

Antwoorden aan Vermeer

De artistieke dialoog in de negentiende eeuw met Vermeers Brieflezende vrouw.



Myrthe Krom

S4211472

17-07-2015

Dr. Jan Dirk Baetens

Bachelorscriptie

Inhoudsopgave

Voorwoord	2
Inleiding	3
Hoofdstuk 1: De dialoog tussen de zeventiende-eeuwse en negentiende-eeuwse genreschilderkunst	6
§1.1. Ontwikkelingen binnen de Franse genreschilderkunst.....	6
§1.2. De perceptie op de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst.....	9
§1.3. Thoré's idealen in de Hollandse schilderkunst	11
§1.4. De receptie van Vermeer in het buitenland	13
Hoofdstuk 2: De negentiende-eeuwse Nederlandse genreschilderkunst.....	18
§2.1. De Nederlandse genreschilderkunst en haar Gouden Eeuw	18
§2.2. Het negentiende-eeuwse Nederlandse genrestuk tot ca. 1850	20
§2.3. Het realisme van ouden en modernen	22
§2.4. Vermeer in de Nederlanden	22
Hoofdstuk 3: De brieflezende vrouw	26
§3.1. Lezende vrouwen	26
§3.2. De ontwikkelingsschets	28
Conclusie.....	33
Literatuur	34
Afbeeldingen	40
Bijlagen.....	76

Voorwoord

Volgend jaar zal het symposium *Discovering Vermeer*, gecoördineerd door dr. Jenny Reynaerts, senior conservator achttiende- en negentiende-eeuwse schilderkunst van het Rijksmuseum Amsterdam, worden georganiseerd.¹ Verschillende kunsthistorici verdiepen zich op dit moment in de receptie in de negentiende en twintigste eeuw van de schilderkunst van de Hollandse meester Johannes Vermeer. Naar aanleiding van het symposium *Discovering Vermeer* ligt het in de verwachting dat er een tentoonstelling zal worden georganiseerd in het Rijksmuseum. Deze scriptie ligt in het verlengde van de andere onderzoeken die worden gedaan in het kader van het symposium.

Graag zou ik Jenny willen bedanken dat zij mij heeft willen betrekken bij dit project. Het enthousiasme van zowel Jenny als mijn docentbegeleider dr. Jan Baetens hebben mij het vertrouwen gegeven dat ik als bachelor-student van dienst kon zijn. Daardoor heb ik mijzelf met extra plezier verdiept in de genreschilderkunst van Johannes Vermeer en de negentiende eeuw. Hopelijk is deze scriptie de kiem van een groter en vruchtbaarder onderzoek naar de receptie van Vermeer in negentiende-eeuws Nederland.

¹ Dr. Jenny Reynaerts, 15-01-2015, Introductie Winter Seminar ESNA, RKD, Den Haag.

Inleiding

In de hele kunstgeschiedenis komt terug dat kunstenaars in tijden van vernieuwing terugkijken naar wat al is geweest of gedaan. Ter inspiratie om elementen over te nemen of om het juist radicaal anders aan te pakken. Men spreekt binnen de kunstgeschiedenis dan vaak over 'beïnvloeding' van een kunstenaar, maar dat is eigenlijk grammaticaal onjuist.² Een kunstenaar heeft namelijk zelf een actieve rol in zijn keuze door wie en hoe hij zich laat beïnvloeden. Gedurende de hele negentiende eeuw speelt de schilderkunst uit de zeventiende eeuw een centrale rol in de ontwikkeling van de genreschilderkunst. Genreschilders maken een bewuste keuze op welke karakteristieken, motieven, technieken of schilderstijlen zij zich baseren. Het is een dialoog, waarin de zeventiende-eeuwse schilderkunst telkens op een andere manier wordt bevraagd door de negentiende-eeuwse kunstenaars. Op de verschillende vragen geeft de zeventiende-eeuwse schilderkunst verschillende antwoorden.

Mijn onderzoek richt zich op de artistieke receptie van Johannes Vermeer (1632-1675) in Nederland in de negentiende eeuw. Deze scriptie beperkt zich tot Vermeers *Brieflezende vrouw* (ca.1663) en de Nederlandse negentiende-eeuwse genreschilders (afbeelding 1). De *Brieflezende vrouw* is één van de eerste schilderijen van Vermeer die halverwege de negentiende eeuw in het openbaar te bekijken was, nadat de verzamelaar Adriaan van der Hoop (1778-1854) zijn collectie had nagelaten aan de stad Amsterdam in 1854.³ Verder is alleen bekend dat Vermeers *Gezicht op Delft* (ca.1660-1661) was te zien in het Koninklijk Kabinet van Schilderijen in Den Haag (tegenwoordig het Mauritshuis) en dat de twee schilderijen *Het Straatje* (ca. 1657-1661) en *Het melkmeisje* (ca. 1660) hingen in de galerij van de familie Six. Doordat de *Brieflezende vrouw* al geruime tijd in het openbaar te bekijken was in Museum Van der Hoop, heeft dit werk als geen ander het vroege beeld van Vermeers kunst bepaald.

De vraag is wat de artistieke respons binnen de Nederlandse genreschilderkunst in de negentiende eeuw was op de *Brieflezende vrouw* van Johannes Vermeer. Gedurende de negentiende eeuw verandert namelijk de omgang met de schilderkunst van de oude meesters. Daarnaast groeide de populariteit van Vermeer, met name na de publicaties van de Franse kunstkriticus Etienne-Joseph-Théophile Thoré (1807-1869). Vanaf 1858 prijst Thoré in meerdere publicaties de schilderkunst van de oude meesters de hemel in en wordt onder andere Vermeer als het ware 'herontdekt'. In 1866 publiceert hij in de *Gazette des Beaux-Arts* de grootste studie die er tot dan toe over Vermeer geschreven is. De populariteit

² Baxandall 1985, p. 58-59

³ Fanslau 2004, p. 23.

van Vermeer stijgt aanzienlijk en de verwachting is dat Nederlandse kunstenaars hier vervolgens op zullen reageren.

Over de negentiende-eeuwse artistieke receptie van de Hollandse zeventiende-eeuwse meesters binnen de Franse genreschilderkunst heeft kunsthistorica Petra ten Doesschate-Chu meerdere publicaties geschreven. Over het dualisme van de realisten heeft zij *French Realism and the Dutch Masters: The Influence of Dutch Seventeenth-Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870* (1974) geschreven, waarin de balans tussen het eigentijdse en de traditie wordt onderzocht in het werk van verschillende modernisten, zoals Gustave Courbet (1819-1877) en Édouard Manet (1832-1883). In haar bijdrage aan *Redefining Genre* (1995) beschrijft zij onder andere de ontwikkelingen binnen de genreschilderkunst in Frankrijk tijdens en na de revolutie van 1848; een periode waarin de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst op verschillende manieren ter inspiratie diende. Ook in Nederland werd er gedurende de negentiende eeuw op verschillende manieren naar het zeventiende-eeuwse verleden gekeken. Voor de tentoonstelling *Op zoek naar de Gouden Eeuw* (1986) is er onderzoek gedaan naar de artistieke receptie van de zeventiende-eeuwse schilderkunst tot circa 1850. Ook in de publicatie *De Gouden Eeuw in perspectief* wijdt Eveline Koolhaas-Grosfeld een hoofdstuk aan de ontwikkeling hoe de zeventiende-eeuwse schilderkunst als voorbeeld diende voor de negentiende eeuw. Over de receptie van enkel Vermeer in de Nederlanden hebben Vermeerexperts Albert Blankert en Christiane Hertel gepubliceerd.⁴ Zij gaan helaas niet in op de artistieke receptie van Nederlandse kunstenaars. Voor informatie rondom de receptie en artistieke eigenschappen van de *Brieflezende vrouw* is de monografie van Gregor Weber, gepubliceerd door het Rijksmuseum, geraadpleegd. Er is echter nog geen onderzoek gedaan naar specifiek de negentiende-eeuwse artistieke receptie van Vermeer in Nederland. De ontwikkelingsschets van de artistieke omgang met de zeventiende-eeuwse schilderkunst, en vooral Vermeer, gedurende de hele negentiende eeuw is nog niet bekend. In dit onderzoek wordt een gedeelte van deze ontwikkelingsschets gemaakt door de artistieke receptie van *Brieflezende vrouw* te onderzoeken.

Voor het vinden van de negentiende-eeuwse genreschilderijen met een relatie tot de *Brieflezende vrouw* is alle beelddocumentatie doorzocht van de Nederlandse negentiende-eeuwse genrestukken van het Rijksinstituut voor Kunsthistorische Documentatie. In dit onderzoek wordt een mogelijke verklaring gegeven waarom deze negentiende-eeuwse genrevoorstellingen zijn gebaseerd op of geïnspireerd door Vermeer. Bij het maken van een

⁴ Blankert 1975
Hertel 1996 en 2001.

selectie is van de volgende voorwaarden uitgegaan: dat het schilderij een brieflezende of –schrijvende vrouw moest voorstellen, eenfigurig moest zijn, met als voorkeur gesitueerd in een zeventiende-eeuws interieur, bij een venster en *en profil* weergegeven. Naast de beelddocumentatie zijn ook de catalogi van de tentoonstellingen van de Levende Meesters geraadpleegd. In het RKD is een kaartsysteem aanwezig met exerpten, waardoor het mogelijk was per kunstenaar na te gaan of van deze een schilderij van een (brief)lezende vrouw was tentoongesteld. Hierdoor zou de datering van de schilderijen kunnen worden geschat en in sommige gevallen hebben eigenaren van de catalogi prijzen bij de schilderijen genoteerd. Deze methode is helaas niet succesvol gebleken, aangezien er geen relaties gelegd konden worden tussen de schilderijen uit de beelddocumentatie en de catalogi. In geen enkel geval kon bewezen worden dat het om hetzelfde schilderij ging.

In dit verslag wordt eerst de historische context rondom de negentiende-eeuwse genreschilderkunst behandeld, alvorens de ontwikkelingsschets toe te lichten. In het eerste hoofdstuk komt de dialoog tussen negentiende-eeuwse en zeventiende-eeuwse genreschilderkunst in het algemeen aan bod, met als uitgangspunt Parijs, vanwege haar positie als artistiek centrum in de negentiende eeuw. Vervolgens vertelt hoofdstuk twee de Nederlandse ontwikkelingen binnen de negentiende-eeuwse genreschilderkunst met betrekking tot de zeventiende-eeuwse schildermeesters. In Nederland zoekt men namelijk gedurende de negentiende eeuw steeds naar een andere relatie met de eigen glorieuze Gouden Eeuw. In zowel hoofdstuk één als hoofdstuk twee wordt er een paragraaf gewijd aan de receptie van Vermeer. In de paragraaf van het eerste hoofdstuk komt vooral de ‘herontdekking’ van Vermeer door Théophile Thoré in de jaren 1860 aan bod. In Nederland was de schilderkunst van Vermeer minder in vergetelheid geraakt, maar er is tot nu toe geen uitgebreid onderzoek gedaan naar de receptie specifiek in Nederland. Toch wordt er een poging gedaan om hiervan een overzicht te geven. In hoofdstuk drie worden vervolgens de onderzoeksresultaten verklaard aan de hand van deze historische context en het schetsen van een mogelijke artistieke ontwikkelingsschets. In de conclusie worden de bevindingen samengevat en de mogelijkheden voor verder onderzoek gepresenteerd.

Hoofdstuk 1: De dialoog tussen de zeventiende-eeuwse en negentiende-eeuwse genreschilderkunst

Gedurende de hele negentiende eeuw maken schilders genrestukken, maar de status van het genrestuk binnen de hiërarchie van de schilderkunst verandert in de loop van de tijd. Daarnaast veranderen ook de thema's binnen de genrekunst. In de eerste helft van de negentiende eeuw is het historisch genre populair, maar vanaf circa 1850 begonnen genreschilders hun eigen tijd te documenteren en te verbeelden. De genreschilderkunst floreerde in aantal met een diversiteit aan thema's en voorstellingen.⁵

Tegenwoordig wordt onder de term 'genreschilderkunst' de representatie van scènes uit het dagelijkse leven van de mens verstaan.⁶ Om de herwaardering van de schilderkunst uit de Gouden Eeuw te begrijpen, wordt in dit hoofdstuk de ontwikkeling van de genreschilderkunst in de negentiende eeuw geschetst. De focus ligt op de Franse genreschilders, die zich hebben laten inspireren door de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst. Zo ontstaat er bijvoorbeeld in Frankrijk het zogenaamde genre historique, waarin een al dan niet imaginair historisch dagelijks tafereel wordt geschilderd. Aan de hand van een aantal voorbeelden worden de bepalende stappen binnen deze ontwikkeling en de verschillende visies op de Hollandse oude meesters toegelicht.

§1.1. Ontwikkelingen binnen de Franse genreschilderkunst

Tijdens het neoclassicisme nam het genrestuk een lage plaats in op de hiërarchische ladder van de schilderkunst, vooral in Frankrijk. Onder druk van gerenommeerde verzamelaars en invloedrijke critici zoals Denis Diderot (1713-1784), werd de genreschilderkunst in zekere mate weer gerespecteerd en verhandelbaar. Diderot pleitte namelijk voor een schilderkunst met 'eerlijke' en 'natuurlijke' onderwerpen.⁷ Naast het klassieke ideaal van de natuurimitatie in het classicistische exemplum virtutis, beargumenteerd vanuit de rede, stelde hij ook dat van de *sensibilité*. Volgens hem stond een te ingewikkelde allegorie in de voorstelling, dus een té complexe moraal, te ver weg van het ideaal. Alleen door het natuurlijke en de waarheid te schilderen, kon de beschouwer getroffen worden op de plek waarop de kunstenaar zich moest richten: het hart.⁸

Door de onrust van de Franse Revolutie werd er voor een aanzienlijke periode geen genreschilderkunst verkocht, aangezien het verzamelen tot dan een aangelegenheid was

⁵ Weisberg 1995, p. 9

⁶ Chu 1995, p. 13.

⁷ Chu 2003, p. 35.

⁸ Grijzenhout 1992, p. 52.

van de Franse staat en de aristocratie.⁹ Pas na de stichting van het Consulaat in Frankrijk in 1799 hervatte het private verzamelen. Voor de nieuwe verzamelaars, de rijke bourgeoisie, werd de classicistische schilderijstijl van David gehanteerd, maar ook de techniek van de zeventiende-eeuwse Leidse fijnschilders. Door de verwerving van Dou's schilderij *De waterzuchtige vrouw* (1663) door het Louvre kregen de Leidse fijnschilders veel aandacht (afbeelding 2). Het schilderij werd namelijk tentoongesteld in de Salon Carré, waar alle meesterwerken hingen. Het gevolg was dat critici Dou begonnen te vergelijken met Rafael en Poussin.¹⁰

De Leidse fijnschilders hebben ook ter inspiratie gediend voor een nieuwe soort genreschilderkunst, die in de vroege jaren van de negentiende eeuw werd geïntroduceerd door Fleury François Richard (1777-1852) en Pierre Révoil (1776-1842). Het gaat hier om een type genre dat een combinatie is tussen het genre- en historiestuk: het *genre troubadour*.¹¹ De schilderijen vertellen verhalen van beroemde historische personages in hun alledaagse bezigheid. De momenten zijn niet gekozen om het historische belang, maar vooral om de sentimentele waarde.¹² Zo ligt in het schilderij *Hendrik IV en zijn kinderen* (1813) van Pierre Révoil de nadruk op het sentimentele karakter van de voorstelling, omdat de koning hier speelt met zijn kinderen en zelfs de kinderen op zijn rug laat zitten. Niet alleen de typische narratieve voorstelling, maar ook de stijl van de Leidse fijnschilders wordt overgenomen. Révoil werd 'de Metsu van onze tijd' genoemd door de algemeen directeur van het Louvre, Auguste de Forbin.¹³ Het concept van een groep figuren in een donkere ruimte met een openstaande deur of venster als lichtbron, gebaseerd op deze zeventiende-eeuwse Leidse fijnschilders, is in verschillende schilderijen van Richard en Révoil te herkennen.

Het *genre troubadour* was als het ware een opstap naar het *genre historique*, een type genre dat in de Romantiek zeer populair was en zich inspireerde op de wijdverspreide historische romans, zoals die van Walter Scott.¹⁴ Zijn boeken vertellen een historisch verhaal vanuit het individu en 'de gewone mens'. Op de Salon in Parijs tussen 1822 en 1848 werden gemiddeld vijf à tien schilderijen geëxposeerd, die gebaseerd waren op de verhalen van Scott. Sommige schilderijen van het historisch genre verbeeldde het dagelijks leven met alledaagse bezigheden uit het verleden, zonder specifiek de historische sfeer te creëren met anekdotische details. Voor schilders van het *genre historique*, die zich vooral in de

⁹ Chu 1995, p. 23.

¹⁰ Idem.

¹¹ Deneer 2011, p. 218.

¹² Chu 1995, p. 25.

¹³ Deneer 2011, p. 228.

¹⁴ Idem.

zeventiende eeuw hadden gespecialiseerd, diende de realistische Hollandse genreschilderkunst als voorbeeld.¹⁵

Halverwege de negentiende eeuw was er een groep kunstenaars, geïnspireerd door de democratische idealen van de Revolutie in 1848, die zich richtte op het uitbeelden van het alledaagse leven van hun eigen tijd in Frankrijk: de realisten. Jonge realisten voelden zich verwant met de Hollandse zeventiende-eeuwse genreschilderkunst, omdat deze tweehonderd jaar eerder had gedaan waar zij naar streefden: het schilderen van 'mensen in de oprechtheid van hun aard en gewoonten, in hun werk, in hun uitvoering van burgerlijke en huiselijk taken, met hun alledaagse verschijning, voornamelijk ongedwongen'.¹⁶ Zij baseerden zich op de traditie, maar focusten zich tegelijkertijd op het eigentijdse.¹⁷

Na 1848 ontstond er een overvloed aan genrestukken. Zowel in privécollecties als in tentoonstellingen van openbare instituten kreeg de genreschilderkunst een prominente plaats.¹⁸ Een breed scala aan onderwerpen werd geschilderd, zoals historische, oriëntaalse, Italiaanse en boerse taferelen. De narratieve en anekdotische genreschilderkunst maakte plaats voor een meer illustratieve vorm, waarin een moment uit het dagelijks eigentijdse leven het onderwerp was.¹⁹ Een voorbeeld van een dergelijk illustratief schilderij is *Vrouw met een kan* (1858-1860) van Édouard Manet (1832-1883). Manet heeft hier een eigentijdse vrouw afgebeeld met een dagelijkse bezigheid en heeft zich tegelijkertijd gebaseerd op de traditie van de zeventiende-eeuwse Hollandse genreschilders. Op de wand is namelijk een landschapschilderij geschilderd en een water- of melkgietende vrouw is een bekende zeventiende-eeuwse voorstelling (afbeelding 4). De realist François Bonvin (1817-1887) had ook een grote interesse in de Nederlandse kunst. Hij maakte in totaal drie reizen naar Nederland, waar hij in zijn uitgebreide reisverslagen schilders als Rembrandt, Maes, De Hooch, Terborch, Metsu, Brouwer en Teniers prijst. In zijn reis naar Nederland in 1873 schreef hij zelfs Vermeer 'ontdekt' te hebben.²⁰ In bijna zijn gehele oeuvre zijn de composities in zijn schilderijen en de voorstellingen van kroegscènes, stillevenen en interieurscènes te herleiden naar zeventiende-eeuwse Nederlandse voorbeelden.

Wat al die verschillende genrestukken na 1848 in essentie zo populair maakte, was dat het publiek direct werd aangesproken. Elke beschouwer kon zich persoonlijk betrokken voelen bij een van de vele onderwerpen. Zoals de kunsthistoricus Gabriel Weisberg in zijn studie over de diversiteit van het negentiende-eeuwse genre helder verwoordt: 'genre

¹⁵ Deneer 2011, 228

¹⁶ Chu 1974, p. 48.

¹⁷ Chu 1995, p. 29.

¹⁸ Weisberg 1995, p. 33.

¹⁹ Hiesinger en Rishel 1978, p.247.

²⁰ Chu 1974, p. 41.

paintings, large or small, took on the role that television and the motion pictures plays today'.²¹

§1.2. De perceptie op de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst

Naarmate het verleden een steeds grotere rol begon te spelen tijdens de Romantiek, werd er naast de middeleeuwen en de Klassieken ook meer naar de Hollandse Gouden Eeuw gekeken. De waardering voor de eenvoudige onderwerpen, maar ook de technische aspecten als het clair-obscur, kleurgebruik en trouwe navolging van de natuur van de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst groeide aan het begin van de negentiende eeuw.²² In Frankrijk had men moeten concluderen dat het navolgen of overtreffen van de antieke schilderkunst niet mogelijk was, aangezien er altijd grote verschillen bleven ontstaan die enkel verklaard konden worden door het verschil in plaats en tijd.²³ Als gevolg van dit idee dat kunst dus altijd plaats- en tijdsgebonden is, begon men de kunsten anders te interpreteren. De schilderkunst werd niet langer als een lineair ontwikkelingsproces gezien, maar de verschillende scholen werden binnen een context van plaats en tijd beschouwd. Zo werden de zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen steeds meer gezien als een getrouwe afspiegeling van het dagelijks leven in de Nederlanden en vond men dat de onderwerpskeuze van de schilders was geworteld in hun Nederlandse volksaard.²⁴

De Duitse filosoof Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) heeft een fundamentele rol gespeeld in de ontwikkeling van het historiserende denken. Hegel beschouwde kunst als een object met zijn eigen verleden. De esthetiek van de kunst moest gezien worden in een historische dimensie, aangezien elke periode zich in een ander stadium van de menselijke artistieke ontwikkeling bevond.²⁵ Elke periode kende een eigen tijdsgeest, die zijn stempel drukte op religie, politiek, de maatschappij, wetenschap en ook op de kunsten. Deze afzonderlijke gebieden moesten gezamenlijk worden beschouwd als het specifieke principe en algemene karakter van een natie.²⁶ Zo bracht hij het succes en de eigenheid van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst in verband met de geografische condities en de nieuwe protestantse republiek; de Hollanders maakten kunst van hun eigen land, die zij hadden moeten verdedigen tegen de zee en tegen de

²¹ Weisberg 1995, p. 10.

²² Carasso 1992, p. 175.

²³ Koolhaas-Grosfeld 1986, p. 30.

²⁴ Carasso 1992, p. 175.

²⁵ Haskell 1993, p. 234.

²⁶ Idem.

Spanjaarden. De eigen verworven politieke en religieuze vrijheid, vormden volgens hem de basis voor alle schilderijen uit deze periode.²⁷

Naast Hegel heeft ook de Franse cultuurwetenschapper Hippolyte Taine (1828-1893) zich gebogen over de artistieke ontwikkeling van de mens. Taine ziet deze ontwikkeling echter niet als een lineair ontwikkelingsproces, zoals Hegel, maar verklaart de karakteristieken van de kunsten aan de hand van drie verschillende factoren; 'race', 'milieu' en 'moment'.²⁸ Het product van een kunstenaar was afhankelijk van zijn culturele erfgoed, de geografische plaats of situatie waarin hij zich bevond en het moment in de geschiedenis. Hij heeft vanaf 1864 een grote invloed gehad op de Franse filosofie rondom de kunsten als professor van de esthetiek en kunstgeschiedenis aan de École des Beaux-Arts in Parijs.²⁹ In zijn *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas* (1868) spreekt Taine zich uit over de specifieke factoren die de kunst in de Nederlanden hebben bepaald. In het eerste gedeelte van zijn boek gaat hij in op 'les causes permanentes' in de Nederlanden, namelijk 'la race' van de Hollanders, 'la nation' die ook wordt beïnvloed door het klimaat en als laatste wijdt hij een hoofdstuk aan 'l'art' met ook een paragraaf over de 'excellence de la peinture dans les Pays-Bas'.³⁰ Wat volgens Taine de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst onderscheidde van de klassieken, was 'hun voorkeur voor de inhoud boven de vorm, de voorkeur voor de echte waarheid boven de mooie aankleding, de voorkeur voor het echte, het complexe, onregelmatige en natuurlijke boven het gearrangeerde, geknipte, gezuiverde en getransformerde. Dit instinct, (...), heeft ook geleid tot hun kunst en in het bijzonder hun schilderkunst.'³¹

In deze context moeten de artikelen van de kunstcriticus Etienne-Joseph Théophile Thoré (1807-1869) worden gelezen. Thoré was een van de belangrijkste kunstcritici die zich uitgebreid heeft toegelegd op de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst. Hij zag in deze schilderkunst verschillende aspecten die hij ook als idealen voor de eigentijdse kunst beschouwde; die van de realisten. In de volgende paragraaf zal Thoré's receptie van de Hollandse schilderkunst worden toegelicht aan de hand van zijn politieke overtuiging en publicaties als kunstcriticus.

²⁷ Haskell 1993, p. 146.

²⁸ Harrison e.a. 1998, p. 610.

²⁹ Idem.

³⁰ Taine 1868, p. VII.

³¹ Idem, p. 52: '(...) la préférence du fond à la forme, de la vérité vraie à la belle décoration, de la chose réelle, complexe, irrégulière, naturelle, à la chose arrangée, élaguée, épurée et transformée. Cet instinct, (...), a aussi dirigé leur art et notamment leur peinture.'

§1.3. Thoré's idealen in de Hollandse schilderkunst

Naast kunstcriticus was Thoré een politiek journalist, die kunst en politiek niet van elkaar kon scheiden. Hij was een sterke voorstander van het schilderachtige 'chiaroscuro' en de coloristen. Deze voorkeur lag in lijn met zijn politieke ideeën. Hij waardeerde de kleurige en expressieve schildertechniek van de coloristen, omdat hij deze kunst niet alleen als artistiek progressief beschouwde, maar ook socialistisch.³² In zijn vroege werken moedigde hij Franse kunstenaars aan te reflecteren op de eigentijdse esthetische opvattingen en daagde hij de traditionele hiërarchie van het historiestuk uit. Volgens hem deed het onderwerp van het schilderij er niet toe, maar de manier hoe de kunstenaar met zijn schilderstijl communiceerde in zijn schilderijen.³³

Thoré had dezelfde politieke opvattingen als de sociaal-liberale beweging van de Saint-Simonisten, die vooral aanhang kreeg van het Franse bohème-milieu van journalisten, kunstenaars en kunstliefhebbers. Zij beriepen zich op een evolutietheorie, die inhield dat veranderingen binnen de religie of het gedachtengoed aan economische en sociale ontwikkelingen voorafgingen. De beweging meende dat hun eigen tijd gunstig was voor kunstenaars en dat zij de natie zouden doen bloeien.³⁴ Tijdens de revolutie van 1848 was Thoré zeer actief binnen de radicale politiek en hij werd tot 1855 verbannen uit Frankrijk.³⁵

In deze jaren had hij zich onder andere toegelegd op het bestuderen van de Hollandse schilderkunst. In 1858 en 1860 publiceerde hij de twee delen *Musées de la Hollande*, waarin hij catalogi had geschreven van de verschillende collecties die hij tijdens zijn ballingschap had bezocht. Hierin voorzag hij verschillende kunstwerken van persoonlijk commentaar. Door zijn ballingschap had hij de mogelijkheid om de kunstwerken zelf te gaan bekijken. Hij kon zijn onderzoek uitvoeren met een wetenschappelijke nauwkeurigheid, die een logisch verlengstuk was van zijn politieke en artistieke opvattingen.³⁶

Deze publicatie en eerdere krantenberichten publiceerde Thoré onder het pseudoniem William Bürger. Thoré had deze naam bewust gekozen voor zijn symbolische betekenis. De Duitse naam 'Bürger' kan als symbool gezien worden voor zijn politieke voorkeuren. Tijdens zijn ballingschap beschouwde hij zichzelf als een wereldburger, aangezien hij meerdere Europese landen bezocht, zoals België, de Nederlanden, Engeland en Duitsland.³⁷ Onder deze naam publiceerde hij krantenberichten over de geëxposeerde kunstschaten op de tentoonstelling van Manchester in 1857. Zijn berichten werden met

³² Jowell 2001, p. 45.

³³ Idem.

³⁴ Carasso 1992, p. 182-183.

³⁵ Jowell 2001, p. 47.

³⁶ Idem.

³⁷ Jowell 1977, p. 180.

enthousiasme ontvangen. Hierdoor was zijn reputatie als kunsthistoricus gevestigd en werd voortaan zijn medewerking gezocht door diverse Franse kunsttijdschriften.³⁸ Zelfs na zijn ballingschap bleef de naam 'Bürger' aan hem verbonden en bleef hij publiceren onder deze naam. Omstreeks 1860 was Thoré niet meer politiek actief en speelde hij een belangrijke rol in het Parijse kunstleven, als criticus, als hooggeschat kunsthistoricus en als vooraanstaand handelaar in oude Hollandse kunst.³⁹

Het is zeer waarschijnlijk dat Thoré zijn perceptie op de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst heeft ontwikkeld op basis van Hegels filosofie. Hegels lezingen uit de jaren 1820 over de filosofie van de kunsten op de universiteit van Berlijn waren namelijk in 1840 in het Frans vertaald.⁴⁰ Het is dus niet verwonderlijk dat ook Thoré het succes van de schilderkunst uit de Gouden Eeuw verklaarde door het in verband te brengen met de religieuze en politieke emancipatie van Holland. Deze creëerde volgens hem een nieuwe en unieke samenleving, die niet te vergelijken was met de rest van Europa.⁴¹ Volgens Thoré had de Nederlandse maatschappij zich na de Unie van Utrecht in 1579 tot een vrije, protestantse Republiek ontwikkeld, waar niet alleen een democratie, maar ook een geheel eigen 'democratische' en 'vrije' schilderkunst was ontstaan. Thoré karakteriseerde deze als kunst voor de mens (*'L'art pour l'homme'*).⁴² Deze burgerlijke kunst, gemaakt voor en door de Hollanders zelf, zonder kerkelijke of adellijke opdrachtgevers, omvatte alle aspecten van het leven.⁴³ Zij schilderden volgens Thoré verschillende activiteiten van alle sociale klassen, alle aspecten van hun land en maakten daarmee een geschiedenis van hun volk en land.⁴⁴ Thoré's grote verering voor de Hollandse zeventiende-eeuwers kwam voort uit de 'emancipatie' die hij er in herkende: 'Sinds Holland zich emancipeerde aan het eind van de zestiende eeuw heeft er daar alleen intieme en civiele schilderkunst bestaan'.⁴⁵ Schrijvers over de Hollandse kunst volgden Thoré hierin, waardoor zijn overtuiging de basis vormde voor de interpretatie van de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst.⁴⁶

Kortom, Thoré was in Frankrijk een van de invloedrijkste vertolkers van het idee dat echte kunst een getrouwe afbeelding moest zijn van het dagelijks leven van 'gewone

³⁸ Heppner 1936, p. 25.

³⁹ Carasso 1992, p. 184.

⁴⁰ Jowell 1977, p. 250.

⁴¹ Thoré 1860 (a), ix.

⁴² '(...), nous avons gagné de comprendre plus intimement le caractère de cet art original et si l'on peut dire excentrique à l'art des autres peuples européens.'

⁴³ Bergvelt 2004, p. 42.

⁴⁴ Thoré 1860 (b), p. 323-324.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Blankert 1975, p.102.

⁴⁷ Jowell 1977, p. 254.

mensen'. Deze kunst was de aanloop tot de kunst die Thoré in zijn eigen tijd steunde: het realisme van Courbet.⁴⁷ Het realisme was voor hem de uitdrukking van het socialistisch ideaal van de waarden van een republikeinse en democratische samenleving. In de overtuiging dat de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst als voorbeeld kon dienen voor de eigen tijd, schreef hij in 1860:

'Men moet de kunsten niet beoordelen vanuit de vroegere gedachte, maar vanuit het perspectief van de toekomst. Misschien vormen de zeventiende-eeuwse scholen van de *naturalisten* juist een begin in plaats van een einde. Als was het een waarachtige *geboorte*, in plaats van een vluchtige *wedergeboorte*.'⁴⁸

§1.4. De receptie van Vermeer in het buitenland

Théophile Thoré wordt ook als de herontdekker van de schilderkunst van Johannes Vermeer beschouwd. Dit betekent niet dat Vermeers schilderijen vóór Thoré niet gewaardeerd werden, maar de naam Vermeer was wel in vergetelheid geraakt. Ook al betekende de naam Vermeer dan niet veel in de achttiende eeuw, toch werden de schilderijen van de meester wel degelijk als belangrijke kunstwerken herkend. Zo werd Vermeers *Brieflezend meisje* (ca.1657-1659) in Dresden in de achttiende eeuw en in het begin van de negentiende eeuw omschreven als 'Rembrandt', 'manier van Rembrandt', 'Govert Flinck' en 'De Hooch' (afbeelding 5). Ook andere schilderijen van Vermeer werden in die tijd toegeschreven aan Metsu, De Hooch en Frans van Mieris.⁴⁹

Op een aantal catalogievermeldingen na verscheen er vanaf 1718 niets meer in druk over Vermeer. Pas in 1781 duikt zijn naam weer op in het reisverslag van de Engelse schilder en theoreticus Joshua Reynolds (1723-1792). In zijn verslag noemt hij een aantal schilderijen die hem troffen tijdens zijn reis door de Nederlanden. Een van de stukken die hij noemt is 'a woman pouring milk from one vessel to another: by D. Van der meere', oftewel *Het melkmeisje* (afbeelding 6).⁵⁰ Hierna verschijnt Vermeer in de rijk geïllustreerde *Galerie des peintres Flamands, Hollandais et Allemands* *Galerie des peintres Flamands, Hollandais et Allemands*, gepubliceerd door de Franse kunsthandelaar Jean-Baptiste-Pierre Lebrun in 1792.⁵¹ Hierin stonden prenten naar schilderijen in zijn bezit, voorzien van korte bijschriften. Een van deze schilderijen was de *Astronoom* van Vermeer (afbeelding 7). Het bijschrift bij

⁴⁷ Carasso 1992, p. 184.

⁴⁸ Bürger (Thoré) 1860 (b), p. 321.

'Il ne faut pas juger les arts du point de vue du passé, mais du point de vue de l'avenir. Peut-être les écoles naturalistes du XVIIe siècle sont-elles un commencement, au lieu d'être une fin. Si c'était une naissance véritable, au lieu d'une renaissance passagère.'

⁴⁹ Blankert 1975, p. 93.

⁵⁰ Blankert 1975, p. 94.

⁵¹ Grijzenhout 1992, p. 50.

deze prent vermeldt: 'Deze van de Meer, die de historici niet vermelden, verdient bijzondere aandacht. Hij is een zeer groot schilder, in de trant van Metsu. Zijn schilderijen zijn zeldzaam, en ze zijn meer bekend en worden meer gewaardeerd in Holland dan ergens anders. Hij had een speciale voorliefde voor het weergeven van zonlichteffecten en slaagde daarin soms op het bedrieglijke af.'⁵²

Voor de herwaardering van Vermeer waren een aantal veranderingen in de negentiende eeuw van grote betekenis. Ten eerste was de eerdergenoemde appreciatie van het realisme door de liberale bourgeoisie van belang, die het historiestuk als 'gekunsteld' beschouwde. Een gevolg hiervan was dat Hollandse zeventiende-eeuwse schilders nu als Grote Meesters konden worden gezien, op één lijn met Meesters als Michelangelo en Rafael.⁵³ Daarnaast werden toeschrijvingen van kunstwerken op basis van een meer wetenschappelijke bestudering gedaan, waardoor incomplete en onbekende oeuvres meer aandacht kregen dan voorheen, zoals die van Vermeer. In de derde plaats was de opkomst van de fotografie van belang. Men was gefascineerd door Vermeers haast fotografische nauwkeurigheid, omdat sinds de uitvinding en verspreiding van de fotografie er anders werd gekeken naar de gereproduceerde werkelijkheid. Vermeer ging in zijn tijd zeer innovatief te werk door te experimenteren met de werking van licht- en kleureffecten.⁵⁴ Naast Vermeers realisme werd rond 1900 ook vooral de poëtische sfeer in de schilderijen van Vermeer gewaardeerd.⁵⁵

Een van de eersten die zich heeft beziggehouden met het toeschrijven van nieuwe schilderijen aan Vermeers oeuvre was de Engelse kunsthandelaar John Smith (1781-1855). Hij herkende in drie schilderijen de hand van Vermeer, terwijl deze waren gecatalogiseerd als 'Jacques van der Meer de Utrecht', 'De Hooch' en 'Metsu'. Het gaat hier om de schilderijen *De koppelaarster* (1656), *Brieflezend meisje* (ca. 1657-1659) en *Vrouw met weegschaal* (ca. 1662-1665). Die namen streepte hij door in zijn eigen exemplaren van de catalogi van de collecties waar de stukken zich toen bevonden en hij schreef 'Delft van der Meer' ervoor in de plaats.⁵⁶ Smith heeft ook de eerste 'catalogues-raisonné' van het oeuvre van een reeks Hollandse zeventiende-eeuwse schilders gepubliceerd, waarin hij een overzicht gaf van het oeuvre van diverse kunstenaars. In 1834 publiceerde hij de catalogus van Vermeer en schreef: 'Writers appear to be entirely ignorant of the works of this excellent artist', wiens 'pictures are treated with much of the elegance of Metsu mingled with a little of

⁵² Blankert 1975, p. 94-95.

⁵³ Blankert 1975, p. 100.

⁵⁴ Weber 2013, p. 50.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Blankert 1975, p. 102.

the manner of De Hooch...this painter is so little known by reason of the scarcity of his works that it is quite inexplicable how he attained the excellence many of them exhibit'.⁵⁷

Ook constateerde Smith dat Vermeer naast interieurs ook andere voorstellingen had geschilderd: 'for his talents were equally adapted to landscape painting, and views in towns. One of his best performances in this branch, representing a view in the town of Delft, at sunset, is now in de Hague Museum'.⁵⁸

Ongeveer twee decennia later zou Théophile Thoré intensief op onderzoek uitgaan naar het oeuvre van Vermeer. Zijn eerste kennismaking met Vermeer was in 1842, toen hij als veilinghouder voor de eerste keer Holland bezocht. Hij zag diens *Gezicht op Delft* in Den Haag en hij waardeerde dit werk zowaar meer dan *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* (1632) van Rembrandt.⁵⁹ In zijn eerdergenoemde *Musées de la Hollande* uit 1858 en 1860 wijdde hij een flink gedeelte aan Vermeers *Brieflezende vrouw* (ca. 1663) in de catalogus van de collectie van Adriaan van der Hoop (1778-1854). De *Musées* werden als reisboek gebruikt en uitgegeven in kleine formaten.⁶⁰ Dit is de eerste keer dat zoveel informatie over Vermeer voor zo'n breed publiek beschikbaar werd.

Op 11 februari 1858 publiceerde Thoré in de *Indépendance Belge* een soort steekbrief om aan de verloren geraakte werken en personalia van de schilder te komen. Hij deed een oproep aan iedereen die dacht een Vermeer te kennen of informatie van de schilder te hebben, deze aan hem te sturen. De steekbrief had succes. Hij deed moeite om alle gegevens over Vermeer te verzamelen, die uit wijdverspreide bronnen bijeengebracht werden.⁶¹ Zijn fascinatie ging zo ver, dat hij begon met het aankopen en verzamelen van schilderijen van Vermeer.⁶²

In 1866 publiceerde hij als William Bürger in de *Gazette des Beaux-Arts* de tot dan toe grootste studie die er over Vermeer geschreven was.⁶³ Door zijn vaste medewerking aan de *Gazette des Beaux-Arts*, het meest geziene kunsttijdschrift van Europa, kon hij ervan verzekerd zijn overal gelezen te worden.⁶⁴ De titelpagina was geïllustreerd met een doorkijkje van een schilderij uit zijn eigen collectie, dat hij had toegeschreven aan Vermeer:

⁵⁷ Broos 1995, p. 59.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Heppner 1936, p. 70

⁶⁰ Hertel 1996, p.84.

⁶¹ Blankert 1975, p. 103.

⁶² Heppner 1936, p. 70.

⁶³ Bürger 1886, p. 297-330, 458-470, 542-575.

⁶⁴ Heppner 1936, p. 26.

L'interieur de béguinage (afbeelding 8).⁶⁵ In deze monografie vergeleek hij bijvoorbeeld de lichtwerking in de schilderijen van Vermeer en Rembrandt. Zo zei hij over Rembrandt: 'Zijn manier van belichten is een illusie, een kunstje van zijn genialiteit. Bij Vermeer is het licht volstrekt niet kunstmatig: het is precies en natuurlijk... Het licht lijkt te komen vanuit het schilderij zelf. Het moet die nauwkeurigheid van het licht zijn waaraan Vermeer ook de harmonie van zijn coloriet dankt. In zijn schilderijen vloeken de harde kleuren niet meer, net als in de natuur, bijvoorbeeld het geel en het blauw, waar hij vooral een voorliefde voor heeft... Hij heeft alle gaven van gedurfde coloristen, voor wie het licht een onuitputtelijke magische bron is.'⁶⁶

Pas deze artikelen in de *Gazette des Beaux-Arts* zorgden ervoor dat Vermeer een internationale beroemdheid werd. Thoré's artikelen kwamen in dezelfde tijd uit dat de Franse modernisten hun vroegste meesterwerken maakten. Het schilderij *Lunch in het atelier* (1868) van Édouard Manet illustreert het effect dat Thoré's artikelen ook op kunstenaars had (afbeelding 9). Manet maakt hier een allusie naar Vermeer door verschillende karakteristieken van Vermeers voorstellingen in zijn eigen schilderij te verwerken. De stoel in de hoek op de voorgrond, de keukenmeid met de melkkan en de kaart aan de muur zijn duidelijke voorbeelden.⁶⁷ Men kan zelfs zich afvragen of Manet hier een spelletje speelt, aangezien hij zijn monogram op de melkkan bijna laat overeenkomen met het monogram van Vermeer, dat uitgebreid wordt besproken in de studie van Thoré. Manets monogram op de kan is namelijk overbodig, aangezien hij het schilderij heeft gesigneerd met 'E. Manet' op het tafelkleed.⁶⁸

Manet was niet de enige schilder die zulke verwijzingen maakte naar de oude meester. Vermeers bijzondere eigenschappen, zoals zijn gebruik van zeer helder coloriet en het weergeven van het zonlicht, sprak verschillende impressionisten zeer aan.⁶⁹ Er is hier geen sprake van een overname van duidelijke motieven van Vermeer, maar voorstellingen die in de sfeer zijn van Vermeer. Ook in de interieurs in de schilderijen van kunstenaars als Fantin-Latour, Whistler en Corot, wordt een zachtheid en intimiteit vergelijkbaar met die bij

⁶⁵ Bürger 1866, p. 463.

⁶⁶ Idem, p. 462.

'Sa manière d'éclairer est un artifice, un caprice de son génie... Chez Vermeer, la lumière n'est point du tout artificielle: elle est précise et normale comme dans la nature... La lumière semble venir de la peinture même... C'est à cette exactitude de la lumière que Vermeer doit encore l'harmonie de son coloris. Dans ses tableaux comme dans la nature, les couleurs antipathiques, par exemple le jaune et le bleu, qu'il affectionne surtout, ne discordent plus ... il a tout les dons des coloristes hardis, pour qui la lumière est une magicienne inépuisable.'

⁶⁷ Chu 1974, p. 44.

⁶⁸ Idem, p. 45.

⁶⁹ Blankert 1975, p. 103.

Vermeer gecreëerd.⁷⁰ Een schilder die Vermeer in alle drie de aspecten - namelijk in vorm, compositie, kleur/licht - navolgde, was de Deense schilder Vilhelm Hammershøi (1864-1916). Naast het werk van Whistler was de schilderkunst van Vermeer voor hem van doorslaggevende betekenis. Hammershøi maakte verschillende reizen door Europa, waaronder naar Parijs en Londen.⁷¹ In 1887 bezocht hij Nederland en hij moet daar de *Brieflezende vrouw* hebben gezien, blijkt uit zijn schilderij *Ida die een brief leest* (1899).⁷² Het is haast een gespiegelde variant van Vermeers brieflezeres. De subtiele overgangen van het licht en de zachte contourlijnen hebben hier hetzelfde effect als in Vermeers *Brieflezende vrouw*.

⁷⁰ Chu 1974, p. 46.

⁷¹ <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=hammershoi&start=0>

⁷² Weber 2013, p. 54.

Hoofdstuk 2: De negentiende-eeuwse Nederlandse genreschilderkunst

In de negentiende-eeuwse Nederlandse genreschilderkunst zijn bijna altijd elementen uit zowel de 'eigen' kunst uit de Gouden Eeuw als invloeden van buiten Nederland te herkennen, zoals het neoclassicisme of realisme. In dit hoofdstuk komen verschillende voorbeelden van het negentiende-eeuwse Nederlandse genrestuk aan bod. In de eerste twee paragrafen wordt de ontwikkeling van het genrestuk onder invloed van de verschillende interpretaties van schilderkunst uit de Gouden Eeuw geschetst. Als laatste komt de receptie van Vermeer in de Nederlanden in de negentiende eeuw aan bod, zodat uiteindelijk de casus in hoofdstuk 3 in een zo volledig mogelijke historische context kan worden geplaatst.

§2.1. De Nederlandse genreschilderkunst en haar Gouden Eeuw

Vanaf de achttiende eeuw had men in Nederland voortdurend de eigen tijd met de glorie van de Gouden Eeuw vergeleken. Negentiende-eeuwse kunstenaars zochten naar de juiste relatie met de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Het verleden werd als spiegel voor de eigen tijd voorgehouden en diende tegelijkertijd als toekomstperspectief.⁷³ Zo werden schilders uit de Gouden Eeuw, zoals Rembrandt, als helden vereerd en werd hun werk bewonderd en gereproduceerd.⁷⁴

Deze fascinatie voor de Gouden Eeuw had grote invloed op de eigentijdse schilderkunst. In de negentiende eeuw was het opdrachtgeverschap van staat of hof in Nederland verwaarloosbaar. Hierdoor bleef het marktprincipe in Nederland dominant en werd er veel genreschilderkunst gemaakt om te kunnen verkopen.⁷⁵ Deze genrestukken waren onderdeel van de zoektocht vanaf de late achttiende eeuw naar een nationale Hollandse schilderkunst, die het succes van de zeventiende-eeuwse kunstenaars moest navolgen.

Zo schilderde de kunstenaar Jan Ekels II in 1784 een interieur met een jonge man, op de rug gezien, die aan een schrijftafeltje zit en zijn pen versnijdt (afbeelding 10). Een spiegel aan de wand reflecteert zijn gezicht en handen. De schrijftafel staat bij het raam en het licht valt diagonaal over de voorstelling, getemperd door een dik gordijn. De speling met het daglicht maakt dit schilderij bijzonder. De voorstelling ademt de sfeer van Vermeer: een kleine ruimte met weinig dieptewerking en de hoofdpersoon vlak bij een raam, waar het

⁷³ Van Sas 1992, p. 87.

⁷⁴ Idem, p. 85.

⁷⁵ De Leeuw 2009, p.11

daglicht subtiel doorheen schijnt. Naast elementen van deze oude meester haalde Ekels ook zijn inspiratie uit het Franse neoclassicisme.⁷⁶ Zo heeft het schilderij een uitgewogen, heldere compositie en een fijne lijn.

Uit de talrijke raadgevingen van de literator Jeronimo de Vries (1776-1853) aan jonge kunstenaars is af te leiden wat de nationale schilderkunst moest inhouden. Er moest een middenweg gevonden worden tussen het eigentijdse en de uitmuntende voorbeelden uit het verleden. Zo schreef De Vries in 1825: 'Ieder volgde zijn eigen, natuurlijke aanleg en bestudere niemand dan zichzelf. Men moet daarbij (hoe paradox zulks sommige ook moge schijnen) zichzelf klein schatten en eigene behandeling minachten; men moet onze beste oude Meesters door en door, ja altijd zien, maar nooit kopiëren, volgen, overnemen, of dies meer zij.'⁷⁷ Zo raadde hij kunstenaars ook af om één bepaalde meester na te volgen of om qua techniek of onderwerp uitgesproken voorbeelden te gebruiken. Volgens hem kon een bloemschilder bijvoorbeeld zijn voorganger overtreffen door de fijne schilderijstijl van Gerard Dou te combineren met de brede techniek van Rembrandt.⁷⁸ De theorie van De Vries zien we weerspiegeld in de schilderijen uit de eerste helft van de negentiende eeuw. Vele schilders volgden de zeventiende-eeuwse meesters na, maar zonder al te duidelijke voorkeuren en er is in deze periode nauwelijks sprake van een sterke persoonlijke stijl.⁷⁹

Een andere ontwikkeling was dat, naast historiestukken, ook genrestukken vooral de zeventiende eeuw als onderwerp kregen. Deze nieuwe historische onderwerpen verwierven in de loop van de negentiende eeuw een ongekennde populariteit.⁸⁰ Een gewild thema was bijvoorbeeld 'Rembrandt werkend aan De nachtwacht' en kunstenaars gingen zelfs zichzelf als Rembrandt portretteren, zoals Cornelis Kruseman (1797-1857) (afbeelding 11). Net als bij het Franse *genre troubadour* en het *genre historique* werd het verhaal vanuit het individu verteld en lag de nadruk op de sentimentele waarde. Jacobus Ludovicus Cornet (1815-1882) schilderde in 1843 bijvoorbeeld *Huygens met zijn kleindochter*, waarin niet de dichtkunst van Huygens wordt geprezen, maar hij aan zijn kleindochter teder een speelbal geeft.⁸¹ Ook schilderde hij *Paulus Potter tekenend naar de natuur* (ca. 1845) midden in het weiland, tekenend in zijn schetsboek. Alsof hij daar zijn studies aan het maken is voor zijn schilderij *De stier* (1647), dat al in de negentiende eeuw het pronkstuk was van het Koninklijk Kabinet, het Mauritshuis, in Den Haag.

⁷⁶ Kiers, Tissink en Heijn 1993, p.51.

⁷⁷ Koolhaas-Grosfeld 1986, p. 45.

⁷⁸ Idem, p. 46.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Vroom e.a. 1978.

⁸¹ Bergvelt 1995, p.115.

Daarnaast werden er letterlijke kopieën of imitaties van zeventiende-eeuwse schilderijen geschilderd. In 1828 vestigde bijvoorbeeld de Antwerpse Charles van Beveren (1809-1850) zich in Amsterdam, waar hij zich bezighield met het kopiëren van oude meesters. Zo heeft hij onder andere *Het Sint-Nicolaasfeest* van Jan Steen, *De vaderlijke vermaning* van Gerard ter Borch, *De oude drinker* van Gabriël Metsu en de *Anatomische les van Dr. Nicolaas Tulp* van Rembrandt nageschilderd. Naast het kopiëren worden schilderijen van oude meesters geïmiteerd in pastiches. Zo bevindt zich in de collectie van het Teylers Museum in Haarlem een *Melkmeisje* van Wybrand Hendriks (1744-1831), geschilderd naar Vermeer (afbeelding 18). Het is duidelijk dat deze kunstenaar de schilderkunst van Vermeer kende, terwijl er tot dan toe weinig over Vermeer gepubliceerd was. Hij heeft Vermeers *Melkmeisje* moeten zien in de verzameling van de familie De Winter in Amsterdam. Ook is bekend dat Hendriks een kopie van het *Gezicht op Delft* heeft geschilderd.⁸² Een pastiche van *Het straatje* is van de hand van de schilder Dirk van der Laan (1759-1829), waarvan de verblijfplaats tegenwoordig onbekend is (afbeelding 19). Hendriks nam niet Vermeers pointilleertechniek over, maar de amateurschilder Van der Laan probeerde dit wel.⁸³ Zo werd Van der Laans schilderij van zijn *Landhuis* in Berlijn later door Thoré aan Vermeer toegeschreven.⁸⁴

In de tweede helft van de negentiende eeuw was de illusie dat men de zeventiende eeuw zou kunnen evenaren of zelfs overtreffen losgelaten.⁸⁵ De imitatiestijl maakte in de loop van de tijd plaats voor een andere werkwijze. De oude meesters bleven aanwezig ter inspiratie, maar kunstenaars refereerden voortaan indirect naar de Hollandse meesters in plaats van deze te imiteren of proberen na te volgen.

§2.2. *Het negentiende-eeuwse Nederlandse genrestuk tot ca. 1850*

Een vroeg en uitzonderlijk voorbeeld van de middenweg tussen de eigentijdse en zeventiende-eeuwse schilderkunst binnen de nationale Hollandse schilderschool, gepropageerd door De Vries, is het schilderij *Muziekles* (1808) van Louis Moritz (1773-1850) (afbeelding 12). Twee vrouwen krijgen muziekles van hun leraar, die een viool onder zijn arm vasthoudt en vrolijk in gesprek is met de dames. De figuren zijn in eigentijdse kleding afgebeeld, namelijk dat van de Franse empirestijl. Moritz heeft zijn uiterste best gedaan de voorwerpen en stoffen zo realistisch mogelijk weer te geven; een gegeven dat sterk doet denken aan zeventiende-eeuwse fijnschilders zoals Jan Steen, Gerard ter Borch en Gabriël

⁸² Blankert 1975, p. 98.

⁸³ Koolhaas-Grosfeld 1986, p. 30.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Van Sas 1992, p. 93.

Metsu. De plaatsing van de figuren komt zeer overeen met het eerdergenoemde genrestuk *Galante conversatie* (bekend als *De vaderlijke vermaning*) (ca. 1654) van Gerard ter Borch (afbeelding 13). Moritz neemt op een subtiële wijze elementen over uit de zeventiende-eeuwse interieurschilderijen, maar plaatst de voorstelling in zijn eigen tijd met een klassieke sfeer qua kleding, architectuur en kleur.

Een ander voorbeeld is de eerdergenoemde kunstenaar Wybrand Hendriks, die in dezelfde periode als Moritz werkt, maar zich op een andere manier baseert op de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst. Naast zijn pastiches van *Het melkmeisje* en *Gezicht op Delft* heeft Hendriks een genrestuk geschilderd van een geheel ander karakter. Zijn genrestuk *Interieur met een slapende man en kousen stoppende vrouw* (ca. 1815-1825) wordt als zijn meesterwerk beschouwd (afbeelding 14).⁸⁶ Hendriks heeft hier een man en vrouw afgebeeld als een observator. Het lijkt een neutrale weergave van de werkelijkheid, zonder een moraliserende tegenstelling die soms op zeventiende-eeuwse genrestukken wordt gesuggereerd. De vergroting van de man op de voorgrond en de afsnijdingen van de voorstelling doen vermoeden dat Hendriks gebruik heeft gemaakt van een camera obscura.⁸⁷ Het motief van een geopend venster en het heldere daglicht doen denken aan de schilderijen van Johannes Vermeer, maar Hendriks heeft hier een eigentijds eenvoudig interieur afgebeeld. In het algemeen koos Hendriks twee richtingen in de genrekunst: besloten huiselijke taferelen in zachte belichting en bontere, uitvoerig aangekleedde, vaak meerfigurige anekdotische voorstellingen.⁸⁸

Ongeveer twee decennia later heeft de kunstenaar Hubertus van Hove een andere aanpak (1814-1864). Zijn *Luistervink* (ca. 1853) is een voorbeeld van een historisch genrestuk (afbeelding 15). Ook in dit schilderij heeft de schilder gezocht naar een zekere 'middenweg' door zich op meerdere zeventiende-eeuwse schilders te baseren. De muziekles op de achtergrond lijkt op een interieurstuk van Pieter de Hooch en het thema van een luistervink komt vooral voor op schilderijen van Nicolaes Maes.⁸⁹ Bij Maes luistert de dienstmeid echter meestal een liefdespaar af, terwijl in de voorstelling van Van Hove de dienstmeid onschuldig naar het musicerende gezelschap luistert. Van Hove heeft het oorspronkelijke stoute karakter van de voorstellingen van Naes aangepast en het thema in de ogen van zijn tijdgenoten in positieve wijze gewijzigd.⁹⁰ Het pikante grapje is nu een keurige, aandoenlijke voorstelling.

⁸⁶ Jansen 1986, p. 97.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ De Rijdt 2009, p. 78.

⁸⁹ Jansen 1986, p. 104.

⁹⁰ Jansen 1986, p. 104.

§2.3. *Het realisme van ouden en modernen*

In de tweede helft van de negentiende eeuw is er sprake van een nieuwe omgang met de schilderkunst uit de Gouden Eeuw. Het eerdergenoemde besef dat de ontwikkeling van de schilderkunst afhankelijk is van tijds- en plaatsgebonden factoren, krijgt ook gehoor in Nederland. Daarnaast wordt men zich bewust van de eigen onveranderende 'Hollandse' volksaard. Deze historiserende omgang met het verleden komt vooral naar voren in de kunstkritieken van Jacob van Santen Kolff (1848-1896). Hij was een groot bewonderaar van de schilders van de Haagse School, omdat volgens hem daarin de ware geest van zijn tijd te lezen was. Hij omschrijft deze als volgt: 'een machtige drang naar natuur en waarheid, naar eenvoud in het schilderen van het leven, de natuur en den mensch, *zoals zij zijn*, en voor zoover de kunst haar kan nabijkomen'.⁹¹

Dit was bijna exact dezelfde overtuiging als de Franse realisten, die hun inspiratie haalde uit de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst. Het zijn de idealen van een 'natuurlijke' en 'eerlijke' schilderkunst, die ook Thoré propageert. Het ging Van Santen Kolff niet om de voorstellingen uit de Gouden Eeuw, maar om 'de geest van eenvoud en waarheid, van gezond "realisme", welke de werken dier oude meesters tot toonbeelden voor alle tijden stempelt'. Hij vervolgt: '[de geest] is echter, in modern gewaad gestoken, in die uitverkoren jongeren teruggekeerd'.⁹² Van Santen Kolff bedoelde met 'de uitverkoren jongeren' de jonge schilders van de Haagse School. 'Het moderne gewaad' slaat op de nieuwe tonalistische schildertechniek van de Haagse schilders en dat is volgens Van Santen Kolff het enige, maar zeer belangrijke punt van verschil met de schilderkunst uit de Gouden Eeuw.

Door te kiezen voor de 'toon' of 'grijschildering' in plaats van de kleur, zijn de schilders van de Haagse School volgens hem erin geslaagd realistischer te schilderen.⁹³ Moderne schilders van de Haagse School, de School van Barbizon en ook de Franse impressionisten nemen niet langer letterlijk elementen uit de zeventiende eeuw over, maar zetten deze schilderkunst naar hun eigen hand. In de literatuur spreekt men van een 'verwerkt' verleden, gezien de overname van vooral het realistische ideaal.

§2.4. *Vermeer in de Nederlanden*

De schilderijen van Vermeer zijn in Nederland eigenlijk altijd gewaardeerd. Uit de achttiende eeuw zijn echter weinig bronnen, aangezien zijn naam toen minder bekend was. Toch blijkt uit een aantal notities de waardering van zijn werk. Zo wordt in 1719 het *Melkmeisje* 'het

⁹¹ Koolhaas-Grosfeld 1985, p. 149.

⁹² Idem.

⁹³ Idem, p. 150.

vermaerde Melkmeysje door Vermeer' genoemd, in 1765 komt daarbij dat het 'krachtig van licht, hetgeen door een vengster terzyde invalt ... eene verwonderlyke natuurwerking' is en wordt ook van de *Astronoom* in 1778 gezegd: 'het bevallige ligt ... doet een fraaije en natuurlyke werking' en later in 1803 heet hetzelfde licht 'frappant'.⁹⁴ Het licht van Vermeer werd dus in de achttiende eeuw al opgemerkt en graag gezien.

De kunsthandelaar Lebrun schreef in zijn *Galerie des peintres Flamands, Hollands et Allemands* (1792) dat Vermeer meer werd gewaardeerd in Holland dan elders. Dat Vermeer toen in Nederland gewaardeerd werd, blijkt uit een passage in een redevoering uit 1789 van de Amsterdamse hoogleraar en chirurg Andreas Bonn (1738-1817). Hij hield zijn redevoering ter gelegenheid van de opening van de tekenzaal in het nieuwe gebouw van het genootschap Felix Meritis in Amsterdam, dat zich richtte op de bevordering van de kunsten en de wetenschap.⁹⁵ In zijn betoog uitte Bonn zich kort over een reeks Hollandse schilders, waaronder Jan Steen, Gabriël Metsu en Gerard ter Borgh, en sluit af met 'Delftschen van der Meer'.⁹⁶

Veelzeggender is het grote aantal schilderijen dat vanaf ca. 1780 onder Vermeers naam wordt verkocht, maar niet van zijn hand is. Zo werd de *Goudweegster* (ca. 1664) van Pieter de Hooch tussen 1780 en 1809 vier keer verkocht als een Vermeer (afbeelding 16). Blijkbaar zijn de schilderijen van Vermeer niet alleen bekend, maar hebben deze ook een zekere waarde in de kunstverkoop. In dezelfde periode was de Hollandse koopman en graveur Christiaan Josi (1784-1828) een van de eersten die een poging deed om Vermeers oeuvre te karakteriseren. Hij schreef rondom 1795: 'De schilderijen van Jan van der Meer ... zo opmerkelijk door hun eenvoud van onderwerp gepaard aan waarheid van uitdrukking, waren vroeger ... weinig bekend. Tegenwoordig weten de kenners de werken van deze meester wél te waarderen.'⁹⁷ Één van deze kenners was de Amsterdamse koopman en dichter Pieter de Winter, die in 1800 voor een hoog bedrag *Het Straatje* van Vermeer kocht (afbeelding 17). Na zijn dood kocht zijn dochter in 1813 nog een Vermeer voor een nog hogere prijs: het *Melkmeisje* (afbeelding 6).

Beide schilderijen werden vervolgens beschreven in de *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst* (1816) van de schrijvers Van Eijnden en Van der Willigen: 'Wij behoeven niet te zeggen, dat de Werken van den zoogenaamden Delftschen Van der Meer in de aanzienlijkste kunstverzamelingen mogen geplaatst worden; alzoo het aan alle kunstminnaren bekend is, dat zijne schilderijen bij die der voornaamste Meesters uit de

⁹⁴ Blankert 1975, p. 94.

⁹⁵ Idem, p. 96.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Idem.

Hollandse school in rang gelijk gesteld en met de aanzienlijkste sommen betaald worden; en dat kan geene verwondering baren, als men in aanmerking neemt, dat, (...) Johannes Vermeer den Titiaan der moderne Schilders van de Hollandse School noemen mag; van wege zijne krachtige kleuren en gemakkelijke penseelbehandeling.⁹⁸

Uit dit citaat blijkt duidelijk de eerdergenoemde visie van een Hollandse School, waar eigentijdse schilders zich op moesten baseren. Naast het *Het melkmeisje* en *Het straatje* noemen zij ook 'Ene afbeelding van de stad Delft ... die, als verwonderlijk kunstig behandeld, zeer geprezen wordt.'⁹⁹ Het gaat hier om het *Gezicht op Delft* dat zes jaar later door de beheerders van het Mauritshuis voor een bedrag van 2900 gulden zou worden aangekocht.¹⁰⁰

Het vierde schilderij dat in een collectie van een verzamelaar belandt en dus door kunstenaars bekeken kon worden is de *Brieflezende vrouw* (ca. 1663-64) (afbeelding 1). In 1839 kocht de Amsterdamse bankier Adriaan van der Hoop (1778-1854) het schilderij van de eerdergenoemde Engelse handelaar John Smith voor een bescheiden bedrag van 800 gulden.¹⁰¹ Bij de taxatie van de verzameling na het overlijden van Van der Hoop werd de waarde slechts op 100 gulden gesteld: de gemiddelde prijs voor een negentiende-eeuws genreschilderij.¹⁰²

Na de opening van het Museum Van der Hoop in 1854 in de zalen van de Akademie in Amsterdam, was de *Brieflezende vrouw* in dezelfde zaal te bekijken als het *Joodse bruidje* (ca. 1665) van Rembrandt.¹⁰³ Het is in deze zaal waar Thoré zijn lofrede over Vermeer schreef in zijn *Musées de la Hollande*. Later verhuist de collectie in zijn geheel naar het nieuwe Rijksmuseum, dat in 1885 haar deuren opende. De gehele collectie wordt in een aparte zaal getoond. De *Brieflezende vrouw* kreeg een plekje tussen allerlei andere bekende oude meesters, zoals Rubens, Frans Hals, Teniers, Jan Steen, Hobbema, Pieter de Hooch, Potter, Jacob van Ruisdael, Willem van de Velde, Wouwerman, Nicolaes Maes en Gerard Dou.¹⁰⁴

Over de receptie van Vermeer in Nederland na de jaren 1810 is er naar mijn weten nauwelijks gepubliceerd. Er zit een gapend gat tussen de publicatie van Van Eijnden en Van der Willigen in 1816 en het boek *Jan Vermeer van Delft en Carel Fabritius: photogravures*

⁹⁸ Blankert 1975, p. 98.

⁹⁹ Van Eijnden en Van der Willigen 1816, p. 167.

¹⁰⁰ Blankert 1975, p. 100.

¹⁰¹ Bergvelt en Gosliga 2004, p. 196.

¹⁰² Op de tentoonstellingen van de Levende Meesters was een bedrag van 100 gulden een gangbare vraagprijs voor een gemiddeld genrestuk.

¹⁰³ Kistemaker 2004, p. 53.

¹⁰⁴ Kistemaker 2004, p. 60.

naar al hunne bekende schilderijen van Cornelis Hofstede de Groot, het eerste Nederlandse boek over Vermeer en Fabritius uit 1907. Wat Nederlandse bezoekers over de *Brieflezende vrouw* in Museum van der Hoop of *Gezicht op Delft* in het Mauritshuis schreven, moet nog uitgezocht worden. De brieven van Vincent van Gogh zijn bijvoorbeeld een geschikte bron, die Vermeer zestien keer heeft vermeld in zijn brieven.¹⁰⁵ Daarnaast hebben wellicht diverse kunstenaarsverenigingen, zoals Arti et Amicitiae uit Amsterdam, geschreven over Vermeer tijdens hun kunstbesprekingen of tentoonstellingen.

¹⁰⁵ <http://vangoghletters.org/vg/search/simple?term=Vermeer>

Hoofdstuk 3: De brieflezende vrouw

De *Brieflezende vrouw* was een van de weinige schilderijen van Vermeer die halverwege de negentiende eeuw in Nederland in een openbare collectie bezocht kon worden. Uit advertenties in literatuurtijdschriften uit deze periode blijkt dat de *Musées de la Hollande* van Thoré ook in Nederland werden gelezen.¹⁰⁶ De aanwezigheid van de *Brieflezende vrouw* in Museum van der Hoop en de beschikbaarheid van Thoré's beschrijving van de *Brieflezende vrouw* doet vermoeden dat het schilderij bekender werd na 1860, ook onder Nederlandse kunstenaars.

Museum Van der Hoop bevond zich toentertijd in de zalen van de Amsterdamse Academie in het Oudemannenhuis.¹⁰⁷ Om bezoekers naar museum Van der Hoop te trekken verschenen er aankondigingen in kranten en werden er in 1861 op beide ingangen van de Oudemanhuispoort borden geplaatst (afbeelding 20).¹⁰⁸ In juli 1885 verhuisde de collectie in zijn geheel naar het nieuwe Rijksmuseum, waar de collectie een eigen zaal kreeg. De zaal bevond zich aan het einde van de looproute langs de oudere kunst, die onder andere langs de Eregalerij en *De nachtwacht* leidde. De *Brieflezende vrouw* was dus te bezichtigen aan het eind van de populaire route door het museum. Een foto uit ca.1900 laat zien dat de *Brieflezende vrouw* dicht bij het toen al beroemde *Joodse bruidje* van Rembrandt hing (afbeelding 21).¹⁰⁹ De verwachting is dat na 1860 meer Nederlandse genreschilders zich gaan inspireren op Vermeers *Brieflezende vrouw* door de grotere bekendheid en toegankelijkheid.

§3.1. Lezende vrouwen

De *Brieflezende vrouw* van Vermeer is een intrigerend schilderij. Men kan zich afvragen waarom er eigenlijk lezende vrouwen worden geschilderd. Het is zeer opmerkelijk dat al vanaf de dertiende eeuw tot nu altijd lezende vrouwen worden afgebeeld.¹¹⁰ Dat lezen aangenaam is en plezier geeft, is een relatief nieuwe opvatting die pas in de zeventiende eeuw ingang vond.¹¹¹ De historicus Stefan Bollmann heeft zich gespecialiseerd in schilderijen met een voorstelling van een lezende vrouw. Hij merkt op dat de Noordelijke Nederlanden in die periode de meeste geletterde burgers in Europa hadden en dat er nergens anders zoveel boeken werden gedrukt. Uit zijn onderzoek blijkt dat al in het midden van de zestiende eeuw reizigers schreven dat de gemiddelde burger en ook boeren konden

¹⁰⁶ Claassen 1860, [901]

¹⁰⁷ Kistemaker 2004, p. 49.

¹⁰⁸ Idem, p. 50.

¹⁰⁹ Idem, p. 60.

¹¹⁰ Bollmann 2006, p. 21.

¹¹¹ Idem, p. 23.

lezen in de Nederlanden.¹¹² Het is dus niet verwonderlijk dat de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst uit relatief veel boek-, brief- en Bijbellezende vrouwen bestaat.

Uit dit onderzoek naar de negentiende-eeuwse artistieke receptie van *Brieflezende vrouw* is gebleken dat in de eerste helft van de negentiende eeuw brieflezende vrouwen nog in een zeventiende-eeuws interieur worden geschilderd. In de jaren 1870 worden er eigentijdse onderwerpen geschilderd binnen de genreschilderkunst, maar de voorstelling van een brieflezende vrouw blijft bestaan. Het is zelfs zo dat door de opkomst van de roman en de behoefte om de eigen tijd te schilderen er in deze periode in totaal een zeer grote hoeveelheid lezende vrouwen wordt afgebeeld.¹¹³ Door de verbeterde mobiliteit was ook de correspondentie toegenomen. De brief was voor de vrouw van belang, vooral in de verlovingscorrespondentie. Lange tijd waren brieven de enige manier waarop verloofden op een persoonlijke manier in contact konden treden. Een ontmoeting zonder toezicht van familieleden of chaperonnes was voor ongehuwden immers ongepast. Door te corresponderen trachtten de verloofden kennis te nemen van elkaars gevoelens en op voorhand vorm te geven aan de wederzijdse rolverdeling en machtsverhoudingen binnen het huwelijk.¹¹⁴ Daarom wordt er eigenlijk altijd vanuit gegaan dat jonge, brieflezende vrouwen een liefdesbrief in hun handen hebben.

Brieflezende vrouwen hebben een zekere vorm van intimiteit. De lezeres isoleert zich van haar omgeving door volledig op te gaan in de handeling van het lezen. De *Brieflezende vrouw* van Vermeer is volledig verdiept in haar bezigheid. De vraag wat ze leest en wie haar heeft geschreven, maakt het schilderij geheimzinnig. In de catalogus van 1935 ter ere van het vijftigjarig bestaan van het Rijksmuseum staan hierover de volgende woorden: 'Schepping van bijna raadselachtige volmaaktheid. Vermeer's palet, dat de helderste waarde van iedere kleur nastreefde, beperkt zich hier tot een toon van oud perkament en onwezenlijk blauw. Een beschrijving van een schilderij als dit brengt aan het licht, hoe onderwerploos Vermeer's beste kunst is. Voorzichtige ervaring en rustige intuïtie schiepen de zeldzame kleurenharmonie; vermeden werd alles wat afleidt, alles wat het innerlijk evenwicht zou kunnen storen. Het is een kleine wereld, die Vermeer op zich laat inwerken, een wereld waarin hij geheel oog kan zijn (...)'.¹¹⁵ Dit is een andere interpretatie van Vermeers *Brieflezende vrouw* die ook veel weerklank heeft: het schilderij is eigenlijk onderwerploos, zonder verhaal. De waardering voor het schilderij zit hem in het bijna fotografisch realisme, waarin de technische beeldaspecten de kwaliteit bepalen.

¹¹² Bollmann 2006, p. 28.

¹¹³ Bollmann 2011, p. 12.

¹¹⁴ Prins 2009.

¹¹⁵ Weber 2013, p. 5.

§3.2. De ontwikkelingsschets

Vermeers repertoire werd al aan het begin van de negentiende opgepakt, maar uit dit onderzoek blijkt dat schilders vooral anekdotische details uit de voorstelling overnemen. Het is echter de intimiteit van de voorstelling van *Brieflezende vrouw*, zoals in het eerdere citaat 'een kleine wereld' genoemd, die de genreschilderkunst van Vermeer karakteriseert. Een heldere compositie in combinatie met licht- en kleurexperimenten maakt zijn schilderkunst uitzonderlijk. Uit dit onderzoek is gebleken dat gedurende de negentiende eeuw de artistieke omgang met Vermeer verandert. Het anekdotische gebruik voor het creëren van een zeventiende-eeuws interieur maakt plaats voor een aandacht voor Vermeers gebruik van de beeldaspecten kleur, licht en compositie voor het weergeven van de eigen tijd.

Het genre *historique*

Net als in het Franse *genre troubadour* werden de Leidse fijnschilders ook in Nederland in het begin van de negentiende eeuw gewaardeerd. De schilderijen *De nieuwsgierige minnaar* en *Brieflakkende dame bij een balpootafel in een interieur* van de schilder Ezechiël Davidson (1792-1870) zijn genrestukken van een anekdotische aard (afbeelding 22 en 23). Davidson woonde en werkte vanaf 1814 in Leiden en moet daar kennis hebben gemaakt met de schilderkunst van de fijnschilders. Vermeer werd in deze periode in dezelfde context gezien als de fijnschilders.¹¹⁶ Toch is het onwaarschijnlijk dat Davidson de *Brieflezende vrouw* van Vermeer heeft gezien of heeft gebruikt voor zijn eigen werk. Het is waarschijnlijker dat Davidson zich heeft gebaseerd op andere zeventiende-eeuwse genreschilders. In een aantal schilderijen van Dou of Van Mieris zijn de voorstellingen namelijk ook bij een venster geplaatst. Zo lijkt het interieur van *De nieuwsgierige minnaar* op het interieur van *Jonge vrouw aan de kaptafel* (1667) van Gerard Dou (afbeelding 24). De Spaanse stoel die als repoussoir dient, is hier gespiegeld, de gordijnen zijn op eenzelfde wijze gedrapeerd over het openstaande venster en op de achtergrond hangt een schilderij aan de wand. Daarnaast hebben de verhalen in de voorstellingen van de Leidse fijnschilders een vrolijk, verhalend karakter. De nieuwsgierige minnaar die de vrouw stoort in het schrijven van haar brief en de afwachende man buiten het venster bij de brieflakkende dame van Davidson laten zich goed in verband brengen met het karakter van de schilderijen van de Leidse fijnschilders, maar minder met Vermeer.

Twee schilderijen van het *genre historique* die wel duidelijk verwijzingen bevatten naar Vermeer zijn *Ochtendlectuur* en *De brief* van de schilder Johannes Cornelius Mertz (1819-1891) (afbeelding 25 en 26). Ondanks zijn klassieke academische opleiding aan de

¹¹⁶ Hertel 2001, p. 148.

Koninklijke Academie in Amsterdam door zijn docent was Jan Willem Pieneman (1779-1853) heeft Mertz zich gespecialiseerd in zeventiende-eeuwse voorstellingen.¹¹⁷ In zowel *Ochtendlectuur* als *De brief* bevat het interieur duidelijke motieven uit het interieur van de *Brieflezende vrouw* van Vermeer. De witte wand met een houten lambrisering wordt voor een groot deel bedekt met een landkaart. Net als bij Vermeer staat hiervoor een Spaanse stoel, waar de vrouwen op zitten of naast staan. Het licht komt van links uit een venster dat zich buiten de voorstelling bevindt. Bij dat imaginaire venster staat een tafel, die deels op het schilderij is afgebeeld. Het kleurgebruik en de compositie van Mertz en Vermeer verschillen zeer van elkaar. Mertz heeft zich voor het interieur van de voorstelling duidelijk gebaseerd op het schilderij van Vermeer en maakt op een anekdotische wijze gebruik van het interieur uit *Brieflezende vrouw*. Er is hier echter geen sprake van een intiem karakter in de voorstellingen: in *Ochtendlectuur* lijkt de vrouw vluchtig haar boek te lezen, zonder de tijd ervoor te nemen en erbij te gaan zitten, terwijl de zittende vrouw in *De brief* alleen aandacht heeft voor de toeschouwer en de envelop van de brief op de grond laat liggen.

Portret van een vrouw

Een opmerkelijke vondst is een schets uit 1885 voor een schilderij *Lente* van de schilder David Bles (1821-1899), die bekend is om zijn achttiende-eeuwse genretaferelen (afbeelding 27). De verblijfplaats van de schets en van het schilderij zijn onbekend. De schets is in olieverf uitgevoerd en stelt een jonge vrouw voor die leest uit het boek wat ze in haar handen vasthoudt. De vrouw is in profiel weergegeven, net als de *Brieflezende vrouw*. Daarnaast lijken de contouren van het gezicht van beide vrouwen erg op elkaar. Beiden hebben de mond iets geopend terwijl ze lezen. Ook het licht komt vanaf dezelfde kant en hebben de schaduwen op het gezicht een fijnere overgang dan de schaduwpartijen op de kleding. Het is een opmerkelijke studie binnen het oeuvre van Bles, aangezien hij bekend is om zijn humoristische genrestukken. Deze schets is geen interieurstuk, maar een intiem portret waar de nadruk ligt op de compositie en lichtwerking. Wellicht heeft Bles na de opening van het Rijksmuseum in 1885 deze schets van de *Brieflezende vrouw* gemaakt ter inspiratie voor het schilderij *Lente*. Helaas is er geen afbeelding van dit schilderij bekend, waardoor het in dit geval lastig is om concrete uitspraken te doen over Bles' conceptie van Vermeer.

De Nederlandse genreschilder die de meeste brieflezende vrouwen heeft geschilderd is Christoffel Bisschop (1828-1904). Bisschop had zich gespecialiseerd in het historisch genre, maar van een ander karakter dan bijvoorbeeld de schilderijen van Mertz of zijn leermeester Huib van Hove, eerder genoemd bij het bespreken van *De luistervink*

¹¹⁷ Scheen 1970, p. 38.
Reynaerts 2001, p. 98

(afbeelding 15). In Bisschops schilderijen *Zonneschijn in huis en hart*, *De brief*, *Voor de spiegel* en *De spiegel* lezen alle vier de vrouwen een of meerdere brieven voor de spiegel (afbeelding 29-32). Bisschop specialiseerde zich na 1860 in Hindelooperinterieurs: zeventiende-eeuwse Friese interieurs, waarin vaak grote gedeeltes van de wanden zijn betegeld. Hij had daarvoor een rijk antiek ingericht atelier, dat vol stond met zeventiende-eeuwse voorwerpen (afbeelding 28).¹¹⁸ In deze schilderijen is het interieur niet het hoofdonderwerp: het is zelfs niet heel duidelijk of de voorstellingen überhaupt in een historisch interieur zijn geplaatst. Dat geeft deze schilderijen een ander karakter.

Alle drie de vrouwen in *Zonneschijn in huis en hart*, *De brief* en *Voor de spiegel* zijn gekleed in een zwarte jurk met rode mouwen vanaf de elleboog. Op het schilderij *Voor de spiegel* draagt de vrouw een zwarte hoofddoek van voile en kijkt triest in de spiegel. Voor haar staat op de stoel een kistje, waarin zij allerlei andere brieven heeft bewaard. Is zij in de rouw om haar geliefde en haalt zij herinneringen op van vroeger door zijn brieven te lezen? Wijzen de geborduurde liefkozende vogels op de stoel daarop? De voorstelling in *De spiegel* bestaat voor een groot deel uit een lege ruimte, waardoor de aandacht naar de emotie van de vrouw verplaatst. Waar Bisschop in de eerste twee schilderijen *Zonneschijn in huis en hart* en *De brief* de vrouwen brieflezend heeft afgebeeld, kijken de andere twee vrouwen in *Voor de spiegel* en *De spiegel* dromerig en enigszins triest in de spiegel. In Bisschops schilderijen wordt dezelfde sfeer van intimiteit bij het lezen opgeroepen als bij Vermeer. Als toeschouwer word je meegevoerd in de handeling van de vrouwen, zonder hen te willen storen in wat ze aan het doen zijn. De Franse auteur Joris-Karl Huymans (1848-1907) zag ook in de Hindelooper interieurs parallellen met Vermeer, vanwege de ingehouden emotie.¹¹⁹

Een ander schilderij van Bisschop van een briefschrijvend meisje lijkt door het *en profil*, het schilderij aan de wand en de lichtwerking op Vermeers *Brieflezende vrouw*. Er is helaas enkel een zwart-wit foto van het schilderij beschikbaar (afbeelding 33). Toch wijzen de verschillende aspecten van de schilderijen er op dat er hier niet langer sprake is van het letterlijk overnemen van elementen uit de interieurs van Vermeer, zoals de landkaart, maar van een andere omgang met de oude meester. De ingehouden emotie en de intimiteit uit de voorstellingen van Vermeer worden in een nieuwe context gebruikt.

Het eigentijdse

Het blijkt dat vanaf de jaren 70 van de negentiende eeuw Vermeer minder vaak ter inspiratie diende, waarschijnlijk omdat het historisch genre haar populariteit verloor. De aandacht van

¹¹⁸ Stolwijk 1998, p. 234.

¹¹⁹ De Leeuw 1983, p. 62.

het Nederlandse kunstkopende publiek verschoof geleidelijk van het werk van de meer traditioneel werkende schilders naar het werk uit de Haagse school.¹²⁰ De verwachting was echter dat genreschilders juist meer zouden kijken naar Vermeer, gezien zijn groeiende bekendheid. Dat was echter niet het geval. Desondanks is er wel een nieuwe omgang met de oude meester te zien, die al enigszins te herkennen is bij Christoffel Bisschop. Genreschilders schilderden onderwerpen uit de eigen tijd, maar baseerden zich wel op de traditie van de schilderkunst. De periode na 1870 werd namelijk gedomineerd door de modernistische kunst en de *l'art pour l'art*, waar geen plek meer was voor de verhalende, anekdotische schilderijen.¹²¹ In dezelfde tijd dat kunstschilders van de Haagse School naar de schilderijstijl van de School van Barbizon keken, veranderde blijkbaar ook de wijze waarop de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst ter inspiratie diende. De voorstellingen zijn niet langer zeventiende-eeuws, maar in de eigen tijd geplaatst en ook de schilderijstijl veranderde. Halverwege de negentiende eeuw is te zien dat genreschilders nieuwe technieken overnamen uit Parijs, zoals de grovere penseelstreken van het realisme en het impressionisme. De benadering van de catalogus van het Rijksmuseum uit 1935, waarin de technische aspecten van het schilderij het meest worden gewaardeerd, is het gevolg van de visie van het *l'art pour l'art*.

Het *Amsterdams weesmeisje* (1890-1910) van de schilder Nicolaas van der Waay (1856-1936) leest in bijna exact dezelfde houding een boek als de *Brieflezende vrouw* (afbeelding 34). Het gaat hier beide om een kniestuk waar de vrouw *en profil* naar links is weergegeven met de lectuur op borsthoogte. Het licht valt op het gezicht van de vrouwen, waardoor de contouren in het gelaat extra worden benadrukt. Van der Waay heeft de figuur echter in een totaal andere omgeving geplaatst. In Nederland heeft hij verschillende schilderijen gemaakt van Amsterdamse weesmeisjes. Deze schilderijen worden gekenmerkt door een naturalistische stijl met een aandacht voor vorm, kleur en compositie. Van der Waay had een grote interesse in de schildertraditie. Hij was hoogleraar aan de Rijksacademie in Amsterdam en in 1884-1885 maakte hij zijn studiereis door Italië, waar hij onder andere Rome bezocht en kopieën maakte van oude meesters.¹²² Van der Waay zal de collectie van het Rijksmuseum en Vermeers *Brieflezende vrouw* dus goed gekend moeten hebben als hoogleraar van de Rijksacademie. Terwijl Van der Waay het eigentijdse, vernieuwde weeshuis en de bijzondere kleding van de wezen schilderde, baseerde hij zijn schilderwijze op de traditie.¹²³

¹²⁰ Stolwijk 1998, p. 217.

¹²¹ Reynaerts 2013, p. 80.

¹²² Scheen 1970, p. 554.

¹²³ Meischke 1975, p. 6.

Een ander voorbeeld waarin vooral de technische aspecten van Vermeer zijn geconcipieerd is *Brieflezende vrouw in interieur* van Franz Deutmann (1867-1915) (afbeelding 35). Helaas is er enkel een zwart-wit foto van dit schilderij bekend, maar toch is zijn grovere penseelstreek en gebruik van natuurlijk licht te herkennen. Deutmann kwam uit een fotografenfamilie en in zijn schilderwerk maakt hij vaak gebruik van sterke licht-donker effecten, zoals in *Vlaams meisje* (1887) (afbeelding 36). De uitwerking van het gele lijfje van het meisje, waarin de stof tot uitdrukking komt door Deutmanns gebruik van kleur- en lichteffecten, is vergelijkbaar met de stofuitdrukking van het *Melkmeisje* of de *Brieflezende vrouw* van Vermeer. De zwarte achtergrond van het *Vlaamse meisje* haalt echter het subtiel in het schilderij weg, waardoor het lastig wordt een vergelijking te maken met Vermeer. In het schilderij *Brieflezende vrouw in interieur* zijn vooral de compositielementen van belang, aangezien de kleuren van het schilderij onbekend zijn. Het is niet onwaarschijnlijk dat Deutmann beschikking had over fotoreproducties van de schilderijen van Vermeer. Hij was nota bene zelf ook fotograaf en in deze periode waren er meerdere reproducties in omloop. Zo bezit het Rijksmuseum een fotoreproductie van *Vrouw met de waterkan* uit het legaat van mevrouw M.C.J. Breitner-Jordan en bood bijvoorbeeld kunsthandel Frans Buffa & Zonen in Rotterdam permanent etsen van *Het lezende meisje* uit Dresden, *Het Straatje* uit de collectie Six, *Brieflezende vrouw* uit het Rijksmuseum, *Het meisje met de parel* en *De soldaat en het lachende meisje* uit particuliere collecties en een kleurenkopie *Gezicht op Delft* uit het Mauritshuis te koop aan.¹²⁴ Deutmann heeft in *Brieflezend vrouw in interieur* geen letterlijke compositie overgenomen, zoals Van der Waay met zijn *Amsterdams weesmeisje*, maar de voorstelling in zijn geheel straalt een zekere rust uit die overeenkomt met Vermeer. De brief is centraal in de voorstelling geplaatst en de nadruk ligt op het gezicht van de lezende vrouw. Niets leidt de aandacht van haar af. De tijd staat als het ware stil, waarin vorm, kleur en licht uitdrukking geven aan dat moment.

¹²⁴ Catalogus Buffa & Zonen.

Conclusie

In dit onderzoek is een overzicht gegeven van de artistieke respons binnen de Nederlandse genreschilderkunst in de negentiende eeuw op de *Brieflezende vrouw* van Johannes Vermeer. De verwachting was dat Nederlandse genreschilders zouden reageren op de stijgend populariteit van Vermeer na zijn herontdekking door de Franse kunstkriticus Etienne-Joseph-Théophile Thoré (1807-1869).

Gedurende de hele negentiende eeuw zijn voorbeelden te vinden van negentiende-eeuwse genreschilders die zich baseren op de *Brieflezende vrouw* van Vermeer. De omgang met de oude meester verandert echter. Aan het begin van de negentiende eeuw worden er letterlijk motieven overgenomen om een zeventiende-eeuws interieur te creëren. Vervolgens ontstaat er tijdens de Romantiek herwaardering voor de intimiteit van Vermeer, zoals blijkt uit schilderijen van brieflezende vrouwen van de Christoffel Bisschop (1828-1904). Na de jaren 1870 worden door genreschilders eigentijdse onderwerpen afgebeeld, maar in het geval van Nicolaas van der Waay (1890-1910) is de schilderswijze gebaseerd op oude meesters, zoals Vermeer. Kunstenaars als Franz Deutmann halen inspiratie uit de schilderijen van Vermeer voor de compositionele elementen en kleur- en lichtwerking.

Deze ontwikkelingsschets past binnen de algemene ontwikkelingen binnen de negentiende-eeuwse genreschilderkunst, zoals besproken in het eerste en tweede hoofdstuk. Er moet echter worden geconcludeerd dat de populariteit van Vermeer niet of nauwelijks effect heeft gehad op de artistieke receptie van de *Brieflezende vrouw* in de negentiende eeuw in Nederland. De Nederlandse negentiende-eeuwse receptie van Vermeer wordt echter overschaduwd door de herontdekker Thoré, waardoor er nauwelijks is gepubliceerd over de omgang met Vermeer in Nederland. Toch zou het interessant zijn om, naast de ontvangst van de schilderkunst van Vermeer binnen de negentiende-eeuwse schilderkunst, ook te onderzoeken hoe kunstcritici, -theoretici en –genootschappen en kunstenaars zelf schreven over de oude meester. Zullen er in de geschriften wel duidelijke verschillen zijn voor en na de publicaties van Thoré?

Literatuur

Baxandall, M., *Patterns of Intention: on the historical explanation of pictures*, Londen 1985.

Bergvelt, E., Kok, J. P. F., Middelkoop, N., *De Hollandse meesters van een Amsterdamse bankier: de verzameling van Adriaan van der Hoop (1778-1854)* (tent. Amsterdam Historisch Museum en Rijksmuseum Amsterdam), Zwolle 2004.

Bergvelt, E., 'De canon van de Gouden Eeuw: de collectie Van der Hoop en de opvattingen van Thoré-Bürger', in: *De Hollandse meesters van een Amsterdamse bankier*, Zwolle 2004, p. 25-48.

Bergvelt, E. en Gosliga, A., 'Chronologische lijst van aanwinsten van Adriaan van der Hoop, in: *De Hollandse meester van een Amsterdamse bankier*, Zwolle 2004, p. 196-204.

Bergvelt, E., *Levende meesters: de schilderijenverzameling van C.J. Fodor (1801-1860)* (tent. Amsterdam Historisch Museum), Amsterdam 1995.

Blankert, A., *Johannes Vermeer van Delft: 1632-1675*, Utrecht 1975.

Bles, D., *Sketches and studies*, Den Haag 1909.

Bollmann, S. [vertaald door Hilde Pauwels], *Vrouwen die lezen zijn gevaarlijk*, Amsterdam 2006.

Bollmann, S. [vertaald door Jan Bert Kanon], *Vrouwen die lezen zijn nog steeds gevaarlijk*, Amsterdam 2011.

Broos, B. 'Un celebre Peijntre nommé Verm[e]r', in: *Johannes Vermeer*, Washington 1995, p. 47-66.

Bunnig, C. (red.), *Een eeuw apart: het Rijksmuseum en de Nederlandse schilderkunst in de 19de eeuw*, Amsterdam 1993.

Carasso, D., 'Een nieuw beeld: Duitse en Franse denkers over de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst, 1775-1860', in: *De Gouden Eeuw in perspectief*, Nijmegen 1992, p. 161-192.

Chu, P. ten-Doesschate, *Nineteenth-century European art*, New York 2003.

Chu, P. ten-Doesschate, 'From Bruegel to Bonvin: Three Hundred Years of European Genre Painting', in: *Redefining Genre*, Washington 1995, p. 12-31.

Chu, P. ten-Doesschate, *French Realism and the Dutch Masters: The Influence of Dutch Seventeenth-Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870*, Utrecht 1974.

Deneer, E., 'Between Dou and David: the importance of seventeenth-century Dutch art to troubadour painting in France, 1790-1830', in: *Simiolus*, 35 (2011), p. 218-236.

Duparc, F. J., Wheelock, A. K., *Johannes Vermeer* (tent. National Gallery of Art Washington en het Mauritshuis Den Haag), Washington 1995.

Fanslau, C., 'Adriaan van der Hoop (1778-1854). Bankier en kunstverzamelaar te Amsterdam', in: *De Hollandse meesters van een Amsterdamse bankier*, Zwolle 2004, p. 9-23.

Franits, W. E. (red), *The Cambridge companion to Vermeer*, Cambridge 2001.

Grijzenhout, F., Veen, H. van (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief: het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992.

Ham, G. van der, Leeuw, R. de (red.), *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum, deel 4 1800-1900*, Zwolle 2009.

Harrison, C., Wood, P., en Gaiger, J. (red.), *Art in Theory: 1815-1900: an Anthology of Changing Ideas*, Malden, Oxford, Melbourne en Berlijn 1998.

Haskell, F., *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven en Londen 1993.

Heppner, A., 'Thoré-Bürger en Holland: de Ontdekker van Vermeer en zijn Liefde voor Neerland's Kunst', in: *Oud Holland*, 55 (1936), afl. 1, p. 17-34, 67-82, 129-144.

Hertel, C., 'Seven Vermeers: collection, reception, response', in: *The Cambridge companion to Vermeer*, Cambridge 2001, p. 140-160.

Hertel, C., *Vermeer: Reception and Interpretation*, Cambridge 1996.

Hiesinger, K. B., Rishel, J. (red.), *The Second Empire, 1852-1870: art in France under Napoleon III* (tent. Philadelphia Museum of Art, The Detroit Institute of Arts en Grand Palais Parijs), Philadelphia 1978.

Jansen, G., 'Catalogus', in: *Op zoek naar de gouden eeuw*, Zwolle 1986, p. 80-178.

Jowell, F. S., 'From Thoré to Bürger: The image of Dutch art before and after the *Musées de la Hollande*', in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 49 (2001), afl. 1, p. 43-60.

Jowell, F. S., *Thoré-Bürger and the Art of the Past*, New York en Londen 1977.

Kiers, J., Tissink, F., Heijn, A. V., 'Schilderijen en hun verhaal', in: *Een eeuw apart*, Amsterdam 1993, p. 45-155.

Kistemaker, R., 'Museum Van der Hoop: het eerste gemeentelijke museum van Amsterdam, 1855-1885', in: *De Hollandse meesters van een Amsterdamse bankier*, Zwolle 2004, p. 49-62.

Koolhaas-Grosfeld, E. A., Vries, S. de, 'Terug naar een roemrijk verleden: de zeventiende-eeuwse schilderkunst als voorbeeld voor de negentiende eeuw', in: *De Gouden Eeuw in perspectief*, Nijmegen 1992.

Koolhaas-Grosfeld, E. A., 'Op zoek naar de Gouden eeuw: de herontdekking van de 17de eeuwse Hollandse schilderkunst', in: *Op zoek naar de Gouden eeuw*, Zwolle 1986, p. 28-49.

Koolhaas-Grosfeld, E. A., 'De negentiende eeuw en de zeventiende-eeuwse schilderkunst, als een vraagstuk van Ouden en Modernen. I*', in: *De negentiende eeuw: documentatieblad Werkgroep 19^e eeuw*, 9 (1985), afl. 3, p. 145-170.

Leeuw, R. de, 'Nederland en de schilderkunst in de 19de eeuw', in: *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum*, deel 4, Zwolle 2009, p. 7-17.

Leeuw R. de, Sillevius, J. en Dumas, C., *De Haagse school: Hollandse meesters van de negentiende eeuw* (tent. Gemeentemuseum Den Haag e.a.), Parijs, Londen en Den Haag 1983.

Leeuw, R. de, 'Het hart geopend voor de schoonheden der natuur', in: *De Haagse school*, Parijs, Londen en Den Haag 1983, p. 51-76.

Loos, W., 'Nicolaas van der Waay (1855-1936) en het Amsterdamse genootschap M.A.B', in: *De negentiende eeuw: documentatieblad Werkgroep 19^e eeuw*, 13 (1989), p. 124-149.

Meischke, R., *Amsterdam: Burgersweeshuis*, Den Haag 1975.

Reynaerts, J., 'Troost en humor: de achttiende eeuw in de schilderkunst van David Bles', in: *De negentiende eeuw: documentatieblad Werkgroep 19^e eeuw*, 37 (2013), p. 80-94.

Reynaerts, J., *'Het karakter onzer Hollandsche School': de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870*, Leiden 2001.

Rijdt, R. de, bijdrage aan catalogus *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum*, deel IV 1800-1900, Zwolle 2009.

Sas, N. C. F. van, 'Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw: nationale cultuur en vaderlands verleden 1780-1914', in: *De Gouden Eeuw in perspectief*, Nijmegen 1992, p. 83-106.

Scheen, P. A., *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950*, 2 delen, Den Haag 1969-1970.

Stolwijk, C. *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1998.

Tilborgh, L. van, Jansen, G. (red.), *Op zoek naar de Gouden eeuw* (tent. Frans Halsmuseum Haarlem), Zwolle 1986.

Vroom, W. H., Bruyn Kops, C. J. de, e.a., *Het Vaderlandsch Gevoel: vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis* (tent. Rijksmuseum Amsterdam), Amsterdam 1978.

Weber, G. J. M. [vertaald door Frits Scholten], *Brieflezende vrouw in blauw: Johannes Vermeer*, Amsterdam 2013.

Weisberg, G. P., *Redefining Genre*, Washington 1995.

Primaire bronnen:

Bürger, W. (Thoré, E. J. Th.) (a), *Musées de la Hollande: II Musée van der Hoop, a Amsterdam et musée de Rotterdam*, Brussel en Oostende 1860.

Bürger, W. (Thoré, E. J. Th.) (b), *Trésors d'art en Angleterre*, Brussel en Oostende 1860.

Bürger, W. (Thoré, E. J. Th.), 'Van der Meer de Delft', in: *Gazette des Beaux Arts*, 21 (1886), afl. 124, 125 en 126, p. 297-330, 458-470, 542-575.

Claassen, F. 'Iets nieuws' (advertentie), in: *Nieuwsblad voor den boekhandel*, 27 (1860), afl. 26, p. 120 [901].

Eijnden, R. van, Willigen, A. van der, *Geschiedenis van der vaderlandsche schilderkunst, sedert de helft der 18e eeuw*, dl. I, Haarlem 1816.

Tentoonstellingscatalogus kunsthandel Frans Buffa & Zonen, *Tentoonstelling van schildrijen en aquarellen*, datering onbekend, collectie RKD.

Tentoonstellingscatalogi van de Levende Meesters, geraadpleegd via RKDexplore.
1851: Den Haag, 1858: Rotterdam, 1874: Groningen.

Taine, H., *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, Parijs 1869. (online beschikbaar via Getty Research Institute)

Websites:

<http://vangoghletters.org/vg/search/simple?term=Vermeer>

Recensie Maarten Prins (18-03-2009): Ruberg, W., *Conventionele correspondentie: Briefcultuur van de Nederlandse elite, 1770-1850*, Nijmegen 2005.

RKDexplore: <https://rkd.nl/nl/>

Afbeeldingen



Afbeelding 1: Johannes Vermeer, *Brieflezende vrouw*, ca. 1663, olie op doek, 46,5 x 39 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Gemeente Amsterdam, bron: Rijksmuseum Amsterdam;
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6420>



Afbeelding 2: Gerard Dou, *De waterzuchtige vrouw*, 1663, olie op paneel, 86 x 67,8 cm, Musée Louvre Parijs, bron: beelddocumentatie RKD.



Afbeelding 3: Pierre Révoil, *Hendrik IV en zijn kinderen*, 1813, olie op doek, 51 x 58 cm, Musée national du Château de Pau, bron: Joconde.



Afbeelding 4: Édouard Manet, *Vrouw met een kan*, 1858-1860, olie op doek, 61 x 54,5 cm, Ordrupgaard Museum Charlottenlund, bron: Ordrupgaard Museum: http://ordrupgaard.dk/en/portfolio_page/manet-woman-with-a-jug/



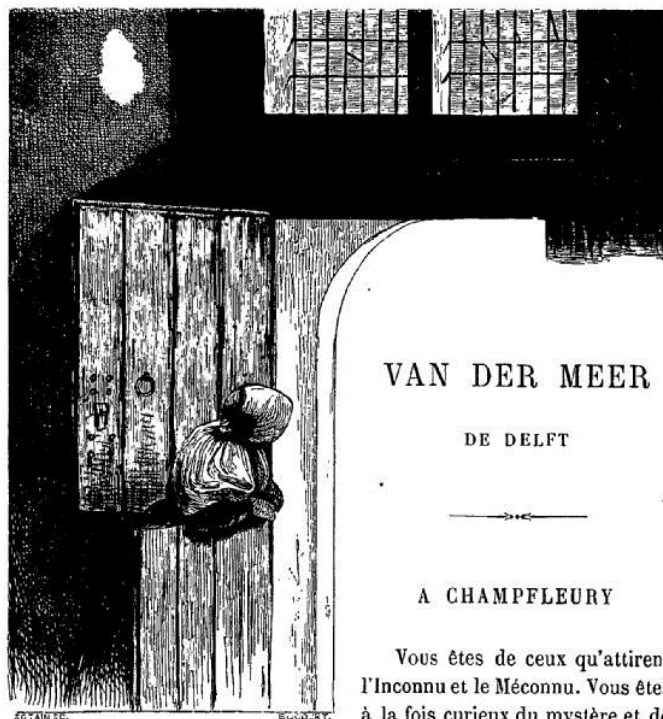
Afbeelding 5: Johannes Vermeer, *Brieflezend meisje bij het venster*, ca. 1657-1659, olie op doek, 83 x 64,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, bron: Staatliche Kunstsammlungen Dresden: <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showSearch?id=415429>



Afbeelding 6: Johannes Vermeer, *Het melkmeisje*, ca. 1660, olie op doek, 45,5 x 41 cm, Rijksmuseum Amsterdam, bron: Rijksmuseum Amsterdam;
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6417>



Afbeelding 7: Louis Garreau naar Johannes Vermeer, *De astronoom*, 1784, ets, uit J. B. P. Lebrun *Galerie des peintres Flamands, Hollandais et Allemands*, deel II, Parijs 1792. Bron: Beelddocumentatie RKD.



la réalité, de l'ombre et de la lumière, — les deux extrémités de l'art et de la vie.

Si vous passez près d'un puits, il faut que vous y descendiez pour voir ce qu'il y a au fond. Et vous y trouvez des *Violons de faïence*, quelque rareté ou quelque vérité.

Vous aimez les points d'interrogation, pour en faire des points d'exclamation et d'admiration.

Puisque vous avez ressuscité trois hommes à demi morts, les frères Lenain, vous vous intéresserez à un original qui était tombé dans l'oubli, et que j'essaye de ramener au jour. Réparation d'une injustice que l'ignorance a souvent commise dans l'histoire de notre chère école hollandaise.

Van der Meer n'était pas mort, et ce qu'il avait créé était toujours là, mais de ses œuvres resplendissantes on avait effacé son nom. Van der Meer avait disparu derrière Pieter de Hooch, absolument comme Hobbema derrière Ruisdael.

Maintenant, Hobbema a repris son individualité près de son ami et compagnon Ruisdael. Il convient également de restituer van der Meer à

XXI.

38

Afbeelding 8: Noël Sotain, illustratie titelblad, *Gazette des Beaux-Arts*, 21 (1866), p. 297.

Bron: Bibliothèque nationale de France.



Afbeelding 9: Édouard Manet, *Dejeuner dans l'atelier*, 1868, olie op doek, 118,3 x 154,0 cm, Neue Pinakothek München, bron: Neue Pinakothek München;
<http://www.pinakothek.de/en/edouard-manet>



Afbeelding 10: Jan Ekels II, *Een schrijver die zijn pen versnijdt*, 1784, olie op doek, 27,x 23,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, bron: Rijksmuseum Amsterdam;
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8375>



Afbeelding 11: Cornelis Kruseman, *Zelfportret*, ca. 1807-1857, ets op papier, 20,3 x 16,1 cm, Rijksprentenkabinet Amsterdam, bron: Rijksmuseum Amsterdam;
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.133949>



Afbeelding 12: Louis Mertz, *De muzikles*, 1808, olie op paneel, 47 x 53 cm, Rijksmuseum Amsterdam, bron: Rijksmuseum Amsterdam;
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.10078>



Afbeelding 13: Gerard ter Borch, *Galante conversatie*, bekend als '*De vaderlijke vermaning*', olie op doek, 71 x 73 cm, Rijksmuseum Amsterdam, bron: Rijksmuseum Amsterdam; <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6153>



Afbeelding 14: Wybrand Hendriks, *Interieur met slapende man en kousen stoppende vrouw*, ca. 1815-1825, olie op paneel, 38 x 33 cm, Frans Halsmuseum Haarlem, bron: Frans Halsmuseum; <http://www.franshalsmuseum.nl/nl/collectie/zoeken-de-collectie/interieur-met-slapende-man-en-kousenstoppende-vrouw-663/#>



Afbeelding 15: Hubertus van Hove, *De luistervink*, ca. 1853, olie op doek, 76,2 x 101 cm, Victoria and Albert Museum Londen, bron: Victoria and Albert Museum Londen; <http://collections.vam.ac.uk/item/O122903/the-listening-servant-oil-painting-hove-hubertus-van/>



Afbeelding 16: Pieter de Hooch, *De goudweegster*, ca. 1664, materiaal niet vermeld, afmetingen niet vermeld, Gemäldegalerie Berlin, bron: Kaiser Friedrich-Museums-Verein; http://www.kaiserfriedrich-museums-verein.de/cms/front_content.php?idcat=16&idcatart=44



Afbeelding 17: Johannes Vermeer, *Gezicht op huizen in Delft*, bekend als *Het Straatje*, ca. 1658, olie op doek, 54,3 x 44 cm, Rijksmuseum Amsterdam, bron: Rijksmuseum Amsterdam; <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6419>



Afbeelding 18: Wybrand Hendriks, *Het melkmeisje*, ca. 1800-1815, olie op doek, 42,1 x 34,7 cm, Teylers Museum Haarlem, bron: Teylers Museum Haarlem;
<http://www.teylersmuseum.nl/en/collection/paintings/ks-228-melkmeisje-wybrand-hendriks>

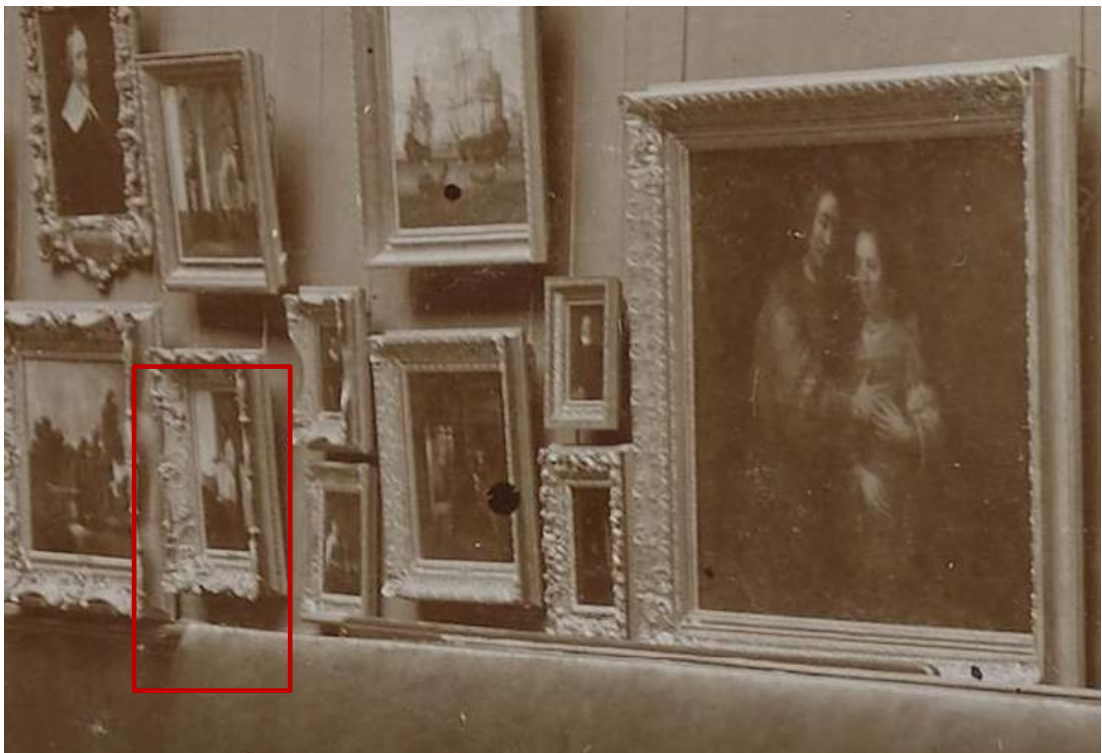
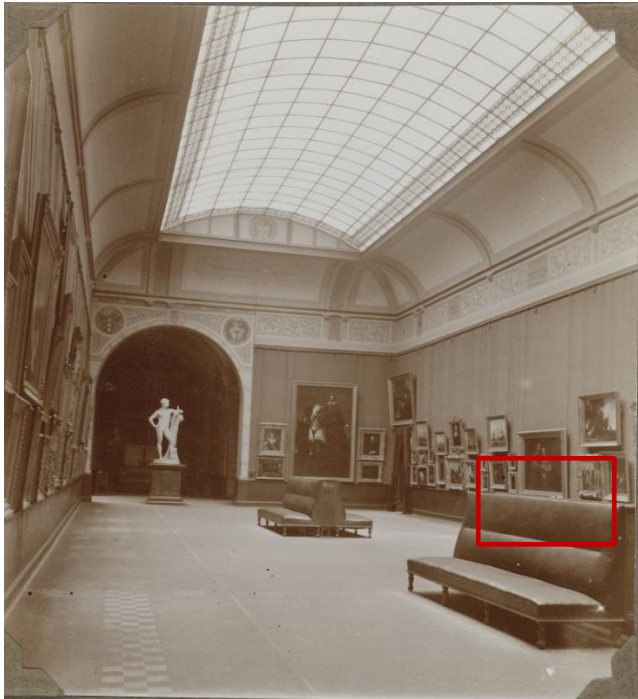


Afbeelding 19: Dirck van der Laan, *Het straatje*, 1792, Verblijfplaats onbekend, bron:

http://www.essentialvermeer.com/fakes_thefts_school_of_delft_lost_sp/erroneously_attributed_vermeers_one.html#top



Afbeelding 20: Kasparus Karsen, *Ingang van Museum van der Hoop in het Oudemanhuisporrtcomplex*, ca. 1865, Gemeentearchief Amsterdam (toegang aan de zijde van de Kloveniersburgwal. De officiële ingang van het museum was toen in de Slijkstraat), bron: Kistemaker 2004, p. 50.



Afbeelding 21: Anoniem, *De Van der Hoopzaal gezien vanuit het oosten*, 1895-1915, daglichtcollodiumzilverdruk, 13 x 12 cm, Rijksmuseum Amsterdam, bron: Rijksmuseum Amsterdam; <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.HARCHIEF.1024>



Afbeelding 22: Ezechiel Davidson, *De nieuwsgierige minnaar*, 1853, olie op doek, 58 x 43 cm, Collectie P.A. Scheen, Den Haag, bron: beelddocumentatie RKD.



Afbeelding 23: Ezechiel Davidson, *Brieflakkende dame bij een balpoottafel in een interieur*, 1850, olie op doek, 56,5 x 42,5 cm, geveild op 4 maart 1974 Amsterdam, verblijfplaats onbekend, bron: beelddocumentatie RKD.



Afbeelding 24: Gerard Dou, *Jonge vrouw aan de kaptafel*, 1667, olie op paneel, 75,5 x 58,0 cm, Boijmans van Beuningen Rotterdam, bron; Boijmans van Beuningen: <http://collectie.boijmans.nl/nl/collection/1186-%28ok%29>



Afbeelding 25, Johannes Cornelius Mertz, *Ochtendlectuur*, 1858, olie op paneel, 56 x 43 cm, verblijfplaats onbekend, bron: beelddocumentatie RKD.



Afbeelding 26: Johannes Cornelius Mertz, *De brief*, 1862, olie op paneel, 36,5 x 28 cm, geveild op 9 december 2000 in Lokeren, verblijfplaats onbekend, bron: Beelddocumentatie RKD.



Afbeelding 27: David Bles, *Studie voor het schilderij 'Lente'*, 1885, verblijfplaats onbekend, bron: David Bles, *Sketches and studies*, Den Haag 1909, p. 46.



Afbeelding 28: Atelier S. Herz, *De schilder Christoffel Bisschop in zijn atelier, Villa Frisia, Van Stolkweg 13 (Den Haag?)*, 12 oktober 1903, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 24 x 30,4 cm, Rijksmuseum Amsterdam, bron: Rijksmuseum Amsterdam:

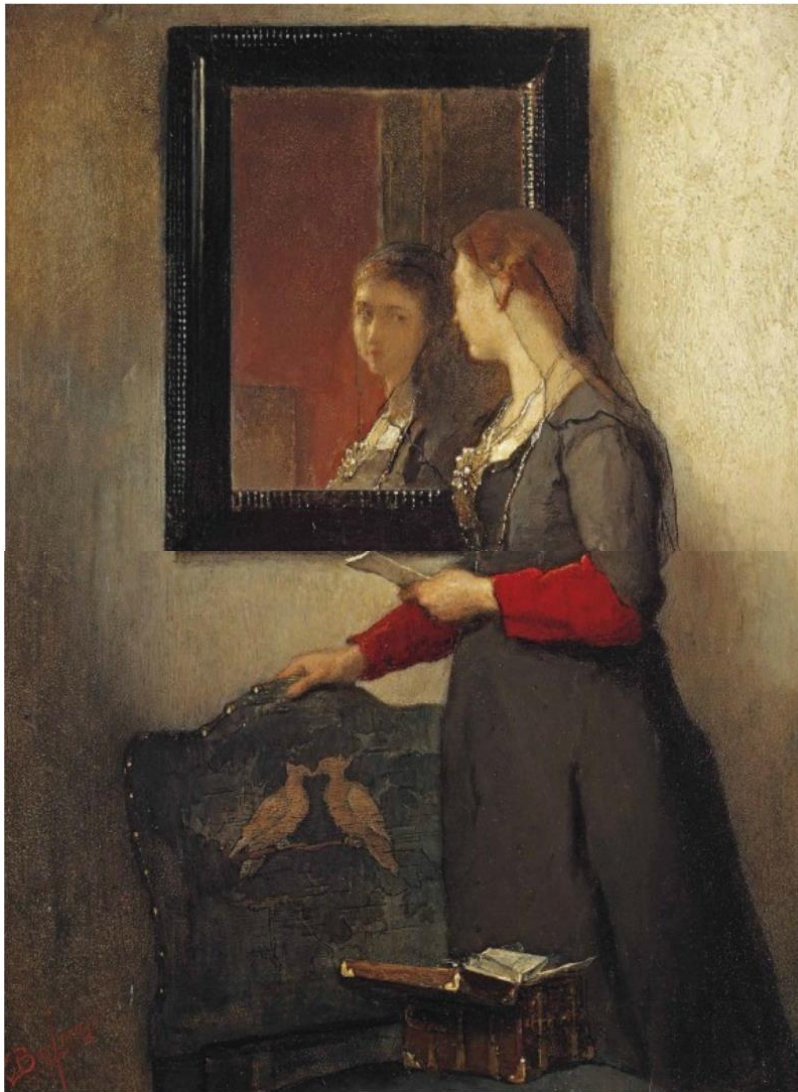
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.356760>



Afbeelding 29: Christoffel Bisschop, *Zonneschijn in huis en hart*, datering onbekend, olie op doek, 138 x 97 cm, Neue Pinakothek München, bron: <http://2.bp.blogspot.com/-6Pq5icHIMVw/U3J1CC-5LKI/AAAAAAAAAGII/gC3-ZJVtcc4/s1600/Germ+25.jpg>



Afbeelding 30: Christoffel Bisschop, *De brief*, datering onbekend, olie op doek, 144 x 97 cm, Fries Museum Leeuwarden, bron: http://www.fryske-akademy.nl/uploads/pics/501_olieverfdoek-zonneschijn_01.jpg



Afbeelding 31: Christoffel Bisschop, *Voor de spiegel*, datering onbekend, olie op paneel, 36 x 26,5 cm, geveild bij Christie's Amsterdam (23 en 24 juni 2015), bron: Christie's; <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/christoffel-bisschop-before-the-mirror-5910219-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5910219&sid=d6d797dd-f430-4b28-bd93-1286d0043808>



Afbeelding 32: Christoffel Bisschop, *De spiegel*, datering onbekend, olie op doek, 51 x 38.8 cm, geveild Christie's Londen (17 november 1995), bron: Beelddocumentatie RKD.



Afbeelding 33: Christoffel Bisschop, *Schrijvend meisje aan een lessenaar*, datering onbekend, olie op paneel, 29 x 24 cm, geveild Kunsthandel Ivo Bouwman 11 mei 1987, bron: Beelddocumentatie RKD.



Afbeelding 34: Nicolaas van der Waay, *Amsterdams weesmeisje*, 1890-1910, olie op doek, 69 x 43,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, bron: Rijksmuseum Amsterdam; <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.9541>



Afbeelding 35: Franz Deutmann, *Brieflezende vrouw in interieur*, datering onbekend, olie op doek, 80 x 60 cm, particuliere collectie, bron: beelddocumentatie RKD.



Afbeelding 36: Franz Deutmann, *Vlaams meisje*, 1887, olie op doek, 70 x 50,5 cm, collectie Singer Museum Laren, bron: beelddocumentatie RKD.

Kunstenaar	Leefjaren	Titel	Jaar	Afmetingen	Materiaal	Overig
Alexander Hugo Bakker Korff	1824-1882	De brief	1873	19 x 15 cm	olie op paneel	particuliere collectie
Christoffel Bisschop	1828-1904	The looking glass	?	51 x 38,8 cm	olie op paneel	veiling Christie in Londen (17 nov 1995)
Christoffel Bisschop		Zonneschijn in huis en hart of lezen voor de spiegel	?	138 x 97 cm	olie op doek	Neue Pinakothek in München
Christoffel Bisschop		De brief	?	144 x 97 cm	olie op doek	1981 op tent. De kunst van het moederschap in Frans Halsmuseum
Christoffel Bisschop		Schrijvend meisje aan een lessenaar	?	29 x 24 cm	olie op paneel	Ivo Bouwman 11 mei 1987
J.J. Mesker naar C. Bisschop		Lezende dame				Collectie Oltmans in 1873 (lithografie in Kunstkronijk 1873, aflevering 22)
David Bles	1821-1899	Lezende vrouw	1886	30 x 24 cm	olie op paneel	particuliere collectie
David Bles		Lezend meisje	1869	25 x 19 cm		Fries Museum, Leeuwarden
David Bles		Study in oils for "spring"	1885			Superveel gelijkenis met dame van Vermeer!
						Longe meisje krijgt van oudere dame leesles in zeventiende-eeuws interieur en venster aan de linkerkant
Jan Jacobus Matthijs Damschröder	1825-1905	The reading lesson	?	40,5 x 33 cm	olie op doek	Wellicht passend ter illustratie over de receptie van de voorstelling van een brieflezende vrouw -> liefdesbrief
Ezéchiël Davidson	1792-1870	De nieuwsgierige minnaar	1853	58 x 43 cm	olie op doek	Wellicht passend ter illustratie over de receptie van de voorstelling van een brieflezende vrouw -> liefdesbrief
Ezéchiël Davidson		Brieflakkende dame bij een baapoottafel in een interieur	1850	56,5 x 42, 5	olie op doek	Wellicht passend ter illustratie over de receptie van de voorstelling van een brieflezende vrouw -> liefdesbrief
Frans Deutman	1867-1915	Brieflezende vrouw in interieur	?	80 x 60 cm	olie op doek	Kunsthandel M Wolff?
D.O.L. Franckenberg en Proschlitz (Desiré Oscar Léopold)	1822-1907	Interior with a woman writing a letter	?	46 x 38,75 cm	olie op paneel	Geveild in Amsterdam op 16-11-1987

Bijlagen

Georg Gills van Haanen	1807-1879	Reading by a window	?	28 x 15,5 cm	olie op paneel	Veiling Amsterdam Christie 30 januari 2007
Hendrik Hollander	1823-1884	De brief	1849	56,5 x 45,5 cm	olie op paneel	Geen zeventiende-eeuws interieur. Hollander schildert meer lezende vrouwen, maar dan
J.B. De Hoog	1866-1943	De brief	?	25,1 x 17,6 cm	olie op paneel	
J.B. De Hoog		De brief	?	50 x 40 cm	olie op paneel	
J.B. De Hoog		Vrouw schrijvend bij het raam	?	50 x 40 cm	olie op doek	venster en wand, lichtval. Zelfde schilder ook
Johannes Huybertus van Hove	1827-1881	De brief	?	68 x 56,5 cm	olie op paneel	Jongedame presenteert ongeopende brief aan dienstmeid in zeventiende-eeuws interieur,
Arie Johannes Lamme	1812-1900	The reading lesson	?	27,5 x 37 cm	olie op paneel	Dame leert jonger meisje leren, zeventiende-eeuws interieur, venster op de achtergrond.
Lambertus Lingeman	1829-1894	De brief/Het belangrijke nieuws	1855	25 x 20 cm	olie op paneel	Meisje ontvangt brief van bediende in zeventiende-eeuws interieur, natuurlijk licht
Johannes Cornelius Mertz	1819-1891	De brief	1851	31 x 24 cm	olie op paneel	Meisje houdt brief in haar hand, terwijl ze naar een schilderij op een stoel kijkt, zeventiende-
Johannes Cornelius Mertz		putting the seal to the letter	1853	40,5 x 33 cm	olie op paneel	Grensgeval. Alleen het venster is een
Johannes Cornelius Mertz		Morgenlektüre	1858	56 x 43 cm	olie op paneel	Geen brief, maar interieur (kaart, tafel, stoel, venster) overeenkomsten met Vermeer. 'The Fair Rose' van Mertz heeft hetzelfde interieur. Ook 'dame voor een spiegel in een interieur'
Johannes Cornelius Mertz		Der Brief	1860	51 x 39 cm	olie op paneel	Ze kijkt de toeschouwer aan met de brief in haar hand, leunend tegen een Spaanse stoel.
Johannes Cornelius Mertz		De brief	1862	36,5 x 28	olie op paneel	Ze kijkt de toeschouwer aan met de brief in haar hand voor zich, zittend op een Spaanse
Catherine Seaton Forman 'Kate' Bisschop-Swift	1834-1928	Brieflezende vrouw	?	47,5 x 35 cm	olie op paneel	
Nicolaas van der Waay	1855-1936	Amsterdams weesmeisje	?	69 x 43,5 cm	olie op doek	Collectie Rijksmuseum, A 3144
Nicolaas van der Waay		De brief	?	76 x 48,5 cm	olie op doek	ontwerper voorstellingen Gouden Koets

Catalogi van de Levende Meesters	Jaar	titel	nr.	Te
Alexander Hugo Bakker Korff	NVT			
Christoffel Bisschop	1851	Een minnebriefje	30	Den Haag
1858 Amsterdam: het morgengebed volgens Israëliisch gebruik: 500 gulden	1858	De eerste minnebrief	27	Rotterdam
	1874	Een lezend meisje	7	Groningen
David Bles	1861	Lezende dame	33a	Utrecht
Jan Jacobus Matthijs Damschröder	1850	Een lezend meisje	67	Amsterdam
In catalogus van 1861 Utrecht, is een schrijvende vrouw 100 gulden	1855	Het minnebriefje	39	Leeuwarden
	1858	Een lezend meisje	47	Groningen
	1862	Een schrijvend meisje	26	Groningen
	1862	Een schrijvend meisje	82	Rotterdam
	1863	Lezend meisje	29	Leeuwarden
	1875	De les	47	Arnhem
Ezéchiël Davidson	NVT			
Frans Deutman	NVT			
D.O.L. Franckenberg en Proschlitz (Desiré Oscar Léopold)	1857	Het minnebriefje	162	Den Haag
In catalogus van 1850 Amsterdam: badend meisje 100 gulden	1859	De ontdekte briefwisseling	191	Den Haag
	1859	Het antwoord	192	Den Haag
	1873	Het antwoord	115	Rotterdam
	1874	Een lezend meisje	157	Amsterdam
Georg Gills van Haanen	1834	Een lezende vrouw	545	Amsterdam
Hendrik Hollander	1846	Een lezend meisje	167	Amsterdam
In catalogus van 1850 Amsterdam: 17e-eeuws interieur 600 gulden	1871	Een meisje bezig zijnde te schrijven	60	Groningen
	1871	Een meisje in een binnenvertrek bezig te schrijven	79	Zuthpen
J.B. De Hoog	NVT			
Johannes Huybertus van Hove	NVT			
Arie Johannes Lamme	NVT			
Lambertus Lingeman	NVT			
Johannes Cornelius Mertz catalogus 1858 Amsterdam: het dessert: 400 gulden catalogus 1857 Den Haag: De jonge tekenaar 600 gulden	1852	Een meisje in het schrijven van een brief gestoord wordende	218	Rotterdam
Catherine Seaton Forman 'Kate' Bisschop-Swift	NVT			
Nicolaas van der Waay	1877	Aangename lectuur	310	Groningen