

Masterthesis

“Van Gogh en Breitner in Den Haag”



Helewise Berger

Master Moderne Kunst
Faculteit Geesteswetenschappen
Universiteit Utrecht

Eerste lezer: Saskia de Bodt, Universiteit Utrecht
Tweede lezer: Louis van Tilborgh, Van Gogh Museum

Inhoud

Voorwoord	p. 3
Inleiding	p. 4
Korte introductie G.H. Breitner	p. 5
Breitner en Van Gogh	
o Visie	p. 6
o H.J. van der Weele	p. 9
o Volksbuurten	p. 11
o Literatuur	p. 12
o Tijdschriften	p. 16
Techniek Breitner	
o De academie	p. 17
o Teken en	p. 19
o Schilderen	p. 20
De atelierpraktijk	
o Het atelier	p. 22
o Werkwijze	p. 26
o Studie vs. tableau	p. 28
o Verkoopbaar werk	p. 30
o Onderwerp	p. 31
o Compositie	p. 34
o Kleur en toon	p. 35
o Teken- en schildermateriaal	p. 38
o Inkoop van benodigdheden	p. 40
o Modelgebruik	p. 43
o Hulpstukken	p. 44
o Fotografie	p. 47
Schetsboeken	p. 50
o Perspectief	p. 53
o Watermerk en atelierstempel	p. 54
o Technische boeken	p. 54
Casestudies:	
o De Charge	p. 56
o De Hoefsmid	p. 60
o Soepuitdeling vs. Staatsloterij	p. 65
Conclusie	p. 69
Primaire en secundaire bronnenlijst	p. 72
Lijst van afbeeldingen	p. 76
Bijlage I – brieffragmenten	p. 79
Bijlage II – afbeeldingen	p. 80
Bijlage III – documenten	p. 85

Voorwoord

In 2005 heeft het Van Gogh Museum het project *Van Goghs Atelierpraktijk in context* geïnitieerd in samenwerking met het Instituut Collectie Nederland en Shell Nederland. In het kader van dit project zal er door de onderzoekende instanties onderzocht worden in hoeverre Nederlandse en Franse tijdgenoten van Vincent van Gogh hem in zijn artistieke ontwikkeling beïnvloed hebben. In het bijzonder door een beeld te scheppen van de werkwijze van deze vakgenoten wordt inzicht verkregen in de gangbare 19^e eeuwse atelierpraktijk en de plaats die Vincent van Gogh hierin inneemt. Ook zal de invloed tussen tijdgenoten en Van Gogh onderzocht worden.

In deze thesis zal de atelierpraktijk van tijdgenoot George Hendrik Breitner onderzocht en beschreven worden. Vervolgens zal het werk van Breitner in verband gebracht worden met dat van Vincent van Gogh.

Onder atelierpraktijk wordt de artistieke werkwijze van een kunstenaar binnen én buiten zijn atelier verstaan. Zijn tekentrant, kwaststreken, (technische) boeken en de organisatie van het werk op zijn atelier kunnen veel zeggen over de kunstenaar in kwestie. Het onderzoek naar Breitner is dan ook breed aangepakt, waarbij naar verschillende aspecten gekeken is. Wel beperken we ons tot de periode rond 1882-1883, de tijd waarin Van Gogh en Breitner met elkaar omgingen. Wat zijn oeuvre betreft zijn naast schilderijen ook de werken op papier onderzocht. Vooral bij schetsen en tekeningen zou de beïnvloeding tussen Van Gogh en Breitner mogelijk goed te zien zijn, aangezien ze vaak samen in de buitenlucht hebben geschetst en deze studies soms samen uitwerkten op het atelier. Van een dergelijke directe beïnvloeding op elkaar is in de schilderkunst nog weinig bekend. Daarom was het in eerste instantie van belang om Breitners schetsboekjes te bekijken. Daarnaast zal een vergelijking van de aquarellen en de schilderijen uitwijzen of hier overeenkomsten in werkwijze te vinden zijn. Het is mogelijk dat zij in het uitwerken van hun studies in de schilderkunst meer hun eigen kant op zijn gegaan.

Deze thesis omvat de resultaten van een literatuurstudie, aangevuld door archivalisch onderzoek. In de *casestudies* wordt de kennis over Breitners werkwijze getoetst en verder uitgediept. Niet eerder is er vanuit een dergelijk technisch oogpunt onderzoek gedaan naar Breitners vroege werk. Het onderzoek zou licht kunnen werpen op een nieuwe visie op Breitner als kunstenaar en op de 19^e eeuwse atelierpraktijk in het algemeen.

De uitgebreide vorm van de thesis en de grote hoeveelheid noten stellen enerzijds het Van Gogh Museum in staat om gegevens na te zoeken; anderzijds houdt dit in dat informatie in verschillende hoofdstukken aan bod moet komen, waardoor dubblures ontstaan.

Voor de tot standkoming van deze thesis gaat allereerst een dankwoord uit naar Saskia de Bodt, die mij in contact bracht met het Van Gogh Museum en die mij gedurende de laatste jaren heeft onderwezen en geïnspireerd. Vanuit het Van Gogh Museum zijn het allereerst Chris Stolwijk, Sjraar van Heugten en Roelie Zwikker, die het mij mogelijk hebben gemaakt dit onderzoek te verrichten en deze in goede banen te leiden. Louis van Tilborgh dank ik voor zijn kritische blik en zijn motiverend enthousiasme. In het bijzonder dank ik restaurator Devi Ormond, met wie een stimulerende samenwerking heeft bijgedragen aan een grotere interesse in de technische kant van de schilderkunst. Marije Vellekoop en Nico Lingbeek zijn zeer hulpzaam geweest bij het bezichtigen van verschillende werken op papier. Verder dank ik Hans Luijten voor zijn ontcijferend vermogen in de strijd met onleesbare handschriften.

Het Rijksprentenkabinet (RPK), Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) en Haags Gemeentearchief boden mij tijdens mijn onderzoek veelvuldig hulp. Het Haags Gemeentemuseum, Stedelijk Museum Amsterdam, kunsthandel Simonis & Buunk te Ede en de particuliere collecties ben ik zeer erkentelijk dat zij mij in staat stelden werken uit hun collectie te onderzoeken.

Graag zou ik mijn familie -mijn ouders in het bijzonder- en vrienden willen bedanken die mij tijdens het schrijven van deze thesis hebben geholpen en gesteund.

L.S. Afbeeldingen staan in de tekst en in bijlage II. Alle afbeeldingen worden verantwoord in de 'lijst van afbeeldingen' op pagina 76.

Helewise Berger, februari 2008

Inleiding

“Wat heerlijk wêer is 't vandaag geweest, ik was in geen tijd buiten geweest, en ben vandaag de heelen dag buiten gebleven. Maar heerlijk. Frisch en nieuw is de natuur altijd, en om frisch te blijven is zij de eenige die 't noodige geeft, Alles even rijk. ik bedoel niet bepaald het buiten, landschap of zoo iets, maar eenvoudig, ja alles, behalve je werkplaats, en ook die niet uitgezonderd. Le spectacle est dans le spectateur”.¹

G.H. Breitner

De kunstgeschiedenis van de tweede helft van de negentiende eeuw lijkt in de literatuur vooral te worden gedomineerd door de Franse impressionisten. Met Parijs als *capitale de l'art* was in heel Europa de invloed van de Franse kunst en literatuur voelbaar.

Het was de oudere School van Barbizon die invloed had op de belangrijkste groep schilders in de tweede helft van de negentiende eeuw in Nederland: de Haagse School. Met name het schilderen *en plein air* en het kleurgebruik waren een grote inspiratiebron voor de Hagenaars. Opbloeiend in het Haagse milieu, werden de kunstenaars Vincent van Gogh en George Hendrik Breitner beïnvloed door de heersende opvattingen over kunst en leven. Ook trokken zij erop uit om het leven buiten het atelier vast te leggen. Hoewel er rond 1880 een grote kloof ontstond tussen de oudere generatie en vernieuwende jongeren, bleven Van Gogh en Breitner geheel hun eigen pad bewandelen. Zo wilden de jonge Haagse Scholers met name impressies van het landschap vangen, terwijl Breitner en Van Gogh beide hun motieven in de Haagse stadsbuurten zochten. Door het streven om de arme, lagere klasse realistisch weer te geven, lijken Breitner en Van Gogh in hun Haagse jaren een meer naturalistische, dan impressionistische drang te bezitten.

Hubert van Herkomer legde in Duitsland de alledaagse, armoedige taferelen vast.

J.F. Rafaëlli documenteerde het hem omringende, dagelijks leven in Frankrijk.

Ook de Hollandse Jozef Israëls probeerde het zware (arbeiders)leven te schilderen.

We zien dus dat Breitner en Van Gogh wat betreft het weergeven van het sociale aspect van de realiteit in de schilderkunst daarin niet uniek zijn.

Hoewel Breitner een academicus was en Van Gogh een autodidact, zochten ze naar dezelfde motieven en vonden ze in hun Haagse periode in elkaar een geestverwant. Dankzij de bewaard gebleven brieven die Van Gogh aan zijn broer Theo schreef, weten we dat hij met Breitner in Den Haag optrok om armoedige types te schetsen.

Hoewel in de literatuur vaker de omgang tussen de twee kunstenaars wordt belicht, is er nauwelijks diepgaand geschreven over de artistieke verwantschap of verschillen tussen Breitner en Van Gogh. P.H. Hefting stelt in *Breitner in zijn Haagse tijd* dat Breitner sterk gevoelig is voor invloeden van zijn omgeving in de Haagse jaren en dat hij deze invloed op zijn eigen manier interpreteert en verwerkt. Zo is de expressie in zijn kunst tijdens de omgang met Van Gogh anders dan in de periode waarin hij veel contact heeft met Jacob Maris of De Zwart.²

De vraag werpt zich op: op welke gebieden en in welke mate hebben Van Gogh en Breitner elkaar beïnvloed?



Afb. 2, *Zelfportret in het atelier*, 1882

De combinatie tussen kunstgeschiedenis en materiaaltechnisch onderzoek is, ondanks haar opmars in de laatste jaren, vrij uniek. Anthea Callen heeft met haar *The art of Impressionism* het eerste grootschalige onderzoek naar de werkwijze van kunstenaars in de 19e eeuw opgezet. Aangezien er helaas geen equivalent bestaat voor Nederlandse kunst, is dit boek ook voor mij een leidraad geweest voor de schildertechniek in het algemeen. Daarnaast is de dissertatie van Paul Hefting *G.H. Breitner in zijn Haagse tijd* uit 1970 van onmisbare betekenis geweest voor het tot stand komen van deze thesis.

¹ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, 12 augustus 1881, RKD. De brieven van Breitner aan A.P. van Stolk zijn voor dit onderzoek bezichtigd in het RKD, voor de verdere uitwerking is echter gebruik gemaakt van de uitgave van P.H. Hefting uit 1970.

² P.H. Hefting, 1970, p. 86

Korte introductie G.H. Breitner

George Hendrik Breitner is op 12 september 1857 in Rotterdam geboren en stierf in 1923 in zijn woonplaats Amsterdam. Hij was zoon van de commissionair in granen Johan Wilhelm Heinrich Breitner en Marie Anne Henriette Gortmans. In 1901 trad hij in het huwelijk met Maria Catharina Josephina Jordan.

Na de lagere school en een paar jaar ULO heeft Breitner verschillende kantoorbaantjes gehad. Zijn loopbaan kreeg een andere richting toen hij zich meer ging wijden aan zijn geliefde vrijetijdsbesteding: tekenen.

In deze tijd leerde hij ook via zijn vader de graanhandelaar A.P. van Stolk kennen, die hem lange tijd financieel en moreel zou steunen. Zijn tekenmeester en schilder Christoffel Neurdenburg en Charles Rochussen stimuleerden Breitner en adviseerden hem om naar òf de Haagse òf de Amsterdamse academie te gaan.



Afb. 4, *Zelfportret in hemdsmouwen*, 1882

In januari 1876 werd Breitner op de Haagse academie aangemeld, waar hij het jaar erop zijn M.O.-akte Teken en haalde onder J.P. Koelman. Hij schrijft: "Tot mijn spijt ben ik niet geslaagd in het prijsteekenen naar buste, naml: de Melpomené en de Ajax. De heer Koelman zeide mij dat dit lag aan de minder goede technische behandeling. Mijne wijze van opwerken is nog te onbestemd. iets dat komt door de minder geregelde opleiding die ik [in] het teekenen heb gehad. Voor de compositie. ornamentvraag, te ontwerpen een schoorsteen in Renaissance-stijl met pendule candalabres, vaas of lampen was mij eerst de tweede accessit [toegekend]".³ Hij bleef tot juni 1880 zo nu en dan lessen volgen aan de academie.⁴ "Wat ik mij voorstel met de nieuwe cursus te doen is: 's morgens grootpleister en 's middags schilderen of naar de natuur teekenen. Waarmede ik reeds eenige tijd bezig ben. En paarden in de Stadsrijschool. De Dir. daarvan is den Heer Krüger een alleraardigste duitscher, die nat. Veel paarden gezien heeft en me dus de fouten weet te zeggen, die ik maak en die niet weinige zijn".⁵ Na verwijdering van de academie in 1880 wegens ongehoord gedrag –hij verbrijzelt letterlijk het ingelijste schoolreglement– zal Breitner pas in de herfst van 1886 zich inschrijven op de Amsterdamse academie.

Door de verschillende afkomst van zijn ouders groeide Breitner in Duits-Franse sfeer op. In zijn Haagse periode ging zijn sympathie meer uit naar Frankrijk. Veel jonge, Haagse schilders hadden een belangstelling voor de ontwikkeling van de Franse kunst en literatuur, zo ook Breitner. Hij was bekend geworden in het milieu van de zogenaamde 'Tachtigers', een groep jonge dichters en schrijvers die de Franse naturalisten bewonderden. Zij wilden onder invloed van onder andere Emile Zola en Gustave Flaubert het conventionele uitbannen. Zij verheerlijkten de schoonheid om de schoonheid en een passie voor het leven.

Door deze hang naar schoonheid en het intellectuele werden zij door de symbolisten bekritiseerd als individualistisch en subjectief. Zij zouden slechts oog hebben voor de grote sociale problemen van hun tijd als het hun excentrieke leven betrof.

Aan het einde van de negentiende eeuw ontdekt Breitner het landschapsgevoel van Barbizon, die de natuur vereerde als een romantische reactie op de academische stadscultuur. Hij verbindt dit met het aspect van de Hollandse steden, beginnend bij Den Haag.

³ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, 4 mei 1877 Den Haag, RKD

⁴ P.H. Hefting, 1970, p. 14

⁵ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, 11 april 1878 Den Haag, RKD

Breitner en Van Gogh

“Tegenwoordig ga ik nogal eens tekenen met Breitner, een jong schilder die in kennis is met Rochussen, zoals ik met Mauve. Hij tekent heel handig en heel anders weer dan ik, en wij maken dikwijls samen typen in de volksgaarkeuken of de wachtkamer &c. Hij komt nogal eens bij mij op 't atelier om houtgravures te zien & ik bij hem ook. Hij heeft het atelier dat Apol vroeger had bij Siebenhaar”.⁶

Omstreeks 1880 ontstond er een duidelijke scheiding tussen de oude generatie en de jongere voorstanders van de nieuwe richting in de Nederlandse schilderkunst. Van Gogh hield zich hier afzijdig van, hij schreef: “Om u de waarheid te zeggen zou ik noch de ouderwetse noch de nieuwere opvatting willen missen. In beide richtingen zijn te veel dingen hors ligne dan dat ik voor mij bepaald aan de een of de andere de voorkeur kan geven systematisch. En niet in alle opzichten zijn de veranderingen door de nieuweren in de kunst gebracht, verbeteringen, niet alles is vooruitgang – noch in 't werk noch in de personen zelf der artiesten en dikwijls komt het mij voor dat velen èn hun uitgangspunt èn hun doel wel uit 't oog verliezen – of met andere woorden, geen voet bij stuk houden”.⁷

Het uitgangspunt en doel van de ‘nieuweren’ is vooral het weergeven van de impressie en de sfeer, het thema heeft inhoudelijk weinig betekenis. Bij Van Gogh en in mindere mate ook bij Breitner lijkt dit andersom te zijn: de sociaal geëngageerde onderwerpen worden versterkt door de wijze van tekenen of schilderen. Hoewel Breitner voor zijn tijd vernieuwend was en gedurfde kunst maakte, stond ook hij allerm minst negatief tegenover de traditionele schilderkunst.

Mogelijk hebben Breitner en Van Gogh elkaar voor het eerst gezien bij de opening van het Panorama Mesdag op 1 augustus 1881, waarvoor Breitner het dorp Scheveningen en de paarden schilderde. Maar pas als Van Gogh de tekenavonden in Pulchri Studio bezoekt, begin 1882, zien zij elkaar meer. Van Goghs neef Anton Mauve stond hem, als bestuurslid, toe om deel te nemen aan de tekenlessen die eigenlijk alleen voor leden toegankelijk waren.⁸

Ook heeft Van Gogh de algemene kunstbeschouwingen bijgewoond. Op deze kunstbeschouwingen lieten leden hun tekeningen en aquarellen zien en boden deze ter verkoop aan.⁹ Voor de kunstbeschouwing van 15/16 december 1881 stuurt Breitner drie bladen in: *Op verkenning*, *In 't Bosch* en een onbekende.¹⁰

Van Gogh noemt Breitner in zijn brieven aan Theo voor het eerst in februari 1882. De laatste keer dat de twee kunstenaars elkaar zagen is kort voor 22 juli 1883 geweest.¹¹

Visie

“Ik zelf, ik zal de mensen schilderen op de straat en in de huizen, de straten en de huizen die ze gebouwd hebben, 't leven vooral. *Le peintre du peuple* zal ik trachten te worden, of liever ben ik al, omdat ik 't wil. Geschiedenis wil ik schilderen en zal ik ook, maar de geschiedenis in haren uitgebreidsten zin. Een markt, een kaai, een rivier, een bende soldaten onder een gloeiende zon of in de sneeuw...”, aldus Breitner.¹²

Hij is door het realisme van de schrijvers De Goncourt geïnspireerd, waar ook Van Gogh door geboeid is.¹³ Het is bekend dat de twee kunstenaars elkaar boeken uitleenden, hierover zullen zij ongetwijfeld gesproken en gediscussieerd hebben. De boeken hebben invloed gehad op hun visie op het leven en de kunst, welke voor beiden dicht bij elkaar stonden.

Breitner wil, net zoals Van Gogh, een schilder van het volk worden, vooral het markante karakter en het expressieve vindt hij van belang: hij zoekt “de dames van het echte ras”: “aangeklede dames, die geen dames zijn, kan ik niet gebruiken”.¹⁴ Tegelijkertijd heeft hij sterk de drang portretten te tekenen.

⁶ Brief Van Gogh aan Theo 203 [174], Den Haag 13 februari 1882

⁷ Brief Van Gogh aan Theo 273 [238], ca. 10 oktober 1882

⁸ A. Boersma, 1997, p. 3

⁹ T.M. Eliëns, 1998, p. 32

¹⁰ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 16 en 17, 8 en 13 december 1881, RKD: Zie P.H. Hefting, G.H. Breitner brieven aan A.P. van Stolk, 1970, p. 71. Van genoemde aquarellen zijn geen gegevens bekend.

¹¹ Daarna gaat Van Gogh begin september naar Drenthe, Breitner in oktober. Zij hebben elkaar daar hoogstwaarschijnlijk niet ontmoet.

¹² Brief G.H. Breitner aan Van Stolk nr. 24, 28 maart 1882, RKD

¹³ P.H. Hefting 1970, pp. 38-39: Het lijkt alsof Breitner zich qua onderwerpen en wijze zich baseert op het realisme van De Goncourts

¹⁴ P.H. Hefting, 1970, p. 41

Hiervoor zoekt hij echter modellen met een mooi gezicht. Dit past geheel bij zijn verlangen naar het fijne schilderen en de Franse kennis van het metier. Breitner hield van het salonleven en had bohémienne neigingen. Dit vormde een verschil met Van Gogh, die geen dames wilde weergeven, maar alleen meiden, boerinnen, vrouwen die geleden hebben. Het sentiment en de sociale bewogenheid, dat men bij Van Gogh vindt, ontbreekt bij Breitner.

De *Peintre du Peuple* die Breitner wil zijn, is voor hem een schilder die de schoonheid van het volk en het dagelijks leven weergeeft. Een verschil met Van Gogh is dat Breitner niet bewogen raakt door het sentiment, maar puur door de kleur, de vorm, het licht en het moment, zoals bij de Haagse School. Breitner speelt in op de formele realiteit en wil er geen derde essentie of diepere betekenis aan toekennen, zoals Van Gogh doet. Breitner wil niet de

sociaal bewogen realist zijn die het alledaagse van de maatschappij weergeeft, maar een schilder die omwille van een nieuwe schoonheid dit onderwerp schildert. In dit doel van het pure schilderen zit het romantische karakter. Breitners engagement betreft het schilderen zelf, niet de figuren op zijn doeken. Desalniettemin gaat zijn voorkeur sterk uit naar sentimenteel gevoelige onderwerpen, zoals het arme volk op straat. Het realisme van de Haagse School spreekt Van Gogh wel aan maar de dromerige stemming is hem vaak te tam. Beide kunstenaars worden aangetrokken tot een thema welk door de Haagse School wordt 'verafschuwd', maar door schrijvers zoals Zola en De Goncourts wordt omarmd. De Haagse School vermeed onderwerpen uit het alledaagse stadse leven maar streefde naar een nostalgisch, ontroerend realisme.



Afb. 6, Volkstypen op het Slijkewijk, ca. 1900

De ervaring met Parijs is typerend voor hun visie, hoewel deze voor beiden zeer verschillend was. Breitner was in 1884 in Parijs, Van Gogh twee jaar later. Van Gogh zegt in een brief van 1886 uit Antwerpen dat hij over Cormon heeft gehoord, hij weet dat Breitner er is geweest.¹⁵ Breitner werkte een maand op het atelier van Cormon om meer metierkennis te krijgen en het tekenen beter te leren beheersen. Ook Van Gogh was 3 maanden in de leer op het prestigieuze atelier van Cormon. Van Gogh vond echter dat de Fransen teveel op techniek letten binnen de academische kennis en vreesde dat men het belang hiervan ging stellen boven de betekenis van het kunstwerk. Hij zei dat het metier faalt als die schilders een boer als model nemen in plaats van een mooi dameskopje.¹⁶

Beide kunstenaars zijn zeer leergierig, maar waar Breitner van jongs af aan lessen op de academie volgt, is Van Gogh een autodidact. Zelfs in 1886 gaat Breitner weer naar de Amsterdamse academie, omdat hij zich wilde verbeteren in het 'fijne schilderen'. Van Gogh wilde zich nooit ondergeschikt maken aan een dergelijk milieu. Zo had hij ook kritiek op het feit dat Breitner een leraarsbaan in tekenen accepteerde, hij vond het hebben van een baantje naast het kunstenaarschap bedenkelijk en fataal voor zijn carrière. Hieruit blijkt zijn vasthoudendheid met betrekking tot het kunstenaarschap tegen alle materiele en sociale bezwaren in. In 1882 wordt Breitner voor een jaar benoemd als tekenleraar op de Academie van Rotterdam.¹⁷

Van Gogh en Breitner waren in hun vroege jaren beide geboeid door de oude buurten van Den Haag, waar volgens hen de meest interessante types voorkomen. Wie het eerst dit fenomeen ontdekte, is niet duidelijk, hoewel wel wordt gezegd dat Van Gogh Breitner opmerkzaam maakte op de mens.¹⁸ Mogelijk is zijn uitspraak over de wens de *peintre du peuple* te worden wel ontstaan onder invloed van Van Gogh. De Fransen waren begonnen om mensen in het dagelijks leven op deze manier te registreren, in Nederland was dit zó nog niet eerder vertoond. Thema's die beiden, Breitner en Van Gogh, gebruikten in hun schetsen, zijn onder andere schetsen van arme mensen in de gaarkeuken en wachtkamer, boeren en paarden. "Gisteravond ben ik nog met hem uitgeweest om op straat typen van figuren te zoeken om ze dan later op 't atelier met model te bestuderen", schrijft Van Gogh.¹⁹

¹⁵ P.H. Hefting, 1970, p. 75

¹⁶ A.M. Hammacher, 1957, p. 91: brief 52 aan Van Rappard van voor 1885

¹⁷ P.H. Hefting, G.H. Breitner, 1968, p. 11

¹⁸ G. Vermeulen, p. 5

¹⁹ Brief Van Gogh aan Theo 207 [178], Den Haag 3 maart 1882

Ze gaan samen in de door hen geliefde volksbuurten op zoek naar types, maar ze zien in dezelfde types iets geheel anders. Ze schetsen samen op straat en werken deze soms later met model uit op het atelier.

Breitner heeft hier later twee anekdotes over verteld. Dat Breitner in een Haagse gaarkeuken in een klein schetsboekje krabbeltjes had gemaakt en hoe vervolgens Van Gogh, als hij naar hetzelfde lokaal gaat met groot en blijkbaar opzienbarend materiaal, daar in ieder geval niet wordt geduld en er weggejaagd wordt.²⁰ En dat als ze op een warme zomerdag naar buiten gaan om te werken en dan wandelen over een lange, zonnige weg met aan één kant schaduw, Van Gogh hardnekkig in de zon blijft lopen. “Waarom doe je dat?”, vraagt Breitner. “Ik wil voor mijn kunst lijden” zou Van Gogh gezegd hebben.²¹

Hammacher zegt hierover dat Van Gogh koste wat het kost in de zon wil lopen om te lijden en Breitner de aangename schaduwkant opzoekt. Beide kunstenaars zijn echter zó verschillend in hun opvattingen, dat men dit volgens Hefting eigenlijk niet stellen kan. Van Gogh keer zich tegen het milieu, Breitner zou deze trouw blijven. De stelling dat Breitner voor de schaduwkant kiest door zich wegens zijn grote bewondering voor het fijne schilderen naar een milieu te voegen is misschien erg ‘kort door de bocht’. Breitner voelt inderdaad weinig voor het nieuwe en revolutionaire waar Van Gogh zo voor strijdt. Maar tegelijkertijd schildert Breitner bijvoorbeeld in 1882 het *Zelfportret in hemdsmouwen* (afb. 4) met een virtuositeit die Van Gogh waarschijnlijk nog niet kende.²²

Behalve hun omgang in het straatleven van Den Haag, hebben de kunstenaars ook samen tijd doorgebracht op het atelier. In zijn brieven aan zijn broer Theo laat Van Gogh zich enkele malen uit over zijn bezoek aan Breitners atelier en de werken die hij daar ziet. Daarover later meer. Ook is bekend dat Breitner op Van Goghs atelier kwam, waar toen net de prostituée Sien en haar kind verbleven. Over de peuter, die onder de schildersezel zat, merkte Breitner op “Net Jezus Christus”.²³ Breitner zou niet vaak meer over de vloer komen.

In 1882 bevinden beide kunstenaars zich tegelijkertijd in het Gemeentelijk Ziekenhuis aan de Zuidwal in Den Haag tengevolge van de geslachtsziekte gonorrhoe. Van Gogh bracht Breitner, die er eerder lag, boeken en schilderspullen, zo blijkt uit het volgende: “Breitner ligt in ‘t gasthuis, ik bezoek hem nog al eens om hem ‘t zij boeken ‘t zij teekengerei te brengen”.²⁴ Breitner wist niets van Van Goghs ziekbed af en vertrok begin juli 1883 uit het ziekenhuis zonder hem gedag te zeggen. Lange tijd liet Breitner niets meer van zich horen, hoewel zij daarvóór vaak samen ‘s avonds zijn uitgegaan om te tekenen op straat en over kunst te praten. Van Gogh volgt echter Breitners ontwikkeling en zelfs wanneer hij zich in Arles bevindt, informeert hij nog naar hem. In een brief uit Arles van 1888 denkt Van Gogh erover om een schilderij aan Breitner op te dragen.²⁵ Voor zover bekend zijn Theo van Gogh en de heer Wisselingh de enige Hollanders die Breitner kent tijdens zijn verblijf in Parijs. In 1888 schreef Theo aan Vincent: “Zij beschouwen Breitner als een van de beste Hollanders van het ogenblik, ik geloof niet dat ze hem boven J. Maris stellen, maar wel boven Israëls. Als jij ze zou kennen, zou je het, denk ik, met me eens zijn & geen wantrouwen koesteren”.²⁶



Afb. 7, Zuidwal Gemeenteziekenhuis, Den Haag

²⁰ Artikel Elseviers Weekblad: *In Breitners atelier; herinneringen van zijn leerling*

²¹ A.M. Hammacher, 1957, p. 90

²² P.H. Hefting, 1970, p. 63

²³ B. van Garrel, 1973, p. 51

²⁴ Brief Van Gogh aan Theo 213 [184] begin april 1882

²⁵ Brief Van Gogh aan Theo 594 [473] [F], ca. 2 april 1888

²⁶ Brief Theo aan Vincent van Gogh, 713 [T1] [F], 19 oktober 1888

H.J. van der Weele

De vriendschap van Breitner en Van Gogh met H.J. van der Weele is voor beide belangrijk geweest voor de visie op kunst. Hij is een interessante connectie tussen eerstgenoemden.

Breitner had een jarenlange vriendschap met schilder Herman J. van der Weele (1852-1930), hoewel er geen sprake is van enige invloed op schildersgebied. Van der Weele zou Breitner moreel en financieel bijstaan. Ook draagt hij in 1879 Breitner voor als buitengewoon lid van Pulchri Studio.²⁷ Op een foto van de kamer van Van der Weele is het schilderij *Jongensportret* van Breitner uit 1879 te zien. Over het contact tussen beide tot 1886 is weinig bekend.

Wanneer Breitner in 1886 naar Amsterdam verhuist ontstaat er een briefwisseling met Van der Weele. Van Gogh noemt de relatie tussen Breitner en Van der Weele wel eens in zijn brieven. Naast de vriendschap tussen Breitner en Van der Weele was er ook contact tussen Van der Weele en Van Gogh. Zij vormen een min of meer hechte driemanschap.

De eerste keer dat Van der Weele en Van Gogh elkaar ontmoetten was voor november 1882.²⁸ Uit de lovende manier waarop Van Gogh over Van der Weele spreekt, blijkt dat hij zeer op hem gesteld was. Vanaf juli 1883 verwaterde het contact.

Zowel Van der Weele als Breitner waren weinig enthousiast over het werk van Van Gogh. In brieven van Breitner aan Van der Weele komt Van Gogh nooit ter sprake, omdat de briefwisseling - zoals gezegd - pas op gang kwam in 1886.

Bij Van der Weele thuis zag Van Gogh soms werk van Breitner, waar hij op zijn beurt ook weinig bewondering voor zou hebben gehad.²⁹ "Bij Van der Weele zag ik nog een heel leelijk en een kop heel goed, maar een portret van v.d. Weele dat hij begonnen was, ook weer slecht [...] V.d. W. heeft twee vrij curieuze tekeningetjes van hem, chic geaquarelleerd, die een zeker je ne sais quoi hebben, van wat de Engelschen 'weird' noemen..."³⁰

Positiever sprak Van Gogh over de aquarel *Krijgsraad ten tijde van de Bataafsche Republiek* (afb. 8), die hij begin december 1882 bij Van der Weele had gezien: "Bij v.d. Weele zag ik een uitmuntende schets van Breitner, een tekening die niet af was – misschien ook niet af te maken – het stelde voor officieren die over een landkaart of plan de bataille zitten te delibereren voor een open raam".³¹

Van der Weele had een grote collectie van Breitners werken. Uit de verschillende catalogi van Breitners tentoonstellingen blijkt dat hij de volgende werken heeft gehad.³²



Afb. 8, Krijgsraad ten tijde van de Bataafse Republiek, 1882

Schilderijen	Aquarellen
Zelfportret	Bloemstilleven
Kinderen Van der Weele	Vrouw op divan
Jongensportret (1879)	Drie figuren in de tuin
Stilleven met tulpen	Cavalerie op duin
Portret van Mevrouw Van der Weele	Op de heide
	Krijgsraad ten tijde van de Bataafse..
	Stilleven met Japanse pop
	Cavalerie

Waarschijnlijk is het aantal werken veel groter geweest.

Van der Weele zou rond 1891 verschillende etsen maken naar schilderijen van Breitner.³³ Ook zou hij door Van Gogh gestimuleerd zijn om zelf litho's te maken en ze zouden samen buiten studies zijn gaan maken.

²⁷ P.H. Hefting, 1976, p. 128

²⁸ A. Venema, 1981, p. 128

²⁹ P.H. Hefting, 1976, p. 129

³⁰ Brief Van Gogh aan Theo 363 [299], ca. 11 juli 1883

³¹ Brief Van Gogh aan Theo 292 [250], 2/3 december 1882

³² P.H. Hefting, 1970, p. 114 noot 40

³³ A. Venema, 1981, p. 135

In Drenthe, in oktober 1883, maakt Breitner studies van boerinnen, schaapskooien en karren. Over deze reis naar Drenthe is vrij weinig bekend, ook zijn weinig werken van Breitner uit deze periode overgebleven. Het is mogelijk dat Breitner over Van Goghs reis naar Drenthe in september hoorde en dat hij daarom ook koos hier naar toe te gaan. In de zomer schrijft hij aan Van Stolk over zijn plan om in de herfst een reis te maken “naar een of ander dorpje in Brabant of in Gelderland”.³⁴ Van der Weele zou hier waarschijnlijk de schakel tussen Breitner en Van Gogh zijn. Hij was net in Gelderland geweest en sprak met Van Gogh over Drenthe. In de brief aan Theo van 22/23 augustus 1883 schrijft Van Gogh: “Hedenmorgen was ik bij v.d. Weele en zag de studies die hij uit Gelderland medebracht. En mijn trek om naar Drenthe te gaan verminderde niet door wat ik van hem nog hoorde. Toevallig wist hij van één der dorpen, die ik op 't oog had, dat de natuur daar prachtig is en vol karakter”.³⁵ Hierdoor is ook Breitner mogelijk op het idee gekomen om naar deze streek te reizen. Het bezoeken van Drenthe was voor Nederlandse schilders een soort traditie en over het algemeen kende men in Den Haag de verhalen over het mooie Drenthe. Van Rappard en Van Gogh zijn nog in Drenthe als Breitner er arriveert. Van Gogh verlaat de streek op 11 september 1883.³⁶ Breitner schijnt daar echter geen contact met Vincent van Gogh te hebben gehad. Deze zat in de zuidoost hoek van Drenthe, Breitner meer in het noorden bij Assen. Het is wel aannemelijk dat Breitner Van Rappard heeft ontmoet. Breitner maakte in deze tijd enkele tekeningen in Oost-Indische inkt, die door de tekenwijze sterk aan Van Rappard doen denken.³⁷ Breitner zou in 1885 een tweede reis naar Drenthe maken in gezelschap van De Zwart.

Ongetwijfeld hebben Breitner en Van der Weele over Van Gogh gesproken, helaas hebben beiden in hun correspondentie hem nagenoeg niet genoemd. Alleen na de grote Van Gogh-tentoonstelling in de Panoramazaal in december 1892 schrijft Breitner aan Van der Weele:

“Vandaag ben ik op de expositie van Van Gogh geweest. Ik kan het niet helpen, maar ik vind het kunst voor Eskimo's, ik kan er niet van genieten. Ik vind het eerlijk grof en onhebbelijk, zonder de minste distinctie, en buitendien alles nog een gestolen goedje van Millet en anderen”.³⁸

(Voor Van der Weele zie ook: inkoop benodigdheden)



Afb. 9, Woning H.J. van der Weele met werk van Breitner

³⁴ Brief G.H. Breitner aan Van Stolk, nr. 38, zomer 1883, RKD

³⁵ Brief Van Gogh aan Theo 382 [317], 22/23 augustus 1883

³⁶ Brief Van Gogh aan Theo 387 [322], 10 september 1883

³⁷ P.H. Hefting, 1970, p. 53

³⁸ Brief G.H. Breitner aan Mevr. Van der Weele, nr. 36, 25 dec. 1892. Zie: P.H. Hefting, 1976, pp. 148-149

Volksbuurten

De stadsdelen van Den Haag waar Breitner en Van Gogh samen kwamen hebben invloed gehad op de motiefkeuze in hun werk.

De buurten waar Van Gogh en Breitner samen volkse typen bestudeerden, waren de armste wijken van Den Haag. Vincent schrijft in zijn brieven over het bezoeken van “de Geest” en het “Paddemoes” met Breitner.³⁹ Het gedeelte aan de grens van de stad met de straten Geest, Juffrouw Idastraat, Oude Molstraat, Papestraat, Pastoorswarande, Torenstraat stond ook wel bekend als ‘De Geest’. Hier woonden veel ambachtslui, in de wandeling werd ook wel gezegd dat zij ‘op de Geest’ woonden.⁴⁰ Breitner woonde destijds in de Geest in de Juffrouw Idastraat 16.

In de lijn van Rembrandts Joodse buurten in Amsterdam tekent Van Gogh in opdracht van zijn oom C.M. van Gogh de Haagse kwartieren.⁴¹ Hij tekende onder andere een brood- en beschuitbakkerij in *Bakkerij in de Geest* uit maart 1882 en *Bakkerij in de Geest met straatwerkers* uit 1882 (afb. 11 en 12, zie bijlage II). Aan Van Rappard schrijft hij dat hij modellen heeft gehad rond de Geest: “En dan natuurlijk, wat ik zoek is wel zeer zeker de juiste typen, doch nog veel meer het sentiment van ‘t geheel”.⁴²

De buurten waar Van Gogh en Breitner veel kwamen en mensen ontmoetten, waren veelal de Joodse buurten van de stad. Van Gogh noemt in een brief van 11 maart 1882 dat hij met Breitner eerder eens ‘s nachts geschetst had in het Paddemoes “dat jodenbuurtje bij de nieuwe kerk, gezien van de Turfmarkt” (zie ook tekening afb. 13).⁴³ Het “Paddemoes” was van oudsher al een beruchte naam, het was de armste wijk in de 16e en 17e eeuw.⁴⁴

Op de fruit- en groentemarkt bij de Veenkade stonden veel Loosduiners en Rijsburgers met hun koopwaar, die ze per schuit of met paard-en-wagen brachten. Deze markt werd op zaterdagavond in de Geest gehouden. Een van de bekendste was de aardappelmarkt. Van Gogh schreef: “krabbeltje van de aardappelmarkt [...] het gescharrel van arbeiders en vrouwen met manden die uit de schuit geladen worden, het is erg aardig om te zien [...] de beweging van zo’n scène en de typen van de luitjes”.⁴⁵ Op de Noordwal, aan de overzijde van het water, spande men hun paard-en-wagen uit. Naast het uitbundige marktlevens zullen Van Gogh en Breitner de paarden uitvoerig bekeken hebben. Waarschijnlijk is *Straatje met twee wagens met paarden, links een ton, drie personen* (afb. 14) een tafereel uit deze gebieden. De gaarkeukens lagen ook in het gebied van de Noordwal, Veenkade en in de Oude Molstraat. In de Oude Molstraat 23-27 bevond zich het Oude Mannenhuis, waar de allerarmste oude mannen hun laatste dagen sleten. Hier vond ook de soepuitdeling plaats.⁴⁶ Breitner noteerde in zijn schetsboeken adressen op de Veenkade, Molenstraat en dergelijke.⁴⁷



Afb. 13, Vincent van Gogh, *Paddemoes*, 1882

Afb. 14, Vincent van Gogh, *Straatje met twee wagens met paarden, links een ton, drie personen*. 1881-1883

³⁹ Brief Van Gogh aan Theo 207 [178], 3 maart 1882 en 210 [181], 11 maart 1882

⁴⁰ W.J.A. Visser, 1974, pp. 54-58: De Geest is vernoemd naar de oude Geestgronden, een oude duinwal, waarop Den Haag ontstaan is. “De Geest vormt met de omliggende straten een oude buurt van Den Haag”. Het was een eenvoudige en bedrijvige buurt van het dorp Die Haghe, rond 1882 meer volks- dan middenstandsbuurt. Men woonde dicht op elkaar in kleine straatjes, sloppen en krotten.

⁴¹ G. Pollock, 1983, p. 331

⁴² Brief Van Gogh aan A. van Rappard 275 [R28], 22-29 oktober 1882

⁴³ Brief Van Gogh aan Theo 210 [181], 11 maart 1882

⁴⁴ <http://homepage.residentie.net/~schram-12/hofkwr.htm> en <http://www.denhaag.nl/smartsite.html?id=42807>

⁴⁵ Brief Van Gogh aan Theo 262 [229], 9 september 1882

⁴⁶ In de voetsporen van Van Gogh: Wandeling bij De Haagse School en de jonge Van Gogh, Gemeentemuseum Den Haag: <http://www.gemeentemuseum.nl/index.php?id=032029>

⁴⁷ Schetsboek 1924:92 RPK, bv. W. Blüm, Veenkade 27

Literatuur

Het uitwisselen van literatuur heeft een belangrijke rol gespeeld in de omgang tussen Breitner en Van Gogh.

“Breitner ligt in 't gasthuis, ik bezoek hem nogal eens om hem 't zij boeken 't zij tekengerei te brengen”.⁴⁸

Over Breitners leesgedrag is minder bekend dan over dat van Van Gogh.⁴⁹ Dat wil niet zeggen dat Van Gogh op dit vlak meer ontwikkeld was. Yvonne Colijn stelt in haar onderzoek *Bronnen van kennis en inspiratie* naar de gelezen literatuur van Vincent van Gogh en George Hendrik Breitner, dat Breitner “niet al te belezen” zou zijn geweest.⁵⁰ Over zijn bibliotheek is weinig bekend en hij las misschien minder gretig, maar Breitner was zeer goed op de hoogte van de literatuur en was kritisch met betrekking tot wat hij las. Toch heeft Breitner Van Gogh mogelijk meer geleerd over literatuur dan men altijd heeft gedacht.

Breitner schrijft in een brief aan Van Stolk uit november 1881 voor het eerst over de Franse literatuur: “Ik ben begonnen met Flaubert's *Salambô* te lezen. 't Eerste hoofdstuk was verduiveld kranig. Flaubert bevat me beter dan Zola, de Concourt nog meer. Zonder twijfel kent U de Concourt, Ed. en Jules twee broers. Manette Salomon vind ik een van hun mooiste scheppingen. Als U dat eens las. zou U mij en Uzelf geloof ik een groot genoegen doen. De type van Chassagnol. de man die zooveel begrijpt van Kunst, ja er 't zuiverste denkbeeld over heeft van allen, vind ik aanbiddelijk. Hij begrijpt alles en kan daardoor zelf geen kunstenaar zijn of de grootste. Ik beveel dat boek aan iedereen aan leek of schilder en zal 't me koopen”.⁵¹

Van de vele literatuur die Breitner tot zich heeft genomen, lijken de gebroeders De Goncourt hem het meest te raken. In hun visie kan Breitner zich vinden. Aangezien Breitner het boek aan iedereen aanbeval, zal hij het ook zeker Van Gogh hebben aangeraden. Toen

deze een jaar later zijn eerste De Goncourts las, *Soeur Philomène*, was dit dankzij Breitner.

Van Gogh schreef aan Theo: “Ik las een boek dat hij [Breitner] me leende, *Soeur Philomen* van de Goncourt die Gavarni schreef. De geschiedenis passeert in een gasthuis, erg goed”.⁵²

Judy Sund merkt terecht op dat er tot 1889 geen bewijs is dat Van Gogh *Manette Salomon* heeft gelezen.⁵³ Maar ook zonder in de tussentijd boeken van De Goncourts hand te lezen, kreeg Van Gogh via de enthousiaste Breitner wel hoogte van de inhoud. Vincent leerde meer romans van de gebroeders De Goncourts kennen door Breitner. Hoewel meerdere schilders uit die tijd dit boek lazen, is de invloed van Breitner groot: het is bekend dat hij en Van Gogh over (Franse) literatuur spraken.⁵⁴ Ook het boek *Gavarni* over de Franse tekenaar en aquarellist Paul Gavarni was alom geliefd, Breitner maakte er in een schetsboek uit 1882 een aantekening over.⁵⁵ Van Gogh las het boek al in de herfst van 1881.⁵⁶

Breitner lijkt zich vooral te kunnen identificeren met de figuur Chassagnol uit *Manette Salomon*. De onderwerpkeuze en de wijze van schilderen is op het esthetisch realisme van de schrijvers gebaseerd, hoewel Breitner de werkelijkheid veel directer benadert. Volgens Griselda Pollock zou Breitner, in de tijd dat hij met Vincent werkte, de romans van De Goncourts gebruiken om de tekenexperimenten naar de arbeidersklasse te rechtvaardigen.⁵⁷

Dat Breitner door de naturalistische literatuur beïnvloed is, mag blijken uit zijn eerder genoemde uitspraak om de schilder van het alledaagse volk te willen zijn, die mogelijk geïnspireerd is op Chassagnol. Het is echter niet met zekerheid te zeggen aan wie hij denkt als hij de term ‘Le peintre du peuple’ gebruikt, mogelijk aan Millet waarover hij in dezelfde brief spreekt. Waarschijnlijk doelt hij op

⁴⁸ Brief Van Gogh aan Theo 213 [185], Den Haag begin april 1882

⁴⁹ De dissertatie van W.V. van Veen, *Van Gogh, Homme de Lettres. Littérature dans la correspondance de Vincent van Gogh* uit 2007 aan de Universiteit Utrecht geeft een duidelijk beeld van de literatuur die Van Gogh heeft gelezen. Hij gaat overigens weinig in op de relatie met Breitner.

⁵⁰ Y. Colijn, 2006, p. 52

⁵¹ Brief G.H. Breitner aan A.P. Van Stolk, nr. 15, november 1881, RKD

⁵² Brief Van Gogh aan Theo 366 [301], 22 juli 1883

⁵³ J. Sund, 1992, p. 265 noot 20

⁵⁴ P.H. Hefting, 1970, p. 38: Zilcken schreef in *Revue de Hollande 1916*, p. 581 dat de Marissen, Breitner, de Zwart, I. Israëls, Bauwer en andere jonge kunstenaars het boek *Manette Salomon* lazen.

⁵⁵ Schetsboek 1924:14 RPK

⁵⁶ J. Sund, 1992, p. 265 noot 16

⁵⁷ G. Pollock, 1983, p. 332

Jules Michelets boek *Le Peuple*, waarin het gewone volk verheerlijkt werd, hij kan door Van Gogh erover gehoord hebben. Van Gogh is zeer enthousiast over deze schrijver en leest dit boek in de winter van 1882-1883.⁵⁸ Van den Akker zegt in *Ateliergeheimen* dat Van Gogh *Le Peuple* aan Breitner uitleent.⁵⁹ Adriaan Venema stelt echter dat de kans groter is dat Breitner Van Gogh op dit boek heeft gewezen. Van Gogh leest het veel later, op 3 februari 1883 schrijft hij: "Dezer dagen las ik 'le Peuple' door Michelet, of liever las ik het een tijd geleden reeds deze winter, maar het kwam eerst dezer dagen in herinnering weer sterk bij mij op".⁶⁰

In de brief van maart 1882 over le peintre du peuple komt ook Millet ter sprake. De belangstelling voor Millet is groot in Den Haag. In 1881 verschijnt de monografie van Albert Sensier, Breitner leest mogelijk de Franse editie uit dat jaar. In Breitners eerdergenoemde schetsboekje met literatuurverwijzingen uit 1882 komt een aantekening over dit boek voor.⁶¹ In een brief aan Van Stolk van maart 1882 citeert Breitner Millets woorden: 'l'art c'est un combat – dans l'art il faut y mêler sa peau – il s'agit de travailler comme plusieurs nègres...' en voegt hier aan toe: 'Duistere woorden, die misschien meer lichtgeven dan 't La genie c'est la patience, van ik weet niet wie'.⁶² Eveneens in maart 1882 schrijft Van Gogh dat hij het boek van Sensier van Theophile de Bock heeft gekregen: "Ziehier een paar woorden, die mij in Millet van Siersier zeer troffen en ontroerden, gezegden van Millet: l'art c'est un combat – dans l'art il faut y mêler sa peau - il s'agit de travailler comme plusieurs nègres..".⁶³ Van Gogh leest de Franse editie uit 1881. Het boek zou overigens in 1880 voor het eerst zijn verschenen in het Engels.⁶⁴

Bij hun ontmoetingen in 1882 zullen Breitner en Vincent van Gogh ongetwijfeld over Millet gesproken hebben, zij voelden zich kennelijk aangetrokken tot dezelfde passages. Uit de brief van Breitner is op te maken dat deze minder onder de indruk is van Millet dan Van Gogh. In Brabant heeft Breitner voor het eerst een Millet-achtig onderwerp aangesneden in zijn werk van de aardappelrooisters, dit zet hij later in 1882-1883 in Drenthe voort. Ook *Wasvrouw aan de Vest* uit 1882 doet denken aan Millet, hoewel het sentiment en de sociale bewogenheid dat men bij Millet of Van Gogh vindt, ontbreekt. Uit de boeken die Breitner las, blijkt de historische belangstelling van Breitner (zie lijst verderop). Ook in Flaubert's *Salammô* vindt hij een realistische verbeelding van een historisch thema. Deze vindt hij ook in het militaire genre in de schilderkunst en de literatuur, waar hij zo verrukt van is. In beide vindt hij de historie in een realistisch kader gepresenteerd, zoals dat ook in zijn werk te vinden is.

Waar Breitner laaiend enthousiast was over De Goncourts, was Michelet een van Vincents favoriete auteurs. Het is zeer goed mogelijk dat Van Gogh *l'Amour* van Michelet aan Breitner leende.⁶⁵ Beiden lagen rond deze tijd in het Zuidwal ziekenhuis waar ze behandeld werden voor dezelfde geslachtsziekte. Zo schreef Breitner aan Van Stolk: 'Een mijner vrienden heeft me een boek gebracht, Michelet, l'Amour. Ik herinner me niet ooit meer genot van een boek gehad te hebben dan van de voorrede alleen'.⁶⁶ Het boek moet grote indruk op beide kunstenaars gemaakt hebben.

Waarschijnlijk leest Breitner *Madame Thérèse* van Erckmann Chatrian op aanraden van Van Gogh, die er in zijn brieven over schrijft hoe eenvoudig het werk is, maar 'diep tegelijk'.⁶⁷ Al op 11 oktober 1875 in Parijs noemt hij de titel van het boek in een brief aan Theo.⁶⁸ Venema stelt vreemd genoeg dat we ervan uit kunnen gaan dat Van Gogh het boek van Breitner te leen heeft gekregen. Breitner schrijft op 25 maart 1882: "Ik heb Madame Thérèse van Erckmann Chatrian doorgelezen. Na al die nonsens, die ik (behalve Michelet die vind ik heel mooi) geschreven en gelezen had, had ik behoefte aan iets gewoons, een aardige vertelling. Op mij maakt zooiets dan de indruk of ik een groot heldendicht las en 't stemt me rustiger".⁶⁹ Van Gogh noemt opnieuw *Madame Thérèse* in de eerdergenoemde brief van 3 februari 1883.

Tevens is het aannemelijk dat de twee kunstenaars van gedachten hebben gewisseld over Dickens, een kroniek over het stadsleven die beide schilders bewonderden.⁷⁰ Breitner heeft in zijn vroege jaren illustraties verzameld van o.a. Dickens' *Pickwick Papers* (1836).⁷¹

⁵⁸ Brief Van Gogh aan Theo 314 [266], 11 februari 1883 en P.H. Hefting, 1970, p. 105 noot 78

⁵⁹ P.B.M. van den Akker, 2006, p. 309.

⁶⁰ Brief Van Gogh aan Theo 314 [266], 11 februari 1883

⁶¹ Schetsboek 49:149 RPK en P.H. Hefting, 1970, p. 40: noot 70 en 89

⁶² P.H. Hefting, 1970, p. 41: brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk nr. 24, 28 maart 1882, RKD

⁶³ Brief Van Gogh aan Theo 209 [180], 18 maart 1882

⁶⁴ P.H. Hefting, 1970, p. 105 noot 89: R.L. Herbert, *Barbizon Revisited*, New York 1962

⁶⁵ P.H. Hefting, 1970, p. 59 en Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk nr. 24, 28 maart 1882, RKD

⁶⁶ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 24, 28 maart 1882, RKD

⁶⁷ Brief Van Gogh aan Theo 314 [266], 11 februari 1883

⁶⁸ Brief Van Gogh aan Theo 54 [42], Parijs, 11 oktober 1875

⁶⁹ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk nr. 25, 30 maart 1882, RKD

⁷⁰ J. Sunds, 1992, p. 49

⁷¹ Hefting, 1970, p.10

Een andere overeenkomst is dat Van Gogh in de vroege Parijse brief aan Theo over Renan schrijft, ook Breitner heeft deze naam in zijn schetsboek 49:149 genoteerd.⁷²

Dankzij zijn omgang met Breitner, die erg geïnteresseerd was in literatuur en illustraties, zou Van Gogh ervan overtuigd raken dat de naturalistische literatuur zijn artistieke ontwikkeling positief zou beïnvloeden.⁷³ Hoewel Van Gogh al vóór zijn vriendschap met Breitner voor de sociaal gerelateerde thema's koos, vond hij in Breitner een enthousiaste medestander die zo invloed heeft gehad op de onderwerpkeuze. Breitner was in de tijd van hun omgang veel meer belezen dan Van Gogh en daarbij was zijn smaak veel vooruitstrevender.⁷⁴ Breitners fascinatie voor de volksbuurten werd gevoed door de Franse realisten, hij moedigde Van Gogh's interesse om het straatleven te schetsen aan. Door de kennismaking met de naturalistische literatuur, is Van Goghs benadering van de thematiek en zijn gedachtegoed over kunst verrijkt. Carl Nordenfalk zegt in het artikel *Van Gogh and Literature* dat de boeken die Van Gogh las een sterke invloed op zijn onderwerpkeuze hebben gehad. Op zijn beurt heeft Van Gogh ook de literaire kennis van Breitner verruimd door het aandragen van tot dusver onbekende boeken. Hoewel Van Gogh niet veel gelezen heeft in de periode van hun vriendschap heeft hij ongetwijfeld over de inhoud met de belezen Breitner gediscussieerd. Wanneer Breitner in 1882 in het ziekenhuis ligt, schrijft hij onder andere aan de heer Van Stolk zijn ideeën over kunst.

Invloedrijke naturalistische romans, door Van Gogh en Breitner gelezen:

- Erckmann Chatrian, *Madame Thérèse*
- Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*
- Edmond et Jules de Goncourt, *Soeur Philomène*
- Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni*
- Jules Michelet, *L'Amour*
- Jules Michelet, *Le Peuple*
- A. Sensier, *Vie et Oeuvre de Millet*
- (G. Flaubert, *Salammbô*)

In schetsboek 49:149 in het Rijksprentenkabinet staan vele aantekeningen over literatuur, met name Franse en militair georiënteerde boeken. Deze geven een indruk van zijn mogelijke boekenbezit en gelezen literatuur:⁷⁵

- *Hist. des Pasteurs du Désert depuis la Révocation de l'Edit de Nantes jusqu'à la Révolution française*, par Napoléon Peyrat, 2 vol., Parijs 1842
- *Hist. Des Troubles des Evennes ou de la guerre des Camisards sous la règne de Louis Le Grand, tirée de manuscrits secrets et authentiques et des observations faites sur les lieux memes*, par l'auteur de Patires Français et Imperiale, 3 vol., Villefrancs 1760
- *Mémoires du Maréchal de Villard*, vol. 68-71 de la Collection de Petitor (?), Parijs 1829, seconde serie
- *The Revolt of the Protestants of the Cevennes. One account of the Huguenots in the 17th century*, by Mrs. Bray, Londen 1878
- Phillipotheau, *L'Armée française - Costumes de l'armée de la République* 1795
- Viollet Le Duc, *Histoire del' Habitation/ - d'un dessinateur*
- Viollet Le Duc, *Dictionnaire raisonnée de mobiliers français*
- *Wilhelm III von Oranje und Georg Friedrich von Waldeck, Eind Beitrag zur Gesch. Des Kampfes um das Europäische Gleichgewicht*, De. P.L. Müller, Den Haag M. Nijhoff 1880 (3 banden, ed.: 1873-1880)
- *De Hollandsche Mercurius*, 39^e deel, p. 275-295
- Rousset, *Histoire de Louvois et de son administration politique et militaire*, Parijs 1881-83
- *Histoire de mon temps*, Frédéric II de Prusse
- H.A. Taine de l'Académie Française, *Les orgines de la France Contemporaine*, Parijs 77-81 Hachette
- Jourffroy, *Le problème de la destine humaine 'Cujus region, ejus religio'*

⁷² Brief Van Gogh aan Theo 54 [42], Parijs, 11 oktober 1875

⁷³ J. Sund, 1992, p. 46

⁷⁴ J. Sund, 1992, pp. 49-50

⁷⁵ ontcijferd aan de hand van: P.H. Hefting, 1970, p. 105, noot 70

- Swinburne, *Poetry*
- A. Sensier, *Vie et Oeuvre de Millet*
- *Ecrits inédits de St. Simon*, Parijs 1880, Publié sur les manuscrits conservés en dépôt des Affaires étrangères
- P. & M.P. Faugère, Tome pr., *Parallèles des Trois premiers Rois Bourbons*
- M. de Rougé, *Egyptologie*
- Vanderkindere, *Histoire, Le siècle des Artevelde*

Verder komen er namen voor van:

- De Goncourt
- Créard (?)
- Huysmans
- Balzac
- Confusius
- Kant
- Auguste Comte
- Herbert Spencer
- Max Müller
- Renan
- Fustel de Coulagne
- Taine

Volgens Colijn zijn er vrijwel geen aanwijzingen dat Breitner door middel van technische boeken zichzelf de teken- of schilderijtechniek wilde aanleren.⁷⁶ Echter, er zijn meerdere aanwijzingen dat Breitner wel pogingen hier toe heeft gedaan. Deze komen later aan bod.



Afb. 21, detail schetsboek 49:149: literatuur

⁷⁶ Y. Colijn, 2006, p. 3

Tijdschriften

Door het grote aanbod van illustraties uit nationale en internationale tijdschriften werd het voor de kunstenaar gemakkelijker een onderwerp te kiezen. In broekzakformaat had een kunstenaar nu een scala aan mogelijkheden voor onderwerp en compositie.

Zo verzamelde Van Gogh de plaatjes dan ook ijverig.

En een briefpassage van Breitner aan zijn vriend Reicher uit 1880 lijkt het vermoeden te bevestigen dat hij historisch materiaal verzamelde in de vorm van boeken, tijdschriften en kranten: "Overigens weet ik niets te melden dan dat ik het geluk heb gehad een oude Rott. krant meester te worden van Ao. 1804. 'n merkwaardig blaadje zoo groot als een gewoon vel Hollandsch papier, - ook heb ik Paris Match".⁷⁷

Als inspiratie en voorbeeld voor zijn kunst dienden naast boeken ook illustraties uit internationale tijdschriften, zoals *The Graphic*, *The Illustrated London News*, *L'illustration* en *Le Monde Illustré*. Ook tijdschriften van eigen bodem gaven buitenlandse ontwerpen weer, zoals *Hollandsche illustratie* en het *Geïllustreerd Nieuws*.

Als kind al haalde Breitner zijn inspiratie voor de geliefde oorlogstaferelen uit illustraties in tijdschriften en boeken. Van enkele jeugdtekeningen is dan ook bekend naar welke afbeeldingen hij ze maakte. Ongetwijfeld was leermeester Charles Rochussen, de belangrijkste illustrator in Nederland in die tijd, hier van grote invloed. Zoals Rochussen heeft ook Breitner illustraties geleverd voor *Eigen Haard* van de Haarlemse uitgeverij A.C. Kruseman. Paul Hefting geeft in *G.H. Breitner in zijn Haagse tijd* een indruk van de tijdschriften en illustraties waar Breitner naar gewerkt heeft.⁷⁸

Le Monde Illustré, 1873: A. de Neuville, *Les dernières cartouches*, 1870-1871

Illustrierte Kriegskronik (*Leipziger Illustrierte Zeitung*, 1870-1871, houtsnede uitgegeven door Goupil & Valadon, Parijs)

Duré, gezicht op Madrid

Jules Verne's *Le Tour du Monde*

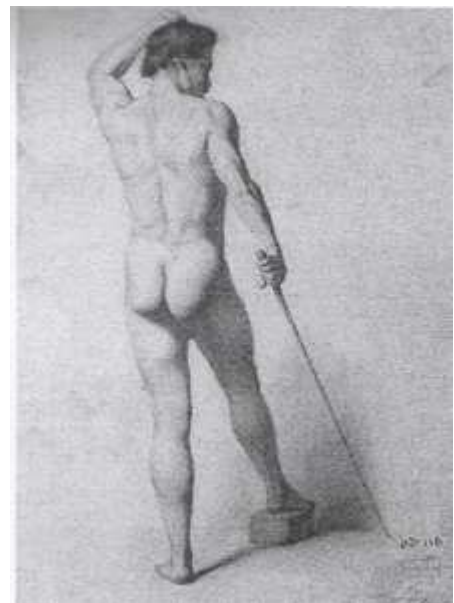
Dickens' *Pickwick Papers* – *The Break Down*

Scott's *Ivanhoe*

Fenimore Cooper

Gustave Aimard

Uit de documentatie in het Rijksprentenkabinet Amsterdam blijkt dat er verschillende lithografieën en prenten in Breitners bezit waren, die hij hoogstwaarschijnlijk als inspiratiebron heeft gebruikt.



Afb. 23, *Staan naakt*, 1877-1878

⁷⁷ Brief G.H. Breitner aan A.F. Reicher, 1 januari 1880, Rotterdam, Archief Arti et Amicitiae, Amsterdam zie: P.H. Hefting, 1970, p. 127

⁷⁸ P.H. Hefting, 1970, pp. 9-11

Korte inleiding op de techniek van Breitner

Rond 1882-1883 heeft Breitner zich nog niet helemaal afgekeerd van de historisch-conventionele richting van zijn leermeester Rochussen en ontdekt hij de vernieuwende techniek van de Haagse schilderkunst. Hij probeert zich echter aan beide richtingen niet te binden. Deze tweeledigheid houdt hij in zijn werk vast tot zijn eerste Amsterdamse jaren.

De academie

In de periode 1876-1880 was Breitner leerling aan de Haagse academie, waar Johan Philip Koelman aan het hoofd stond. Deze was een overtuigd aanhanger van de academische doctrine. Het onderwijs werd volgens classicistische opvattingen gegeven, ook werd er in verschillende neostijlen zoals het romaans, de gotiek en de renaissance onderwezen. G.H. Marius schrijft over Koelman: "Als

eenzame stond tenslotte de Academie-directeur J.P. Koelman op de puinhoopen van het classicisme, fanatieker naarmate hij zijn

kameraden en zijn leerlingen allen een anderen kant zag uitgaan".⁷⁹ Koelman had een grote afkeer van de stijl van de Haagse School, nieuwere stromingen gingen dan ook geheel aan de Haagse academie voorbij. Toen Breitner eens bij de oude heer Van Wisselingh Franse schilderijen was gaan kijken, had Koelman gezegd: "Ben jij ook al naar die realistische zwijnerij geweest".⁸⁰ Een goede schets van de situatie wordt gegeven door J.H. Plantenga in zijn boek *De academie van 's-Gravenhage* uit 1938: "Hoe ver verwijderde zich de Haagse School met dat alles van de Haagsche Academie! En nog grootter misschien zou de afstand worden tusschen de 'pages' en de 'antiekens' en hen, die in nog feller bewogenheid en nog eigener visie, van de Academie komend weer gedurfd er wegen zouden inslaan: Breitner,..."⁸¹

Het tekenonderwijs op de academie gebeurde lange tijd volgens drie fasen: het tekenen naar prent, naar gipsmodellen en als laatste naar levend model. Slechts een zeer kleine club tekenaars bezocht de schilderklas naaktmodel, welke al spoedig geheel werd geannuleerd. Breitner beschreef in 1877 zijn examen: "Ik moet mijn tijd verdeelen tusschen Pleister, ornament, anatomie en proportie, onderwijs methodes en perspectief".⁸² Net zoals bij de Koninklijke Akademie in Amsterdam, lag ook bij de Haagse academie de nadruk op het historiestuk.⁸³ Breitner won in 1878 de kleine Rijksmedaille met zijn tekening naar levend model (afb. 23).

Van Stolk schreef in die jaren aan Koelman dat hij wel wat zag in de jonge Breitner: "Hij was Zondag j.l. bij mij met zijn laatste pleister en ornamentstudies en ik geloof met U, dat het goed aan hem besteed is, want hij was geheel met zijn vak vereenzelvigd en hoewel ik geen deskundige ben zoo schijnt er steeds meer vastheid van opvatting bij hem te koomen".⁸⁴

Uit het feit dat Breitner na zijn onvrijwillige vertrek van de Haagse academie nog probeerde lid te worden en uit zijn inschrijving aan de Amsterdamse academie, is op te maken dat hij niets tegen de instituten had en dacht dat het bevorderend voor zijn ontwikkeling als kunstenaar zou zijn.

Uit zijn academiejaren zijn weinig studies bewaard gebleven. Er zijn enkele figuur- en ornamentstudies bekend. Eerstgenoemde zijn waarschijnlijk of op de academie of bij Pulchri Studio gemaakt. Breitner heeft tijdens zijn academietijd studies gemaakt naar *Cours de dessin* van Charles Bargue. Dit was een welbekende publicatie voor het leren van de techniek van het modeltekenen uit de late negentiende



Afb. 22, Klas Haagse Academie uit 1880 met directeur J.F. Koelman

⁷⁹ G.H. Marius, 1920, p. 28

⁸⁰ P.H. Hefting, 1970, p. 16

⁸¹ J.H. Plantenga, 1938, p. 59. J. van Roekel, P. Knolle en M. Delft schreven in het boekje *Haags naakt: geschiedenis van het tekenen naar naaktmodel op de Haagse Academie van Beeldende Kunsten* uit 1982 meer over de rol van het naaktmodeltekenen op de Haagse academie en specifiek over de prijstekeningen.

⁸² Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 4, 14 september 1877, RKD

⁸³ Y. Colijn, 2006, p. 16

⁸⁴ P.H. Hefting, 1970, p. 16: Brief A.P. van Stolk aan Koelman, no. 1a, begin 1877

eeuw (1870). Verdeeld in drie secties, bevat het 197 losse bladen met lithografieën naar tekeningen van pleistermodellen, tekeningen van grote meesters en mannelijke modellen. Met name in Frankrijk en Engeland was er grote verspreiding onder de instituten. Individuele platen werden onder andere bij Goupil&Cie verkocht. Men mag aannemen dat ook op Nederlandse academies het boek aanwezig was en gebruikt werd. In de catalogi van de bibliotheek van Pulchri Studio uit 1928 en van de Haagse academie uit 1889 is Bague echter niet aanwezig.⁸⁵ Wellicht was het niet in het bibliotheekbestand opgenomen maar werd het als lesmateriaal gebruikt.

In het Rijksprentenkabinet bevindt zich een studie van Breitner naar het portret van Dante op de verso van een tekening uit 1885. Fabienne Stolzenbach noemt in haar onderzoek terecht dat hij hier op dezelfde fijne manier tekent zoals hij in zijn academietijd naar pleister schilderde.⁸⁶ Deze kop is ongetwijfeld in deze periode gemaakt. Lettend op de hoofdtooi heeft deze studie sterke overeenkomsten met een plaat uit Bague en is het niet direct naar de originele bron gemaakt: Rafaël's fresco in het Vaticaan. Overigens is het niet dezelfde kop van Dante van Bague waar Gogh vanuit Brussel in 1880 over schreef.⁸⁷ Van Gogh leende *Exercices au fusain* en *Cours de dessin* van Bague van kunsthandelaar H.G. Tersteeg van Goupil. Van de vele kopieën die Van Gogh in zijn vroege jaren naar Bague gemaakt heeft, is geen enkele bewaard gebleven.⁸⁸



Afb. 24, *Portret van Dante*



Afb. 25, Charles Bague, plaat II, 32. Rafael, *Dante*



Afb. 26, *Naakt*, 1876-1880



Afb. 27, Charles Bague, plaat III, 46.
Man pulling on a rope

⁸⁵ Zie onderzoeksdocumentatie tekentechnische boeken Yvonne T.M. Colijn voor het project *Van Goghs atelierpraktijk in context*, Van Gogh Museum

⁸⁶ F. Stolzenbach, 2006, p. 70. Fabienne Stolzenbach onderzocht 16 tekeningen van G.H. Breitner uit de periode 1882-1885 en heeft soms een relatie met werk van Van Gogh gelegd.

⁸⁷ Brief Van Gogh aan Theo 158 [137] F, Brussel, 15 oktober 1880

⁸⁸ S. van Heugten, 1996, p. 14

Ook de naaktstudie van een touwtrekkende man in het Gemeentemuseum te Den Haag is duidelijk naar een blad van Bague gemaakt. Hoewel Hefting hem in zijn catalogus van 1970 opneemt, maakt hij niet de sprong naar Bague. In een brief aan zijn vriend Reicher van 1879 krabbelt Breitner in de marge eenzelfde touwtrekkende man.⁸⁹

Interessant is te vermelden dat één kopje op een schetsblad met illustratieve tekeningen van Breitner dezelfde is als de studie op een afgewezen werk van Van Gogh. De bron van de studies is onbekend.



Afb. 28, illustratieve tekeningen



Afb. 29, V. van Gogh, *Studies van dieren- en mensenkoppen*

Van Gogh tekende overigens naar portretten van Holbein uit Bague. Ook Breitner maakte studies naar Holbein, te weten het portret van Jane Seymour. Het is echter bekend dat hij deze naar het origineel in het Mauritshuis heeft getekend. Hefting verwacht dat Breitner naar Holbein kopieerde vooral om de lineaire techniek en niet zozeer om de wijze van schilderen of het kleurgebruik. Op een blad in schetsboek 49:180 in het Rijksprentenkabinet komen krabbels voor naar portretten van Cornelis van Oostzanen en Frans Pourbus.⁹⁰

Breitner werd in de winter van 1878-1879 aangesteld als tekenleraar van een avondcursus aan de Leidse academie *Ars Aemula Naturae*. Hier kocht hij een aantal pleisterbeelden aan om ze door de leerlingen te laten natekenen.⁹¹ Tijdens de lessen tekende Breitner veel zelf, zijn leerling Floris Verster vertelt: “op vellen los papier, paarden met soldaten en kanonnen, die ik soms ter sluiks kon bewonderen, want zien liet hij ze nooit”.⁹²

Als leermeester hand- en ornamenttekenen aan de Rotterdamse academie (Burgerschool) in 1882 was zijn functie minder inspirerend. Het onderwijs stond als volgt omschreven: “het bevatte de allereerste oefeningen bestaande in het trekken van evenwijdige lijnen in verschillende standen, het teekenen van meetkundige figuren, terwijl de verster gevorderden ook eenige bladvormen in tekening brachten. Dat onderwijs werd zonder voorbeelden en alleen op aanwijzing en schetsen van de onderwijzers gegeven”.⁹³

Tekenen

Zoals voor vele kunstenaars was ook voor Breitner het schetsen en tekenen een dagelijkse bezigheid. Hij maakte vlugge krabbels, voorstudies, trok foto's over op transparant papier en maakte uitgewerkte tekeningen. Zijn tekenmateriaal was divers, hij gebruikte potlood, zwart krijt, houtskool, pen, pastel en aquarel. Hij tekende echter vooral in één soort en gebruikte zelden meer dan twee tekenmaterialen tegelijk. Dit in tegenstelling tot Van Gogh, die rond 1882 zijn materialen meer combineerde en volop experimenteerde.

⁸⁹ Brief G.H. Breitner aan A.F. Reicher, nr. 6, ongedateerd, 1879, Archief Arti et Amicitiae, Amsterdam, zie: P.H. Hefting, 1970, pp.126-127

⁹⁰ P.H. Hefting, 1970, cat.nr. 201

⁹¹ J.N. van Wessem, 1962, p. 166

⁹² P.H. Hefting, 1970, p. 19

⁹³ P.H. Hefting, 1970, p. 50, naar het *Verslag der Academie van Beeldende Kunsten*

Van nature heeft Breitner een los handschrift, op de academie leert hij juist strakke, krachtige lijnen te zetten en door arcering plasticiteit te verkrijgen. Op de academie leert de jonge Breitner een gedetailleerde en afgewerkte tekenwijze die hij niet lang heeft gebruikt. Hij varieert met verschillende tekentechnieken en ontwikkelt geheel zijn eigen stijl.

Voor de voorstudies voor het Panorama Mesdag van rond 1880-1881 gebruikt Breitner veelal drie verschillende materialen: een zeer fijn en puntig potlood, een iets zwaarder en zachter potlood en zwart krijt. De tekenwijze bestaat uit krachtig neergezette contouren, die soms met evenwijdige arceringlijnen zijn ingevuld. De lijn dient bij Breitner om de plastische vorm te vangen. Binnenlijnen en arcering zijn nooit zonder functie, ze dienen meestal voor het vormgeven van plooien van kleding. Breitner experimenteert in zijn Haagse jaren met verschillende tekentechnieken. Hij heeft een scherpe lineaire en precieze stijl, waarbij de figuren nauwkeurig worden neergezet in vaak duidelijk, doorlopende lijnen. Daarnaast is er ook een meer schilderachtige tekenmanier met breed opgezette schetsen in zwart krijt, waarbij soms met de platte kant van het krijt is gearceerd. Soms zet hij in zacht potlood puur gearceerde vlakken op met weinig lijn.

In Breitners schetsboekjes is eenzelfde verscheidenheid aan materialen en technieken te vinden. Hij gebruikte ze door elkaar, waardoor tekeningen van soms wel 3 jaar zich bij elkaar scharen en het moeilijk is om een volgorde te herkennen. Er kan in het algemeen gesteld worden, dat er een ontwikkeling van aandacht voor de lijn naar de toon is. Lijn en zelfs vorm gaan een steeds minder belangrijke rol spelen. In zijn schetsen uit 1881-1882 neemt de arcering een duidelijke plaats in, daar deze de vormen sterk bepaalt. De contourlijnen zijn hierdoor minder hard. Er is veelal zacht tekenmateriaal zoals zacht potlood of krijt gebruikt, waardoor de arcering soepel in elkaar overloopt. Paul Hefting zegt dat bij vergelijking van Haagse meesters Breitners tekenrant het meest overeenkomt met die van Mauve. Breitner werkte rond 1882 op het atelier van een vriend, de schilder D.G. Ezerman.⁹⁴ Het is onbekend in hoeverre Breitner door hem beïnvloed zou kunnen zijn.

De tekeningen uit zijn Amsterdamse periode zijn meer voorstudies die direct in verband staan met het schilderen. Hij gebruikt materiaal dat hij ook in zijn schilderijen verwerkt, hij maakt geen individuele tekening of aquarel meer om te experimenteren met de techniek.

De behoefte om een uitgewerkte tekening te maken bleef echter en het zachte schilderachtige pastelkrijt was hier geschikt voor, door zijn olieverfachtige karakter. Dan tekent hij op grote vellen of in schetsboekjes in stevige zwarte lijnen van houtskool of krijt.⁹⁵

Schilderen

Na zijn examen aan de Haagse academie in 1877 probeerde hij tevergeefs bij Rochussen, Sadée, Blommers op het atelier te komen om te leren schilderen. Hier was volgens Breitner op de academie niet veel aandacht aan besteed. Voor het schilderen biedt de academie naar zijn mening weinig: "...ik vond, dat men daar niet leerde wat ik nu maar zal noemen het schilderijen maaken".⁹⁶ "Wat mij mankeert is de manier van schilderen, 't metier dat ik niet ken" zei Breitner tegen Van Stolk.⁹⁷ In het schilderwerk uit zijn Haagse jaren is goed te zien dat Breitner opgeleid is als tekenaar: hij gebruikt harde contouren en lijkt vlakken in te schilderen. Hierdoor ontstaat een 'blokkig' effect, waardoor zijn schilderwerk grof oogt.

Bij het schilderen gaat hij zich steeds meer op de werkelijkheid richten, het direct werken naar de natuur is volgens hem "de eenige manier om reëel te blijven en geen atelier palet te krijgen".⁹⁸ Van Gogh had dezelfde opvatting om naar de natuur te werken: "ik bestudeer de natuur om geen gekke dingen te doen, raisonnable te blijven".⁹⁹

Pas in 1880 werd Breitner als leerling aangenomen door Willem Maris. De anti-academische opvattingen van de Haagse schilders, waar hij door zijn lidmaatschap van Pulchri Studio door omringd werd, maakten hem kritischer. Hij beschouwde zelf Mauve, de gebroeders Maris en Mesdag als zijn leermeesters.¹⁰⁰ De invloed van Jacob Maris is te zien in de brede toets die Breitner hanteert. Met geen schilder is Breitner zo vaak vergeleken als met Jacob Maris, bij wie hij regelmatig op het atelier moet zijn geweest.¹⁰¹ Deze vergelijking zal vooral te maken hebben gehad met het 'stoere' werk dat

⁹⁴ P.H. Hefting, G.H. Breitner brieven aan A.P. van Stolk, 1970, p. 38, RKD

⁹⁵ P.H. Hefting, 1983, p. 12

⁹⁶ Brief G.H. Breitner aan J. Veth, Amsterdam 25 december 1901, RKD Den Haag

⁹⁷ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 54, Parijs 5 juni 1884, RKD

⁹⁸ P.H. Hefting, 1970, p. 25

⁹⁹ Brief Van Gogh aan Theo, 540 [429], najaar 1885

¹⁰⁰ idem, p. 47

¹⁰¹ idem, p. 51

Breitner in deze periode maakte. In Breitners schilderijen zijn grotere vormen, een bredere toets en grote contrasterende vlakken te zien dan in de voorgaande periode. De brede streek kenmerkt vooral zijn latere, Amsterdamse werk, maar ontluikt al in zijn Haagse kunst. De invloed van Mauve en de gebroeders Maris komt naar voren in het accentueren van de omtrek door donkere, zwarte lijnen en de lichte, witte hoogsels in zijn aquarellen en schilderijen uit 1880-1882. Hij duidt zo op een nieuwe wijze schaduw en lichtaccenten aan, die na 1881 steeds meer voorkomen en uiteindelijk in grote vlakken uitmonden. Breitner verkreeg zo sterke contrasten, zoals te zien is in het *Meisje met kat* uit 1883 (afb. 30).¹⁰² Dit effect ontstaat onder invloed van de werkwijze van de Haagse School en is het meest opvallend in Breitners aquarellen, waar de techniek van met name Willem en Jacob Maris herkenbaar is.

Het verschil met de Haagse schilders: Breitner benadert zijn onderwerp dramatischer, minder gedetailleerd, hij gebruikt een relatief donkerder palet dan zijn collega's en hij gebruikt sterkere contrasten tussen licht en donker.

In 1883 ziet Van Gogh enkele onvoltooide stukken van Breitner op diens atelier en schrijft: "Op een afstand zijn het vlakken verschoten kleur als op een uitgebleekt en vermolmd en beschimmeld behang, en zijn er in dat opzicht qualiteiten, die voor mij evenwel absoluut ongenietbaar zijn. Hoe 't mogelijk is iemand tot zoo iets komt, begrijp ik in 't geheel niet. 't Is iets als wat men ziet als men koorts heeft, of onmogelijk en zonder betekenis als in een droom die kant noch wal raakt".¹⁰³ Zoals gezegd schildert Breitner in 1882 met een virtuositeit die Van Gogh waarschijnlijk nog niet kende. Breitner is zich in de volgende jaren verder gaan ontwikkelen in het schetsmatige schilderen. In deze jaren zou Breitner voor Van Gogh dus vernieuwend en revolutionair geweest kunnen zijn, waar dit in een latere periode omgekeerd was. Beide schilders zouden elkaars opvattingen niet hebben begrepen door een verschil dat wordt veroorzaakt tussen het 'pure painting' van Breitner en het geëngageerd realisme van Van Gogh.

Van Gogh experimenteerde in zijn Haagse jaren echter veel meer dan Breitner. Het is bekend dat hij de achterkant van zijn verfkwest gebruikte om in het oppervlak te krassen om zo textuur aan te brengen. Voor de academisch gevormde Breitner past dit niet binnen het kader van het fijne schilderen. Breitner schildert tevens zijn aangebrachte Grundlagen geheel weg, waar Van Gogh deze wel eens in zijn compositie gebruikt.

Wanneer hij naar Amsterdam vertrekt, maakt Breitner gebruik van een meer dramatische toets, die zwaarder is dan die van de verfijnde Hagenaren. Zijn schilderijen worden steeds meer *close-ups* en voorstellingen worden door de rand van het doek afgesneden zoals bij de fotografie.

Begin 1883 schrijft Breitner: "Eindelijk begin ik zoo een beetje te merken wat ik kan en wat ik niet kan".¹⁰⁴ "Ik tracht wel degelijk goed, waar en eenvoudig geschilderd werk te maken, maar als ik het nog niet kan, wat dan. Ik kan me toch in geen één of twee jaar tijd een handigheid eigen maken, waar anderen jaren over doen? Vergeet niet dat ik laat begonnen ben", schrijft Breitner eind 1883.¹⁰⁵



Afb. 30, *Meisje met kat*

¹⁰² idem, p. 45

¹⁰³ Brief Van Gogh aan Theo 363 [299], ca. 10 juli 1883

¹⁰⁴ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 37, [ongedateerd] begin 1883, RKD

¹⁰⁵ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 42, oktober 1883, RKD

De atelierpraktijk

Het atelier

In het RKD bevindt zich een veilingcatalogus van Breitners atelier van 13 mei 1924, hierin staan welke schilderijen, aquarellen, tekeningen, schetsboeken, meubels en schildersgereedschap te koop werden aangeboden. Hier staat echter niet gedetailleerd beschreven welk gereedschap het betrof, slechts “ezels, paletten, schilderdoozen, kastje met laden, portefeuille-standaard, enz..” werden genoemd.¹⁰⁶ Zie bijlage III-1.

“Ik had grootse plannen, spande thuis tien vellen papier op en tekende zowat niets. Tergend, maar 't wil niet. Op het ogenblik gaat er een sterke wind met fijne regen. Ik zit voor het raam aan de voorkamer en zie op de vest op de pomp van een branderij waar sedert een half uur op zijn minst een groep vrouwen staat te babbelen, verbeeld ge in zo'n hondeweër. 't Is jammer dat die luidjes daar aan de voorkant er niet wat schilderachtiger of liever teekenachtiger uitzien”, schrijft Breitner vanuit zijn Rotterdamse atelier aan zijn vriend Albert F. Reicher in 1878.¹⁰⁷

Na de academietijd nam Willem Maris Breitner in 1880 onder zijn hoede voor een tientje per maand in zijn huis Oud Rozenburg (vanaf 1883 N.V. Haagse Plateelbakkerij) bij Loosduinen. Hier ontmoette hij onder andere Anton Mauve en H.W. Mesdag.¹⁰⁸ 's Zomers ging hij naar buiten om te werken en 's winters schilderde hij thuis, al in 1879 sprak hij over zijn uitstapjes in de stad en de natuur.¹⁰⁹ Zoals voor elke Haagse schilder in die tijd, was ook voor Breitner de buitenwereld een rijke bron.

Binnenshuis werkte hij voornamelijk zijn figuurstudies uit. Om naar eigen zeggen geen atelierpalet te krijgen ging Breitner zoveel mogelijk te werk buiten zijn atelier: hij tekende direct naar wat hij ziet op straat of in de duinen, daar hield hij zich vooral bezig met mensen en paarden.

Breitner leefde wat rommelig en had soms drie adressen tegelijk.¹¹⁰ Terwijl hij bij Willem Maris op Oud Rozenburg woonde, had hij nog steeds zijn kamer op de Zuidwal 54 bij Weduwe Retering. Hier was hij in 1879 komen wonen en hij hield deze kamer tot ongeveer zomer 1882 aan. Daarna ging hij zelf op zijn atelier in de Juffr. Idastraat wonen. Op Oud Rozenburg blijft hij ongeveer een jaar, in de zomer van 1880 had Breitner dus drie *pied-à-terres* in Den Haag: de Zuidwal, Juffr. Idastraat en Oud Rozenburg. In 1881 verliet Breitner het laatste, omdat hij hier de maandelijkse huur niet voor kon opbrengen.¹¹¹

Zijn houding tegenover de dure ateliers destijds blijkt uit een passage aan Van Stolk in 1882: “Lastiger is 't nu evenwel een geschikte gelegenheid tot werkplaats te vinden. De nieuwe huizen zijn te klein en de oude, d.w.z. 't gedeelte waar de kantoren zijn en flink ruimte is, voor mij te duur. De leeraar aan de Hoogere Burgerschool met 3 jarige cursus, een vriend van mij, heeft in dat gebouw een atelier, waarvan ik hoopte gebruik te kunnen maken. De Dir. de heer Mars heeft er niets tegen en zou 't zelfs graag zien. Maar onlangs heeft de leraar aan de H.B. v. Meisjes bijna haar atelier in dat geb. verloren omdat ze er haar vriendinnen bij haar liet komen schilderen. De Schoolcommissie is er tegen. Ik zal de heer Rochussen vragen zijn best te doen mij in de zaak te doen slagen en bij dezen vraag ik U ook om die strenge Schoolcommissaren om te kopen want een betere gelegenheid vind ik hier niet”.¹¹²

In het pand in de Juffrouw Idastraat 16, “'t Juffer lentje 16”, had Breitner zijn atelier bij de schermleeraar Siebenhaar.¹¹³ Daar hadden eerder ook Mauve, Willem Maris en Blommers hun ateliers.¹¹⁴ Willem Maris gaf een indruk van de sfeer in het huis: “Nu moet je niet denken dat ons atelier zoo bijzonder was. 't Lag op de zonzijde – en we moesten het vinden met een tweede raam dat je open en dicht deed al naar er zòn was of wolken voorbij trokken. Beneden woonde een gymnastiek-meester. En daar werd ijverig door zijn leerlingen aan de ringen gewerkt: bõns, bõns. En boven ons woonde een... trombonist. Dan stond Mauve soms, dol van woede, met zijn schilderstok tegen vloer en zolder te beuken: “Houden jullie nu eindelijk eens op!” Daar werkten nog bij ons Blommers, en

¹⁰⁶ *Atelier G.H. Breitner : schilderijen, aquarellen, pastels, teekeningen, schetsboeken, meubelen en schildersgereedschap*, Amsterdam 1924, RKD Den Haag

¹⁰⁷ Brief G.H. Breitner aan A.F. Reicher, Rotterdam 30 december 1878, Archief Arti et Amicitiae, Amsterdam, zie: P.H. Hefting, 1970, p. 124

¹⁰⁸ B. van Garrel, 1973, p. 50

¹⁰⁹ P.H. Hefting, 1970, pp. 22-23

¹¹⁰ B. van Garrel, 1973, p. 51

¹¹¹ P.H. Hefting, 1970, p. 102, noot 3

¹¹² Brief Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 34, Rotterdam 6 september 1882, RKD

¹¹³ A. Venema, 1981, p. 86

¹¹⁴ F.W.G. Leeman, 2005, p. 38

Mesker en Elchanon Verveer. En nog een – zijn naam doet er niet toe! Maar een héérlijk type was dat. Hij was leerling van Louis Meijer – den zeeschilder”.¹¹⁵ Hij vervolgt:

“Siebenhaar – die was onze huisbaas in de Juffrouw Idastraat... je had daar nog behalve Mauve en Blommers – van wie je weet! – Jan Metzger, Elchanon en Sam Verveer en Hofman. Was 'r een schilderij àf – dan werd Siebenhaar geroepen om zijn oordeel. Met militaire stap kwam hij dan boven en zijn vrouw en zijn dochter op 'n rijtje naast 'm. Statig bracht hij dan zijn hand omhoog, voor één oog en keek door de halfgeopende hand. Z'n vrouw en dochter die zagen wat manlief deed.. deden evenzoo, maar.. sloten de hand tot een vuist en hielden die voor de oogen. Siebenhaar gaf dan zijn opmerkingen ten beste: “Meneer moest dit.. en meneer moest dat..” En had hij uitgesproken, dan: “bedankt voor het genoeg!”- saluut, het drietal maakte rechtsomkeert en stommelde de trap af – Siebenhaar's militaire stap regelmatig op de kraaktreden. Mauve in een-of-andere afgetrokken bui kon soms heel gek tegen hem zijn. Eens – zweeg hij op al zijn woorden, hield zich doof tegenover Siebenhaar. “meneer is in-éenen doof geworden” verklaarde ik hem. – Siebenhaar geloofde 't, begon zoo luid mogelijk te spreken... Mauve schudde aldoor 't hoofd, verstónd niet. Eindelijk kwam Siebenhaar met een leetje aangedragen, begon daar de conversatie op. Zoo hebben ze daar een tijdje zwijgende met elkander gesproken. Nauwelijks was de deur achter Siebenhaar – of Mauve barstte in een schaterlach los – zijn bui was vergeten”.¹¹⁶

Deze citaten schetsen een beeld van het gezellige, maar ook chaotische huishouden in het pand aan de Juffrouw Idastraat. Toch omschreef Willem Maris expliciet de voordelen van een dergelijk atelier boven het rustige ‘buiten wonen’: “Weiss’ zei dat altijd zoo goed: “als je buitenkomt, dan is 't alsof je een stomp tegen je borst krijgt.. hè.. verdomme, da's mooi!!” En daarom hebben we in ons atelier in de Juffrouw Idastraat zooveel mooie dingen gemaakt: 't Atelier was zoo bizonder niet. 't Was lawaaierig. Maar 't buitenkomen plots, ontroerde je te sterker..”.¹¹⁷

Breitner wilde graag zijn atelier aan de Rotterdammer Van Stolk laten zien, maar ‘het is zoo'n rommel, dat ik niet gaarne iemand ontvang’.¹¹⁸ Breitner spreekt hier over zijn atelier op de Zuidwal 54 in Den Haag. Een goed beeld van Breitners chaotische huishouden op het atelier is te vernemen uit een brief van Breitner aan Reicher uit de zomer van 1879: “.. of je me 't genoeg wilt doen me morgenochtend 't vel papier van 't atelier te halen, waarop die 4 paarden aquarellen aangelegd staan; en daarmee andere benodigdheden als de 4 waterverf penselen, volledig stel tubes en een sponsje en 't punaisen plankje als je wil. Daarmede zult ge me heel veel genoeg doen. Mocht ge geen tijd hebben vraag 't dan aan Boks. – à propos op de kist ligt twee vel aq. Nog in rol, breng die ook mee als je wilt. Tot je nazicht diene dat de waterverftubes voor 't grootste gedeelte in een sigarenkistje op de wastafel en tafel verspreid liggen..”.¹¹⁹

Over zijn Rotterdamse atelier schreef hij in 1882: “Voor mij geloof ik dat het beter is dat de heeren op mijn atelier komen, dan zullen ze de heele rommel in eens zien. en ik geloof niet dat zij er zoo veel tegen zullen hebben een artist op zijn atelier te bezoeken, tot koopen zijn ze immers volstrekt niet verplicht. Mijn adres is Aert van Nesstraat 23, eens bellen. en mijn atelier is op 't oogenblik volstrekt niet schilderachtig, een gewoone gemeub. kamer”.¹²⁰

Het provisorisch atelier van Breitner in de Juffrouw Idastraat in Den Haag boeide Van Gogh erg. In een brief aan zijn broer Theo beschrijft hij het zolderkamertje dat Breitner bij Siebenhaar op de Juffrouw Idastraat had. ‘Dat was gemeubileerd met diverse luciferdoosjes (leege) vooral, verder met een scheermes of zoo iets, en eene kist met een bed er in. Tegen den schoorsteen zie ik iets staan, 3 oneindig lange reepen die ik eerst voor zonneblinden hield. Doch bij nadere beschouwing bleken het doeken te zijn in dit formaat..’.¹²¹ Uit het feit dat hij zijn bed had gespreid in zijn schilderijenkist blijkt zijn armoede.

Breitner wisselde met name later in Amsterdam om de haverklap van atelier. Over zijn eerste Amsterdamse kamer in de P.C. Hooftstraat schrijft hij: “Ik heb reeds eenige teekenplanken hier en verlang eens wat Teekeningen te maken”.¹²² In tijden van geldgebrek, die Breitner overigens veel gekend heeft, schreef hij aan Van Stolk: “Moet [ik] mijn atelier, 't eenige goede wat ik ooit gehad heb. verlaten, omdat U mij weigerd mij een voor U zoo betrekkelijk kleine som te geven. – Ik begrijp U

¹¹⁵ C. Harms Tiepen, 1910, pp. 12-13 [database 19^e eeuwse atelierpraktijk - citaten RKD]

¹¹⁶ idem, pp. 23-24 [database 19^e eeuwse atelierpraktijk - citaten RKD]

¹¹⁷ idem, pp. 14 [database 19^e eeuwse atelierpraktijk - citaten RKD]

¹¹⁸ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 7, Den Haag 21 oktober 1879, RKD

¹¹⁹ Brief G.H. Breitner aan A.F. Reicher no. 5, ongedateerd, Archief Arti et Amicitiae, Amsterdam, zie: P.H.

Hefting, 1970, p. 126

¹²⁰ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 35, 29 september 1882, RKD

¹²¹ Brief Van Gogh aan Theo 363 [299], ca. 11 juli 1883

¹²² Brief G.H. Breitner aan H.J. van der Weele, nr. 1, ongedateerd, zie: Hefting, 1976, p. 134

niet".¹²³ Breitner woonde pas sinds kort aan de Eerste Parkstraat, waar hij overigens nooit officieel ingeschreven heeft gestaan.¹²⁴ Hij keek vanuit zijn atelier op een mengelmoe van oude en nieuwe bebouwing in de Overamstelse polder. Hij trok er vaak met zijn schetsboekje op uit om te tekenen. "Ik heb van morgen Breitner gesproken. Hij vertelde mij dat hij zoo graag van zijn atelier af wou Ik zeg dadelijk Ik weet iemand die het met Januari wil huren. Nu heeft hij er huur aan tot Mei maar ik heb tot vast met hem afgesproken het hij het met Jan. Afstaat", schrijft Hein Boeken aan Willem Witsen in 1890.¹²⁵

In 1898 ontwierp Breitner zelf zijn atelier voor het Prinseneiland 24B. Aan dit ontwerp is Breitners ideaalbeeld voor een atelier af te leiden. Zijn werkplaats bevond zich nu op steenworp afstand van het bruisende stadsleven, maar was -gelegen aan de waterkant- toch een zekere plek van rust. De verlangde grote ramen gaven de kunstenaar de mogelijkheid ook binnenshuis de motieven uit de wereld buiten te kunnen aanschouwen. Schilder C.J. Maks kwam in 1897 in contact met Breitner, die hem op schildergebied adviseerde. In dat jaar werd waarschijnlijk ook besloten dat diens vader C.J. Maks Jzn., aannemer van stedenbouwkundige projecten, twee naast elkaar gelegen ateliers zou bouwen. Eén voor zijn zoon en één voor Breitner. De indeling werd grotendeels door hemzelf bepaald, in een brief van 5 februari 1898 aan Maks' vader beschrijft Breitner zijn wensen. Twee plattegronden met doorsneden werden meegestuurd ter verduidelijking (zie bijlage III-3). Eind 1898 werd het plan voltooid, Breitner zou tot 1914 hier blijven wonen en werken. Aan de architect Willem Bauer schreef hij hierover:

"Weledele Heer,

Op uw verzoek heb ik hierbij het genoegen u een platte grond en twee doorsneden A.A en B.B te doen toekomen. U zult hier zien dat er nog is bijgekomen een Kamertje V gelijkvloers met het atelier aan de noordzijde; toegankelijk van uit het atelier door een porte brisée (f) [open te schuiven[u]; tevens wenschte ik zoo mogelijk de hoofddeur van mijn atelier aan de straat te hebben (k) door een gang ongeveer twee meter breed die dan door eenige kleine lantaarntjes kon worden verlicht. De lengte van deze gang is in mijn teekening op 6 meter opgegeven. (de geheele lengte zou dan 18 meter worden). Maar ik weet niet of deze lengte iets te klein of te groot is. In aanmerking genomen dat ik mijn atelier vlak aan de waterkant denk. Mocht mijne teekening tot onduidelijk (sic) aanleiding geven, dan wil ik het gaarne eens met u komen bespreken – als u mij maar schrijft wanneer het U convenieert.

Zooals u zien zult heb ik de eene zijde van de doorsnede met zwart de andere met rood geteekend. Behalve dat ik in BB ook het bijkamertje met kolenhok ook in rood heb aangegeven. Omdat het achter de muur ligt die men ziet. Zooals U verder zult zien maakt het groote raam slechts een zeer kleine hoek; naderhand zullen we even overleggen of het uit 1 raam of uit meer stukken zal gemaakt worden. De plaats van het privaat heb ik slechts aangegeven in plan I wat waterleiding ed aangaat – zou ik nog gaarne eens met u overleggen".¹²⁶

Verblijfplaatsen of woon- en werkadressen:

Den Haag: 1877-1878 Jacob Catsstraat 13 H / II¹²⁷
Ca. sept. 1878 Veenlaan 61¹²⁸
1880 Atelier van Willem Maris, Oud Rozenburg, Loosduinen
1879-1882 Zuidwal 54 (Wed. Retering)¹²⁹
Va.1880 Juffrouw Idastraat 16 (bovenatelier)
Beeklaan Huize Stadwijk (Dhr. Schrijver), Loosduinen 1884 (na Parijs)
Rotterdam: Aert van Nesstraat nr. 34 1^e etage Wed. Flier (?) 1882-1883¹³⁰
Dijkstraat 86 wijk A, Kralingen 1880-1881¹³¹
Amsterdam: 1886 (Herfst) P.C. Hoofstraat 56, op kamers bij de weduwe Leijds.
1887 Jacob van Campenstraat

¹²³ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 62, 12 oktober 1887, RKD

¹²⁴ J. Voeten, 2003, p. 26

¹²⁵ Brief H. Boeken aan W. Witsen, 1890, KB Den Haag

¹²⁶ Brief G.H. Breitner aan W. Bauer, 5 februari 1898. Zie: P.H. Hefting, *Notities over G.H. Breitner*, 1968

¹²⁷ P.H. Hefting, 1970, p. 131

¹²⁸ ibidem

¹²⁹ A. Venema, 1981, p. 86

¹³⁰ Aantekening schetsboek no. 1924:38 RPK

¹³¹ P.H. Hefting, 1970, pp. 127-129

1887 Oude Schans
1887 Eerste Parkstraat 438 (Witsenhuis, Oosterpark)
1887/8 1^e Helmersstraat
In Elspeet-Nunspeet: herstel ziekte
1887/8 Lauriergracht in de Jordaan
1898 Prinseneiland

N.B.

Op het schilderij *In het atelier* (afb. 31, zie bijlage II) heeft Breitner de twee dochters van Van Stolk weergegeven. Dochter Anna Johanna, met palet, is ook lid van de Haagse academie. Het afgebeelde atelier is waarschijnlijk dat van de kunstzinnige familie Van Stolk.¹³²

Bij de inhoudsopgave van *Kunstschrift*, 38^e jaargang, nr.1, jan-feb 1994 staat een foto van het mogelijke atelier van Breitner aan de Lauriersgracht te Amsterdam (afb. 32, zie bijlage II). Niets wijst er echter op dat deze van Breitner is. Ook de medewerkers van het RKD geloven er niet in dat dit het atelier van Breitner zou zijn. Het schilderij op de voorgrond is van Piet Meiners, ook de rest van de kunstwerken wijzen niet op Breitner. Ook de volgende afbeelding (afb. 33, zie bijlage II) is door het RKD afgewezen als zijnde Breitner in zijn atelier of een zelfportret.



Afb. 35, *Geesje Kwak in atelier*



Afb. 36, *Liggend naakt, met tekeningen en schetsen op de achtergrond, vóór 1888-1889*

¹³² idem, p. 7 en cat. no. 23

Werkwijze

G.H. Maris ziet Breitner eens werken aan een aquarel in Pulchri studio en vertelt in haar boek *De Hollandsche schilderkunst in de 19^e eeuw*: “..men behoefde hem maar op een teekenaftocht in Pulchri, .. eens een aquarelletje te zien aanzetten, het blok tussen de enkels, kleur druipend in de rake waarden der aangezette tonen, - en in die van kleur doorvoede natheid het wit van een schort, het blauw van een soldatenpak te zien ontstaan – om in volle bewondering het ‘wie doet het hem na’ uit te roepen, de bewondering voor den kleurvirtuoos, om wien men geschaard stond. Op die avonden, en het waren slechts zeer enkele, dat hij gedisponeerd was en werkte, kwam onvernist, zonder concessies, zonder overwegingen, zonder zich zelf geweld aan te doen door afmaken, heel het lyrische van zijn palet naar voren”.¹³³

Breitner zelf liet zich in zijn brieven niet vaak uit over zijn atelierpraktijk en werkwijze. Slechts af en toe tilt hij een tipje van de sluier op. `Wat de teekening aangaat daar heb ik een ongeluk mee gehad’, schreef Breitner op 30 augustus 1906 aan Van Wisseling. ‘Er is namelijk een gat in gekomen door het sponsen. Wel erg aan de kant. Maar nu valt er een stuk af’.¹³⁴ Ook noemt hij het sponsen bij zijn aquarellen in de volgende -eerder genoemde- passage: “.. of je me ‘t genoeg wilt doen me morgenochtend ‘t vel papier van ‘t atelier te halen, waarop die 4 paarden aquarellen aangelegd staan; en daarmee andere benodigdheden als de 4 waterverf penselen, volledig stel tubes en een sponsje en ‘t punaisen plankje als je wil. Daarmede zult ge me heel veel genoeg doen. Mocht ge geen tijd hebben vraag ‘t dan aan Boks. – à propos op de kist ligt twee vel aq. Nog in rol, breng die ook mee als je wilt. Tot je nazicht diene dat de waterverftubes voor ‘t grootste gedeelte in een sigarenkistje op de wastafel en tafel verspreid liggen..”.¹³⁵

Breitner werkt gedurende zijn Haagse jaren vaak met een voortekening. Meestal gebruikt hij potlood, af en toe zwart krijt. Later maakt hij net als Van Gogh zijn eerste opzet direct met het penseel. Breitner tekent veel in een grove, hoekige variant van de academische tekenpraktijk. Dat de tekeningen de basis zijn van zijn werk is vooral bij aquarellen goed te zien. De lijnen in potlood of houtskool zijn vaak nog zichtbaar onder de transparante waterverf. Het is niet bekend of Breitner dit ook bij zijn schilderijen toepaste. Dat olieverf deze op het doek laat verdwijnen, helemaal met Breitners woeste verfgebruik, zegt niet dat ze hier niet aanwezig zijn. Waarschijnlijk bevindt zich hier een zelfde netwerk aan potlood- of verflijnen.

Op het eerste gezicht is het de ruige toets die Breitners schilderwerk typeert: de enorme kwaststreken en het grove verfoppervlak. Daarnaast is er de manier waarop Breitner zijn maaksels vormt: vervlekken krijgen gestalte zonder veel te modelleren. Van Stolk noemt dit de “slordige impressionisten manier, die op niets berust”.¹³⁶ Na een bezoek aan het atelier waar Breitner werkte, schreef Terwen: “Toen vond hij nog, dat die geschilderde vlekken de zaak duidelijk genoeg voorstelden, want hij zag het er in”.¹³⁷ Deze raadde hem aan goed te leren tekenen en vooral modellen te gebruiken. Breitner laat soms details achterwege uit de overtuiging dat op effect schilderen volstaat. Met enkele verfstreken kan hij doeltreffend een figuur neerzetten. Eind 1883, begin 1884 lijkt hij het advies aan te nemen: hij gebruikt minder sterke contrasten en vormt de verschillende elementen meer tot een eenheid.

D. Kraaijpoel zegt in het artikel *Quelque chose solide et durable* dat bij Breitner alles draait om het begrip ‘uit de verf’. De oorspronkelijke betekenis slaat op de situatie dat een schilderij fysiek gezien een beschilderd plat vlak is, waarop een voorstelling te zien kan zijn die diepte en illusie suggereert. Bij een geslaagd schilderij “maakt de voorstelling zich los uit de verf en zweeft binnen de lijst als een ruimtelijk-plastische illusie”.¹³⁸ In het artikel wordt uitgelegd dat in de 16^e eeuw de gewoonte ontstond om dikkere kwasten te gebruiken en met name de lichte delen pasteus aan te brengen. Een duidelijke verflaag en robuuste kwaststreek trekt dan de aandacht. Bij een niet fijn afgewerkt schilderij ontstaat er zo tussen het verfoppervlak en de voorstelling een grote spanning. Het verschil in beleving tussen afstand nemen voor de voorstelling of dichtbij staan voor de verf is bij Breitner veel groter dan bij de Franse impressionisten, aldus Kraaijpoel.

¹³³ G.H. Marius, 1903, p. 399

¹³⁴ A. Venema, 1981, pp.182-183

¹³⁵ Brief G.H. Breitner aan A.F. Reicher no. 5, ongedateerd, Archief Arti et Amicitiae, Amsterdam, zie: P.H. Hefting, 1970, p. 126

¹³⁶ Brief A.P. van Stolk aan Breitner, nr. 42a, Rotterdam 12 oktober 1883, RKD

¹³⁷ P.H. Hefting, 1970, p. 51: Brief Terwen aan J. Veth, 1901, RKD

¹³⁸ D. Kraaijpoel, 1994, p. 16

Deze zegt ook treffend dat Breitners *sprezzatura*, de superieure nonchalance, zorgt voor een ongekunstelde voorstelling. Deze vaardigheid zou tot grotere kwaststreken leiden. Door zijn wervelend penseelwerk geeft Breitner er een monumentaal gewicht aan. Vooral in zijn vroege periode speelt de contour een hoofdrol, wat het meest duidelijk te zien is bij zijn tekenwerk. Scherpe silhouetten laten figuren afsteken tegen een kale of vaak lege achtergrond. Wanneer Breitner een figuur schetst, krijgt de achtergrond geen aandacht. Deze wordt pas uitgewerkt bij een aquarel of schilderij. Daar zet Breitner de silhouetten vaak bij voltooiing nogmaals aan met een donkere lijn. In de *Hoefsmid* uit 1883 is dit goed te zien bij het onderlichaam van de figuren.

J. de Vries verwoordt de werkwijze als volgt: "Zijn snelle, brede stijl vertoonde het grote gebaar van de geniale schepper. De grove fouten tegen tekening en compositie en het onafgewerkte karakter maakten duidelijk dat het geacheveerde, gelikte schilderij belachelijk ouderwets was".¹³⁹ Ook Breitners tijdgenoten zagen de exentrieke 'afwerking' in zijn schilderkunst al en beschouwden het als functioneel. Jan Sluijters schreef over *Dam bij avond* uit 1893: "Door de manier van schilderen met een dikke oliepastas is het kunstwerk uitgegroeid tot een wild passievol gedenkteken...".¹⁴⁰ Hoewel Breitner steeds karakteristieker en grover ging werken, bezaten zijn werken uit zijn Haagse periode al deze kenmerkende toets.

In zijn Haagse en vroeg-Amsterdamse tijd lijken de schilderijen te zijn ontstaan nat-in-nat in één uitbarsting. Maar in werkelijkheid weten we dat Breitner een man was van perfectie en van overschilderen. Esser schreef over Breitners manier van werken: "Het gebeurde regelmatig dat Breitner zijn doeken steeds maar overschilderde, omdat hij het voor hem goede resultaat maar niet bereikte, zodat zij na verloop van tijd aanvoelden als karton".¹⁴¹ Uit ontevredenheid over de compositie en waarschijnlijk uit geldgebrek om materiaal te kunnen kopen, heeft hij menig werk overgeschilderd. Zo telt *De Charge* uit 1883-1885 in het Haags Gemeentemuseum maar liefst 17 lagen verf.¹⁴² Ook uit de duur van de periode waarin de schilder eraan gewerkt heeft, blijkt zijn streven naar perfectie. Dat hij hier mee worstelt, blijkt uit een briefpassage aan Van der Weele: "Zaterdag avond was het een regenachtige avond. Ik heb daarvan geprofiteerd en de heele avond op de Dam alles nog eens goed over te tekenen en ik Zondag mijn schilderij heelemaal overgeschilderd, de geele nare kleur is er heelemaal uit. Het is veel ruimer geworden, en ik geloof dat het er nu is".¹⁴³ Ook het reeds genoemde onderzoek en de restauratie in het Stedelijk Museum Amsterdam heeft uitgewezen dat Breitner steeds composities overschilderde.¹⁴⁴

Hoewel Van Gogh ook enkele Hollandse werken heeft overgeschilderd, had hij de voorkeur om net zoals de oude meesters een schilderij in één keer op te zetten. Hij stelde vast dat de schilderijen "meestal snel zijn geschilderd [...] Dat groote meesters [...] zoveel mogelijk du premier coup aanzetten – en er niet zoo heel veel er op terug kwamen. En – alsjeblieft ook dit – dat als het 't deed, lieten ze 't staan".¹⁴⁵

¹³⁹ J. de Vries, 1994, p. 26

¹⁴⁰ M. Jonkman, 2005, p. 37

¹⁴¹ M. Jonkman, 2005, p. 36

¹⁴² Materiaal-technisch onderzoek uitgevoerd door het ICN en Shell Nederland in opdracht van het Van Gogh Museum

¹⁴³ Brief G.H. Breitner aan H.J. van der Weele, 14 juni 1893, RKD. Zie: P.H. Hefting, 1976, p.152

¹⁴⁴ S. Weerdenburg, 1994, pp. 128-129

¹⁴⁵ Brief Van Gogh aan Theo 538 [427]

Studie vs. tableau

“In mijn vorige brief had ik U willen vragen mij die schets [...] per omgaand toe te zenden. Ik wil daar een schilderij naar maken”.¹⁴⁶

Zoals nagenoeg elke kunstenaar in de 19^e eeuw, maakte ook Breitner schetsen en tekeningen ter voorbereiding op zijn schilderijen. Impressies werden vastgelegd om ze vervolgens uit te werken op het atelier, zoals hij samen met Van Gogh deed. Het vluchtige karakter van zijn onderwerpen zien we in het schetsmatige uiterlijk van zijn schilderijen terug.

Breitners schetsboeken tonen veel voorstudies voor aquarellen of schilderijen. Zo lijken afb. 37 en afb. 38 een voorstudie voor de aquarel *Paarden aan een voerbak* (afb. 39) te zijn.

Uit de *casestudy* de *Soepuitdeling* zal naar voren komen dat Breitner meerdere schetsen op straat maakte naar dit onderwerp. Vervolgens maakte hij een aquarel ter voorbereiding op een schilderij dat hij echter nooit vertooid. Ook uit de *casestudy* de *Hoefsmid* zal blijken dat Breitner vooraf meerdere schetsen van dit thema maakte en vervolgens een schilderij opzette. Hier schilderde hij achteraf een aquarel naar. R.J. te Rijdt stelt dat ook Roelofs naar voltooide schilderijen aquarelleerde.¹⁴⁷ Dit was kennelijk niet ongevoel, de ‘waterverwen’ waren minder prijzig en dus voor een groter publiek te koop.

S. de Bodt stelt in het artikel “*Quelque chose de diabolique*”: sketches, scribbles, and watercolors dat leden van de Haagse School ook aquarellen gebruikten als ‘geheugensteun’ voor schilderijen.¹⁴⁸ In hoeverre kunstenaars *en plein air* aquarelleerden blijft lastig te zeggen. Er zijn echter nogal wat complicaties bij het buiten schilderen in waterverf. Aquarelleren was goedkoper dan werken met olieverf. Ook zou dit beter tegen de schittering van het felle daglicht zijn dan de glimmende olieverf. In zijn handleiding voor de schilderkunst waarschuwt W.E. Roelofs, de zoon van de schilder Willem Roelofs, echter voor nadelen, zoals het effect van de zon bij het droogproces: “Gewaarschuwd dient te worden tegen het drogen der in wording zijnde aquarel in de zon. Het zonlicht en de zonnewarmte tasten de lijm van het papier aan, zoodat bij het verder werken op dit papier, de verf of liever de daarin aanwezige gom te veel in het papier dringt en de verf van hare briljantheid en helderheid verliest, die waterverf op goed papier altijd moet behouden”.¹⁴⁹ Ook kon de kunstenaar zijn aquarel niet corrigeren, in tegenstelling tot een olieverfschildering. Wel kon de kunstenaar direct de juiste kleur aangeven, zonder kleurnotities te hoeven maken zoals bij een tekening vaak gedaan werd.

Het is niet bekend in hoeverre Breitner buiten aquarelleerde. Dit lijkt onwaarschijnlijk gezien de gedetailleerdheid van zijn aquarellen. Bovendien kun je bij het sponzen van een aquarel in de buitenlucht het papier makkelijker opentrekken dan als je binnen werkt, omdat je de condities niet in de hand hebt. (In het hoofdstuk *Werkwijze* lezen we hoe Breitner spreekt over het sponzen van een tekening, waarbij hij een gat maakt in het papier.) Ook kiest Breitner er voor vaak kleurnotities bij de voorstellingen te plaatsen zoals in zijn Haagse schetsboeken. Waarmee een argument voor aquarelleren komt te vervallen.

Echter lijkt een studie naar cavalerie (afb. 40) door de afwezigheid van details en het vluchtige karakter wel buiten geschilderd te zijn.

De algemeen toenemende interesse voor werken op papier en de Hollandsche Teekenmaatschappij die aquarellen op de kunstmarkt promootte, hebben kunstenaars -waaronder Breitner- aangezet om meer te schilderen in waterverf.

Wanneer Van Stolk het schilderij de *Hoefsmid* begin 1884 ontvangt, schrijft hij Breitner dat hij vooruitgang heeft geboekt in het afwerken van een schilderij. Er volgt een betoog over het belang van het voltooide schilderij: “Mogen niet aan een schilderij van waarde ontbreken, maar een schilderij ontvangt eerst waarde, wanneer de noodzakelijke eigenschappen van een schilder, gepaard gaan met onberispelijke nauwgezette afwerking; dat afwerken kost studie en inspanning en is verreweg het moeilijkst; die dat ontbreekt maakt slechts schetsen, maar geen schilderijen”. Hij volgt: “Ik herhaal dus



Afb. 68, waterverfdoos ca. 1880

¹⁴⁶ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 45, 28 oktober 1883, RKD

¹⁴⁷ M. van Heteren, R.J. te Rijdt, C. Stolwijk, 2006, pp. 52-53

¹⁴⁸ S. de Bodt, 1998, p. 27

¹⁴⁹ W.E. Roelofs, 1919, p. 48

nogmaals hetgeen ik reeds onophoudelijk aan U zeidde, maak er een studie van om met naauwgezetheid af te werken. Waarachtig het is de eenige wijze, die hoogen waarde aan Uw werk kan geven, die tot welvaart [zal leiden]".¹⁵⁰ Hij waarschuwt Breitner voor de te hoge dunk van zijn eigen werk en zijn blindheid voor 'het betere' van anderen. Breitner reageert lacherig: "Weet U wat ik nodig heb om een goed afgewerkt schilderij te maken? 2 jaar bij Gérôme of zoo iemand op 't atelier te werken. [...] want dat is de enige manier om een goed schilder te worden. Dat gewurm, dan een aquarelletje dan een schilderijtje en eindelijk als ik daardoor zo veel verdiend heb dat ik zou kunnen studeeren ben ik te oud en te beroerd geworden".¹⁵¹ Datzelfde jaar kreeg hij les op het atelier van Cormon in Parijs. Of Breitner écht die afwerking in zijn schilderwerk wilde bereiken, blijft gissen. Hoewel Breitner een voorstander was van het fijne schilderen, lijkt Van Stolk hier weer te doelen op de 'slordige impressionisten manier' die hij gebruikte.



Afb. 37, *Studie van paarden aan een voerbak*, 1882



Afb. 38, *Studie van paarden aan een voerbak*, 1882



Afb. 39, *Paarden aan een voerbak*, 1882

¹⁵⁰ Brief A.P. van Stolk aan G.H. Breitner, nr. 50a, 30 januari 1884, RKD

¹⁵¹ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 51, ongedateerd, 1884, RKD

Verkoopbaar werk

In de briefwisseling met A.P. van Stolk wordt diens opvatting over kunst en over het beroep van kunstenaar duidelijk. Van Stolk ziet de kunstenaar als een vakman, die verkoopbare werken dient te maken. Hiervoor zal de schilder zijn kunst dus moeten aanpassen aan de vraag en algemene smaak. De eisen van een verkoopbaar werk zouden volgens Van Stolk zijn: afgewerkte, glad geschilderde schilderijen, waarin de lijn of tekening voorop staat. De 'impressionistische' schilderwijze, waarbij Van Stolk doelt op vormloze kleurvlakken, dient daarbij niet te worden gebruikt. De zienswijze van Van Stolk behoorde tot die van de oudere generatie. Deze commerciële instelling deelde Breitner allerminst. "Want hoofdzakelijk werk ik voor mijn eigen plezier en voor twee of drie, die 't mee genieten kunnen..".¹⁵² Zijn werk bleef daardoor moeilijk verkoopbaar.

Kunsthandelaar J. van der Kellen –die waarschijnlijk ook werken exposeert- ziet in 1882 enkele schilderijen van Breitners hand en verzekert hem: "... dat er niet de minste kans bestaat *hier* iets van mij te plaatsen. Tenzij dat het gekocht wordt door pressie een prettig vooruitzicht en ik geloof dat hij gelijk heeft want hij liet mij verschillende schilderijen zien en juist degenen die naar mijn begrippen de kunst 't meest nabij kwamen waren 't moeilijkst te plaatsen".¹⁵³

Tegen dezelfde nuchtere, eenvoudige opvatting over verkoopbaar werk kwam Vincent van Gogh in opstand, wanneer kunsthandelaar Tersteeg hem de kneepjes van het verkoopvak wil bijbrengen.

Deze zegt dat het werk van een schilder verkoopbaar dient te zijn en aangepast aan de algemene smaak van het publiek, wil hij geld verdienen. 'gij moet uw brood verdienen', is Tersteegs advies.¹⁵⁴

"Tersteeg apprecieert dat [hard werken] niet genoeg en praat maar over 'verkoopbaarheid'. Van Gogh ziet de opmerkingen als een belediging en schijft:

"C.M. scheen Tersteeg gesproken te hebben voor hij bij me kwam, althans begon dergelijke dingen te zeggen omtrent 'brood verdienen'. Mijn antwoord viel mij plotseling in, snel & ik geloof juist. Ziehier wat ik zeide: 'Brood verdienen, hoe bedoelt gij dat? — loon ontvangen of loon verdienen? Je loon niet verdienen, dat wil zeggen je loon niet waardig zijn, dat is een misdaad (want elk eerzaam mens is zijn loon waardig) - maar als je je loon niet ontvangt, terwijl je het wel verdient, ach ja, dat is naar, heel naar. Als u daarmee dus bedoelt: je bent je loon niet waardig, dan beledigt u me, maar als u de enigszins terechte opmerking maakt dat ik niet altijd mijn loon ontvang, want soms heb ik daar gebrek aan, het zij zo, maar waarom maakt u die opmerking tegen mij, daar schiet ik niets mee op, als het daarbij blijft".¹⁵⁵

Zowel Breitner als Van Gogh zijn niet bereid om concessies te doen om zo hun werk te kunnen verkopen.



Afb. 40, *Cavalerie*

¹⁵² Brief G.H. Breitner aan A.F. Reicher, nr. 11, Archief Van Wisselingh, RKD, zie P.H. Hefting, 1970, p. 130

¹⁵³ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 34, Rotterdam 6 september 1882, RKD

¹⁵⁴ Brief Van Gogh aan Theo, 208 [179], ca. 5-9 maart 1882

¹⁵⁵ Brief Van Gogh aan Theo, 210 [181], 11 maart 1882

Onderwerpkeuze

Boeren, paarden, gaarkeuken, naaiateliers en de bank van lening. Breitner en Van Gogh hebben deze onderwerpen meerdere keren gebruikt. Hoewel het logische keuzes lijken, werden deze onderwerpen maar weinig door tijdgenoten afgebeeld. Veelal werden landschappen, veekuddes of interieurstukken geschilderd, omdat die beter verkochten. Mogelijk heeft Van Gogh Breitner beïnvloed om steeds meer het volkse of stadse leven tot zijn vaste thematiek te maken, daar dit steeds vaker in zijn oeuvre voorkomt.

Het landschap komt bij Breitner in zijn Haagse tijd af en toe voor, in zijn Amsterdamse tijd verdwijnt dit zo goed als geheel uit zijn oeuvre. Hoewel hij zelf zegt dat hij in het schilderen van landschappen niet erg bedreven is, tonen zijn schetsboekjes aan dat hij er wel mee bezig is. Uit zijn schetsen blijkt dat ook architectuur hem erg interesseerde. Toch zijn het vooral de militaire en stadse onderwerpen die hem in Den Haag aanspreken. In de periode 1882-1883 schildert Breitner vooral naar de alledaagse thema's. Hij schildert meer (zelf) portretten.

Allereerst is er de inmiddels bekende gedeelde passie van Breitner en Van Gogh om het leven op straat vast te leggen, waar in de paragraaf Volksbuurten al over gesproken is. Met name in Breitners schetsboeken zijn studies van mensen in de wachtkamer, de soepuitdeling en marktscènes te vinden. De aquarel *Wachtkamer* (afb. 41, zie bijlage II) van Van Gogh uit september 1882 heeft dezelfde sterke contrasten als welke Breitner gebruikt. Beide kunstenaars leggen in de jaren 1882-1883 baby's op papier vast (afb. 42 en 43, zie bijlage II) en hebben een naaiende vrouw getekend (afb. 44 en 45). Ook hebben ze beide volkse vrouwen met een schort weergegeven (afb. 46 en 47, zie bijlage II). De voorstelling van afb. 48 (zie bijlage II) uit 1885 laat zien dat Breitner ook later nog met deze onderwerpen bezig is en een oude vrouw ("vrouw uit het volk") schildert zoals ook Van Gogh haar weergegeven zou kunnen hebben.



Afb. 44, Detail schetsboek 1924:54:
naaiende vrouw



Afb. 45, Vincent van Gogh, *Naaiende vrouw met meisje*, 1883

Naast het stadse leven zijn beide kunstenaars gefascineerd door het leven buiten Den Haag. In de omliggende omgeving vonden ze hun motieven. Het pittoreske dorpje Scheveningen en zijn strand werd door veel Haagse kunstenaars afgebeeld. Al in zijn jonge jaren spreekt Van Gogh over de prachtige omgeving. Ook Breitner deelt deze mening en schrijft: "Gisteren was 't er goddelijk mooi. Die schuiten lagen in dichte rijen tegen de helling en daartussen ging men als tussen een fantastisch gebouwde stad en van boven tussen die geteerde rompen koolzwart, grijs, groen, wit een diepe blauwe lucht".¹⁵⁶ In 1881 had Breitner de omgeving van Scheveningen in het Panorama van Mesdag haarfijn vastgelegd.

¹⁵⁶ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 49, Den Haag 17 december 1883, RKD

Ook het naastgelegen Loosduinen was bij Breitner en Van Gogh bekend. Breitner heeft in 1881 een schilderij gemaakt naar een boerderij in Loosduinen (afb. 49), waar hij dan woont bij Willem Maris. Van Gogh trekt in de zomer van 1883 naar Loosduinen en geeft de omgeving van het dorp, de duinen en de zee weer. Daar had hij “gezeten op een plek waar alles Ruysdael, Daubigny of Jules Dupré was”. Hij vervolgt: “Ik kwam terug met een studie van kromme, verwaaide boompjes en een tweede van een boerderij na de regen. Alles is reeds brons, alles is dat wat men buiten in de natuur zien kan slechts op dit moment van 't jaar of als men voor een van die schilderijen staat als Dupré b.v., en zó mooi is, men in zijn verbeelding er altijd onderblijft”.¹⁵⁷ Mogelijk is het schilderij waar hij over spreekt *Boerderij in Loosduinen bij Den Haag* (afb. 50) uit augustus 1883 thans in het Centraal Museum Utrecht. Mogelijk heeft Van Gogh zijn onvoorwaardelijke liefde voor hutten en boerderijen met Breitner kunnen delen, alhoewel het werk van laatstgenoemde veel vroeger gedateerd is. Vincent schrijft Theo: “Loosduinen heb ik nog prachtige dingen gevonden, oude boerderijen en de effecten zijn superbe 's avonds daar”.¹⁵⁸ Dezelfde lichteffecten lijkt Breitner te hebben gevonden, zijn schilderij ademt eenzelfde donkere, sombere sfeer uit.



Afb. 49, *Bij Loosduinen*, 1881



Afb. 50, Vincent van Gogh, *Boerderij in Loosduinen bij Den Haag*, 1883

De boerenonderwerpen die Van Gogh aanspreken, hebben ook Breitner geraakt. Breitner maakt tijdens zijn verblijf in Brabant studies naar boeren en aardappelrooiers, daar getuigen de verschillende schetsbladen in het Kröller-Müller Museum van (afb. 51). Ook na terugkomst uit Parijs neemt Breitner rond 1885 het volkse thema weer op en schetst een serie Drenthse boeren (afb. 52). Aquarellen zoals *Vrouwen op het land* en *Houtladen* (afb. 53 en 54, zie bijlage II) uit 1881 laten een thematische verwantschap met Van Gogh zien.

Opvallend is dat Van Gogh rond 1882 vaak paarden tekent.

“Ik ben ook druk bezig in de laatste tijd om op straat paarden te tekenen – ik zou graag eens een paard te poseren hebben bij gelegenheid. Zo hoorde ik gisteren achter mij zeggen: nou, dat's me ook een schilder, hij tekent het paard zijn kont in plaats van hem van voren te maken. Die observatie vond ik nogal leuk. Ik doe het zo graag, dat schetsen maken op straat, en zoals ik reeds in mijn vorige brief schreef, ik wil 't bepaald daarin tot een zekere hoogte brengen”, zegt Van Gogh op 11 september 1882.¹⁵⁹ Venema stelt dat het Breitner geweest moet zijn die Van Gogh zo inspireerde om studies van paarden te maken.¹⁶⁰ Er is dan ook een grote kans dat hij met Van Gogh naar het Scheveningse strand is gegaan om paarden te schetsen, zoals Van Gogh dat hier beschrijft:

“Men kan niet alles tegelijk doen, maar 't zal absoluut nodig zijn, ik eens een aantal paardenstudies maak, niet maar krabbels op straat, maar er eens een model voor nemen. Ik weet een oud wit paard, zo'n echte knol als maar met mogelijkheid te bedenken is (aan 't gasfabriek), maar de man die het arme beest alle mogelijke zware karweien laat doen en er van haalt wat ervan te halen is, vroeg mij er veel voor, n.l. drie gulden om bij mij een morgen te komen, een daalder op zijn minst, mits ik dan zondags kome, bij hem. En als ge nagaat dat ik om dat wat ik nodig heb, n.l. een 30-tal flinke studies b.v., toch nogal eens menige morgen zou moeten werken, komt het me te duur uit. Maar ik zal wel eens een betere gelegenheid vinden. Ik kan veel makkelijker hier & daar eens voor heel korte tijd een paard krijgen (daar zijn de lui wel eens willig voor), maar in heel korte tijd kan men dat niet doen, wat eigenlijk gedaan moet worden, dus dat helpt me weinig.

¹⁵⁷ Brief Van Gogh aan Theo brief 384 [319], ca. 4 september 1883

¹⁵⁸ Brief Van Gogh aan Theo brief 386 [321], 7 of 8 september 1883

¹⁵⁹ Brief Van Gogh aan Theo brief 263 [230], 11 september 1882

¹⁶⁰ A. Venema, 1981, p. 107

Ik tracht snel te werken, want anders komt men er niet, maar een studie waar men wat aan heeft, vordert allicht een half uur, om maar iets te noemen toch – dus komt men steeds op 't eigenlijke poseren terug. Op Scheveningen b.v. heb ik wel eens op 't strand een jongen of een kerel even laten stilstaan, zoals men dat zegt; het resultaat was altijd een groot verlangen bij mij naar een langere pose en het even stilstaan is me niet genoeg, noch voor een mens noch voor een paard.”

Het is bekend dat Breitner eerder bij Willem Maris naar geposeerd paard tekende. Maris schreef: “Voor zover ik me kan herinneren is het zoowat 5 of 26 jaar geleden, dat Breitner bij mij schilderde in den Huize Rozenburg, thans plateelbakkerij. Ik had daar een grote tuin en daar schilderde hij zijn dragonders met paarden, die hij daar liet poseren...”.¹⁶¹



Afb. 51, *Studies van aardappelrooisters*, 1880



Afb. 52, *Studies van Drenthse boeren, schoffelende boer/tuinman*, 1885

¹⁶¹ Brief Willem Maris aan Plasschaert 5 januari 1906, RKD Den Haag

Compositie

Breitner en Van Gogh zoeken beiden op straat naar figuren om deze vervolgens in een compositie te plaatsen. Van Gogh verbeeldt in zijn Haagse periode vaak voorstellingen met een compositorisch andere balans dan gangbaar was. De suggestie wordt gewekt dat het beeld spontaan en onafhankelijk is gekozen, zodat de beschouwer een eerlijk kijkje in het alledaags leven krijgt. Dit was echter niet geheel het geval. Het is bekend dat Van Gogh de compositie nauwkeurig samenstelde met individuele figuren die hij in de loop der tijd verzameld had.

Bij Breitner is de compositie in zijn Haagse periode harmonieus uitgebalanceerd, vanuit zijn academische opleiding zet hij de voorstelling traditioneel op.

Hoe beide kunstenaars hun compositie opbouwden blijkt goed uit het volgende citaat van Van Gogh:

“Hij [Breitner] heeft een groot ding onder handen, een markt waar veel figuren op moeten komen.

Gisterenavond ben ik nog met hem uit geweest om op straat typen van figuren te zoeken, om ze dan later op 't atelier met model te bestudeeren. Zoo op die manier heb ik een oud wijf dat ik op de Geest waar het dolhuis staan, gezien had; geteekend, zoo op deze manier” (zie afb. 10, zie bijlage II).¹⁶² Van Gogh gebruikte de figuur voor zijn tekeningen *Bakkerij in de Geest*, *Den Haag* en *Bakkerij in de Geest met straatwerkers* uit 1882 (afb. 11 en 12, zie bijlage II).¹⁶³ De markt die Van Gogh van Breitner zag, is overigens nooit voltooid: “Die bloemenmarkt waar je vrind over sprak had ik reeds op het atelier in de Juffr. Idastraat aangezet, meegenomen naar Rotterdam ik heb het nooit goed kunnen krijgen”.¹⁶⁴

Dat ook Breitner zijn beelden componeert uit bij elkaar geschaarde elementen is te lezen in de *casestudie* over de aquarellen *de Soepuitdeling* en *Markt*, die later aan bod komt.



Afb. 55, *Naar huis*, 1882



Afb. 56, Vincent van Gogh, *Mijnwerkersvrouwen* 1882

Hoewel Breitner zijn composities traditioneel opzet, lijkt hij in de periode met zijn omgang met Van Gogh een spontaner beeld weer te geven. Breitners aquarel *Naar huis* (afb. 55) uit 1882-1883 lijkt beïnvloed te zijn door de vrije en 'ongeordende' compositiestijl van Van Gogh, zoals bij *Zakkendragende Mijnwerkersvrouwen* en *Mijnwerkers op weg naar de schacht* uit 1880 (afb. 57 en 58, zie bijlage II). In de vlotte, realistische voorstelling zijn de figuren verspreid over de gehele lengte van het papier. Het lijkt een waarheidsgetrouw beeld, vastgelegd alsof je op het landweggetje achterom kijkt naar de werklui achter je. De aquarel doet denken aan Van Goghs aquarel *Mijnwerkersvrouwen* (afb. 56) uit 1882 door de omgeving met de landweg en één rij bomen en het vluchtpunt (kijkpunt), hoewel hier minder sprake lijkt van een 'spontane' compositie.¹⁶⁵ *Naar huis* sluit stilistisch aan op Breitners aquarel *de Soepuitdeling*.¹⁶⁶

Bij de aquarel *Vrouwen op het land* uit 1881 is dit fenomeen al zichtbaar. Ook bij het schilderij *De Hoefsmid* (afb. 93) uit 1881 zijn de figuren over de hele breedte van het doek verspreid, hoewel het onbekend is of Breitner Van Gogh toen al kende. Mogelijk is de breed opgezette compositie van *De Charge* ook door Van Gogh beïnvloed.

¹⁶² Brief Van Gogh aan Theo 207 [178] Den Haag, 3 maart 1882

¹⁶³ Particuliere verzameling F 914 en Collectie Nationalgalerie Oost-Berlijn, F 930a, Zie o.a. G. Pollock, 1980, pp. 44-45

¹⁶⁴ Brief G.H. Breitner aan J. Veth, nr. II, RKD Den Haag (ongedateerd, 1901)

¹⁶⁵ F.W.G. Leeman, 2005, p. 144

¹⁶⁶ P.H. Hefting, 1970, cat. 130-131

Kleur en toon

“Als hij goed is, lijkt het op iets overhaasts van Vierge, als hij, B. n.l., zich echter overhaast of niet doorwerkt, wat meestentijds 't geval is, dan is 't moeilijk te zeggen waar 't iets van heeft, want het lijkt naar niets — tenzij naar repen van een oud uitgewist behangsel uit ik weet niet welke, maar in elk geval zeer zonderlinge en waarschijnlijk lang verleden tijdperken”.¹⁶⁷ Met oud uitgewist behang doelde Van Gogh waarschijnlijk op de sombere toon die Breitner nastreefde. Vincent noemde in diezelfde brief diens doeken van een afstand gezien ook wel “vlakken verschoten kleur als op een uitgebleekt en vermolmd en beschimmeld behang [...] 't is iets wat men ziet als men de koorts heeft”. Hij hield het er dan ook op dat Breitner nog niet goed genezen was.

Breitners kleurkeuze is inderdaad excentriek. Hij gebruikt opmerkelijk weinig kleur. De volgende omschrijving lijkt op Breitner van toepassing te zijn: “Met het kleine aantal verven die een waar colorist nodig heeft, kan hij de rijkste, de schitterendste harmonieën uitdrukken [...] Hoe meer coloristisch van nature een artist is, hoe eenvoudiger zijn palet zal zijn samengesteld”.¹⁶⁸ Breitner kreeg via Van Stolk te horen dat de kunsthandelaars De Kuiper gezegd zouden hebben “dat het jammer is, dat gij niet helderder schilderde, want dat dit meer waarde aan een schilderij gaf — zij hadden het stuk ook gaarne meer af gezien”.¹⁶⁹ Breitner schrijft daarop “in helderder kleuren? Wat wordt daarmee bedoelt”.¹⁷⁰ Van Stolk zou hiermee niet naar de impressionisten verwijzen, maar met kleur bedoelt hij toon en toonwaarden. “Onder helder schilderen verstaan de Heeren de Kuiper niet zoo donker en onduidelijk maar meer algemeen licht, en daardoor zelfs de donkere stoffen met meer schakering van licht en zachte overgangen. Zooals men in de werkelijkheid bijvoorbeeld een zwarte jas verre van zwart ziet indien men die niet in den donker ziet, zoo willen zij op schilderijen ook die zachte heldere overgangen van licht terug zien”.¹⁷¹ Het palet van de Franse impressionisten is Breitner dan nog onbekend.

Evert van Uitert noemt in zijn artikel *De toon van Vincent van Gogh, opvattingen over kleur in zijn Hollandse periode* dat Theo Vincent over de nieuwe kleurtheorieën van de Franse schilders vertelt, maar dat Vincent dit nog niet begrijpt.¹⁷² De kwesties over kleur en kleurtheorie gaan pas vanaf Vincents Nuenense periode een duidelijke rol spelen.

In Den Haag schrijft hij op 31 juli 1882: “De kolorist is hij, die een kleurtje ziende in de natuur heel leuk dat weet te analyseren & b.v. te zeggen dat groengrijs is geel met zwart & bijna geen blauw, &c., enfin, de grijzen van de natuur te weten te maken op 't palet”.¹⁷³ Vincent ziet zwart (en wit) als noodzakelijk in de schilderkunst voor de “oneindige variatie van grijzen-, onderscheiden van toon en kracht”.¹⁷⁴ Interessant is dat Vincent zegt: “Ik heb wel eens gedacht, dat menschen als zij over *kleur* spreken, eigenlijk *toon* bedoelen. En misschien zijn er tegenwoordig meer *tonisten* dan *coloristen*. Dit is niet hetzelfde, ofschoon 't heel best kan samengaan”.¹⁷⁵ Van Gogh wijst er in diezelfde brief op dat niet de kleuren en tonen op zichzelf het belangrijkste zijn, maar wat zij op het doek doen.

Zowel Breitner als Van Gogh zijn in die tijd nog niet bekend met het kleurgebruik van de Franse impressionisten. Beide kunstenaars zijn sterk beïnvloed door de ‘grijze’ Haagse schilders. De Haagse School was zeer bepalend voor het kleurgebruik van Nederlandse kunstenaars. Het palet van Breitner en Van Gogh is dan ook de Haagse periode tonaal in plaats van spectraal, terwijl Van Gogh later duidelijk een spectraal kleurgebruik toepast.

Ook Breitner mengt verschillende kleuren om zo tot een bruinige of grijzige kleureenheid te komen. Wit- en zwartwaarden spelen met name in Breitners Haagse tijd een grote rol. Breitners palet wijkt rond 1882 niet sterk af van dat van andere kunstenaars.

Kenmerkend is dat Breitner af en toe voor een feller kleuraccent koos door gebruik van heldere pigmenten, zoals geel, blauw en rood. Ook Mauve en Van Rappard passen dit toe. De manier van *highlights* aanbrengen met felle kleuren is Rembrandtesk. In vergelijking met tijdgenoten, gebruikt

¹⁶⁷ Brief Van Gogh aan Theo, 363 [299], Den Haag, ca. 11 juli 1883

¹⁶⁸ D. Kraaijpoel, 1994, p. 19: Philippe Zilcken, 1896

¹⁶⁹ Brief A.P. van Stolk aan Breitner, nr. 44a, Rotterdam 23 oktober 1883, RKD

¹⁷⁰ Brief Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 45, 28 oktober 1883, RKD

¹⁷¹ Brief A.P. van Stolk aan Breitner, nr. 45a, Rotterdam 26 oktober 1883

¹⁷² E. van Uitert, 1966-1967, p. 107

¹⁷³ ibidem, zie: Brief Van Gogh aan Theo, 253 [221], ca. 1 augustus 1882

¹⁷⁴ ibidem, zie: Brief Van Gogh aan Theo, 253 [221], ca. 1 augustus 1882

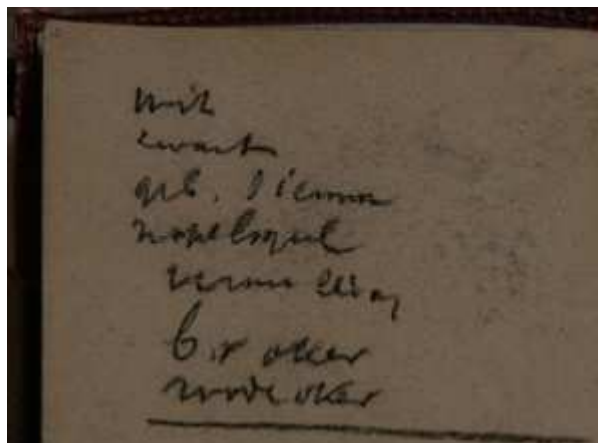
¹⁷⁵ idem, p. 108, zie: Brief Van Gogh aan Theo, 452 [370], begin juni 1884

Breitner vrij veel okerkleuren. Het Stedelijk Museum Amsterdam heeft circa 30 schilderijen van Breitner onderzocht en een aantal daarvan gerestaureerd. Zij kwamen tot de volgende, opmerkelijke conclusie: "De meeste behandelingen omvatten de verwijdering van een sterk vergeelde vernis. Uit de vernisafnames bleek dat veel voorstellingen koel en helder van kleur zijn, dit in tegenstelling tot het traditionele beeld van Breitner, als een schilder met een overwegend bruinachtig en somber palet".¹⁷⁶

Het ging hier echter waarschijnlijk vooral om zijn Amsterdamse schilderijen.

Breitners aquarellen zijn veel kleurrijker en lichter van toon dan zijn schilderijen, doordat de aquarel een waterachtige basis heeft en van nature lichter is.

Hefting stelt dat uit een brief van Van Gogh van eind oktober 1885 blijkt dat zijn ideeën over schilderen en kleurgebruik verder zijn ontwikkeld en hij daarbij dicht bij Breitners opvattingen zou staan: "Welnu, dat algemeene mooi doen tegen elkaar van de tonen in de natuur, men verliest het door pijnlijk letterlijke nabootsing, men behoudt het door herscheppingen in een kleurengamma evenwijdig, maar desnoods niet precies of lang niet eender aan 't gegevene.. vindt ge dit een gevaarlijk overhellen tot de romantiek, een ontrouw aan 'realisme', een 'peindre de chic', een meer liefde hebben voor 't palet voor den colorist dan voor de natuur, welnu que soit".¹⁷⁷



Afb. 59, Detail schetsboek 1924:55: kleurnotities

¹⁷⁶ S. Weerdenburg, 1994, p. 128

¹⁷⁷ P.H. Hefting, 1970, p. 64 en Brief Van Gogh aan Theo, 540 [429] eind oktober 1885

Pigmentidentificatie van de *Charge*:

Grondering: loodwit, krijt en beetje gele oker en omber (?)

white	yellow	orange	red	green	blue	brown	black
lead white chalk	yellow ochre naples yellow	ochre	red ochre vermilion	-	cobalt blue prussian blue	omber	bone black (ivory black)

Pigmentidentificatie van de *Hoefsmid*:

Grondering: loodwit, krijt en een beetje oker

white	yellow	orange	red	green	blue	brown	black
lead white chalk silicate	yellow ochre	ochre organic pigment	red ochre vermilion organic lake?	-	cobalt blue ultramarine blue	omber	bone black (ivory black)

In zijn Haagse schetsboeken in het Rijksprentenkabinet Amsterdam noteert Breitner de volgende kleuren en pigmenten:

No. 1924 : 10 “Vermiljoen, Kobalt, Gebr. Sienna, Gele oker, Ultramarijn”

No. 1924 : 14 “Alcazar, wit.. loodwit en blauw...”

No. 1924 : 55 “Wit, zwart, geb. sienna, napelsgeel, vermiljoen, b.r. oker, roode oker” (zie afb. 59)

Naast het lijstje pigmenten in schetsboek 1924:10 staat een schetsje van de *Hoefsmid*. De kleurnotities komen geheel overeen met de pigmentidentificatie.

Zie ook: Schetsboeken - H.C. Standage, *The artists' manual of pigments*



Afb. 62, sample nr. 25_1 voor identificatie van materiaal en opbouw *De Charge*, linksboven genomen

Teken- en schildermateriaal

Er is weinig bekend over het materiaal dat Breitner bij het tekenen en schilderen gebruikte. Breitner vertelt in de eerder genoemde anekdote over het samen tekenen met Vincent van Gogh in de gaarkeuken, dat Van Gogh opzienbarend materiaal gebruikte. Dit hield onder andere grote timmermanspotloden in. Vanaf begin 1882 maakte Van Gogh gebruik van potloden waarmee timmerlui planken aftekenen: een rechthoekige stift in een ovaal houten omhulsel.¹⁷⁸ Hiermee zijn zowel dunne als brede strepen te zetten. Breitner is waarschijnlijk niet erg enthousiast geweest over dit type tekenmateriaal, aangezien hij meer gecharmeerd was van het 'fijne' werken. Voor het schetsen in zijn werkomgeving hield hij het daarom bij 'gewone' tekenpotloden.

Breitner gebruikte voor zijn tekeningen vooral potlood en zwart krijt. F. Stolzenbach merkt in haar ongepubliceerde verslag *Het vroege werk op papier van G.H. Breitner* terecht op dat in de tekening *Zittende vrouw aan een tafel* (afb. 60) uit 1882-1883 Breitner naast zwart krijt ook waarschijnlijk een tweede krijtsoort gebruikt heeft: lithografisch krijt.¹⁷⁹ Met dit vette, diepzwarte krijt heeft hij het licht-donker contrast in de tekening extra kunnen aanzetten. Stolzenbachs stelling dat in de tekening *Soldaat die zit te eten* (afb. 61) uit 1882-1883 wellicht ook met lithografisch krijt is gemaakt, is te weerleggen.¹⁸⁰

Het is vrij uitzonderlijk dat Breitner hier een ander soort krijt heeft gebruikt. Waarschijnlijk heeft hij op aanraden van een medekunstenaar eens met dit materiaal getekend. Het is goed mogelijk dat Vincent van Gogh, die in ieder geval al vanaf december 1882 regelmatig met dit krijt werkte, hem hierop heeft gewezen. Qua thematiek komt de tekening van de zittende vrouw overeen met de wens om mensen te registreren, ook het feit dat het blad mogelijk deel uitmaakte van een groot schetsboek over dit onderwerp wijst hierop. Echter, deze vrouw lijkt niet het arme volkstype te zijn waar zowel Breitner als Van Gogh naar zochten. Na Breitners experimenten met het vette krijt, lijkt hij dit te hebben laten varen voor zijn vertrouwde materiaal.

In de eerder genoemde uitspraak over de oude Rotterdamse krant uit 1804, vergelijkt Breitner het formaat met 'een gewoon vel Hollandsch papier'.¹⁸¹ Renate Grimm zegt in haar artikel over de techniek van de Haagse School dat dit 'oud-hollandsch papier' veelal de voorkeur had, en noemt daarbij de Firma Wattmann.¹⁸²

Van Gogh koopt bij de winkel van Stam wat hij noemt 'dik Ingres papier': dit blijken twee op elkaar geplakte vellen vergé papier met het watermerk ED&Cie [in cartouche], PL BAS te zijn. Hij plakte dit niet zelf op elkaar.¹⁸³ Van Gogh gebruikte dit al rond 1880 in Brussel. Papier met dit watermerk komt in zijn oeuvre veel voor, vooral in de Ettense periode en in Den Haag tot in de zomer van 1882. Dan stapt hij over op het dikkere en stevige aquarelpapier (torchon), dat door het sterke karakter zich beter voor Vincents experimentele en woeste werkwijze leende. Op de zolder van het papiermagazijn van Smulders op "de Laan" vindt hij "het dubbele Ingres onder de naam van Papier Torchon".¹⁸⁴ Er zijn tot nu toe geen aanwijzingen gevonden dat Breitner ook dit papier gebruikte.

Wanneer Breitner rond 1892 in Elspeet is, schrijft hij kunsthandel Van Wisseling (beheerd door K. Groesbeek), waarbij hij deze bijna dwingt inkopen voor hem te doen. 'Tot mijn spijt zijn de pennen die je me [hebt] gezonden niet geschikt voor mij. Ik kan er niet mee schrijven. Stuur me nu in 's hemelsnaam, maar *Veer*en pennen van Schouten. Voskuil die weten wel wat ik bedoel'.¹⁸⁵ Later: 'Alles is in goede orde behalve de pennen Ik heb nog de tekening van de pen er bij gedaan. Het is een platte pen met een klein voorstukje van een paar millimeter van staal of eigenlijk blik heeft de kleur en is verpakt in een doosje heel plat en met wit blauw en rood gekleurd. Ik kan met die andere pennen hier niet schrijven. En die je me gestuurd hebt zijn net eender. De groenen zal ik allemaal houden. [...] Stuur me nu die andere pennen, waar ik mee kan schrijven. De penhouder die ik bedoel vind je bij Pezij. Bij Blikman en Sartorius bij de Gruyter in het geel, van hout van kurk, van elpenbeen,

¹⁷⁸ S. van Heugten, 1996, p. 26

¹⁷⁹ Papierrestaurator Nico Lingbeek dacht te kunnen zien dat er lithografisch krijt gebruikt is, dit zou pas met zekerheid gezegd kunnen worden na microscopisch onderzoek.

¹⁸⁰ Papierrestaurator Nico Lingbeek wist te vertellen dat hier duidelijk geen lithografisch krijt is gebruikt.

¹⁸¹ Brief G.H. Breitner aan A.F. Reicher, 1 januari 1880, Rotterdam, Archief Arti et Amicitiae, Amsterdam, zie: P.H. Hefting, 1970, p. 127

¹⁸² R. Grimm, 1987, p. 218

¹⁸³ F. Leeman, 2005, p. 172

¹⁸⁴ Brief Van Gogh aan Theo 250 [218], 5 augustus 1882

¹⁸⁵ Brief G.H. Breitner aan Van Wisseling, nr.2, 1892, Archief Van Wisselingh RKD

dus nog eens dit is de pen`. Hij vervolgt: `Zend me ook nog wat lak, een pij of 5 want je kunt hier niets krijgen`.<sup>186</sup> Met brutale toon zet hij voort: `Doe me het genoeg en zend me per postpakket: een spons, een stukje Perrysoap, een flinke nagelborstel. een doosje Perry *pen*. Je weet wel met van die [...] punten en een dikke pennenhouder je weet zoo een die je aan twee kanten gebruiken *kan*. Minstens één duim middellijn. Een fleschje beste nagelolie voor de vliegen. Ik heb zoo schrikkelijk veel vergeten`.<sup>187</sup> Op 20 oktober 1892 schreef Breitner aan Van Wisseling `Amice Wees ook zo goed me nog te zenden 20 tubes wit (dun) van Schouten/Voskuil Leidschestraat`.¹⁸⁸



Afb. 60, *Zittende vrouw aan een tafel*, 1882-1883



Afb. 61, *Soldaat die zit te eten*, 1882-1883

¹⁸⁶ Brief G.H. Breitner aan Van Wisseling, nr. 3 en 4, 1892, Archief Van Wisselingh RKD

¹⁸⁷ Brief G.H. Breitner aan Van Wisseling, nr.5, 1892, Archief Van Wisselingh, RKD

¹⁸⁸ Brief G.H. Breitner aan Van Wisseling, 20 oktober 1892, Archief Van Wisselingh, RKD

Inkoop van benodigdheden

“Toen ik heden even op mijn atelier kwam, vond ik bij wijze van surprise een rekening van f 93,- van Juffr. Stam!”, schreef Breitner op 8 oktober 1881 aan Reicher.¹⁸⁹

Van Gogh schrijft: “Ik heb bij Stam papier Ingres gevonden, eens zo dik als 't gewone, daar kan men wat meer op doen. Maar helaas is het wit”.¹⁹⁰ En: “Ik heb hedenavond de winkels afgelopen om het dikke Ingres, maar vruchteloos. Dun is er wel, maar het dikke of dubbele nergens meer. Ik heb indertijd van Stam alles genomen wat hij nog had & dat was heerlijk belegen”.¹⁹¹

Juffr. Stam (1828-1891) had een zaak in schildersbenodigdheden, die jaren lang bestaan heeft en waar veel schilders hun materiaal kochten.¹⁹² Na de dood van haar man, de houtgraveur W.H. Stam (1831-1874) die onder meer veel tekeningen van Rochussen in 'houtjes' vertaalde, begint zij een winkel in tekenbehoeften in de Papestraat 15 te Den Haag. Zij wordt in adresboeken de Wed. W.H. Stam geb. A.J. Liernur genoemd. Dochter Johanna Alida Stam (1859-1919) trouwde op 9 oktober 1878 met de kunstenaar H.J. van der Weele (1852-1930). Ook zij heeft mogelijk in de winkel gewerkt, dit zou echter wel voor korte tijd geweest zijn. Zij is waarschijnlijk na haar huwelijk bij haar man gaan wonen, aangezien zij niet meer wordt genoemd in de adresboeken op de Papestraat 15.

Mogelijk hebben Breitner en Van der Weele elkaar voor het eerst ontmoet in de kunstwinkel.¹⁹³ Dat zou aangeven dat Breitner rond 1878-1879 al zijn inkopen deed bij deze winkel. Breitner had ook veel contact met mevrouw Van der Weele-Stam, meerdere brieven zijn aan haar gericht. Breitner richtte om de beurt zijn brieven aan Herman van der Weele en aan zijn vrouw, wetende dat toch beide zijn brieven lazen. “Als men aan de vd Weeles schrijft weet men eigenlijk nooit aan wie te adresseeren aan mevrouw of mijnheer. Als men aan mevrouw schrijft, antwoord mijnheer en als men aan mijnheer schrijft antwoord mevrouw”, zei Breitner in 1894.¹⁹⁴ Soms noemt hij haar ‘mevrouw’ en soms ‘Jans’, wat van een goed contact getuigt. Breitner heeft haar twee keer geportretteerd rond 1882 en 1885 (zie afb. 63 en 64, zie ook bijlage II).



Afb. 63, *Portret van Johanna van der Weele*, 1882

In de archiefstukken van Pulchri Studio is bij de bedragen van inkomsten en uitgaven van 1 oktober 1882 tot september 1883 een uitgave genoteerd van 10 gulden aan Juffr. Stam.¹⁹⁵ Dit wijst er op dat Pulchri Studio contacten had met dezelfde schilderswinkel waar ook Breitner zijn inkopen op dat moment deed. Dit is logisch, want Van der Weele heeft hem bij Pulchri Studio geïntroduceerd. Het is onwaarschijnlijk dat Breitner pas na zijn introductie bij Pulchri heeft kennisgemaakt met de tekenwinkel, want hij kende Van der Weele en diens vrouw al ver daarvoor. Johanna van der Weele-Stam is mogelijk een schakel tussen de Pulchrileden Breitner, Van der Weele en W. Liernur en de winkel van haar moeder.

Overigens namen kunstenaars zelf hun materiaal mee naar verenigingen als Pulchri Studio. Dit is hoogstwaarschijnlijk ook het geval bij de academies, daar in begrotingen geen vermeldingen staan van aanschaf van materiaal. Ezels, pleister en modellen waren wel vanuit het instituut geregeld, daar het gemeenschappelijk gebruik betrof.¹⁹⁶

¹⁸⁹ Brief G.H. Breitner aan A. F. Reicher, 8 oktober 1881, Archief Arti et Amicitiae, Amsterdam, zie P.H. Hefting, 1970, p. 129

¹⁹⁰ Brief Van Gogh aan Theo 170 [149] eind augustus of begin september 1881, Etten

¹⁹¹ Brief Van Gogh aan Theo 252 [220] 26 juli 1882 Den Haag

¹⁹² Voor het onderzoek naar de kunstwinkel van Juffr. Stam is bij bezichtiging van het leegstaande pand op de Papestraat 15 te Den Haag in maart 2007, informatie ingewonnen via het naastgelegen pand (nr. 13). (Eerder zat op nr. 15 een postzegelhandel van J.G.J. van der Kind) Zo is contact opgenomen met Ronald van der Spiegel, die onderzoek doet naar de huizen in de Papestraat, zie bijlage. Via Van der Spiegel is contact opgenomen met Bert van Vliet, die onderzoek doet naar zijn overgrootvader Jan Leurs. Hij schetste een beeld van de kunstwinkel Stam en van interessante relaties in Den Haag, zie bijlage III-4. De hier gegeven informatie berust dan ook grotendeels op de door R. van der Spiegel en B. van Vliet verstrekte informatie. Dit is aangevuld met adresgegevens uit het Haags Gemeentearchief en gegevens uit het archief van Pulchri Studio.

¹⁹³ A. Venema, 1981, p. 127

¹⁹⁴ idem, p. 144

¹⁹⁵ Onderzoek Geeta Bruin, nr. 59, archiefnr. 289 in het Haags Gemeentearchief

¹⁹⁶ J. Reynaerts, 2001, pp. 254-260

In de lijst van contributie van gewone leden van oktober 1881 tot september 1882 zijn naast Breitner ook J.H. van der Weele en W. Liernur genoteerd. Schilder Willem A.A. Liernur (1856-1917) was mogelijk familie van de Weduwe W.H. Stam – A.J. Liernur.

Breitner kende deze W. Liernur al veel eerder: beiden volgden de cursus M.O. tekenen en staan vermeld in de academielijst uit het jaar 1875-76.¹⁹⁷

Verwantschap met Pulchri Studio blijkt ook uit het volgende: W.H. Stam heeft een gravure gemaakt naar een tekening van het verenigingslokaal van Pulchri Studio te 's Gravenshage, bij de gelegenheid van de inwijding van de sociëteit met een partij koningskegelen, 14 juni 1861.

De artistieke achtergrond van de weduwe Stam-Liernur wordt duidelijk uit haar familieverwantschap met de bekende Liernur kunstschilders. Zo was Martinus Wilhelmus Liernur (geb. 4 maart 1833) een broer van Allegonda Stam-Liemur. Bovendien bestond de Kunsthandel Martinus Liernur aan de Zeestraat 63 te Den Haag. Behalve in haar naaste familie, bevonden zich ook in de vriendenkring van Allegonda meerdere kunstenaars.

Onderzoeker Bert van Vliet¹⁹⁸ gaat ervan uit dat de winkel is opgericht door de houtgraveur W.H. Stam en zijn vrouw Allegonda Johanna Liernur. Na de dood van haar man zou de weduwe Stam-Liernur het zelf bestieren. Het is onbekend wat er precies is verkocht in de winkel. Van Vliet denkt dat er, naast teken-, graveer- en schilderbenodigdheden, ook boeken, tijdschriften, gravures en aanverwante zaken verkocht werden, "gegeven de core business van Stam". Voordat er een kunstwinkel in zat, was het pand een kleermakerij van Johannes Frederik Stam, die gestorven is op juni 1873. Het is onbekend of het karakter van de winkel toen is veranderd of al eerder. Het pand is dan in eigendom van de weduwe Alida Stam-Voerman. Uit informatie van R. van der Spiegel¹⁹⁹ blijkt dat zij het overdraagt aan haar schoondochter Allegonda Liernur. Allegonda Liernur is op dat moment net twee maanden weduwe, want haar man W.H. Stam is op 3 maart 1874 overleden. Dit betekent overigens niet dat Allegonda Liernur op die datum met de kunstwinkel gestart is. Het pand is waarschijnlijk al voor het overlijden van J.A. Stam (12 juni 1873) van bestemming veranderd. Na de dood van Allegonda Liernur-Stam op 22 augustus 1891 is haar zoon Wilhelmus Maria Stam de nieuwe eigenaar, die de winkel onder zijn naam (Kunsthandel W.M. Stam) voortzet.

Zowel Breitner als Van Gogh hebben destijds dus waarschijnlijk zaken gedaan met de weduwe Stam-Liernur, W.H. Stam was toen immers al ongeveer acht jaar dood. Dit blijkt ook uit de manier waarop Breitner spreekt over 'Juffrouw Stam'.

Over de manier waarop Breitner en Van Gogh in contact zijn gekomen met de winkel zegt Bert van Vliet het volgende: De kunsthandel Stam zal, mede dankzij de reputatie van W.H. Stam, alom bekend zijn geweest in de Haagse artistieke kringen. Het ligt voor de hand dat Breitner en Van Gogh hun weg naar de winkel via horen zeggen hebben gevonden. Voor beiden kan dit ook voortgekomen zijn uit het contact met hun vriend Van der Weele. Van Vliet stelt dat het zelfs zo kan zijn dat Van Gogh via Breitner met Stam in contact is gekomen.

Overige kunstwinkels:

Een notitie in schetsboek no. 1924:38 vermeldt: "Ik ben drie maanden bij Leurs geweest, hij werkt veel, maar hij maakt niet/wel/uit 10 teekeningen op zeer sterk papier" (zie afb. 65). Het is onzeker of Breitner het hier over de kunstschilder Leurs of de leverancier Leurs had. Net zoals de gebroeders Maris, Anton Mauve en Theophile de Bock zal ook Breitner klant van Willem Leurs kunnen zijn geweest. Het zou kunnen duiden op de verkoper van kunstschildersbenodigdheden Willem Leurs, maar het is aannemelijk dat het hier gaat om zijn zoon; kunstschilder Jan Leurs. Het is waarschijnlijk dat Breitner de jonge Leurs kende, via Rozenburg of zijn vader. Jan Leurs zal regelmatig in de winkel van zijn vader hebben moeten bijspringen en ook op zijn werkplaats te vinden zijn geweest.²⁰⁰

In zijn aantekening had Breitner het over 'zeer sterk papier', mogelijk kan dit erop duiden dat vader of zoon Leurs lithografisch werk voor hem verrichtten. Ook Van Gogh zocht bij Leurs "schilderpapier van een grof soort".²⁰¹

"De heer v.d. Kellen heeft mij na het zien van eenige schilderijtjes en een tekening, die ik eergisteren mee gebracht had. de verzekering gegeven dat er niet de minste kans bestaat hier iets van mij te plaatsen", schreef Breitner in 1882 aan Van Stolk.²⁰² Johannes van der Kellen (1843-1895) was

¹⁹⁷ P.H. Hefting, 1970, p. 17

¹⁹⁸ Zie noot 192

¹⁹⁹ Zie noot 192

²⁰⁰ Informatie emailcorrespondentie Bert van Vliet, zie bijlage

²⁰¹ Brief Van Gogh aan Theo 326 [272] ca. 4 maart 1883

²⁰² Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk nr. 34, 6 september 1882 Rotterdam, RKD

tekenleraar aan de H.B.S. van de heer Mars, in de tijd vóór D.G. Ezerman. Hij is bekend als kunsthandelaar en volgens adresboeken in het Rotterdams Gemeentearchief had hij ook een winkel in teken- en schilderbehoeften op de Noordblaak 65, later de Nieuwe Haven 61. Hier exposeerde hij waarschijnlijk ook schilderijen.

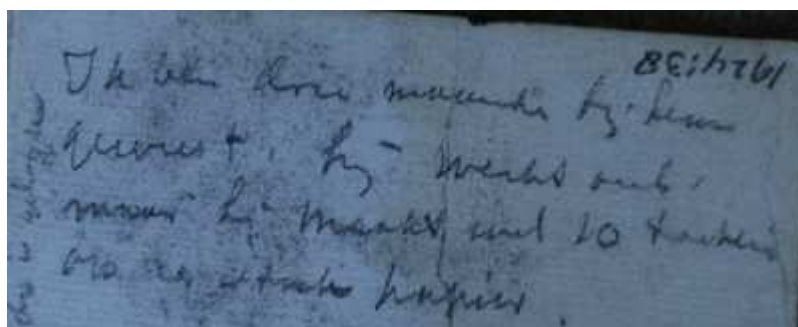
Breitner liet zijn lijsten maken bij de decoratiezaak J.A. Eckhard op de Z.O. Buitensingel nummer 4 in Den Haag.²⁰³

Wanneer hij in Amsterdam is, schrijft Breitner de firma Van Wisseling en noemt hij de firma 'Claus Frits'.²⁰⁴ Ook komt deze firma voor in de volgende briefpassage van H. Boeken aan Willem Witsen: "Wij [Hein Boeken en Breitner] liepen samen naml. de winkel van Claus en Fritz in, Claus zegt, Br. Weet je ook een atelier in je buurt. Witsen zoekt een atelier?".²⁰⁵ De firma voor kunstenaarsbenodigdheden Fritz & Claus werd in 1841 opgericht en bevond zich in de jaren '80 van de 19^e eeuw op de Herengracht 295 in Amsterdam. Een aantal Haagse kunstenaars deed er echter ook hun inkopen, waaronder Jozef Israëls en Charles Rochussen.²⁰⁶ Het feit dat Breitner zijn handtekening zette onder de verklaring dat de firma Claus & Fritz 'die verwen, tot het beste en soliedste behooren wat op dat gebied in Nederland en daar buiten geproduceerd wordt' zette, zegt veel over zijn oordeel over verf. De tekst is gedateerd 'Den Haag 30 november 1900'. In aantekenboekjes van Breitner uit 1900 en 1901 schreef hij vier maal dat hij voor f 50 tot f 70 verf kocht bij deze winkel.²⁰⁷ Helaas zijn er, in tegenstelling tot zijn vriend Witsen, geen specifieke details bekend over welke verf hij betrok.

Breitner schrijft aan Van Wisseling: 'De penhouder die ik bedoel, vind je bij Pezij. bij Blickman en Sartorius bij de Gruyter in het geel, van hout van kurk, van elpenbeen..'.²⁰⁸ Blickman en Sartorius was een kantoorboekhandel en tevens drukkerij. Het was een Amsterdams handelsbedrijf in kantoorartikelen, -meubelen en -machines.²⁰⁹

Met De Gruyter doelt Breitner waarschijnlijk op de welbekende Nederlandse winkelketen. Zoals eerder genoemd, schreef Breitner op 20 oktober 1892 aan Van Wisseling 'Amice Wees ook zo goed me nog te zenden 20 tubes wit (dun) van Schouten/Voskuil Leidschestraat'.²¹⁰

Voor zover bekend kwam Breitner in Den Haag alleen bij Juffr. Stam en waarschijnlijk bij Leurs over de vloer voor zijn materiaal. Het is niet bekend of Breitner inkopen deed bij Smulders, Goedman, Artificia of andere kunstwinkels in Den Haag. We mogen er van uitgaan dat Breitner andere kunstwinkels zeker kende, Den Haag telde een veel kleiner aantal inwoners dan nu en Breitner kende het gebied De Geest op zijn duimpje. Goedman zat destijds op Molenstraat 43, Smulders op Spuistraat 55 en later aan De Plaats. Artificia zat in het verleden op de Prinsessegracht naast de Haagse Academie. Wel is bekend dat Breitner bij Schouten/Voskuil in Amsterdam kocht. Ook zou hij daar dus Blickman en Sartorius, Pezij en De Gruyter als *supplier* voor zijn materiaal hebben gehad.



Afb. 65, Detail schetsboek 1924:38: Leurs

²⁰³ P.H.Hefting, G.H. Breitner brieven aan A.P. van Stolk, 1970, nr. 38 noot 4 en nr. 59 noot 2

²⁰⁴ A. Venema, 1981, p. 161

²⁰⁵ Brief H. Boeken aan W. Witsen, 1890, KB Den Haag

²⁰⁶ M.A.A.M. van de Laar, 1995, p. 196

²⁰⁷ idem, p. 201

²⁰⁸ A. Venema, 1981, pp. 157-158

²⁰⁹ <http://gemeentearchief.amsterdam.nl/archieven/oi/overzicht/30049.nl.html>

²¹⁰ A. Venema, 1981, p. 161

Modellen

Als lid van Pulchri Studio werd Breitner in staat gesteld om tegen een jaarlijkse contributie naar menselijk model te werken. Breitner zou hier waarschijnlijk veel gebruik van hebben gemaakt.

“Ook weet ik niet of zij een betere weg kennen dan te werken met model, ofschoon ze zulks wel wat weinig doen, zoals ik u wel meer schreef dat ik 't niet begripen kon, ze niet meer model namen”, schrijft Van Gogh over De Bock en Breitner.²¹¹ Vincent liet zich in een brief aan Theo ook specifiek uit over het modelgebruik van Breitner: “Ik zie 't aan meer schilders, b.v. Breitner, zij zijn bang om model te nemen geregeld en zij werken weinig en langzaam en was 't dan nog maar goed, doch dat is 't niet eens. Breitner heeft de laatste tijd ook weer model genomen echter en toen was er natuurlijk meer pit in zijn werk, doch toen is hij ziek geworden”.²¹² Breitner was een groot voorstander van het tekenen naar model, maar zijn portemonnee liet dit niet altijd toe. Modellen waren in die tijd duur en schaars. Daarbij was Breitner erg kritisch. “Ik zou zoo graag eens een damesportret willen schilderen. Onder de modellen is er geen die een mooi gezicht heeft. En onder mijn vrouwelijke kennissen die 't wel hebben geen een die lust heeft of tijd om te poseeren”. Het tekenen naar de mensen op straat bood een oplossing, maar zo kon men alleen vluchtige schetsen maken.

Ook in Amsterdam zoekt hij steeds naar modellen ‘van het echte ras’: houding en gelaat met een volks uiterlijk of typen uit de volksklasse. Hij huurde zijn vrouwelijke modellen voor f 2,- of f 3,50. Er ontstond onenigheid tussen hem en zijn onderbuurman Isaäc Israëls in het Witsenhuis, wanneer deze Breitners modellen aftroegelt en weet over te halen om bij hem naar binnen te gaan. De achtergrond van de modellen is niet bekend, maar aan de nagelaten negatieven van zijn platencamera blijkt dat ze zelfs bereid zijn om lesbische taferelen ten tonele te brengen.²¹³ Zijn eerdere model en geliefde Marie Jordan vond het gescharrel met die naakte meiden maar niks. Vanuit het besef dat ze hem in de gaten hield, zorgde Breitner opzettelijk voor een kijkgat in zijn atelierdeur.

Breitner had rond 1893 genoeg modellen, hij schreef aan zijn vriend en kunstenaar Van der Weele: “Ik heb tegenwoordig een zee van modellen. Iedere vrouw die ik op straat aanspreek, vat het nogal goed op. Ik heb nog nooit zoo iets bij gewoond, anders schelden ze me altijd uit.”²¹⁴ Van het Jordaanse type, dat misschien niet altijd even aantrekkelijk is, zal de aanwezigheid van karakter niet snel ontkend worden, vond hij. “De zogenaamde burgerij levert geen stof voor mijn kunst. Het karakter dáár is te flauw en geesteloos. Het vertegenwoordigt in artistieke zin geen ras. Mij rest dus geen andere keuze”, zei Breitner.²¹⁵ De hoedenverkoopster Geesje Kwak was zijn model toen hij in de Jordaan woonde (zie afb. 35).



Afb. 66, Naaktmodel in Breitners atelier

De foto's die hij van modellen nam, geven soms een kleine indruk van zijn atelier, zoals bij afbeelding 66. Rechts staan enkele werken tegen de wand en een pot met kwasten.

In 1887 had de kunstenaar de actrice Theo Frenkel-Bouwmeester door middel van een briefje gevraagd haar te mogen portretteren. Urenlang zou ze in een ijsig koud atelier hebben gezeten. Breitner zei niets en 'penseelde er ijverig op los. Hij was zelfs een beetje stug en ging geheel op in zijn werk”.²¹⁶ Naast het laten poseren van vrouwen en de eerder genoemde paarden, had Breitner ook mannelijke modellen. Dit blijkt uit het ongedateerde schilderij *Een mannelijk naakt model* (afb. 67, zie bijlage II).

²¹¹ Brief Van Gogh aan Theo 276 [R15] 29 oktober 1882

²¹² Brief Van Gogh aan Theo 214 [R15] Den Haag, begin april 1882

²¹³ B. van Garrel, 1973, p. 53

²¹⁴ Brief G.H. Breitner aan H.J. van der Weele, 14 juni 1893. Zie P.H. Hefting, 1976, p.152

²¹⁵ B. van Garrel, 1973, p. 53

²¹⁶ J. Voeten, 2003, p. 27

Hulpstukken



Afb. 69, Detail schetsboek 49:150: notities over perspectief



Afb. 70, Detail schetsboek 1924:22: raam

In een schetsboek in het Rijksprentenkabinet heeft Breitner 2 pagina's besteed aan de studie van het perspectief. Hij heeft op de linker bladzijde notities over de regels van het perspectief gemaakt en kleine schetsen. Deze regels lijkt hij te hebben toegepast bij de tekening op de rechter pagina (zie afb. 69). (Zie ook hoofdstuk Schetsboeken)

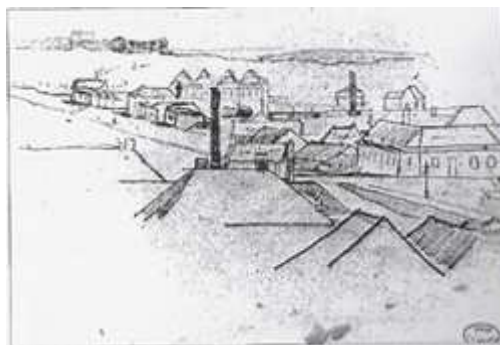
Op afbeelding 70 uit een ander schetsboek is te zien dat Breitner een vlak heeft uitgesneden om zijn blikveld af te bakenen. Het gebruik van een dergelijk raampje is niet ongewoon. Ook in schetsboeken van Anton Mauve zijn uitgesneden rechthoeken te vinden. Dat Willem Roelofs op gelijksoortige wijze te werk ging, blijkt uit woorden van H.F.W. Jeltjes: "Meestal werd met een raampje naar een geschikt schilderbaar motief gezocht".²¹⁷ Ook heeft hij dit raamwerk kunnen gebruiken om bijvoorbeeld een deel van een foto 'uit te snijden' voor een compositie.



Afb. 71, Detail schetsboek 49:156: kwadratuur en schildersezal

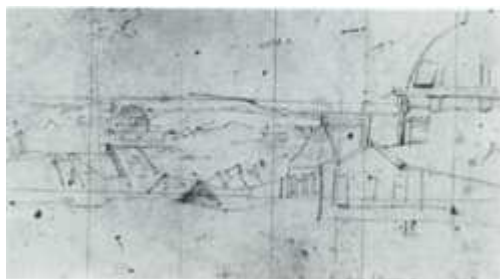
Uit afbeelding 71 blijkt dat Breitner bezig was met kwadratuur. Hij heeft een lijnenstelsel opgezet om zo een afbeelding te structureren. In het lijnenstelsel heeft hij een schildersezal getekend.

²¹⁷ H.F.W. Jeltjes, 1911, pp. 73-74



Afb. 72 Schets voor Panorama Mesdag waarbij de afstanden sterk zijn verkort

Breitner heeft onder directeur Koelman op de Haagse academie zeer goede perspectiefflessen gekregen, die heeft hij bij de uitvoering van het panorama Mesdag in praktijk gebracht.²¹⁸ Naast het landschap en de figuren, zette Breitner ook de perspectivisch lastigste partijen, de architectuur, neer.²¹⁹ De tekeningen die Breitner als voorstudie van Scheveningen voor het Panorama maakte, doen denken aan de van foto's overgetrokken tekeningen van stadsgezichten uit latere periodes. Hoewel het niet aantoonbaar is, is het niet onwaarschijnlijk dat er bij het maken van het Panorama Mesdag ook gebruik is gemaakt van fotografie. Mogelijk is Breitner zo in aanraking gekomen met deze methode.



Afb. 73 Studies Panorama Mesdag

Van Eekelen beschrijft in *De wording van Panorama Mesdag: een reconstructie*, dat behalve de gebruikelijke technieken zoals kwadratuurlijnen en de toepassing van de camera obscura, er ook andere methodes bekend waren. Ingewikkelde perspectivische verhoudingen werden door onder meer de panoramagraaf (M. Chaix, 1803) toepasbaar.²²⁰ Mattie Boom beschrijft in het artikel *De fotografische betrouwbaarheid van Panorama Mesdag* dat sinds de jaren vijftig van de 19^e eeuw gebruik werd gemaakt van de fotografie. Omstreeks 1880 zou de fotografische projectie toegepast worden om de voorstelling op het doek over te zetten.²²¹ Bij het panorama werd een glazen cilinder gebruikt om de grove indeling van het schilderij te bepalen. De geschilderde contouren op de cilinder werden op het doek geprojecteerd met behulp van kalklicht; een gebruikelijke projectiemethode in die tijd. Een vergelijking tussen foto's en het doek laat zien dat Breitner de architectuur vrijwel letterlijk in opzet, schaal en detaillering van de foto's heeft overgenomen. Voor het dorp Scheveningen heeft hij vooral zijn overzichtsschetsen gevolgd, het standpunt en de opzet van de huizen komt overeen. De kwadratuurlijnen op de schets sporen overigens meestal niet met die op het doek. Hij kan dus ook nog een andere schets met hetzelfde standpunt hebben gebruikt, waarvan de kwadratuurlijnen wel klopten. De kleuraanduidingen van deze schets zijn wel overgenomen. Op de overzichtsschetsen en op het doek lopen de huizen op om zo een betere dieptewerking te bereiken, maar ook om ze zo goed mogelijk te laten zien. Om dezelfde reden heeft Breitner verderop bij het Kanaal de afstanden met behulp van een camera obscura of fotocamera sterk verkort, zoals blijkt uit een schets van deze situatie (afb. 72). Zoals Breitner deze verhoudingen heeft weergegeven, kon hij ze in werkelijkheid met het blote oog niet waarnemen. Waarschijnlijk heeft hij een detail van het beeld, dat door de lens op de matglazen achterwand van de camera obscura of fotocamera viel, nagetekend of overgetrokken en naderhand vergroot.²²² Boom stelt echter in het reeds genoemde artikel, dat de foto's van Scheveningen die voor het panorama gebruikt zijn, door Mesdag noch Breitner gemaakt zijn.

²¹⁸ P.H. Hefting, 1970, p. 30: bekend uit de verhalen van mevr. Boddaert-Mouton

²¹⁹ Y. van Eekelen ed., 1996, p. 88

²²⁰ idem, p. 89

²²¹ idem, p. 117

²²² Y. van Eekelen, 1997, pp. 28-34

Desondanks is het aannemelijk dat dit Breitners eerste praktische ervaring met de fotografie was en dat Mesdag hierbij van invloed is geweest.

Op voorstudies van het Panorama Mesdag komen kwadratuurlijnen voor, aangebracht om de tekening op het doek over te brengen. Deze lijnen zijn genummerd, corresponderend met de nu nog zichtbare nummers op de onderkant van het panoramadoek.

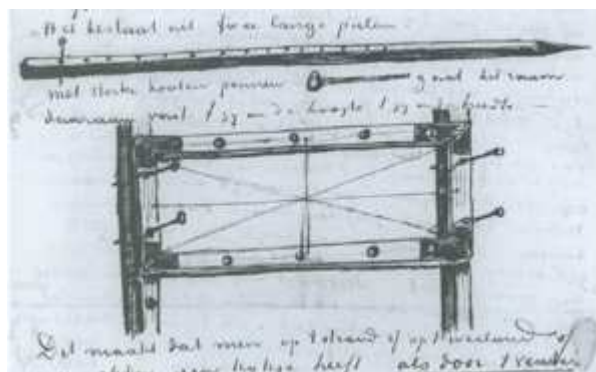
Een serie studies in oostindische inkt, getekend op een gelig transparant papier, staan in verband met de fotografie. De tekeningen zijn overgetrokken van foto's, waardoor vaak alleen de contouren zijn gevangen. Om deze tekeningen over te brengen op het doek heeft Breitner kwadratuurlijnen aangebracht. Op afbeelding 74 is het proces te zien in drie stappen: de foto, de overgetrokken voorstelling en het voltooide schilderij.

Op de studies voor het Panorama Mesdag in het Kröller-Müller Museum zijn kwadratuurlijnen te zien, zoals Van Gogh ze later ook met behulp van een perspectiefraam tekende (afb. 75). Of Breitner ook met een dergelijk raam heeft gewerkt is onduidelijk, maar door de genoemde lijnen is dit aannemelijk.

Mogelijk heeft Breitner gebruik gemaakt van een camera lucida om objecten of stadsgezichten 'over te trekken'. De vergeling van bladen in zijn schetsboeken door zonlicht zou ook op deze werkwijze kunnen duiden. Van veel schetsen zijn de contouren dik aangezet en is duidelijk dat hij met het perspectief speelt.



Afb. 74, Werkwijze fotografie - schilderkunst, *De Zandhoek*, 1902-1903



Afb. 75, Vincent van Gogh, briefschets perspectiefraam

Fotografie

Sinds haar uitvinding halverwege de 19^e eeuw hebben kunstenaars het medium fotografie gebruikt als voorstudie voor hun werk. Sommigen maakten de foto's zelf, aan het einde van de 19^e eeuw kwamen kleine, handzame toestellen binnen het bereik van amateurs. 'Niet eerder hadden foto's op zo grote schaal deel uitgemaakt van de atelierpraktijk', aldus Mattie Boom.²²³ De functie van schetsboek en voorstudie werd nu vervuld door de fotografie. George Breitner, naast Willem

Witsen, levert een goed voorbeeld van hoe de fotografie de schilderkunst beïnvloedde. Hij is waarschijnlijk rond 1890 begonnen met fotograferen, toen technische vernieuwingen de camera voor amateur-fotografen eenvoudiger en makkelijker te hanteren hadden gemaakt.²²⁴

In zijn Haagse periode kan Breitner fotografische voorbeelden gebruikt hebben bij zijn schilderkunst. Vanaf het moment dat hij zelf de camera kan hanteren, wordt de relatie tussen fotografie en schilderkunst erg nauw. Dit zou rond 1889 zijn geweest, in dit jaar schreef Breitner aan Van der Weele: "Wees zoo goed en meld me per omgaande, met teekening en uitleg, hoe ik een camera kan maken. – zooals ik toen bij jou gezien heb".²²⁵ Van der Weele heeft de brief op 14 juli 1883 gedateerd, maar Hefting wijzigt dit op inhoudelijke gronden in 14 juli 1889.²²⁶ Verschillende auteurs noemen andere data waarop Breitner begonnen is met het zich eigen maken van de fotografietechniek. De vroegste datering die met zekerheid kan worden vastgesteld is 1887.



Afb. 76, Foto magazijnbox-camera Breitner

Door de opkomst van de fotografie werden kunstenaars extra gemotiveerd om het creatieve aspect in hun werk te benadrukken. Van Gogh schrijft: "het is een goede zaak ervoor te vechten, de lui te tonen dat er nog iets anders in de mensen zit dan de fotograaf bij machte is eruit te halen met zijn machine".²²⁷ Van Gogh vond dat een foto op zich dood was, terwijl de schilderkunst de ziel van de schilder vertegenwoordigde.²²⁸ In de fotografie kon hij de diepere betekenis die hij in zijn werk wilde leggen niet toepassen. Zoals we weten had Breitner dit verlangen niet. De beeldend kunstenaar heeft meer vrijheid dan een fotograaf in zijn expressie. Breitner past echter de fotografie zó toe, dat hij er zijn eigen draai aan geeft. Hij neemt niet letterlijk de situatie over, maar stelt deze met fotografische elementen samen. De tekening, de foto en de eerste aanzet in olieverf combineerde hij. Hij zag veel van zijn schilderijen meer als schets: ze waren nog niet voltooid en hij kon er nog van alles aan veranderen. De elementen die op het schilderij aanwezig waren, bestonden in de werkelijkheid, maar meestal niet in die letterlijke situatie. Hij transformeerde ze, waardoor ze als documentatie onbetrouwbaar zijn. Letterlijke citaten uit foto's komen dus weinig voor, meestal gebruikte hij ze slechts als geheugensteun samen met zijn schetsen.

Het putten uit bestaande foto's leverde hem echter wel de nodige kritiek op: een schilderij hoorde immers geen nageschilderde foto te zijn. Breitner vond echter dat zelfs wanneer zijn kunstwerken met behulp van fotografie tot stand gekomen waren, het idee en de compositie oorspronkelijk van hem waren. "Ik gebruik wel degelijk photos. Het is niet mogelijk dergelijke dingen te maken zonder hulp van photos. Hoe wil je dat ik een Amsterdamsche straat maak. Ik maak krabbeltjes in mijn schetsboek, als het kan een studie uit een raam, en een schets voor de details maar de keus, de compositie is toch van mij..".²²⁹ Ook gaf hij er zijn eigen draai aan door de foto's bij het ontwikkelen contrastrijker te maken.²³⁰ De interesse in de fotografie verklaart het toenemende gebruik van sterke contrasten en schaduwpartijen in zijn schilderijen. Bij zijn schetsen zette Breitner vaak notities over kleuren bij gefotografeerde onderwerpen. Hieruit blijkt dat hij het belangrijk vond om de exacte, werkelijke kleur vast te leggen.²³¹ Prachtig is de herkenbaarheid van een uitspraak in de dagboeken van de gebroeders De Goncourt: "De fotografie is het zwarte kleed van de dingen om ons heen".²³²

²²³ M. Boom, 2004, p. 65

²²⁴ D. Tamis, 1999, p. 6

²²⁵ R. Bergsma, 1994, p. 190

²²⁶ idem, p. 21 en 190

²²⁷ Brief Van Gogh aan Theo 550 [439], ca. 8-15 december 1885

²²⁸ J. van Lindert, 1990, pp. 46-47

²²⁹ P.H. Hefting, 1983, p. 14

²³⁰ D. Tamis, 1999, pp. 6-7

²³¹ P.H. Hefting, 1994, p. 126

²³² M. de Wolff, 1994, p. 39



Afb. 77, Breitners schildersdoos op een bouwterrein aan de Cruquiusweg

Breitner gebruikte de fotografie om een pose vast te houden tot op het atelier, in zekere zin zou dit het schetsen op straat deels vervangen.

Schetsboek en fototoestel waren voor hem dan ook even belangrijk voor het verzamelen van motieven voor zijn schilderijen. In Amsterdam loopt hij met C.J. Maks vaak de bouwwerken van diens vader af, welke hij schetste en fotografeerde.²³³ Op één van zijn foto's is de schildersdoos en zijn stoel op het bouwterrein aan de Cruquiusweg vastgelegd (afb. 77): de impressie werd gevangen door zijn camera én in schets geschilderd om deze op het atelier uit te gaan werken. De foto is een duidelijke illustratie van Breitners werkwijze in die tijd.

Bij de veiling van het atelier van Breitner in 1924 bevond zich één van de fototoestellen waarmee Breitner gewerkt heeft: een kleine platencamera (19 cm hoog, 23,5 cm lang, 11 cm breed) (afb. 76). Er konden ongeveer vijf glasnegatieven tegelijk in het toestel geborgen worden, welke men via een handeltje stuk voor stuk voor de lens bracht.²³⁴

Breitner vond in Willem Witsen een gelijke in het schilder-foto-proces. In de brieven van Breitner aan Witsen zijn enkele citaten te vinden inzake de fotografie: "à propos heb jij soms mijn photographie toestelletje niet van me? Ik kan het nergens vinden".²³⁵

Breitner en Witsen wisselden soms foto's uit om elementen van elkaar te gebruiken in hun schilderkunst: "Ik vernam van Nol dat ge u tegenwoordig speciaal bezig houdt met vergrotingen. Ik zou je wel willen vragen als je soms een stuk heidegrond (voorgrond). voor me had, zou ik je zeer dankbaar zijn. Ik ben naml. aan een schilderij bezig met groote voorgrond. je hebt het misschien wel gezien, met die artillerie er op. Het moet een eenvoudig opglooiende grond. Zonder veel tierelantijntjes van zand – etc niets anders dan heide".²³⁶

Breitner zou contact gehad kunnen hebben met een van de eerste fotografen in Nederland: George Carl Julius Perger (1840-1924). Frappant is dat deze ook contact had met houtgraveur en winkelier W.H. Stam, welke aanwezig was bij Pergers huwelijk in 1862.²³⁷ Het is onbekend of Breitner Julius Perger gekend heeft, maar aangezien Perger zijn atelier in de Geest had en deze openstelde voor publiek om de fotografie te leren is het zeer waarschijnlijk. Perger was zich er overigens van bewust dat hij zich niet in een goeie buurt bevond.²³⁸

In een van Breitners schetsboeken in het Rijksprentenkabinet staat de volgende, slecht leesbare, notitie (afb. 78): "V. Maas, Photo w/pl.. lectrur Da Costastr. 61"

Uit onderzoek bij het Haags Gemeentearchief is gebleken dat in adresboeken van 1881-1882 de bewoner van het pand Da Costastraat 61 vermeld stonden als 'W.C. Vermaas, Adj. Comm. Topogr.

²³³ B. van Garrel, 1973, p. 55

²³⁴ P.H. Hefting, Notities over Breitner, 1968, p. 170. Zie ook hier: exacte omschrijving camera

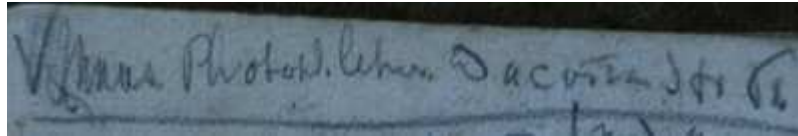
²³⁵ Brief G.H. Breitner aan W. Witsen, 29 januari 1899 Amsterdam, KB Den Haag

²³⁶ Brief G.H. Breitner aan W. Witsen, tussen 1893-1899 winter Amsterdam, KB Den Haag

²³⁷ Emailcorrespondentie Bert van Vliet 15 mei 2007 (zie bijlage III-4)

²³⁸ Julius Perger woonde rond 1862 op de Pastoorswarande 52, waar hij ook zijn fotoatelier had. Uit een advertentie die Perger over zijn zaak in de plaatselijke krant plaatste is op te maken dat hij zich er van bewust was dat het niet een goeie buurt was: "De ondergeteekende, Photograaf, maakt het geëerde Publiek bekend, dat hij zijn Atelier geopend heeft in de Pastoorswarande No 52, voorheen bewoond door den Heer Dona, en dat hij, niettegenstaande zijn domicilie niet uitlokkend schijnt, niet twijfelt of hij zal door zijn werk de sympathie van het Publiek verwerven, waartoe ook de proeven bij hem voorhanden het hare zullen bijdragen. Tot een en ander bovengemeld, beveelt hij zich in de gunst van het geëerde Publiek. Ook bestaat er gelegenheid voor een fatsoenlijk Jongmensch om grondig de Photographie te leeren. Julius Perger" (Dagblad voor Zuid-Holland en 's-Gravenhage, nr.172, dd 23-7-1864 Via Bert van Vliet). De Pastoorswarande bevond zich in de Geest, waar Breitner en Van Gogh samen inspiratie opdeden. Echter, het blijkt uit de Haagse adresboeken dat tussen 1862 en 1895 Julius Perger niet op de Pastoorswarande ingeschreven heeft gestaan. In de periode 1880-1885 worden genoemd: mej. J.H. v.d. Heijden en O.C. van Soldt (firma J. van Dona en O.C. van Soldt). Uit het genoemde artikel, waarnaar nog gerefereerd wordt in Die Haghe Jaarboek 1977, blijkt dat Perger het van de heer Dona heeft overgenomen.

Inrichting'. In het Haags bevolkingsregister van de jaren 1880-1895 staat W.C. Vermaas geregistreerd als ambtenaar.²³⁹ In het voorgaande bevolkingsregister van 1861-1879 staat hij eerst nog ingeschreven bij zijn ouders in de Prinsestraat, waarna hij op een zeker moment verhuist naar de Juffrouw Idastraat. Hier staat bij hem als beroep vermeld: 'photograaf'.²⁴⁰ Vermoedelijk woonde W.C. Vermaas in de periode 1880-1884 in de Da Costastraat 61. Waarschijnlijk was Vermaas een ambtenaar met de fotografie als grote passie. Het is mogelijk dat hij Breitner aanwijzingen gegeven heeft met betrekking tot de fotografie en (lees)materiaal heeft verschaft.



Afb. 78, Detail schetsboek no. 1924:38

²³⁹ Haags bevolkingsregister, 1880-1895, deel 104, p. 148, Haags Gemeentearchief

²⁴⁰ Haags bevolkingsregister, 1861-1879, deel 60, p. 66, Haags Gemeentearchief

Schetsboeken

Een snelle schets laat de directe gedachte van de kunstenaar zien, vond kunstenaar en verzamelaar Cornelis Ploos van Amstel (1726-1798).²⁴¹ Hij zet de voordelen van schetsen af tegen voltooide tekeningen of schilderijen. In ongeforceerde stijl laat de kunstenaar namelijk zijn artistieke fantasie tijdens het schetsen de vrije loop. Die vrijheid uit zich veelal in krachtige contouren en arcering. Dit is onmogelijk te bereiken in een uitgewerkte tekening, omdat de kunstenaar rekening moet houden met precisie en het 'streven naar genialiteit'. Gedetailleerde tekeningen en uitgewerkte aquarellen waren al lange tijd in trek bij verzamelaars en kunstliefhebbers. Vanaf de jaren '60 van de negentiende eeuw, kwam er zoals eerder gezegd ook aandacht voor grove tekeningen en schetsen.



Afb. 79, Schetsboek 1924:53, RPK

Er zijn 24 schetsboeken van Breitner uit zijn Haagse periode (1880-1883) in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam. Gezien het grote aantal overgeleverde boeken, kunnen we er vanuit gaan dat Breitner altijd een schetsboekje op zak had. Zo kon hij alles wat zijn aandacht trok direct vastleggen.

Saskia de Bodt stelt in haar artikel "*Quelque chose de diabolique*": sketches, scribbles, and watercolors dat schrijvers eenzelfde proces hadden om impressies, ditmaal in de vorm van notities van conversaties of verhalen, te kunnen onthouden. Breitner krabbelt niet alleen tekeningen in zijn boekjes, maar het lijkt ook een geheugensteun te zijn voor zijn chaotische levenswijze. Er zijn relatief veel notities aanwezig van namen, adressen, (be)rekeningen en kleuraanduidingen. Soms lijkt hij aantekeningen te maken van gevoerde gesprekken. Ook heeft hij mogelijk passages uit boeken overgenomen.

Merkwaardig is dat Breitner soms tekeningen in zijn schetsboek signeert. Dit heeft hij niet gedaan omdat hij de schets als voltooid beschouwde, maar meer om aan te duiden dat het van hem was, ter oefening of vermaak. Opvallend is, dat bij de schetsboeken vaak de eerste en soms ook de laatste pagina sterk vergeeld of 'gewassen' is, zoals bij bijvoorbeeld nr. 1924:30 te zien is.

Rieta Bergsma stelt over Breitners schetsboekjes: 'Voor het landschap, het onderwerp bij uitstek van de Haagse school, lijkt Breitner niet veel belangstelling te hebben gehad, gezien de weinige en vooral kleine doeken, die hij aan dit onderwerp heeft gewijd. Breitner was veel meer een schilder van de mens en, vooral in zijn Haagse tijd, ook van het paard... De tekeningen naar de natuur, die hij in zijn schetsboekjes krabbelde dienden hoofdzakelijk als voorstudies voor de achtergrond van zijn schilderijen.'²⁴²

In de boekjes zijn sporen van olieverf of waterverf te vinden, dit duidt op gebruik in het atelier. Op de buitenkant van een schetsboek is een ronde vervlek aanwezig, waarschijnlijk van een verfpotje. In enkele schetsboeken zijn notities van kleuren en pigmenten gemaakt. Eén van de boekjes bevat een uitgesneden raampje, gebruikt om te zoeken naar een geschikte compositie. Er zijn aantekeningen over perspectief gevonden en een titel van een boek over pigmenten.

Lijst van de bekeken schetsboeken met daarachter interessante feiten wat betreft de atelierpraktijk:

- No. 1924 : 69** Vest, Rotterdam. Mogelijk vlekken waterverf van de aquarel vrouw bij Vest: duidt op gebruik in atelier. Schets straatje Rotterdam. Notitie: "Ik ga naar huis". Zittende vrouw (wachtkamer?).
- No. 1924 : 37** Veel schetsen voor het Panorama Mesdag, veelal in potlood en waterverf. Studie galopperende paarden.
- No. 1924 : 53** Buitenkant: grote, ronde vlek mogelijk van verfpotje. Notitie "papestraat 50" en "Idastraat 50": het getal 50 duidt op uitgaven, rechts ernaast berekent hij de kosten aan huur in maanden.
- No. 1924 : 22** Rechthoek uitgesneden 1^e pagina: als raam. Papier verkleurd, te sterk voor

²⁴¹ R.-J. te Rijdt, 1998, p. 14

²⁴² R. Bergsma, 1994, p. 76.

- zonlicht, mogelijk gewassen. Bruine verfvlekken: duidt op mogelijk gebruik in het atelier. Kleuraanduidingen Panorama Mesdag. Kleurnotities.
- No. 1924 : 55** Exacte kleurnotities. Aantekening Brill, Leiden
- No. 1924 : 27** Snijlijnen buitenkant boekje, mogelijk voor perspectiefraam uitsnijdingen (zie no. 1924:22).
- No. 1924 : 10** exacte kleurnotities. Studie Hoefsmid. Watermerk, zelfde als VG? Veel grove, weinig gedetailleerde schetsen.
- No. 1924 : 12** Watermerk zelfde als VG: wapen met gekroonde leeuw met kromzwaard en randschrift CONCORDIA RES PARVAE CRESCUNT. anders dan 1924 : 10. Scheplijnen duidelijk.
- No. 1924 : 54** Schets van een andere kunstenaar, mogelijk Van Gogh. Gumsporen. In Hefting, 1970 staat een notitie: "Privaatlessen wisk. Gep. Kap. V. Son. (Helmerstraat 45?)". Naaiende vrouw.
- No. 1924 : 93** Zeer klein boekje, ook no. 1924 : 92.
- No. 1924 : 92** Potlood, houtskool, rood krijt, inkt/aquarel. Verfvlekken. Aantekening 'Liernur' waar Hefting over schrijft niet gevonden.
- No. 1924 : 56** Schets paarden met berekeningen (duidt mogelijk op formaat doek)
- No. 1924 : 14** Aantekening De Goncourt. Arme schoolmeester gaarkeuken. Types. Lichtaanduidingen. Datum: 11 feb. 1882. kleurnotities (relevant?)
- No. 1924 : 21** Snijlijnen buitenkant. Schetsen gaarkeuken, soepuitdeling. Veel notities en kleuraanduidingen. Watermerk = wapen met gekroonde leeuw met kromzwaard en randschrift CONCORDIA RES PARVAE CRESCUNT.
- No. 1924 : 38** notitie: "V. Maas, Photo w/pl.. lectrur Da Costastr. 61"
 Perpectiefstudie? Karikaturen.
 Notitie: "Ik ben drie maanden bij Leurs geweest, hij werkt veel, maar hij maakt niet/wel/uit 10 tekeningen op zeer sterk papier".
 Notitie: "Niet lekker de ... kalk"
 Notitie: "De som van .. quadr. de vierkante/verkorte/vertikale zijde is .. aan de schuine zijde in/is 't quadraat".
 Opgave van V.J. Hauselmann, 400 motive für sas Wandstofzeichnen, Dritte vermehrte und verbesserte Ausgabe, Zürich Fussli & Cie. (?)
 Notitie: "Monsterachtig. Je hoeft niets van chinezen. Chinezen geschilderd. Barbaars. Van 't stukte vlug. Al die poppetjes vd spiegels".
 Notitie: "de groep boven wat breeder. V [voorts, verder] is de compositie goed as [onder] elkander. Voor de Teekenma. probeeren, erg moeilijk. Kent [keurt] je de anatomie der paarden goed?"
 Notitie: "Dat komt omdat de eerste kraam nog niet goed is". Mogelijk doelt hij hier op een marktscène, waarvan ook een schets staat in dit boekje.
 Notitie: "Brabant, een groote van maken"
 Notitie: "De Jong heeft mij verteld dat hij de tekening .. heeft verkocht aan Tersteeg". Nog een tekening, in 't gasthuis. 3 van Mesdag. "Hoeveel heb je er op geboden?". "W. Maris werkt langzaam". "'t heeft toch veel te veel .. 8 dagen gewerkt".
- No. 1924 : 30** Klein figuur met hoed. Rode en blauwe waterverf, uitgegumde tekst. Florence Santa Maria Novella.
- No. 1924 : 35** Notitie over Gouveneur academie Breda. "60 – 100 form. Hoefsmid" Duidt op het schilderij de Hoefsmid in privécollectie. Onduidelijke studie met technisch karakter, perspectiefstudie?
- No. 1924 : 15** Duidelijke aquarelspetters.
- No. 1924 : 28** Notitie: "H.C. Standage, *The artists manual of pigments*". Notitie: "Gent 15 aug. inz. voor 18 juli, Mus. Voor Schone Kunsten".
- No. 49 : 149** Schets van de hoefsmid. Studie van perspectief met vrouw, aantekening "Deventer". Aantekeningen over (Franse) literatuur, o.a. De Goncourt en Millet. Ook: Viollet Le Duc, *Histoire del' Habitation - d'un dessinateur*
- No. 49 : 150** Notities perspectiefleer:
 "wat is perspectief?
 Het tafereel(?). Teeken.. en...
 Aansch.
 De schijnb. vorm de voorl. v. prijs of kegel, zich kunnen.
 3 standen v. oog top van voorstelling
 Reden in acht nemen over/om goede plaats v. het tafereel(?).

Voor de plaatsing van het oog.

Bij een top hoek van 90° = de hoogte = de halvemidd e bij eenen voorn. Bij.

Grondstellingen die men zich in moet prenten, zijn:

- 1 En regte lijn wier rechter/achterzijde door het oog gaat heeft een enkel punt tot perspectief.
- 2 De perspectief van een gegeven regte lijn is wederom een regte vallende langs de doorsnede van het glas en het vlak dat door het oog in/er onder gegeven lijn gaat.
- 3 De perspectief van een verticale lijn is verticaal
- 4 De perspectief van een lijn die evenw. met de grondlijn is, is evenw. aan de grondlijn.
- 5 Wanneer een lijn het glas ontmoet is die ontmoeting een punt van hun perspectief
- 6 De perspectief van een gegeven kromme lijn kan wel in een bijzonder geval regt zijn, maar zal dit algem. wederom een kromme lijn zijn en deze is dan de doorsnede van het glas met het regte dat dat oog (de hoog/boog) tot top en de gegeven kromme lijn tot regte lijn heeft.
- 7 De/Zie perspectief"

No. 49 : 156 Studie schildersezel en kwadratuurlijnen. Berekening uitgaven en schuld (St. mogelijk Stam of v. Stolk). Betaling aan verpleegsters, notitie Flaubert Bovary, Salammbô

no. 1924 : 60 boekje gekocht bij Voskuil, Paleisstraat, Amsterdam zie stickertje 1e pagina.

Uit een aantekening in een Parijs' schetsboekje blijkt dat Breitner in Parijs contact heeft gehad met Theo van Gogh²⁴³, dit is ook af te leiden uit een brief van Vincent aan Theo in juli/augustus 1884.²⁴⁴



Afb. 80, 81, 82: studies uit Haagse schetsboeken

²⁴³ Schetsboek 1924:18 RPK

²⁴⁴ Brief Van Gogh aan Theo 454 [372], begin juli 1884

Perspectief

Het Panorama Mesdag waar Breitner en Van Gogh elkaar waarschijnlijk ontmoet hebben, heeft op Breitners werkwijze mogelijk een grotere invloed gehad dan wij altijd dachten. Voor het eerst was hij bezig om op grote schaal realistische onderwerpen af te beelden. Dat gaat niet zonder de nodige technische kennis. Met name het correct weergeven van de plaats Scheveningen was waarschijnlijk een worsteling. Uit de hoeveelheid ontwerpen in zijn schetsboeken blijkt, dat hij dagenlang in de duinen heeft gezeten om de huizen perspectivisch correct op papier te krijgen. Om dit over te brengen op het enorme panoramadoek, is gebruik gemaakt van een beschilderde glazen cilinder. De contouren werden door kalklicht op het doek geprojecteerd, zoals in het hoofdstuk Hulpstukken reeds verteld is. De notities over perspectief in schetsboek 49:150 (afb. 69) lijken hiermee verband te houden. Hoewel helaas door Breitners warrige handschrift de tekst niet geheel leesbaar is, lijkt het wel naar het Panorama te verwijzen daar hij steeds over glas spreekt.

Helaas is de bron van zijn genoteerde tekst nog niet achterhaald.²⁴⁵

Van Gogh was ervan overtuigd dat hij de wijze waarop een illusie van de werkelijkheid op een plat vlak tot stand kwam geheel zichzelf kon aanleren. In tegenstelling tot de academisch gevormde Breitner leerde hij geen specifieke regels over perspectief. Door gebruik te maken van een perspectiefraam, zette hij het beeld op het papier of doek over.



Afb.83, Detail schetsboek 1924:22: lijnen perspectief

²⁴⁵ Geraadpleegde boeken over perspectief op jaar van uitgave: Thénot, J.P., Kramm, C., Wap, J.J.F., *Proeve van werkdadige doorzigtkunde, perspectief: voor beoefenaars van schilder- of teekenkunst*, 1861; Graaff, F.C. de, *De perspectief, bewerkt voor het lager onderwijs: ten dienste der lagere en andere scholen: tevens geschikt voor hen die examen moeten afleggen in het teekenen*, [1870]; Cassagne, A., *Traité pratique de perspective*, Parijs 1879; Viollet-Le-Duc, E.E., *Histoire d'un dessinateur: comment on apprend a dessiner*, Parijs 1879; Apol, A., *Gronden der doorzigtkunde (perspectief), met een korte verklaring der beschrijvende meetkunde (projectie-leer), eenige meetkundige samenstellingen (constructien) en vraagstukken ter toepassing*, Amsterdam 1880; Berghuis, S., De Gravere, C., *Handleiding tot de practische doorzigtkunde: lijnperspectief*, 1881 (2^e druk); Cassagne, A., *Eléments de perspective*, Parijs 1881; Biegman, A.M., *De perspectief in verband met het natuurteekenen ten dienste van hen die examen wenschen te doen voor de hulp- of hoofdakte, L.O. teekenen en voor allen die zich in het natuurteekenen willen bekwamen*, 1899; Berghuis, F.Lz., *Perspectief: leerboek voor hen, die studeeren voor de akte handteekenen lager onderwijs of voor de hoofdakte, ten dienste van bouwkundigen en ten gebruike op teekenscholen*, 1902 (1^e druk 1887); Hoekwater, W.H., *Practisch handboekje bij de studie der perspectief*, Amsterdam 1902; Daalder, D.L., *Eenvoudige perspectief*, Amsterdam 1912 Nog te bekijken: Wernick, F.C., *Practische handleiding tot het perspectief teekenen*, 1867; Versluys, *Perspectief*, 1877-... Er zou gekeken kunnen worden welke technische boeken Willem Mesdag in zijn bezit had. Ook zou er in catalogi van de bibliotheek van de Leidse academie Ars Aemula Naturae en de Rotterdamse Academie, waar Breitner les gaf, gezocht kunnen worden naar technische tekenboeken.

Watermerk en atelierstempel



Afb. 84 Detail schetsboek 49:149: atelierstempel



Afb. 85, Detail schetsboek 1924:12: watermerk

Dit atelierstempel komt voor in veel schetsboeken van Breitner, maar ook op losse werken op papier. Dit watermerk uit Breitners schetsboek 1924-12 in het Rijksprentenkabinet komt ook voor bij het werk van Van Gogh in zijn Nuenense periode. Van Gogh nam mogelijk materiaal mee uit Den Haag. Het is een vrij veelvoorkomend watermerk, het is een schetsboek van goede kwaliteit. Het is bij één papiermolen gemaakt, en werd door verschillende winkels verkocht. Kennelijk hechtten Van Gogh en Breitner waarde aan hetzelfde papier van goede kwaliteit.

Watermerk = wapen met gekroonde leeuw met kromzwaard en randschrift CONCORDIA RES PARVAE CRESCUNT.

Technische boeken

In zijn Haagse schetsboeken zijn twee aantekeningen over materiaal- of tekentechnische boeken gevonden.

1. Viollet Le Duc, *Histoire del' Habitation/ - d'un dessinateur*

Breitner noteert in schetsboek no. 149:49 uit 1880-1882 een lijst met literatuur, waaronder het boek *Histoire del' Habitation/ - d'un dessinateur* van Viollet Le Duc.

De volledige gegevens van het boek:

Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend a dessiner*, Parijs, Hetzel, [z.j.]. Eerste druk: 1879

Het boek was aanwezig in de bibliotheek van de Haagse Academie. In het boek zet Viollet-le-Duc het belang van goed tekenonderwijs uiteen met als doel kennis en inzicht van de leerlingen te vergroten. Het tekenonderwijs combineert hij met de brede ontwikkeling op het gebied van de techniek en natuurwetenschap. De praktijk van het tekenonderwijs is vooral gericht op technisch tekenen en ornamenttekenen. Yvonne Colijn stelt dat Breitner dit boek, mede vanwege de didactische aanwijzingen, bij zijn leraarschap aan de Rotterdamse academie gebruikt zou kunnen hebben.²⁴⁶

2. H.C. Standage, *The artists manual of pigments*

Breitner schrijft in schetsboek no. 1924:28 uit 1883-1885 de notitie: H.C. Standage, *The artists manual of Pigments* (afb. 86).

De volledige gegevens van het boek:

H.C. Standage, *The artists' manual of pigments: showing their composition, conditions of permanency, non-permanency, and adulterations, effects in combination with each other and with vehicles, and the most reliable tests of purity*, together with the Science and Art Department's examination questions on painting, Janentzky & Weber, Philadelphia, 1886

²⁴⁶ Y. Colijn, 2006, p. 42

Het is niet bekend in hoeverre dit boek een veelgebruikt naslagwerk is voor pigmenten en of het destijds goed verkrijgbaar was. In 1888, mogelijk ook eerder, was het boek te vinden in de bibliotheek van de Rijksacademie Amsterdam.²⁴⁷ Het is goed denkbaar dat Breitner, die bekend was met de academie, het daar heeft ingezien.

Bij de aantekening van Breitner over dit boek staat met hetzelfde materiaal en in hetzelfde handschrift geschreven "Gent 15 aug. Inz. Voor 18 juli, Mus. Voor Schone Kunsten". In een brief aan Van Stolk in de zomer van 1883 schrijft Breitner dat hij het grote schilderij (*De Charge*) eerder had bestemd voor Amsterdam, vervolgens voor Gent maar dat dat niet is gerealiseerd. De aantekening in het schetsboek gaat over het schilderij *De Charge*, die hij mogelijk voor de driejaarlijkse tentoonstelling van de Société Royale pour l'encouragement des Beaux Arts in Gent in 1884 bestemde.²⁴⁸ Het is vreemd dat Breitner een notitie in 1883 maakte, terwijl de eerste druk van het boek uit 1886 is. Mogelijk gaat het toch over een ander schilderij, of heeft hij de notities na 1886 in zijn oude schetsboekje gezet.

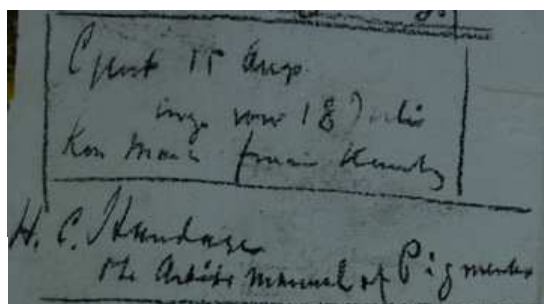
Alexander Katlan zegt in *The American Artist's Tools and Materials for On-Site Oil Sketching*: "The artists proudly and intentionally depicted the tools of their craft, possibly to indicate their newness and also to show that they were modern and up-to-date painters. These art materials liberated both American and European artists from the constraints of their studios and gave them the freedom of the outdoors, which became the studio for the oil sketch."

In defense of the quality of American pigments, in 1886 the colormen firm of Janetzsky & Weber, Philadelphia (later Frederick Weber & Co.) felt it necessary to publish "The Artists' Manual of Pigments showing their composition, conditions of permanency, non-permanency, and adulteration; effects in combination with each other and with vehicles; and the most reliable tests of purity". Janetzsky states their justification for such a publication in the preface: Of Late years the question of the deterioration in hue of Modern English pictures is one that has occupied an important position in art circles. These pictures are found to be unpossessed of that permanency of colouring so noticeable in the works of old masters of foreign schools. The "Why and the Wherefore" for these changes are not far to seek; they may be attributed to the ignorance of the modern artist as regards the actual nature of the materials he employs."²⁴⁹

De inhoud van het boek is als volgt:

Chapter I	White pigments
Chapter II	Green pigments
Chapter III	Blue pigments
Chapter IV	Yellow pigments
Chapter V	Red pigments
Chapter VI	Brown and black pigments
Chapter VII	Chemical reactions occurring between two or more pigments, between pigment and vehicle, etc.
Chapter VIII	Colour names and definitions
Chapter IX	Table of mixtures of pigments to produce blues, buffs, browns, greens, greys, purples, and maroons.
Chapter X	Artistic qualities of pigments used in portrait, flower, and marine painting in water colours.
Chapter XI	Artistic qualities of colours used in landscape painting in oils
Chapter XII	Questions set at the South Kensington school of art examinations in painting

Afb. 86, Detail schetsboek 1924:28: H.C. Standage



²⁴⁷ Zie onderzoeksdocumentatie Y. Colijn VGM Aanwezig: bibliotheek Rijksacademie Amsterdam (Crosby Lockwood & Co, 1886: verkeerd jaartal bij uitgever. In: katalogus der bibliotheek van de Rijksacademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam 1888) Afwezig: bibliotheek van Arti et amicitiae, Pulchri Studio, Haagse Academie van Beeldende Kunsten.

²⁴⁸ P.H. Hefting, G.H. Breitner Brieven aan A.P. van Stolk, 1970, p. 75

²⁴⁹ http://aic.stanford.edu/jaic/articles/jaic38-01-003_1.html

Casestudies

Om de bevindingen betreffende de werkwijze van George Hendrik Breitner te toetsen en uit te breiden is een praktisch onderdeel van belang. Er volgen dan ook drie *casestudies* waarin werken van Breitner worden uitgelicht. Alle drie de deelonderzoeken hebben een directe relatie tot Vincent van Gogh. Het schilderij *De Charge* uit het Haags Gemeentemuseum is door Van Gogh gezien in zijn atelier en hij heeft er bovendien een schetsje van gestuurd in een van zijn brieven aan Theo. Ook schrijft Van Gogh over het thema van de Hoefsmid, een terugkerend onderwerp in Breitners oeuvre. Hiernaast zal nieuw licht geworpen worden op de reeds bestaande vergelijking tussen Breitners *Soepuitdeling* en de *Staatsloterij (Armen en het geld)* van Van Gogh. In alle deelonderzoeken is geprobeerd er zoveel mogelijk voorstudies en relevante informatie bij te betrekken.

De Charge



Afb. 87, *De Charge*, 1883-1885

In de briefwisseling met A.P. van Stolk is te lezen dat Breitner hem meermaals beloofd had schilderijen te voltooien, maar door tijdgebrek en ontevredenheid over het resultaat zijn deze werken na lange tijd nog niet in zijn bezit.²⁵⁰

Voor Van Stolk is de maat vol en hij laat Breitner op 25 januari 1883 twee verklaringen tekenen, maar de kunstenaar houdt zich opnieuw niet aan de afspraak. Beide verklaringen vermelden dat Breitner een bedrag van Van Stolk heeft ontvangen om een aantal schilderijen te kunnen

voltooien. Hij geeft Breitner het recht om ze binnen 3 maanden te verkopen waarbij hij de mééropbrengst boven het geleende bedrag zelf

mag houden. Eén van de verklaringen heeft betrekking op een schilderij, waarvoor Breitner begin 1882 al een idee in zijn hoofd had: "Voor Rotterdam schilder ik als 'k 't afkrijg. natuurlijk. een doek van 5.6 □ meter", schreef Breitner op 8 februari 1882.²⁵¹ Hij wilde het inzenden naar de bekende tentoonstelling van Levende Meesters. Het betrof een straatscène met 'een catholiek communie meisje in het wit' in het midden (zie bijlage brief 42a aan Van Stolk).²⁵² De schilder was ook van plan om dit werk in te zenden naar de Internationale Tentoonstelling die in mei 1883 in Amsterdam werd gehouden. Volgens de afgelegde verklaring aan Van Stolk mocht hij het daar proberen te verkopen voor een hoger bedrag dan het in de verklaring genoemde. Breitner veranderde uiteindelijk het schilderij geheel in een compositie met militair genre. "t Groote doek heb ik ook eenige maanden onderhanden gehad. en 't is veranderd in een charge van ruitery, die ik hoop en gegrond in 't voorjaar te kunnen exposeeren", schreef Breitner op 6 oktober 1883 aan Van Stolk.²⁵³ Dit is het werk *Cavalerie* of *De Charge* dat zich thans in het Haags Gemeentemuseum bevindt. Hij maakt het direct na zijn terugkomst uit Parijs eind 1884, begin 1885 af en stuurt het naar de Wereldtentoonstelling in Antwerpen van 1885. De compositie is een variatie op het thema van aanstormende ruiters of naderende huzaren, waar hij in 1881 mee begonnen is.

Het grote doek van 1 bij 3 meter is zeer waarschijnlijk één van de drie 'oneindig grote lappen' die Van Gogh in Breitners atelier ziet staan. Hierover schrijft hij aan Theo:

"tegen den schoorsteen zie ik iets staan, 3 oneindig lange reepen die ik eerst voor zonneblinden hield. Doch bij nadere beschouwing bleken het doeken te zijn in dit formaat. [afbeelding] Zooals ge uit bovenstaande illustratie ziet, beschilderd met een niet onmystiek tooneel, waarschijnlijk uit de Openbaring getrokken zou men geneigd zijn meenen op 't eerste gezicht. Doch naar ik mij heb laten vertellen zijn het de manoeuvres der artillerie in 't duin. Ik schat het in koelen bloede op ruim 4 meter lengte tegen ¾ meter".²⁵⁴

Naast het manoeuvrestuk, stellen de andere twee 'reepen' een voorstelling voor van een dronkaard, waarover Breitner in 1901 in een brief aan Veth schrijft: "Dat schilderij met die man, die dronken man was eerst een soepuitdeeling, die ik gezien had, en waarvoor ik ook die studies gemaakt heb, waarover je spreekt, ook mislukt, eenvoudig door gebrek aan doorzetten".²⁵⁵ Over het derde doek spreekt Breitner in dezelfde brief: "Die bloemenmarkt, waar je vriend over sprak had ik reeds op het atelier in de Juffr. Idastraat aangezet, medegenomen naar Rotterdam, ik heb het nooit goed kunnen krijgen".²⁵⁶

In zijn brief aan Van Stolk van oktober 1883 schrijft Breitner: "Het groote doek werd toen het niet klaar kwam voor Amsterdam. door mij opzij gezet en op een ander doek van dezelfde afmeting ben ik van de zomer hier een ding begonnen dat heel goed kan worden voor de expositie hier in '84".²⁵⁷ Mogelijk gaat het hier niet om de *Charge*, maar om de *Bloemenmarkt*. Veth schreef in 1908 in een citaat van een vriend over dezelfde werken: "Eenige vlekken, die een bloemenmarkt moesten zijn, een vlek die een dronkaard moest verbeelden, tegen de muur leunende, en waarin men, goed kijkende, toch de ware houding kon bespeuren. Toen vond hij nog, dat die geschilderde vlekken de zaak duidelijk



Afb. 88, Vincent van Gogh, briefschets *De Charge*, ca. 11 juli 1883

²⁵⁰ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 40, 40a en 42a, RKD

²⁵¹ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 20, Den Haag 8 februari 1882, RKD

²⁵² Brief A.P. van Stolk aan G.H. Breitner, nr. 42a, Rotterdam 12 oktober 1883, RKD (over verklaringen afgesproken op 25 januari 1883)

²⁵³ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 40, Assen 6 oktober 1883, RKD

²⁵⁴ Brief Van Gogh no. 363 [299], ca. 11 juli 1883

²⁵⁵ Brief G.H. Breitner aan J. Veth, nr. II, RKD Den Haag (ongedateerd, 1901)

²⁵⁶ Brief G.H. Breitner aan J. Veth, nr. II, RKD Den Haag (ongedateerd, 1901)

²⁵⁷ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 43, oktober 1883, RKD

genoeg voorstelden, want hij zag het er in. Hij sprak over ruiters, uit een hollen weg naar hem toerijende, geheel in het verkort gezien, maar ik weet niet zeker of ik daarvan toen reeds een soort schets gezien heb”.²⁵⁸ Veth noemt dat deze *Charge* op hetzelfde doek is geschilderd waar hij in Rotterdam al op bezig was geweest, toen hij zo vervuld was van de ruiters.

Van Gogh heeft de *Charge* in een vroeg stadium gezien, de brief dateert van 11 juli 1883, en Breitner beschouwde het pas bij de inzending naar de Wereldtentoonstelling te Antwerpen in 1885 als voltooid. Gezien de lange periode die hij aan dit schilderij gewerkt heeft, is het aannemelijk dat hij de compositie enkele malen gewijzigd heeft, in aanmerking nemend dat hij wel vaker zijn stukken overschilderde. In een brief aan Van Stolk geeft Breitner in de zomer van 1883 aan dat hij moeite heeft met de compositie van het schilderij: “Misschien herinnert ge U nog dat toen ge het laatst bij mij waart. En mijn schilderij (het groote) niet klaar gekomen was voor Amsterdam. ik het voor Gend bestemde. Ook dat is niet gebeurd. Ik heb het geld dat U zoo bereidwillig verschaft verspilt aan vergeefse pogingen. [...] Voor het groote heb ik nog geen voldoende compositie gevonden”.²⁵⁹ In de periode tussen de Internationale Tentoonstelling van Amsterdam in mei 1883 tot de brief van Van Gogh op 11 juli 1883 zou Breitner zijn straatscène hebben veranderd in het huzaarstuk. Hij deelt dit echter pas op 6 oktober 1883 aan Van Stolk mee.

Nadat de *Charge* op de Wereldtentoonstelling te Antwerpen geëxposeerd was geweest, neemt Breitner het opnieuw onder handen. Hij stuurt het stuk inderdaad naar de tentoonstelling van Rotterdam in 1888: “De Charge, eindelijk heb ik ook onder de knie en ik stel me voor die in Rotterdam in te zenden. - En ik hoop dat ze daar blijven zal”.²⁶⁰

Het is waarschijnlijk dat de *Charge* een onderschildering van een straatscène bevat. Maar aangezien Breitner vaak spreekt over ‘die groote’, is het niet zeker dat dit het geval is. Wel is met zekerheid te zeggen dat er een afwijkende schildering onder de huidige compositie zit.

De huidige compositie is een variatie op het thema van de aanstormende paarden en op de kijker toerijende huzaren, een onderwerp waar hij vanaf 1881 veelvuldig mee bezig is. De *Charge* wordt gekenmerkt door een felle manier van schilderen, die in deze jaren meer beheerst en trefzekerder is. De verfapplicatie is “tachistisch” te noemen, door de manier waarop Breitner de verf zelf een functie geeft. Het draagt sterk bij aan de suggestie van beweging, de felle penseelstreken zet de vaart van de paarden extra aan. Zoals bij veel van zijn schilderijen gebruikt Breitner hier de toongradaties als compositorische elementen, dit is goed te zien bij de grondpartij. In een artikel uit 1885 over de Wereldtentoonstelling te Antwerpen wordt kritiek op het schilderij geleverd: “en ge keert u plotseling om, dan is het of het detachement ruitery van Breitner zóó op u aan komt draven, zóóveel leven zit er in de voorstelling. Doch met dien eersten indruk moet ge u tevreden stellen. Een nader onderzoek staat het werk niet door; dan blijken de paarden misteekend, de ruiters idem, meer vlekken dan menselijke gedaanten. Breitner schiet door overdrijving eener richting, die streeft naar het weergeven van een indruk vol eenheid en kracht, het doel voorbij, en vervalt in de afdwalingen van het impressionisme”.²⁶¹

In de Haagse schetsboeken uit 1881-1883 zijn weinig schetsen die als voorstudies voor dit doek kunnen gelden. Logischerwijs zou voor de huidige compositie beter gekeken kunnen worden naar de schetsboeken uit de periode 1884-1886. Een schets die er enigszins op lijkt is afbeelding 89. Ook de aquarel *Cavalerie* (afb. 40) uit het Haags Gemeentemuseum heeft verwantschap.



Afb. 89, Schets
De Charge

²⁵⁸ J. Veth, 1908, p. 194

²⁵⁹ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 38, zomer 1883, RKD

²⁶⁰ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 61, 11 oktober 1887, RKD

²⁶¹ P.H. Hefting, 1970, p. 143: Het Vaderland, 21 mei 1885

Technisch onderzoek

Met het blote oog zijn duidelijke kwaststreken zichtbaar die geen deel uitmaken van de huidige compositie. In het midden van het doek is een driehoekvorm en ronde verfstreken. De röntgenfoto's laten deze afwijkende verfstreken beter zien en ondersteunen het vermoeden dat er een onderschildering aanwezig is. Door de dikke verflaag en het formaat van het doek (waardoor slechts een deel is onderzocht met röntgenopnamen) is deze echter lastig te definiëren.

Bij de randen van de voorstelling lijkt een zwarte omtreklijn te zijn geplaatst, als afbakening van de voorstelling. Opvallend is de sterke craquelure bij de paarden in het midden en bij de paardenbenen van het dier uiterst rechts. De luchtpartij is later toegevoegd, er is om de hoofden van de huzaren geschilderd. Idem bij de grondpartij.

Uit sampleonderzoek is gebleken dat het schilderij uit veel dunne verflagen bestaat. Eén sample is links boven bij de rand genomen en bestaat uit maar liefst 17 lagen. Hier zijn meer en dikkere lagen dan in het midden, wat zou kunnen duiden op een grove 'wegveeg' techniek naar de randen. Hierbij wordt de verf aan de randen minder uitgesmeerd, waardoor een dikkere laag ontstaat. Uit de samples is gebleken dat Breitner over de vernislagen heen heeft geschilderd, er zijn zogenaamde tussenvernissen aanwezig. Mogelijk is dit om de reeds geschilderde laag te beschermen, maar in het geval van Breitner lijkt dit eerder op grove correcties. Er is niet nat-in-nat doorgeschilderd, het schilderij bestaat uit veel dunne verflagen. Dit wijst erop dat er meerdere composities onder de huidige voorstelling liggen.

Zie bijlage: Technisch Rapport *Charge*



Afb. 90, Craquelures, detail *De Charge*

Afb. 91, Verfoppervlak in tegenlicht, detail *De Charge*

Afb. 92, Kwaststreken die afwijken van de huidige compositie, detail *De Charge*

De Hoefsmid



Afb. 93, *De Hoefsmid*, 1881-1883, olieverf op doek



Afb. 94, *De Hoefsmid*, 1881-1882, aquarel



Afb. 95, Schetsblad met studie van *De Hoefsmid*

Thema

De Nederlandse cavalerie had eind 19^e eeuw op circa 100 paarden één hoefsmid in dienst.²⁶² Ongetwijfeld lieten de huzaren bij lokale hoefsmiden in nabijgelegen dorpen hun paarden beslaan. Het thema van de hoefsmid is een veel voorkomend en steeds terugkerend onderwerp binnen het oeuvre van Breitner. Zijn leermeester Charles Rochussen, die Breitner enthousiasmeerde voor het militaire genre, koos dit meerdere malen tot onderwerp, zoals afbeelding 104 (zie bijlage II) laat zien. Al op jonge leeftijd zou Breitner op zaterdagmiddagen bij een Haagse vriend van zijn vader in een stal naar een paard tekenen, dat door ouderdom erg goed stil kon staan. Jan Veth schrijft in zijn artikel uit 1908 over de jeugd van Breitner dat hij later in allerlei andere Haagse stallen en ook in de manege in de Casuaristraat zou werken.²⁶³ Breitner heeft regelmatig op dit thema gevarieerd, zelfs het schilderij *Inkwartiering* (afb. 102) -dat pas na ca. 1885 is ontstaan- heeft sterke verwantschap met het schilderij *De Hoefsmid* uit 1881-1883 (afb. 93). Breitner hanteert bij dit latere werk echter een veel lossere schilderwijze dan we uit zijn Haagse periode kennen. Dat de kunstenaar jaren later nog door het thema geboeid is, blijkt ook uit foto's uit zijn Amsterdamse tijd die zich in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie bevinden. Hij legt met zijn fototoestel hoefsmiden vast, onder andere op het Haarlemmerplein.

²⁶² <http://www.cavaleriehistorie.nl>

²⁶³ J. Veth, 1908, p. 181

Overzicht werken De Hoefsmid (Tweede nummering: volgens cat. P.H. Hefting, 1970)

No.	Soort	Titel	Datering	Afm. in cm.	collectie
93/ 33	Schilderij	De Hoefsmid	1881/2- 1883/4	60.5 x 101	particuliere collectie: Dhr. Hofland, Wassenaar
99/ 35	Schilderij	De Hoefsmid (te Brabant)	1881/1887	49 x 74	Kunsthandel Simonis & Buunk, Ede
102/ 98	Schilderij	Inkwartiering	Ca. 1885	51 x 75	Rijksmuseum, Amsterdam
103/ 115	Aquarel	Hoefsmid aan de Haringkade te Den Haag	1881	37.5 x 48	onbekend
94/ 116	Aquarel	De Hoefsmid	1881	43 x 73	Boymans van Beuningen
100/ 116 a	Aquarel	De Hoefsmid		14 x 27	Vroeger: Coll. Van Ommen van Guylik
101/ 116 b	Aquarel	De Hoefsmid	Stilistisch: 1886-1887	24,5 x 51	onbekend
95/ 213	Schets (los blad)	De Hoefsmid	1881-1883		No. 48:639 RPK
96/ 265	Schets (schetsboek)	De Hoefsmid	1881-1883	Blad: 19,5 x 11,5	No. 49:149 RPK
97/ 275	Schets (schetsboek)	De Hoefsmid	1881-1883	Blad: 19,5 x 11,5	No. 1924-38 RPK
98/ 267	Schets (schetsboek)	De Hoefsmid	1881-1883	Blad: 19,5 x 11,5	No. 1924-10 RPK

Afb. 94 is een aquarel met soortgelijke compositie van het schilderij afb. 93, afb. 95 is daar een studie voor.

No. 103 is een aquarel met soortgelijke compositie van het schilderij no. 99.

Schets uit schetsboek 1924:10 en 1924:38 zijn qua compositie meer in de trant van aquarel 94 en 101.

Schets uit schetsboek 49:149 is qua compositie meer in de trant van aquarel 100.

Voor afb. 96, 97, 98, 100, 101 en 102 zie bijlage II.

Bovenstaand schema geeft een overzicht van Breitners schetsen, aquarellen en schilderijen over dit thema. Er is een duidelijke verwantschap tussen enkele, waardoor afgeleid kan worden dat de schetsen en aquarellen mogelijk als voorstudie dienden. We weten dat Breitner zeker vier aquarellen met dit thema heeft geschilderd, waarvan heden ten dage slechts van twee de verblijfplaats bekend is. Enkele zijn waarschijnlijk voorstudies voor de schilderijen om met de compositie te spelen, hoewel sommige zo gedetailleerd en uitgewerkt zijn dat deze mogelijk voor de verkoop bedoeld waren. In zijn schetsboeken krabbelde Breitner meerdere malen studies over zijn geliefde onderwerp. Volgens P.H. Hefting is de schets van een hoefsmid in schetsboekje 1949:149 een voorstudie voor aquarel no. 94.²⁶⁴ Na vergelijking van de verschillende versies, is echter te concluderen dat deze bij aquarel no. 100 (zie bijlage II) hoort. De krabbel uit boekje 1924:38 lijkt meer op de scène weergegeven op het losse schetsblad no. 95 en aquarel 94. Schets uit schetsboek 1924:10 is qua compositie meer in de trant van aquarel 94 en 101 (zie bijlage II). Bij nadere vergelijking van de verschillende versies is te stellen dat de aquarel no. 94 een soortgelijke compositie heeft als schilderij no. 93 en schets no. 95 duidelijk een studie hiervoor is. Aquarel no. 103 heeft een totaal andere compositie dan eerdergenoemde, maar is verwant aan het schilderij no. 99.

²⁶⁴ P.H. Hefting, 1970, tekst bij cat.no. 116



Afb. 99, *De Hoefsmid*, 1881/1887



Afb. 103, *Hoefsmid aan de Haringkade te Den Haag*

De Hoefsmid 1881-1883

Vincent van Gogh schreef op 22 juli 1883 dat hij van Breitner “een paar in wording zijnde aquarellen en een schilderij van een hoefsmederij, die met een bedaarder en juister hand en hoofd waren gedaan” had gezien.²⁶⁵

Aangezien Van Gogh expliciet meerder aquarellen noemt en ‘een schilderij’ lijkt hij slechts één van de twee doeken die ons reeds bekend zijn te hebben gezien. Het schilderij *Bij de Hoefsmid (te Brabant)* no. 35 (afb. 99) zou volgens Hefting uit het jaar 1881 dateren, het werk is echter 1887 gedateerd.²⁶⁶ Het is hoe dan ook aannemelijk dat Breitner dit schilderij rond 1883 niet onder handen had of dat het het atelier zelfs al had verlaten. Het is niet bekend waar dit doek zich in de zomer van 1883 bevond. Van Gogh schrijft in juli 1883 over het schilderij dat hij in het atelier van Breitner heeft gezien. Het is waarschijnlijk *De Hoefsmid* no. 93 geweest die op de ezel stond, aangezien hij deze na jaren werk pas eind 1883 af heeft. Dit is het tweede schilderij, dat in de eerder genoemde verklaring tussen Breitner en A.P. van Stolk is opgenomen. Het schilderij dat gebaseerd was op wat hij in augustus-september 1881 bij de manoeuvres rond Boxtel in Brabant zag en dat hij zelf omschreef als “een hoefsmid bezig een paard te beslaan met meerdere paarden en personen in de rondte”, was voor Van Stolk bestemd. Deze had met Breitner eenzelfde afspraak gemaakt als voor het schilderij *De Charge* (zie bijlage brief 42a aan Van Stolk). Breitner stuurde het werk naar de tentoonstelling van de Levende Meesters in Arti et Amicitiae te Amsterdam in de herfst van 1883, waar hij het voor f 800,- te koop aanbood. Van Stolk werd over de inzending pas ingelicht toen het werk al bij Arti aan de muur hing, waarna Van Stolk hem op felle toon per brief meedeelde dat dit niet de juiste gang van zaken was.²⁶⁷ Van Stolk kreeg het schilderij *De Hoefsmid* pas begin 1884. “De hoefsmid heb ik in goede orde ontvangen. Ik vind het stuk verbeterd sedert ik het laatst in Rotterdam zag. Gij waart toen huiverig om er opnieuw aan te penseelen maar de breede opvatting heeft er door gewonnen, terwijl ook het licht sterk verbeterd is; ofschoon ik vind dat gij in het laatste jaar zeer vooruit zijt gegaan, zoo hebt [gij] meer afwerking nodig om in de oogen van ons leeken een schilderij afgewerkt te noemen” schrijft van Stolk.²⁶⁸

Dat Breitner lang speelde met de compositie blijkt tevens uit Breitners woorden aan Van Stolk op 31 juli 1882: “Mijn schilderij voor U zou ik gaarne deze maand afhebben. maar ik wanhoop ’t klaar te hebben. Er is nog zooveel aan te doen. om het begrijpelijk te maken. ofschoon ik geloof, dat ’t geheel juist is”.²⁶⁹ Breitner bedoelt hier volgens Hefting de *Ruiters in de sneeuw* of *De Hoefsmid*, met beide is hij bezig voor Van Stolk. Een bestaat een sterk vermoeden dat het hier *De Hoefsmid* betreft, omdat we weten dat Breitner ontevreden was over het werk en door het overschilderen van de compositie. In de zomer van 1883 schreef hij aan zijn beschermheer: “Misschien zal het nog wel enige maanden duren voordat U een schilderij van mij ontvangt. De hoefsmid is al belangrijk verbeterd”.²⁷⁰

²⁶⁵ Brief Van Gogh aan Theo 366 [301], 22 juli 1883

²⁶⁶ Hefting stelt dat Hammacher (1941) het jaartal verkeerd leest als 1887 in plaats van 1881. Of dit schilderij daadwerkelijk in 1881 is geschilderd, is in twijfel te trekken: er lijkt duidelijk ‘1887’ te staan. Na onderzoek van dit schilderij is gebleken dat Breitner deze compositie ook veranderd heeft.

²⁶⁷ P.H. Hefting, 1970, p. 70

²⁶⁸ Brief A.P. van Stolk aan G.H. Breitner, nr. 50a, 30 januari 1884, RKD

²⁶⁹ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 30, 31 juli 1882, RKD

²⁷⁰ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 38, zomer 1883, RKD

In 1901 schrijft Breitner Jan Veth over de catalogus voor de Breitner tentoonstelling in Arti te Amsterdam datzelfde jaar. Hij spreekt over het schilderij (no. 93) en een tekening (de aquarel) van *De Hoefsmid*:

"Op blad 14 moet je ook nog invoegen, dat na de terugkeer van de manoeuvres [doorgestreept] die als ik wel heb eigenlijk vallen voordat ik naar de Juffr. Ida ging. maar toch erg kort daarvoor. dat ik daar heb gezien wat naderhand het schilderij is geworden. door Mevr. De Wed. A.P. van Stolk *De Hoefsmid* is ingezonden en waarvan Dr. V. Eeden ook een schets heeft, no. 57./ ook no. 102 is van die tijd [...] Het schilderij dat de Wed A.P. van Stolk heeft ingezonden heb ik naderhand na mijn terugkeer uit Rotterdam nog gewerkt om het meer af te maken. Maar ik had toen toch reeds voor ik naar Rotterdam ging een tekening van gemaakt, die door Tiele naderhand aan het Museum Boymans is gegeven no. 13 catalogus. De tekening en nog één die ik aan Tersteeg verkocht (het waren Huzaren bij een regenbui in het duin, deze Tekening heeft Tersteeg niet voor mij op kunnen sporen) had ik in de zomer van 82 ingestuurd in de Hollandsche Teeken Maatschappij en ik werd toen *niet* aangenomen, vooral Mauve was er toen evenals Josef Israëls tegen volgens W. Maris die mij had aangeraden in te zenden. Nu deze tekening verkocht ik het is niet een copie dat ik dit erbij schrijf in het voorjaar van 83. toen ik weer in Den Haag was aan Peacock en Richardson benevens een aquarel van hetzelfde model waar ik de zwarte kat van heb gemaakt [...] De Tekening van de Hoefsmid kocht naderhand Wisselingh toevallig op een auctie in Glasgow! Hij bracht het toen mede weer naar Holland. [...] Heb ik nooit verteld dat die van Stolk toen met dat schilderij de Hoefsmid, dat hij van mij had gekocht naar Fop Smit gereden was en het hem had willen verkopen. En toen 1200 er voor gevraagd had, met het idee mij het meerdere te geven en dat Fop Smit toen zeidde, dat hij nooit een schilderij kocht onder de f. 3000. en hij toen zoo'n spijt had, niet 3000 gevraagd te hebben er niet aan denkende Fop Smit dan gezegd zou hebben ik koop er niet onder de 4 of zoo. In ieder geval is het een feit, dat ik niet slechter had kunnen treffen. Om op die Tekening terug te komen de Hoefsmid en nog een vijftal anderen, waaronder die ene v. Hidden Nijland te komen, zooals 140.141.120 en nog eenige anderen die Tersteeg naderhand van mij kocht en niet weet waar [ze] gebleven zijn".²⁷¹

Aquarellen werden destijds vaak met de term 'tekening' aangeduid, waarmee het belang van de aquarel als zelfstandig kunstwerk werd onderstreept".²⁷² Ook R.J. te Rijdt stelt terecht dat hoezeer in de 19^e eeuw met een 'tekening' een aquarel wordt bedoeld, blijkt uit de naam van de Hollandsche Teekenmaatschappij, die opgericht was om aquarellen onder de aandacht van het publiek te brengen.²⁷³

Jan Veth noemt in een publicatie uit 1908 dat er, behalve de aquarel die "tegelijk met de oorspronkelijke wording er van ontstond", er nog een fraaie schets van bestaat. Overigens schrijft Veth dat een schilderij met een thema naar manoeuvres uit dezelfde tijd na thuiskomst naar een schetsboekkrabbel werd uitgevoerd. Dit zal ongetwijfeld ook het geval zijn geweest bij *De Hoefsmid*, waarvan hij stelt dat het motief hiervan is ontstaan bij het zien van deze manoeuvres.

Aangezien Van Gogh spreekt over 'een paar aquarellen' heeft hij meerdere aquarellen destijds op Breitners atelier bekeken: het gaat hier waarschijnlijk om de werken gerelateerd aan het schilderij, namelijk no. 94, 100 (zie bijlage II) en 101 (zie bijlage II). De *Hoefsmid aan de haringkade te 's Gravenhage* dateert ook uit 1881, maar is qua compositie niet verwant aan *De Hoefsmid* uit 1881-1883. Het is echter aannemelijk dat Breitner meerdere aquarellen van dit thema in zijn studio bewaarde. Breitner geeft voor de aquarel *De Hoefsmid* no. 94 aan Plasschaert als datering 1883-1884 op, volgens Hefting vergist hij zich waarschijnlijk met het schilderij no. 93 dat rond die tijd af was.²⁷⁴ Zoals Breitner in het vorige citaat vermeldde, stuurde hij deze aquarel in 1882 in naar de Hollandsche Teekenmaatschappij in de hoop als lid te worden opgenomen: "Maandag heb ik mijn tekeningen ingezonden en zijn ze beoordeeld. met de uitslag dat ik niet ben aangenomen. iets wat ik vooruit wist. of ten minste had kunnen denken".²⁷⁵ Voor deze aquarel had hij zelf ook nauwelijks een goed woord over: "De slechte was gemaakt naar een schilderij dat ik onder handen heb en voor U hoop klaar te maken om in Rotterdam te laten zien. Ik maak het natuurlijk Zoo spoedig mogelijk klaar. U begrijpt wel waarom. Ik hoop dat het goed zal worden".²⁷⁶ Uit zijn woorden blijkt dat Breitner deze aquarel niet vóór het schilderij had gemaakt, maar tijdens het proces. Het geeft dus een eerdere compositie van het schilderij weer.

²⁷¹ Brief G.H. Breitner aan J. Veth, nr. II, RKD Den Haag (ongedateerd, 1901)

²⁷² R. de Leeuw, *De verzameling aquarellen van de Haagse School*, p. 8 in: Loos, W., *Aquarellen van de Haagse School*, De collectie Drucker-Fraser, Amsterdam/Zwolle 2002

²⁷³ R.-J. te Rijdt, 2006, p. 52

²⁷⁴ P.H. Hefting, 1970, tekst bij cat. no. 116

²⁷⁵ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 29, 27 juli 1882, RKD

²⁷⁶ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 29, postmerk 27 juli 1882, RKD

Technisch onderzoek

Aquarel

Inspelend op de stijl van de Hollandsche Teekenmaatschappij is de aquarel in een lineaire nauwkeurige stijl gemaakt, niet in de picturale en vrije werkwijze die hij in die jaren ook kende. De verhouding tussen de aquarel- en schildertechniek van de jonge Breitner in zijn Haagse tijd wordt mooi verwoord door Jan Veth: "Ook deze teekening [*De Verkenning*] doet mij opmerken dat, al geeft zij misschien niet het beste van wat hij in dien tijd in waterverf vermocht, Breitner toen als olieverfschilder toch eigenlijk al gerijpter was dan in zijn aquarellen, want zeker is zulk een teekening op verre na niet te vergelijken met den in volle sonoriteit van toon waarlijk puissant geschilderden *Hoefsmid*, [...] die van heel weinig later kan zijn".²⁷⁷

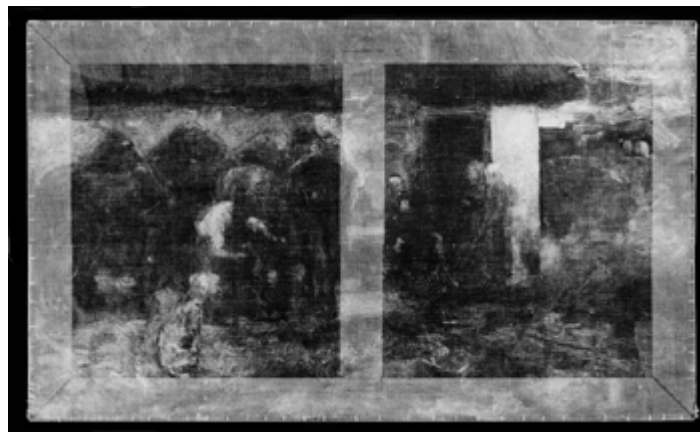
schilderij

Breitner wist met zijn kwast karakter te geven aan de objecten die hij schilderde, met een stugge kwast en droge techniek simuleerde hij bijvoorbeeld het stro van het dak.

Uit de briefpassage aan Veth blijkt dat Breitner na zijn verblijf in Rotterdam weer aan het schilderen heeft zitten knutselen. Bij het technisch onderzoek is gebleken dat Breitner inderdaad veel aan het schilderen heeft veranderd. De resultaten bevestigen de verwachting dat er een andere compositie onder zit, welke verwant is aan de aquarel. Met het blote oog is zichtbaar dat ook in dit schilderij afwijkende kwaststreken in het verfoppervlak aanwezig zijn. Vlug geschilderde verfstreken rondom de kop van het paard verraden dat zijn hoofd een andere kant op heeft gestaan. De kwaststreken in de muurpartij doen vermoeden dat deze deuren bevatte, zoals op de aquarel. De röntgenfoto's tonen dat er een hondje linksonder heeft gezeten zoals op de aquarel, dat er waarschijnlijk nog een vierde paard heeft gestaan en dat er rechts op de achtergrond huizen hebben gestaan. Ook heeft de rechter vrouw in de deuropening een witte hoofdtooi gehad - zoals in de aquarel - en niet de linker dame zoals in de huidige compositie. Met de microscoop zijn in de craquelures de andere verfkleuren uit de onderliggende laag zichtbaar.

Dat Breitner met de verschillende elementen in de compositie heeft geschoven, wordt ook duidelijk na bestudering van de schets, de aquarel en het schilderij. De zittende trompetter is overigens een figuur die vaker in Breitners militaire werken terugkomt, een tekening ervan uit 1883 bevindt zich in het Rijksprentenkabinet (afb. 106).

Zie bijlage: Technisch Rapport *De Hoefsmid*



Afb. 105, Röntgenfoto *De Hoefsmid*

²⁷⁷ J. Veth, 1908, p. 189

Soepuitdeling vs. Staatsloterij



Afb. 107, *Soepuitdeling*, 1882



Afb. 108, Vincent van Gogh, *Staatsloterij*, 1882

“Deze laatste dagen heb ik haast niet anders gedaan als aquarel. Ingesloten een krabbeltje van een grote. Ge herinnert u misschien wel in 't begin van de Spuistraat het kantoor van de Staatsloterij van Mooiman [Mooijman]. Ik kwam daar op een regenachtige morgen voorbij, toen een menigte mensen daar stond te wachten om loterijbriefjes te halen. Het waren meestendeels oude vrouwtjes en van die soort van mensen, waarvan men niet weet te zeggen wat ze doen of hoe ze leven, maar die toch blijkbaar heel wat scharrelen & tobben en zich bewegen in de wereld. Natuurlijkerwijs is oppervlakkig beschouwd zo'n troepje luitjes, die blijkbaar zoveel belang stellen in 'Heden trekking' iets wat u en mij haast doet lachen, in dit opzicht dat de loterij u en mij niet in 't minst schelen kan. Maar het groepje lui en hun expressie van wachten, trof mij en terwijl ik het maakte, kreeg het voor mij een grotere, diepere betekenis dan in 't eerste ogenblik [...] Wat hier ook van zij, ik heb er een grote aquarel van op touw”, schreef Vincent van Gogh rond 1 oktober 1882 en maakte een schetsje bij zijn woorden.²⁷⁸ Hij vervolgde: “t spreekt vanzelf dat er in die groep figuren waarvan ik een zwart krabbeltje u stuur, prachtige dingen van kleur waren, blauwe kielen en bruine buizen, witte, zwarte, geelachtige arbeidersbroeken, verkleurde châles [sjaals], een groenachtig geworden overjas, witte mutsen en zwarte hogen hoeden, slikkerige straatstenen en laarzen als contract voor bleke gezichten of door wind & weer verweerde. En daar komt schilderen of aquarelleren bij te pas. [...] Er is op de aquarel nog iets meer voorgrond, nu vallen de figuren te veel naar voren en domineert men de voorgrond niet genoeg met het oog”.²⁷⁹ Aan het eind van diezelfde maand schrijft hij dat hij sinds zijn verblijf in het ziekenhuis niets meer van Breitner vernomen heeft.

De aquarel die Vincent op touw had, is de *Staatsloterij*, ook wel bekend als *De armen en het geld*. Uit datzelfde jaar stamt de aquarel de *Soepuitdeling* van Breitner. Het is niet bekend wanneer in 1882 Breitner precies zijn *Soepuitdeling* maakte, dit is ook niet af te leiden uit de studies in zijn schetsboeken. Op het eerste gezicht hebben beide werken overeenkomsten. Zou Van Gogh het werk van Breitner gekend hebben?

H.L.C. Jaffé vergelijkt de twee aquarellen in zijn artikel *Vincent van Gogh en G.H. Breitner een parallel?*. Hij komt tot de conclusie dat er een duidelijk verschil in compositie is. Waar Breitner zijn menigte tot een duidelijk gearticuleerde groep vormt, zet Van Gogh ze vormeloos neer. Bij Breitner is er een duidelijke relatie tussen de wachtende mensen en de gesuggereerde ruimte te zien. Door de diagonale compositie lijkt er ook beweging te ontstaan, welke wordt versterkt door de accenten en het contrast. Jaffé wijst op de invloed van de academie en noemt de manier van componeren romantisch van oorsprong. Hiermee bedoelt hij dat de schilder de werkelijkheid toch veranderd heeft. Hoewel Breitner het realisme zo goed mogelijk wil benaderen, heeft hij met deze compositie de alledaagse gebeurtenis meer betekenis en pathos meegegeven. De visie van Breitner heeft, hoewel hij zich tegen

²⁷⁸ Brief Van Gogh aan Theo 271 [235] circa 1 oktober 1882, Den Haag

²⁷⁹ Een interessante, maar lastig te achterhalen connectie is dat in 1874-1875 een zekere J. Stam directeur was van de Staatsloterij, aldus Bert van Vliet, correspondentie 5 juni 2007, zie bijlage. De achternaam in relatie tot de besproken kunstwinkel geeft te denken.

de romantische denkbeelden verzet, nog steeds een romantisch heroïsch karakter.²⁸⁰ Bij de *Staatsloterij* van Van Gogh ziet Jaffé een meer directe, realistische relatie met de werkelijkheid, waarbij er juist sprake is van een ondergeschiktheid van de compositie. Over hem stelt de auteur dan ook: “zijn stijl, zijn opvatting van de werkelijkheid loopt enkele passen vooruit op de 4 jaren jongere Breitner, die wel al een zekere virtuositeit heeft bereikt, maar wiens stijl de kenmerken van een achter hem liggende periode vertoont”. Van Gogh geeft namelijk zijn omgeving realistisch weer, maar hij zoekt steeds naar een diepere betekenis die vaak gekoppeld is aan zijn eigen situatie. Dit is bijvoorbeeld te zien aan de titel die hij aan zijn werk geeft, namelijk: *De armen en het geld*. Hij schreef hierover: “Terwijl ik het maakte, kreeg het voor mij een grotere diepere betekenis dan in 't eerste ogenblik. Dan wordt het dunkt mij meer betekenisvol als men er in ziet: De armen en het geld. Zo is het trouwens met haast alle figuurgroepen; men moet er wel eens over denken, eer men in ziet waar men voorstaat, de nieuwsgierigheid en de illusie over de loterij schijnt ons min of meer kinderachtig, maar het wordt ernstig als men denkt aan de oppositie van misère en dat soort van efforts perdus van de stakkers om door een loterijbriefje te nemen, betaald met hun uit den mond gespaarde centen, zoals zij zich verbeelden, gered te worden”.²⁸¹ Breitner verzet zich juist tegen het teveel betekenis leggen in de schilderkunst. Hij ziet dan ook in zijn soortgelijke onderwerp de *Soepuitdeling* geen sociale tegenstelling, hij maakt slechts een momentopname van het leven op straat.



Afb. 109, Vincent van Gogh, briefschets Staatsloterij, ca. 1 oktober 1882



Afb. 110, Houtsneede W. Small, *A queue in Paris* uit de *Graphic*, 2 maart 1871

²⁸⁰ H.L.C. Jaffé, 1968, p. 386, zo blijkt uit brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk voorjaar 1882

²⁸¹ Brief Van Gogh aan Theo 271 [235] circa 1 oktober 1882, Den Haag

Werkwijze

Om de aquareltechniek van Breitner te leren kennen, zijn meerdere aquarellen uit de periode rond 1882 uitvoerig bekeken.²⁸² De verwachting was dat Breitner puur aquarel schilderde, waar Van Gogh meer verschillende materialen en technieken combineerde. Hoewel Van Gogh door Anton Mauve aan het werk gezet werd met een waterverfdoos, is het goed mogelijk dat hij ook naar Breitners techniek gekeken heeft. Breitner beheerste de techniek van het aquarelleren veruit het beste. Daar getuigt de vergelijking tussen de *Soepuitdeling* en de *Staatsloterij* van.

De houtsnede *A queue in Paris* van W. Small uit de *Graphic* van 2 maart 1871 (afb. 110), die Van Gogh bezat inspireerde hem en mogelijk ook Breitner tot het maken van de aquarel. Van Gogh schrijft immers in eerder genoemd citaat dat Breitner op zijn atelier komt om houtgravures te bekijken: "Hij tekent heel handig en heel anders weer dan ik, en wij maken dikwijls samen typen in de volksgaardeken of de wachtkamer &c. Hij komt nogal eens bij mij op 't atelier om houtgravures te zien & ik bij hem ook".²⁸³

In maart 1882 schreef Van Gogh over Breitner: "Gisteravond ben ik nog met hem uitgeweest om op straat typen van figuren te zoeken om ze dan later op 't atelier met model te bestuderen".²⁸⁴ In oktober datzelfde jaar zegt hij: "Ik denk erbij, of schoon ik er veel lust in hebben zou, ik vanzelf tot die dingen kom, doorgaande met types van figuren te maken. Dan vloeit het uit de studies naar 't model vanzelf later voort, 't zij in deze 't zij in een andere vorm, doch in 't zelfde sentiment".²⁸⁵ In Breitners schetsboeken zijn vlugge studies naar dit onderwerp te vinden (afb. 111). Dat hij zijn compositie samenstelde, blijkt uit het feit dat het rechter jongetje met de mand ook terug te vinden is op de aquarel de *Markt* uit 1882 in het Rijksmuseum (afb. 112). Ook Van Gogh stelde zijn voorstelling samen uit verschillende schetsen die hij ter plekke had gemaakt.²⁸⁶ Overigens zijn er van beide kunstenaars meer tekeningen naar de soepuitdeling in Den Haag bewaard gebleven (afb. 113 en 114). De schetsen maakte Breitner ter plekke en hij werkte ze op zijn atelier uit tot een groter stuk. Mogelijk heeft de aquarel ook als voorstudie gediend, daar hij plannen had voor een schilderij: "Dat schilderij met die man, die dronken man was eerst een soepuitdeeling, die ik gezien had, en waarvoor ik ook die studies gemaakt heb, waarover je spreekt. Ook mislukt, eenvoudig door gebrek aan doorzetten. Ik heb nog wel een tekening van gemaakt, die V. Wisselingh nogal goed vond en naderhand aan een Amerikaan heeft verkocht, en niet weet waar gebleven is", aldus Breitner.²⁸⁷



Afb. 111, Detail schetsboek 1924:21 schets Soepuitdeling



Afb. 112, *Markt*, aquarel, 1882

²⁸² Te weten: *De Hoefsmid*, aquarel, ca. 1881-1882, 42.5 x 73.5 cm, Museum Boymans-Van Beuningen Rotterdam; *Markt*, aquarel, 1882, 40 x 52 cm, Rijksmuseum Amsterdam; *Bloemenmarkt*, aquarel, ca. 1882, 43.5 x 32.1 cm, Museum Boymans-Van Beuningen; *Cavalerie in een Brabants dorp* (Cavalerie in rust/rustende cavalerie op een plein), potlood en aquarel, 1882, 23 x 47 cm, Rijksmuseum Amsterdam SK-A-3657

²⁸³ Brief Van Gogh aan Theo, 203 [174], Den Haag 13 februari 1882

²⁸⁴ Brief Van Gogh aan Theo, 207 [178], Den Haag 3 maart 1882

²⁸⁵ Brief Van Gogh aan Theo 276 [239] 29 oktober 1882

²⁸⁶ M. Baarspul, J. Leighton, 2005

²⁸⁷ Brief G.H. Breitner aan J. Veth, 1901, RKD Den Haag



Afb. 113, Detail schetsboek 1924:21: schetsen soepuitdeling



Afb. 114, Vincent van Gogh, Soepuitdeling, Den Haag maart 1883

Bij vergelijking van deze twee aquarellen is inderdaad goed te zien dat Van Gogh hier nog de oorspronkelijkheid en onbevangenheid bezit en Breitner een duidelijke academische hand heeft. Van Gogh tekent de figuren, waar Breitner deze vooral schildert. In de soepuitdeling speelt de lijn een minder belangrijke rol.

Zowel Van Gogh als Breitner tekenen de figuren van een afstand, waardoor kleding en postuur hen meer lijkt te onderscheiden dan karakteristieke gelaatsuitdrukkingen.

Bij de *Staatsloterij* was Vincent meer bezig met de dieptewerking en perspectief in de groepering van mensen. Het gebrekkige tegelvloertje laat zien dat hij hier nog niet erg behendig in was. Ook Breitner simuleert een keiengrond door grove arcering, maar schildert deze subtiel weg.

Over het algemeen kunnen we stellen dat Breitner, mede door zijn academische achtergrond, de aquareltechniek duidelijk beter beheerste. Sterker nog: Breitner was een meester aquarellist. De techniek van Van Goghs *Staatsloterij* is daarentegen behoorlijk onbeholpen. Daaruit zou kunnen worden afgeleid dat Van Gogh naar de aquarellen van Breitner gekeken heeft, maar zelf de techniek nog niet volledig beheerste.

Er zijn technisch gezien frappante overeenkomsten, maar ook verschillen.

Allereerst komt de kleurkeuze sterk overeen. Een verschil zit in de techniek: Breitner speelt met de witheid van het papier, waar Van Gogh elke centimeter bedekt. Van Gogh smokkelt doordat hij zijn waterverf tevergeefs probeerde weg te poetsen.

Een ander verschil is dat Breitner (zoals de meesters van de Haagse School) met enkele accenten in dekkend witte verf hoogtepunten kon aangeven, terwijl Van Gogh dit dekkend wit in volle lagen aanbracht. Breitner heeft soms eerst een witte kleur aangebracht, daarna bijvoorbeeld blauw: zo kreeg het een transparant uiterlijk. Hij mengde zijn pigmenten heel subtiel met een klein puntje wit, Van Gogh gooide hier een hele klodder in waardoor een heel ander effect werd verkregen. Breitner werkt meer in originele aquareltechniek, bij Van Gogh is het meer een gouache.

Een ander punt van verschil is het penseelgebruik. De uiterst fijne penseelstreken van Breitner duiden op een meesterlijke techniek. Details in de gezichten zijn met een uiterst fijn penseel uitgewerkt, hij heeft, zo op het eerste gezicht, geen pen gebruikt.

Breitner heeft de ondertekening, die hij licht in potlood heeft aangebracht, goed weggeschilderd. De penseelstreek van Van Gogh is veel grover.

Ook de omgeving van beide voorstellingen doet vermoeden dat Van Gogh en Breitner toch eenzelfde achtergrond voor hun aquarellen hebben gebruikt, hoewel het onderwerp niet precies hetzelfde is.

Beide werken tonen het straatleven in een compositie van een groep armoedige mensen. Er is niet met zekerheid te zeggen dat er hier rechtstreekse invloed van Breitner op Van Gogh is geweest. Gezien het feit dat de twee kunstenaars samen naar volkse types in Den Haag geschetst hebben waarna ze die uitwerkten op het atelier, dat ze houtgravures uitwisselden en het gelijkgestemde kleurgebruik, is het goed mogelijk dat Van Gogh de aquarel van Breitner kende. Breitner beheerste de aquareltechniek duidelijk beter. Ondanks de overeenkomsten, werkten de mannen hun idealen op verschillende wijze uit.

Conclusie

De omgang van George Hendrik Breitner en Vincent van Gogh in 1882-1883 was geen hechte vriendschap. Ondanks een verschillende houding ten opzichte van de kunst, zagen beide kunstenaars in elkaar een geestverwant. De vraag op welke gebieden en in welke mate Van Gogh en Breitner elkaar beïnvloed hebben is dan ook relevant.

Overeenkomst: thema

Het gedeelde verlangen om de Haagse stadsbuurten te verkennen en volkse types te schetsen maakten Breitner en Van Gogh tot twee metgezellen. Samen trokken ze naar gaarkeukens, wachtkamers en volle markten in Den Haag. Daarnaast deden zowel Breitner als Van Gogh inspiratie op in het nabij gelegen Scheveningen en Loosduinen.

De motiefkeuze werd gevoed door de Franse, naturalistische romans, die ze gulzig lasen en elkaar uitleenden. Hoewel Van Gogh al enigszins bekend was met de Franse literatuur, heeft Breitner hem hier hevig voor weten te enthousiasmeren.

De uitgelaten Van Gogh stimuleerde op zijn beurt de meer traditionele Breitner, die zich langzaam ontwikkelde tot *le peintre du peuple*. Van Gogh heeft Breitner naar alle waarschijnlijkheid beïnvloed wat betreft het tekenen van het straatleven. In de jaren 1882-1883 concentreert Breitner zich sterk op het tekenen en schilderen van straatbeelden waarin de mens centraal staat. Er is wel gezegd dat het een manier van tekenen is die het meest aan Van Gogh doet denken.²⁸⁸

In de Haagse stadspaarden vond Breitner zijn oude liefde voor het militaire genre terug en hij zette Van Gogh aan om ook eens een paardenstudie te maken.

Er vond dus een stimulerende wisselwerking plaats in de onderwerpkeuze.

Dat Breitner gedurende zijn omgang met de jonge Van Gogh losser werd, blijkt ook uit Breitners spontaner ogende compositie op het papier en doek in die tijd. In het schilderen van de arme sloebers op straat toonden ze hun gedeelde kijk op het realisme, namelijk: de illusie van de werkelijkheid zo overtuigend mogelijk weergeven.

Verskil: visie

In hun visie achter die werkelijkheid bestond een groot verschil. Vincent van Gogh had in zijn Hollandse periode een idealistische drang om boerenonderwerpen vast te leggen, welke gevoed werd door emotie. Hij zag niet alleen de verschijning van de boer op het land of de 'stakker' bij de soepuitdeling, maar hij voelde wat zij voelden. Dit medeleven uit zich in een verheven beeld van de werkelijkheid. De boodschap die hij over wilde brengen, achtte hij belangrijker dan de vorm in zijn werk. Die bewogenheid had Breitner niet. Hij legde minder nadruk op het gevoel of sentiment. Hij wilde dan wel de schilder van het volk worden, maar alleen in formele zin. Hij schilderde de schoonheid van het volk en het dagelijks leven. In de naturalistische romans zag Breitner dan ook vooral een 'aardige vertelling' van het echte leven. Toch is er bij hem in de periode dat hij omging met Van Gogh meer sociale bewogenheid te bespeuren dan in zijn voorgaande jaren. De nuchtere kijk van Breitner leek door de bevlogen Van Gogh langzaam te ontdooien, maar hij was nog lang niet op stoom. Van Goghs sympathie voor die kunstenaars bij wie hij 'het meest de ziel zie[t] werken', zal Breitner niet gekregen hebben.²⁸⁹ Naast dit verschil in visie op wat kunst moest zijn, werd de omgang bemoeilijkt door de vurige en eigenzinnige karakters van beide heren.

Verskil: academicus vs. autodidact

Hoewel ze in deze periode elkaar wat betreft thema gevonden hadden, is er geen invloed aan te wijzen op artistiek gebied. Er was een groot verschil in werkwijze, welke voortkomt uit een verschil in achtergrond. Breitner was een academicus en Van Gogh een overtuigd autodidact. Breitner, die al van jongs af aan tekende, moet gedacht hebben weinig van een beginnend kunstenaar als Van Gogh te kunnen leren. Bovendien was Van Gogh vier jaar jonger en niet geschoold in zijn vak. Breitner had



Afb. 115, Portretfoto G.H. Breitner, fotograaf: Willem Witsen, RKD

²⁸⁸ A. Venema, 1981, p. 106

²⁸⁹ Brief Van Gogh aan Theo brief 333 [R32], Den Haag ca. 21 maart 1883

kleine schetsboekjes, kon tegelijkertijd globaal en gedetailleerd werken en was kritisch op zijn materiaal. Van Gogh hield daarentegen van een meer robuuste aanpak en experimenteerde veel. Dit zorgde voor een onverschilligheid van Breitners kant voor Van Gogh. De jonge Van Gogh bleef Breitner echter tot in zijn Franse jaren volgen.

Waarom geen artistieke invloed?

In vergelijking met Van Gogh beheerste Breitner de teken-, aquarel- en schildertechniek veel beter en was hij plastisch erg krachtig. In de jaren dat hij met Van Gogh omging, had Breitner een grotere tekentechnische kennis en een aardig tekenrepertoire opgebouwd. Hieruit zou je verwachten dat de jonge Van Gogh naar Breitner heeft gekeken. Maar hoewel Breitner technisch veruit beter was, heeft Van Gogh waarschijnlijk weinig van hem opgestoken. Dat had de volgende reden.

Van Gogh hield zich in zijn Hollandse jaren kort gezegd vooral bezig met de verheven boodschap die hij wilde overbrengen en weinig met de vorm of het medium waarmee het beeld op de drager werd gezet. Louis van Tilborgh stelt in *Van realist tot modernist, Van Goghs kennismaking met de Parijse avantgarde* dat Van Gogh vanwege het belang dat hij aan het gevoel toeschreef, weinig hechtte aan academische correctheid.²⁹⁰ Goede kunst bestond volgens Van Gogh niet uit het streven naar 'distinctie der techniek'.²⁹¹ Werken op techniek had men alleen nodig om beter te kunnen zeggen wat men voelde. Aan specifieke oplossingen hoe je de natuur correct weergeeft, was hij nog niet toe. Van Gogh had nog veel technische onvolkomenheden en nam hier genoeg mee. Voor iemand als Breitner, die de techniek goed beheerste, moet dat vreemd geweest zijn. Hij zag Van Goghs werk als 'eskimo kunst'.

Als academicus en tekenleraar bekommerde Breitner zich juist om de techniek en pas in tweede instantie om het thema. Hij bleef ontevreden en onzeker over zijn technische kennis, reden waarom hij zich in 1886 nogmaals op de academie inschreef. Hij wilde zich vervolmaken.

In deze lijn is het geheel duidelijk waarom Breitner het perspectief door middel van academisch opgestelde regels leerde en Van Gogh deze op eigen kracht onder de knie probeerde te krijgen. En waarom Breitner zijn composities keer op keer overschilderde en Van Gogh deze het liefst *du premier coup* opzette.

Gezien het feit dat Van Gogh in zijn Haagse jaren aan *de idee* in de kunst een veel groter belang toekende dan aan techniek en virtuositeit en dit derhalve niet nastreefde, is het niet verwonderlijk dat er bij de vergelijking tussen Breitner en Van Gogh geen artistieke invloed gevonden is. In feite stonden de opvattingen van beide kunstenaars over kunst haaks op elkaar. Van Gogh schreef immers in het voorjaar van 1883: "En van de schilders, kenners, och, weinig geleerd".²⁹²

Toch is er een gedeelde problematiek.

Typerend voor zowel Breitner als Van Gogh is de schetsmatige stijl waarin zij schilderden, welke niet bij de academische achtergrond past, maar wel in de opvattingen van de Haagse School. In hun schilderwerk leken ze met de verf meer te tekenen dan te schilderen. Breitner was -tot zijn spijt- op de academie slechts opgeleid als tekenaar en Van Gogh concentreerde zich rond 1882 nog op de tekenkunst. Als beginnend schilder kampten ze met het algemene probleem: hoe zet ik een schilderij op.

Zowel Van Gogh als Breitner worstelden met coloriet. Als nazaten van de Haagse scholers, stonden ze in de traditie van het 'grijze' schilderen. Beiden hadden een voorkeur voor het donkere kleurpalet dat ook wel door de School van Barbizon en de genoemde Hollandse variant gebruikt werd. De jongere generatie wilde kleurrijkere en levendigere schilderijen maken en begon te experimenteren met pure pigmenten en grotere kleurvlakken. Toch bleef het veelal binnen dezelfde harmonieuze tonaliteit.

Hoewel Van Gogh Breitners contrastrijke 'vlakken verschoten kleur' destijds niet kon waarderen, moet hij wel iets in de virtuoze kracht van het werk gezien hebben. Beide kunstenaars zochten naar een krachtige manier om tekeningen en schilderijen te laten spreken. Ondanks het feit dat Breitner vanuit de academie in het gedetailleerde, fijne werken was geoefend, hielden beide kunstenaars van pittige effecten. Breitner liet het 'voorzichtige' werken tot ongenoegen van zijn mecenas langzaam varen en waagde zich steeds meer aan gedurfde kleurvlakken. Waar Van Gogh pentekeningen boven waterverf verkoos, was Breitner vanuit de academie meesterlijk geschoold in de kunst van het aquarelleren. In de schilderkunst, waar op de academie zijn inziens geen aandacht aan was besteed, was hij

²⁹⁰ L. van Tilborgh, 2006, p. 59

²⁹¹ L. van Tilborgh, 2006, p. 60

²⁹² Brief Van Gogh aan Theo brief 333 [R32], Den Haag ca. 21 maart 1883

daarentegen veel vrijer en brutaler in vergelijking met de heersende norm. Bij beide kunstenaars is een sterke textuur in het verfoppervlak terug te vinden.

Door het sombere kleurgebruik en de grove toets, worstelden beide mannen met het probleem van de afwerking van een schilderij en de verkoopbaarheid. En daarmee met geldgebrek. In hun uitgesproken kunst hielden ze geen rekening met de esthetiek van hun generatie. Hoewel hun herhaaldelijk verzocht werd om toch eens wat helderder te schilderen, bleven de eigenzinnige Van Gogh en Breitner trouw aan hun eigen stijl.

Pas toen Breitner voet op Amsterdamse grond zette, werd zijn palet kleurrijker en de toon lichter. Hij versterkte zijn brede toets en contrast en vergrootte de kleurvlakken.

Van Tilborgh beschrijft in het reeds genoemde artikel dat Van Gogh zich pas in 1885 gedwongen voelde om over te stappen naar een kleurrijker palet, wegens een veranderend kunstgevoel -opgedaan in Parijs- en de behoefte aan verkoop, om financieel onafhankelijker van zijn broer Theo te worden.²⁹³

Tot slot

Hoewel niet zo opmerkelijk en uitgesproken als bij Van Gogh, had Breitner eenzelfde passie voor het beoefenen van de kunst. Deze werd echter beheerst door de academische drang naar perfectie in techniek, welke langzaam vanuit het traditionele onderwijs een moderne weg insloeg.

Waar Breitner precies zijn moderne inslag opgedaan heeft, zal een interessante vraag voor een vervolgonderzoek zijn.

In het herscheppen van de werkelijkheid gingen Breitner en Van Gogh ieder hun eigen weg, die uiteindelijk uitmondde in een impressionistische stijl. Van Gogh heeft gedurende zijn korte kunstenaarsbestaan een veel sterkere artistieke ontwikkeling doorgemaakt, waardoor het voor ons interessant is om dat proces aan de hand van tijdgenoten te achterhalen.



Afb. 116, Detail schetsboek 1924:54:
kunstenaar aan het werk

²⁹³ L. van Tilborgh, Van realist tot modernist. Van Goghs kennismaking met de Parijse avantgarde, in: Ella Hendriks & Louis van Tilborgh, *New views on Van Gogh's Development in Antwerp and Paris. An integrated Art Historical and Technical study of His Paintings in the Van Gogh Museum / Nieuwe visies op Van Goghs ontwikkeling in Antwerpen en Parijs. Een geïntegreerde technische en kunsthistorische studie van zijn schilderijen in het Van Gogh Museum*, 2 dln., diss. Universiteit van Amsterdam 2006, dl. 1, pp. 53-97.

Primaire informatiebronnen:

Case studies: De Charge, De Hoefsmid 1881/1887 en 1881-1883, Soepuitdeling en Staatsloterij
Selectie aquarellen Boymans-van Beuningen Rotterdam en Rijksprentenkabinet Amsterdam
24 Schetsboeken 1881-1883 Rijksprentenkabinet Amsterdam
Fotocollectie archief Breitner Rijksprentenkabinet
Archief & Collectie G.H. Breitner (Archivalia & excerpten) en Fotocollectie Breitner (19^e eeuw) RKD
Archief Willem Witsen (brieven) RKD en KB
Database 19^e eeuwse Atelierpraktijk (citaten) RKD
Haags Gemeentearchief: woning- en bevolkingsregister
Archief Pulchri Studio Haags Gemeentearchief en onderzoek Geeta Bruin VGM
Correspondentie R. van der Spiegel
Correspondentie A.L.M. van Vliet
Correspondentie P.H. Hefting
Sampleonderzoek Instituut Collectie Nederland en Shell Nederland

Secundaire informatiebronnen, bibliografie:

Ackerman, G.M., *Charles Bague: Drawing Course*, Parijs 2003
Akker, P.B.M. van den, *Ateliergeheimen*, Lochem 2006, p. 301-323
Atelier G.H. Breitner : schilderijen, aquarellen, pastels, tekeningen, schetsboeken, meubelen en schildersgereedschap, Amsterdam 1924
Baarspul, M., Leighton, J., *Vincent van Gogh: leven, werk en tijdgenoten*, Amsterdam 2005
Beljon, J.J., *300 Jaar Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten 's-Gravenhage 1682-1982*, Den Haag 1982
Bergsma, R. en Hefting, P.H., *George Hendrik Breitner 1857-1923*, Bussum 1994
Bionda R. e.a., *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Amsterdam 1991, p. 126-141
Bodt, S. de, Pulchri Studio, Het imago van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw, in: *De negentiende eeuw*, nr. 1 1990
Bodt, S. de, Sellink, M. e.a., tent.cat. *Nineteenth century Dutch watercolors and drawings from the Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam*, Rotterdam 1998
Boersma, A., *Van Weissenbruch tot Westerik, 150 jaar Pulchri Studio*, 1997
Boom, M., 'Scènes uit een laat 19de-eeuws atelier. Het modellenalbum van Comte Jacques de Lalaing', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 52 (2004)1, p. 65-81
Breithbart, P., Olsthoorn, B., *Van pigmenthandel tot verffabriek*, ongepubliceerde scriptie, aanwezig in VGM
Broos, K., *Het atelier van de kunstenaar. Van Haagse School tot Van der Heyden*, Den Haag 1982
Colijn, Y., *Bronnen van Kennis en Inspiratie, Het boekenlandschap in Nederlandse kunstenaarskringen in de omgeving van Van Gogh en Breitner, 1840-1890*, 2006 (ongepubliceerde scriptie, aanwezig in Van Gogh Museum. Tevens haar documentatie over tekentechnische boeken met catalogi van bibliotheken)
Duggen, N., *Onderzoek naar industrieel voorgegrond schildersdoek in de negentiende eeuw in Nederland*, Amsterdam 1994
Dumas, C., Sillevius, J., Leeuw, R. de, *De Haagse School*, Den Haag 1983
Eekelen, Y. van, *G.H. Breitner. De oorsprong van het moment*, Leidsendam 1997
Eekelen, Y. van, *Magisch Panorama, Panorama Mesdag, een belevenis in tijd en ruimte*, Zwolle 1996
Eliëns, T.M., e.a., *Den Haag rond 1900: een bloeiend kunstleven*, Den Haag 1998
Ferbeek, E., 'In het spoor van Breitner. Details leiden tot datering', Nieuwsbrief Nederlands Fotogenootschap (1997-1998) nr. 20, p. 7-9
Garrel, B. van, Het getekende bestaan van G.H. Breitner, in: *Haagse Post*, 23 juni 1973, jrg. 60, nr. 25, pp. 48-56
Gans, L., Breitners aandeel in het Panorama Mesdag, *Museumjournaal* vol. 3 (1957-1958), no. 2, p. 49-55
Gram, J., De Kunstverzameling Vincent van Gogh in Pulchri Studio, *Haagse Stemmen* 2, 1889, pp. 371-382
Gram, J., *Onze Schilders in Pulchri Studio*, Rotterdam 1904
Grimm, R., Material und technik der Haager Malerschule, in: H. Althöfer, *Das 19. Jahrhundert und*

- die Restaurierung*, München 1987
- Goedegebuurde-Koelewijn, H., Hilkhuijsen, J., Westenholz C. de, *Geeft acht!: het militaire genre in de negentiende eeuw*, Den Haag, Zwolle 2006
- Hammacher, A.M., De ontmoeting van Van Gogh en Breitner 1882, *Museum Journaal* 3 (1957), pp. 89-94
- Hammacher, A.M., *Amsterdamsche impressionisten en hun kring*, Amsterdam 1941, pp. 82-98
- Harms Tiepen, C., *Willem Maris' herinneringen*, 1910 [database citaten RKD]
- Haverkamp Begemann, Vroege tekeningen van Breitner en Van Gogh, *Bulletin Museum Boymans Rotterdam*, 1950, jrg. 1, afl. 4, p. 58-61
- Haveman, M., Honderd jaar oude regen, in: *Kunstschrift* no. 1. 1994, 38^e jaargang
- Hefting, P.H., Quarles van Ufford, C.C.G., *Breitner als fotograaf*, Rotterdam 1966
- Hefting, P.H., Notities over G.H. Breitner, *Bulletin van het Rijksmuseum* 16 (1968), pp. 164-173
- Hefting, P.H., G.H. Breitner, *Serie Beeldende kunst en bouwkunst in Nederland*, Amsterdam 1968
- Hefting, P.H., *Brieven aan A. P. van Stolk*, Den Haag 1970
- Hefting, P.H., *G.H. Breitner in zijn Haagse tijd*, Utrecht 1970
- Hefting, P.H., Brieven van G.H. Breitner aan H.J. van der Weele, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 27 (1976), p.112-172
- Hefting, P.H., e.a., *G.H. Breitner 1857-1923. Aquarellen en tekeningen* Cat. tent. Singer Museum, Laren. 23 april – 26 juni 1983.
- Hefting, P.H., George Hendrik Breitner, Een meteor die voor korte tijd schitterde, in: *Bulletin van het Stedelijk Museum*, november 1994
- Hendriks, E., Van Gogh's use of the perspective frame in his Paris paintings, in: *The 14th Triennial Meeting The Hague Preprints*
- Hennus, M.F., Een vroege Breitner [Aquarel: Hoefsmederij; coll. E.J. van Wisselingh & Co, Amsterdam] *Maandblad voor beeldende kunsten* 10 (1933), p. 35-37
- Heteren, M. van, Rijdt, R.J. te, Stolwijk, C., *Willem Roelofs (1822-1897): de adem der natuur*, Bussum 2006
- Heugten, S. van, *Vincent van Gogh, Tekeningen deel 1, Vroege jaren 1880-1883*, Amsterdam 1996
- Heynsius, K., Jeugdbrieven van G.H. Breitner, *Museumjournaal* III, no. 5/6, p. 99-104
- Hoogenboom, A., *De stand des kunstenaars, de positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1993
- Hulsker, J., A new extensive study of van Gogh's stay in The Hague. *Vincent : bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh* nr. 3, 1974, pp. 29-32
- Hulsker, J., Van Gogh's studio in The Hague identified, *Vincent : bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh* nr. 1 1970, pp.2-5
- In Breitners atelier; herinneringen van zijn leerling In: *Elseviers Weekblad* 18 oktober 1947
- Ives, C.F., *Vincent van Gogh The Drawings*, New York 2005
- Jacobson, G.J., *Handboek tot het leren kennen en onderzoeken der schilderverven, oliën en vernissen, ten dienste van schilders, handelaren in verfstoffen, bouwkundigen, aannemers, opzichters, enz.*, Deventer 1868 (uitgever A. Tjaden)
- Jaffé, H.L.C., Breitner tussen de schilders van Amsterdam, *Museumjournaal* 3 (1957), pp. 94-99
- Jaffé, H.L.C., Vincent van Gogh en G.H. Breitner, een parallel?, *Miscellanea Joseph Duverger, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, deel I, Gent 1968, pp. 383-387
- Jeltes, H.F.W., *Willem Roelofs, bijzonderheden betreffende zijn leven en zijn werk*, Amsterdam 1911
- Jonkman, M., *Mondriaan Breitner Sluifers e.a. De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser*, Zwolle 2005
- Kraaijpoel, D., Quelque chose solide et durable, in: *Kunstschrift* no. 1. 1994, 38^e jrg
- Laar, M.A.A.M. van de, Met verf van Claus & Fritz. Onderzoek naar een Amsterdamse firma in schilder en tekenbehoeften (1841-1931), in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1995, vol. 43, afl. 3, p. 195-208, 236-238
- Laat, T. de, *Hoofdkussens en –brekens, een onderzoek naar historische tekenmaterialen en – technieken*, Amsterdam 2000
- Leeman, F.W.G., *De Haagse School en de jonge Van Gogh*, Zwolle 2005
- Leeuw, G. van der, *De vrije academie voor beeldende kunsten: Amicitia*, Den Haag [s.a.]
- Lindert, J. van, Uiter, E. van, *Een eigentijdse expressie: Vincent van Gogh en zijn portretten*, Amsterdam 1990
- Loos, W., *Breitner en zijn tijd*, Catalogus Rijksmuseum Amsterdam Amsterdam 1995
- Loos, W., *Aquarellen van de Haagse School, De collectie Drucker-Fraser*, Amsterdam/Zwolle 2002
- Marius, G.H., *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, Den Haag 1920,
- Mast, M. van der, *Vincent van Gogh en Den Haag*, Zwolle 1990

- Nordenfalk, C., Van Gogh and Literature, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1947, deel 10
- Peres, C., Verfindustrie in de negentiende eeuw, in: *kM, vakinformatie voor beeldende kunstenaars en restauratoren*, najaar 1994, no. 11
- Pey, E.B.F., De Firma Michiel Hafkenscheid en Zoon, Een negentiende eeuwse handel in schildersmaterialen te Amsterdam, *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, jaargang 86, nr. 2, Zutphen 1987, p. 49-70
- Plantenga, J.H., *De Academie van 's- Gravenhage en haar plaats in de kunst van ons land 1682-1937*, Den Haag 1938
- Pollock, G., *Vincent van Gogh in zijn Hollandse jaren*, Amsterdam 1980
- Pollock, G., Stark encounters: modern life and urban work in Van Gogh's drawings of the Hague 1881-3, In: *Art History* vol. 6, no. 3 september 1983 p. 330-358
- Reinhardt, G., *George Hendrik Breitner*, Keulen 1977
- Reynaerts, J. *Het karakter onzer Hollandsche School, De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870*, Leiden 2001
- R.-J. te Rijdt, Aquarellen en tekeningen, In: M. van Heteren, R.-J. te Rijdt, *Willem Roelofs 1822-1897, De adem der natuur*, Bussum 2006
- Roekel, J. van, Knolle, P., Delft, M., *Haags naakt: geschiedenis van het tekenen naar naakt model op de Haagse Academie van Beeldende Kunsten*, Den Haag 1982
- Roelofs, W.E., *De praktijk van het schilderen: wenken aan collega's door een kunstschilder*, 1919
- Sleeboom, J., *Werken van George Breitner en tijdgenoten*, Tegelen 1953
- Steenhof, W., In Memoriam, Breitner-Witsen en hun tijd, in: *Groot Nederland: Letterkundig Maandschrift voor den Nederlandschen Stam*, vol. 21, 1923, pp. 235-242
- Stolwijk, C., *De Keuze van Vincent*, Amsterdam 2003
- Stolwijk, C., *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, leiden 1998
- Sund, J., *True to temperament, Van Gogh and French Naturalist Literature*, Cambridge 1992
- Tamis, D., Een echte Breitner, *Openbaar Kunstbezit* maart/april 1999, p. 6-7
- Tralbaut, M.E., *Vincent van Gogh*, Londen 1969
- Tilborgh, L. van, Van realist tot modernist. Van Goghs kennismaking met de Parijse avantgarde, in: Ella Hendriks & Louis van Tilborgh, *New views on Van Gogh's Development in Antwerp and Paris. An integrated Art Historical and Technical study of His Paintings in the Van Gogh Museum / Nieuwe visies op Van Goghs ontwikkeling in Antwerpen en Parijs. Een geïntegreerde technische en kunsthistorische studie van zijn schilderijen in het Van Gogh Museum*, 2 dln., diss. Universiteit van Amsterdam 2006, dl. 1, pp. 53-97.
- Uitert, E. van, De Haagse ateliers van Van Gogh 1882-1883, in: *Ateliergeheimen over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem 2006
- Uitert, E. van, Een virtuoos zonder toekomstmuziek, in: *Kunstschrift* no. 1. 1994, 38^e jrg
- Uitert, E. van, Van Goghs smaak voor de realiteit, op aarde also ook in de hemel, In: C. Stolwijk, *De keuze van Vincent*, 2005 p. 73-86
- Uitert, E. van, De toon van Vincent van Gogh, opvattingen over kleur in zijn Hollandse periode, *Simiolus*, 1966-1967, no. 2
- Vanbeselaere, W., *De Hollandsche periode (1880-1885) in het werk van Vincent van Gogh (1853-1890)*, Antwerpen 1937
- Veen, W.V. van, *Van Gogh, Homme de Lettres. Littérature dans la correspondance de Vincent van Gogh*, Utrecht 2007. Dissertatie Universiteit Utrecht
- Venema, A., *G.H. Breitner 1857-1923*, Bussum 1981
- Vermeulen, G., Een schilderijenkist als ledikant, in: *Weekblad Panorama*, nr. 51, pp. 4-7
- Veth, J., Breitners jeugd, in: *Portretstudies en silhouetten*, Amsterdam 1908, pp. 176-204
- Veth, C., *Breitner bij Van Gogh en Van Wisselingh*, 1916, pp. 405-406
- Visser, W.J.A., Vincent van Gogh en 's-Gravenhage, in: *Jaarboek 1973 (van de) Geschiedkundige Vereniging Die Haghe*. Den Haag 1974, pp. 1-125
- Voeten, J., *Het Witsenhuis*, Amsterdam 2003
- Voeten, J., Het uitzicht van Willem Witsen en George Breitner, in: *NRC Handelsblad* 12 september 1997 (cultureel supplement)
- Vries, J. de, De kortstondige schittering van een ongeslepen diamant, in: *Kunstschrift* no.1, 1994, 38^e jrg
- Weerdenburg, S., George Hendrik Breitner, restauratie en onderzoek, *Bulletin van het Stedelijk Museum* (1994), p.128-129
- Wessem, J.N. van, Breitner als leermeester, *Leids jaarboekje* 54 (1962), pp. 166-171

Wiersum, E., *Brieven van George Hendrik Breitner aan Adriaan Pieter van Stolk 1877-1887*, Rotterdam 1935
Wind, D.A., George Hendrik Breitner, Huzaren in galop ca. 1893, in: *Bulletin Stedelijk Museum Schiedam*, jrg. 9 (2005-2006) nr. 5, p 5.
Wolff, M. de, Een oog voor het storende element, in: *Kunstschrift* no. 1. 1994, 38^e jrg
Zilcken, P.H., *G.H. Breitner, Hollandsche schilders van dezen tijd*, Amsterdam 1912
Zummeren, Y. van, *Vincent van Gogh en winkeliers in verfwaren in Den Haag 1881-1883*, ongepubliceerde bachelorscriptie Universiteit Leiden, olv. L. Tilanus

Internetbronnen: [laatst geraadpleegd: 18 januari 2008]

<http://homepage.residentie.net/~schram-12/hofkwr.htm>
<http://www.denhaag.nl/smartsite.html?id=42807>
<http://gemeentearchief.amsterdam.nl/archieven/oi/overzicht/30049.nl.html>
http://nl.wikipedia.org/wiki/De_Gruyter
http://aic.stanford.edu/jaic/articles/jaic38-01-003_1.html
<http://www.gemeentemuseum.nl/index.php?id=032029>
<http://www.cavaleriehistorie.nl>

Lijst van afbeeldingen

Alle onderstaande werken zijn vervaardigd door G.H. Breitner, tenzij anders vermeld. Waar bron afbeelding niet vermeld is, is deze ongepubliceerd of uit de documentatie van het Van Gogh Museum. Afbeeldingen met asterisk (*) zijn in bijlage II opgenomen.

- 1 Omslag: Portretfoto Breitner in zijn atelier, ca. 40 jaar. Foto: R. Bergsma, 1994, p. 25
- 2 *Zelfportret in het atelier*, olieverf op doek, 37 x 52,5 cm, 1882, Gemeentemuseum Den Haag. Foto: R. Bergsma, 1994, p. 69
- 3 *Zelfportret*, 1882-1883, olieverf op doek, 66 x 39 cm, Kunsgallery, Johannesburg. Foto: R. Bergsma, 1994, p. 67 *
- 4 *Zelfportret in hemdsmouwen*, 1882, olieverf op doek, 40 x 30 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Foto: R. Bergsma, 1994, p. 65
- 5 *Zelfportret met lorgnet*, 1882-1883 Olieverf op doek, 45,5 x 31,5 cm, gemerkt l.o.: *A mon ami H.J. vd. Weele, G.H. Breitner*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag. Foto: R. Bergsma, 1994, p. 66 *
- 6 Volkstypen op het Slijkeinde, ca. 1900, fotograaf: J.G. Happel, Haags Gemeentearchief
- 7 Zuidwal Gemeenteziekenhuis, ca. 1895, Foto: Haags Gemeentearchief
- 8 *Krijgsraad ten tijde van de Bataafse Republiek*, 1882 Aquarel, 21,5 x 29 cm, collectie onbekend. Foto: Venema, 1981, p. 94
- 9 Twee foto's woning H.J. van der Weele met werk Breitner, Kunstenaarsportretten Van der Weele, RKD. Foto: Venema, 1981, p. 130
- 10 Vincent van Gogh, briefschets van wandelend oud vrouwtje in brief 207 [178] Den Haag, 3 maart 1882, Van Gogh Museum, Amsterdam. Foto: S. van Heugten, 1996, p. 104 *
- 11 Vincent van Gogh, *Bakkerij in de Geest, Den Haag*, 1882, Particuliere collectie. Foto: G. Pollock, 1981, p. 44 *
- 12 Vincent van Gogh, *Bakkerij in de Geest met straatwerkers (opgebroken Noordstraat)*, 1882, potlood en pen op papier, 43 x 63 cm, collectie Nationalgalerie Oost-Berlijn. Foto: G. Pollock, 1981, p. 45 *
- 13 Vincent van Gogh, *Old Street (paddemoes)*, maart 1882, Kröller-Müller Museum, Foto: www.vggallery.com
- 14 Vincent van Gogh, *Straatje met twee wagens met paarden, links een ton, drie personen*, 1881-1883, inkt en potlood op papier, collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo
- 15 Detail: M.M. Couvée, Stadskaart van 's Gravenhage met 200 illustraties van gebouwen, 1884, lithografie, Foto: Haags Gemeentearchief *
- 16 De Geest, vanaf Torenstraat, ca. 1900, Foto: Haags Gemeentearchief *
- 17 De Geest, vanaf Pastoorswarande naar Torenstraat, ca. 1900, Foto: Haags Gemeentearchief *
- 18 Turfmarkt met de Houtmarkt (links), gezien naar de Nieuwe Kerk aan het Spui, ca. 1880, fotograaf P. Oosterhuis, Foto: Haags Gemeentearchief *
- 19 Juffrouw Idastraat, links Korte Molenstraat, ca. 1925, Foto: Haags Gemeentearchief *
- 20 Juffrouw Idastraat, gezien naar de Oude Molstraat, op de achtergrond rechts de Prinsestraat (nummer 16 rechts), 1982, Foto: Haags Gemeentearchief *
- 21 Detail schetsboek 49:149: literatuur, RPK
- 22 Klas Haagse Academie uit 1880 met directeur J.F. Koelman, foto: J.J. Beljon, 1982
- 23 *Staan naakt*, 1877-1878, houtskool, 59,5 x 43 cm. Collectie: Haags Gemeentemuseum. Foto: M. van Delft, 1982, afb. 51
- 24 *Portret van Dante*, verso van *Studies van een tuinman* 1885, inv.nr. RP-T-1949-131
- 25 Charles Bague, plaat II, 32. *Rafael, Dante*, foto: G.M. Ackerman, 2003
- 26 *Naakt*, 1876-1880, potlood, 67.5 x 47.5 cm Haags Gemeentemuseum, Foto: P.H. Hefting, 1970, cat.no. 191a
- 27 Charles Bague, plaat III, 46. *Man pulling on a rope*, foto: G.M. Ackerman, 2003
- 28 *Illustratieve tekeningen*, potlood, 32.2 x 43.2 cm. Foto: P.H. Hefting, 1970, cat.no. 202a
- 29 Vincent van Gogh, *Studies van dieren- en mensenkoppen*, zwart krijt op vergé papier, 22.1 x 17.5 cm, Foto: S. van Heugten, 1996
- 30 *Meisje met kat*, 1883, olieverf op doek, 75 x 49 cm, collectie onbekend, Foto: P.H. Hefting, 1970, cat.no 50
- 31 *In het atelier*, 1881, olieverf op doek, Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Foto: P.H. Hefting, 1970, cat. no. 23 *
- 32 Foto mogelijke atelier van Breitner op de Lauriergracht: afgewezen, fotograaf onbekend, Gemeentearchief Amsterdam, foto: Kunstschrift jan.-feb. 1994, 38^e jr., nr. 1 *

- 33 'zelfportret', gegevens onbekend, foto: kunstenaarsportretten - Breitner, RKD: afgewezen *
- 34 Kat in atelier voor Japans kamerscherm, Amsterdams atelier Breitner, fotograaf G.H. Breitner, Prentenkabinet Rijksuniversiteit Leiden, foto: R. Bergsma, 1994, p. 217 *
- 35 Geesje Kwak in atelier, fotograaf G.H. Breitner, Prentenkabinet Rijksuniversiteit Leiden, foto: R. Bergsma, 1994, p. 207
- 36 *Liggend naakt, met tekeningen en schetsen op de achtergrond*, vóór 1888-1889, Daglichtgelatine-zilverdruk, 8,9 x 10 cm. Particuliere collectie, langdurig bruikleen Rijksmuseum, foto: M. Boom, 2004, p. 66
- 37 *Studie van paarden aan een voerbak*, 1882, zwart krijt en potlood, 18,3 x 23 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: P.H. Hefting, 1970, cat.no. 216a
- 38 *Studie van paarden aan een voerbak*, 1882, zwart krijt en potlood, blad in schetsboek, Rijksprentenkabinet, Amsterdam
- 39 *Paarden aan een voerbak*, 1882, aquarel, 32 x 45 cm, collectie J. Swaab, Amsterdam (?). Foto: P.H. Hefting, 1970, cat.no. 138
- 40 *Cavalerie*, aquarel, 29,3 x 50 cm, Haags Gemeentemuseum
- 41 Vincent van Gogh, *Wachtkamer*, aquarel, Den Haag, September 1882, privécollectie *
- 42 Detail schetsboek 1924:21: baby's, RPK *
- 43 Vincent van Gogh, *Baby*, 1882-1883, Van Gogh Museum, Amsterdam *
- 44 Detail schetsboek 1924:54: naaiende vrouw, RPK
- 45 Vincent van Gogh, *Naaiende vrouw met meisje*, 1883, Van Gogh Museum, Amsterdam
- 46 *Drie pratende vrouwen*, 1885, olieverf op doek, 93 x 70,5 cm, Foto: P.H. Hefting, 1970, cat.no 69*
- 47 Vincent van Gogh, *Scheveningse vrouw*, 1881, aquarel, Van Gogh Museum, Amsterdam *
- 48 *Oude vrouw ("vrouw uit het volk")*, 1885, olieverf op paneel, 37 x 32 cm, collectie onbekend. Foto: P.H. Hefting, 1970, cat. no. 73 *
- 49 *Bij Loosduinen*, 1881, olieverf of paneel, 18 x 36 cm, collectie onbekend. Foto: P.H. Hefting, 1970, cat. no. 26
- 50 Vincent van Gogh, *Boerderij in Loosduinen bij Den Haag*, 1883, olieverf op doek op paneel, 33 x 50 cm. Centraal Museum Utrecht (Van Baaren Collectie)
- 51 *Studies van aardappelrooisters*, 1880, zwart krijt, 21,8 x 30,6 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: P.H. Hefting, 1970, cat. no. 212 verso
- 52 *Studies van Drenthse boeren, schoffelende boer/tuinman*, 1885, zwart krijt, 47,5 x 28 cm. Rijksprentenkabinet Amsterdam, nr. 49 : 131.
- 53 *Vrouwen op het land*, 1881, aquarel, 30 x 50 cm, collectie D. Hudig, Amsterdam. Foto: P.H. Hefting, 1970, cat. no. 110 *
- 54 *Houtladen*, 1881, aquarel, 22,5 x 40 cm. Collectie onbekend. Foto: P.H. Hefting, 1970, cat.no.113*
- 55 *Naar huis*, 1882, aquarel, 35 x 65 cm, collectie onbekend. Foto: P.H. Hefting, 1970, cat.no. 131
- 56 Vincent van Gogh, *Mijnwerkersvrouwen* 1882, aquarel, Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: F. Leeman, 2005, p. 144
- 57 Vincent van Gogh, *Zakkendragende Mijnwerkersvrouwen* 1881. Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: G. Pollock, 1981, p. 34 *
- 58 Vincent van Gogh, *Mijnwerkers op weg naar de schacht*, 1880, potlood op papier, 44,5 x 56 cm. Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: G. Pollock, 1981, p. 33 *
- 59 Detail schetsboek 1924:55: kleurnotities, RPK
- 60 *Zittende vrouw aan een tafel*, 1882-1883, lithografisch krijt op wit velijn papier (schetsboekblad), signatuur r.o., 27 x 34,8 cm, Rijksprentenkabinet
- 61 *Soldaat die zit te eten*, 1882-1883, zwart krijt op wit vergé papier (schetsboekblad), 19,3 x 22,5 cm, Rijksprentenkabinet
- 62 Sample nr. 25_1 voor identificatie van materiaal en opbouw *De Charge*, linksboven genomen
- 63 *Portret van Johanna van der Weele (Johanna Alida Wilhelmina Stam)*, 1882, olieverf op doek, 27 x 18 cm, Gemerkt l.o.: *G H Breitner*, Particuliere collectie, foto uit: R. Bergsma, 1994, p. 94
- 64 *Portret van Johanna van der Weele (Johanna Alida Wilhelmina Stam)* 1885, olieverf op papier op paneel, 18,5 x 14,5 cm, Gemerkt r.o.: *G H Breitner*, Veiling Sotheby's Amsterdam, foto uit: RKD portrets *
- 65 Detail schetsboek 1924:38: Leurs, RPK
- 66 Naaktmodel in Breitners atelier, foto: fotoarchief Breitner, naakten, RKD
- 67 *Een mannelijk naakt model*, ongedateerd, olieverf (?) op doek, 82,5 x 50 cm, veilinghuis Glerum Den Haag 27 mei 1991. Foto: kunstenaarsportretten – Breitner, RKD *
- 68 Waterverfdoos ca. 1880, Collectie Swillens, Utrecht
- 69 Detail schetsboek 49:150: notities over perspectief, RPK

- 70 Detail schetsboek 1924:22: raam, RPK
- 71 Detail schetsboek 49:156: kwadratuur en schildersezels, RPK
- 72 Schets van de situatie van het Kanaal, waarbij de afstanden sterk zijn verkort. Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: Y. van Eekelen, 1997, p. 32
- 73 Studie voor het Panorama Mesdag, 1880-1881. Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: P.H. Hefting, 1970, cat.no. 205
- 74 Werkwijze fotografie-schilderkunst, *De Zandhoek*, 1902-1903. Gemeentearchief Amsterdam (1/2) - Haags Gemeentemuseum Den Haag (3). Foto: R. Bergsma, 1994, p. 192
- 75 Vincent van Gogh, briefschets perspectiefraam, 255 [223] ca. 6 augustus 1882. Van Gogh Museum, Amsterdam.
- 76 Foto magazijnbox-camera Breitner. Foto: Kunstschrift, 1994
- 77 Breitners schildersdoos op een bouwterrein aan de Cruquiusweg. Fotoarchief RKD. Foto: P.H. Hefting, 1966, p. 19
- 78 Detail schetsboek no. 1924:38, RPK : "V. Maas, Photo w/pl.. lectr. Da Costastr. 61"
- 79 Schetsboek 1924:53, RPK
- 80 Detail schetsboek 1924:69: straatje, RPK
- 81 Detail schetsboek 1924:14: zittende man, RPK
- 82 Detail schetsboek 1924:10: zittende vrouw, RPK
- 83 Detail schetsboek 1924:22: lijnen perspectief, RPK
- 84 Detail schetsboek 49:149: atelierstempel, RPK
- 85 Detail schetsboek 1924:12: watermerk, RPK
- 86 Detail schetsboek 1924:28: H.C. Standage, RPK
- 87 *De Charge*, 1883-1885, olieverf op doek, 101,5 x 300 cm, Haags Gemeentemuseum inv.nr.: 2-1927
- 88 Vincent van Gogh, briefschets *De Charge*, 363 [299], ca. 11 juli 1883
- 89 Schets *De Charge*, Haags Gemeentemuseum
- 90 Craquelures, detail *De Charge*
- 91 Verfoppervlak in tegenlicht, detail *De Charge*
- 92 Kwaststreken die afwijken van de huidige compositie, detail *De Charge*
- 93 *De Hoefsmid*, 1881-1883, olieverf op doek, 60,5 x 101 cm, Herkomst: particuliere collectie
- 94 *De Hoefsmid*, 1881-1882, aquarel, 43,5 x 73,5 cm, Boijmans-van Beuningen, Inv.nr. MB 751
- 95 Schetsblad met studie van *De Hoefsmid*, potlood en zwart krijt, 10,5 x 18,5 cm, 1948:639, RPK
- 96 Detail schetsboek schets *De Hoefsmid*, 49:149, RPK *
- 97 Detail schetsboek schets *De Hoefsmid*, 1924:38, RPK *
- 98 Detail schetsboek schets *De Hoefsmid*, 1924:10, RPK *
- 99 *De Hoefsmid*, 1881/1887, olieverf op doek, 49 x 74 cm, kunsthandel Simonis&Buunk, Ede
- 100 *De Hoefsmid*, aquarel, 14 x 27, Vroeger: Coll. Van Ommen van Guylik, Foto: Foto: P.H. Hefting, cat.no. 116a *
- 101 *De Hoefsmid*, aquarel, 24,5 x 51, collectie onbekend. Foto: P.H. Hefting, cat.no. 116b *
- 102 *Inkwartiering*, olieverf op doek, 51 x 75 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Foto: Foto: P.H. Hefting, cat.no. 98 *
- 103 *Hoefsmid aan de Haringkade te Den Haag*, aquarel, 37,5 x 48 cm, Collectie onbekend. Foto: P.H. Hefting, 1970, cat.no. 115
- 104 Charles Rochussen, *De hoefsmid*, 1876, aquarel, 33,8 x 49,8 cm, Rijksprentenkabinet Amsterdam. Foto: H. Goedegebuurde-Koelewijn, e.a., 2006, p. 121 *
- 105 Röntgenfoto *De Hoefsmid*
- 106 *Staaende trompetter* (verso van *Zittende lezende dame*), 1883, grafiet, 33,3 x 27,3 cm, RPK *
- 107 *Soepuitdeling*, 1882, potlood, krijt, waterverf op papier, 30 x 53 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam, Inv.nr.: A2215
- 108 Vincent van Gogh, *Staatsloterij (De armen en het geld)*, sept-okt 1882, zwart krijt, inkt en waterverf op papier, Van Gogh Museum, Amsterdam, Inv.nr: d 0376
- 109 Vincent van Gogh, briefschets *Staatsloterij*, 271 [235], circa 1 oktober 1882, Den Haag
- 110 Houtsneede W. Small, *A queue in Paris* uit de *Graphic*, 2 maart 1871
- 111 Detail schetsboek 1924:21 schets *Soepuitdeling*, RPK
- 112 *Markt*, aquarel, 1882, 40 x 52 cm, Rijksmuseum Amsterdam
- 113 Detail schetsboek 1924:21: schetsen *Soepuitdeling*, RPK
- 114 Vincent van Gogh, *Soepuitdeling*, Den Haag maart 1883, Van Gogh Museum, Amsterdam
- 115 Portretfoto G.H. Breitner, fotograaf: Willem Witsen, RKD
- 116 Detail schetsboek 1924:54: kunstenaar aan het werk, RPK

Bijlage I: Brieffragmenten (selectie)

G.H. Breitner aan Albert F. Reicher, 1879, ongedateerd, Archief Arti et Amicitiae

"Waarde Albert, Daar ik vandaag niet 't genoeg gehad heb je te zien, en zeker voor 't grootste gedeelte zal moeten thuis blijven, ben ik zo vrij je nu even te schrijven of je me 't genoeg wilt doen me morgenochtend 't vel papier van 't atelier te halen, waarop die 4 paar paarden aquarellen (is niet opgespannen, staat los tussen de andere tegen de muur) aangelegd staan. en daarmee andere benodigdheden als de 4 waterverfpenselen (1 brede platte, 1 dubbele, 1 kleine, 1 nog kleinere), volledig stel tubes en een sponsje en 't punaisen plankje als je wil. Daarmede zult ge me heel veel genoeg doen. Mocht ge geen tijd hebben, vraagt 't dan aan Boks. — à propos op de kist ligt twee vel water aq. Nog in rol. breng die ook mee als je wilt. Tot je nazicht diene dat de waterverftubes voor 't grootste gedeelte in een sigarenkistje op de wastafel en tafel verspreid liggen. en wanneer je ze nu in dat sigarenkistje vereenigt met de penseelen enz. is dit misschien de gemakkelijkste wijze van transport, die ge zich maar denken kunt. Nu amice! ontvang mijn hartelijke groeten en dank. Groet Boks van me en tot ziens. Tot morgen! t.t. G.H. Breitner"

G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, RKD Den Haag

Nummering zoals P.H. Hefting, *Brieven aan A. P. van Stolk*, Den Haag 1970.

Brief no. 20

's Gravenshage 8 februari 1882: "Voor Rotterdam schilder ik als 'k 't afkrijg. natuurlijk. een doek van 5.6 □ meter"

Brief no. 38

[door A.P. van Stolk met potlood gedateerd: zomer 1883]

"Misschien herinnert ge U nog dat toen ge het laatst bij mij waart. En mijn schilderij (het groote) niet klaar gekomen was voor Amsterdam. ik het voor Gend bestemde. Ook dat is niet gebeurd. Ik heb het geld dat U zoo bereidwillig verschaft verspilt aan vergeefse pogingen. [...] Voor het groote heb ik nog geen voldoende compositie gevonden".

Brief no. 40

[Door A.P. van Stolk met potlood bijgeschreven: Assen 6 oktober 1883]

Zeer Geachte Heer!

In vervolg op mijn laatste schrijven heb ik de eer U te melden, dat ik het schilderij de hoefsmid, in zoverre heb afgemaakt, in de goede of slechte betekenis van het woord, dat ik het nodig vond. 't naar Amsterdam te zenden ter expositie. Ik heb er f 800.- voor gevraagd. maar als ik of U 't verkopen kan voor de prijs die U er mij voor betaalde zal ik heel blij zijn, voor ons beiden, want hoewel geld eigenlijk een ondergeschikt punt is. heeft 't ook weder in onze verhouding tot elkander getoond wel degelijk een punt van belang te zijn. 't Groote doek heb ik ook eenige maanden onderhanden gehad. en 't is veranderd in een charge van ruiters, die ik hoop en gegrond in 't voorjaar te kunnen exposeeren. In Delft heb ik gesolliciteerd, doch zonder gevolg. tot nu toe. Sedert eenige dagen ben ik in Assen en 't is hier mooi maar om er goed van te kunnen profiteren zou ik wat ruimer in mijn duiten zitten dan zou ik hier na die mensen op 't land wel wat kunnen maken, en als U me dus wat zou willen sturen zou U me verdoemd veel plezier doen; ik durf niet beloven 't U spoedig terug te kunnen geven, en ik heb al veel schuld bij U. Maar mijn adres is aan H. Hasper Mr Smid Mulderstraat te Assen. U begrijpt wel dat als ik niet alle bronnen uitgeput had me niet gaarne. enfin. Geloof me als altijd

G.H. Breitner

Brief no. 42a

Rotterdam 12 oktober 1883

"De ondergetekende G.H. Breitner kunstschilder alhier, bekent hiermede verkocht te hebben aan de Heer A.P. van Stolk zijn pas aangelegde groote schilderij, bestemd voor de in dit jaar 1883 te Amsterdam te houden Internationale Tentoonstelling, voorstellende eene straatscène (in het midden een Catholieke communiemeisje in het wit), gevende de Heer van Stolk..."

Rotterdam 25 januari 1883, Was get. G.H. Breitner

"Levert gij mij in dien tussentijd [31 december 1884] het grote stuk behoorlijk beschilderd en voor een tentoonstelling geschikt.."

Brief no. 59

Loosduinen 19 maart 85

"Op 't doek, waarop eenmaal 't schilderij begonnen is voor Amsterdam bestemd, heb ik nu haast een schilderij voltooid."

Brief no. 61

11 Oct. 1887

"De Charge. eindelijk heb ik ook onder de knie en ik stel me voor die in Rotterdam in te zenden. — En ik hoop dat ze daar blijven zal."

Brief no. 63

"De Charge die in Rotterdam denk te exposeeren bestemde ik voor U. Wilt ge wat anders hebben, ook goed."

Bijlage II: Afbeeldingen



Afb. 3



Afb. 5



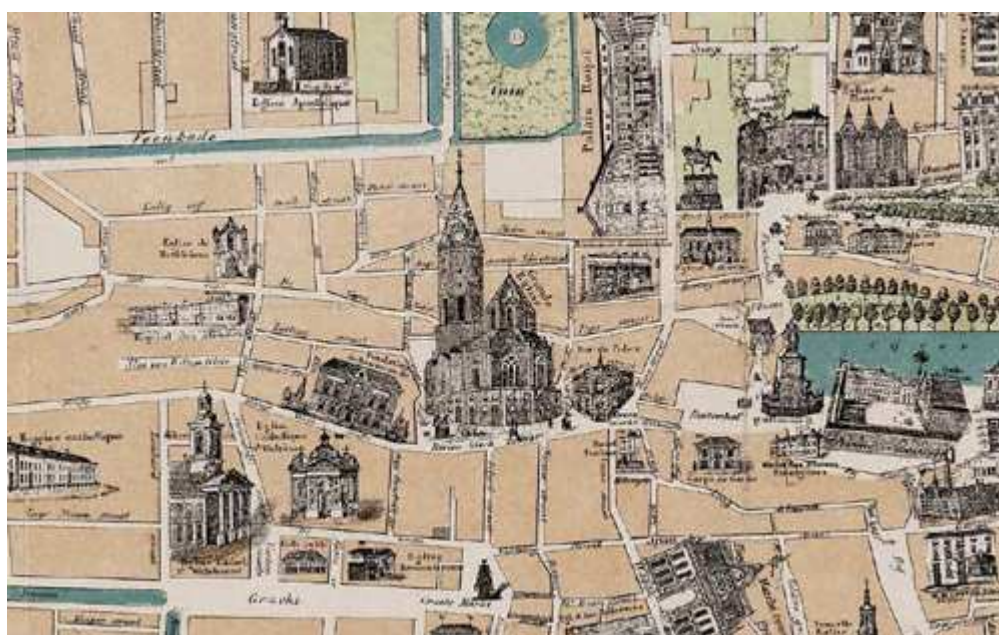
Afb. 10



Afb. 11



Afb. 12



Afb. 15



Afb. 16



Afb. 17



Afb. 18



Afb. 19



Afb. 20



Afb. 31



Afb. 32



Afb. 33



Afb. 34



Afb. 41



Afb. 42



Afb. 43



Afb. 46



Afb. 47



Afb. 48



Afb. 53



Afb. 54



Afb. 57



Afb. 58



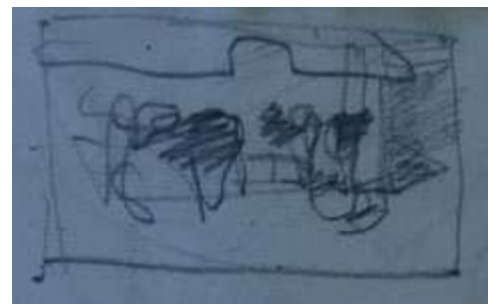
Afb. 64



Afb. 67



Afb. 96



Afb. 97



Afb. 98



Afb. 100



Afb. 104



afb. 101



Afb. 102



Afb. 106

Bijlage III: Documenten

1. Passage veiling nalatenschap atelier G.H. Breitner 1924, RKD
2. Plattegrond en doorsnede van Breitners atelier, Prinseneiland 24B, Amsterdam, 1898. Foto: P.H. Hefting, *Notities over G.H. Breitner*, 1968, pp. 164-165
3. Overzicht onderzoekstechnieken
4. Correspondentie en documentatie B. van Vliet en R. van der Spiegel
5. Technisch rapport Breitner - *De Charge* (Devi Ormond, VGM)
6. Technisch rapport Breitner - *De Hoefsmid* (Helewise Berger, Devi Ormond, VGM)

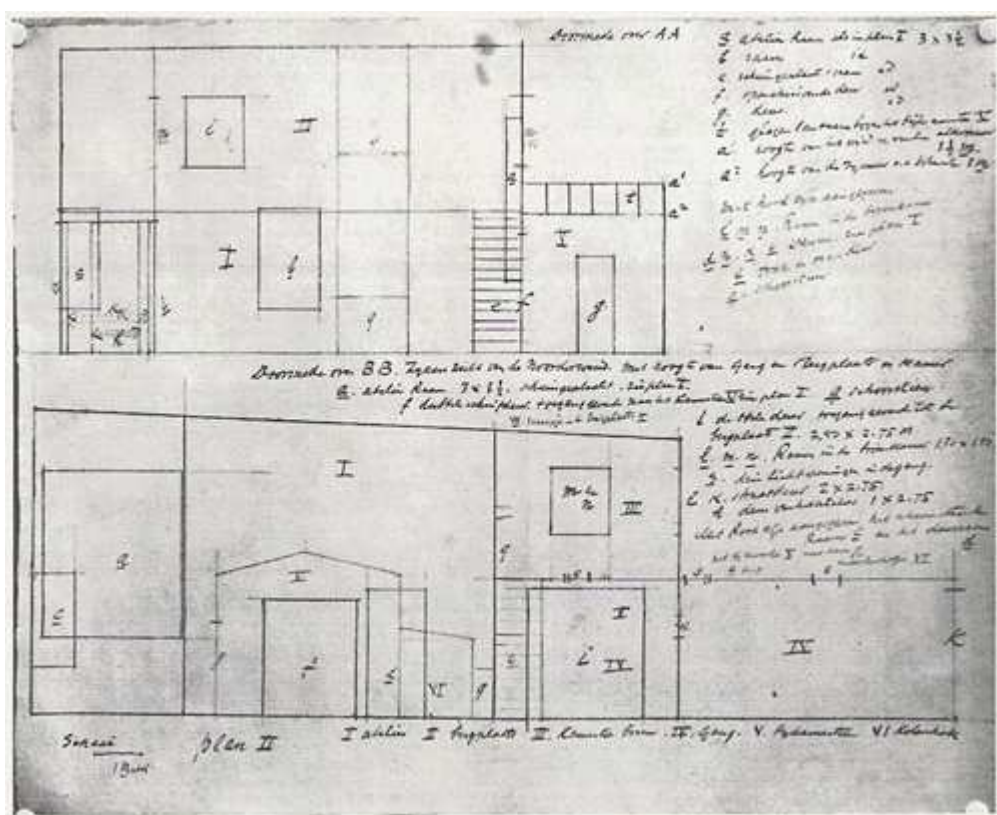
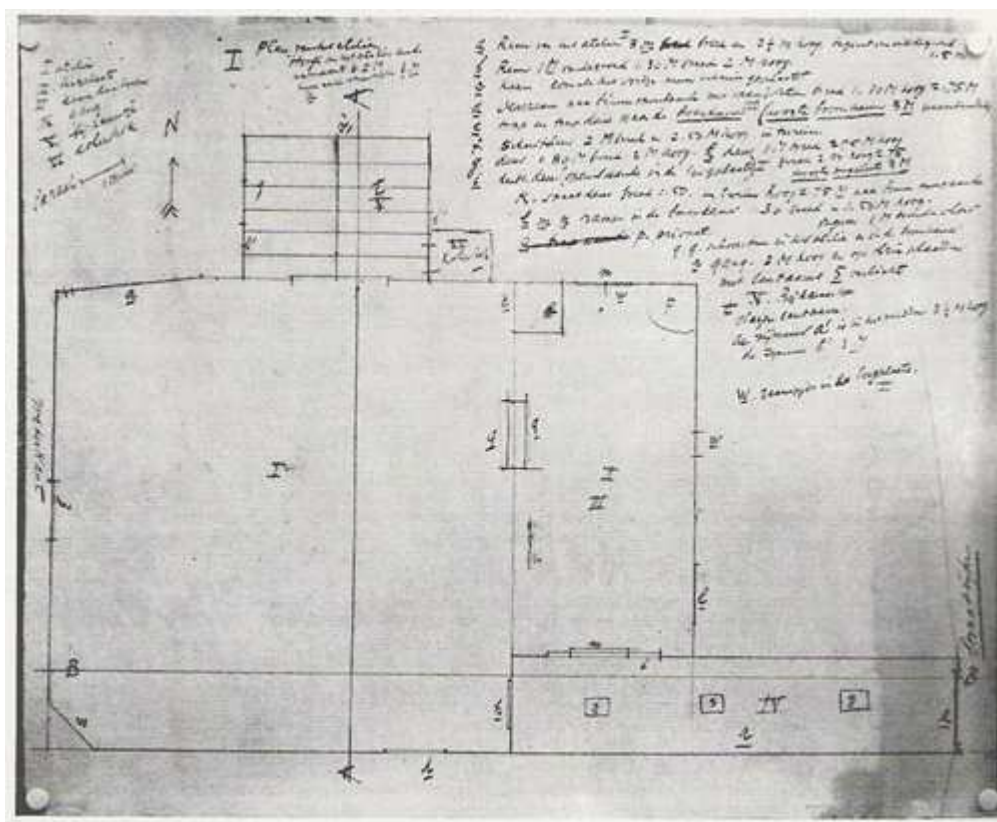
Bijlage III - 1

- 126 Diverse boekwerken: v. Gogh, Boonzaier, van Hoytema, Decamps, e.a. — 7 deelen.
- 127 Een uitgebreide en belangrijke verzameling photographieën en reproductiën naar werken van G. H. Breitner. — Ongeveer 300 stuks.
Hierbij de proeven van de reproducties voor het Breitnerboek met notitiën van de hand van den meester.
- 128—129 Vier reproducties naar werken van G. H. Breitner, in lijst. — Per paar.
- 130 Een koop photographieën: gezichten van den Dam, opnamen van heiwerken, huizen, enz. Ruim 25 stuks.
- 131 Verzameling photographieën naar schilderijen van oude en moderne meesters, waarbij een groot aantal bladen van de firma Ad. Braun. 100 stuks.

X. MEUBELN EN ATELIER-BENOODIGDHEDEN.

- 132 Een gebogen rozenhouten schrijfbureau met openslaande klep en drie laden. Brons montuur. — XVIII^e Eeuw.
- 133 Een kamferhouten kist.
- 134 Onder dit nummer zullen worden verkocht verschillende atelierbenoodigdheden van den meester als: ezels, paletten, schilderdoozen, kastje met laden, portefeuille-standaard, enz. — In meerdere koopen.

Bijlage III - 2



Bijlage III - 3

Overzicht onderzoekstechnieken

Normaal licht

Het onderzoek naar een schilderij begint altijd met het blote oog en bij normaal licht. Deze directe bestudering van het schilderij blijft het uitgangspunt voor het gehele onderzoek: de standaard waarmee alle verdere onderzoeksresultaten worden vergeleken. Met een vergrootglas of microscoop kan de onderzoeker details vergroten en aspecten als penseelstreken, barsten en vingerafdrukken in de verflaag bestuderen.

Strijklicht

Kijken bij strijklicht is een volgende stap in het onderzoek naar een schilderij. Door een lichtbron aan de zijkant van het schilderij te plaatsen, 'strijkt' het licht over het verfoppervlak. Deze methode vormt een hulpmiddel bij het onderzoek naar de verftextuur.

Doorvallend licht

Het is ook mogelijk een lichtbron áchter het schilderij te plaatsen. Op die manier schijnt het licht door het doek heen en zijn barsten, scheurtjes, verlies van verfdeeltjes en dunne plekken te onderscheiden.

Ultraviolet licht

De scheikundige elementen waaruit pigmenten, bindmiddelen en vernissen bestaan, lichten in ultraviolet licht op in verschillende fluorescerende kleuren. Elke kleur is een indicatie voor een specifiek element. Op die manier laten verschillende pigmenten en soorten vernis zich identificeren. Ultraviolet licht kan ook dienen om latere restauraties te onderscheiden. Deze lichten namelijk heel anders op dan de oorspronkelijke verflaag.

Infraroodreflectografie

Een veelgebruikte techniek in het schilderijenonderzoek is infraroodreflectografie. Deze techniek maakt gebruik van het onzichtbare, warme infrarode licht, hiermee kan de onderzoeker het schilderij ónder de waarneembare oppervlakte bestuderen. Op deze manier kan bijvoorbeeld de eventuele ondertekening worden waargenomen. Dit is de schets die de schilder vooraf op het doek aanbrengt als basis voor de schildering. Infrarood licht dringt gedeeltelijk door de bovenste verflagen heen en wordt in meer of mindere mate gereflecteerd en geabsorbeerd door koolstof in de ondertekening. Op een opname van een infraroodcamera - het infraroodreflectogram - is de tekening zichtbaar in grijstinten. De infraroodreflectografie kan ook informatie verschaffen over de gebruikte pigmenten en latere restauraties.

Röntgen

Röntgenonderzoek wordt net als infraroodreflectografie ingezet om het materiaal ónder de bovenste verflaag te bekijken. Het principe is bekend uit de geneeskunde, waar röntgenfoto's worden gebruikt om het inwendige lichaam te onderzoeken. Röntgenstraling is elektromagnetische straling die een kortere golflengte heeft dan zichtbaar licht. Daarom dringt röntgenstraling vrij gemakkelijk door weefsels heen en wordt het tegengehouden (geabsorbeerd) door materialen met een grotere dichtheid. Pigmenten met zware metalen absorberen dus meer röntgenstraling dan andere pigmenten. Op röntgenfoto's zijn deze verschillen zichtbaar: dikker aangebrachte verftoetsen of penseelstreken met verf die zware metalen bevat, zijn lichter of zelfs helemaal wit. Met röntgenfoto's kunnen mogelijke wijzigingen tijdens het schilderproces - zoals overschilderingen - worden opgespoord.

Microscopie

De microscoop is een optisch hulpmiddel. Het apparaat maakt gebruik van lenzen om details van een object te zien die voor het menselijk oog onzichtbaar zijn. De mate van bruikbare ('scherpe') vergroting in een microscoop hangt samen met de golflengte van het aanwezige licht en de kwaliteit van de lenzen. Met een optische microscoop - zelfs één met perfecte lenzen en belichting - kunnen alleen objecten worden bestudeerd die groter zijn dan de helft van de golflengte van wit licht. Dat betekent in de praktijk dat de grens

ligt bij een vergroting van ongeveer 1000x. Om kleinere deeltjes te onderscheiden is een hogere vergroting nodig, dus een belichting met een kortere golflengte. Dat kan in elektronenmicroscopen met elektromagnetische lenzen en speciale detectoren. De 'belichting' in deze microscopen bestaat uit energie-rijke elektronen.

Optische microscopie

Om de bovenste laag van een schilderij te bestuderen, maken onderzoekers gebruik van een optische microscoop. Er zijn verschillende soorten microscopen, variërend van kleine formaten die 3 tot 10 keer vergroten en exemplaren die tot 50 keer kunnen vergroten. De optische vergrootlenzen helpen met het in kaart brengen van de conditie en bepaalde materiële aspecten van het schilderij. Ze maken details van penseelstreken, de aard van de pigmenten, de textuur van de verflaag, restauraties en beschadigingen zichtbaar. Met behulp van een aan de microscoop bevestigde camera kunnen van het sterk vergrote beeld zogeheten microfoto's worden genomen.

Bijlage III - 4

Van: Ronald van der Spiegel

Verzonden: donderdag 29 maart 2007 11:33

Aan: Helewise Berger

Onderwerp: Papestraat 15 Den Haag

Dag Helewise,

Leuk met je gesproken te hebben. Bijgaand de beloofde bestanden. Mijn artikel over de Papestraat 13 (de huidige boekhandel Houtschild) is gepubliceerd in het jaarboek van de historische vereniging Die Haghe: R.A. van der Spiegel, Het pand Papestraat 13 voor 1543, Jaarboek Die Haghe 2002, p.36-41.

Dit was een aanvulling op:

G.Th.Langerak, Achter Hoogstraat en Noordeinde. Historie van het Haagse Hofkwartier, Den Haag z.d. (1990?).

Op p.82 het pand Papestraat 15, zonder vermelding van de kunsthandel.

Papestraat 15 is in de kern 17^e eeuw en een monument. Zie M.Hoenstok, Den Haag 2000 monumenten. Het kasteel en zijn omgeving, Den Haag 1999 Op p.107 Papestraat 15, zonder vermelding van de kunsthandel.

Het stukje genealogie:

Cornelia van der Spiegel, geb.5-4-1830 Voorburg, gest.16-11-1898 Voorburg, dochter van *Antonie van der Spiegel* en *Anna Alida Werner*. Trouwt 13-8-1852 Voorburg met *Pieter Willem de Zwart*, geb.22-9-1826 Voorburg, gest.28-1-1905 Voorburg, zoon van *Michiel de Zwart* en *Bartha Dirkiena Houthuyze*. Meestermetselaar (=aannemer) *Pieter Willem de Zwart* kocht in 1873 het enige huis met een klokgevel in Voorburg (nu Schoolstraat 27 te Voorburg); verkoop in 1900. In Den Haag bezat het echtpaar een huis aan de Schenkstraat 13 (voorheen Schenkweg 136), waarvan zij het bovenhuis verhuurden aan *Vincent van Gogh*. (Bron: C.H.Voorhoeve, Lusthoven en oude huizen langs de Vliet, Den Haag 1974 p.63-64, met afbeeldingen van *P.W. de Zwart* en *C.v.d.Spiegel*).

Bert van Vliet is degene die vanuit genealogische hoek tegen de kunsthandel opbotste. Zijn verhaal staat op internet: http://www.vggallery.com/forum/forum_33.htm.

Succes met je onderzoek verder. Als je nog vragen hebt, stel ze gerust!

M.v.gr.,

Ronald van der Spiegel

Van: Helewise Berger

Verzonden: donderdag 29 maart 2007 13:49

Onderwerp: RE: Papestraat 15 Den Haag

Dag Ronald,

Nogmaals zeer bedankt voor de informatie die je mij telefonisch en nu per email hebt gegeven. Ik heb er veel aan!

Het verhaal van Bert van Vliet was ik al tegengekomen in mijn zoekacties. Even voor de duidelijkheid: is hij degene die onderzoek heeft gedaan naar de winkel van Juffr. Stam, waar je over sprak? Of is dat iemand anders? Anders hoor ik dat, zoals ik zei, inderdaad nog graag!

Mocht ik nog vragen hebben, dan zal ik inderdaad niet aarzelen om te bellen.

Met vriendelijke groet,

Helewise Berger

Stagiaire afdeling onderzoek

Van Gogh Museum

Postbus 75366

1070 AJ Amsterdam

Netherlands

tel. +31 (0)20 5705 278

fax +31 (0)20 5705 272

www.vangoghmuseum.nl

Hoi Helewise,

Bert van Vliet was degene over wie ik sprak.

M.v.gr.,
Ronald van der Spiegel

-----Oorspronkelijk bericht-----

Van: Helewise Berger

Verzonden: vrijdag 30 maart 2007 10:39

Onderwerp: kunstwinkel Juffr. Stam

Geachte heer Van Vliet,

Als stagiaire doe ik binnen het project *Van Goghs atelierpraktijk in context* onderzoek naar de werkwijze van Van Goghs tijdgenoot G.H. Breitner. Het is bekend dat de twee kunstenaars in Den Haag in 1882-1883 samen hebben gewerkt. Bij mijn onderzoek ben ik er achter gekomen dat Breitner zijn inkopen deed bij dezelfde winkel waar ook Van Gogh kwam, namelijk Juffr. Stam-Liernur op de Papestraat 15. Via literatuuronderzoek en het Haags Gemeentearchief probeer ik meer over de winkel in 'teekenbehoeften' te weten te komen. Onlangs heb ik met Ronald van der Spiegel gesproken, die me meer vertelde over het pand en de eigenaren. Hij verwees me naar u en vertelde dat ook u onderzoek heeft gedaan naar de kunstwinkel. Uw verhaal over uw Vincent en Willem Leurs heb ik gelezen en zag dat u inderdaad de kunstwinkel noemt. Zou u me er misschien meer over kunnen vertellen?

Ik weet in grote lijnen door wie de winkel is opgezet, de relatie met Pulchri Studio en dat Stams zoon (en mogelijk ook haar dochter, Johanna Stam?) in de winkel hebben gewerkt. Ik zou graag meer te weten komen over wat er zoal in de winkel te koop was en of er foto's uit die tijd bestaan. Weet u of er een archief bestaat?

Ik hoop spoedig van u te horen.

Een vriendelijke groet,

Helewise Berger
Stagiaire afdeling onderzoek
Van Gogh Museum
Postbus 75366
1070 AJ Amsterdam
Netherlands
tel. +31 (0)20 5705 278
fax +31 (0)20 5705 272
www.vangoghmuseum.nl

Beste Helewise Berger,

Op uw vragen aan het slot van uw bericht kan ik u weinig positieve antwoorden geven, jammer genoeg.

Een archief van de winkel en/of bv. administratieve bescheiden m.b.t. de nering zelf heb ik niet kunnen vinden, wat natuurlijk niet hoeft te betekenen dat er wellicht toch ergens wat te vinden is. Misschien dat bij de RKD, met als ingang wat er mogelijkerwijze boven water is gekomen over de verschillende Liernur kunstschilders, een poging te wagen is? Denk bv. aan de voormalige Kunsthandel Martinus Liernur, gevestigd geweest op Zeestraat 63. Ook komt bij me op de Haagse boekhandelaar-uitgever-drukker Koenraad Fuhri (1814-1858); verderop in mijn bericht kom ik op Fuhri terug.

Met een nog levende Liernur (één van de weinige Liernur-s in Nederland) heb ik enige tijd terug contact gehad: Karen Liernur. Voor haar was het compleet nieuw dat een vóór-familielid van haar, Allegonda Liernur (getrouwd met Willem Hendrik Stam), in contact heeft gestaan met Vincent. Karen Liernur wist ook niets van/over de winkel in de Papestraat. Laat staan dat zij kennis had van archieven e.d. met betrekking tot de winkel. Trouwens, óók voor de voorlaatste eigenaar (die het pand ik meen anderhalf á twee jaar terug van de hand heeft gedaan) was het nieuw om te horen dat in (onder meer) "zijn" winkel in de periode 1882-1885 Vincent van Gogh zijn teken/schilderbenodigdheden kocht.

Foto's van het pand zelf uit Vincents tijd heb ik ook niet kunnen vinden, althans niet in het Haags Gemeentearchief, maar dat zult u ook al geconstateerd hebben.

Wat de 'nering' betreft ben ik geneigd ervan uit te gaan dat in eerste instantie het echtpaar Stam-Liernur en in tweede instantie de weduwe Stam-Liernur alleen náást teken-, graveer- en schilderbenodigdheden óók boeken, tijdschriften, gravures en aanverwante zaken verkochten, gegeven de 'core business' van Stam.

U schrijft in grote lijnen te weten wie de winkel heeft opgezet. Ik ben benieuwd of dat aansluit op mijn aannames, die gebaseerd zijn op o.a. de informatie die ik van Ronald van der Spiegel heb gekregen en op geboorte-, trouw- en overlijdensakten. Ik heb er de volgende gedachten over.

Alida Voerman wordt na het overlijden (7-7-1871) van haar zus Wilhelmina enige eigenaar van Papestraat 15; de twee zussen hadden het pand geërfd van hun vader Johannes Voerman die op 3-2-1813 was overleden. Alida trouwt op 30-4-1828 (het pand is dan dus inmiddels gezamenlijk eigendom van Alida en haar zus Wilhelmina) met Johannes Andreas Stam ("de vader van").

Deze Johannes Andreas Stam (hij sterft op 12-6-1873, 75 jaar oud) was kleermaker, zoon van Johannes Frederik Stam (ook kleermaker) en Cornelia Adriana Coeland.

Ik ben geneigd om ervan uit te gaan dat in het pand in die tijd dus een kleermakerij gevestigd zal zijn geweest, zijnde de nering van Alida en haar man Johannes Andreas.

Op 19-8-1857 trouwt Allegonda Johanna Liernur (1828-1891) met Willem Hendrik Stam (1831-1874), die, neem ik aan, gegeven zijn eigen beroepsactiviteiten én de artistieke achtergrond van zijn vrouw Allegonda, op enig moment samen met haaar het pand inricht als winkel in schilder/teken/graveer e.d. benodigdheden annex boekwinkel. Wanneer dat zijn beslag heeft gekregen is gissen. Johannes Frederik Stam (kleermaker) sterft juni 1873. Het kan zijn dat hij dan al (immers 75 jaar oud) een punt achter zijn kleermakerij had gezet.

Veiligheidshalve is dus te stellen dat de winkel van aard veranderd is ergens tussen 1857 (in dat jaar trouwen Allegonda Liernur en Willem Hendrik Stam) en (kort na) 1873, het jaar waarin Johannes Fr. Stam overlijdt. Het pand is overigens dan nog steeds eigendom van de in 1873 weduwe geworden Alida Stam-Voerman.

Het echtpaar Stam-Liernur krijgt drie kinderen, twee zoons en één dochter: Johannes Andries Willem Hendrik Stam, Wilhelmus Maria Stam (1864-1912) en Johanna Alida Wilhelmina Stam.

Uit de info van Ronald vd Spiegel blijkt dat Alida Stam-Voerman het pand op 2-3-1874 overdraagt aan haar schoondochter Allegonda Liernur, die op dat moment zelf ook net twee maanden weduwe is, want haar man Willem Fr. Stam is op 3-1-1874 overleden. Alida Stam-Voerman sterft drie jaar later, 11-4-1877.

De weduwe Allegonda Stam-Liernur overlijdt op 22-8-1891. De boedelscheiding/erfenis leidt ertoe dat zoon Wilhelmus Maria Stam, van beroep koopman, (zo begrijp ik) de nieuwe en enige eigenaar wordt van het pand en de winkel onder zijn naam (Kunsthandel W.M. Stam) voortzet.

Hoewel W.M. Stam in 1912 overlijdt, staat in 1915 nog steeds vermeld in de Haagse telefoonlijst (bron www.de-wit.net) : telefoonnummer H4706, Stam, W.M., Papestraat 15, overigens zonder kunsthandel. Ik vermoed dat ofwel zijn weduwe, Anna Geertruida van Horssen, de vermelding in de telefoongids gelaten heeft voor wat het was of dat het echtpaar Stam-Van Horsen een kind heeft gehad met dezelfde initialen als zijn vader.

Of dochter Johanna Alida Wilhelmina Stam óók in de winkel gewerkt heeft?

Als dat al gebeurd is, zal het, vermoed ik, voor korte tijd geweest zijn.

Johanna trouwt op 9-10-1878 (haar moeder, weduwe, is dan al vier jaar eigenaar van het pand/de winkel) met de schilder Herman van der Weele (1852-1930). Ik neem aan dat het echtpaar Van der Weele/Stam op zichzelf woont, wat overigens niet hoeft uit te sluiten dat Johanna, náást haar eigen bezigheden (kinderen?), haar (alleenstaande) moeder al dan niet incidenteel de helpende hand heeft geboden in de winkel, zoals mogelijk haar broer W.M. dat óók gedaan heeft, gezien ook dat hij degene is die ná de dood van hun moeder eigenaar van het pand wordt en (onder eigen naam) de kunsthandel voortzet.

Met het noemen van de naam Van der Weele ben ik ook weer terug bij Vincent van Gogh; beiden waren immers goed met elkaar(s werk) bekend, zoals dat ook geldt voor de door u genoemde relatie Van Gogh-Breitner.

De genoemde Anna Geertruida van Horssen (geboren 6-3-1865 in Rijswijk), echtgenote/weduwe van W.M. Stam, is – daar ga ik van uit – tenminste familie, zo niet de zus van de bekende Rijswijkse plateel-/kunstschilder Wijnand Bastiaan van Horssen (1863-1931), met wie mijn overgrootvader Johannes Karel (Jan) Leurs nauw bevriend is geweest.

Al met al zijn er diverse mogelijkheden als het gaat om de vraag: hoe is Vincent in contact gekomen met 'de winkel van Stam', die dus feitelijk 'de winkel van de weduwe Stam-Liernur' was in de tijd dat Vincent er zijn benodigdheden kocht, immers W.H Stam zelf was toen al zo'n acht jaar dood. Als Vincent W.H.Stam persoonlijk al gekend heeft, dan moet dat geweest zijn in de eerdere periode dat Vincent in Den Haag verbleef, toen hij bij Goupil werkte.

Ik ben er voortdurend van uitgegaan, en doe dat nog steeds, dat het de weduwe Allegonda Stam-Liernur was die de winkel/kunsthandel dreef, en dat Vincent dus ook met haar zaken deed. Dit sluit ook aan op uw wetenschap dat Breitner zijn inkopen deed bij Juffr. Stam-Liernur.

De winkel/kunsthandel Stam zal, afgeleid van de reputatie van W.H.Stam, alom bekend zijn geweest in de Haagse artistieke kringen. Dat op zich al kan verklaren dat Vincent zijn gang naar deze winkel gevonden heeft, waar hij terecht kon voor het specifieke dikke, Ingres, papier waarmee hij werkte voor zijn eigen hout- en steendruk tekeningen.

Zijn contact met Van der Weele kan er ook de oorzaak van zijn geweest, immers Van der Weele was de schoonzoon van Stam en diens vrouw.

Zelfs kan het dus ook zo zijn dat hij via Breitner met Stam in contact is gekomen. En zo zijn er meer mogelijkheden, want we mogen er zonder meer van uitgaan dat bijvoorbeeld ook Anton Mauve Stam goed gekend zal hebben, en dat dat ook geldt voor Vincents broer Theo.

Meer in zijn algemeenheid blijken er allerlei lijnen en lijntjes te lopen tussen diverse families waarvan leden direct of indirect met kunst en aanverwante zaken van doen hadden en/of met het 'geestelijk welzijn' (dominees),

lijnen/lijntjes die bijvoorbeeld de families Liernur, Stam, Immerzeel, Thieme, Mensing, Stricker en Van Gogh met elkaar verbonden.

Het is daarom, tenslotte, ook mogelijk dat Vincent via zijn schoonzus Jo Bongers met de Liernur-familie, meer in het bijzonder 'de weduwe Stam-Liernur', in contact is gekomen.

Het verbaast me daarom op zich ook niet dat u de relatie tussen (de winkel van) Stam en Pulchri benoemt. Wel ben ik benieuwd naar de inhoud/strekking van deze relatie, zoals u die heeft gevonden.

Ik zou nog terug komen op de Haagse boekhandelaar-uitgever-drukker Koenraad Fuhri.

W.H. Stam heeft zijn kunstzinnig talent niet van zijn vader of grootvader, immers die waren kleermakers.

Waar dan wel vandaan?

Ik stuitte op het gegeven dat ene J.F. Stam samen met o.a. Joh. van Hove (ongetwijfeld familie van o.a. de bekende Huib van Hove) en J. Weissenbruch leerling was aan de maar kort bestaand hebbende

Houtgraveerschool die verbonden was aan de in 1840 opgerichte 'Maatschappij van Schoone Kunsten', die als werkplan had "het teekenen, schilderen, steendrukken en graveeren als anderszins". Mét de Houtgraveerschool nam Fuhri ook het tijdschrift 'Kunstkronijk' over.

In het Haags Gemeentearchief is bijgesloten afbeelding te vinden

Het bijschrift bij deze houtgravure luidt:

» Een drietal afbeeldingen; links de vergaderkamer van de Haagse houtgraveer-school en rechts de leerling houtsnijders aan het werk in het schoollokaal; in het midden de boekhandel van K. Fuhri in de Papestraat.

Inventarisnummer: **kl. B 1696**

Techniek: **Houtgravure;**

Vervaardiger: **onbekend**

Plaats van vervaardiging:

Jaar van vervaardiging: **1844**

Uitgever: **K. Fuhri te 's-Gravenhage**

Afbeelding en tekst doen vermoeden dat Fuhri zijn boekhandel anno 1844 in de (Haagse) Papestraat had. Toch ben ik daar niet helemaal van overtuigd, gegeven dat ik elders vond dat Fuhri een boekhandel had in de Papestraat in Haarlem. Ik weet niet of Fuhri wellicht twee eigen boekhandels had, die dan toevalligerwijze in twee verschillende plaatsen in straten met dezelfde naam gevestigd waren. Had Fuhri wél (óók) een winkel in de Haagse Papestraat, dan verbindt dat hem gemakkelijk aan W.H.Stam, waarbij te betrekken is dat blijkbaar ene J.F.Stam leerling was aan de Houtgraveerschool die door Fuhri is overgenomen. En wie deze J.F. Stam (die dus dezelfde initialen had als W.H. Stam's vader, de kleermaker) dan wel geweest kan zijn?

Vermoedend dat hetom familie kan gaan, heb ik déze J.F. Stam nog niet kunnen vinden. Het zou me echter niet verbazen als er sprake zou zijn van directe familieband tussen J.F.Stam de kleermaker/vader van W.H., J.F.Stam de leerling aan de Houtgraveerschool en de in Amsterdam gevestigde en bekende (uit Gouda afkomstige??) drukker Johannes Frederik Stam (1602-1667).

Wel, ik heb het e.e.a. gespuid.

Ik ben me ervan bewust dat ik enerzijds op uw concrete vragen (wat was in de winkel te koop, zijn er foto's, is er een archief) geen of alleen in vermoedens antwoord heb kunnen geven, en anderzijds (zie dat dan maar als compensatie) misschien informatie heb gegeven die voor uw onderzoek niet of nauwelijks relevant is. In het laatste geval vindt u in deze informatie misschien dan wel aanknopingspunten die u verder kunnen helpen. Omgekeerd vermeen ik graag van u wat u boven water heeft gehaald over de winkel van Stam resp. van de weduwe Stam-Liernur.

En ik ga ervan uit dat we dan ook beiden ruimharig in onze bronvermelding zullen zijn.

Succes met uw onderzoek.

Bert van Vliet

-----Oorspronkelijk bericht-----

Van: A L M van Vliet

Verzonden: vrijdag 20 april 2007 12:11

Aan: 'Helewise Berger'

Onderwerp: RE: kunstwinkel Juffr. Stam

Beste Helewise Berger,

Aanvullend op de informatie die ik u al gegeven heb nog het volgende.

Ik heb bevestigd gekregen dat Anna Geertruida van Horssen (trouwde met Wilhelmus Marie Stam, de zoon van W.H. Stam en Allegonda Liernur) de zus was van de schilder Wijnand Bastiaan van Horssen. Anna en Wijnand (beiden in Rijswijk geboren) zijn de (enige) kinderen uit het tweede huwelijk (1861) van Abraham Cornelis van Horssen met Teuna aan de Wiel. Eerder (1849) was Abr.C.van Horssen gehuwd met Theodora Bijleveld (ook voorkomend als Beijleveld en Bijlevelt), uit welk huwelijk vier kinderen werden geboren.

Het lijkt er trouwens alleszins op dat de relatie tussen de Van Horssen familie en de Bijlevelt familie (vanwege of juist leidend tot het huwelijk Abr.C.vH met Theodora Bijlevelt?) ook na het overlijden van Theodora in tact gebleven. Ik leid dat af uit het gegeven dat Wijnand Bastiaan van Horssen in de jaren voorafgaand aan zijn overlijden in 1931 in het monumentale pand 'De Doelen' woonde, tegelijkertijd met de familie (Van) Bijlevelt; Wijnand in het linkerdeel en Bijlevelt in het rechterdeel. Kort na het overlijden van Wijnand betrok Henk Leurs (zoon van mijn overgrootvader Jan Leurs) met zijn gezin het linkerdeel.

Anna Geertruida van Horssen is niet op 6 maart 1865 geboren (de geboortedatum die ik in mijn vorig bericht meldde), maar op 6 augustus 1865.

Over de Haagse boekhandelaar-uitgever-drukker Koenraad Fuhri nog het volgende.

Mattheus Marris, vader van de drie schilderbroers Jacob, Matthijs en Willem, is lange tijd in dienst geweest bij Fuhri resp. Fuhri & Smits, opklappend van leerling via gezet tot meesterknecht.

Fuhri verkocht zijn boek- en steendrukkerij in oktober 1853 aan Smits, die in maart 1853 bij Fuhri was aangetreden (bron: brieven van Fuhri aan A.C. Kruseman). Smits heeft de zaak toen doorgezet onder de naam 'Fuhri & Smits', en als Mattheus Marris inmiddels al niet onder Fuhri meesterknecht ('bedrijfsleider') was geworden, dan zal hij dat geworden zijn toen de zaak overging in de handen van Smits.

Overigens heb ik het volgende nog uit te zoeken.

Willem Maris, die van mei 1888 tot november 1890 in Rijswijk woonde (bron Gemeentearchief Rijswijk), hertrouwde in 1890 met Johanna van Bijlevelt (bron: Thijs Maris, kleinzoon van Willem M). Ik vermoed dat Willem Maris hertrouwd is kort nadat zijn eerste vrouw Maria Visser overleden was. Wie weet was deze Johanna van Bijlevelt familie van de bovengenoemde, met de familie Van Horssen verknoopte (Van) Bijlevelt-s. Het lastige is dat de achternamen Bijlevelt en Van Bijlevelt bij dezelfde personen voorkomen, dus vooralsnog is dit niet meer dan gissen van mij.

Met vriendelijke groet,
Bert van Vliet

-----Oorspronkelijk bericht-----

Van: Helewise Berger

Verzonden: dinsdag 15 mei 2007 10:43

Aan: A L M van Vliet

Onderwerp: RE: kunstwinkel Juffr. Stam

Geachte Bert van Vliet,

Allereerst wil ik graag mijn excuses aanbieden voor mijn zeer late reactie op uw emails. Helaas was ik door omstandigheden enkele weken niet op het museum te vinden en thuis kon ik uw email niet beantwoorden. Mocht het hierdoor lijken alsof ik niet geïnteresseerd was.. integendeel. U heeft zich zo te lezen al veel verder verdiept in Stam-Liernur dan ik, u geeft veel nuttige informatie. Inderdaad geeft u in eerste instantie niet direct antwoord op de door mij gestelde vragen, maar ik vrees dat dat bij nader inzien ook erg lastig is. Het geeft wel een goed beeld van de relaties tussen de verschillende personen. Ik heb echter nog wel een paar vragen die ik graag zou willen stellen. Ook zou ik graag uw visie op bepaalde zaken horen.

Ik heb helaas ook geen foto's van het pand uit Van Goghs tijd kunnen vinden, in het RKD is weinig bekend over schilderswinkels in Den Haag.

Mijn aanknopingspunten zijn de vermeldingen in de brieven van Van Gogh en Breitner over waar zij hun benodigdheden kochten. Beiden noemen zowel Stam als Leurs. VG schrijft in juli 1882 over het dikke Ingres papier wat hij bij Stam vond: "Ik heb indertijd van Stam alles genomen wat hij nog had en dat was heerlijk belegen" (brief 170 [149]). Hij zegt expliciet 'hij', denkt u dat hij hiermee een mannelijk persoon bedoelt of dat hij op deze manier de winkel in zijn geheel wilde aanduiden? Voor zover mij bekend was runde Allegonda Johanna Liernur, weduwe van W.H. Stam, de winkel. Zou VG mogelijk op haar zoon Wilhelmus Marie Stam kunnen

doelen? Breitner schrijft in okt. 1881 dat hij een rekening heeft gekregen van "Juffr. Stam", of hij hiermee op Allegonda doelt of de winkel in het algemeen is mij niet duidelijk...

Ik zal u vertellen wat ik gevonden heb over de relatie met Pulchri Studio. Naar mijn idee opende Allegonda Liernur de winkel na het overlijden van haar man (3 januari 1874). In het eigendomsbewijs van 2 maart 1874 verklaart de weduwe Allegonda het pand te hebben gekocht. Ik denk dus niet dat hij iets van doen had met de winkel zoals u noemt. U heeft het over de artistieke achtergrond van Allegonda Liernur, zou ik mogen vragen wat u daar over weet?

In het archief van Pulchri Studio in het Haags Gemeentearchief staat in het Ondersteuningsfonds: Vergadering van 7 januari 1874 dat men de Wed. van den houtgraveur Stam, voormalig lid van Pulchri, eene ondersteuning van 75 gulden uit het weduwenfonds toekent. Daarnaast is in het archief bij 'rekening en verantwoording der ontvangsten en uitgaven 1882-1883' te vinden dat 10 gulden is uitgegeven aan Juffr. Stam. Niet duidelijk is wat er precies is gekocht. Dit is de enige connectie naar Stam binnen de uitgaven/inkomsten. Ik vermoed dat de kunstenaars zelf hun materiaal meebrachten en dat Pulchri dus niet groots inkopen deed bij een kunstwinkel. In de contributie van Gewone leden van okt. 1881 – sept. 1882 staat naast J.H. vd Weele en G.H. Breitner ook W. Liernur vernoemd. Dit zal waarschijnlijk Willem Adriaan Alexander Liernur (7 feb. 1856 – 17 feb. 1917) zijn, neef van Martinus Wilhelmus Liernur. Zou hij familie van Liernur-Stam zijn.. ? Mogelijk is Breitner dan via Pulchri Studio in contact gekomen met de winkel van Stam of mogelijk heeft Breitner bij Stam voor het eerst Vd Weele ontmoet. En inderdaad, u noemt verschillende mogelijkheden waarop Vincent met Stam-Liernur in contact kan zijn gekomen. Ik denk ook dat de winkel alom bekend zal zijn geweest in de Haagse kunstenaarskringen. Ik weet verder niet veel van Haagse kunstwinkels in die tijd, ik ken verder behalve Leurs alleen Goedman en Artificia.

Verder schrijft u over het dikke Ingres papier waar VG het over heeft, hoe weet u dat hij dat gebruikte voor zijn eigen hout- en steendruk tekeningen? Zal dit papier bij Stam-Liernur te koop zijn geweest, omdat W.H. Stam het mogelijk gebruikte? Leuk dat u Fuhri noemt, een interessante connectie. Zou de papiersoort iets te maken hebben met het door u genoemde werkplan van Fuhri (steendrukken/graveren)? Het is inderdaad opvallend dat Fuhri zowel in Haarlem als in Den Haag een pand aan de Papestraat zou hebben!

Ik zal de komende maanden onderzoek gaan doen naar de relatie tussen J.H. van der Weele en Van Gogh, daarbij zal de informatie over Stam-Liernur waarschijnlijk ook van pas komen. Mocht u denken nog relevante informatie over Vd Weele te hebben, dan zal ik dat graag horen.

Ook ik ga er van uit dat we beiden ruimhartig in onze bronvermelding zullen zijn.

Ik hoop van u te horen,

Met vriendelijke groet,

Helewise Berger

From: A L M van Vliet
Sent: dinsdag 15 mei 2007 23:09
To: Helewise Berger
Subject: RE: kunstwinkel Juffr. Stam

Beste Helewise Berger,

Het was mij bekend dat het u door omstandigheden niet mogelijk was eerder te reageren. Mevrouw (Maaïke) Postmus heeft mij hierover enige weken terug geïnformeerd. U kunt dus gerust zijn dat het uitblijven van een reactie aan mij al uitgelegd is geweest.

Ingaand op uw bericht van vanmorgen:

Ik neig er toch zeer sterk toe om ervan uit te gaan dat wanneer Vincent het over 'Stam' heeft, hij het over 'de winkel van Stam' heeft, óók wanneer Vincent expliciet 'hij' schrijft. Dat impliceert voor mij dat als het tot zaken kwam, dit met de weduwe Stam (= Allegonda Stam-Liernur) gebeurde. Hoewel het niet helemaal uit te sluiten lijkt dat zoon Wilhelmus Maria Stam misschien op enig moment ná het overlijden van zijn vader zijn moeder is gaan bijstaan in en met de winkel, houd ik het er toch op dat Allegonda degene is geweest met wie daadwerkelijk zaken werd gedaan door Vincent, Breitner en anderen. Daarom ga ik er ook vanuit dat als Breitner het in oktober 1881 over 'Juffrouw Stam' heeft, hij het over de weduwe Stam-Liernur heeft. Ik vind dat we ook niet moeten vergeten dat zoon W.M. Stam in 1864 is geboren, dus nog slechts 17 á 18 jaar is als Vincent en Breitner klant bij 'Stam' zijn.

Mijn gedachten/aannames over de relatie Vincent – Stam=weduwe Stam Liernur (d.w.z.: als Vincent het over 'Stam' of over 'de winkel van Stam' heeft, heeft hij concreet zaken gedaan met Allegonda Stam-Liernur) zijn overigens gebaseerd op de Engelse brieven-versie van Bob Harrison en mijn contacten die ik met Bob Harrison heb gehad over onder meer de relatie Vincent/Stam.

U citeert Vincent als volgt, refererend aan zijn brief van 26 juli 1882 (brief nr.220): "Ik heb indertijd van Stam alles genomen wat hij nog had en dat was heerlijk belegen." De Engelse tekst (vertaling Harrison) luidt: "Some time ago I bought out all of Stam's supply, and since it had been in stock for some time, it had turned a fine colour". Ik

ga ervan uit dat "indertijd" resp. "some time ago" duidt op de (eerste?) keer dat Vincent minder dan een jaar eerder bij Stam blijkbaar het voor hem favoriete Ingres papier kocht, want hij schrijft (brief augustus/september 1881, brief nr.149): "At Stam's I found Ingres paper twice as thick as the ordinary kind, one can work better on it. But alas, it's white". Overigens, in diezelfde brief schrijft hij: "So I have been to The Hague; perhaps it was the beginning of a renewed and closer acquaintance with Mauve and others".

Bovendien, het mag dan zo zijn dat Allegonda officieel eigenaar is geworden van het pand in maart 1874, voor mij betekent dit niet dat (Allegonda) "dus" ook pas per die datum (met) 'de kunstwinkel' is gestart. Mij komt het voor; 1) dat Alida Voerman en Johannes Andreas Stam (de ouders dus van W.H. Stam) in 1828 op huwelijkse voorwaarden zijn getrouwd,

2) dat Johannes Andreas Voerman in het pand van zijn vrouw zijn kleermakerij startte,

3) dat het pand al vóór het overlijden (12-6-1873) van Johannes Andreas Stam van bestemming veranderde (tot kunstwinkel),

4) en dat de verkoop door Alida Voerman van háár eigendom (het pand) aan haar schoondochter te verklaren kan zijn vanuit een gezamenlijk door Alida en Allegonda genomen beslissing dat op die manier voorzien werd in zowel een gegarandeerde "oude dag" voor Alida (die een half jaar daarvoor weduwe was geworden) als in een bron-in-eigen-beheer van inkomsten voor Allegonda (die twee maand daarvoor weduwe was geworden).

Ik deel uw aanname dat Pulchri zelf niet op grote schaal inkopen deed bij kunstwinkels. De 75 gulden die aan de weduwe Stam-Liernur is betaald zie ik inderdaad als een 'ondersteuningsbijdrage', die vermoedelijk ook wel aan weduwen van andere (werkende) leden van Pulchri werd uitgekeerd bij gelegenheid van hun overlijden.

Wat betreft mijn opmerking over de artistieke achtergrond van Allegonda Liernur.

Ik heb hiermee bedoeld op (inderdaad) haar familieverwantschap met ons bekende Liernur kunstschilders, van wie u er enkele ook met name heeft genoemd, en van wie Martinus Wilhelmus Liernur (geboren 4-3-1833) een broer was van Allegonda.

Maar ook andere relaties geven een indicatie hoe Allegonda Liernur, al dan niet via haar man W.H. Stam, te positioneren is het Haagse artistieke milieu. Bij het huwelijk van Allegonda met W.H. Stam op 19-8-1857 waren de volgende personen getuigen: Fridolin Becker, 27 jaar, kunstschilder, Hendrik van Ingen, 23, kunstschilder, Johannes Gerardus Liernur, 34, adjunct-commies, broer van de bruid, en Martinus Wilhelmus Liernur, 24, kunstschilder, broer van de bruid.

Bij het huwelijk van Allegonda's broer Johannes Gerardus Liernur op 27-7-1853 met Alida Eva Agatha van Vliet (dochter van Cornelis van Vliet, net als zijn zoon ook ambtenaar) waren o.a. Alexander Hyronimus Bakhuizen, 27 jaar, kunstschilder, en Hermanus Witsen, 48, ambtenaar, getuige (broer van Willem Witsen ??).

Genoemde Fridolin Becker is volgens mij identiek aan de Fridolin Becker (1830-1895) die samen met o.a.

Schmidt Crans enige tijd leiding heeft gegeven (of althans behoord heeft tot de vooraanstaande leraren) aan de Haagse Akademie voor Beeldende Kunsten. De relatie Becker – Stam laat zich ook intekenen gegeven dat Stam op zijn beurt op 29-10-1862 getuige was bij het huwelijk van Virginie Georgette Becker (op dat moment 28 jaar) met George Carl Julius ("Julius") Perger (22), aannemend althans dat deze Virginie Georgette Becker (directe) familie (zus??) van Fridolin Becker was.

Genoemde Julius Perger (1840-1924) behoorde tot de eerste fotografen in Nederland (respectievelijk Den Haag), tweede helft negentiende eeuw. Perger en (de 'fotograaf') Breitner zullen elkaar (dus) ongetwijfeld (goed?) gekend hebben. Een artikel over deze 'nieuwe kunstenaars' werd geschreven door H.M.Mensonides, gepubliceerd in "Die Haghe Jaarboek 1977". Over Julius Perger meldt dit artikel onder meer dat hij zich (en zijn fotoatelier) medio 1862 vestigde op het adres Pastoorswarande 52 te Den Haag. Uit advertenties die Perger over zijn business in de plaatselijke krant (Dagblad van plaatste blijkt dat hij zich ervan bewust was zijn zaak niet in een '(ge-)goede buurt' te hebben. En dat klopte ook wel; de Pastoorswarande bevond zich in wat wij een 'volksbuurt' zouden noemen. Dit gedeelte (aan de grens) van toenmalig Den Haag was ook wel bekend als (het) 'De Geest' (gebied), waar veel ambachtslui woonden, van wie in de wandeling gezegd werd dat zij 'op de Geest' woonden. 'De Geest' was voor Vincent een favoriet gebied, waar hij ook samen met Breitner meer dan eens vertoefde en inspiratie opdeed. Perger schrijft in de door hem geplaatste advertentie (Dagblad voor Zuid-Holland en 's-Gravenhage, nr.172, dd 23-7-1864): "De ondergeteekende, Photograaf, maakt het geëerde Publiek bekend, dat hij zijn Atelier geopend heeft in de Pastoorswarande No 52, voorheen bewoond door den Heer Dona, en dat hij, niettegenstaande zijn domicilie niet uitlokkend schijnt, niet twijfelt of hij zal door zijn werk de sympathie van het Publiek verwerven, waartoe ook de proeven bij hem voorhanden het hare zullen bijdragen. Tot een en ander bovengemeld, beveelt hij zich in de gunst van het geëerde Publiek. Ook bestaat er gelegenheid voor een fatsoenlijk Jongmensch om grondig de Photographie te leeren. Julius Perger".

In de tijd dat Perger zijn atelier in de Pastoorswarande heeft woont Willem Leurs (mijn over-overgrootvader en vader van Jan Leurs), ook in de Pastoorswarande en aansluitend op het adres Geest 65.

Ik heb hiermee een deel van de onderlinge relaties tussen dezen en genen geschetst.

Deze onderlinge relaties moeten worden afgezet tegen een veel kleiner aantal inwoners dan Den Haag vandaag de dag telt.

Wat in dit verband ook nog wel eens over het hoofd gezien wordt is dat de 'roots' van Vincent in belangrijke mate in Den Haag liggen. Zijn grootvader was Hagenaar, diens vader idem, diens vader idem, diens vader idem, diens vader idem en ook diens vader was een Hagenaar.

Hoe "klein" het wereldje toen was, mag ook blijken uit het volgende:

Elisabeth van Gogh (geboren in 1713 of 1716 en gestorven in 1765), zus van Vincent's over-over-overgrootvader, David van Gogh (1697-1740, goudraadtrekker van beroep), trouwt in 1745 met Wilhelmus van de Graaf (op 24-9-1722 gedoopt in Den Haag). Hun kleindochter Margarita vd Graaf (1793-1860) trouwt met Otto Willem George Frederik Bosman (geboren in 1797) en de uit dit huwelijk geboren Jacobus Bosman (geboren in 1829) trouwt op

2-8-1854 te Den Haag met de op 15-6-1829 geboren Christina Moor. De uit het huwelijk Bosman/Moor op 9-9-1860 geboren zoon Otto Willem George Frederik Bosman (vernoemd dus naar zijn grootvader) trouwt op 3-10-1863 met Wilhelmina Leurs (geb. 4-3-1859), dochter van Hendrik Leurs, de oudste broer van Willem Leurs. Toeval? Mattheus Vrijman, een ander kleinkind van Elisabeth van Gogh en Wilhelmus vd Graaf, trouwt op 15-3-1815 in Den Haag met Maria Gerritze. Een van de getuigen bij dit huwelijk is Bernardus Leurs, vader van Hendrik en Willem Leurs. Willem Leurs hertrouwt in 1871 met Cornelia van der Lans, dochter van Sebastiaan van der Lans en Johanna Gerritze.....

Verder vraagt u hoe ik weet dat Vincent het dikke Ingres papier gebruikte voor zijn eigen hout- en steendruk tekeningen, misschien juister: voor zijn litho's. Ik baseer me hiervoor op Vincent's brieven, waarvan er al enkele genoemd zijn. En ik ga er inderdaad van uit dat hij dit specifieke papier bij "Stam" (lees: de winkel van Stam) op de kop heeft weten te tikken, zoals hij blijkbaar bij Willem Leurs het specifieke bergkrijt kocht waarmee hij werkte. En m.i. hoort in dit rijtje dus ook Smulders & Co thuis, met zijn winkel in de Spuistraat, welke winkel Smulders trouwens – als ik het goed zie – heeft overgenomen van Vincent's oom Vincent, door Vincent en Theo in hun brieven doorgaans "oom Cent" genoemd. Deze is op Spuistraat 55 begonnen met zijn "winkeltje" in schilder- en tekenbenodigdheden, uitgroeïend tot de kunstzaak aan De Plaats, die de Nederlandse vestiging van Goupil is geworden. Vincent benoemt Smulders, van wie hij blijkbaar het "dubbel Ingres" papier en het "Koren" papier betrok, in zijn brieven 222 (5-8-1882), 243, 245, R30 (= brief aan Rappard ca 5-3-1883), 227, R33, 282 en 315 (20 of 21 augustus 1883).

En is het dan helaas zo dat foto's van de winkel van Stam-Liernur, althans zoals deze eruit zag in de tijd dat Vincent er over de vloer kwam, mogelijk niet meer boven water zijn te krijgen, van Smulder's winkel heb ik een foto aangetroffen in Die Haghe Jaarboek 1973. Misschien een niet onbelangrijk detail: Smulders & Co was hofleverancier respectievelijk "Lithogr. van Z.M. den Koning" resp. "Lithographen des konings".

Van de door u genoemde winkel van Goedman zijn trouwens ook enige foto's te vinden, in het Haags Gemeentearchief.

Één daarvan is overigens een, zo heb ik begrepen, gemanipuleerde foto. Deze toont de etalage/winkel op het adres Molenstraat 63, ca 1910, benoemd als winkel van A.A. Goedman. Als ik me goed herinner was op Molenstraat 63 op dat moment (nog) de galerie van J.J. Biesing gevestigd. Deze is op enig moment een compagnonschap met (de "eerste") Goedman aangegaan, waarbij Biesing op 63 (en later 63-69) zijn galerie/kunstzaal startte/handhaafde en Goedman op nr. 43 in het door Biesing en Goedman aangekochte pand zijn winkel in schilderbenodigdheden startte. Henk Leurs, oudste zoon van Jan Leurs, kwam in zijn jonge jaren bij de "tweede" Goedman (die de winkel van zijn vader had overgenomen) regelmatig over de vloer, meestal rond etenstijd.....

Ik laat het voor nu hierbij.

Zekerheidshalve voeg ik ook nog mijn tweede bericht (van vrijdag 20 april) aan u hierbij.

Graag hoor ik van u waar ik kan vinden dat Breitner ook bij Willem Leurs klant was. Ik ben daar al wel van uitgegaan maar aan concreet bronmateriaal op dit punt ontbrak het mij nog.

Met vriendelijke groet,
Bert van Vliet

-----Oorspronkelijk bericht-----

Van: Helewise Berger

Verzonden: maandag 4 juni 2007 17:18

Aan: A L M van Vliet

Onderwerp: RE: kunstwinkel Juffr. Stam

Beste Bert van Vliet,

Een late reactie op uw bericht.. wederom mijn excuses.

U geeft weer veel informatie, waar ik veel aan denk te hebben. Interessante onderlinge relaties en links, wat was de Haagse wereld toen inderdaad nog klein!

Betreft Breitner en Leurs: ik durf niet helemaal zeker te zeggen dat Breitner bij hem inkopen heeft gedaan. In één van de schetsboeken uit zijn Haagse periode heb ik een aantekening gevonden (no. 1924:38 RPK), die ik helaas nog niet volledig heb kunnen ontcijferen. Onze Breitner had een vrij beroerd handschrift. "Ik ben drie maanden bij Leurs geweest, hij werkt veel, maar hij maakt niet zo tachtig .. stuk/sterk papier". Ik stuur u hierbij een foto die ik gemaakt heb, in de hoop dat u er misschien beter wijs uit kan worden dan ik. Ik ga ervan uit dat u er voorzichtig mee omgaat, daar het niet voor publicatie o.i.d. gebruikt mag worden.

Ik ben erg blij dat u Julius Perger noemt, dank daarvoor. Ik probeer meer te weten te komen over de volksbuurten, waar u ook over spreekt, omdat dit voor de relatie Breitner-VG van groot belang is. Weet u of Perger zijn fotoatelier tot in de jaren 1880 in de Pastoorwarande had? Deze week zal ik het Haags Gemeentearchief bezoeken, dus zal dan naar hem in de adresboeken kunnen zoeken. Overigens vind ik het opvallend dat er niet veel over hem te vinden is, wanneer ik op de site van het archief zijn naam intik... Ook bij het RKD of bibliotheken kan ik weinig over hem vinden (bij eerstgenoemde misschien omdat het een fotograaf is,

weet niet of zij dit ook in hun archieven opnemen).. De door u genoemde artikelen zal ik daarentegen zeker lezen. Weet u of er foto's van hem van de volksbuurten zijn?

Ik weet dat Breitner de techniek van het fotograferen waarschijnlijk bij Van der Weele opdoet (over datering lopen de gedachten uiteen). Eerder heeft hij mogelijk bij het Panorama Mesdag er al kennis mee gemaakt. Mogelijk zou ook Perger invloed op hem hebben gehad, hij woonde destijds immers om de hoek (?). De vele literatuur die er over Breitners fotografie bestaat heb ik nooit aandachtig gelezen, omdat meestal geassocieerd wordt met zijn latere, Amsterdamse periode. Het is echter wel mogelijk dat Breitner er in Den Haag al kennis mee heeft gemaakt.

Ik heb inmiddels inderdaad gelezen dat VG bij Smulders ook het dikke Ingres papier kocht.. of Breitner bij hem inkopen deed is mij niet bekend. In zijn schetsboeken staan erg veel adressen en aantekeningen, mogelijk ga ik nog eens kijken of ik notities zoals 'Spuistraat 55', 'Pastoorwarande 52' of de Molenstraat kan vinden. Eerder wist ik dit soort relevante adressen nog niet. In het door u genoemde Die Haghe Jaarboek 1973 staat inderdaad veel over de volksbuurten geschetst.

Heeft u ook andere archieven van kunstenaars heeft bekeken die inkopen deden bij Stam of andere *suppliers*, voor zover die bekend zijn? Ik heb voor mijn onderzoek ook bijvoorbeeld de (foto)archieven van W. Witsen doorgespit, op zoek naar relevante informatie over Breitner.

Mag ik u uit nieuwsgierigheid vragen of uw onderzoek tot een publicatie o.i.d. gaat leiden?

Met vriendelijke groet,

Helewise Berger

From: A L M van Vliet
Sent: dinsdag 5 juni 2007 13:37
To: Helewise Berger
Subject: RE: kunstwinkel Juffr. Stam

Beste Helewise Berger,

Uw bericht van 4 juni van eind naar begin beantwoordend:

Of ik publicatieplannen heb?

Dat heb ik inderdaad. Aanvankelijk richtte mijn onderzoek zich in het bijzonder op het leven en werk van mijn overgrootvader Jan Leurs (de Haagse School schilder), en waren mijn publicatieplannen ook vooral daarop gericht. Gaandeweg is de context zich gaan verbreden, waardoor bijvoorbeeld het fenomeen Haagse School als zodanig ook meer in beeld is gekomen. Ook de relatie tussen mijn betovergrootvader Willem Leurs en VvG is gaandeweg een "hoofdstuk op zichzelf" aan het worden, met inbegrip van (mijn gedachten over) Willem Leurs' positie in het wereldje van de kunst, en met inbegrip van de Haagse roots van VvG, waar m.i. méér over te vertellen valt dan tot nu toe is gebeurd. En u zult gemerkt hebben dat ik geïnteresseerd ben in hoe in toenmalig Den Haag allerlei relaties en verbanden blijken te hebben bestaan.

Ik ben er nog niet uit hoe ik mijn publicatieplannen vorm ga geven, maar ik overweeg om tot een eerste neerslag te komen in de vorm van wat artikelen.

Ik heb (nog) geen archieven van kunstenaars, die hun benodigdheden bij Stam, Leurs etc kochten (of zouden kunnen hebben gekocht), onderzocht. Ik heb wel een aantal kunstenaars op het oog, mocht het er van (kunnen) komen, en dan denk ik aan met name de broers Jacob en Willem Maris, Weissenbruch, Blommers, Gabriël, Ten Hove, Koppenol, en nog zowat bekende namen. Met (verwante) nakomelingen van Theophile de Bock en Anton Mauve heb ik al contact gehad, maar dat heeft geen informatie opgeleverd over (hun verbinding met) Willem Leurs.

U noemt Die Haghe Jaarboek 1973 (waar ik overigens in mijn voorgaand bericht aan de editie 1977 refereerde).

U zult dan neem ik aan bekend zijn met het uitgebreide artikel van Visser over VvG in de 1973-editie?

Wat Perger betreft;

Januari dit jaar heb ik een korte e-mailwisseling gehad met Peter Perger, achterkleinzoon van Julius Perger.

Ik voeg deze correspondentie integraal bij. Misschien kan het voor u interessant zijn om met hem contact te leggen. U kunt dan refereren aan mijn correspondentie met hem.

In mijn bericht aan Peter Perger heb ik overigens abusievelijk nr. 152 als het huisnummer van Perger genoemd (in de Pastoorwarande), en dat had nr. 52 moeten zijn, zoals u inmiddels weet.

M.b.t. Julius Perger voeg ik nog enige bijlagen bij.

Ik heb geen idee tot wanneer Perger zijn atelier in de Pastoorwarande had. In het artikel in Die Haghe 1977 wordt nog gerefereerd aan een advertentie d.d. 11 juli 1868, latere advertenties zijn niet genoemd. Maar of dat betekent dat Perger ná 1868 niet meer geadverteerd heeft?

Het Haags Adressenboek zal op dit punt inderdaad uitsluitel kunnen geven.

Of er door Perger gemaakte foto's van de volksbuurten bestaan, weet ik niet. Wel zijn er foto's van hem bewaard gebleven van industrieobjecten/ingenieurwerken, railverbindingen etc., zie:

<http://www.neha.nl/specialcollections/0626docufull.php>

http://www.blok46a.nl/index.php?pagename=forum&rs_discuss_where=topic&rs_discuss_forum=ijburgalgemeen&rs_discuss_topic=61&recent=426

En bent u bekend met het onderzoeksproject 'Dutch Eyes'? Dat richt zich op de ontwikkelingen, verschijnselen en mensen in de fotografie van 1840 tot nu. Perger en Breitner komen hierin aan bod. Zie: <http://www.dutch-eyes.nl/links/nl/inhoud.htm>

Wat de (mogelijke) relatie Breitner-Leurs betreft.

Ik ben bang u niet echt te kunnen helpen wat betreft de tekst van Breitners aantekening. Wel vraag ik me af of er niet staat "drie november" waar u "drie maanden" veronderstelt.

U kunt er verzekerd van zijn dat ik voorzichtig omga met de door u gemaakte foto.

Is deze aantekening trouwens (ongeveer) te dateren?

Met vriendelijke groet,
Bert van Vliet

-----Oorspronkelijk bericht-----

Van: Helewise Berger

Verzonden: dinsdag 5 juni 2007 17:26

Aan: A L M van Vliet

Onderwerp: RE: kunstwinkel Juffr. Stam

Beste Bert van Vliet,

Ik heb inderdaad gemerkt dat u geïnteresseerd bent in de onderlinge relaties in het oude Den Haag, ik kan u geen ongelijk geven! Ik zou het dan ook leuk vinden om uw toekomstige publicaties te lezen.

Inderdaad heb ik het uitgebreide artikel van de heer Visser in Die Haghe Jaarboek 1973 aandachtig gelezen.

Veel dank voor de informatie over Julius Perger. Toen u me eerder over Perger vertelde, ben ik hem gelijk gaan *googlen* zoals dat heet. Ik kwam op de site van Dutch Eyes en zag dat ook Breitner vertegenwoordigd is. Ik ben zeer benieuwd naar het resultaat, het concept spreekt me erg aan. Zoals u aan Peter Perger vertelt de beeldbank al aardig geplunderd te hebben, zo ben ik ook goed op weg. Er zijn leuke foto's van de Geest en omstreken uit die periode te vinden. Helaas geen duidelijke foto van de Juffrouw Idastraat 16, waar Breitner (net zoals W. Maris, Mauve en Blommers) lange tijd zijn atelier had.

U heeft het over mogelijk contact leggen met Peter Perger, weet u of hij inmiddels verder is gegaan met zijn zoektocht? Ik hoop inderdaad meer te vinden in het Haags archief, ik zal u op de hoogte houden.

Het schetsboek waar de aantekening over Leurs in staat heeft Breitner rond 1882 gebruikt. Hij gebruikte zijn boekjes door elkaar en soms wel 3 jaar lang, waardoor een precieze datering moeilijk is. In dit schetsboek staan voorstudies voor zijn aquarel *De soepuitdeling* die in 1882 gedateerd is. Mocht er inderdaad 'november' staan, wat u terecht opmerkt, dan zou dat 1881, 1882 of 1883 kunnen zijn.. Helaas schrijft Breitner voor zover ik weet niet over Leurs.

Met vriendelijke groet,
Helewise Berger

From: A L M van Vliet

Sent: dinsdag 5 juni 2007 18:58

To: Helewise Berger

Subject: RE: kunstwinkel Juffr. Stam

Beste Helewise Berger,

Ik weet niet of Peter Perger, al dan niet (mede) n.a.v. mijn email contact met hem verder is gegaan met zijn zoektocht. Bij de correspondentie zoals ik die aan u heb gemeld is het wat mij met hem betreft, gebleven. Voor mij had (en heeft) verder onderzoek in die richting (vooralsnog) minder prioriteit, wat niet betekent dat de Perger-connectie uit mijn gezichtsveld verdwijnt.

Interessant wat u meldt over de mogelijke datering van Breitner's aantekening in relatie tot zijn aquarel *De Soepuitdeling*. Het zal u bekend zijn dat dit ook voor Vincent een thema geweest is dat hij enige keren in zijn tekeningen/schetsen verwerkt heeft.

Dit brengt mij op het volgende (en ik meld het vooralsnog voor wat het waard is).

Vincent heeft een aantal tekeningen/schetsen gemaakt m.b.t. de (toenmalige) 'Staatsloterij'.

In 1874/75 is een zekere J. Stam directeur van "De Staatsloterij".

Deze J. Stam heb ik nog niet nader kunnen identificeren, maar de achternaam geeft toch te denken.

Als bijlage bij dit bericht daarom een docu dat ik voor mezelf enige tijd geleden heb aangemaakt met de gedachte: wie weet komt deze info later nog eens van pas. In dit docu komt o.a. een De Kanter voor. Deze heeft mijn belangstelling omdat deze De Kanter mogelijk Jan Leurs, mijn overgrootvader, persoonlijk gekend heeft.

Zeer interessant wat u meldt over uw onderzoek!
Interessante buurt, Molenstraat-Juff.Idastraat-etc, vind u niet?
Succes met het vervolg.
En wat me te binnen schiet als mogelijk relevant voor u, zal ik u melden.

Met hartelijke groet,
Bert van Vliet

Beste Bert van Vliet,

Het is op z'n minst frappant dat de directeur van de toenmalige staatsloterij Stam heette! Bizar hoe alles (mogelijk) weer in relatie staat tot elkaar.
Het is mij inderdaad bekend dat Vincent enkele tekeningen en schetsen naar dit thema heeft gemaakt. Breitners Soepuitdeling en de Staatsloterij van Van Gogh zijn in de literatuur vaker met elkaar vergeleken, maar zijn nooit uitgebreid onderzocht. In mijn onderzoek probeer ik beide werken uitvoeriger te vergelijken, vooral op materiaal-technisch gebied (aquareltechniek).
Ik vind de oude buurten waar VG o.a. over sprak inderdaad zeer interessant. Vooral nu ik er op let kom ik de Molenstraat en Juff. Idastraat regelmatig tegen.
Véél dank voor de vele informatie die u me gegeven heeft. Mocht ik nog iets tegenkomen wat mogelijk relevant voor u is, dan zal ik het u laten weten.
Veel succes met uw onderzoek.

Hartelijke groeten,

Helewise

-----Oorspronkelijk bericht-----

Van: Helewise Berger

Verzonden: vrijdag 29 juni 2007 11:15

Aan: A L M van Vliet

Onderwerp: Leurs

Dag Bert van Vliet,

Graag zou ik u nog een korte vraag stellen over Leurs.
Denkende aan de foto die ik u stuurde met de notitie van Breitner over Leurs sprak ik erover met enkele collega's in het museum (in de hoop de krabbels te ontcijferen).
Hans Luijten denkt dat er toch 'drie maanden' staat ipv 'november'. Tot nu toe denken we dat er staat: "Ik ben drie maanden bij Leurs geweest, hij werkt veel, maar hij maakt niet/wel/uit 10 tekeningen op zeer sterk papier".
Klopt het er een kunstschilder Leurs was, familie van Wilhelmus Johannes Leurs (1828-1895)? Via de database van het RKD kwam ik op Johannes Karel Leurs (1865-1938), en hoewel hij mogelijk via de plateelfabriek Rozenburg in contact was met Breitner, lijkt hij me erg jong.
Het zou kunnen zijn dat Breitner hier over een kunstenaar Leurs spreekt in plaats van de verkoper in kunstbenodigdheden.
Ik hoop dat u mij kunt helpen.

Veel dank en groeten,
Helewise

Van: A L M van Vliet

Verzonden: maandag 2 juli 2007 14:41

Aan: Helewise Berger

Onderwerp: RE: Leurs

Beste Helewise Berger,

De door u genoemde Johannes Karel (Jan) Leurs, mijn overgrootvader, was de zoon van Willem Leurs. Omdat u in uw eerste bericht aan mij refereerde aan mijn notitie op The Vincent van Gogh Online Forum (http://www.vggallery.com/forum/forum_33.htm) over de relatie tussen Willem Leurs en Vincent van Gogh, ben ik er van meet af aan van uitgegaan dat het u al bekend was dat Willem Leurs en Jan Leurs vader en zoon waren. Is het mogelijk dat Breitner de jonge Jan Leurs kende?

Ja zeker. Net als bv de broers Jacob en Willem Maris, Anton Mauve en Theophilide de Bock, zal ook Breitner klant van Willem Leurs geweest (kunnen) zijn.

Jan Leurs (hij was de jongste zoon van Willem Leurs) heeft al vroeg moeten bijspringen in de winkel van zijn vader, én zal ook regelmatig in de werkplaats van zijn vader te vinden zijn geweest. Al op (zeer) jonge leeftijd is zoon Jan zo in aanraking gekomen met de 'Haagse School' én de schilders van de Haagse School.

Ik sluit niet uit dat de klaarblijkelijk artistiek getalenteerde Jan in opdracht van hierboven genoemde en andere "gevestigde" kunstschilders eenvoudige aanvullende schilderwerkzaamheden uitvoerde op hun schilderijen (bv het 'stofferen'). Jan Leurs was volgens mij (ook) een alleszins kundig 'reproduceerder', een copieerder en ik ga ervan uit dat hij juist vanwege deze gave bij 'Rozenburg' is binnen gehaald, nota bene (naar Jan Leurs' eigen zeggen) door Wijnand Bastiaan van Horssen (= zwager van Herman van der Weele, die net als Breitner enige tijd met Vincent vG omging).

Zou het kunnen dat Breitner Jan Leurs (ook) via 'Rozenburg' heeft leren kennen? Ja, ook dat is mogelijk.

Ik begrijp dat Breitner ergens in de periode oktober 1883 – juni 1889 als schilder verbonden is geweest aan 'Rozenburg'. Dat klopt? (mijn bron: 'Rozenburg 1883-1917', p. 87). Jan Leurs trad weliswaar pas in 1891 in dienst bij Rozenburg, maar dat wil niet zeggen dat hij in de daaraan voorafgaande jaren ook al niet af en toe "bijkluste" door persoonlijk toedoen van Colenbrander. L.g. bood wel vaker de mogelijkheid aan aankomende maar nog arme jonge schilders om, al dan niet buiten de boeken, wat geld te verdienen met (eenvoudig) plateelschilderwerk. Van belang is dus te weten wanneer Breitner precies aan Rozenburg verbonden is geweest. Kan in het bovenstaande voldoende grond gevonden worden om te veronderstellen dat Breitner het niet over de 'leverancier' Leurs maar over de 'kunstenaar' Leurs gehad heeft? Of m.a.w.: kan het zijn dat Br. het niet over 'vader' Leurs maar over 'zoon' Leurs heeft?

Uit eerder bericht van u herinner ik me dat deze aantekening van Br. te plaatsen is rond 1882. Jan Leurs is in het schooljaar 1880-81 (dus op 15 jarige leeftijd) begonnen aan zijn zesjarige (avond)studie aan de Akademie voor BK in Den Haag. Als beroep geeft hij dan 'decorschilder' op (in die tijd werkte hij, als ik het goed zie, bij de Koninklijke Schouwburg in Den Haag). Maar ook staat hij in het leerlingenregister geregistreerd als decoratieschilder, terwijl hij in het schooljaar 1882/1883 geregistreerd is als 'kunstschilder'. Een en ander wijst er ruimschoots op dat Jan Leurs inderdaad behoorlijk getalenteerd was, in ieder geval de kneepjes van het (schilder)vak toen al aardig te pakken begon te krijgen. En dat zou het mogelijk kunnen maken om te veronderstellen dat het Jan Leurs is die (schilder)werkzaamheden voor Breitner verrichtte.

Overigens: uit de administratie van de Akademie vBK maak ik op dat Henri Schelfhout (1838-1910, zoon van Andreas S.) gedurende twee schooljaren 1881/1882 en 1882/1883 als (een soort) mentor te maken had met Jan Leurs. Het is u bekend dat Henri Schelfhout, naast kunstschilder, ook een blijkbaar niet onverdienstelijk fotograaf is geweest? Hebben we hier te maken met de 'connectie' Willem Leurs – Perger – Schelfhout – Breitner – Jan Leurs ???

In zijn aantekening heeft Br. het volgens jullie over 'zeer sterk' papier. Zou dit er dan misschien op kunnen duiden dat (Jan) Leurs lithografiewerk voor Breitner verrichtte?

In een van zijn brieven aan zijn broer Theo (brief d.d. ca. 4 maart 1883) heeft Vincent het er ook over dat hij bij (Willem) Leurs nog een speciaal soort papier kan verkrijgen. Een aanknopingspunt?

Ben benieuwd naar uw reactie.

Gegroet,
Bert van Vliet

TECHNICAL RESEARCH FORM
FOR
DUTCH CONTEMPORARIES



Artist: G.H. Breitner

Title: De Charge

Date of examination	13/11/2007
Place of examination	☒ studio
	☐ other
	Conditions (unframed...etc) The painting was examined out of its frame in the conservation studio at the Gemeente Museum, Den Haag
Name	D.O.

1. IDENTIFICATION

Dimensions of Support (visible)	Height	left	99,5 cm	right	99,5 cm
	Width	upper	300 cm	lower	300,2cm

Dimensions of actual image	Height	left	99,5 cm	right	99,5 cm
	Width	upper	300 cm	lower	300,2cm

A.

Signature	☐ yes	☐ no
Location	☐ Lower right ☐ Lower left ☐ other	☐ upper right ☐ upper left
	☐ original	later
Description (colour, material, tools used, wet-in-wet/dry-on-wet, etc.);		
'G. H, Breitner' has been painted wet on dry with a light brown, opaque paint. (approximate brush width 0,3 cm round brush). The line under the signature shows a scumbling of paint. For the most part, each letter is readable. The final 'r' however has smudged. The signature is recognizable as being that of the artist'.		
Tracing on melinex (attach)		
See original copy		
		

B.

Inscription Recto	☐ yes	☐ no
Plaats	☐ Lower right ☐ Lower left ☐ other	☐ upper right ☐ upper left
	☐ original	☐ later
Description (colour, material, tools used, wet-in-wet/dry-on-wet, etc.);		
Tracing on melinex (attach)		

C.

Inscriptions on the reverse Stretcher/backboard/frame			
Location	1 upper left	2	3
Colour	black		
Material	Stift op lijst?		
Description	25-1927		

Labels			
Location	1 upper left	2 upper left	3 upper left
Material	Paper with printed information	Paper with printed information	Sticker
Description	'k: G.H.Breitner T: Cavalerie Aankoop: Hidde Nijland H 100 B 300 Inv. Nr: 25-1927	'Breitner, G. Cavalerie Colonne Vit verz. Hidde Nijland H 100 B 300 Inv.nr. 25-1927	G.H.Breitner 18/11/94-5/2/95 Huzarencharge (een ontmoeting) 1883-85 Haags Gemeentemuseum, Den Haag

2. SUPPORT

A. Panel

B. Canvas

Tacking margins	☐ yes	☐ no	☐ covered	
Width (min.-max. in cm)	left	cm	right	cm
	upper	cm	lower	cm

Dimensions from edge to edge	Height	links	99,5 cm	Right	cm
	Width	boven	303 cm	Lower	cm

☐ enlarges	☐ reduced (turned down or trimmed)	☐ neither
-----------------------------------	--	----------------------------------

Fibre	☐ linen ? ☐ hemp ☐ cotton ☐ jute ☐ other
Identified	☐ yes ☐ no

Type of weave	☐ plain ☐ herringbone ☐ other
Description(open/closed, faults in the weave, min.-max. thread thickness etc. .)	

The painting support is lined, thread count is difficult to take as the thickness of the paint conceals the weave of the canvas. Possible with x-ray and/or thread count meter. Weave appears of medium thickness (0,2-0,5cm)

Thread count (to be carried out) (5 times)	☐ from the x-radiograph	☐ from the painting
vertical per 2 cm	25,25,25,25,25,	12,5 Average per cm
horizontal per 2 cm	30,30,31,30,29	15 Average per cm

Selvedge	☐ yes ☐ no
	☐ left ☐ right ☐ upper ☐ lower

Primary cusping (measure the width)	Left	cm	Right	cm
Not visible	Upper	cm	Lower	cm

Seconadry cusping (measure the width)	Left	cm	Right	cm
Not visible	Upper	cm	Lower	cm

Method of stretching (describe);

The painting has been attached to a lining canvas probably wax-resin adhesive used. The lining canvas is attached to the existing stretcher with tacks. Tack holes in the original canvas are only visible on the right edge

Condition			
☐ unlined ☒ lined	☐ edges	☐ total	☐ loose lining
	☐ water based glue	☒ wax/resin	☐ synthetic glue
☐ canvas unchanged	☐ canvas saturated		
☐ Reverse of the canvas impregnated with wax			

Secondary support			
	☒ stretcher	☐ strainer	
	☐ working support	☐ first original support	☒ later

Construction

describe (number of members, joins, wood type, keys etc.);

The stretcher is composed of eight members made of what appears to be a soft wood (possibly pine) joined with a mortise and tenon join. There are six vertical members and two horizontal members. On all edges of the support filets of wood can be found. There are 16 keys in total none of which have been secured to the stretcher.

3. GROUND

☐ None	☐ hand-made by the artist	☐ commercial
-------------------------------	--	-------------------------------------

Isolation layer	☐ yes ☐ no ?
Looks like/ identified as	☐ glue (cold/ warm) ☐ oil ☐ other It is difficult to ascertain whether or not a size layer exists, staining test will have to be carried out on the cross section. However, before mounting, the underneath of the sample appeared to be slightly yellowed. This could indicate the presence of a size layer or perhaps it is just staining from the canvas itself. 

Visible ground layer	
	☐ none
	☐ unpainted areas
	☐ edges of the image
	☐ contours

Structure		
	☐ knife	☐ brush
	☐ thick	☐ thin
	☐ equal	☐ irregular
	☐ closed	☐ porous

Abraded prior to use	☐ yes ☐ no
	☐ including tacking margins ☐ excluding tacking margins

Ground has penetrated the canvas	☐ yes ☐ no
Visible	☐ from the painting ☐ from the x-radiograph

Estimate original colour	☐ saturated ☐ discoloured
The colour of the ground has a creamy white appearance and extends to the edges of the trimmed canvas.	

Summary	
	☐ determined by the stereo microscope
	☐ light microscopy of the cross section

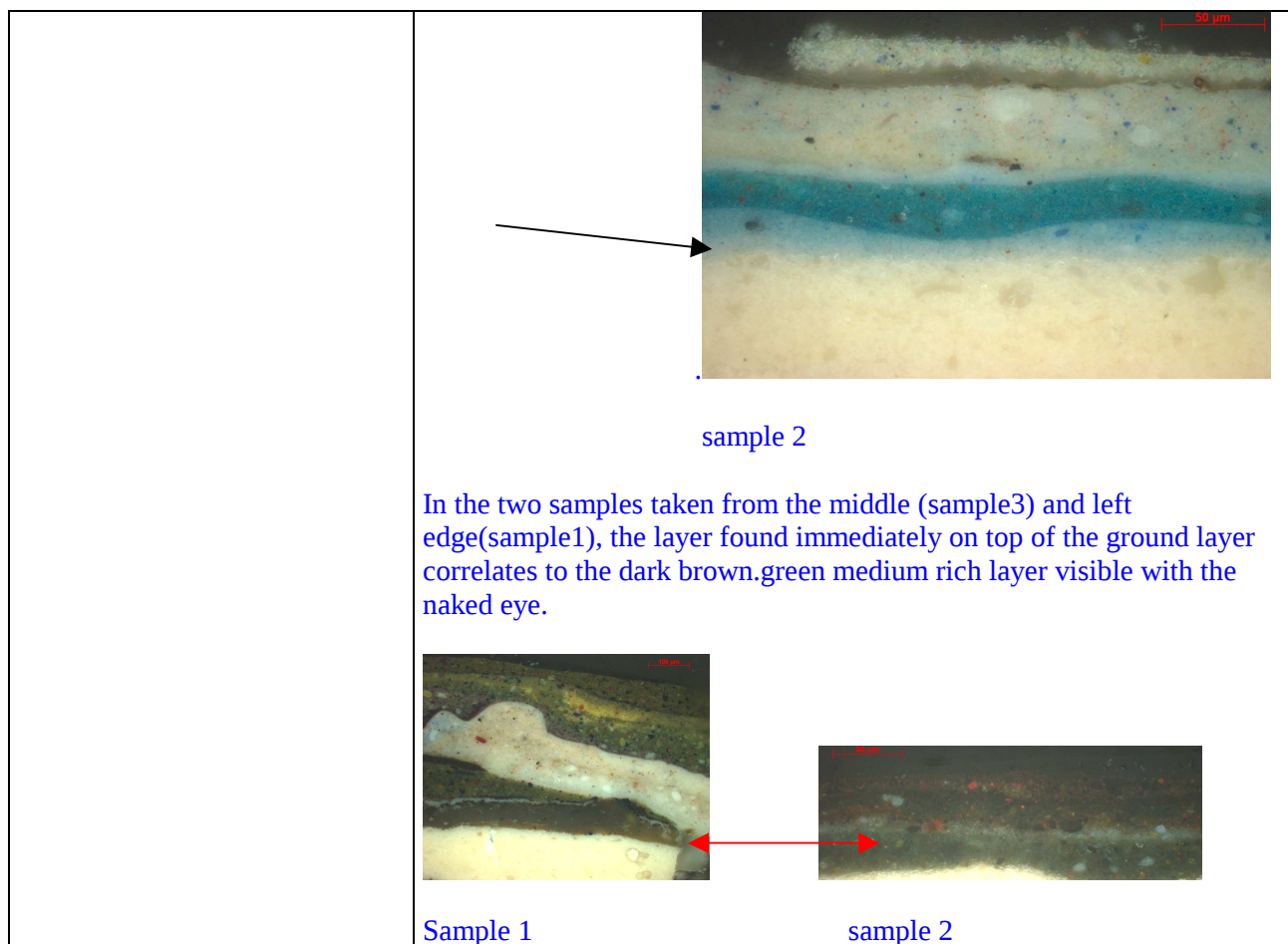
	☐ analyses
	 All three samples show the ground in its entirety. It is clear in the back scattered image that there are two layers, the lower layer is about 30-40µm in thickness and has a slightly higher ratio of lead white than the upper layer. Pigments identified by SEM-EDX: Lead white, chalk, few yellow ochre and omber particles. The thickness of the ground layer is consistent, further indicating that the ground layer has been evenly applied and is more than likely commercially prepared.

☐ <u>imprimatura ?</u>	☐ two different coloured ground layers	☐ none
---	---	-------------------------------

Visible	
	☐ no
	☒ in unpainted areas
	☐ at the edges of the image
	☐ contours

Describe (colour, texture, transparency etc.);
There is a brownish red semi-transparent underlayer visible in parts of the painting in which the paint has been thinly applied. In the mid ground this underlayer has a brown/green colour. There is no underlayer visible in the sky.

Composition	
	☐ determined by the stereomicroscope
	☐ by light microscope of the cross section
	☒ analyses
	From the three samples taken, it is clear that there is no dark brown/green underlayer in the one taken from the sky (sample2)



Condition of the ground layer

For the most part, the condition of the ground is good. The adhesion between the support and the ground is good. This, however, is not the case along the edges (fold over edges) where extensive ground loss is visible. Also there is the possibility that there are more losses which have been since treated.

4. UNDERDRAWING (other than paint

Visible	☐ yes ☐ no
	☐ with naked eye
	☐ stereo-microscope
	☐ IRR

Function	
	☐ help in proportion(perspective/grid)
	☐ contours
	☐ modelling
	☐ other

Description;

Material	
Looks like / identified as	☐ charcoal ☐ chalk ☐ ink ☐ lead pencil ☐ scratched ☐ other,

Deviations from final composition

Other

5. UNDERPAINTING

A. Primary sketch

Visible	☐ yes ☐ no ?
	☐ on the support
	☐ on the ground
	☐ various (paint)layers a blue/black outline can be deciphered in areas, contouring in particular the legs of the horses.

Character		
	☐ thick medium	☐ thin
	☐ dry	☐ flowing
	☐ matte	☐ glossy
	☐ linear	☐ smooth

Colour
Blue/black brush strokes with an approximate thickness of 2mm

Brush(es) / tools used
Brush strokes are visible in raking light, thick application of visible paint layer obscures this somewhat

Deviations from the final composition
There seems to be a strengthening of contours after the paint layer(s) were applied, (particularly noticeable in the hooves of the horses). This has been carried out with dark blue lines and in some cases scratching of the paint



Others

B. Other Layers

Visible	☐ yes ☐ no possible
----------------	---

Character		
	☐ thick	☐ thin
	☐ dry	☐ flowing
	☐ mat	☐ glossy
	☐ linear	☐ smooth

Colour

Brush(es)/ tools used

Deviations from final image

Other

6. UNDERLYING IMAGE

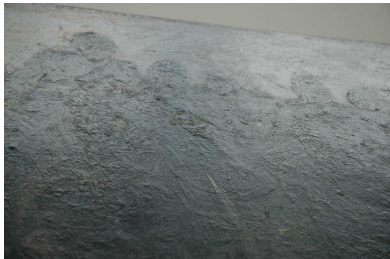
Visible	
	☐ used in the current image
	☐ overpainted underlying brush strokes visible in the centre and changes in the rider noted
	☐ scraped off

Function	
	☐ other composition
	☐ first step for current image

Colour			
	☐ modelled		☐ flat
	☐ straight from the tube		☐ wet-in-wet
	☐ strong	☐ modest	☐ complementary
Describe;			
unclear			

Character		
	☐ thick	☐ thin
	☐ dry	☐ flowing
	☐ mat	☐ glossy
	☐ opaque	☐ transparant
Describe;		
But this texture could be from the visible paint layer		

Brush(es)/ tools used

Deviations from the composition	
	

Other
While reading about Breitner, I found out that he began to paint a street scene with a catholic commune (?) girl dressed in white, early 1883. He planned to send it to the International Exhibition in Amsterdam the same year, but he changed it to a cavalry-piece. According to the literature I have, this is probably The Charge in the Haags Gemeentemuseum. They are referring to information in a letter Breitner wrote to his mecenas, which I haven't read yet. I will have the book with this letter by Tuesday. The exhibition in Amsterdam opened in May 1883 (I think), Van Gogh wrote about the work in July 1883. So in the meantime he might have changed the subject. HB

7. PAINT LAYER

Colours			
	☐ modelled		☐ flat
	☐ straight from the tube		☐ wet-in-wet
	☐ strong	☐ modest	☐ complementary
Describe;			
The overall tonality of the work shows a dark blue/grey contrasted or silhouetted against the beige brown purple of the sand and the grey blue of the sky			

Character		
	☐ thick	☐ thin
	☐ dry	☐ flowing
	☐ mat	☐ glossy
	☐ opaque	☐ transparant
Describe;		
The painting appears to have been reworked several times(e.g. the sky painted, followed by the figures and again the sky and/or the background) The paint has been applied for the most part quite thickly.		

Brush strokes
(size and shape, direction (following form, ordered, arbitrary), pattern (knick-knacks, tufts, zig-zag, shaded, etc.)
Wide 2,5cm brush, stiff flat edge

Other methods of paint application
(direct from the tube, palette knife, end of a brush etc.)
Possible use of the end of the brush

Impressions
(Canvas weave, finger print, newspaper print, enz.)
None visible

Imbedded material
(sand, soot, brush hairs etc.)
In some areas bristles from the paint brush can be found imbedded in the paint, these measure on average 3 cms in length

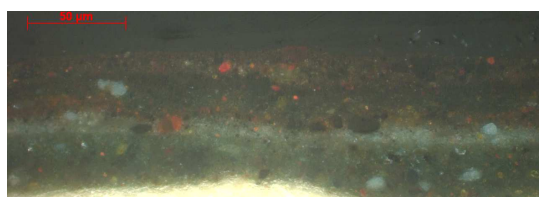
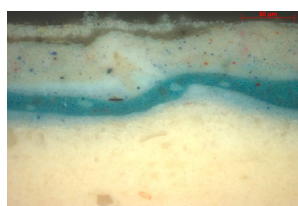
Layer build up	
☐ wet-in-wet	☐ wet-on-dry
☐ one layer	☐ several layers
Describe;	

A question lies on whether or not the artist outlined the composition first. Contour lines are visible on top of the upper most paint layer (as can be seen in the hooves of some of the horses).



It is difficult to ascertain the layer build up of this painting, in some areas the sky has been painted after the horsemen, in others the paint strokes of the horsemen lie on top of the sky. The highlights (red, yellow, white, blue), however do appear to have been painted last.

Samples taken show quite a diverse build up of paint layers. Sample 1 (far left edge) shows a build up of 17 layers, sample 2 and 3 show a paint layer build up that is quite different but having a similar number of layers ~9-10 layers. They are of differing thickness and composition. The large number of layers from sample 1 may indicate the presence of an underlying paint film. Since the sample was taken from the edge, it could also indicate that layers were multiple due to it being the edge of a painting (individual layers being pushed aside?). With regards to the composition: the following pigments were identified: (below details from the three samples)



Ochre, red lake (with Al and S as substrates), vermillion, naples yellow, lead white, bone black, cobalt blue, chalk, Prussian blue and silicates

Condition of the paint layer

Fading, increased transparency, cupping, “wrinkling”, cracks, blister, abrasion etc.)

Extensive drying cracks as well as wrinkling of the paint film. Traction cracks visible on the 3rd figure from the left. Most of these cracks have been retouched, and these retouchings have discoloured slightly. They appear mat in the sky and along the upper edge of the composition.

There is loose paint visible along the fold over edges.

Paint and/or ground loss visible also along the edges.

Damage caused by lining

☒ slight

☐ “weave emphasis”

☐ flattened impasto

☐ “moating”

8. SURFACE LAYERS

☒ present

☐ none

☐ over all	☐ local
☐ original	☐ later

Character

(gloss, thickness, texture, etc.)

The varnish layer appears to be relatively thick and is both matt and glossy

Fluorescence

The varnish layer(s) has a yellowish/green fluorescence

Composition

☐ look like	☐ report	☐ analyses
☐ natural resin		
☐ synthetic resin		
☐ wax		
☐ egg white		

Condition

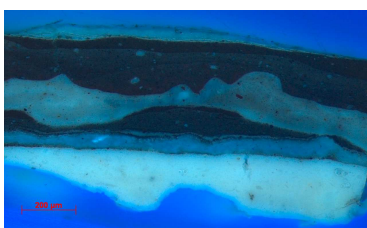
(discolouration, crazed, dirty etc.)

The varnish has darkened somewhat

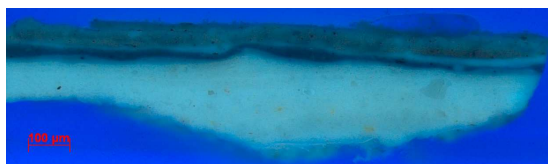
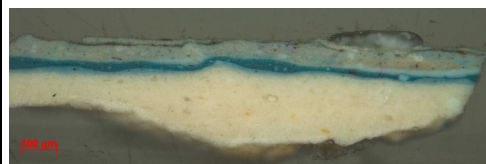
9. FURTHER INFORMATION

U.V. Light

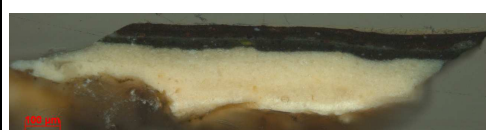
The painting was examined with a handheld UV light. The varnish fluoresced a green/blue colour. Extensive retouching was visible in the sky and in the areas in which drying cracks had occurred. Uv examination of the samples shows that intermediate 'oiling' out layers, or medium rich layers have been used by the artist.



Sample 1



Sample 2



Sample 3

X-radiography

Taking into consideration the size of the painting, four sites were located for x-radiography. The x-rays did reveal that changes had taken place. It was, however, difficult to make out the exact nature of the changes that were made.

IRR

This was not carried out.

Art historical findings

Helewise Berger wrote: While reading about Breitner, I found out that he began to paint a street scene with a catholic commune (?) girl dressed in white, early 1883. He planned to send it to the International Exhibition in Amsterdam the same year, but he changed it to a cavalry-piece. According to the literature I have (what literature?), this is probably The Charge in the Haags Gemeentemuseum. They are referring to information in a letter Breitner wrote to his mecenas, which I haven't read yet. I will have the book with this letter by Tuesday.

The exhibition in Amsterdam opened in May 1883 (I think), Van Gogh wrote about the work in July 1883. So in the meantime he might have changed the subject.

Presentatie Shell Nederland QRM Quarterly Review Meeting

Helewise Berger

Er was al bekend dat de twee kunstenaars in hun jonge jaren samen in Den Haag hebben getekend. Ik concentreer me dan ook op de Haagse periode van Breitner, specifiek op de periode 1882-1883, wanneer hij met Van Gogh omging. Ze hebben contact gehad tussen ca. februari 1882 – juli 1883. Eerste ontmoeting mogelijk bij opening Panorama Mesdag op 1 augustus 1881, later via tekenavonden bij het Haagse schildergenootschap Pulchri Studio.

In hun vroege jaren waren beide geboeid door de oude buurten van Den Haag, waar volgens hen de meest interessante types voorkomen. Ze zien echter in dezelfde types iets geheel anders. Breitner speelt in op de formele realiteit, puur wat hij ziet en wil geen derde essentie of diepere betekenis er aan toekennen, zoals Van Gogh doet.

Ze schetsen samen op straat en bestuderen deze later met model op het atelier. *'Hij tekent heel handig en heel anders weer dan ik, en wij maken dikwijls samen typen in de volksgaarkeuken of de wachtkamer. Hij komt nogal eens bij mij op 't atelier om houtgravures te zien en ik bij hem ook'*, schrijft Van Gogh aan zijn broer Theo.²⁹⁴ Er is een leuke anekdote over hoe Breitner in een Haagse gaarkeuken krabbeltjes had gemaakt in een klein schetsboekje en hoe Van Gogh dan naar hetzelfde lokaal gaat met een groot en opzienbarend schetsblad en timmermanspotlood. Van Gogh wordt daar niet geduld en wordt er weggejaagd.²⁹⁵

In zijn brieven aan Theo laat Van Gogh zich enkele malen uit over zijn bezoek aan Breitners atelier en de werken die hij daar ziet. Breitner zou niet veel bij Van Goghs over de vloer komen. Hoewel zij samen op pad gingen, waren zij niet de beste vrienden. Er waren veel 'botsingen' tussen Breitner en Van Gogh, qua visie op kunst en leven waren zij erg verschillend. Waar Breitner van jongs af aan lessen op de academie volgt is Van Gogh een autodidact. Van Gogh had kritiek op het feit dat Breitner een leraarsbaan in tekenen accepteerde, hij vond het hebben van een baantje naast het kunstenaarsschap eigenlijk fataal en bedenkelijk. Beide kunstenaars waren bevriend met schilder Herman J. van der Weele. Bij Van der Weele thuis zag Van Gogh werk van Breitner, waar hij in zijn brieven aan Theo over sprak. Ook Anton Mauve is een connectie tussen de twee kunstenaars.

²⁹⁴ VG Brief 174

²⁹⁵ Artikel Elsevier: Maks

Atelierpraktijk

Via gemeentearchieven, de foto's die hij maakte, brieven en zijn werk probeer ik zijn werkwijze te achterhalen. Daarbij let ik bijvoorbeeld op het atelier, tekenmateriaal, ondergrond, inkoop van zijn materiaal en gebruik van modellen.

Het provisoir atelier van Breitner in Den Haag boeide Van Gogh erg. In een brief aan zijn broer Theo beschrijft hij het zonderkamertje dat Breitner bij Siebenhaar op de Juffrouw Idastraat 16 had. *‘Dat was gemeubileerd met diverse luciferdoosjes (leege) vooral, verder met een scheermes of zoo iets, en eene kist met een bed er in. Tegen den schoorsteen zie ik iets staan, 3 oneindig lange reepen die ik eerst voor zonneblinden hield. Doch bij nadere beschouwing bleken het doeken te zijn in dit formaat..’*²⁹⁶ Hij sliep dus waarschijnlijk in een grote schilderijenkast!

Ik heb een winkel kunnen achterhalen waar Breitner zijn inkopen deed: *“Toen ik heden even op mijn atelier kwam, vond ik bij wijze van surprise een rekening van f 93,- van Juffr. Stam!”*, schreef Breitner in 1881.²⁹⁷ Inkoop bij Juffr. Stam, winkel in tekenbehoeften, Papestraat 15 te Den Haag. Ook Pulchri Studio was bekend met de winkel.

Zijn tekenmateriaal was divers: potlood, zwart krijt, houtskool, pen, pastel en aquarelverf. Hij tekende echter vooral in één soort en gebruikte zelden meer dan twee tekenmaterialen tegelijk. Dit in tegenstelling tot Van Gogh, die zijn materialen volop combineerde(?).

Hij huurde zijn vrouwelijke modellen huurt hij voor f 2,- of f 3,50, gebruikte ook mannelijke modellen. *‘Ik zie ´t aan meer schilders, b.v. Breitner, zij zijn bang om model te nemen geregeld. .. Breitner heeft de laatste tijd ook weer model genomen echter en toen was er natuurlijk meer pit in zijn werk’*, zegt Van Gogh begin april 1882.²⁹⁸

Op voorstudies voor het Panorama Mesdag komen kwadratuurlijnen voor, aangebracht om de tekening op het doek over te brengen. Hoewel het niet aantoonbaar is, is het niet onwaarschijnlijk dat men bij het maken van het Panorama Mesdag gebruik heeft gemaakt van fotografie. In zijn Haagse periode kan Breitner fotografische voorbeelden gebruikt hebben bij zijn schilderkunst. Echter bestaat er onduidelijkheid over wanneer Breitner zou gaan experimenteren met fotografie. Aan Van der Weele schrijft hij: *“Wees zoo goed en meld me per omgaande, met teekening en uitleg, hoe ik een camera kan maken. – zooals ik toen bij jou gezien heb”*.²⁹⁹ Van der Weele heeft de brief op 14 juli 1883 gedateerd, maar de auteur Paul Hefting wijzigd dit op inhoudelijke gronden in 14 juli 1889.

Breitner trok vergrote foto's soms op transparant papier over, waarna hij de tekeningen met behulp van kwadratuurlijnen op het doek overbracht.³⁰⁰ *“Ik gebruik wel degelijk photos. Het is niet mogelijk dergelijke dingen te maken zonder hulp van photos. Hoe wil je dat ik een Amsterdamsche straat maak. Ik maak krabbeltjes in mijn schetsboek, als het kan een studie uit een raam, en een schets voor de details maar de keus, de compositie is toch van mij..”*³⁰¹

Schetsboeken

Dat Breitner veel geschetst heeft blijkt uit het feit dat er in het Rijksprentenkabinet alleen al uit zijn Haagse tijd 24 boekjes zijn overgebleven. De schetsboekjes gebruikte hij door elkaar, waardoor tekeningen van soms wel 3 jaar zich bij elkaar scharen en moeilijk een lijn te herkennen is. Er kan in het algemeen gesteld worden, dat er een ontwikkeling van aandacht van de lijn naar de toon is.

- Aanduidingen kleur en object: Panorama Mesdag
- Uitsnijding: ‘camera obscura’
- Watermerken
- Tekening Van Gogh?

Casestudies:

- Cavalerie, samples bekeken: veel lagen!
‘Doch naar ik mij heb laten vertellen zijn het de manoeuvres der artillerie in ´t duin. Ik schat het in

²⁹⁶ Brief Van Gogh no. 299

²⁹⁷ K. Heynsius, p. 103 Brief 10 - 8 oktober 1881

²⁹⁸ VG Brief no. 185

²⁹⁹ P.H. Hefting, Brieven van G.H. Breitner aan H.J. van der Weele: p.? zie Bergsma, 1994, p. 190

³⁰⁰ Bulletin Sted. Mus., p. 126

³⁰¹ Cat. Laren, p. 14 Brief aan Van Wisselingh

koelen bloede op ruim 4 meter lengte tegen $\frac{3}{4}$ meter”, schrijft Van Gogh.

‘Zijn groote schilderij voorstellende eene straatscène (in het midden een Catholieke communiemeisje in het wit)’, zal Breitner uiteindelijk helemaal veranderen in een stuk met huzaren. “’t Groote doek heb ik ook eenige maanden onderhanden gehad. en ’t is veranderd in een charge van ruitelij, die ik hoop en geground in ’t voorjaar te kunnen exposeeren.’ “Voor het groote heb ik nog geen voldoende compositie gevonden”

Overschilderen: uit ontevredenheid over compositie en mogelijk armoede.

- Soepuitdeling

Van Goghs Staatsloterij vergelijken met Breitners Soepuitdeling, beiden uit 1882. Verschil in compositie. Breitner schilderde vaak in waterverf, VG meer verschillende materialen.

Technical questions

Establish the composition of the ground

Determine the paint layer structure.....intermediate varnish layers?

Palette – identify pigments.

Samples taken

3 samples taken, see sample forms attached.

Sample no. 1 from left edge (mid ground ~dark brown green): ↓33,5 cm →0,2 cm



Sample no. 2 from right of centre: ↓34,3 cm ←128,5cm



Sample no. 3 from top edge (sky): →6,9cm ↓0,1cm



Photography/ slides taken

No slides only digital; images taken. See Breitner file in VGM, and CD in HGM

TECHNISCH ONDERZOEKSFORMULIER

SCHILDERIJEN VAN GOGH

Kunstenaar: G.H. Breitner

Titel: De Hoefsmid

Collectie / Inv. no.: Privé



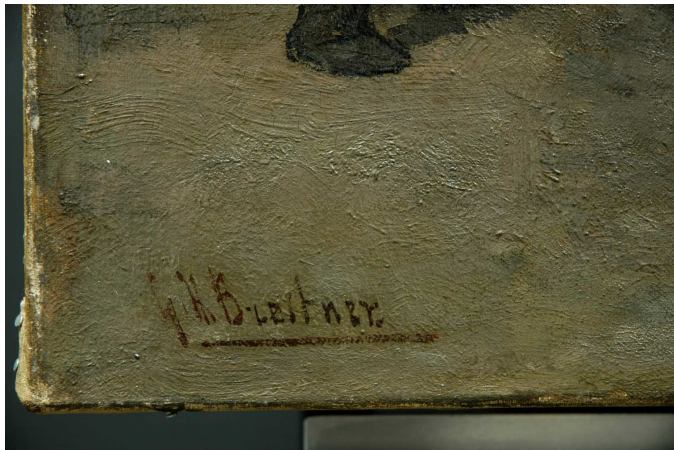
Datum bezichtiging	Oktober - november 2007
Plaats bezichtiging	☐ atelier
	omstandigheden: Het schilderij is uitgelijst onderzocht in het restauratieatelier van het Van Gogh Museum.
Personen	D.O. & H.B.

1. IDENTIFICATIE

Afmetingen drager, beeldvlak	hoogte	links	64,5 cm	rechts	64,5 cm
	breedte	boven	105,0 cm	onder	105,0 cm

Afmetingen Voorstelling	hoogte	links	60,4 cm	rechts	60,5 cm
	breedte	boven	101 cm	onder	101 cm

A.

Signatuur	☐ ja	☐ nee
Plaats	☐ rechts onder ☐ links onder ☐ anders,	☐ rechts boven ☐ links boven
	☐ origineel	☐ later
Beschrijving (kleur, materiaal, gebruikt gereedschap, nat-op-nat/droog, enz.);		
Het signatuur is met een klein penseel aangebracht in felrood en donkerbruine verf: rode verf op de punt. Dit duidt op een 'vies' penseel. De kleuren zijn in andere elementen in het schilderij terug te vinden, bijvoorbeeld bij de hoed van de zittende man. De dunste lijn meet 0,2 mm en is te vinden in de letter 'H'. De kwast gebruikte heeft een puntig uiteinde en een redelijke lading verf. Het signatuur is vluchtig geschilderd, er is <i>scumbling</i> zichtbaar. Het is nat-op-droog aangebracht.		
Overtrek op melinex (opplakken)		
		

B.

Opschriften voorkant	☐ ja ?	☐ nee
Plaats	☐ rechts onder ☐ links onder ☐ anders,	☐ rechts boven ☐ links boven (midden)
	☐ origineel	☐ later
Beschrijving (kleur, materiaal, gebruikt gereedschap, nat-op-nat/droog, enz.);		
Mogelijk is een tot dusver onleesbare inscriptie zichtbaar links boven in de dakpartij. Deze is met een zeer fijn penseel nat-op-nat aangebracht in zwarte verf.		

		
Overtrek op melinex (opplakken)		

C.

Opschriften achterkant raam/achterplaat/lijt			
Plaats	1 Raam l.b.	2	3
kleur	Blauw/zwart		
materiaal	Inkt (ballpoint)		
beschrijving	'X'		
Plaats	4	5	6
kleur			
materiaal			
beschrijving			

Etiketten			
plaats	1 Raam r.b.	2 Raam l.b.	3 raam l.o.
materiaal	Drukinkt op papier	Drukinkt op papier	Drukinkt op papier
beschrijving	"E.J. van Wisseling & co. Rokin 78-80, Amsterdam telefoon: 232757 No. S 9354. artist: George Hendrik Breitner 1857-1923. Titel: De Hoefsmid"	"Stedelijk Museum Amsterdam. G.H. Breitner: 18/11/94 – 5/2/95 "De Hoefsmid" 1881-83 De heer Hofland, Wassenaar"	"Maatschappij 'Arti et Amicitiae' Tentoonstelling G.H. Breitner, November 1901- Januari 1902
plaats	4	5	6
materiaal			
beschrijving			

2. DRAGER

B. Doek

Spanranden	☐ ja	☐ nee	☐ bedekt	
breedtes (min.-max. in cm)	links	1,1-2,1 cm	rechts	1,8-2,0 cm
	boven	0,9-1,8 cm	onder	1,7-1,9 cm

Afmetingen van doekrand tot doekrand	hoogte	links	64,5 cm	rechts	64,5 cm
	breedte	boven	105,0 cm	onder	105,0 cm

☐ vergroot	☐ verkleind (omgevouwen of afgesneden)	☐ niet
-----------------------------------	--	-------------------------------

Vezel	☐ linnen	☐ hennep	☐ katoen	☐ jute	☐ anders,
geanalyseerd	☐ ja	☐ nee			

Verbinding	☐ linnen	☐ visgraat	☐ anders,
Beschrijving (open/dicht, weeffouten, min.-max. draaddiktes, enz.)			
Het doek is dichtgeweven en van goede kwaliteit, er zijn slechts enkele weeffoutjes (knotjes) aanwezig. De minimale draaddikte is 0,1 mm, de maximale draaddikte is gemiddeld 0,9 mm.			

Draad telling (liefst 5 keer)	☐ van röntgen	☐ van schilderij
verticaal per 2 cm	29/27/29/28/29	gemiddeld per cm: 14
horizontaal per 2 cm	26/26/26/27/26	gemiddeld per cm: 13

Zelfkanten	☐ ja	☐ nee		
	☐ links	☐ rechts	☐ boven	☐ onder

Primaire spanguirlandes (breedte opmeten)	links	3,0-6,0 cm	rechts	3,0-3,5 cm
	boven	5,0-6,0 cm	onder	3,5-6,0 cm

Opspangaten (beschrijving);
Bij alle spanranden zijn de originele opspangaten zichtbaar. Over het algemeen liggen deze originele opspangaten hoger, wat mogelijk zou wijzen op een origineel groter formaat van de compositie. Op de

rechter rand van de voorstelling is een beschadiging van de verf zichtbaar, dit zou kunnen wijzen op oude vouw over de spanrand. Het doek is mogelijk op een kleiner raamwerk opgespannen geweest.

Toestand				
☐ niet bedoekt	☐ bedoekt	☐ rand	☐ totaal	☐ losse
	☐ waterige lijm ?	☐ was		☐ synthetische lijm
☐ doek onveranderd	☐ doek verzadigd			
☐ achterkant doek met was ingestreken				

Anders;

Een potloodlijn is zichtbaar op het bedoekingsmateriaal, met name duidelijk rechts- en linksboven.

Raam			
	☐ spieraam	☐ spanraam?	
	☐ werkraam	☐ eerste definitieve raam	☐ later ?

Constructie

beschrijving (aantal delen, verbindingen, houtsoort, spietjes enz.);

Het raam heeft een landschap formaat en bestaat uit 5 latten met een breedte van 6,5 cm. Het is vervaardigd uit pijnboomhout, dat is gebeitst tot een donkerbruine kleur. 10 spietjes zijn aanwezig, één van deze heeft een lichtere kleur en is mogelijk later toegevoegd. Op alle vier buitenste latten bevinden zich kleine deuken, die waarschijnlijk zijn veroorzaakt door de spijkers die ingeslagen zijn om het schilderij in het raamwerk vast te zetten.

Het raam is mogelijk niet origineel, aangezien de originele spangaten -bij bezichtiging in de linker benedenhoek- niet zichtbaar zijn in het raamwerk.

Op de bovenste lat zijn aan de twee uiteinden en in het midden meerdere spijkergaten zichtbaar.



C. Papier/karton

D. Marouflage

3. GRONDERING

☐ geen	☐ door kunstenaar aangebracht	☐ fabrieksmatig: de grondering strekt zich uit tot alle afgesneden randen.
-------------------------------	--	---

Isolatielaag	☐ ja ☐ nee ☐ probably applied locally by the artist?
lijkt op / geanalyseerd	☐ lijm (koud/warm)

	☐ olie(possibly a resinous material ~as a result of its fluorescence) ☐ anders,
--	---

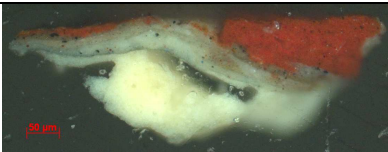
Zichtbaarheid grondering	
	☐ geen
	☐ onbeschilderde partijen
	☐ randen van de voorstelling
	☐ contouren

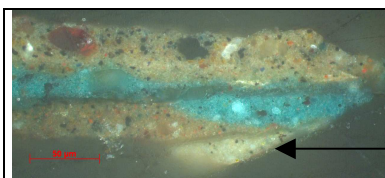
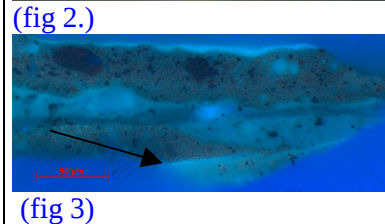
Structuur		
	☐ mes: redelijk consequente horizontale lijnen waar met kracht de grondering is aangebracht	☐ kwast
	☐ dik	☐ dun
	☐ egaal	☐ onregelmatig
	☐ gesloten	☐ poreus

Opgeruwd voor gebruik	☐ ja ☐ nee
	☐ inclusief spanranden ☐ exclusief spanranden

Grondering door doek heen geperst	☐ ja ☐ nee
zichtbaar	☐ op schilderij ☐ op röntgen

Schatting oorspronkelijke kleur	☐ verzadigd ☐ verkleurd
Gebroken wit, dat meer neigt naar crèmekleurig dan grijs. Dit zou door natuurlijke veroudering zou hier een rol kunnen spelen.	

Samenstelling	
	☐ vastgesteld met stereo-microscoop
	☐ licht microscopie van verfdwarsdoorsnede
	☐ analyses
 (fig 1)	Sample no 2 shows the ground layer which consists of one layer. It is a relatively thick layer (it is not certain whether the ground layer in it's entirety is included in the sample)measuring approximately 50-100μm c. The ground consists of a mixture of both lead white and chalk probably in an oil medium. There are no other pigments added indicating that the ground applied may have been originally white in colour. (fig 1) That being said in sample 3, large black particles can be found in the

	ground layer suggesting that the ground may have been tinted a grey colour (fig 2).
	What is interesting to note that in sample 3 there is a resinous layer between the ground and the paint layers applied on top. This can clearly be seen to be fluorescent when the sample is viewed in UV light (fig 3). This could be seen as an isolation layer probably applied locally by the artist as this layer is not visible in the other samples taken.

☐ imprimatura	☐ tweede gekleurde grondlaag	☐ geen
--------------------------------------	---	-------------------------------

Zichtbaarheid	
	☐ geen
	☐ onbeschilderde partijen en dingeschilderde delen
	☐ randen van de voorstelling
	☐ contouren

Beschrijving (kleur, textuur, transparantie enz.);
Bruinachtig van kleur en transparant gladde textuur. Deze laag is vooral zichtbaar bij de randen van de voorstelling en dun geschilderde delen, zoals de dakpartij. Ook te zien in grote verfbarsten.

Samenstelling	
	☐ vastgesteld met stereo-microscopie
	☐ licht microscopie van verfdwarsdoorsnede
	☐ analyses
	SEM-EDX analyses carried out on the samples taken did not indicate the use of an imprimatura layer. Stereomicroscopic analyses did reveal a medium rich layer that is dark brown in colour. Again this layer could be seen to have been applied locally by the artist prior to further paint application

Toestand van de grondlagen
Goed. Enkele beschadigingen bij de randen van de voorstelling.

4. ONDERTEKENING (anders dan verf)

Zichtbaar	☐ ja ☐ nee
	☐ met blote oog
	☐ stereo-microscopie
	☐ IRR

5. ONDERSCHILDERING

Zichtbaar	☐ ja ☒ nee
	☐ op drager
	☐ grondering
	☐ afwisselende (verf)lagen

6. ONDERLIGGENDE VOORSTELLING

Zichtbaarheid	
	☐ gebruikt in huidige compositie
	☒ overschilderd
	☐ afgekrabd

Functie	
	☒ eerdere compositie
	☐ eerste aanzet voor huidige compositie

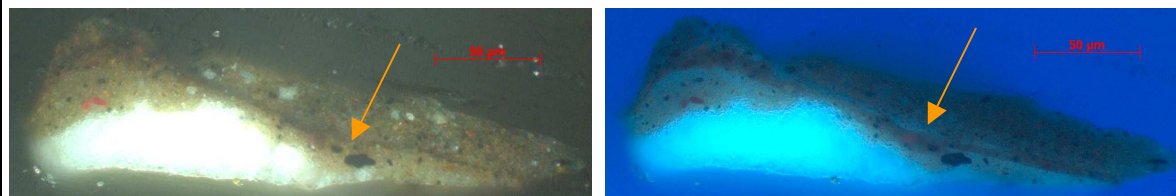
Kleuren		
	☐ gemodelleerd	☐ vlak
	☐ van te voren gemengd	☐ nat-in-nat
	☐ fel	☐ ingetogen
		☐ complementair

Beschrijving;

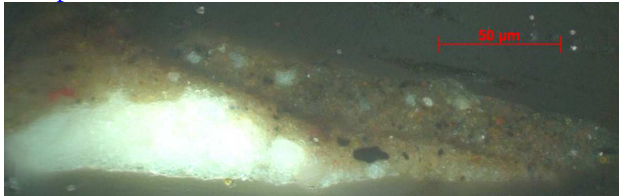
Moeilijk te zeggen, hoogstwaarschijnlijk had de eerdere compositie dezelfde toon- en kleursoort als de huidige voorstelling. In het gebied waar de hond is geschilderd, komt een lichtere kleur naar boven door craquelures. Dit komt overeen met de compositie op de soortgelijke aquarel.

Rechtsboven naast de ruiter komt een groene en rode kleur door de barsten naar boven.

SEM-EDX analyses of the samples of paint taken from the painting show the presence of what appears to be an underlying paint layer. Sample 1a taken from the area where the x-ray revealed the presence of a dog which has been overpainted shows a distinct resinous layer (probably a varnish layer) over which other paint layers have been applied (fig 1). This layer fluoresces when the sample is viewed in UV light (fig 2). This suggests the reworking of this part of the now visible image.



Karakter		
	☐ dik	☐ dun
	☐ droog	☐ vloeierend

	☐ mat	☐ glanzend
	☐ opaque	☐ transparant
Beschrijving;		
The underlying paint layer(s) is applied in comparatively the same thickness as the number of layers that have been applied on top (as can be seen from the sample 1a and 1b). The thickness of the paint layer(s) lying underneath the resinous layer is (23-36µm c), the paint layers lying above the resinous layer measure (21-40 µm c).		
		
Sample 1b		
		
sample 1a		

Gebruikte penselen / gereedschap

--

Afwijkingen van slot compositie

Met het blote oog is zichtbaar dat de compositie in de linker benedenhoek is veranderd, dit is de plek waar het hondje is overgeschilderd. Idem voor de rechter bovenhoek. De muur van het gebouw achter de zittende man is rommelig. Het rondom de kop van het middelste paard duiden afwijkende verfstreken op een andere compositie.

Anders,

--

7. VERFOPPERVLAK

Kleuren			
	☐ gemodelleerd	☐ vlak	
	☐ van te voren gemengd	☐ nat-in-nat	
	☐ fel	☐ ingetogen	☐ complementair
Beschrijving;			
De tonaliteit wordt bepaald door het bruin, grijs en donkerblauw coloriet en heeft daardoor een grijs			

karakter, en kan zo geassocieerd worden met de Haagse School. Het oogt somber door de aardkleurige toon. Met name de voorgrond is duidelijk nat-in-nat geschilderd en hij lijkt de kleuren op het doek te hebben gemengd.

De lucht is opvallend door het contrasterend witte en gele kleurgebruik en de donkere silhouet van de ruiter. Breitner gebruikt felle kleuraccenten: helder geel bij de mouw van één van de vrouwen, blauw en rood. Deze zijn vaak gemengd met een donkere kleur, zodat het werk harmonieus oogt.

The following pigment were identified using SEM-EDX analysis:

white	yellow	orange	red	green	blue	brown	black
• Lead white • Chalk • silicate	• yellow ochre/iron oxide	• ochre/iron oxide • organic pigment	• red ochre/iron oxide • vermilion • organic lake?	-	• cobalt blue • ultramarine blue	• umber	• bone black (Ivory black)

All the above pigments are known to have been used by other painters working in the Hague from the mid 1880's onwards. (see Mauve, Israëls)

Karakter		
	☐ dik	☐ dun -> sommige delen
	☐ droog	☐ vloeïend
	☐ mat	☐ glanzend
	☐ opaque	☐ transparant -> sommige delen
Beschrijving;		
De textuur van het oppervlak wordt gekenmerkt door een afwisseling van dun geschilderde en dikopgebrachte delen. In de grondpartij is de verf dik aangebracht en de kwaststreken zijn zichtbaar, het is 'harig' door het stippen van de kwast. Voor het riet van het dak is een techniek toegepast van zowel dik als dun geschilderde delen om zo door transparantie de textuur van het stro na te bootsen. Strijklicht: de vorm van de overgeschilderde hond kan gedefinieerd worden, doordat deze juist vlakker is dan de rest van de grondpartij. Ook is nu een deur/raam naast de zittende figuur goed te onderscheiden. De punt van het rieten dak lijkt ook te zijn bijgesteld: het origineel is groter geweest. Met strijklicht is rechtsboven ook de textuur in de vorm van daken van huizen te zien. De kwaststreken rond de kop van het middelste paard duiden op het proberen te verbergen van een eerdere positie.		

Penseelstreken

(maat en vorm, richting (volgt vorm, geordend, willekeurig), patroon (knick-knacks, toefjes, zig-zag, arcerend, enz.)

beschrijf voorbeelden;

grondpartij: er lijkt gebruikt te zijn gemaakt van de punt van een dikke, ronde kwast. Er is een afwisseling van lange en korte streken. Zigzag, ronde halen en deppen om zo een effect te verkrijgen.

Dakpartij: een diagonale richting (links->rechts) van penseelstreken. Eén kwaststreek loopt horizontaal langs de top van het dak. Er is gebruikt gemaakt van een harde, platte kwast.

Gezichten figuren: met een fijn penseel (0,2 mm) creëert de kwast de vorm van het gelaat, hier en daar aangestipt.

De minimale breedte is 0,1 mm, de maximale breedte is 1-1,5 cm.

Een harde kwast met volle verflading is gebruikt om onderliggende verflaag weg te schilderen, daardoor onthult het juist de kleur van de onderliggende verf.

Knopen en *highlights* op de trompet zijn aangebracht met de punt van het penseel.

Andere verfopbrengst

(direct uit tube, paletmes, achterkant penseel enz.)

Geen bijzonderheden.

Afdrukken

(doekweefsel, vinger, krant, enz.)

Met het blote oog en in strijklicht is, met name bij dun geschilderde delen, de verticale textuur van het doek zichtbaar.

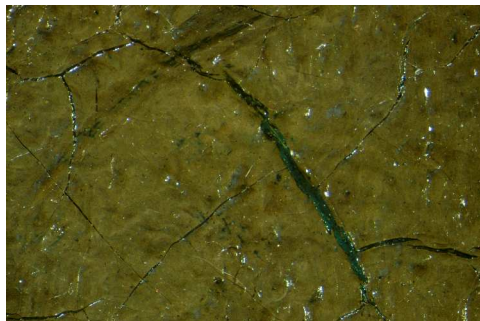
Ingebed materiaal

(zand, roet, kwastharen, enz.)

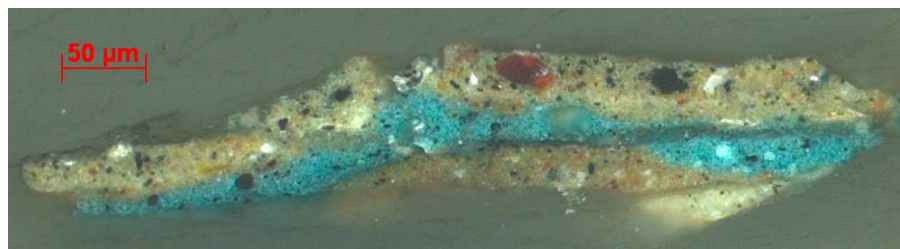
Enkele korte kwastharen zijn aanwezig in de verflaag van de grondpartij.

Laag opbrengst☐ nat-op-nat☐ nat-op-droog☐ een stadium☐ meerdere stadia**Beschrijving;**

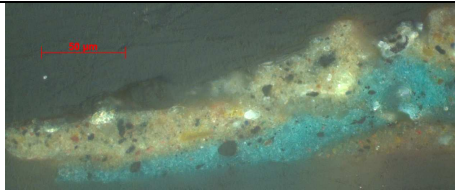
Het schilderij is duidelijk in meerdere stadia gemaakt, aangezien er veranderingen gemaakt zijn gedurende het schilderproces. Over het gehele schilderij lijkt een semi-transparante onderlaag met een groenbruine kleur te zijn aangebracht, dit is zichtbaar in de dun geschilderde delen. Ook komt deze naar boven door sommige craquelures (zie afbeelding). De contouren zijn in het laatste stadium aangebracht. Het schilderij heeft een opbouw van donker naar licht. Vooral bij de muur van het gebouw is dit zichtbaar, waar de droge onderlaag goed te zien is. Dak: geelbruine semi-transparante onderlaag, bovenop opake verf nat-in-nat aangebracht in geel, rood, zwart, bruin en wit.



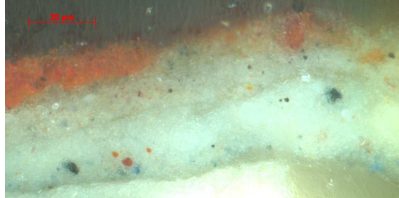
Cross section analysis of the paint sample 3 shows that there is indeed a blue/green layer underlying the visible brown/cream layer. This blue layer may have been part of an underlying area which the artist later painted over.



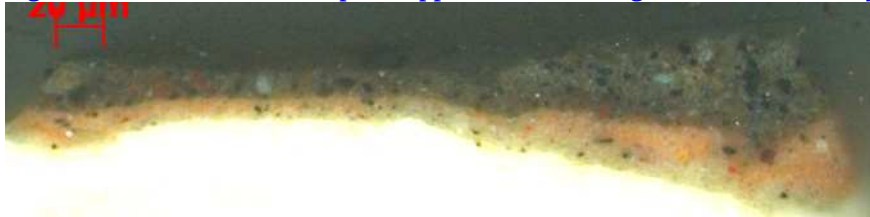
The appearance of the paint samples taken shows a combination of painting wet-in-wet and wet-on dry.



Wet-in-wet technique showing the blue/green layer merging with the light brown layer



Again the use of wet-in wet paint application showing the red and underlying whitish layer merging



Wet paint applied onto dry (or nearly dry) paint, the blending of paint layers is not visible, paint layers are more or less clearly defined.

Volgorde van partijen (beschrijving);

De hoekige vormen rechts in het schilderij (mogelijk huizen) zijn overgeschilderd.

De compositie van de paarden is veranderd, met name te zien aan de kop van het middelste paard. Hierbij is met een grijsbruine verf geprobeerd de verandering weg te werken.

De wand van de schuur is overgeschilderd. De hond, geschilderd in een witte kleur, is met een licht opaak bruine verf overgeschilderd



Toestand verflagen

verkleuringen, verhoogde transparantie, schotelvorming, “rimpling”, barsten, bladders, slijtage enz.)

Craquelure door droogproces en ouderdom. Pentimenti op de muur van het gebouw. Een roodachtige, verticale lijn schijnt door de verf heen. Mogelijk is er hier met verloop van tijd een verhoogde transparantie opgetreden. Beschadiging van de verflaag aan de randen, met name de rechter kant.

Schade van bedoeiking

☐ “weave emphasis”	☐ geplet impasto	☐ “moating”
---	---	------------------------------------

8. OPPERVLAKTELAGEN

☐ aanwezig	☐ geen
☐ overall	☐ plaatselijk
☐ oorspronkelijk	☐ later

Karakter

(glans, dikte, textuur, enz.)

Licht glanzend.

Fluorescentie gedrag

Plaatselijk oorspronkelijk. Een ongelijk fluorescentie gedrag duidt op een verwijdering van vernis in het verleden. Gebied rond het signatuur fluoresceert sterk: dit gebied is waarschijnlijk niet schoongemaakt. Gebieden die donker blijven zijn is de witte kleding van de man en de muur rechts van de deur.

Samenstelling

☐ lijkt op	☐ rapport	☐ analyses
☐ natuurlijk hars		
☐ synthetische hars		
☐ was		
☐ eiwit		

Toestand

(verkleuring, gebarsten, vuil enz.)

Origineel vernis rond het signatuur is gebarsten.

9. VERDERE AANTEKENINGEN

U.V. Licht

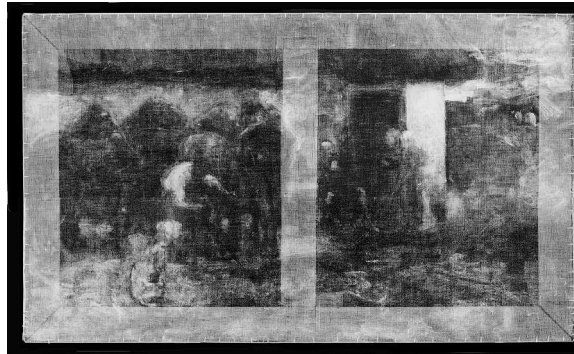
U.V. licht laat zien dat het vernis van het schilderij in het verleden schoongemaakt is. Overblijfsel van de oude vernis fluoresceert sterk. De oude vernis op het signatuur is niet verwijderd. Aangezien er rond de randen nog oude vernis zit, is het mogelijk dat het werk in de lijst schoongemaakt is.



Röntgen

Er zijn zeven röntgenfoto's gemaakt, waaruit enkele bijzonderheden betreft een eerder compositie naar voren gekomen zijn:

- hondje l.o. aanwezig
- ruiter r.b. niet duidelijk aanwezig op röntgenfoto: rommelig
- huisje r.b. naast ruiter aanwezig, ook links ernaast is een ander element zichtbaar
- mogelijk heeft naast het linker paard nog een paard gestaan
- zittende man: rommelig. De muur van het gebouw achter hem is veranderd.



IRR

Geen bijzonderheden.

10. SAMENVATTING

Belangrijkste technische vondsten

De resultaten van de röntgenfoto's tonen dat Breitner zijn compositie heeft veranderd. Het hondje (dat wel op de aquarel aanwezig is) is daarbij het meest opvallende verschil.

11. VERVOLG

Kunsthistorische vondsten

Vincent van Gogh schreef op 22 juli 1883 dat hij van Breitner “een paar in wording zijnde aquarellen en een schilderij van een hoefsmederij, die met een bedaarder en juister hand en hoofd waren gedaan” had gezien.³⁰²

Aangezien Van Gogh expliciet meerdere aquarellen noemt en ‘een schilderij’ lijkt hij slechts één van de twee doeken die ons reeds bekend zijn te hebben gezien. Het schilderij *Bij de Hoefsmid (te Brabant)* no. 35 zou volgens Hefting uit het jaar 1881 dateren, het werk is echter gedateerd ‘1887’.³⁰³ Hoe dan ook is aannemelijk dat Breitner dit schilderij rond 1883 niet onder handen had of het atelier zelfs al had verlaten. Het is niet bekend waar dit doek zich in de zomer van 1883 bevond. Van Gogh schrijft in juli 1883 over het

³⁰² Brief Van Gogh aan Theo 366 [301], 22 juli 1883

³⁰³ Hefting stelt dat Hammacher (1941) het jaartal verkeerd leest als 1887 in plaats van 1881. Of dit schilderij daadwerkelijk in 1881 is geschilderd, is in twijfel te trekken: er lijkt duidelijk ‘1887’ te staan.

schilderij dat hij in het atelier van Breitner heeft gezien. Het is waarschijnlijk *De Hoefsmid* no. 33 geweest die op de ezel stond, aangezien hij deze na jaren werk pas eind 1883 af heeft. Dit is het tweede schilderij, die in de eerder genoemde verklaring tussen Breitner en A.P. van Stolk is opgenomen. Het schilderij dat gebaseerd was op wat hij in augustus-september 1881 bij de manoeuvres rond Boxtel in Brabant zag en dat hij zelf omschreef als “een hoefsmid bezig een paard te beslaan met meerdere paarden en personen in de rondte”, was voor Van Stolk bestemd. Deze had met Breitner eenzelfde afspraak gemaakt als voor het schilderij *De Charge* (zie bijlage brief 42a aan Van Stolk). Breitner stuurde het werk naar de tentoonstelling van de Levende Meesters in Arti et Amicitiae te Amsterdam in de herfst van 1883, waar hij het voor f 800,- te koop aanbood. Van Stolk werd over de inzending pas ingelicht toen het werk al bij Arti aan de muur hing, waarna Van Stolk hem op felle toon per brief meedeelde dat dit niet de juiste gang van zaken was.³⁰⁴ Van Stolk kreeg het schilderij *De Hoefsmid* pas begin 1884. “De hoefsmid heb ik in goede orde ontvangen. Ik vind het stuk verbeterd sedert ik het laatst in Rotterdam zag. Gij waart toen huiverig om er opnieuw aan te penseelen maar de breede opvatting heeft er door gewonnen, terwijl ook het licht sterk verbeterd is; ofschoon ik vind dat gij in het laatste jaar zeer vooruit zijt gegaan, zoo hebt [gij] meer afwerking nodig om in de oogen van ons leeken een schilderij afgewerkt te noemen” schrijft van Stolk.³⁰⁵

Dat Breitner lang speelde met de compositie blijkt tevens uit Breitners woorden aan Van Stolk op 31 juli 1882: “Mijn schilderij voor U zou ik gaarne deze maand afhebben. maar ik wanhoop ’t klaar te hebben. Er is nog zooveel aan te doen. om het begrijpelijk te maken. ofschoon ik geloof, dat ’t geheel juist is”.³⁰⁶ Breitner bedoelt hier volgens Hefting de *Ruiters in de sneeuw* of *De Hoefsmid*, met beide is hij bezig voor Van Stolk. De Hoefsmid krijgt hier door de wetenschap van de ontevredenheid van Breitner en het overschilderen van de compositie een sterke voorkeur. In de zomer van 1883 schreef hij aan zijn beschermheer: “Misschien zal het nog wel enige maanden duren voordat U een schilderij van mij ontvangt. De hoefsmid is al belangrijk verbeterd”.³⁰⁷

In 1901 schrijft Breitner hij Jan Veth over de catalogus voor de Breitner tentoonstelling in Arti te Amsterdam datzelfde jaar. Hij spreekt over het schilderij (no. 33) en een tekening (de aquarel) van *De Hoefsmid*:

“Op blad 14 moet je ook nog invoegen, dat na de terugkeer van de manoeuvres [doorgestreept] die als ik wel heb eigenlijk vallen voordat ik naar de Juffr. Ida ging. maar toch erg kort daarvoor. dat ik daar heb gezien wat naderhand het schilderij is geworden. door Mevr. De Wed. A.P. van Stolk *De Hoefsmid* is ingezonden en waarvan Dr. V. Eeden ook een schets heeft, no. 57./ ook no. 102 is van die tijd [...] Het schilderij dat de Wed A.P. van Stolk heeft ingezonden heb ik naderhand na mijn terugkeer uit Rotterdam nog gewerkt om het meer af te maken. Maar ik had toen toch reeds voor ik naar Rotterdam ging een tekening van gemaakt, die door Tiele naderhand aan het Museum Boymans is gegeven no. 13 catalogus. De tekening en nog één die ik aan Tersteeg verkocht (het waren Huzaren bij een regenbui in het duin, deze Tekening heeft Tersteeg niet voor mij op kunnen sporen) had ik in de zomer van 82 ingestuurd in de Hollandsche Teeken Maatschappij en ik werd toen *niet* aangenomen, vooral Mauve was er toen evenals Josef Israëls tegen volgens W. Maris die mij had aangeraden in te zenden. Nu deze tekening verkocht ik het is niet een copie dat ik dit erbij schrijf in het voorjaar van 83. toen ik weer in Den haag was aan Peacock en Richardson benevens een aquarel van hetzelfde model waar ik de zwarte kat van heb gemaakt [...] De Tekening van de Hoefsmid kocht naderhand Wisselingh toevallig op een auctie in Glasgow! Hij bracht het toen mede weer naar Holland. [...] Heb ik nooit verteld dat die van Stolk toen met dat schilderij de Hoefsmid, dat hij van mij had gekocht naar Fop Smit gereden was en het hem had willen verkoopen. En

³⁰⁴ P.H. Hefting, 1970, p. 70

³⁰⁵ Brief A.P. van Stolk aan G.H. Breitner, nr. 50a, 30 januari 1884

³⁰⁶ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 30, 31 juli 1882

³⁰⁷ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 38, zomer 1883

³⁰⁸ Brief G.H. Breitner aan J. Veth, nr. II, RKD Den Haag (ongedateerd, 1901)

³⁰⁹ R. de Leeuw, De verzameling aquarellen van de Haagse School, p. 8 in: Loos, W., Aquarellen van de Haagse School, De collectie Drucker-Fraser, Amsterdam/Zwolle 2002

³¹⁰ R.-J. te Rijdt, *Aquarellen en tekeningen*, p. 52 In: M. van Heteren, R.-J. te Rijdt, *Willem Roelofs 1822-1897, De adem der natuur*, Bussum 2006

³¹¹ P.H. Hefting, 1970, tekst bij cat. no. 116

³¹² Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 29, 27 juli 1882

³¹³ Brief G.H. Breitner aan A.P. van Stolk, nr. 29, postmerk 27 juli 1882 RKD Den Haag

toen 1200 er voor gevraagd had, met het idee mij het meerdere te geven en dat Fop Smit toen zei, dat hij nooit een schilderij kocht onder de f. 3000. en hij toen zoo'n spijt had, niet 3000 gevraagd te hebben er niet aan denkende Fop Smit dan gezegd zou hebben ik koop er niet onder de 4 of zoo. In ieder geval is het een feit, dat ik niet slechter had kunnen treffen. Om op die Teekening terug te komen de Hoefsmid en nog een vijftal anderen, waaronder die ene v. Hidden Nijland te komen, zooals 140.141.120 en nog eenige anderen die Tersteeg naderhand van mij kocht en niet weet waar [ze] gebleven zijn”.³⁰⁸

Aquarellen werden destijds vaak met de term ‘teekening’ aangeduid, waarmee het belang van de aquarel als zelfstandig kunstwerk werd onderstreept.”³⁰⁹ Ook R.J. te Rijdt stelt terecht dat hoezeer in de 19^e eeuw met een ‘teekening’ een aquarel wordt bedoeld, blijkt uit de naam van de Hollandsche Teekenmaatschappij, die opgericht was om aquarellen onder de aandacht van het publiek te brengen.³¹⁰

Jan Veth noemt in een publicatie uit 1908 dat er, behalve de aquarel die “tegelijk met de oorspronkelijke wording er van ontstond”, er nog een fraaie schets van bestaat. Overigens schrijft Veth dat een schilderij met een thema naar manoeuvres en uit dezelfde tijd na thuiskomst naar een schetsboekkrabbel werd uitgevoerd. Dit zal ongetwijfeld ook het geval zijn geweest bij de *Hoefsmid*. Hij stelt dat het motief van de *Hoefsmid* bij gelegenheid van die manoeuvres is gezien.

Aangezien Van Gogh spreekt over ‘een paar aquarellen’ heeft hij meerdere aquarellen destijds op Breitners atelier bekeken: het gaat hier waarschijnlijk om de werken gerelateerd aan het schilderij. *De Hoefsmid aan de haringkade te 's Gravenhage* dateert ook uit 1881, maar is qua compositie niet verwant aan *De Hoefsmid* uit 1881-1883. Echter is het aannemelijk dat Breitner meerdere aquarellen van dit thema in zijn studio bewaarde.

Breitner geeft voor de aquarel *De Hoefsmid* no. 116 aan Plasschaert als datering 1883-1884 op, volgens Hefting vergist hij zich waarschijnlijk met het schilderij no. 33 die rond die tijd af was.³¹¹ Zoals Breitner in zijn vorig genoemd citaat vermeldde, stuurde hij deze aquarel in 1882 in naar de Hollandsche Teekenmaatschappij in de hoop als lid te worden opgenomen: “Maandag heb ik mijn teekeningen ingezonden en zijn ze beoordeeld. met de uitslag dat ik niet ben aangenomen. iets wat ik vooruit wist. of ten minste had kunnen denken”.³¹² Voor deze aquarel had hij zelf ook weinig goed woord over: “De slechte was gemaakt naar een schilderij dat ik onder handen heb en voor U hoop klaar te maken om in Rotterdam te laten zien. Ik maak het natuurlijk Zoo spoedig mogelijk klaar. U begrijpt wel waarom. Ik hoop dat het goed zal worden”.³¹³ Uit zijn woorden blijkt dat Breitner deze aquarel niet vooraf aan het schilderij had gemaakt, maar tijdens het proces. Het geeft dus een eerdere compositie van het schilderij weer.

Zie thesis Helewise Berger: “Van Gogh en Breitner in Den Haag”, aanwezig in VGM.



Technische vragen

Samples: Is er een enkele of dubbele grondlaag aanwezig? Welke pigmenten zijn te identificeren, oftewel: hoe was Breitners palet? Is er door middel van de sampleresultaten een onderliggende schildering te identificeren?

Monsters genomen

Sample 1a: Location: 11,9 cm ↑ x 24,2 cm →
Sample 1b: Location: 11,9 cm ↑ x 24,2 cm →
Sample 2: Location: 0,2 cm ↓ x 19.8 cm ←
Sample 3:
Sample 4:
Sample 5:

Foto's/dia's te maken

Er zijn digitale foto's genomen: zie Breitner-file in VGM.