

CENTRAAL MUSEUM UTRECHT

Utrechtsche Kunst
1800 — 1850

TENTOONSTELLING
15 JULI — 13 SEPTEMBER 1942

M.C. von Wahl

M. C. van Dijk

CENTRAAL MUSEUM UTRECHT

Utrechtsche Kunst
1800 — 1850

TENTOONSTELLING
15 JULI - 13 SEPTEMBER 1942



Afb. 1. P. C. Wonder, Portret van den schilder J. B. Kobell. 1806. - Centraal Museum, Utrecht.

HET IS IN DE LAATSTE JAREN DE GEWOONTE geworden, dat de musea in ons land een „zomertentoonstelling” organiseeren, omvangrijker dan de wisselende exposities in den loop van het jaar, die een specialen opzet hebben. Dat het tot een goede gewoonte uitgroeide, getuigt de reactie van groote belangstelling bij het publiek. De onderwerpen moeten noodgedwongen zich beperken tot Nederland, maar ook dan is nog velerlei mogelijk, waarvoor men vroeger aandacht schuldig bleef, overvleugeld als dit werd door den roep en den trekpleister van het buitenlandsche. Nù heeft men den tijd om het eigene beter te leeren kennen.... en te eeren.

Als teeken des tijds geldt wel in het bijzonder de herleeft 19de eeuw; omdat het nog niet zoo geheel tot het verleden behoort, ontstaat de neiging tot vergelijking en men ontdekt veel goeds en komt zelfs wel tot de bezinning, dat die goedige ouderwetsche tijd ook wel het een en ander te bieden had, wat onze generatie ontbeert.

De tentoonstelling „In Holland staat een huis” in 1941 in het Stedelijk Museum te Amsterdam gehouden, gaf den grooten stoot tot de herontdekking van de 19de eeuw in ons land, voornamelijk op het gebied der interieurkunst en meubelstijlen. Men kan ze ook beschouwen als uitgangspunt om op beperkter terrein de kunst van dien tijd te doen herleven.

Utrecht biedt daarvoor een dankbare gelegenheid. De Fransche tijd is ook aan onze stad niet ongemerkt voorbijgegaan; daarvan bewaren het Stadhuis en het vroegere paleis van Lodewijk Napoleon aan de Wittevrouwenstraat nog de herinnering. Tegelijkertijd ontstond uit de burgerij de behoefte tot de vorming van een kring van kunstliefhebbers, die zich vereenigden in het Genootschap Kunstliefde (1807), waarmee de basis is gelegd voor de verdere ontwikkeling van de schilder- en teekenkunst in de eerste helft van de 19de eeuw. Uit dien kring kan Utrecht wijzen op schilders van goede reputatie als Wonder, Kobell en Craeyvanger. Eveneens deed de kunstnijverheid zich gelden, vooral in het begin der

eeuw. Hoe belangrijk was niet de Jaarbeurs van 1808 op initiatief van den Koning van Holland tot stand gekomen, waar het Nederlandsch porcelein tot de waardevolle kunstproducten gerekend werd. Dit alles speelt zich toch te Utrecht af. Hierop opnieuw de aandacht te vestigen is een aantrekkelijk tentoonstellingsprogram.

Veel van wat deze tentoonstelling biedt is min of meer verscholen geweest in de historische afdeeling of in de depôts van het Centraal Museum. In dit herziene verband komt het thans weer geheel tot zijn recht.

Bij de samenstelling dezer tentoonstelling mochten wij met groote vrijgevigheid gebruik maken van de collectie 19de eeuwsche teekeningen en prenten van den Heer J. Knoef te Amsterdam; daarnaast verleenden het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum te Amsterdam, het Museum Boymans, het Gemeente Museum te 's-Gravenhage en het Gemeente Archief te Utrecht hun gewaardeerde medewerking.

C. H. DE JONGE.

„HET IS EEN BEKEND VERSCHIJNSEL, DAT VELE steden van ons land, zooals Leeuwarden, Rotterdam en Middelburg, in de achttiende en het begin der negentiende eeuw, haar eigen schilders hadden en deze dikwijls behielden. Misschien is dit te verklaren uit de behangsel- en decoratieschilders, die voor alle welvarende steden en stadjes noodig waren, misschien ook uit de ijdelheid der eigenaars van kasteelen, landgoederen of van belangrijke stadshuizen, die hun bezittingen op papier of doek vereeuwigd wenschten, een zelfbehagen, waaraan Nederland de veelheid en de uitmuntendheid zijner topografische teekenaars dankt. Ook Utrecht, de stad van Schoorel en Moro, kan in de negentiende eeuw haar eigen schilders aanwijzen.”

Deze woorden, waarmee mejuffrouw Marius in haar boek „De Hollandsche schilderkunst in de 19e eeuw” de bespreking van den schilder P. C. Wonder inleidt, kunnen wij overnemen als uitgangspunt voor de tentoonstelling „Utrechtsche kunst in de eerste helft der 19de eeuw.” Zij karakteriseeren in het kort, zij het niet volledig, den grondslag, waarop de beeldende kunst in de eerste helft van de vorige eeuw gebaseerd was. In weinige plaatsen kwam dit zoo duidelijk tot uiting als te Utrecht. Erkend moet worden, dat deze stad in bedoelde periode geen zeer groote kunstenaars heeft bezeten, geen begenadigde figuren, wier werken diep ontroeren en die, hetzij reeds tijdens hun leven, hetzij na hun dood, een onsterflijken roem hebben verworven. In Utrecht werkten slechts bescheiden meesters benevens een groote kring van dilettanten. Deze mannen, die niet door geweldig kunnen of stoute fantasie een hemelhooge vlucht namen, maar die zich nauwgezet, soms zelfs peuterig, aan de realiteit hielden, doen ons echter begrijpen, waarom in de meeste steden van ons land een dergelijke school kon bestaan.

Nauw was het verband tusschen kunstenaars en opdrachtgevers, de plaatselijke notabelen, die, hetzij gedreven door zelfvergenoegde ijdelheid, hetzij door behoefte aan herinneringsbeelden, tal van bestellingen verschaften aan schilders

en teekenaars. Daarnaast gaven de steeds meer in de mode komende boekillustraties en talrijke van platen voorziene tijdschriften, almanakken, programma's en gelegenheidsuitgaven vele kunstenaars werk. En tenslotte, niet in de geringste mate, deed de altijd bestaande behoefte om de wanden der woonkamers te sieren, menig schilderij een bestemming vinden.

Aan deze verschillende onderdeelen van de beeldende kunst is deze tentoonstelling gewijd.

Zaal I

HET BEGIN VAN DE 19DE EEUW WAS DE TIJD DER Fransche overheersching. Telkens nauwer werden de banden met Frankrijk aangehaald. De Bataafsche republiek bewaarde nog den schijn van vrijheid; het koninkrijk Holland gaf ons een Bonaparte als koning; na de opheffing van dezen staatsvorm in 1810 werd ons land een deel van het groote Napoleontische keizerrijk.

Het is dus geenszins verwonderlijk, dat in deze periode in de eerste plaats Fransche invloeden in de kunst van kracht waren. Daar kwam voor Utrecht nog bij, dat deze stad gedurende korten tijd, in 1807 en 1808, de residentie was van Lodewijk Napoleon.

Bracht het verblijf van het hof eenig vertier in de door de slechte tijden sterk in bloei achteruitgegangene stad, voor de plaatselijke kunst schijnt dit niet van belang te zijn geweest. De architect, die inderhaast de verschillende aangekochte huizen tot een paleis moest verbouwen, was de Amsterdammer J. D. Zocher Sr; behangsels, gordijnen, schoorsteen, heel de meubilering werd kant en klaar uit Den Haag geleverd. Blijkbaar werd deze stad met haar vele Fransche connecties beter geschikt geoordeeld om het mooiste en modernste op elk gebied te verschaffen dan het wat provincialere Utrecht. Uit niets blijkt, dat het hof tijdens zijn kort verblijf in onze stad opdrachten heeft verstrekt aan plaatselijke kunstenaars. De belangrijkste schilder te Utrecht in het begin van de 19de eeuw was Christiaan van Geelen Sr (1735—1824). In de eerste plaats was hij portretschilder van de Utrechtsche „beau-monde”. Van hem zijn het portret van een onbekenden heer en de aardige portretten van Mr David Johan Martens, raad, schepen, lid van het gemeentebestuur en thesaurier van Utrecht, en diens echtgenoot Johanna Henrietta Antonia Strick van Linschoten, gedateerd 1800. De opvatting is nog volop 18de eeuwsch. De kleine, welgedane figuren, gekleed naar de mode van den tijd, doch Nederlandsch-ingetogen,



Afb. 2. C. van Geelen Sr, Damesportret. 1804. - Centraal Museum, Utrecht.

poederpruiken op het hoofd, zijn in rustige, nonchalante houdingen afgebeeld bij steenen balustrades in een fantasiepark. De kleur is wat zwaar, de schildering glad. Veel moderner doet het charmante portret van een onbekende dame aan, een recente aanwinst van het Centraal Museum, dat Van Geelen vier jaar later schilderde (afb. 2).

De peinture is minder gelikt, minder braaf dan die van het echtpaar Martens. De compositie tegen een neutralen achtergrond is eenvoudiger; de rake penseelstreken, de behandeling van de modieuze, dunne Empire-japon en de sluier in het haar, het chicque rose van de even kunstmatig aangezette bloesjes en lippen, doen denken aan Van Geelen's grooten tijdgenoot, den Spanjaard Goya, portrettist bij uitnemendheid. Of deze zoo geheel en al naar Fransche mode afgebeelde dame connecties met het hof der Bonapartes heeft gehad, is helaas niet bekend.

De stijl van Van Geelen werd voortgezet door zijn zoon en leerling, den jong-gestorven Christiaan van Geelen Jr (1794—1826), van wien een klein, vlot geschilderd zelfportret uit omstreeks 1820 op de tentoonstelling hangt.

Franscher nog dan Van Geelen was de kunst van Louis François Gérard van der Puyl (1750—1824) een schilder die, na in Nederland te zijn opgeleid, vele jaren in Frankrijk woonde, eerst onder het ancien régime, later tijdens de revolutie. Van 1785 tot 1788 was hij te Londen gevestigd. In 1804 werd hij directeur van de Teekenacademie te Utrecht, die hij in weinige jaren tot nieuwen bloei wist te brengen. In 1807 zag hij zich genoodzaakt wegens fraude de stad te verlaten; hij vertrok naar Frankrijk, waar hij waarschijnlijk gestorven is. Van zijn hand is op de tentoonstelling een familiegroep uit 1811, voorstellende den Vicomte de Gauville, kapitein van een fregat, met zijn zusters, afgebeeld voor een fantastische architectuur in klassieken stijl. Typisch Utrechtsche of zelfs typisch Nederlandsche elementen zijn in dit stuk niet aanwezig (afb. 3). De wijze van schilderen sluit geheel aan bij de Fransche meesters uit denzelfden tijd, vooral bij

Prud'hon. Terloops zij er hier op gewezen, hoe goed deze schilderijen uitkomen in de oorspronkelijke Empire lijsten. Stond de Utrechtsche portretkunst in het begin van de 19de eeuw onder Franschen invloed, anders was het gesteld met de landschapskunst. De leidende figuur was hier Johannes Baptista Kobell. Hij was geboren te Delfshaven in 1778 als zoon van den dierschilder Hendrik Kobell. Daar hij jong zijn ouders verloor, werd hij opgevoed in het Jansenisten-weeshuis te Utrecht. Voor zijn kunst vond hij geen aanknoopingspunten bij Frankrijk, waar het schilderen van het dierstuk niet bijzonder bloeide. Kobell zocht aansluiting bij de Hollandsche landschap- en veeschilders uit onze Gouden Eeuw, bij Potter en Albert Cuyp. Zoowel in techniek als in compositie en onderwerp trachtte hij hen na te volgen. Vooral het laatste is opmerkelijk. In de 17de eeuw waren de lage kleigebieden van ons land algemeen in trek geweest. Daarheen trok de stedeling, die buiten wilde zijn, daar zochten de landschap- en veeschilders hun objecten. In den tijd dat Kobell leefde, was de mode echter veranderd. Toen werden de in de polder en langs de rivieren (Amstel, Vecht, Gein) gebouwde buitenplaatsen verlaten, nieuwe landgoederen werden gesticht op de zandgronden in de omgeving van Soestdijk, De Bilt en Driebergen. Groote groepen loofboomen wierpen nu op schilderachtige wijze hun schaduwen op uitgestrekte gazons, waartegen de witgepleisterde huizen sterk afstaken. Dit alles vond in Kobell's kunst geen afspiegeling. Zijn onderwerpen vertoonden weinig variatie. Op de tentoonstelling is hij vertegenwoordigd met eenige veestukken, uiterst nauwkeurig geschilderd en blank van coloriet, doch naar onzen smaak te vlak en weinig bloeiend. De tijdgenooten oordeelden echter anders en besteedden groote sommen om werken van zijn hand te bezitten. Spoedig verwierf Kobell een internationalen naam. Hij exposeerde te Londen en kreeg bestellingen uit Frankrijk. Hij was zeer productief, maar eierzuchtig en niet gauw tevreden met behaalde successen. Van zijn vele teekeningen worden hier enkele voorbeelden

getoond, evenals een paar gevoelige etsjes (afb. 4) — ook al uitgevoerd in den trant van Potter — die naast zijn schilderijen duidelijk maken, hoe de kunstenaar zijn studies uitwerkte tot definitieve composities.

Kobell overleed krankzinnig in 1814 op 35-jarigen leeftijd. Zijn kunst was door en door Nederlandsch, echter niet typisch Utrechtsch. Wel was dit het geval met kleine gewassen O.-I. inkt en sepia-teekeningen, die omstreeks 1800 in grooten getale te Utrecht ontstonden. Voorbeelden hiervan ziet men op de tentoonstelling in het werk van Jacobus Versteegh, een vrijwel onbekend verzamelaar en dilettant, en van den iets lateren, weinig beter bekenden kunstvriend A. Stroo. Zijn fijn uitgevoerde teekeningetjes met voorstelling van herders, die onder hooge luchten bij eenig struikgewas hun schapen hoeden, vertoonen gelijkenis met de landschapjes, die het porcelein van Loosdrecht, Ouder- en Nieuwer-Amstel sieren. Tot nu toe zijn helaas geen namen van porceleinschilders bekend geworden, zoodat nog niet gezegd kan worden, hoe de verhouding van Stroo c.s. tot de porcelein-decorateurs is geweest.

Zaal II

DE KUNST IN UTRECHT IN HET EERSTE DECENNIUM van de 19de eeuw vertoonde een weinig homogeen beeld. In het tweede tiental jaren zou dit veranderen. De belangrijkste stoot hiertoe gaf de oprichting van het genootschap „Kunst-liefde” in 1807.

De bedoeling was, zooals de eerste notulen vertellen, „het oprigten van een Modern Tekengezelschap, naar Gekleed Model.... tot een Spoediger aanwas als een Point van behoeften tot Vordring” der teeken- en schilderkunst. Het initiatief werd genomen door „De Heeren J. Kobell en P. C. Wonder, Kunstschilders, en de Heeren A. J. van Mansvelt, F. C. Knoll en W. A. Haanebrink, Liefhebberen en Werkende Tekenaars.”



Afb. 3. L. F. G. van der Pijl, *De familie de Gauville*. 1811. - Centraal Museum, Utrecht.



De schilder Pieter Christoffel Wonder (1780—1852) schijnt van het begin af de ziel van de onderneming te zijn geweest. Geregeld kwamen de leden bijeen, eens per week, sinds 1813 twee maal, om naar model te teekenen. Wij zijn zoo gelukkig om nauwkeurig ingelicht te zijn, welke onderwerpen alzoo gekozen werden. Op Wonder rustte n.l. de taak, bij wijze van notulen van ieder model een schets te vervaardigen. Het boek waarin dit geschiedde, thans behoorende tot de collectie Knoef te Amsterdam, is op de tentoonstelling aanwezig. Hierin zijn slechts enkele personen afgebeeld, telkens in andere houdingen. In de eerste plaats een jong meisje, nu eens staande geschetst, een mand of een emmer dragend, dan weer gezeten op den grond of op een bankje, leunend, de vloer vegend, de vaat wasschend, gezien van voren, van achteren en opzij. Vervolgens een jongetje, in even veel en even gevarieerde houdingen als het meisje. Verder een jongeman en zeer dikwijls ook een oude, die nogal eens met slaap te kampen schijnt gehad te hebben. Behalve dit schetsboek zijn een aantal losse modelteekeningen in verschillende technieken ten toon gesteld. Deze schetsen werden gebruikt bij het samenstellen van schilderijen. Zoo ontmoeten wij het jongetje met de lange broek en de pet op het hoofd en den ouden man met lange jas en grooten hoed op Wonder's genrestuk „de Driekoningenavond” uit het museum Boijmans. Een dergelijken ouden man geeft het schilderij weer van Jhr Mr W. Alewijn, een van de leden van „Kunstliefde”.

Later kwam er meer variatie in de onderwerpen van studie van het genootschap. In de notulen van 12 December 1814 lezen wij „dat zederd een geruymen tyd de gelegenheid ontbroken heeft om dat op de Stads Tekenacademie niet naar het Naakt Mans Model is getekend, daar Na te Teekenen en het zelve egter voor de Kunst zeer Nuttig en Onmisbaar is”. Derhalve werd besloten „dat gedurende de Vier Winter Maanden Weekelyks Een avond, en wel bepaaldelyk op Zaterdag naar het Naakt Mans Model zal Worden geteekend”.

Een resultaat hiervan is een krijtteekening van Wonder, een naakte mansfiguur, op classicistische wijze voorzien van een schild. David's Romeinen waren nog niet vergeten! Ook het groote allegorische schilderij uit het Rijksmuseum „De Tijd” (1810) is een getuigenis, dat de classicistische kunst Wonder's belangstelling had. De overdreven zware spierbundels en de buiten proportie breede zijde van de figuur wijzen op kennis van antieke beelden. Daarnaast herinneren compositie en kleuren aan de school van Rubens, wiens werken Wonder in zijn jonge jaren bij wijze van studie veel had gecopieerd. Behalve directeur van „Kunstliefde” is de veelzijdige Wonder de opvolger geweest van Van Geelen Sr als portretist der Utrechtsche notabelen. O.a. schilderde hij niet minder dan vijf professoren voor de senaatskamer der Universiteit. Het oudste portret, dat van Jan Frederik van Beeck Calkoen, sluit aan bij het damesportretje van Van Geelen uit 1804. Ook hier een borstbeeld met frisch rose gezicht, afgebeeld tegen een neutralen achtergrond zonder enig bijwerk, alles nog tamelijk glad geschilderd. Het haar is met korte, krullende veegjes behandeld. Uit denzelfden tijd dateert het fraaie portret van den schilder J. B. Kobell (afb. 1). In zijn latere portretten worden de gelaatstreken levendiger, en tegelijkertijd de toon geler, warmer. Zijn figuren worden meer persoonlijkheden. De lichtval is minder egaal, terwijl de achtergrond afwisselender wordt door het aanbrengen van een gordijn, een gecanneleerde zuil of een kast met boeken. Een verblijf te Londen van 1823 tot 1831 schijnt de oorzaak van deze veranderingen in Wonder's kunst te zijn geweest. Gordijnen en zuilen zijn elementen, uit de compositie der groote Engelsche statieportretten overgenomen. De meer picturale opvatting van de figuur moet zijn ontstaan onder invloed van Engelsche schilders als Raeburn.

Tenslotte wordt op de tentoonstelling eenig graphisch werk van Wonder getoond: een zelfportret in litho en een tweetal etsen (hij vervaardigde er vier in het totaal) een levendig en

scherp geobserveerd zelfportret met hoogen hoed en een portretje van den Marokkaanschen theoloog en handelsman professor Mozes Edrehy uit Jerusalem, die geregeld Utrecht bezocht en om zijn fantastisch uiterlijk een geliefd model voor de schilders was.

Zaal III

ONDERWONDER'SLEIDING WERD „KUNSTLIEFDE” spoedig het centrum van de Utrechtsche beeldende kunst, waar beroepsschilders en dilettanten samenkwamen om zich te oefenen en om kunstbeschouwingen te houden. Vele studies en voltooide werken vertoonen den invloed van het genootschap.

Het moet een merkwaardig gezelschap geweest zijn. Groot was het aantal liefhebbers, die in hun vrijen tijd onder leiding van vaklieden op niet onverdienstelijke wijze de teeken- en schilderkunst bedreven. Voor het meerendeel waren het stedelijke notabelen. De reeds genoemde Jhr Mr Willem Alewijn (1769—1839) b.v. was opperboekhouder van de Stadsbank van leening te Amsterdam geweest. Een ander lid, Mr Anthony Jan van Mansvelt (1757—1829) was rentmeester der domeinen te Utrecht en lid van den raad der stad. Hij hield zich vooral bezig met het copiëeren van portretten. Leden waren verder o.a. Jan Bleuland (1756—1838) hoogleeraar in de geneeskunde — zijn portret door Wonder hangt op de tentoonstelling — en Mr Frans Jacob Otto Boijmans (1767—1847) „regter-suppleant in de regtbank van eerste aanleg”. Beide waren eigenaar van groote kunstcollecties. Die van Bleuland, in 1839 na zijn overlijden geveild, omvatte werken van oude en moderne, voornamelijk Utrechtsche meesters. Boijmans verzamelde meer oude kunst. De gelukkige erfgenaam van dit bezit werd de stad Rotterdam; het vormde de grondslag van het bekende museum. Werken uit dergelijke kunstverzamelingen werden, zooals het notulenboek van „Kunstliefde” vermeldt, „ieder beurte-



Afb. 4. J. B. Kobell, Twee koeien, ets. - Centraal Museum, Utrecht.

lings S Maandelyks gedurende het Winter Saison" afgestaan aan het genootschap voor het houden van kunstbeschouwingen door de leden. Een weerslag van de oude kunst, hoofdzakelijk van die uit Nederland's Gouden Eeuw, bespeurt men dan ook herhaaldelijk in de werken van de leden van „Kunstliefde". Reeds Wonder had zijn „Trietrakspelers" geschilderd in den trant van de oud-Hollandsche meesters, n.l. van Terborch. Een ander voorbeeld is een „Binnenplaats" van den schilder Willem Pieter Hoevenaar (1808—1863), eigendom van het Stedelijk Museum te Amsterdam. Het onderwerp en de compositie herinneren aan Pieter de Hoogh, aan de Delftsche genreschilders uit de 17de eeuw. De slapende man echter, op weinig geslaagde wijze plat midden in het tafereel gezeten, is duidelijk een model van de teekenavonden. De verschillende onderdeelen van het schilderij, de bezem, de emmer, het meisje met den hond, enz. zijn netjes, schools, naast elkaar geplaatst; een sfeer, die dit alles verbindt, ontbreekt echter. Beter van compositie en fijner van toon is een gefantaseerd stadsgezicht in oud-Hollandschen trant van Jan Hendrik Verheyen (1778—1846), eens deel uitmakend van de verzameling van Mr Boijmans. Wij herkennen hierop het meisje met den emmer, uit de voordeur leunende vrouwtje en de gedrongen figuur van den jongen met lange broek van de modelavonden in „Kunstliefde".

Verheyen legde zich speciaal toe op het samenstellen van dergelijke stadsgezichten in olie- of waterverf. Minder gelukkig was hij als portrettist. Zijn figuren waren stijf en levenloos. Dit toonen op de tentoonstelling de portretten van den beeldhouwer J. Rijnbout en diens vrouw G. M. Rijnbout-de Klijn uit 1845. Het zijn bescheiden werkjes, koel van coloriet. Het is alsof de schilder zelf gevoelde, dat dit terrein niet het zijne was en daarom een zekere terughoudendheid betoonde.

Op zijn beurt werd Verheyen uitgeschilderd, zittende voor zijn ezel, waarop een stadsgezicht staat, door zijn kunstbroeder Jan Kieft (1798—1870) een portrettist, die veel gereisd had. De kop met de scherpe oogen is vlot geschilderd. Over het

bruine costuum is een blauwe, met bont afgezette en rood gevoerde mantel geslagen, met iets van wat ik zou willen noemen, internationalen zwier.

Zwak is echter de hand met de stijve rechte vingers. In tegenstelling tot Hoevenaar's Binnenplaats en Verheyen's Stadsgezicht vindt men in de portretten van dezen tijd geen spoor van invloed der 17de eeuwse kunst. Het waren navolgingen der realiteit zonder meer.

Eveneens direct naar de natuur werkte Albertus Verhoesen (1806—1881). Van hem hangt op de tentoonstelling een gezicht in de overwelfde ruimte van het zuidwestelijk bolwerk van het kasteel Vredenburg (1826), raak geobserveerd enforsch van opzet, met een aangename, natuurlijke lichtval. Verhoesen genoot vooral bekendheid als dierenschilder. In opvatting van het onderwerp verschilde hij van Kobell. Een door hem geteekende liggende koe doet nog wel wat Potterachtig aan, maar het omringende landschap is geheel anders van opvatting. De hiervoor gesignaleerde voorliefde van dien tijd voor schaduwrijke boomen in schilderachtige groepeeringen komt in zoo'n teekening tot uiting. Meer nog was dit het geval in het werk van Jacob Constantijn Martens van Sevenhoven (1793—1861) president van het Utrechtsche gerechtshof en lid van „Kunstliefde”. Hij legde zich voornamelijk toe op de teekenkunst. Van hem is een drietal landschappen van omstreeks 1820 geëxposeerd, gezichten in de thans nog bestaande buitenplaats „Beukenburg” bij Maartensdijk. Zoo bloeiden in de twintiger en dertiger jaren der 19de eeuw de schilder- en teekenkunst te Utrecht in een groot aantal krachten, onderling bevriend, wederzijds elkaar beïnvloedend, verschillend in aanleg en kunnen, doch eensgezind in hun opvattingen en streven: het zonder pretentie en zonder bepaalde tendenties afbeelden van het dagelijksch leven en de natuur.

Zaal IV

JAN LODEWIJK JONXIS (1789—1866) WAS EEN degelijk portrettist en genreschilder. Hij verloor jong zijn ouders en werd opgevoed in de Fundatie van Renswoude. Van hem zijn twee charmante interieurstukjes tentoongesteld, met zorg geschilderde intieme familietafereeltjes. De sobere, welhaast leege, laat Empire-vertrekken, de meubels, de kleeding en de houdingen der figuren, dit alles maakt de beide schilderijtjes tot tijdsbeelden van de beste soort. Jonxis bereikte hierin een groote mate van oorspronkelijkheid. Zij steken gunstig af bij het door hem ruim twintig jaar later vervaardigde, conventionele en krachteloze portret van Mr G. W. van Dijk, griffier ter secretarie der stad Utrecht. Het meegaan met de mode van zijn tijd had den kunstenaar geen goed gedaan. Jonxis beoefende ook de graveerkunst; o.a. maakte hij een relief-portretje van Laurens Praalder, lector der Fundatie van Renswoude. Zijn zoon Pieter Lodewijk Jonxis (1816—1852) graveerde eveneens.

Een van de merkwaardigste Utrechtenaren van zijn tijd was Christiaan Kramm (1797—1875), tegenwoordig vooral bekend om de uitgave van zijn „Levens van Hollandsche Kunstschilders”. De kunstgeschiedenis was voor hem echter slechts een liefhebberij. Voorbestemd om goudsmid te worden, maakte hij al spoedig carrière als teekenaar en schilder, opgeleid door den behangselschilder Hendrik van Barneveldt en door Wonder. Hij toonde vooral belangstelling voor tooneeldecoratie en perspectieffleur, en kwam er daardoor toe, zich aan de architectuur te gaan wijden. In deze kunst was hij autodidact.

Als schilder maakte Kramm voornamelijk portretten, meestal in klein formaat, die wegens hun goed getroffen gelijkenis geprezen werden. Onder de op de tentoonstelling aanwezige werken van zijn hand is vooral merkwaardig een schets voor een schilderij, voorstellende staatsraad L. van Toulon, gouverneur der provincie Utrecht, met zijn vrouw en twee dochters.



Afb. 5. R. Craeyvanger, Gezicht op de Stadhuisbrug met omgeving. 1833. - Centraal Museum, Utrecht.

Minder waardeering dan de producten van zijn arbeid als schilder en kunsthistoricus vinden tegenwoordig zijn architectonische werken. Kramm is de ontwerper van een groot aantal gebouwen te Utrecht: het krankzinnigengesticht, de rechtbank en verschillende, thans voor het grootste deel verdwenen, winkelhuizen. Verder vergrootte hij het huis Hoogeland, (thans museum van het Staatsboschbeheer) en Paushuize op weinig gelukkige wijze.

Het portret van Kramm werd geschilderd door Jean François Michel Mourot (1803—1847), een te Metz geboren kunstenaar, die de laatste jaren van zijn leven te Utrecht werkzaam was.

De ingang van Kramm's Rechtbank werd versierd met een Justitiafiguur (omstreeks 1830) van de hand van den eenigen beeldhouwer van eenig belang, die Utrecht tusschen 1800 en 1850 bezat, Joannes Rijnbout (1800—1868). De gevleugelde godin steunt met beide handen op de tafelen der wet. Zij is in zuiver klassicistischen stijl behandeld. Het model voor dit beeld kwam in het bezit van Kramm, die er een voetstuk voor ontwierp, bevattende vijf medaillons in gips met de koppen van de grootste kunstenaars aller tijden: Michel-Angelo, Rafael, Titiaan, Rembrandt en Rubens. Alleen het eerste is bewaard gebleven.

Het is een typeerend tijdsverschijnsel, dat Rijnbout in zijn werken niet steeds den klassicistischen stijl volgde. Zijn wapendragende leeuwen, die de Wittevrouwenbarrière sierden (1860) zijn naturalistisch opgevat, evenals een liggend hert, dat hij vervaardigde voor den gevel van het huis „Het Hert” op de Oude Gracht No. 86.

Verder maakte Rijnbout een paar beelden van heiligen, weinig persoonlijke kunstwerken in navolging van de Belgische barok. Het waren uitingen van een R.K. kunstenaar in een periode, toen de kort te voren hier te lande in eere herstelde katholieke kerk nog geen eigen kunstrichting had gevonden.

Zaal V

TE ALLEN TIJDE HEBBEN DE MENSCHEN DE behoefte gehad om historische gebeurtenissen te vereeuwigen; zoo ook in de 19de eeuw. Een schokkend voorval in het kalme leven der Utrechtsche burgers was de Belgische veldtocht, die zich weliswaar ver buiten de grenzen van stad en provincie afspeelde, maar die daarom toch niet naliet in het middelpunt aller belangstelling te staan. Een tweetal aquarellen van den dilettant Mr Christiaan Willem Moorrees (1801—1867), griffier van de Staten te Utrecht, houden de herinnering aan dezen oorlog wakker. De opzet ervan is tamelijk levendig en historisch getrouw; door den tijd zijn ze echter wat verbleekt. Grootsch was het festijn, dat aangericht werd bij den terugkeer dezer moedige mannen. Verschillende kunstenaars werden aan het werk gezet door de twee bekende Utrechtsche uitgeversfirma's, Houtman en van de Weijer, om aan de groote vraag naar herinneringsplaten te kunnen voldoen. Naast den Belgischen veldtocht werden vooral plaatselijke feestelijkheden in beeld gebracht en in druk verspreid. De lustrumvieringen van de Hoogeschool namen hierbij natuurlijk de eerste plaats in. Studentenmaskerades waren in de 19de eeuw buitengewoon in trek. De 17de en 18de eeuw hadden wel gecostumeerde optochten gekend, maar op bescheiden schaal. Het was de gewoonte geweest niet één bepaald onderwerp voor te stellen, doch een stoet te vormen van wagens, soms ook van arresleden, met symbolische of satyrische voorstellingen. Ieder gezelschap of kring van vrienden kon naar eigen fantasie te werk gaan. Eén geheel te bereiken werd niet nagestreefd. Voorbeelden van zulke optochten, gehouden in 1824 en 1829, o.a. een groep, voorstellende de „Oude Gulden tijd der Vadersen”, zijn op de tentoonstelling te zien. Omstreeks 1830 kwam hierin verandering. Het midden van de 19de eeuw werd in het algemeen gekenmerkt door groote belangstelling voor de geschiedenis. Het werd nu gebruikelijk, dat alle studenten gezamenlijk, onder bevoegde leiding, onder-

werpen uit de geschiedenis, liefs uit die van het vaderland, deden herleven. Te Utrecht gebeurde dit het eerst in 1836; voor de maskerade van dat jaar werd als onderwerp gekozen de „Optogt des Nederlandschen Legers naar Ostende”. In 1841 hield Willem II, graaf van Holland en Roomsche koning, zijn plechtigen intocht binnen Utrecht.

Het in beeld brengen van deze kleurrijke optochten verschaftte elk lustrum aan de plaatselijke kunstenaars omvangrijke opdrachten. In het begin stelde men zich tevreden met nauwkeurige, doch ietwat naïeve prentjes, in litho met de hand gekleurd; lange rijen der deelnemers in hun, meestal getrouwd naar oude plaatwerken en schilderijen in openbaar bezit gecopieerde costuums. In het midden der eeuw werd getracht, naast de historische nauwkeurigheid ook een zekere sfeer in de afbeeldingen te brengen. Een voorbeeld hiervan zijn de prenten van de maskerade van 1851, voorstellende „De vaderlandsche geschiedenis van de vroegste tijden tot op het einde der 17de eeuw in acht tafereelen”. De kolossale, veel bewonderde praalwagen, die de Unie van Utrecht symboliseerde, was gebouwd naar ontwerp van Kramm. W. P. Hoevenaars vervaardigde de teekeningen voor de litho's.

Ondanks alle moeite en kunstzin bleven de maskerades en de maskeradeprenten tooneelmatige voorstellingen, gewilde verkleedpartijen. De natuurlijke losheid, die de afbeeldingen van gebeurtenissen uit den eigen tijd meestal kenmerkte, werd nimmer bereikt.

De belangstelling voor de geschiedenis vond niet alleen weerslag in de studentenfeesten. Heel de beeldende kunst onderging op den duur haar invloed. De historische boekillustratie, dikwijls uitgevoerd in een- of veelkleurige lithographieën, werd een ware industrie, waarin vele handen werk vonden. Ook losse prenten met onderwerpen in historischen stijl vonden aftrek. Te Utrecht heeft zich met dergelijke objecten vooral bezig gehouden Reinier Craeyvanger (1812—1880). Een serie knappe prenten met frappante licht en donker contrasten, door Frans Buffa te Amsterdam in den handel gebracht, zijn



Afb. 6. G. G. Haanen, St Stephansdom te Weenen. 1847. - Stedelijke Museum, Amsterdam.

een nauwkeurige beschouwing zeer waard. Minder geslaagd, wat gemanieerd en slap, komen ons zijn litho's voor. Bij de uitvoering hiervan schijnt hij te weinig vrijheid te hebben gehad, gebonden als hij was aan den tekst van het te verluchten verhaal, en aan de conventie van het drukkersbedrijf. Een houtgravure door Brown naar Craeyvanger toont ons echter den kunstenaar weer op zijn best, mede dank zij de bekwame hand van den graveur.

Zaal VI

VAN GROOT BELANG WAS IN DE EERSTE HELFT der 19de eeuw het uitbeelden van het stadsgezicht. Van de schilders, die zich hiermee bezig hielden was de eerste Willem Albertus Haanebrink (1762—1840). Hij vervaardigde nauwkeurig geobserveerde kijkjes in de oude stad. Hierbij toont hij een voorliefde voor groote vlakken met een contrastwerking van koel gele gebouwen tegen een licht blauwen hemel, waarin enkele witte wolken drijven. Dit coloriet ontleende hij aan het oud-Hollandsche stadsgezicht, voornamelijk aan Gerrit Berckheyde.

Veel fijner genuanceerd zijn de topographische uiterst nauwkeurig behandelde schilderijen van den acht jaar jongeren Hendrik van Oort (1775—1847). Ook hij zocht aansluiting bij de kunst uit Nederland's Gouden Eeuw; naast Berckheyde was Jan van der Heyde zijn voorbeeld. Zijn stijl werd voortgezet door zijn zoon en leerling, den jong gestorven Pieter van Oort (1804—1834), van wien op de tentoonstelling een kijkje in de kloostergang van den Dom (1824) hangt, teer van toon met een knap toegepaste afwisseling van licht en schaduw, doch als geheel wat flets. Het is curieus om te zien, hoe ter wille van zijn voorliefde voor de combinatie geel-en-blauw de grijze tint van het natuursteen koor der kerk een sterke verandering onderging.

De jongere generatie schilders van stadsgezichten volgde niet de oud-Hollandsche kunst. Zij waren zichzelf. In hun werken

overheerschte een koel blauwen toon. De lucht nam een belangrijke plaats in dergelijke schilderijen in, meestal ongeveer de helft van het doek. Zij suggereerde echter nog niet een sfeer, zooals later in de Haagsche school het geval zou zijn, maar diende uitsluitend op tooneelmatige wijze als achtergrond, waartegen de daken en torens der stad afstaken. Van deze meesters was de oudste Bruno van Straaten (1786—1870) leerling van Jan Kobell en directeur van „Kunstliefde”. Hij heeft zich niet alleen toegelegd op stadsgezichten naar de natuur, doch stelde ook fantasieën samen, waarbij typisch Utrechtsche elementen gebruikt werden: hooge met boomen of struiken begroeide aarden stadswallen in de schaduw waarvan lage huisjes. Tegenwoordig kennen wij een dergelijke, vroeger veel voorkomende manier van bouwen hier nog alleen bij het Lepelenburg.

Allengs ging het gefantaseerde stadsgezicht, echt atelierwerk, een belangrijke plaats innemen. Een voorbeeld hiervan is de groote stadswal uit het Rijksmuseum te Amsterdam, een stuk dat aan Breda doet denken (1830) ontstaan door samenwerking van Gijsbertus Craeyvanger (1810—1895) broeder van bovengenoemden Reinier, met den Haagschen schilder C. J. Behr. Daarnaast bleef het realistische architectuurstuk bestaan. Wij zien op de tentoonstelling o.a. werken in dezen trant van Reinier Craeyvanger (afb. 5), van Remigius Adrianus Haanen (1812—1894), Hendrik Manfried Haus ($\pm$ 1841) en een nog onbekenden Utrechtschen kunstenaar, die twee groote gezichten schilderde op het koor van de thans afgebroken Mariakerk en op de Mariaplaats. Verder voortbrengselen van kleinere krachten als J. G. van Ginkel.

Talrijker nog dan de geschilderde stadsgezichten was het aantal teekeningen met dergelijke objecten, dat in deze jaren ontstond, dikwijls als voorstudie voor schilderijen of prenten, die verschillende uitgevers in den handel brachten. De voornaamste meesters hierin waren de fijne Cornelis van Hardenbergh (1755—1843) en R. Craeyvanger benevens de dilettant L. T. Nepveu. Wat de gekozen onderwerpen

betreft valt een uitgesproken voorkeur op voor kerken, poorten en wallen; verder voor het stadhuis, dikwijls met den Domtoren op den achtergrond, en voor de grachten. Merkwaardig is het, dat de kunstenaars welbewust de verhoudingen van de verschillende onderdeelen in hun composities veranderden. Zelden zijn de stoffeerende figuren juist in proportie tot de omringende gebouwen. Ook de boomen vielen vaak te klein of te groot uit. Doordat echter alles als geheel werd samengevat, treft dit den beschouwer zelden als een storende fout.

De architectuur uit dit tijdperk is vertegenwoordigd door het model van het voormalige gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, in klassicistischen stijl opgetrokken in 1844 door den architect J. van Maurik.

Zaal VII

IN DE VEERTIGER JAREN VAN DE 19DE EEUW sloeg de ontwikkeling van het architectuurstuk een nieuwe richting in. Het was de tijd der romantiek, een periode die een sterk gevoel had voor de geschiedenis. Het stadsgezicht werd nu niet meer geschilderd nuchter volgens eigen observatie; de stoffeering met bezige figuren, soms zelfs geheele tafereelen, werd steeds belangrijker. Door deze menschen in historische dracht te kleeden, meende men de oud-Hollandsche meesters meer nabij te komen. Tegelijkertijd veranderde het coloriet. De voorkeur voor lichtblauw en geel maakte plaats voor warmere tinten, voor rood en bruin en een brandend geel. Opvallende lichteffecten en zeer donkere schaduwpartijen kwamen in trek. De vorige generatie had voornamelijk de Hollandsche meesters uit het derde kwart der 17de eeuw als voorbeeld genomen. De romantiek ging bij voorkeur terug op het tweede kwart dier eeuw, op de clair-obscuurstukken van Rembrandt en zijn omgeving.

Het verst werden deze tendenties te Utrecht toegepast door George Gilles Haanen (1807—1879) broer van den reeds

genoemden R. A. Haanen. Van hem hangt op de tentoonstelling een groot doek uit het Stedelijk Museum te Amsterdam, voorstellende een mis in de St Stephanusdom te Weenen, (1847), een stad, waar hij jaren lang werkte (afb. 6). Het centrum van de compositie, het op den achtergrond gelegen altaar, is door helder, fantastisch invallend licht geaccentueerd. Op den voorgrond het volk, in 17de eeuwsche kledij, waarbij niet steeds historische nauwkeurigheid is betracht. Ofschoon alle détails met zorg zijn afgebeeld, is toch door de sterk samenbindende licht- en schaduwwerking een fraai geheel verkregen. Nauwer nog bij de oud-Hollandsche meesters sloot Haanen aan in zijn kleine interieurs in den trant van den vroegen Nicolaes Maes, zijn Avondschoon, waarin hij de kaarslichtjes van Gerard Dou en Godfried Schalken navolgde, en zijn Markt bij maanverlichting op de wijze van Aert van der Neer. Adrianus Wilhelmus Nieuwenhuizen (1814—gest. na 1859) was een kunstenaar die zich vooral toelegde op kerkinterieurs. Zijn palet was warmer dan dat van het vorige geslacht van architectuurschilders. Hij muntte uit door een zacht grijs. In zijn onderwerpen voerde hij de historische tendenties minder ver door dan G. G. Haanen. Even veel belang als deze schilder hechtte hij echter aan de stoffeering van zijn werken.

Petrus Gerardus Vertin (1820—1893) zette de traditie van het vroeg 19de eeuwsche stadsgezicht nog zeer lang voort, zij het in warmer kleuren en minder harde lijnen.

Onder de dilettanten kan genoemd worden Egbert Marinus Frederik Hangest baron d'Yvoy, lid van „Kunstliefde”. De architectuur volgde nog veelal de klassicistische traditie. Een voorbeeld hiervan is het model van den voorgevel van de in 1926 tot Handelsbeurs verbouwde overdekte Botermarkt aan de Mariaplaats, gebouwd in 1864 door den architect Cornelis Vermeijs (1828—1889), in den vorm van een Romeinschen triumphboog.

Zaal VIII

APART STAAT DE FIGUUR VAN JHR PIETER VAN LOON (1801—1873), ingenieur van de Waterstaat te Utrecht en lid van „Kunstliefde”. Hij teekende stadsgezichten, zoowel te Utrecht als op verschillende reizen, die hij ondernam, o.a. naar Engeland. Daarnaast legde hij zich vooral toe op het vervaardigen van caricaturen, al of niet met een politieke of moraliseerende strekking.

De kunst van de caricatuur is in ons land in de vorige eeuw niet populair geweest. Na Alexander Verhuell heeft niemand het hierin tot een blijvende reputatie weten te brengen. Van Loon's werkzaamheid was het grootst omstreeks 1850, doch ook in latere jaren heeft hij zijn liefhebberij voortgezet, zonder veel ontwikkeling te vertoonen. Zijn rake portretschetsen in waterverf stellen allen personen voor uit zijn naaste omgeving, adellijke heeren en dames en hovelingen. Het werk getuigt van distinctie ondanks het chargeeren der typen. Men zie b.v. den heer Fraissinet met zijn gekrulden knevel, keurig gekamden haardos en onberispelijke pantalon, of de goed getroffen houding van 's konings vriendelijken, doch weinig beduidenden, jagermeester baron van Tuyll, in zijn gegallonneerd ambtscostuum met glimmende laklaarzen. Behalve in waterverf en sepia maakte van Loon ook caricaturen in klei, een uiterst broos materiaal, dat helaas de duur der tijden niet zal weerstaan.

Dergelijke stukjes ontstonden in navolging van de 18de eeuw. Algemeen bewonderd worden tegenwoordig nog de tallooze figuurtjes van porcelein en biscuit, die in die periode gemodelleerd werden. Minder bekendheid genieten de dikwijls zeer fijne groepen van terracotta, waarin vooral de Zwitser Valentin Sonnenschein uitmuntte. Het is niet verwonderlijk, dat van Loon, levende in een tijd dat de rococo opnieuw waardeering begon te vinden, aansluiting bij dergelijke kunstwerken heeft gezocht. De charme van de 18de eeuw heeft hij daarbij nooit bereikt; hij schijnt dit zelf ook niet te hebben nagestreefd.

Zijn caricaturen in klei zijn verwant aan zijn waterverfteekeningen. Dikwijls stellen het leden van den adel of de welgestelde burgerij voor, daarnaast ook marktventers, bedienden en boeren. Een tijd lang had hij een voorliefde voor dieren, vaak in menschelijke gedaante afgebeeld en met een moraliseerende strekking naar den trant van La Fontaine's fabels. Hij slaagde erin hierbij soms geestige effecten te bereiken.

Zaal IX

HET MIDDEN VAN DE 19DE EEUW BETEEKENDE het einde van de specifiek plaatselijke Utrechtsche schilderschool. Daarvoor zijn verschillende redenen aan te wijzen. De eerste helft van deze eeuw was een periode geweest, waarin de schilderkunst van ons land geen groote genicën had voortgebracht. Er was niet één centrum gevormd, waarnaar allen opzagen, maar in vele steden bloeiden min of meer verdienstelijke locale scholen, die elkaar wederzijds beïnvloedden, zonder dat één bepaald leiding gaf. Kort na het midden van de 19de eeuw werd dit anders. De opkomende Haagsche school trok de beste krachten overal vandaan tot zich en werd op deze wijze het middelpunt van de Nederlandsche schilderswereld. Daarbij kwam, dat de verbetering der verkeersmogelijkheden het bestaan van de plaatselijke schilderscholen minder noodzakelijk maakte.

Een andere reden voor den ondergang der Utrechtsche schilderschool schijnt geweest te zijn de veranderde keuze der objecten. Wij zagen, dat in de eerste helft van de 19de eeuw het architectuurstuk en het portret de meeste beoefening vonden; daarnaast ook wel het al of niet gefantaseerde genrestuk. Thans kwam de beurt aan het landschap, en wel in het bijzonder het landschap van de dorre zandgronden: heide en berken, duinlandschappen en herders met hun kudden schapen werden bij voorkeur gezocht. Daarnaast ook de zee, het strand en de visschersbevolking. Deze onderwerpen vond men nu juist niet in onze stad en provincie. Weilanden met koeien bleven

wel in trek, maar zij konden blijkbaar niet voldoende compensatie geven voor hetgeen de kunstenaars hier misten.

De architectuurschilders tenslotte vonden te Utrecht, waar tallooze pitoreske oude gebouwen werden afgebroken, steeds minder onderwerpen. De kunstenaars trokken naar elders, naar Gelderland of 's-Gravenhage.

Een voorlooper van de Haagsche school, een voorbeeld van den hierboven geschetsten ontwikkelingsgang, was de Utrechteenaar Johannes Warnardus Bilders (1811—1890). In zijn jeugd vervaardigde hij stadsgezichten, o.a. van de overblijfselen der bolwerken (1834), voortbouwende op wat het vorige geslacht had bereikt. Later vestigde hij zich te Oosterbeek, waar hij zich geheel aan de landschapskunst wijdde. Zijn voorkeur ging uit naar groote, grillig gevormde boomgroepen met donkere schaduwplekken. Hetzelfde onderwerp boeide een aantal verdienstelijke, tot nu toe weinig bekende, graphische kunstenaars. De oudste van hen was Jan Isaack van Mansvelt (1761—1802), officier en vestingbouwkundige, en broeder van den reeds genoemden Mr A. J. van Mansvelt. Verder waren van belang Hendrik James Rijckeliekhuisen, Johannes van Liefeland (1809—1861), Gerrit Alexander Godart Filip Mollinger (1836—1867) en de Amersfoorter Johannes Pieter van Wisselingh (1812—1899), wiens etsen soms iets hebben van het magistrale korrelige van het werk van Hercules Seghers.

Een vaardig etser was ook de dilettant Jhr Louis Charles Hora Siccama (1807—1880) voorzitter van het Nederlandsch muntcollege en lid van „Kunstliefde”.

In de Utrechtsche portretkunst van het midden der 19de eeuw trad vooral op den voorgrond Bastiaan de Poorter (1813—1880). Hij onderging invloed van zijn leermeester, den in zijn tijd beroemden, Cornelis Kruseman. Dit is te zien op de portretten van Margaretha van de Poll uit 1850 en van graaf en gravin van Hogendorp-d'Olivier (1856). De Poorter's palet was warmer dan dat van Kruseman, maar geheel heeft hij zich in de genoemde werken nog niet vrij kunnen maken

van het zeeperige rose en het koude blauw en zwart van zijn leermeester. Later helde hij meer en meer over naar de opvattingen der romantische kunst. Hij werkte tevens mede bij het in prent brengen van de portretten van vele plaatselijke autoriteiten en professoren.

Een ander portrettist te Utrecht was Hendricus Joannes Petrus Hanau (1830—1900). Zijn vroege portretten, b.v. die van het echtpaar Brands-Haan uit 1854, sluiten aan bij het werk van de Poorter, doch maken tevens de verschilpunten tusschen deze twee artisten duidelijk. Het koele coloriet van het vorige geslacht was bij Hanau geheel overwonnen. Behalve portretten heeft hij ook aquarellen met architectonische voorstellingen vervaardigd. Typisch Utrechtsch kan men zijn kunst niet meer noemen. De plaatselijke school ging op in en richtte zich verder naar de algemeene stroomingen der beeldende kunst in ons land.

R. VAN LUTTERVELT.



