

Nicolaes Maes en *Het gebed zonder end*,
eindeloos canoniek.

Magda Heeffe

Eindopdracht cursus *De canon in de kunst* (C38312)

Academiejaar 2005-2006

Open Universiteit Nederland

Faculteit Cultuurwetenschappen

Inhoud

1. Inleiding	3
1.1 De canon in de kunst	3
1.2 Visies op het canonbegrip	4
2. Nicolaes Maes in de canon	6
2.1 Het belang van de schilder Nicolaes Maes en zijn doek <i>Oude vrouw in gebed</i>	6
2.2 Waardering voor schilder en kunstwerk	9
3. Conclusie	11
Literatuurverwijzing	13
Afbeeldingen	14-17

1. Inleiding

1.1 De canon in de kunst

Gill Perry schrijft in het voorwoord van *Academies, Museums and Canons of Art* dat het woord 'canon' gedefinieerd kan worden als een algemene regel, principe of standaard, zowel als door een reeks van gezaghebbende werken of teksten.¹ Wat aan deze standaard wordt afgemeten is de esthetische waarde en de kwaliteit van een kunstwerk. In de achttiende en negentiende eeuw bestond in het westen de opvatting dat kunst iets 'groots' is dat per definitie superieur is aan andere artefacten. Die idee bepaalt opvattingen over de canon in hoge mate. Welke kunstwerken op de canonieke lijst behoren te staan, is een onderwerp waarover door kunsthistorici, kunstcritici en filosofen de laatste eeuwen eindeloos wordt gedebatteerd. De canon ligt niet vast, maar is in de loop van de tijd aan veranderingen van opvattingen onderhevig. Bovendien is er niet één canon van grote kunst, maar is er een verscheidenheid van canons. Zo hebben we bijvoorbeeld 'de academische canon', 'de moderne canon' en 'de canon van de westerse kunst'. Andere culturen hanteren andere waarden. Een canon is nooit een gesloten systeem.

Steve Edwards omschrijft in *Art and its histories*² de canon als een hoeveelheid kunstwerken, die op een bepaald moment, in artistiek en esthetisch opzicht, wordt beschouwd als het hoogtepunt van de westerse beschaving. De manier waarop kunstwerken worden gepresenteerd in publicaties, tentoonstellingen, enzovoorts, is gekleurd door deze canon, die voor een belangrijk gedeelte wordt bepaald door de receptie van 'intellectual traditions, conceptual frameworks and social practices'.

Aan de kunstacademies gold het concept van de hiërarchie van genres in de schilderkunst. In deze hiërarchie werd historieschilderkunst boven alle andere typen van schilderkunst gesteld. Deze opvatting was van invloed op de canonvorming. Behalve bepaalde opvattingen zijn de ontwikkelingen op de kunstmarkt en de specifieke nationale situatie eveneens factoren die de canonvorming beïnvloeden.

In *Academies, Museums and Canons of Art* schrijft Gill Perry over de esthetische dimensie van het kijken naar kunst: 'Most of us have experienced some kind of pleasure or excitement in front of a painting, a sculpture, a building, a piece of furniture or an object which we have found beautiful or engaging.'³ Een dergelijk schilderij is: *Oude vrouw in gebed, bekend als 'Het gebed zonder end'* (afb. 1) van de zeventiende-eeuwse schilder Nicolaes Maes (1634-1693). Het doek bevindt zich in de collectie van 400

¹ Gill Perry, 'Preface', in: Gill Perry en Colin Cunningham (eds.), *Academies Museums and Canons of Art* (Londen 1999) 12.

² Steve Edwards, 'Introduction', in: Steve Edwards (ed.), *Art and its histories, a reader* (New Haven, Londen 1998) 1-15, opgenomen de tekstbundel van de OU-cursus *De canon in de kunst*, fragment 2 (Heerlen 2005) 9-23.

³ Gill Perry, 'Preface', in: Gill Perry en Colin Cunningham (eds.), *Academies Museums and Canons of Art* (Londen 1999) 9.

meesterwerken uit de Gouden Eeuw van het Rijksmuseum Amsterdam. Het werk is omstreeks 1656 gemaakt. De techniek is olieverf op doek, de afmetingen zijn 134 x 113 cm. Het heeft objectnummer SK-C-535 en het hangt in de Philipsvleugel, zaal 08, Rembrandt en zijn leerlingen. Nicolaes Maes was een van Rembrandts meest talentvolle leerlingen.⁴ Pedigree: Verzameling A. Lacoste, Dordrecht, in 1821 bij legaat vermaakt aan de Vereniging 'Felix Meritis' te Amsterdam, bij haar opheffing in 1888 geschonken aan de Stad Amsterdam, die het sinds 1889 in bruikleen gaf aan het Rijksmuseum.⁵

Bij het bekijken van een schilderij uit de zeventiende eeuw als dit *Gebed zonder end* van Nicolaes Maes komen vanzelf een aantal vragen op. Waarom geldt dit doek als een meesterwerk? Wie was Nicolaes Maes? Was hij in zijn tijd een gewaardeerd schilder en is hij dat nog steeds? Waarom is het werk na 350 jaar nog steeds geliefd? Het zoeken naar een antwoord op deze vragen zal moeten leiden een oplossing van de centrale vraag: Waarom maakt dit werk zo eindeloos deel uit van de canon van de westerse kunst?

1.2 Visies op het canonbegrip

Linda Walsh schetst de invloed van de kunst van de klassieke oudheid op de artistieke canon in de zeventiende eeuw aan de hand van de theorie van Charles Le Brun.⁶

In de zeventiende eeuw definieerde de Franse schilder-theoreticus en directeur van de Parijse Académie royale, Charles Le Brun (1619-90) een canon van kunstwerken en principes, die als leidraad moest dienen voor de leden en leerlingen van deze kunstenaarsacademie. De canonieke waarden die de artistieke praktijk en het onderricht van Le Brun leidden waren: ten eerste, rationele planning. Tekening en compositie waren de elementen van deze intellectualistische benadering van kunst. Ten tweede, de vraag naar leesbaarheid (heldere, expliciete betekenissen) was veel belangrijker dan deze naar artistieke individualiteit, originaliteit en ernst. Ten derde, antiek Griekenland en Rome, waren, samen met de Bijbel, de hoofdbronnen voor zijn onderwerpen. Ten vierde, werkte Le Brun binnen de strikte hiërarchie van genres. Hij schilderde de meest verheven onderwerpen en portretten van de aanzienlijkste personen. Inventie werd gezien als superieur aan de uitvoering. Zijn grote voorbeeld was de Franse schilder Nicolas Poussin (1594-1665). Le Brun's tijdperk was er een van regels maken en van een zoektocht naar het universele, naar waarheden die in alle tijden en plaatsen van toepassing zouden zijn.

Tegen het einde van de zeventiende eeuw was de hiërarchische codificatie van de genres, in de zin van categorieën naar onderwerp, stevig bepaald. Ze waren, in dalende volgorde: historiestukken, portretten, genrestukken, landschappen en stillevens.

⁴ Website van het Rijksmuseum, www.rijksmuseum.nl

⁵ Cornelis Hofstede de Groot, *Werke der hervorragendsten holländischen Maler*, 6 (Amsterdam 1913) 516.

⁶ Linda Walsh, 'Charles Le Brun, 'Art dictator of France'', in: Gill Perry en Colin Cunningham (eds.), *Academies Museums and Canons of Art* (Londen 1999) 86-123.

Niet alle kunstenaars en theoretici van de Académie royale waren het eens met de ideeën van Charles Le Brun. Sommigen vonden dat Le Brun teveel de nadruk legde op tekening ten koste van kleur. Zo ontstond de befaamde 'The quarrel of colour and design' (1672). Dit debat, dat de leden van de Académie in twee kampen verdeelde, illustreert hoe zogenaamde canonieke waarden constant betwist worden en veranderen.

Van de vier principes van Le Brun zijn er twee waaraan *Het gebed zonder end* voldoet, namelijk rationele planning van tekening en compositie, en leesbaarheid. De andere twee maatstaven, inspiratie uit de klassieke of bijbelse verhalen en historiestuk of portret van aanzienlijk persoon, zijn niet van toepassing. Het is een genrestuk, wat voor Le Brun op de derde plaats komt.

In het artikel 'Rembrandt and Raphael back to back: the contribution of Thoré', schetst Peter Hecht de ideeën van Théophile Thoré, die de canon van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst in sterke mate hebben bepaald.⁷

Théophile Thoré (1807-1869) vond dat de Hollandse school ondergewaardeerd was in de kunstgeschiedenis. Niet alleen in Frankrijk, maar ook in de Germaanse landen van die tijd wist men meer over Italiaanse kunst dan over de Hollandse en Vlaamse meesters. Thoré had grote waardering voor de genreschilderkunst, het naturalisme, de eigen aard van het land, de originaliteit en persoonlijke stijl van Rembrandt en zijn volgelingen. Naturalisme wordt door Thoré opgevat als een natuurgetrouwe, niet-geïdealiseerde manier van weergeven van werkelijkheid. De afbeelding van de gewone mens in zijn alledaagse omgeving sprak hem aan. Hij verweet de Franse schilders dat ze geen gewone Franse mannen en vrouwen hebben geschilderd. Op de Franse schilderijen zag men slechts koningen, helden en goden in een klassiek kader in plaats van in een eigentijdse Franse omgeving. Een schilder die geen kunst maakte die typisch voor zijn tijd en land was, vond Thoré te verwaarlozen. Grote kunst moest trouw zijn aan het nationale karakter en de samenleving waarin ze werd geproduceerd. In die zin was de Nederlandse kunst in geen enkel opzicht inferieur aan de kunst die zijn wortels aan de Middellandse Zee had. Volgens hem was Raphael naar het verleden gericht en keek Rembrandt naar de toekomst, die hij door zijn vernieuwingen sterk beïnvloedde.

De ideeën van Thoré hebben de canon van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst in sterke mate bepaald. Thoré werd in zijn theorie gesteund door Wilhelm von Bode (1845-1929), Rembrandtkenner en directeur van de keizerlijke musea in Berlijn. Thoré was overtuigd dat Europese kunst afstevende op een totale verandering, en dat de richting die ingeslagen werd die richting was die de Nederlanders het eerst hadden

⁷ Peter Hecht, 'Rembrandt and Raphael back to back: the contribution of Thoré', in: *Simiolus; Netherlands quarterly for the history of art*, 26 (1998) nr. 3, 162-178. (Opgenomen in de tekstbundel van de OU-cursus *De canon in de kunst*, fragment 4 (Heerlen 2005) 63-74).

genomen. Kunstenaars zouden nu moeten schilderen 'wat ze zagen en voelden; de rest is talent'. En talent is 'het vermogen om op een originele en persoonlijke manier, en beter dan ieder ander, te zien wat mooi, goed en waar is'.⁸ Voor Thoré was de Hollandse kunst van Rembrandt en zijn volgelingen de eerste die het verleden achter zich had gelaten en die zichzelf een nieuw en origineel doel had gesteld. En dat was uiteraard haar echte verdienste, naast haar 'technische virtuositeit, haar natuurlijkheid, en haar helderheid', die Thoré als vanzelfsprekend beschouwde. Thoré's advies voor de eigentijdse kunstenaars was te doen zoals de Hollandse meesters hadden gedaan: 'Schilder ware beelden van eigentijds leven op een persoonlijke manier'. Aan dit advies werd generaties lang met groot succes gehoor gegeven.

Het canonbegrip van Thoré is geheel van toepassing op het werk *Het gebed zonder eind* van Maes. Het is naturalistisch, het beeldt een gewoon persoon af, bij een dagelijkse bezigheid, in een eigentijds Hollands kader, op een originele en persoonlijke manier, technisch virtuoos, natuurlijk en helder.

2. Nicolaes Maes in de canon

2.1 Het belang van de schilder Nicolaes Maes en zijn doek *Oude vrouw in gebed*

Nicolaes Maes kwam op ongeveer 15-jarige leeftijd uit Dordrecht naar Amsterdam om bij Rembrandt in de leer te gaan. Maes schilderde tot eind jaren vijftig vooral genretaferelen in Rembrandtieke stijl, met veel clair-obscur en warme kleuren. Na 1660 schakelde Maes over op het schilderen van portretten.⁹ De Duitse onderzoeker en kunsthistoricus Wilhelm Reinhold Valentiner (1880-1958)¹⁰ schreef in 1924 in zijn monografie *Nicolaes Maes*, dat Maes zijn beste werken schilderde toen hij nog niet bekend was, tussen zijn twintigste en vijfentwintigste jaar (1654–1659). Deze werken vormen slechts een klein deel (circa tien procent) van zijn omvangrijke levenswerk, dat meer dan 500 schilderijen beslaat. Het zijn deze vroege werken, die hem bij de latere generaties beroemd maakten. In zijn eigen tijd had hij er weinig succes mee en hij werd modeschilder van portretten van vooraanstaande personen.¹¹

⁸ W. Bürger, *Musées de la Hollande*, 2 (Parijs 1860) xiii. 'Tous les signes plastiques et tous les signes intellectuels s'accordent à présager une transformation de l'art européen. Et le principe nouveau, dans cette métempsycose irrésistible, est précisément le principe de l'art hollandaise: Faire ce qu'on voit et ce qu'on sent. Le reste dépend du génie. Le génie, c'est de voir et de sentir, par sa propre virtualité, autrement et mieux que tout le monde, ce qui est beau, ou ce qui est bon et vrai: trois mots qui sont un.'

⁹ Website van het Rijksmuseum, www.rijksmuseum.nl

¹⁰ Wilhelm R. Valentiner was museum directeur, schrijver en kunsthistoricus. Directeur van het Detroit Institute of Art, 1924-1946, Directeur-Consultant van het Los Angeles Museum of Art, 1946-1954, Directeur van het J. Paul Getty Museum, Santa Monica, Calif., 1954, Directeur van het North Carolina Museum of Art, 1955-1958. Redacteur van *Art in America*, 1913-1931, en auteur van boeken over Hollandse schilderkunst en moderne beeldhouwkunst.

¹¹ Wilhelm R. Valentiner, *Nicolaes Maes* (Stuttgart, Berlijn en Leipzig 1924) 1, 5. 'Nicolaes Maes ist unter den Rembrandt-Schülern der einzige, der eine selbständige Stellung neben den größten holländischen Malern des siebzehnten Jahrhunderts einnimmt. Seine besten Werke sind noch

Het doek *Oude vrouw in gebed* stelt een oude vrouw voor die vroom zit te bidden voor het eten. Op tafel staat een eenvoudige maaltijd klaar: brood, pap, boter en zalm. Een katje ziet zijn kans schoon en probeert het eten van tafel te graaien. Toch laat de vrouw zich niet storen in haar dankgebed. Het schilderij wordt daarom ook wel 'Het gebed zonder end' genoemd. De 17de-eeuwer zag in dit tafereel een wijze les: laat begeerte je niet weerhouden van de plicht tegenover God.¹² Het gebed van de vrouw staat voor 'hoger', geestelijk voedsel, en het klauwen van het katje voor de laag bij de grondse begeerte. Hoewel er zalm op tafel staat, heeft Maes een eenvoudige dis afgebeeld. Zalm was in de zeventiende eeuw heel alledaags. Men at vier keer per dag, meestal brood met kaas of boter en iets erbij.

Het Rijksmuseum geeft een interpretatie van de betekenis van wat afgebeeld wordt. Op schilderijen worden de deugden vaak zinnebeeldig voorgesteld in een vrouwengedaante. De voorwerpen in het nisje roepen de toeschouwer op tot bezinning. De zandloper is een symbool voor de tijd die verglijdt. De bijbel, het gebedenboek en de lamp vertellen ons dat Gods woord de ziel verlicht. Het nisje bevindt zich 'op een hoger niveau' dan de tafel. In dit schilderij gaat het om het contrast tussen gewoon voedsel en 'hoger' voedsel: voedsel voor de geest.

In de zeventiende eeuw was het gebed voor het eten een gebruikelijk onderwerp. Het Louvre heeft in zijn collectie een werk uit 1648, met dezelfde elementen, dat als een voorstudie gezien werd van het doek van 1656.¹³ In 1936 stelde de Nederlandse hoogleraar kunstgeschiedenis te Leiden en directeur van het Mauritshuis, Wilhelm Martin (1876-1954) vast, dat deze toeschrijving aan Nicolaes Maes apocrief was. Voor Martin was het duidelijk een werk van de hand van Quiringh Gerritsz. van Brekelenkam (1620-1668) (afb. 2).¹⁴ Deze mening is tot nog toe door niemand weerlegd en door het Louvre als feit geaccepteerd. De compositie en het coloriet zijn minder geslaagd dan die van het werk van Maes uit 1656. Ook Charles Le Brun heeft een werk gemaakt met hetzelfde onderwerp *Le bénédicité*, de personages zijn hier echter de Heilige Familie (afb. 3).¹⁵

heute in den ausgewähltesten öffentlichen und privaten Sammlungen beider Kontinente zu finden. Merkwürdigerweise malte er diese Werke, als er noch unerkant war, als junger Künstler von zwanzig bis fünfundzwanzig Jahren. Sie machen nur einen geringen, etwa den zehnten Teil seines umfangreichen Lebenswerkes aus, das sich auf mehr als 500 Gemälde beläuft. Da der Künstler mit der Arbeitsweise, auf der sein Ruhm bei der Nachwelt beruht, wenig Erfolg hatte, wurde er Modemaler. Auf der Höhe seines Lebens galt er als der berühmteste Porträtmaler seines Landes; so sehr war seine Kunst von aller Welt begehrt, daß er den zahlreichen ehrenvollen Aufträgen kaum nachkommen konnte. Verstand er es doch, große Ähnlichkeit mit geschmackvoller Anordnung und leuchtender Farbenwirkung zu verbinden.'

¹² Website van het Rijksmuseum, www.rijksmuseum.nl

¹³ Wilhelm R. Valentiner, *Nicolaes Maes* (Stuttgart, Berlijn en Leipzig 1924) plaat 13, *Gebet vor der Mahlzeit* (1648).

¹⁴ W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw. Rembrandt en zijn tijd. Onze 17^e eeuwse schilderkunst in haren bloeitijd en nabloei* (Amsterdam 1936) 228. 'Een zijner meesterwerken uit zijn laten tijd, een biddend besje, gaat in het Louvre nog steeds door voor een Nicolaes Maes, wel een bewijs welke kwaliteiten Brekelenkam's schilderijen kunnen bezitten.'

¹⁵ Website van het Louvre, database Joconde, www.louvre.fr

Deze voorstelling is geheel uitgewerkt volgens de principes die Le Brun voorstond: als historiestuk met de weergave van een Bijbels verhaal en verheven (gewijde) personen, die er geïdealiseerd mooi uitzien, in een klassiek decor. Nicolaes Maes portretteerde een onbekende, rimpelige oude vrouw bij een dagelijkse bezigheid, in een alledaagse en eigentijdse omgeving. De Nederlandse kunsthistoricus en directeur van het Mauritshuis, Abraham Bredius (1855-1946) schreef dat het oudje de tante van Maes is.¹⁶

Dat Nicolaes Maes veel aandacht besteedde aan een goede ordening van de voorstelling blijkt in dit schilderij uit een overschildering rechts van de vrouw op de muur. De sleutelbos was oorspronkelijk lager en verder naar links geschilderd.¹⁷ Deze verandering is duidelijk een verbetering van de compositie.

Op het oudere schilderij (dat achteraf niet van Maes bleek te zijn) ligt de poes op de grond naast de vrouw. Op het schilderij van Maes trekt de klauw van het rechtopstaande katje rimpels in het tafelkleed. Hiermee brengt de schilder dynamiek in het anders zo verstilte portret van de biddende vrouw. Dat is een speels contrast.

Het levensgrote portret van de vrouw domineert het doek, zij neemt de ruimte in. De kamer, de tafel en de voorwerpen zijn ondergeschikt aan het portret. Dit is een harmonieuze, rustige en selectieve compositie. Het andere doek is rommelig, er wordt veel afgebeeld in een groot decor. Het interieur van het huis domineert. De ruimte is een etalage waarin de vrouw slechts een onderdeel vormt. Bij Maes is alles evenwichtig en goed gedoseerd.

De schilderstijl is fluwelig, omfloerst. Maes heeft de verschillende voorwerpen zoals de vis, het brood en de kan van steengoed heel goed getroffen. De warme, donkere kleuren zoals zwart en rood en het sterke licht-donkercontrast zijn meesterlijk.¹⁸

De constructie is eenvoudig gehouden. Maes bereikt een evenwicht tussen levendigheid en constructie. Houding en gebaar zijn treffend en de fysionomie is waarheidsgetrouw. De studie van de natuur en de vorm vullen elkaar aan. De tekeningen van oude vrouwen, die terecht hooglijk worden gewaardeerd, getuigen van de zorgvuldigheid en het meesterschap waarmee Maes zich aan het voorbeeld van de realiteit gehouden heeft. Een tekening van de vrouw bevindt zich in het Louvre (afbeelding 5).¹⁹

¹⁶ Abraham Bredius, *Bijdragen tot een biografie van Nicolaes Maes* (z.p. 1924) 1. 'Nu heeft hij [Valentiner] op een studieblad van Maes met de kop van een oude vrouw, die men op menige schilderij of tekening terug vindt, de trouwe dienstmaagd van zijne ouders herkend. Nu staat er echter op de tekening: "Det ies meu Aeltien, de goede vrou, min moeders suster". Het is dus de tante van Maes, die hij, zeker nog jong, naar de spelling te oordelen, maar reeds zoo knap uittekende.'

¹⁷ Website van het Rijksmuseum, www.rijksmuseum.nl

¹⁸ Website van het Rijksmuseum, www.rijksmuseum.nl

¹⁹ Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 3 (Landau Pfalz 1983) 1956.

2.2 Waardering voor schilder en kunstwerk

Ondanks de beroemdheid die Nicolaes Maes tijdens zijn leven genoot, is er opmerkelijk weinig door tijdgenoten over hem genoteerd. De schilder en kunstcriticus Arnold Houbraken (1660-1719) was de eerste die een biografie van zijn stadsgenoot Nicolaes Maes opnam in zijn *Groote Schouburgh*.²⁰ Hij rept echter met geen woord over het vroege werk van Maes: de historie- en genrestukken. Houbraken bespreekt slechts het latere werk, de portretten van Maes. 'Hy had een vaardig en vleijend penceel 't geen hem wonder wel diende in 't schilderen van pourtretten, daar hy zich geheel toe begaf, en 't geen hem ook zoodanig toegevallen is, dat ik niet weet dat 'er een Schilder voor of na hem is geweest, die gelukkiger is geweest in 't wel treffen der gelykenissen van der menschen weezens.' Het werk van Houbraken was het eerste historisch overzicht van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst en het is tot diep in de negentiende eeuw bepalend geweest voor de beeldvorming van de schilders van de Gouden Eeuw.²¹

Een andere biografie die in de achttiende eeuw verscheen, deed meer recht aan het vroege werk van Nicolaes Maes.²² De opvatting van de Franse schrijver en schilder Jean-Baptiste Descamps (1714-1791) over Maes is precies tegengesteld aan die van Houbraken. Descamps waardeert de kunstenaar om zijn vroege historie- en genreschilderijen, terwijl hij zijn latere portretten geringschattend bespreekt. Descamps verwijt Maes dat hij Rembrandt heeft verraden toen hij zich om pecuniaire redenen aan het portretschilderen wijdde. De waardering van Descamps voor het vroege werk van Maes is te verklaren vanuit de bij West-Europese verzamelaars en kunstenaars in de achttiende eeuw gestegen interesse voor werk van de hand en in de stijl van Rembrandt. Bovendien had men in Frankrijk in die periode een voorliefde voor oudere Nederlandse genreschilderijen, waarin men burgerlijke waarden zoals eenvoud en natuurlijkheid verbeeld zag.²³

Kunstcritici in de negentiende eeuw die de positie van Nicolaes Maes in de canon van de kunst hebben verstevigd, zijn John Smith en Théophile Thoré. John Smith heeft een groot aandeel gehad in de verbreiding van de naam van Maes, door zijn schilderijen in Engeland te importeren en hem op te nemen in zijn voor verzamelaars en kunstkeners bedoelde *Catalogue raisonné*.²⁴ Smith klaagt over de overvloed aan knappe, maar oninteressante portretten van Maes in de kunsthandel van zijn tijd. Hij vond

²⁰ Arnold Houbraken, *Groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 2 (tweede druk; 's Gravenhage 1753, eerste druk Amsterdam 1719) 273-277.

²¹ Jan Konst en Manfred Selling (ed.), *De Grote Schouburg. Schildersbiografieën van Arnold Houbraken* (Amsterdam 1995) 127.

²² Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois*, 2 (Parijs 1754) 463-466.

²³ Léon Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)* (Petersberg 2000) 10-11.

²⁴ John Smith, *A catalogue raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters* 4 (Londen 1833) 243.

de oudere genrestukken veel interessanter. Smith beschrijft *Het gebed zonder end* met veel waardering. 'The Grace. [...] The figure is represented of the size of life, and is as distinguished for the simplicity and truth of the expression, as for the extraordinary breadth and power of colouring and effect.' Ook financieel waardeert hij het werk hoog: 'Worth 400£.'²⁵ Théophile Thoré (alias William Bürger) deelt met John Smith de bewondering voor de kwaliteiten van de compositie, de kleur en het clair-obscur van het werk van Maes. Maar nog belangrijker vonden zij dat Maes deze elementen gebruikte om het alledaagse leven te verbeelden met een diepe eenvoud en authenticiteit van de emotionele expressie. Thoré is voor zijn tijd opmerkelijk kritisch en beschrijft in deel 2 van zijn *Musées de la Hollande* (1860) de stilistische ontwikkeling van Maes.²⁶ Hij vindt dat ook het latere werk van Maes een herinnering aan Rembrandt heeft behouden.

Ook in de twintigste eeuw zet de belangstelling en waardering voor de schilder Nicolaes Maes en zijn werken zich voort. Begin twintigste eeuw waren het de gezaghebbende wetenschappers en kenners inzake de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst Wilhelm von Bode, Cornelis Hofstede de Groot²⁷ en Wilhelm R. Valentiner die de positie van Maes in de canon hebben verstevigd. Eind twintigste eeuw kunnen de studies genoemd worden van Werner Sumowski, William W. Robinson en Léon Krempel.

De opvattingen van Wilhelm von Bode hebben model hebben gestaan voor de beide toonaangevende Maes-onderzoekers van de vroege twintigste eeuw: Hofstede de Groot²⁸ en Valentiner²⁹. Von Bode schrijft dat Nicolaes Maes een kleine reeks schilderijen maakte met een bijzonder karakter, waaronder *Het tafelgebed*, een blinde oude vrouw, die het gebed voor een karig maal zegt. Het werk heeft een warme, diepe en schitterende kleurschakering en een fijngevoeligheid, die Rembrandt benadert.³⁰

²⁵ John Smith, *Supplement to the Catalogue Raisonné* (Londen 1842) 580.

²⁶ William Bürger, *Musées de la Hollande*, 2 (Parijs 1860) 26. 'Le Maes des portraits de 1675-80-85 a ces caractères de la queue de l'école de Rubens, avec aussi certains contrastes d'ombres et de lumières, certaines qualités de clair-obscur, certains effets fantastiques, ressouvenirs éloignés de la tradition rembranesque.'

²⁷ Cornelis Hofstede de Groot (1863-1930) was kunsthistoricus, kunstverzamelaar, expert en kenner van Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst, assistent-directeur van Abraham Bredius in het Mauritshuis, directeur van het Rijksprentenkabinet te Amsterdam en schrijver over kunst.

²⁸ Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts* (Esslingen en Parijs 1915).

²⁹ Wilhelm R. Valentiner, *Nicolaes Maes* (Stuttgart, Berlijn en Leipzig 1924).

³⁰ Wilhelm von Bode, *Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen* (Leipzig 1917) 65-68. 'Eine kleine Gruppe von Bildern, die einen besonderen Charakter haben, [...] sind ein paar Sittenbilder mit lebensgroßen oder fast lebensgroßen Figuren, die engen Anschluß an gleichzeitige Gemälde seines Lehrers verraten. So die beiden Einzelfiguren im Rijksmuseum: das junge Mädchen im Fenster, „Die Träumerei“ genannt, und, „Das Tischgebet“, eine blinde alte Frau, die das Gebet über ihr kärgliches Mahl spricht; beide von warmer, tiefer, leuchtender Färbung und von einer Feinheit der Empfindung, die Rembrandt nahe kommt. [...] Aus dem Dunkel dieser Bilder strahlt sonniges Glück; ein warmes goldiges Licht und das leuchtende Rot, das die wenigen Farben beherrscht, wirken anheimelnd auf den Beschauer. De schlichten Begegnissen aus dem kleinbürgerlichen Alltagsleben ist ein Heiligenschein gegeben, sie sind mit einer Einfachheit und einer gemütvollen Erzählerkunst vorgetragen, daß man an Rembrandts Schilderungen aus dem friedlichen Familienleben biblischer Gestalten erinnert wird. Leider ist die Zahl solcher Bilder von Nicolaes Maes nur eine kleine; kaum mehr als dreißig werden uns erhalten sein.'

Sumowski neemt in zijn kloeke werk *Gemälde der Rembrandt-Schüler* in totaal 151 schilderijen van Maes op. Hij beschrijft uitgebreid de artistieke ontwikkeling van Maes en daarbij is hij voor elke fase in het kunstenaarschap van Maes even enthousiast. Hij ontdekt grote kwaliteit en individualiteit zowel in de historiestukken, de genrestukken en de vroege en latere portretten.³¹

Zich baserend op de werken van Valentiner en Sumowski heeft William W. Robinson zich met verschillende aspecten van de vroege werken van Maes beziggehouden.³² Robinson heeft vooral ook de iconografische wortels van de thema's en motieven in het vroege werk van Maes onderzocht.

Léon Krempel voegt hieraan toe dat sinds Eddy de Jonghs tentoonstelling *Tot lering en vermaak* (Rijksmuseum 1976) duidelijk is geworden, dat de genrestukken van Maes geen pittoreske schilderijen van het Nederlandse huishoudelijk dagelijks leven zijn, maar moraliserend-didactische betekenissen overdragen.³³

3. Conclusie

Net als bij de tegengestelde opvattingen van Charles Le Brun en Théophile Thoré, is het opmerkelijk hoe deze tweedeling zich voortzet bij de kunstcritici in de andere perioden, in hun opvattingen over het werk van Nicolaes Maes. Er blijven steeds twee partijen: de ene groep prefereert de Rembrandtieke stijl van zijn vroege werken, zoals *Het gebed zonder end*; de andere groep houdt meer van het latere werk van Maes, de barokke portretten naar Frans voorbeeld.

Léon Krempel constateert dat uit de literatuur, de interesse voor het onderzoek naar Nicolaes Maes en de vele tentoonstellingen blijkt, dat deze belangstelling stoelt op een aanhoudende interesse voor Rembrandt en zijn school.³⁴ Deze opvatting van Krempel is betwistbaar. Verschillende werken gaan over 'de Hollandse school' en benadrukken het talent en de individualiteit van Nicolaes Maes. Er is ook ruim individuele aandacht aan Maes besteed, zowel met studies als tentoonstellingen. Bijvoorbeeld toen een archivaris in Dordrecht er in 1932 achter kwam dat 1634 het geboortejaar van Maes was, werd er in 1934 een tentoonstelling ingericht om de 300e geboortedag van Maes te herdenken.³⁵ In maart 2006 heeft de gemeente Amersfoort een tentoonstelling georganiseerd rond het

³¹ Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 3 (Landau Pfalz 1983) 1951-1966.

³² William W. Robinson, *The early Works of Nicolaes Maes, 1653 to 1661* (Ann Arbor 1998).

³³ Léon Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)* (Petersberg 2000) 14-15.

³⁴ Léon Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)* (Petersberg 2000) 15. 'Insgesamt läßt sich konstatieren, daß das Interesse der Forschung für Maes vor allem Ausdruck eines andauernden Interesses für Rembrandt und dessen Schule ist, das ist auch in einer Vielzahl von Ausstellungen zu diesem Thema dokumentiert.'

³⁵ *Catalogus der Nicolaes Maes tentoonstelling 1634-1934* (Dordrecht 1934) Tentoonstelling gehouden van 20 januari tot 11 februari 1934. Referentie in de catalogus naar het werk van Hofstede de Groot en Valentiner.

schilderij *Het gebed zonder end* van Nicolaes Maes vanuit archeologische belangstelling voor de voorwerpen die op dit doek staan afgebeeld, zoals de kan van steengoed.³⁶

Bij vergelijking van *Le bénédicité* van Charles Le Brun en *Het gebed zonder end* van Nicolaes Maes, komt naar voren dat de visie van Théophile Thoré niet voor niets lang van invloed is geweest en nog opgeld doet. De Rembrandtieke stijl van *Het gebed zonder end* komt bij de beschouwer van de eenentwintigste eeuw inderdaad modern over. Het heeft iets tijdloos. Het werk van Le Brun is gedateerd, het komt over als een plaatje uit een ver verleden dat nu niet meer aanspreekt. Terwijl Le Brun juist in de veronderstelling leefde dat hij door de gerichtheid op het klassieke iets maakte dat tijdloos zou zijn.

Na driehonderdvijftig jaar is *Het gebed zonder end* nog steeds geliefd, omdat, zoals Wilhelm von Bode zei, het direct tot het hart spreekt.³⁷ Het is goed getroffen. Thoré zei: 'een schilder moet ware beelden van eigentijds leven op een persoonlijke manier weergeven'.³⁸ Het werk overleeft, ten eerste omdat het typisch voor zijn tijd en land is, trouw aan het nationale karakter en de samenleving waarin het werd geproduceerd, ten tweede omdat het met gevoel en talent is geschilderd, technisch virtuoos, natuurlijk en helder. Het is eindeloos goed en daarom eindeloos canoniek.

³⁶ *Tafelgoed van de 'Oude vrouw in gebed' van Nicolaes Maes* (Amersfoort 2006) Tentoonstelling Gemeente Amersfoort maart 2006, onder het thema: Archeologische vondsten, goed uit de verf. Website: www.amersfoort.nl

³⁷ Wilhelm von Bode, *Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen* (Leipzig 1917) 67. 'In der Regel sind solche Genrebilder des Künstlers von größter Einfachheit und sprechen unmittelbar zum Herzen.'

³⁸ Peter Hecht, 'Rembrandt and Raphael back to back: the contribution of Thoré', in: *Simiolus; Netherlands quarterly for the history of art*, 26 (1998) nr. 3, 162-178. (Opgenomen in de tekstbundel van de OU-cursus *De canon in de kunst*, fragment 4 (Heerlen 2005) 70). 'In the second volume of the *Musées*, it is Dutch art alone which can provide a future for contemporary art – not of course by being copied, but by inspiring other painters to do as Thoré thought the seventeenth-century Dutch masters had already done. Do as they did, and paint true images of contemporary life in a personal way – that was Thoré's advice to the artists of his day, and as we know, this advice was heard to great effect.' Zie ook: W. Bürger, *Musées de la Hollande*, 2 (Parijs 1860) XIV-XV. 'Les Hollandais ont peint à la perfection leur compatriotes. Ce que l'esthétique leur reproche, ce n'est que leur sincérité: la première qualité de l'art cependant, qu'il s'applique à quoi que se soit! [...] La société contemporaine n'est plus celle de l'Italie du seizième siècle: pourquoi l'art contemporain resterait-il indéfiniment à la suite de la vieille école italienne? C'est un anachronisme et une hérésie. L'art hollandaise est le premier qui ait renoncé à toute imitation du passé, et qui se soit tourné vers du neuf. C'est sa valeur essentielle, outre son adresse technique, son naturel et sa clarté.'

Literatuurverwijzing

- Bode, Wilhelm von, *Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakterbilder der großen Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen im siebzehnten Jahrhundert* (Leipzig 1906).
- Bode, Wilhelm von, *Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen* (Leipzig 1917).
- Bredius, Abraham, *Bijdragen tot een biografie van Nicolaes Maes* (z.p. 1924).
- Bürger, William, *Musées de la Hollande 2* (Parijs 1860).
- Catalogus der Nicolaes Maes tentoonstelling 1634-1934* (Dordrecht 1934).
- Descamps, Jean-Baptiste, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 2 (Parijs 1754).
- Edwards, Steve, 'Introduction', in: Steve Edwards (ed.), *Art and its histories, a reader* (New Haven, Londen 1998) 1-15, opgenomen de tekstbundel van de OU-cursus *De canon in de kunst*, fragment 2 (Heerlen 2005) 9-23.
- Hecht, Peter, 'Rembrandt and Raphael back to back: the contribution of Thoré', in: *Simiolus; Netherlands quarterly for the history of art*, 26 (1998) nr. 3, 162-178.
- Hofstede de Groot, Cornelis, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts* (Esslingen en Parijs 1915).
- Houbraken, Arnold, *Groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 2 (tweede druk; 's Gravenhage 1753 (eerste druk; Amsterdam 1719)).
- Konst, Jan, en Manfred Selling (ed.), *De Grote Schouwburg. Schildersbiografieën van Arnold Houbraken* (Amsterdam 1995).
- Krepel, Léon, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)* (Petersberg 2000).
- Martin, Wilhelm, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw. Rembrandt en zijn tijd. Onze 17^e eeuwse schilderkunst in haren bloeitijd en nabloei* (Amsterdam 1936).
- Perry, Gill, 'Preface', in: Gill Perry en Colin Cunningham (eds.), *Academies Museums and Canons of Art* (Londen 1999) 6-17.
- Robinson, William W., *The early Works of Nicolaes Maes, 1653 to 1661* (Ann Arbor 1998).
- Smith, John, *A catalogue raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters 4* (Londen 1833).
- Smith, John, *Supplement to the Catalogue Raisonné* (Londen 1842).
- Sumowski, Werner, *Gemälde der Rembrandt-Schüler 3* (Landau Pfalz 1983).
- Tafelgoed van de 'Oude vrouw in gebed' van Nicolaes Maes* (Amersfoort 2006).
- Valentiner, Wilhelm R., *Nicolaes Maes* (Stuttgart, Berlijn en Leipzig 1924).
- Walsh, Linda, 'Charles Le Brun, 'Art dictator of France'', in: Gill Perry en Colin Cunningham (eds.), *Academies Museums and Canons of Art* (Londen 1999).
- Website Gemeente Amersfoort, www.amersfoort.nl
- Website Louvre, Parijs, database Joconde, www.louvre.fr
- Website Rijksmuseum, Amsterdam, www.rijksmuseum.nl

Afbeeldingen



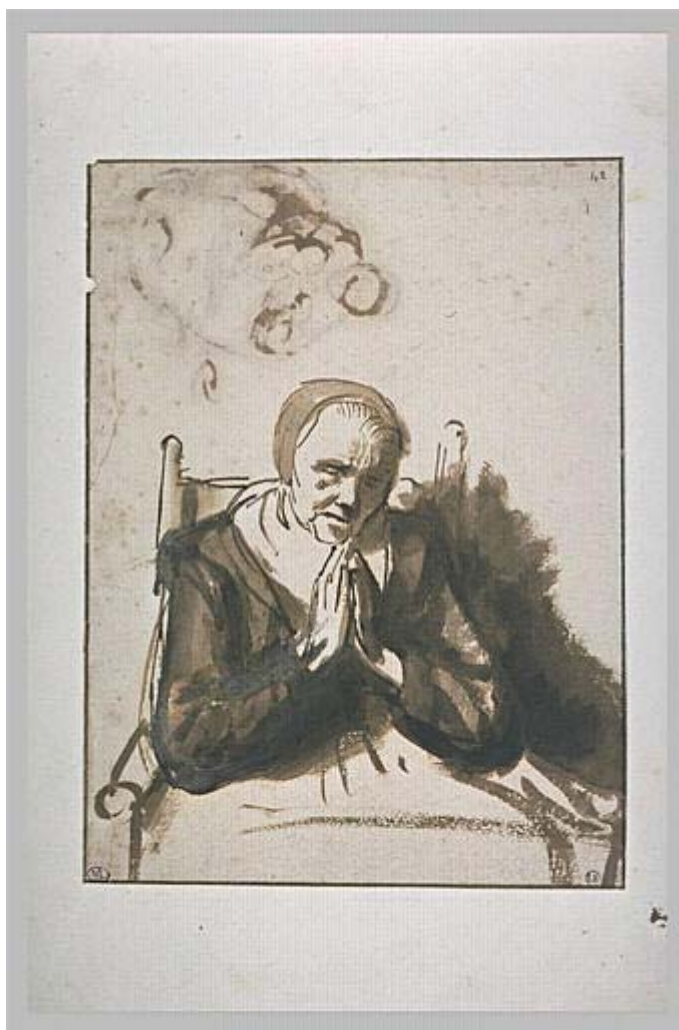
1 Nicolaes Maes, *Het gebed zonder end*, circa 1656,
olieverf op doek, 134 x 113 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum



2 Quiringh Gerritsz. van Brekelenkam, *Le Bénédicité*,
olieverf op paneel, 54 cm x 41 cm, Parijs, Louvre



3 Charles Le Brun, *Sainte Famille, dit Le Bénédicité* (1655 – 1656),
olieverf op doek, 138 cm x 89 cm, Parijs, Louvre



4 Nicolaes Maes, *Oude vrouw in gebed* (1650),
tekening (penseel; pen; rood (hoogsel); wit (hoogsel); bruine inkt, bruin gewassen),
18,6 cm x 14 cm, Parijs, Louvre