

VAN BLOMPOT EN BLOMGLAS

DOOR J. G. VAN GELDER

I

IN tijden, waarin de groote vreugden en angsten gebonden zijn aan en doordrongen zijn van de geestelijke beteekenis van het leven, verschijnen de steeds terugkerende realiteiten in het menschelijk bestaan: de bloemen, de planten, de vogels en het vee, de bosschen en het weder, als symbolen van een machtig overkoepelend bestel. In tijden waarin aanvankelijk gelijkgerichte krachten zich van elkaar vervreemden en langzaam tegenstellingen gaan vormen, worden deze symbolen het eerst van hun magischen glans beroofd. Het symbool wordt dan in de beeldende kunst een motief zonder meer, het teeken verliest aan beteekenis, het is een ding geworden dat geen deel meer heeft aan een handeling, het leven strijkt er langs, maar de gedachten raken het niet aan.

Een onderzoek naar de geschiedenis van zoo'n enkel motief ontmoet terecht vele bedenkingen. Het heeft een zeer eenzijdig gericht doel, dat verschijnselen verwaarloost, inhaerent aan stroomingen waaraan het motief zijn ontstaan te danken heeft. Maar deze eenzijdigheid heeft ook haar bekoring door de autonomie die zoo'n motief tijdens het onderzoek verkrijgt. Wanneer men zich tot het bloemstuk in de schilderkunst beperkt, krijgt men den indruk dat een zekere innerlijke wetmatigheid den vorm bepaalt. Het is of een zelfstandig leven dezen verschijningsvorm een ontwikkeling doet doorloopen naar eigen wetten en met een inzicht getoetst aan de eischen van een telkens veranderden tijd.

Is men gedwongen, wanneer men zich tot taak stelt het ontstaan op te sporen van het geschilderde bloemstuk, terug te gaan tot den uitbloei der gothiek? Het is niet anders mogelijk. Men moet van het zich dan langzaam veranderend natuurgevoel doordrongen zijn om een verklaring te vinden voor den lust en het streelend genoegen wat afgeplukte bloemen, tot een compositie geschikt, te vereeuwigen op een koperen plaat of een haaksch paneel. Op zoek naar den oorsprong van dit genre, dat overwoekerend en te overvloedig de wanden van de hedendaagsche tentoonstellingsruimten vult, moet men minstens vier eeuwen teruggaan, om te belanden bij de realiteiten die in het middeleeuwsche dagelijksche leven het onveranderlijke symboliseeren en het geloof aan het eeuwige ondersteunen. In de gloriënde verheerlijking van het zegevierend geloof ontbreken de os en de ezel niet; op de schoot van de heilige moeder speelt de kleine Jezus nu eens met een peer of een appel, dan weer tast hij onhandig in de vleugels van een lijster,

mees of sijs. Terzijde staan in een boersch gevlochten korf kersen opgetast en een doffe en genopte vaas voedt wat akelei, iris en veldgewas.

Het evenwicht wordt echter op den duur verbroken en er is geen duidelijke overgang meer vast te stellen tusschen wat eens heilig was en is. Er raken waarden onbegrepen. De gevoelservaringen worden langzamerhand zoo geabstraheerd of in legenden verweven dat de verbeelding van een steeds grooter en zich vrijer voelende massa het contact ermede begint te verliezen en naar nieuwer en tastbaarder waarden gaat verlangen. Temidden van die verlangens en onrust verandert voor den laten middeleeuwer de realiteit der bloemen.

Men kan niet zeggen dat men in de late Middeleeuwen de schatten der natuur niet nauwkeurig heeft bestudeerd en daarna weergegeven. Doch deze nauwkeurigheid bleef het hoogste genoegen. Eeuwen heeft men met de natuur kunnen leven zonder haar anders te zien dan als een rijken en nuttigen inboedel, welks onderdeelen geen diepere sensatie wekken dan het verwelken en bloeien, het verdorren en ontspruiten in het algemeen. Dit geldt in hooge mate voor de bloemen.

De middeleeuwsche hofschilder en de vergulder, de miniaturist en de dichter hebben de bloemenweelde alom aanvankelijk niet veel anders gezien en begrepen. De kennis van het gewas, maar niet vergaard onder de drijfveer van eenige schoonheidsontroering, berustte bij anderen dan verluchters, tenzij men hieronder begrepen wil zien de toegewijde, maar onhandige teekenaars, die verhandelingen over planten met hun krabbels verduidelijkten. Het kruidboek heeft een lange historie. De Alexandrijnsche en later de Byzantijnsche medici beoogden hiermede de geneeskunst te bevorderen. De Dioskurides (Afb. 2), een codex te Weenen bewaard, bevat een reeks teekeningen naar planten, zooals zij in de eerste eeuw na Christus in Alexandrië vervaardigd werden; het is een receptenboek omstreeks 520 in vroeg Byzantijnschen trant versierd voor de in 527 gestorven Juliana Anicia te Constantinopel. Dit type blijft eeuwen lang gehandhaafd.

Was een kruidboek, dat omstreeks 1100 in Engeland werd samengesteld en dat thans tot de schatten van de Bodleian Library te Oxford behoort heel veel anders (Afb. 3). Op eenzelfde eeuwenoude traditie gaat Jacob van Maerlant's „Der naturen bloeme" terug; het is, wat het tiende boek betreft (over de planten) niet anders dan een kruidboek in verzen en overigens een omstreeks 1270 gereed gekomen verdietsching van Thomas de Cantimpré's „De naturis rerum", een rijmbijbel op dier- en plantkundig gebied, die een eeuw later weer haar voortzetting zal vinden in Conrad von Megenberg's „Buch der Natur".

De natuurgetrouwheid van de weergegeven of beschreven bloem of plant is dan nog geen vereischte, de suggestieve en abstraheerende aanduiding is

voldoende, de functie en de uitwerking van het gebruik zijn belangrijker dan de vorm, de kleur of de reuk. Dit overheerschen van de functie blijft tot laat in de Middeleeuwen kenmerkend voor de verhouding van mensch tot natuur, ook al bleef de schilder niet ongevoelig voor de groote gevarieerdheid van den bloemenschat welks rijkdom hij met een encyclopedische nauwkeurigheid stuk voor stuk gaat vastleggen. Het grafschrift van Jan van Eyck waardeert den schilder immers terecht als: *Spirantes formas et humum florentibus herbis pinxit et ad vivum quodlibet egit opus*". Wemelt het niet van planten en bloemen op het Gentsche altaar? Mej. A. E. C. van der Looy van der Leeuw heeft indertijd met hulp van Prof. Pulle den geheelen bloemenvoorraad op dit altaar nagegaan en zij vond er paardenbloem, speenkruid, klaver, waterkers, pinksterbloem, stinkende gouwe, lieve-vrouwenbedstroo, duizendblad, aardbei, madeliefje, viooltje, lelietje van dalen, witte lelie, blauwe iris — en dan nog zijn alle gewassen niet opgesomd¹⁾. De walstroo en de witte doovenetel komen het eerst bij Dirck Bouts voor, bij Hugo van der Goes vooral steenbreek, brandnetel, akkerkool en ganzevoet. Vuurliele, alsem en kruizemunt ontbreken evenmin als papaver, vijfvingerkruid, rubus, weegbree en schermbloem. Hondsdraf en wilde narcissen, akelei en vergeetmij-niet kan men er met de vlinderbloemigen, de varens en de distels nog aan toe voegen. Genoeg. Al deze bloeiende weiden, begroeide rotsen en paradijstuinen zijn stellig niet geschilderd om ons de nuttigheid der gewassen te leeren onderscheiden, maar zij zijn evenmin terwille van de bloemen alleen in beeld gebracht. De schilder was hier onderworpen aan een taak en deze taak was dienend, sierend of symboliseerend.

Sierend zijn de bloemen, door ranken bijeengebonden, om de miniaturen heen gelegd, als hagen, als strooken tapijt, eerst zeer gestyleerd in smalle arabesken, zooals in de Heures de Turin, in de Heures du Duc de Berry, later kleuriger, voller, minder decoratief geschikt en afzonderlijker waargenomen. Dienend zijn de bloemen op de geschilderde landschappen, steunend de devotie, deelhebbend aan een toewijding, die grooter gold, naarmate zij moeitvoller de aandacht tot een bedriegelijk natuurgetrouwe verbeelding had gedwongen. Een gevaarlijke wending! Het bracht een spanning tusschen schijn en wezen, die alleen de innerlijk sterken onder de kunstenaars wisten op te heffen, die de zwakkeren langzaam maar zeker zou aantasten en ontwrichten. Het is de ontwikkelingsgang die voert van het zinnebeeldige naar het scherper waargenomene, een weg die onafwendbaar leidt tot een steeds waakzamer en alles overheerschend realisme; de bemiddelende functie verliest snel aan kracht, zoodra het object zich van middel tot doel laat dwingen. Maar het gevoels- en gedachtenleven van den middel-euwschen kunstenaar is tenslotte niet te denken zonder zijn gerichtheid op

¹⁾ A. E. C. van der Looy van der Leeuw, Bijdrage tot de geschiedenis van het natuurgevoel in de M.E. Nederlanden, Utrecht, 1910.

het symbool, in het hier ontwikkelde verband het dwingende teeken, dat zich hecht aan en vereenzelvigd met deze en gene bloem en dat de zware dracht van het bloeien en verwelken, van het zich openen en sluiten doet voegen in het beeldend taalvermogen van de minnenden vooral. „Gelijk een lelie onder de doornen, alzoo is mijne vriendin onder de dochteren”.

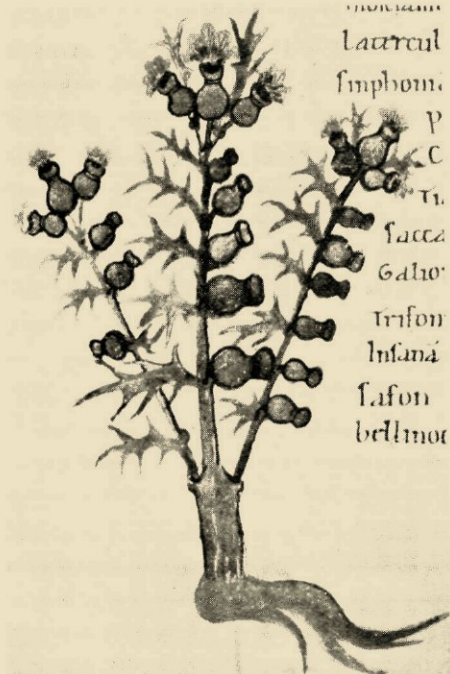
Wat was de Roman de la Rose anders dan, zooals Huizinga het uitdrukt „een bijbelboek der erotische cultuur, een ars amandi, een verzameling recepten voor de hoofdsche omgangsvormen?” Styleering van gevoel, styleering van de liefde, een „tot het uiterste doorgevoerde personificatie van de gemoedsaandoeningen”, die aan alles beteekenissen moest hechten, zij is typisch laat-middeleeuwsch en heeft steeds weer, door de allegorische verbeeldingen die de omringende wereld voor hem bezat, de verhouding van mensch tot natuur vertroebeld: „de hel voor hen die de geboden der natuur en der liefde niet in acht nemen, voor de anderen de bebloemde weide, waar de Zoon der maagd zijn blanke schaaapjes hoedt, die daar in eeuwige geneugte de bloemen en het kruid grazen, dat daar onverderfelijk bloeit”.¹⁾

In de litteratuur zal men herhaaldelijk vermeldingen vinden van geliefden die bloemen plukken in den trant van „In een prieel quam ic gegaen/aldaer ic bloemkine soon vant staen„daer pluctic minen lieve saen/van violetten desen hoet/steet hi mi wale?/dragicken wale?/Dunct hi u goet?”, maar dan krijgt toch oogenblikkelijk daarna de inhoud een gekunstelden vorm, want alleen in deze allegorische of symbolische gestalte konden de eischen der middeleeuwsche verbeelding bevredigd worden. En ook in letterlijken zin bleef het bij deze hoofdsche gebaren. De leliegaert, de rosegaert, het vergier, vrijthof en prieel, al deze bloementuintjes waren niet bestemd om een bloemenculte binnenshuis te onderhouden. Men had de bloemen buiten en kon er daar volop van genieten (Afb. 6). De planten zelf werden gekweekt terwille van de geneeskundige middeltjes; huisapotheek en moestuin, ziedaar de functie van de onordelijk uitzierende perkjes. Er bestaan nog vele recepten van rozenhoning en één van de meest geliefde puddingen „mon amy” genaamd, was gemaakt van room en viooltjes!²⁾ Tuinkunst met picturale werking stamt van later datum. Eerst de Italianen zouden in de Renaissance hier de noodige orde scheppen en de eenheid tusschen huis en tuin — voortbouwend op de laat-Romeinsche tuinkunst — door plastische en schilderachtige effecten herstellen.

Een behoefte om de geplukte bloemen in vazen te schikken en er de kamers mede te versieren was dus in de Middeleeuwen niet aanwezig. Op de schilderingen en de miniaturen, maar ook in de litteratuur, zijn geen voorbeelden van deze nu alledaagsche gewoonte bekend. De identiteit met bloemen in drinkkannen, die als symbolen van de lente en allengs van de reinheid op

¹⁾ J. Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem 1928 (3e druk), pag. 156 vgl.

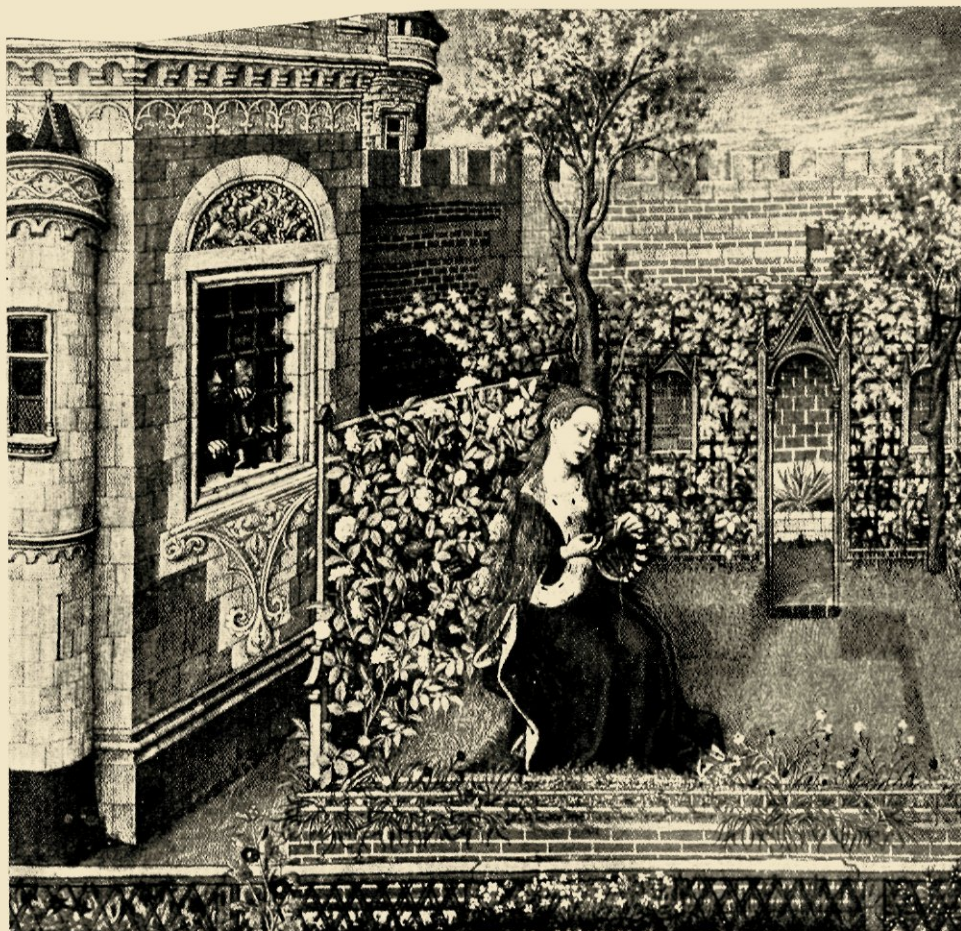
²⁾ A. E. C. van der Looy van der Leeuw, *ibid.*



AFB. 2, PAGINA UIT DE DIOSKURIDES, ± 520 TE BYZANTIUM VERVAARDIGD (WEENEN) – AFB. 3 (RECHTS), BILZENKRUID IN EEN ENGELSCH HERBARIUM ± 1100 (OXFORD, BODLEIAN LIBRARY)



AFB. 4, GESTYLEERDE WIJNRANKEN OP EEN VAN DE ZULEN NAAST DE SAN MARCO (± 500 TE ANTIOCHIË VERVAARDIGD) – AFB. 5, DE VERKONDIGING OP EEN 13^e EEUWSCH VENSTER IN DE KATHEDRAAL TE LAON



AFB. 6, RENÉE D'ANJOU'S THESEIDE VAN BOCCACCIO; ARCITAS EN PALEMON ZIEN EMILIA IN HAAR TUIN (MINIATUUR ± 1460, WEENEN) - AFB. 7, DE MEESTER VAN AIX, DE VERKONDIGING (DETAIL) ± 1440 (AIX)



de voorstellingen met de Heilige maagd nimmer ontbreken, hield de menschen hiervan stellig terug. Hadden de apostelen niet in het ledige graf na Maria's hemelvaart slechts leliën en rozen aangetroffen? De beteekenissen wogen nog te zwaar en zouden profaneerend werken, wanneer men zich ging verstouten de bloemen in eigen woning op te stellen. De liefelijkheid der geur en de aantrekkelijkheid van eenig coloristisch genoeg hebben het symbool der kuischheid eerst veel later verdrongen! Eerst na het verstarren en levenloos worden van dit teeken zal langs den bontgesierden weg der allegorie het zintuig van de „Reuk” de intree in het leven doen: een jonge vrouw, die de liefkoozingen van een galant heer aanvaardt bij het overhandigen van een roos. Symbool van de liefde of allegorie van de reuk? De zestiende eeuw talmt nog te kiezen en is doorzichtig in de opzettelijke verstrengeling van de gevoelens.

De afwezigheid van bloemen in huis wordt bevestigd door het feit dat de Middeleeuwer de eigenlijke bloemvaas niet heeft gekend.¹⁾ De bloemen, voorkomend op de talloze Annunciaties — lelies en irissen vooral — rozen ziet men of los of in rozenhagen of tot kransen gebonden (de festoen heeft zich wel altijd gehandhaafd) — zijn gezet in kannen of kruiken, in drinkglas of flesch. Op de vroegst bekende „Verkondigingen” in de byzantijnsch georiënteerde schilderkunst of op de vroege mozaïeken ontbreekt de vaas met lelietak ten eenenmale, maar omstreeks 1300 is dit geen vaste regel meer. Het wordt dan gewoonte de mystieke gebeurtenis te laten vergezellen door een vaas met bloemen. Aanvankelijk niet met een lelie, om de eenvoudige reden dat de vergelijking van Maria met een lelie onder de doornen toen nog niet een gangbare associatie was geworden. Het symbool van reinheid is dan ook eerst later in de plaats gekomen van de aanvankelijke beteekenis dat de bloemen in een vaas bij de Annunciatie de lente, dat is den tijd van handeling, aanduiden. En men vond hier niet alleen een bevestiging in van den tijd, maar ook van de plaats waar de verkondiging was geschied, aangezien de naam Nazareth „bloem” beduidt, zoodat men met den Hl. Bernard kon zeggen „dat een bloem uit een bloem wilde geboren worden, in een bloem en ten tijde van de bloemen²⁾”. Voorbeelden van zulke dan nog zeer gestyleerde bloemen in vazen in den trant nog van byzantijnsche en zelfs syrische ornamentale reliefs zijn in enkele 13de eeuwsche miniaturen te vinden en verder op de vroege vensters in Laon (Afb. 5), Le Mans, Lyon en Bourges³⁾. Maar even later, omstreeks 1320, hebben Simone Martini's Verkondigingen in de Uffizi en in het Museum te Antwerpen reeds een sierlijk oosterschen kan, waarin de lelietak — het geheele motief blijft oostersch van inslag — de

¹⁾ Zie hierover: W. Vogelsang: „Bloemen en vazen”, *Het Huis oud en nieuw*, Jaargang 1905, pag. 363.

²⁾ *Legende aurea* (Cap. LI): „Nazareth interpretatur flos, unde dicit Bernardus, quod flos nasci voluit de flore, in flore et floris tempore”. Zie hierover Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1923, pag. 246 vgl.

³⁾ Émile Mâle, *ibid.* pag. 224, fig. 120—122.

maagdelijkheid van Maria toch wel tevens schijnt te symboliseeren. Eerst een eeuw later is dit motief, en dan nog schaarsch, in de Nederlandsche schilderkunst gangbaar geworden. Doch deze schaarschheid is dan nog maar van korten duur. Geen schilder en geen miniaturist verzuimt na omstreeks 1420 het motief aan te brengen en men is weldra zóó gewoon de kan met akelei of iris in de nabijheid van Maria te penseelen, dat langzamerhand de voorstelling van de verkondiging geen dwingend vereischte meer was om dit motief te bezigen. Daar waar Maria gloriënd of alléén met het kind, daar waar zij tusschen Heiligen stond afgebeeld of neergeknield lag in aanbidding, zooals op het Portinari-altaar van van der Goes, overal wordt een glas, een kan, een pot of een kruik gevuld met een geplukte bloemenhulde.¹⁾

De bloemen in deze vazen zijn „gotisch”, dat wil hier zeggen asymmetrisch, geschikt; ook de drinkkan zelf verloochent iedere symmetrie door de ongelijkvormigheid van tuit en handgreep en door het opengeslagen deksel. Er is derhalve een logisch en reëel verband te constateeren tusschen kan en bloem. De stengels schijnen willekeurig naar links of rechts te vallen, al naar de hals der vaas het toelaat. Het rechtstandig omhoog rijzen uit regelmatige gebombeerde, buikvormige (oorspronkelijk metalen?) potten stamt uit de Romeinsche traditie, zet zich voort op de reliëfs der vroeg-byzantijnsche zuilen, zooals op de zuilen uit Acre naast de San Marco te Venetië (Afb. 4) en vindt zijn vervolg in de sculpturale omlijstingen der Della Robbia-plastiek en in de tropheeën op de prenten van een Zoan Andrea. Ook dit is reëel en natuurlijk zoolang hiermede bedoeld worden vaste planten: de langs een staak geleide wingerd, het stramme stammetje van een sierstruik, een stokroos of een vruchtboom (Afb. 8). De oorspronkelijke functie die hier leidt tot een gestyleerd siermotief is logisch, maar wordt terstond onlogisch, zoodra een gestyleerde schikking van geplukte bloemen hieraan is ontleend, indien men althans dergelijke sierbouquetten als voorstellingen zou willen beschouwen naar de natuur geobserveerd.

De vorm waaraan het latere sierbouquet zal gehoorzamen is hiermede al eenigszins aangeduid, maar de aanduiding van een verwisseling van motieven en tradities is niet voldoende om de zoo zelfstandige groepeerings, die een „bloemstuk” in laatste instantie is, ten volle te verklaren. De loswikkeling uit de saamhoorigheid, de verbreking van het verbond van heilige en attribuut, kon niet dan na een kentering in het geloof, dan na een hernieuwde en als juist ondervonden ervaring van het waargenomene geschieden. De drang naar een ruimer weten en een scherper onderscheiden wordt in de late Middeleeuwen steeds heviger. Een gevaarlijke wending, zoodra dit weten tot een ongebreideld onderzoeken leidt; de gemeenzaamheid van een geloof raakt

¹⁾ Een uitzondering vormt de vleugel met de Hl. Barbara in het Prado van den nogal eens tegen den ikonografischen regel in zondigenden Meester van Flémalle. Op een bankje bij het raam is een drinkkan met een iris geplaatst.

dan spoedig vermolmd van de persoonlijke doordringing tot een eigen interpretatie. De geheele 15de eeuwsche kunst ontwikkelt zich in een richting van een meer analyseerende en daardoor minder geijkte of geïdealiseerde afbeelding van het zichtbare; de grondslagen voor de opvatting dat een reëeler en vragender beschouwing (het waarom?) de waarheid en dus het geloof diende waren hiermede onwillekeurig gelegd. Merkwaardige toevalligheid dat juist de vroegste voorbeelden van bloemvazen in het bijzijn van niet-heilige personen gevonden worden in de studeervertrekken van den geleerde, van den historicus, van den medicus, van den humanist. De eerste Nederlandsche schilder van bloemstillevens was een ketter!

De gang van zaken wordt thans duidelijk. Er zijn de voorstellingen van Maria en het attriboot de bloem, er zijn de Italiaansche voorbeelden van de vaste planten in potten en er is vooral de noord-italiaansche levensgewoonte om potten met gewassen en vaste planten in de huizen in de vensternissen of buiten op de balustrades te plaatsen. Er is de import van Italiaansch aardewerk en venetiaansch glaswerk naar het noorden. Er zijn de strakke, oorspronkelijk byzantijsche voorbeelden op de omlijstingen van de reliefs en het stucwerk. Er zijn de ornamentale randversieringen rond de duizenden miniaturen, de reeksen bloemmotieven, met de vlinders, de rupsen, de kevers en de vliegen, zonder eenige verdere regelmaat gestrooid om de voorstelling, die nu eens profaan, dan weer historisch of religieus is, want de lischdodden en de anjers, de paardenbloemen en de akelei hebben geen ander verband met den inhoud van de voorstelling dan dat zij deze versieren en omlijsten (Afb. 9). Geen wonder dat de latere stilleven schilders Jan Breughel en Jacques de Gheyn, de traditie van de Hoefnagels en Benings volgend, zulke voortreffelijke miniaturisten waren. En dan tenslotte zijn er nog de geportretteerden, de mannen met de anjelier in hun hand — een nog altijd niet geheel verklaard symbool, want stellig zijn het niet allen jong verloofden — de zelfportretten, zooals dat van Dürer met de distel en eindelijk als een besluit van al deze hierboven opgesomde motieven, als een schokkende gebeurtenis van ondubbelzinnige beteekenis, samenvattend en definitief den weg wijzend, de alom verbreide en overal bewonderde gravure, uit hetzelfde jaar als Dürer's akeleistudie, het portret van Erasmus. Snel en op een doorreis had Dürer tijdens zijn verblijf in de Nederlanden de trekken van Erasmus vastgelegd, de kleine schedel met de groote daarover huivende baret, de bultige neus, de stekende oogen, de hooge en breede pels, den cynischen mond, geniepig bijna, kouwelijk, wrang en toch ijdel. Zes jaar later werd dit alles uitgewerkt — het leek niet, het kon niet lijken, „zijn geschriften zeggen het beter” — tot het gangbare type van den schrijvenden humanist, gezeten voor een tafel waarop, als een wonderlijk anachronisme, een grieksch gemodelleerde vaas met salomonszegel en sprietig veldgewas (Afb. 12). Zooals reeds gezegd, er waren vroegere voorbeelden van

een geleerde met een bloemenvaas; Le Tavernier beeldt zich zoo af in 1457¹⁾, maar de vaas met lelie duidt wel aan dat hij bezig is Maria te verheerlijken (Afb. 11); Antonella da Messina's geleerde, gezeten in zijn studeervertrek (National Gallery, Londen), moet Hieronymus verbeelden en heeft eigenlijk aarden potten met een struik bloeiende planten er in naast zich staan (Afb. 10). Zoo kan men, hoe opmerkelijk deze voorbeelden reeds zijn, nog doorgaan, maar wat Dürer deed is toch weer anders: het motief was door hem losgewikkeld en scheen thans zelfstandig voort te kunnen leven, hij verbrak en schiep een nieuw te hanteeren schema. Weer zes jaar later, in 1532, schilderde Holbein het portret van den koopman Georg Gisze. Een glazen flesch met anjelieren staat als een dagelijksche vreugde op de tafel. Het besloten leven van de bloemen in de onmiddellijke nabijheid van den mensch heeft een aanvang genomen.

* * *

De ontwikkeling gaat nu snel en zonder horten. Een aantal portretten met „blomglazen”²⁾ zijn na 1530, in de Zuidelijke Nederlanden vooral, aan te wijzen (Afb. 1). De schikking van de bloemen wordt, onder invloed van de Italiaansche voorloopers van het maniërisme (Pontormo, Bronzino) compacter, geslotener; de plaatsing in den pot isoleert zich of wordt een steunpunt in de compositie. Alle toevalligheid gaat verdwijnen. De vazen zelf krijgen een meetbaarder vorm; zij hebben uiterst smalle halzen, de voeten zijn rond en klein onder een eivormig middenstuk. Glanzig en metalig op zijn „antycks” is deze welgeordende regelmatigheid. Reeksen prenten met louter vazen van graveurs als Jamnitzer, Flyndt en Eneo Vico verschaffen een bron van gegevens voor den ambachtsman, den koperslager, tapijntontwerper, decorateur en den schilder voor het geval het aan eigen inventie mocht schorten. Naast de Madonna met het kind wordt nu ook Venus tot in haar slaapvertrek met een bloemenvaas begiftigd³⁾. Maar het eerste bloemstuk is hiermede nog niet afzonderlijk geschilderd, ook al schijnt op een 1553 gedateerd paneel van Pieter Aertsz. de voorstelling van Christus bij Martha en Maria in het niet te zinken en weg te vallen naast en achter een bijna een halve meter hooge majolica vaas met slank oprijzende lelies en stekelige prikneuzen (Museum Boymans, coll. D. G. van Beuningen). De rollen zijn hier volkomen verwisseld; het begeleidende en traditioneele motief, het attriboot, heeft de overhand verkregen door de religieuze handeling te verdringen naar een tweede en nauwelijks meer belangrijk plan.

¹⁾ Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 9092, *Traité ascétique*.

²⁾ De term „blomglas” en „blompot” (een pot met bloemen) is de gebruikelijke in de 16e en 17e eeuw. Het woord „stilleven” komt, zooals men weet, vóór 1650 niet voor. Zoo spreekt men ook van een „fruytagie”, een „fruytbort”, een „banketje” etc.

³⁾ Jan Gossaert, Venus met spiegel, Rovigo - Accademia de' Concordi; Titiaan, Venus met amor ± 1545, Florence - Uffizi, etc.

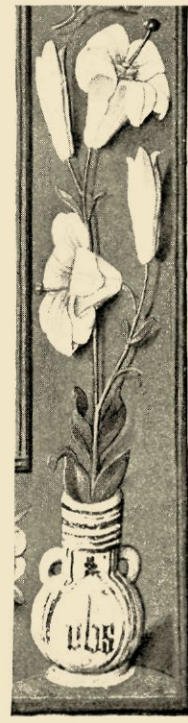


AFB. 8, CARPACCIO, DETAIL UIT DE DROOM VAN DE HL. URSULA (VENETIË) – AFB. 9, SIMON BENING, EEN PAGINA (LINKS) EN EEN DETAIL (RECHTS) UIT 'T BREVIARIUM GRIMANI (± 1510), VENETIË, BIBLIOTHEEK



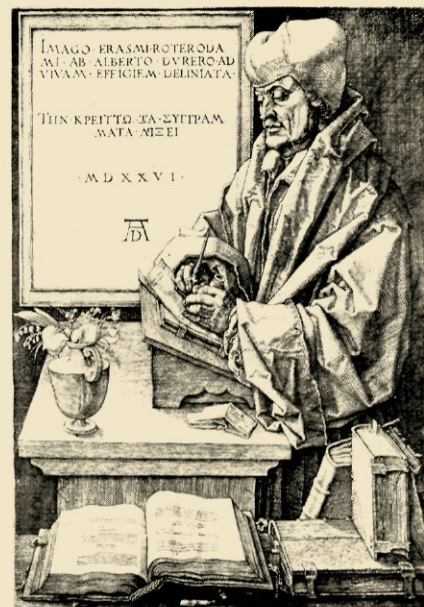
templi roe qd ab inq^o
 patre antea uocabat^r
 qz hoc qd si simula cruu
 ois uocabat^r ee deoz: i
 qd eliminata oi spm an
 a: feat ecclesia i honore
 scoe dei getru: atqz oim
 martir^u v: ut exclusa
 multitudine demonu
 multitudine ibi scdoz a
 fidelibz i meoria habet^r
 i plebs uniuersa i capi
 te scilicet ay nouebun
 sicut i die natali omi aj
 ecclesias i honore ois scdoz
 meara: ducunt: ubi
 qz missay solennitate a
 presule scoe aplice cele
 brata: oibz usqz nec per
 feet uniuersqz i sua ai
 gaudio remanet: Ex
 hac ergo muerandie i
 roane ecclesie desceat reli
 giosc xpiana deacti e:
 ut i ecclesie dei qz portu
 tiaz loqre latqz ystru
 tu: idno: i meoria ois
 scdoz i die qua predictu
 m: habet: et: ut qe qd
 huiana fragilitas p ligo
 ranti: ul' i negligentia

ten p occupatione reise
 culans: i solennitate sco
 num min^o plene peguiss^o
 i hac sca obseruandone
 soluet: ut eoz pmo
 annis protect: ad scti a
 polozii gaudia peruei
 it ualeamus: se i uo
 uicua: tepli decet: bae ppi
 laude. Et i ore eoz dulcis re
 sonabat son^o vs: fundata
 e dom^o dni supra antea mo
 tu: auenit ad ea oco gete:
Ancor 2. u. Et
 qd hies km i ois
 pmo dms scdoz noiare
 hucane q glificat nos
 edocet ei q ateros cati
 dit scos: per que oia sca
 st: p que cetera subsistit
 elemeta: annis maiesi
 ni sap: u' desunt i sca
 ut merito ois pua pi
 u ac fims arantur noie
 tu. Uu p que ai sapien
 te oi: Ois sapia a dno
 uo e: q ai illo sunt ip: ac
 ai enu: Alitudine cetera
 lantidies te: q profun
 du abissi qd ducunt se
 uant: i maus plume





AFB. 10, ANT. DA MESSINA, DE HL. HIERONYMUS IN ZIJN STUDEERVERTREK (DETAIL), LONDEN - AFB. 11, J. LE TAVERNIER, TITELBLAD VAN EEN TRACTAAT, 1457 - AFB. 12, A. DÜRER, ERASMUS, GRAVURE 1520



Maar er is meer. De zorgvuldige typeering van de vele kruiden en feitelijk van de geheele flora is terzelfder tijd vastgelegd in thans beter gefundeerde kruidboeken. Het Herbarium van Leonard Fuchs „De Historia Stirpium”, te Bazel in 1542 uitgegeven, wordt het groote voorbeeld voor de hierop volgende uitgaven van Plantijn te Antwerpen. De hierin verschenen hout-sneden door Speckle gesneden naar ontwerpen van Heinrich Füllmaurer en Albrecht Meyer (Afb. 13) worden in 1552 door Arnold Nicolaï gecopieerd en verschijnen dan in Dodoens „Frugum historia”. In 1554 verschijnen de oorspronkelijke naast deze copieën in Dodoens’ Kruydtboeck, nadat de houtblokken in het bezit waren geraakt van Plantijn.¹⁾ Van verstrekkende beteekenis was echter het feit dat voor dezen zelfden Plantijn in 1564 de jonge Pieter van der Borcht (omstreeks 1540 te Mechelen geboren) gaat werken. Alle houtsneden van de graveurs Arnold Nicolaï, Anthoine van Leest en bovenal van Gerard Janssen van Kampen in de uitgaven van de werken van Rembert Dodoens, Carolus Clusius en Mathias de Lobel²⁾ gaan in hoofdzaak terug op teekeningen van dezen kunstenaar, wiens aesthetische verdiensten Jan Veth voor het eerst weer heeft weten te waardeeren.³⁾ Plantijn en na diens dood Moretus bezaten hierdoor een machtig en eerst in de 17de eeuw te loor gegaan monopolie. De afbeeldingen in de telkens weer herdrukte werken, werden een soort „Fundgrabe”, een ikonographische beeldenreeks voor ieder, die ook uit meer artistieke overwegingen de plantenwereld bestudeeren wilde. Het centrum van alle werkzaamheid op dit gebied was hierdoor naar Antwerpen verlegd, waar dan ook nog vóór de eeuwwisseling het eerste „Florilegium” als nuttige hulpbron voor schilders en ciseleurs werd afgedrukt: „pictoribus, sculptoribus.... mire utilis et necessarius”. Adriaen Collaert, Antwerpenaar, had hiervoor den burijn gehanteerd. Het was dan ook geen wonder dat in 1593, het jaar waarin Carolus Clusius professor in de botanie te Leiden was geworden, de wereldvermaarde hoogleeraar uit de jonge universiteitsstad aan zijn uitgever Moretus schrijven moest: „J’ay encore quelques pourtraicts d’herbes que je feroye volontiers tirer sur planches de bois comme les autres par Monsieur Pierre van der Borcht.... car icy ni ès villes voisines il n’y a personne qui le sache faire”.⁴⁾

Het was noodzakelijk in den loop van dit betoog te wijzen op de intensieve belangstelling, die door al deze werken ná 1550 gewekt en levend geworden

¹⁾ Zie hiervoor: A. J. J. Delen, *Histoire de l’art de la gravure dans les Pays Bas (II)*, Paris, 1934, pag. 78 vgl.

²⁾ Eenige van de voornaamste werken: Rembert Dodoens, *Frumentorum historia*; *Florum et coronarium odoratorumque nonnullarum herbarum historia*, 1568; *Purgantium historia*, 1574; *Carolus Clusius, Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatorum historia*, 1576; *Rariorum aliquot stirpium per Pannoniam Austriam.... historia*, 1583; *Rariorum plantarum historia*, 1601; *Matth. de Lobel, Plantarum seu stirpium historia*, 1576; *Kruidtboeck....*, 1581. Alle uitgaven zijn bij Plantijn verschenen.

³⁾ Jan Veth, *Beelden en groepen*, Amsterdam, pag. 34 (1917).

⁴⁾ A. J. J. Delen, *ibid.* pag. 83 (*Arch. plant.* LXXX, 219, 15 Juli 1593).



AFB. 13. DE SCHILDERS HEINRICH FÜLLMAURER (LINKS) EN ALBRECHT MEYER BEZIG MET HUN WERK VOOR HET KRUIDBOEK „DE HISTORIA STIRPIUM” VAN LEONARD FUCHS

is. Een groot publiek was rijp geworden het afzonderlijke te genieten en te bewonderen. Men verlangde er naar. Differentiatie werd gezocht, werd een behoefte en een spel voor den geest, dien het rhetoriek vernuft al jaren lang verstandelijk had toegespitst. Men onderzocht het onderdeel als een afzonderlijk detail en specialiseerde zich erin. Men vergrootte het kleine en verkleinde het vergezicht en het totale beeld om het letterlijk op de hand te kunnen bekijken. Pieter Bruegel, op wiens werken men overigens geen enkel bloemstuk aan zal treffen, kon, na zijn dood, niet beter nagevolgd worden dan in dit peuterig formaat ter grootte van een speelkaart of een tafelbord. De Grimmer's, Bol en Balten, de van Valkenborgh's om van de jonge Brueghels niet te spreken, vervaardigden ijverig dit grut van zomertjes en wintertjes, van jaargetijden en van maanden in een zoo overvloedige hoeveelheid dat het tenslotte nog medehielp een landschapskunst, op de realiteit gebaseerd en ontdaan van symboliek en schoolsche inventie, in het leven te roepen. Een analoog verloop heeft het bloemstuk, de Blompot en het Blomglas, moeten volgen, nadat het ongemerkt in de zestiger jaren van de zestiende eeuw ten doop gehouden werd. Door wien en wanneer precies? Het is niet met zekerheid te zeggen, twee schilders eischen rechten voor zich op.

(Wordt vervolgd)