

“Economische” schilderkunst. De verbeelding van broederschap in de laat achttiende-eeuwse genre-schilderkunst, in het bijzonder van Adriaan de Lelie’

Eveline Koolhaas-Grosfeld

bron

Eveline Koolhaas-Grosfeld, “Economische” schilderkunst. De verbeelding van broederschap in de laat achttiende-eeuwse genre-schilderkunst, in het bijzonder van Adriaan de Lelie.’ In: *De Achttiende Eeuw* 28 (1996), afl. 1-2, p. 141-183.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/kool012econ01_01/colofon.htm

© 2004 dbnl / Eveline Koolhaas-Grosfeld



Eveline Koolhaas-Grosfeld

‘Economische’ schilderkunst*

De verbeelding van broederschap in de laat achttiende-eeuwse genre-schilderkunst, in het bijzonder van Adriaan de Lelie

‘Wy vieren 't feest van 't vaderland:
 Als broeders zyn wy saam gekomen.
 Hier geld geboorte, rang, noch stand;
 Geen meerdre doet den mindren schroomen.
 Hier juigcht één heilryk huisgezin;
 Hier triomfeert de broedermin.
 Hier juigcht één heilryk huisgezin;
 Hier triomfeert de broedermin (...).¹

De eenheid van de Bataafse republiek was het thema van de grote feesten die door de nieuwe machthebbers in 1795 te Amsterdam werden georganiseerd. Voor de burgerij werd dit belangrijke ideaal op eenvoudige wijze verwoord in speciaal voor deze gelegenheid geschreven liederen. Opvallend is dat in veel van deze liederen de eenheid meestal in de algemene moraal-filosofische betekenis van eendracht is opgevat, en als zodanig is vervlochten met de verlichte idealen van gelijkheid en broederschap. Zo krijgen nu eens de rijke en vooraanstaande burgers de vermaning zich niet verheven te voelen boven de minderbedeelden, maar om hen te ‘beminnen’, en zich met hen te verenigen ‘tot het geluk van 't algemeen’. Dan weer wordt de samenleving symbolisch voorgesteld als een gelukkig huisgezin, met aan het hoofd de vriendschap in plaats van het autoritair gezag, zoals in de tekst hierboven. Dit beeld was op zich niet nieuw, maar door de omwenteling plotseling wel zeer actueel, en nog niet eerder zo massaal naar buiten gebracht.

In de geschilderde decoraties die de feesten opluisterden, werd niet of nauwelijks aan de nieuwe gedragsnormen gerefereerd. Daar krijgen de

* Veel dank ben ik verschuldigd aan E. de Jongh, voor zijn commentaar op de eerste versie van dit stuk, aan C. De Bruyn Kops voor het verstrekken van informatie over J. Gildemeester en andere gegevens, en aan I. Groeneweg die zo vriendelijk was om uitgebreid mijn vragen over de kledingaspecten met mij door te spreken.

1 *Extra Nationaale Courant* van donderdag 5 Maart 1795, waarin uitgebreid verslag wordt gedaan van het feest van de planting van de Vrijheidsboom, dat een dag tevoren had plaatsgevonden.

specifieke politieke gebeurtenissen veel meer de nadruk, weliswaar in de traditionele vermomming van classicistische allegorieën, die er de glans van algemene geldigheid en legitimiteit aan moeten geven. Zo werd op het alliantiefeest het thema van ‘De aanstaande EENHEID en ONVERDEELBAARHEID van het Bataafsch Gemeenebest’ voorgesteld door de beschermengel van de Bataafse Republiek, die uit de hemel neerdaalt met in zijn hand een brandspiegel waardoor ‘alle bronnen van Ongelykheid, Vernedering en Onderdrukking; Privilegiën, Handvesten, Voorrechten, Hertoglyke, Graaflyke, Princen en Baronnen - Kroonen, Ridder Orden, Stamwapens enz. worden in brand gestookt en vernietigd’.² Dit soort voorstellingen was veelal ontleend aan Franse voorbeelden en werd door middel van begeleidende teksten van uitleg voorzien.

Ook bij andere officiële opdrachten lijkt er bij kunstenaars - of misschien beter gezegd bij de autoriteiten die hier immers een sterke inbreng hadden - een voorkeur te zijn geweest voor een weinig originele en ook tamelijk omslachtige vorm. Een doorgaans originele schilder als Wybrand Hendriks bijvoorbeeld, schilderde in 1795 voor een van de schoorstenen in de Trèveszaal in Den Haag, waarvan het portret van Willem III was verwijderd, een allegorie op ‘De alliantie der Fransche en Bataafsche republieken’. Volgens de beschrijving die ervan rest, heeft hij deze gebeurtenis uitgebeeld met twee allegorische figuren, die elkaar boven een altaar de hand geven. Het geheel komt in grote lijnen overeen met het decoratie-stuk met hetzelfde onderwerp op het Amsterdamse alliantiefeest, behalve dan dat Hendriks de Bataafsche Republiek herkenbaar heeft gemaakt aan de ‘Scheeps-kroon op haar hoofd, in de gedaante ener muts’ en andere attributen die bij de scheepvaart horen.³

Dit voorbeeld zou tevens de stelling kunnen schragen dat de Patriotten voor het uitbeelden van hun politieke en morele denkbeelden kozen voor de internationale stijl van het (neo)classicisme en dus níet voor de door hen juist als nationaal gewaardeerde realistische stijl van de Hollandse School.⁴ Voor die conclusie lijkt het mij echter nog te vroeg. Wanneer patriots niet in eng politieke zin wordt opgevat, maar in de bredere betekenis van verlicht en hervormingsgezind, dan dient er zich een ruimer schilderkunstig terrein aan,

2 *Extra Nationaale Courant* van zaterdag 20 juni 1795. Zie verder over de feesten van 1795 F. Grijzenhout, *Feesten voor het Vaderland. Patriotse en Bataafse feesten 1780-1806*, (Zwolle, 1989) 127-159.

3 *Nieuwe Algemene Konst- en Letterbode*, 6 november 1795. Voor Wybrand Hendriks zie: I.Q. van Regteren Altena, J.H. van Borssum Buisman en C.J. de Bruyn Kops, *Wybrand Hendriks, 1744-1831. Keuze uit zijn schilderijen en tekeningen*, (Haarlem, 1972).

4 F. Grijzenhout, ‘A myth of decline’, in: M.C. Jacob en W.W. Mijnhardt, ed., *The Dutch Republic in the Eighteenth Century. Decline, Enlightenment, and Revolution*, (Ithaca/London, 1992) 324-337. Vgl. E.A. Koolhaas-Grosfeld, ‘Nationale versus goede smaak. Bevordering van nationale kunst in Nederland: 1780-1840’, *Tijdschrift voor geschiedenis*, 95 (1982) 605-636.

waarvan de betekenis onderzocht kan worden. Ik denk hierbij aan de laat achttiende-eeuwse ‘moderne’ schilderijen, om een eigentijdse term te gebruiken voor genretaferelen die zijn gesitueerd in de eigen tijd en de eigen omgeving. Zoals het schilderij dat Wybrand Hendriks heeft geschilderd van de *Burger Turnhout die op 14 maart 1796 een kind redt van de verdrinkingsdood*. Ter herinnering aan deze daad van ‘Moed en Menschlievendheid’ werd dit werk opgehangen in de zaal van de Volksvergadering in Haarlem. Tijdens de speciaal hiervoor georganiseerde plechtigheid werd door de voorzitter, Adriaan Loosjes Pz. de hoop uitgesproken dat er spoedig meer van zulke stukken zouden volgen. En hij voegde eraan toe: ‘Zoo zou deze Vergadering niet pronken met duistere zinbeelden, ten minsten duister voor veelen, noch met wapenschilden, waarin de belachelijkste figuren gevonden worden, maar met spreekende afbeeldingen van Heldenmoed en Burgertrouw’.⁵

Het onderstaande is bedoeld als een verkennend onderzoek, in interdisciplinair perspectief, naar schilderijen die op ‘spreekende’ manier burgerlijke deugdzaamheid propageren.

Een nieuwe term voor een nieuw ideaal

De verlichte, culturele hervormingsbeweging hechtte grote waarde aan het idee dat de samenleving bedoeld is om het geluk van àl haar burgers te verzekeren. Vandaar dat zij zich eerst en vooral ten doel stelde om bij alle burgers de ‘broedermin’ aan te kweken, dat wil zeggen de republikeinse deugd die het algemene belang hoger acht dan het eigen belang. Deze taak werd door diverse spectatoriale bladen en literaire genootschappen ter hand genomen vanaf de jaren 1760 en 1770. In die tijd werden ook wetenschappelijke genootschappen als het Bataafsch Genootschap te Rotterdam (1769) en de Oeconomische Tak van de Hollandsche Maatschappij te Haarlem (1777) opgericht, speciaal met het doel om op economisch gebied een nieuw beleid te ontwikkelen dat zich moest richten op de welvaart van alle lagen van de bevolking. Uit bezorgdheid over de toenemende werkeloosheid en armoede onder handwerkslieden waren er in deze kringen stemmen opgegaan om de wetenschap meer in dienst te stellen van de samenleving, door modernisering van de techniek en industrie. Er werd een appel gedaan op de ondernemingslust en het investeringsvermogen van de gezeten burgers, met het lonkend vooruitzicht dat de kwaliteit van het nationaal produkt omhoog zou gaan en

5 A. Loosjes Pz., *Aanspraak bij gelegenheid van het feest ter Eere van de menschlievende en kloekmoedige daad van den burger G. van Turnhout, den 9 Julij 1796*, 29. Van dit schilderij van Hendriks is niets bekend, evenmin van een eventueel vervolg erop. Voor het gebruik van de term ‘modern’ zie: E.A. Koolhaas-Grosfeld, ‘De negentiende eeuw en de zeventiende-eeuwse schilderkunst, als een vraagstuk van Ouden en Modernen’, *De Negentiende Eeuw. Documentatieblad Werkgroep 19e eeuw*, 9 (1985) 145-171.

de werkgelegenheid zich zou herstellen. Dat de moraal-filosofische en de economische hervormingsdrang tegelijkertijd naar voren traden was geen toeval; men vond elkaar in de overtuiging dat burgerlijke deugdzaamheid de voorwaarde is voor het welslagen van de nieuwe welvaartspolitiek.⁶

Dit ideeëncomplex klinkt door in de typische, meervoudige betekenis die het woord ‘economisch’ kreeg, toen het in de loop van achttiende eeuw nauw verwant werd aan het woord ‘huisselijk’. Deze term betrof toen niet alleen het eigen gezin of de eigen familie, maar ook het eigen land. Het voorbeeld van het lied hierboven liet al zien dat het huisgezin in overdrachtelijke zin ook de hele samenleving kon betekenen. Maar behalve dat ‘economisch’ zo de brede betekenis had van ‘vaderlandsch’ of ‘inlandsch’, kreeg het samen met ‘huisselijk’ ook nog de psychologische lading mee van ‘gemeenzaam’ of ‘vertrouwelijk’. In die zin refereerde ‘economisch’ dan tevens aan een gevoel van verbondenheid met het eigene en het vaderlandse.⁷ Het is van belang voor wat volgt om deze betekenis goed vast te houden.

In overeenstemming met deze meervoudige betekenis van ‘economisch’ kozen Betje Wolff en Aagje Deken de naam *Economische Liedjes* voor de opvoedende gedichtjes die zij in 1781 publiceerden, en die zij introduceerden als hùn bijdrage aan de opbouw van de nieuwe samenleving.⁸ De teksten, die in de duurdere oplagen zijn geïllustreerd met kopergravures, tonen een opmerkelijk moderne aanpak van volksoopvoeding. De dichters richten zich in de meeste van deze gedichtjes tot een nieuw publiek van ‘mensen die men *gemeene Burgerluidjes* noemt; of die in den dienstbaren staat geplaatst zyn’ en die ‘ten onrechte door onze Aanzienlyken versmaadt worden’. Maar in plaats van deze mensen belerend toe te spreken, laten zij de dienstbode, de visvrouw, de kruier, de ambachtsman en andere werklieden zèlf het woord voeren. Er wordt gesproken over verliefdheid, verdriet en zorgen, maar gevoelens van tevredenheid en voorbeeldige ijver voeren de boventoon. Met opzet hebben Wolff en Deken geprobeerd om zonder vulgair te worden in volkse spreektaal te schrijven. Evenzo staan op de prentjes

6 N.C.F. van Sas, ‘Vaderlandsliefde, nationalisme en vaderlands gevoel in Nederland, 1770-1813’, *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 102 (1989) 471-495; W.W. Mijnhardt, ‘De Nederlandse Verlichting’, in: F. Grijzenhout, W.W. Mijnhardt, N.C.F. van Sas, red., *Voor Vaderland en Vrijheid. De revolutie van de patriotten*, (Amsterdam, 1987) 53-81; H.F.J.M. van den Eerenbeemt, ‘Het huwelijk tussen filantropie en economie: een patriotse en bataafse illusie’, *Economisch- en sociaal-historisch Jaarboek*, 35 (1972) 28-64 en vgl. idem, *Armoede en arbeidsdwang. Werkinrichtingen voor ‘onnutte’ Nederlanders in de Republiek, 1769-1795. Een mentaliteitsgeschiedenis*, (Den Haag, 1977). Zie ook de literatuuropgave bij n. 27.

7 E. Krol, ‘Over “den Meridiaan des huisselyken levens” in *Sara Burgerhart*’, *Spektator*, 20 (1991) 237-244.

8 J.J. Kloek, ‘Letteren en landsbelang’, in: Grijzenhout (n. 6), *Voor Vaderland en Vrijheid*, 81-97; P.J. Buijnsters, *Wolff & Deken. Een biografie*, (Leiden, 1984) 198-202.

netjes opgepoetste, maar toch vertrouwd voorkomende gewone mensen in hun alledaagse werkzaamheden, kleding en omgeving afgebeeld. Het ging Wolff en Deken ook niet om portretten, maar om voorbeeldige types neer te zetten waaraan het gewone volk zich zou kunnen optrekken. Maar dat niet alleen. Het was ook hun bedoeling om het volk in een ander daglicht te stellen bij de gegoede burgers, en om die het besef bij te brengen dat deze ondergeschikten in principe nuttige, deugdzame leden van de samenleving zijn, waarvoor men zich met reden kan inzetten. Kenmerkend genoeg laten de schrijfsters de enige wanklank die zich in de *Liedjes* voordoet uit de mond komen van een 'Hoogmoedige', iemand uit de betere kringen die hen aldus aanspreekt:

'(...) Maar waarom zet gy in uw' Boeken
 Ons Liederen van het eerst fatsoen,
 Bij slechte Luidjes, die niets doen
 Dan 't schaamle brood door arbeid zoeken?
 (...)
 De deugd, de Vaderlandsche zeden,
 Is voor ons afgezaagde stof;
 Nooit maakt men dus by ons zyn hof:
 Wy eischen dubbelzinnigheden.'⁹

En daarmee geven de schrijfsters in feite te kennen dat zulke zogenaamd deftige mensen nutteloos zijn voor de samenleving. Dat de standenmaatschappij als zodanig niet in het geding was, maakt het lied van de zingende werkmeid duidelijk (afb. 1):

'(...) 'k Zeg altoos, yder op zyn post
 Dat's best; ik heb 't gezien.

Ik ben te vreden met het myn,
 En 't was reeds zo van ouws:
 Daar moeten zo wel dienstboôn zyn,
 Als Heeren en Mevrouws.

Elk die getrouw zyn pligt betragt,
 In zyne *levenstand*, [cursief EK]
 Leeft ook tot nut van zyn geslagt,
 En ook voor 't Vaderland.'¹⁰

De aanpak van Wolff en Deken moet bij velen in de smaak zijn gevallen, gezien de meerdere oplagen die er in korte tijd van de *Economische Liedjes* zijn verschenen. Hun voorbeeld heeft zeker ook doorgewerkt toen in 1784,

9 B. Wolff en A. Deken, *Economische Liedjes*, dl. 3 ('s-Gravenhage, 1781) 3-5.

10 *Ibid.*, dl. 1, 39.

met de oprichting van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen, de maatschappelijke heropvoeding landelijk werd aangepakt.

Het succes zal de schrijfsters ertoe aangezet hebben om hun talent opnieuw in dienst te stellen van het vaderland en de roman *Sara Burgerhart* te schrijven, door henzelf getypeerd als 'economisch'. In dit verhaal is het niet de vriendschap tussen mensen van verschillende stand, maar tussen opvoeders en hun pupillen die gepropageerd wordt als bevorderlijk voor het welzijn van de samenleving. De lezer leert dat een goede opvoeding, een die plaats vindt in de sfeer van vertrouwen en verdraagzaamheid, van de jeugd de 'huisselijke' burgers maakt die de samenleving nodig heeft. Zo komt de wees Sara Burgerhart, nadat zij het onbuigzame gezag van haar familie is ontvlucht, en via allerlei gevaarlijke omzwervingen een nieuwe vriendenkring van verstandige vrouwen vindt, uiteindelijk goed terecht. Zij kiest voor het huwelijk, het huisgezin, en voor een hardwerkende echtgenoot die als ondernemend zakenman het vaderland - het grote 'huisgezin' - zijn diensten bewijst. Wanneer zij gezamenlijk de tewaterlating van een schip van de eigen firma bijwonen, is dat duidelijk een publieke demonstratie van goed burgerschap.¹¹

Burgerdeugd op de werkvloer

Het lijkt mij de moeite waard om in het licht van de hiervoor geschetste (literatuur)historische situatie, een schilderij als het *Bezoek aan een ijzergieterij* van Adriaan de Lelie (1755-1820) nader te bekijken (afb. 2).¹² Het biedt een blik in een hoog fabrieksgebouw, waarin twee arbeiders bezig zijn om het roodgloeiende ijzer, dat uit de zojuist doorgestoken hoogoven stroomt, naar de vormen te leiden waarin de gietelingen zullen stollen. De gloed van het ijzer steekt scherp af tegen het sombere interieur, waar de kale bakstenen muren bedekt zijn met zwarte lagen stof. De elegant geklede bezoekers links op de voorgrond, twee dames en een heer, lijken zich daar echter niet aan te storen. De oudere dame zit op een bankje en heeft net als de heer die naast haar staat de hoed afgedaan. Hun aandacht is gevestigd op een derde arbeider die hen duidelijk iets aan het vertellen is. In zijn ene hand houdt hij waarschijnlijk een brok ijzererts op, en wijst daarop met de vinger van zijn andere hand, als is hij bezig uitleg te geven over wat daarmee zal gebeuren. Achter hem staat een kruiwagen waarin nog meer van die ruwe

11 Kloek (n. 8), 'Letteren en landsbelang', 88-95, Buijnsters (n. 8), *Wolff & Deken*, 216-222; C. van Boheemen-Saaf, 'The Fiction of (National) Identity: Literature and Ideology in the Dutch Republic', in: Jacob en Mijnhardt (n. 4), *The Dutch Republic*, 241-253.

12 Dit schilderij bevond zich in elk geval nog in 1967 als particuliere bruikleen in de Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, waar het toen gefotografeerd is. De huidige verblijfplaats is nog niet achterhaald.

brokken ijzererts zijn opgestapeld. Opvallend is hoe de schilder met twee loodrechte lijnen, van de hoge handkraan en van de muur van de oven, een blikveld heeft gemarkeerd waarin de handen van de arbeider samenkomen met de hand waarin de bezoeker zijn hoed vasthoudt. Op subtiele wijze wordt onze blik als het ware van de handen naar de gezichten van de twee mannen geleid en weer terug. Dit schilderij is in feite een zogeheten conversatiestuk, een informele portretgroep waaruit vriendschap of vertrouwelijkheid spreekt. Het bijzondere is in dit geval dat het mensen van verschillende standen betreft. Vooral dit in het oog vallende aspect van ‘gemeenzaamheid’ voegt aan dit schilderij een bijzondere kwaliteit toe, die ik als ‘economisch’ zou willen aanduiden.

Ook in letterlijke zin gaat het bij deze groep om een toevoeging. Het interieur van de ijzergieterij, de handkraan, de kruiwagen en de arbeiders op de achtergrond zijn namelijk door De Lelie letterlijk overgenomen van een Engelse prent, *The inside of a smelting house at Broseley* uit 1788.¹³ Alleen de bezoekers en de arbeider op de voorgrond komen er niet op voor, die heeft de schilder ongetwijfeld op verzoek van de opdrachtgever zelf op het doek gezet. Dit maakt wel erg nieuwsgierig naar de figuur die zich hier heeft laten afbeelden.

In de hedendaagse literatuur over De Lelie is dit werk niet bekend, maar er wordt wel een schilderij met een dergelijke voorstelling vermeld in een handgeschreven overzicht van de eigentijdse schilderkunst uit 1812. De auteur is de Amsterdamse kunstenaar Izaak Schmidt die zijn gegevens veelal uit de eerste hand heeft opgetekend. Bij De Lelie staat er onder meer het volgende: ‘Ook heeft hij voor de Heer Huichelbosch van Liender te Rotterdam, een Famielle stuk geschildert, waar in die Heer, verzeld van Mejuffrouw zyne zuster, verbeeld te zyn geplaatst ter bezichtiging van een IJzersmelterij in Engeland’.¹⁴ De jonge vrouw op het schilderij wordt weliswaar niet vermeld, maar het uiterlijk van de heer met zijn lange, enigszins gebogen neus en het korte pruikje toont wel veel gelijkenis met een bekend portret van de rijke Rotterdamse koopman Jan Daniël Huichelbosch van Liender.¹⁵ Als het hier om een en hetzelfde schilderij gaat, zou het vóór

13 De prent werd uitgegeven door John en Josiah Boydell. Zie voor een afbeelding en verdere gegevens: F.D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, (London, 1972) ill. 15.

14 Izaak Schmidt, *Beantwoording op de prijsvraag van Teylers Tweede Genootschap over ‘de staat der Schilder en Tekenkunst in dit land, zoo als die tegenwoordig is’*, (1812) 45. Het manuscript wordt bewaard in het Teylers Museum. Over A. de Lelie zie: J. Knoef, *Tusschen rococo en romantiek*, (Den Haag, 1943) 39-62; A.C.A.W. van der Feltz, ‘Adriaan de Lelie (1755-1820), portret- en genre-schilder in Amsterdam’, *Antiek*, 22 (1987-1988) 258-267; G.-H. Vogel, ‘Idylle statt Moral. Anmerkungen zu den Küchenstücken von Adriaan de Lelie (1755-1820)’, *Kunstlicht*, 10 (1989) 31-37.

15 Voor het portret van J.D. Huichelbosch van Liender zie: M.J. van Lieburg en H.A.M. Snelders, *‘De bevordering en volmaking der proefondervindelijke wijsbegeerte’*. *De rol van het Bataafsche genootschap te Rotterdam in de geschiedenis van de natuurwetenschappen, geneeskunde en techniek (1769-1988)*, (Amsterdam, 1989) 69.

1809, het sterfjaar van Van Liender, geschilderd moeten zijn. De kleding van de figuren spreekt dit in elk geval niet tegen, zij maakt een datering van omstreeks 1800 het meest waarschijnlijk. De heer draagt het pak dat in de jaren negentig gewoon was, maar de hoeden van de dames, de zogenaamde ‘poking hat’, worden pas in 1799 voor het eerst gesignaleerd in Engeland. Ook hun kapsel, met de krullen over het voorhoofd, past in die tijd.¹⁶ Wat zeker bij de persoon van Van Liender zou passen, is het ‘economische’ karakter van de voorstelling. Van Liender was zeer hervormingsgezind en combineerde dat met een grote belangstelling voor de nieuwste ontwikkelingen in de wetenschap en de techniek. Kortom, een typisch vertegenwoordiger van de nieuwe manier van denken op het gebied van de welvaartspolitiek. Bekend is hij nu vooral vanwege zijn inspanningen binnen het Bataafsch Genootschap om de stoommachine in Nederland te introduceren. In dat verband heeft hij inderdaad Engeland bezocht, waar hij te gast was bij James Watt.¹⁷

Nu doet zich de vraag voor of Van Liender, zo hij de opdrachtgever is geweest, een of ander voorbeeld voor ogen heeft gehad voor deze ongewone manier om zich te laten portretteren. In het oeuvre van De Lelie, die op de eerste plaats portretschilder was, is dit een geheel op zichzelf staand schilderij. Het bovengenoemde manuscript geeft mogelijk antwoord. Daarin wordt onder de naam van de schilder Louis-Bernard Coclers onder meer het volgende vermeld: ‘Hij heeft voor den heer Baron van Hultman te Utrecht ook een zeer verdienstlyk kabinetstuk geschilderd, verbeeldende een spijker-makery naby Luik, waarin de eigenaartige werktuigen van Plettery en Klovery, tot roeden en staven, zeer natuurlijk zijn afgebeeld, versierd met verscheidene werklieden; daarbij een vreemden Heer en eene dame, die deze Fabriek komen bezichtigen’.¹⁸

Louis-Bernard Coclers (1741-1817) was van origine een Maastrichts-Luikse schilder, die een groot deel van zijn leven in Nederland heeft gewoond en gewerkt. Van hem is inderdaad nog een schilderij bekend dat een *Bezoek aan een ijzerpletterij* voorstelt en is gedateerd 1771 (afb. 3). Omdat Coclers toen in Leiden woonde is het waarschijnlijk dat met de genoemde baron van Hultman de latere staatsraad Carel Gerard Hultman (1752-1820)

16 C.W. en Ph. Cunnington, *Handbook of English costume in the 18th century*, (London, z.j.) 366 en 381-384.

17 Lieburg en Snelders (n. 15), *De bevordering*, 68-75; Jacob (n. 27).

18 Schmidt (n. 14), *Beantwoording*, 52.

bedoeld is. Deze had in Leiden rechten gestudeerd en was er in 1772 gepromoveerd. Na enkele hoge overheidsfuncties bekleed te hebben in de tijd van de Bataafse Republiek, was hij onder Lodewijk Napoleon korte tijd directeur-generaal van Schone Kunsten, en vervolgens staatsraad. In 1811 volgde zijn benoeming tot baron de l'Empire. Wat Hultman en de twintig jaar oudere Van Liender gemeenschappelijk hadden was de grote belangstelling voor de natuurwetenschap en de techniek, en waarschijnlijk waren zij in de genootschapswereld geen vreemden voor elkaar.¹⁹ Wat de schilders betreft, die zullen elkaar zijn tegengekomen in Amsterdam. Coclens had zich daar gevestigd in 1789, nadat hij twee jaar eerder Leiden had moeten verlaten, naar vermeld omdat hij aanhanger was van de patriottenpartij.²⁰

Uit de beschrijving van dit *Bezoek aan een ijzerpletterij* in het manuscript blijkt dat Hultman zichzelf niet als bezoeker heeft laten portretteren. Het zal hem meer te doen zijn geweest om het arbeidsproces in beeld te laten brengen. Dit krijgt op het schilderij in elk geval de volle aandacht, mede door de geïnteresseerde manier waarop het burgerlijk paar het werk gadeslaat. Wellicht vertegenwoordigen zij het brein en het geld achter deze onderneming, en maken zij als zodanig deel uit van het geheel. Terwijl hij kijkt naar de hete oven waarin een arbeider de staven ijzer eerst verhit, richt zijn modieus geklede gezellin haar blik naar de grond waar de gloeiende staven plat tussen twee draaiende cilinders vandaan rollen. Daarachter zijn twee arbeiders bezig de platen in stukken te snijden. Op de achtergrond is het hydraulisch mechanisme dat de beide pletmolens aandrijft afgebeeld.

Hoewel het bezoek van de nette burgers dit schilderij niet echt tot een conversatie-stuk maakt, zoals het geval is in het schilderij van *De Lelie*, voegt hun aanwezigheid naar mijn idee toch een 'economische' kwaliteit toe. Dat wordt duidelijk wanneer men deze voorstelling vergelijkt met bijvoorbeeld het interieur van een bierbrouwerij dat Hendrik Meijer (1737-1793) in dezelfde tijd geschilderd heeft als een van de vijf kamerbehangsels voor het Leidse Bierbrouwersgilde (afb. 4). De figuurtjes van de arbeiders hebben hier net zo weinig 'gezicht' gekregen als op de nuchtere prenten die in achttiende-eeuwse encyclopedieën gebruikt zijn als illustraties bij de systematische beschrijvingen van het fabrieksmatig arbeidsproces. Of het motief van de

19 A.J. van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, dl. 3 (facs. Amsterdam, 1969) 452-453; A. Hoogenboom, 'De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland', in: A. Hoogenboom, H. van Duiken en T. Gubbels, *Kunst en beleid in Nederland*, (Amsterdam, 1985) 28-29.

20 W. Hora Siccama, *Louis-Bernard Coclens et son oeuvre*, (Amsterdam, 1895). Het betreffende schilderij wordt vermeld in: F. Dehousse e.a., *Léonard Defrance. L'oeuvre peinte*, (Liège, 1985) 161-162.

bezoekers door Coclens zelf is bedacht, is nog niet duidelijk, maar tot nog toe is er geen vroeger voorbeeld gevonden dat hem geïnspireerd zou kunnen hebben.²¹ Tenzij men denkt aan een Nederlands schilder uit de zeventiende eeuw als Gabriel Metsu, die ook een aantal smederijen en andere soorten werkplaatsen geschilderd heeft. Coclens was een groot kenner van de oudere Nederlandse schilderkunst, en verdiende in zijn Amsterdamse tijd ook de kost als restaurateur en kunsthandelaar. In 1816, één jaar voor zijn dood, heeft hij op een veiling in Leiden van Metsu een *Interieur van een hoefsmid* gekocht. Op dat schilderij is te zien hoe een minzaam kijkende klant met zijn paard de smederij binnenkomt. Zijn dure rode jas en zwarte hoed contrasteren mooi met het eenvoudige witte werkhemd en de rode muts van de smid. Misschien kende Coclens dit schilderij al voor die tijd.²²

Het is in dit verband het vermelden waard dat de Maastrichts-Luikse schilder Léonard Defrance (1735-1805), die later het fabrieksinterieur tot zijn specialiteit zou maken, dit werk van Coclens als voorbeeld gebruikt heeft voor een schilderij met hetzelfde onderwerp. Defrance was in 1773 naar Nederland gereisd speciaal met de bedoeling om de oude Nederlandse meesters te bestuderen. Ongetwijfeld heeft hij toen contact gehad met zijn vroegere stadgenoot, bij wiens vader hij als schildersleerling in dienst geweest was. De door Defrance geschilderde ijzerpletterij vertoont grote overeenkomst wat de uitbeelding van het arbeidsproces betreft, alleen heeft hij de twee bezoekers een plaats gegeven bij het grote open raam van de fabriek. Daardoor vangen zij het meeste licht en trekken op die manier ook de meeste aandacht.²³

Opmerkelijk genoeg heeft Defrance dus in Nederland de inspiratie gevonden voor een genre, waarin hij, radicaal revolutionair die hij was, op een heel eigen manier zijn maatschappelijk engagement tot uitdrukking heeft gebracht. Overigens zijn in zijn fabrieksinterieurs de bezoekers lang niet altijd voorgesteld als toonbeelden van goed burgerschap; de dames met name zijn soms zó opzichtig gekleed dat zij de werklieden op zijn minst verbaasd doen opkijken. Zo laat het meisje dat midden op het schilderij *Bezoek aan de tabaksfabriek* van ca. 1787 staat afgebeeld, prompt de tabaksbladeren uit haar handen vallen (afb. 5). Het is niet onwaarschijnlijk dat Defrance dit deed om de spotlust van de toeschouwer op te wekken; pronken met kleding als het

21 De Engelse schilder Joseph Wright of Derby schilderde in de jaren 1771-1773 zijn bekende ijzersmederijen. Van de eerste werd door de uitgever John Boydell een prent uitgebracht in 1771, maar het motief van het burgerlijk echtpaar komt daarop niet voor. J. Egerton, *Wright of Derby*, (London, Tate Gallery, 1990).

22 P.C. Sutton e.a., *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, (Philadelphia Museum of Art, 1984) 248-249.

23 F. Dehousse en M. Pauchen, *Léonard Defrance, mémoires*, (Liège, 1980) 64; voor een afbeelding van het schilderij van Defrance zie: Dehousse (n. 20), *Defrance*, 161-162.

kenmerk van stand was iets waarop in die jaren overal meer en meer een taboe kwam te liggen.²⁴

Overigens zijn er vooralsnog geen aanwijzingen dat er in Nederland voor het genre van Defrance belangstelling was of dat het navolging heeft gekregen. Van de hier afgebeelde tabaksfabriek is een kopie bekend, gemaakt door de verder niet bekende Middelburgse schilder J.-B. Ham, een van de Nederlandse leerlingen van Defrance op de academie in Luik.²⁵ Dat betekent dus dat er voor De Lelie toch maar heel weinig voorbeelden voorhanden waren, toen hij de opdracht kreeg voor het *Bezoek aan de ijzergieterij*. Zijn schilderij blijkt vrijwel op zichzelf te staan. Men moet daarbij ook bedenken dat het pas rond 1800 geschilderd werd, dat wil zeggen in een tijd dat Nederland bepaald níet uitblonk in bedrijvigheid. Want terwijl Defrance zich in het prinsbisdom Luik heeft kunnen ontwikkelen in een in alle opzichten verlicht geestelijk klimaat, was er in Nederland al spoedig weinig meer over van de geestdriftige ondernemingslust uit de jaren zeventig. Van de maatregelen die de nijverheid en fabrieken hadden moeten stimuleren werd nauwelijks iets ten uitvoer gebracht, met als gevolg een langdurige stagnatie. Deze gang van zaken heeft bij de tijdgenoten allerlei reacties opgeroepen, en het is interessant om op enkele daarvan in te gaan. Op de eerste plaats omdat deze reacties het ideologische gehalte van dit schilderij van De Lelie nog scherper aan het licht brengen. Vervolgens omdat zij tevens iets zeggen over het type genrestukken waarvan De Lelie er in dezelfde tijd juist wèl een flink aantal heeft kunnen schilderen; deze werken zullen aan het eind van dit artikel behandeld worden.²⁶

De weg naar verbroedering: ‘oeconomie-kunde’

Voor Huichelbosch van Liender en gelijkgezinden, die zich gefrustreerd voelden in hun ondernemingslust, was het in elk geval duidelijk wie zij de stagnatie in de schoenen moesten schuiven: de regentenelite die vasthield aan

24 I. Groeneweg, ‘Enkele aspecten van mode en kleedgedrag in Nederland naar aanleiding van de brieven van de familie van Hogendorp uit de late achttiende eeuw’, *Textielhistorische Bijdragen*, 31 (1991) 60-98 (themanummer *Sociale aspecten van kleding*); N. Pellegrin, *Les Vêtements de la Liberté. Abécédaire des pratiques vestimentaires françaises de 1780-1800*, (Aix-en-Provence, 1898).

25 Dehousse (n. 20), *Defrance*, 166. In de oeuvre-catalogus wordt bij de herkomsten zelden een Nederlandse veiling genoemd; gedurende de negentiende eeuw een keer in Amsterdam in 1809, en een keer in Den Haag in 1871.

26 *Le siècle des lumières dans la principauté de Liège*, (Musée de l'Art Wallon et de l'Evolution culturelle de la Wallonie, 1980). Voor het verschil in industriële ontwikkeling tussen België en Nederland zie: H.W. Lintsen e.a., red., *Geschiedenis van de techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving 1800-1890*, dl. 6, *Techniek en samenleving*, (Zutphen, 1995) 51-63.

verouderde commerciële denkbeelden, niet durfde te investeren en weinig genegen was om zich innoverende kennis eigen te maken. Hun kritiek neigde sterk naar een confronterend ‘wie niet meewerkt, is tegen ons’ en liep uit op beschuldigingen van conservatisme op algemeen maatschappelijk gebied. Zo schreef Huichelbosch van Liender aan James Watt na de politieke reactie van 1787: ‘How is it not to be lamented, that rulers of the Several States will not condescend to accommodate themselves more to the feelings of an enlightened age we live in, which will not suffer the tyrannical mode, in which those rulers dispose of men's liberty and property’.²⁷

De patriot J.H. Swildens stelt zich in zijn reactie op het standpunt dat iedereen blaam treft. Het zijn volgens hem juist de van hoog tot laag gekoesterde vooroordelen geweest waarop de vernieuwing van de Nederlandse samenleving is spaak gelopen. Hij stelt dit aan de orde in een anoniem gepubliceerde beschouwing *Over den tegenwoordige toestand der Samenleving in onze Republiek en de middelen tot verbetering* van 1791. In 1794, aan de vooravond van de Bataafse omwenteling, werd er een herdruk van uitgebracht. Opmerkelijk is dat Swildens dit stuk liet verschijnen als voorrede bij zijn vertaling van een Duits boek, *Over de verkeer met menschen* (1788), van baron A.F.F. von Knigge (1752-1796). Anders dan de titel doet vermoeden is dit een politiek geschrift, dat begrepen moet worden vanuit een specifieke richting in de Duitse vrijmetselarij. Knigge was namelijk een van de leidende figuren van de Orde der Illuminaten, die door middel van de vorming van een nieuwe, verlichte elite de politieke en zedelijke hervorming van Duitsland wilde bewerkstelligen. Verdiensten zouden de legitimatie van macht moeten worden, in plaats van afkomst. Dat Knigge zich in dit boek expliciet richt tot een gemengd publiek van personen uit adellijke en burgerlijke kring, maakt duidelijk dat hij het heeft geschreven met het oog op een nieuwe politieke situatie, waarvoor een nieuwe omgangskunst nodig zou zijn. Zijn doel was de lezers te leren om ‘met alle klassen van menschen te verkeer’.²⁸ De bedoeling van Swildens om juist dit boek in Nederland uit

27 Citaat uit de brief van 21 oktober 1793, hier overgenomen van: M.C. Jacob, ‘Radicalism in the Dutch Enlightenment’, in: Jacob en Mijnhardt (n. 4), *The Dutch Republic*, 224-241, m.n. 238; Th. H. Nefkens, ‘De denkbeelden van de Borger omtrent de economische achteruitgang der Republiek in de achttiende eeuw’, *Maandschrift Economie*, 36 (1971-1972) 485-506; Lintsen (n. 26), *Geschiedenis van de techniek*, 33-35.

28 [J.H. Swildens], ‘Verhandeling van een Amsterdamsche burger, over den tegenwoordigen toestand der samenleving in onze Republiek, en de middelen tot verbetering’ in: A.F.F. von Knigge, *Over de verkeer met menschen*, (Amsterdam, 1794). De citaten die volgen komen uit deze verhandeling. Van Knigges *Ueber den Umgang mit Menschen* zijn tussen 1788 en 1804 acht herdrukken verschenen. Zie hierover P.-A. Bois, *Adolph Freiheer Knigge (1752-1796). De la ‘nouvelle religion’ aux Droits de l’Homme*, (Wiesbaden, 1990) m.n. 415-441. Een korte kenschets van de Duitse metselarij geeft W.W. Mijnhardt, *Tot Heil van 't Menschdom. Culturele genootschappen in Nederland, 1750-1815*, (Amsterdam, 1988) 70-77. Zie voor Swildens ook N.C.F. van Sas, ‘Scenario's voor een onvoltooide revolutie’, *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 104 (1989) 622-637. Vgl. W.B.S. Boeles, *De patriot J.H. Swildens. Zijn arbeid ter volksverlichting geschetst*, (Leeuwarden, 1884).

te brengen, tegelijk met zijn voorrede, zal in het volgende verduidelijkt worden.

De voorrede betreft voor de helft een terugblik over de afgelopen dertig jaar. Swildens was zelf geen zakenman, maar koesterde als algemeen verlicht staatkundig geleerde grote verwachtingen ten aanzien van het nieuwe economische denken. Van alle wetenschappen schuift hij de ‘oekonomie-kunde’ naar voren omdat zij bij uitstek de kennis aandraagt die tot verbroedering van de samenleving kan leiden. Zijn uitleg is als volgt: ‘De oekonomie-kunde heeft tot onderwerp elks Beroep, ieders Neering en Handteering, en dus het Belang en de Welvaart van elk Huisgezin, van elk Mensch zonder onderscheid, rijk of arm, aanzienlijk of gemeen, Stedeling of Landman. Zij is het zeker Oog der waare Regeer-kunde’. Deze nieuwe wetenschap beoogt dat ‘alle Beroepen en Kostwinnigen te samen *één wèl aanééngevoegd* GEHEEL, of *ééne wèl* geregelde Maatschappij van Beroepen en Kostwinnigen uitmaaken; en, eindelijk, opdat door zodanig eene gezellige harmonische werking van *alle* Beroepen, tevens elk derzelven tot den hoogst mogelijken trap van *geévenredigde* Voorspoed geraake’. Als het goed is maakt deze kennis de burgers bewust van het nut en van de waarde die zij voor elkaar hebben, wat dan als vanzelfsprekend zal leiden tot onderlinge hoogachting en waardering. Voorwaarde is wel dat iedereen eerst zijn oude vooroordelen opzij zet, alvorens zich met zijn medeburgers bezig te gaan houden. En dat was volgens Swildens in de afgelopen decennia niet gebeurd. De Nederlanders hadden zich in hun aanvankelijk enthousiasme overijld en mentaal onvoldoende voorbereid op de ‘oekonomie-kunde’ gestort en waren zich met elkaars doen en laten gaan bemoeien, tot op het persoonlijke vlak toe. Dat was in de jaren tachtig dus uitgelopen op een vijandige partijstrijd in plaats van op de beoogde verbroedering. In het aanwakkeren van de burgerwisten zou niet alleen de drukpers een slechte rol gespeeld hebben, maar ook de predikanten. Terwijl dat toch volgens Swildens juist de mensen zijn van wie men zou verwachten dat zij de verzoening bevorderen, naar het voorbeeld van de ‘mensen-vriend’ Christus.

Tolerantie is het devies dat hij zijn landgenoten voor de toekomst voorhoudt en hij geeft aan iedere burger daarbij het advies om eerst tot rust te komen door weer te leren genieten van de ‘geneugten van het Huislijk leven’ en van de ‘ons omringende Natuur’. Pas dan kan men zich dan op een heilzame manier gaan bezighouden met de grondige verbetering van de samenle-



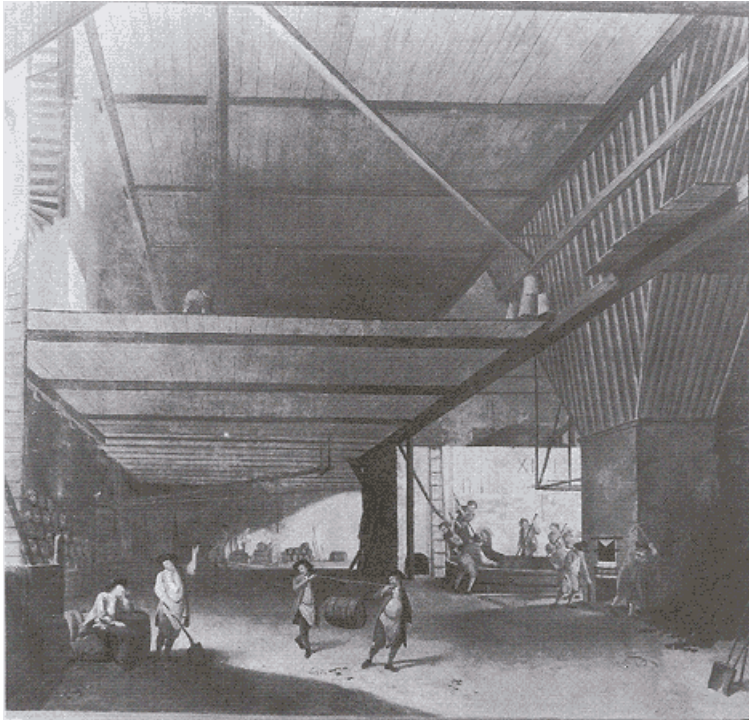
1. *De zingende werkmeid*. Gravure door P.H. Jonxis naar Jacob van Meurs uit de *Economische Liedjes* (1781).



2. *Bezoek aan een ijzergieterij*. Adriaan de Lelie, ongedateerd; doek, 79 × 63 cm; verblijfplaats onbekend.



3. *Bezoek aan een ijzerletterrij*. Louis-Bernard Coclers, 1771; paneel, 44 × 61 cm; Musée des Beaux-Arts d'Agen Cedex.



4. *De brouwerij*. Hendrik Meijer, ongedateerd; doek, 256 × 291 cm; Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden.



5. *Bezoek aan de tabaksfabriek*. Léonard Defrance, ongedateerd; paneel, 48 × 65 cm; Musée de l'Art Wallon, Luik.



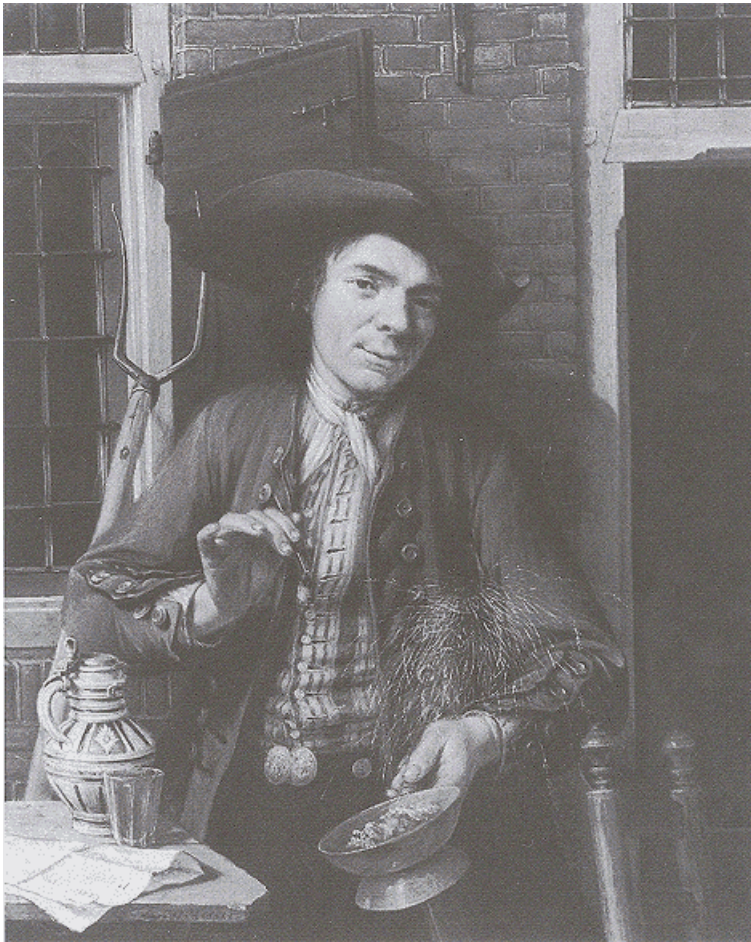
6. *Interieur van een herberg*. Léonard DeFrance, ongedateerd; paneel, 50,8 × 68 cm; Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag.



7. *De kunstgalerij van Jan Gildemeester*. Adriaan de Lelie, 1794-1795; paneel, 63,7 × 85,7 cm; Rijksmuseum, Amsterdam.



8. *De hooiwerkster*. Gerrit Zegelaar, ongedateerd; paneel, 24,3 × 19,4 cm; (veiling Londen, Christie's 15-4-1992).



9. *De hooiwerker*. Gerrit Zegelaar, ongedateerd; paneel, 24,3 × 19,4 cm; (veiling Londen, Christie's 15-4-1992).



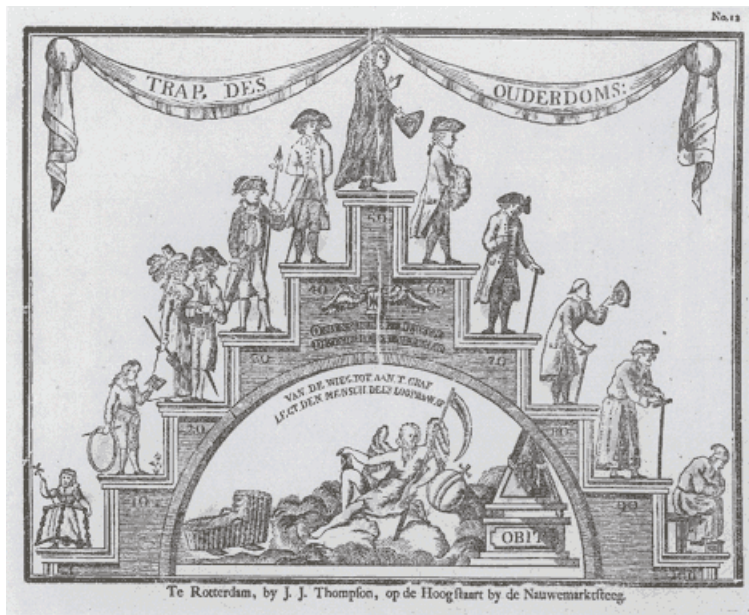
10. *Burgerlijk binnenvertrek*. Adriaan de Lelie, 1794; doek, 58,4 × 48,2 cm; collectie erven A. Staring, Vorden.



11. *Een Hollandse keuken*. Adriaan de Lelie, 1794; doek, 58,4 × 48,2 cm; collectie erven A. Staring, Vorden.



12. *De brief van de jager*. Joseph Laqui, ongedateerd; paneel, 51 × 62.5 cm; (veiling Amsterdam, Sotheby's 24/25-4-1978).



13. *Trap des ouderdoms*. J.J. Thompson, ed., 1791-1812; houtsnede, gesigneerd D.v.L.; Rijksprentenkabinet, Waller 9.



14. *De koekebakster*. Adriaan de Lelie, ongedateerd (omstreeks 1795); paneel, 52,5 × 42 cm; Rijksmuseum, Amsterdam.



15. *Interieur met oud echtpaar en kind*. Adriaan de Lelie, 1795; doek, 55 × 46,5 cm; (veiling Amsterdam, M.v. Waay 31-10-1967).



16. *Straattaferaal met druivenweegster*. Adriaan de Lelie, 1795-1796; doek, 102 × 83 cm; (veiling Amsterdam, Christie's 20-5-1987).

ving door de verbreiding van de ‘oekonomie-kunde’. Vandaar het boek van Von Knigge over de omgangskunst, dat zou hier goede diensten kunnen bewijzen.

Overigens was Swildens zelf al wel aan de slag gegaan, kennelijk overtuigd van zijn eigen vaardigheid om met allerlei soort mensen om te gaan. Een mooi voorbeeld is het onderzoek waarvoor hij de ‘koffiehuizen, wynhuizen bierhuizen, en kroegen’ als werkterrein heeft gekozen. Zijn bevindingen staan beschreven in een artikel over de waardigheid van de ‘Herbergier-Stand’.²⁹ In principe zijn zulke openbare gelegenheden bijzonder nuttig, is zijn oordeel, omdat ze kunnen fungeren als ontmoetingsplaatsen van allerlei verschillende mensen. Het zou daarom wenselijk zijn, en tevens in overeenstemming met de ‘Oudnederlandschen Landaart’, dat burgers van verschillende standen in die gelegenheden wat meer onder elkaar verkeerden, want dat zou de ‘Burgerlyke Broederschap’ zeer ten goede komen. Enige restricties moeten daarbij volgens Swildens wel in acht genomen worden. Zo past het de minder gegoede burger niet om zich in wijnhuizen van de gegoede burgers op te houden, maar andersom kan wèl: ‘Iemand, die sommige avonden in de week zyn pintje of halve fles wyn gaat verteeren, kan ook wel eens eenen van die avonden een goed gezond glas Bier zitten drinken onder minder ryke en even braaven Burgers, by welken men zeker ook al geen gebrek vindt aan goede leerzaame discoursen. (...) En welk een genoeg is het ook voor den braaven Minderen Burger, den Meerderen tot zich te zien komen, en daar gemeenzaam en minzaam met hem te zitten praatzen. (...) *aldus zouden de groote heilzaame oogmerken der Burgerlyke Maatschappij vruchtbaarer en uitgebreider kunnen worden bereikt.*’³⁰

Wie deze goedbedoelde maar toch minzame woorden nu leest, zal waarschijnlijk met moeite een gevoel van ironie kunnen onderdrukken. Of dat in die tijd zelf anders was, valt moeilijk na te gaan. Een scherp waarnemer als Defrance heeft de humor van zo'n situatie in elk geval goed weten te benutten, getuige zijn *Bezoek aan een herberg* (afb. 6). Dat neemt niet weg dat hier toch sprake is van een zeer onorthodoxe manier om de samenleving van binnen uit te hervormen. Op dit punt gekomen dringt zich de vergelijking op tussen de ‘discoursen’ waartoe Swildens zijn landgenoten aanmoedigt, en het gesprek tussen de heer en de arbeider in de ijzergieterij op het schilderij van De Lelie. Het lijkt mij dat de opdrachtgever tegelijk met zijn beeltenis zijn verlicht ideaal heeft willen vereeuwigen, en dat hij, net als Swildens, ons

29 [J.H. Swildens], ‘Eenige zaaken betreffende den geheelen herbergier-stand in onze Republiek’, *Burger- en huismansalmanak*, (1789) 75-91.

30 *Ibid.*, 82-83.

voorhoudt dat de gelukkige samenleving gestalte moet krijgen door de gemeenzame omgang en de uitwisseling van kennis tussen mensen van verschillende rang en stand. Of, zoals Swildens in 1795 de hele ideologie nog eens heeft samengevat: ‘de oekonomie-kunde, die tot de menschkunde, en de menschkunde die tot alles opleidt’.³¹

De weg naar verbroedering: ‘menschkunde’

Het mooie van dit verlichte geloof in de wetenschap is dat het zo ‘democratisch’ is. Zoals uit het bovenstaande al is gebleken hoeft men noch rijk noch geleerd te zijn om de samenleving te helpen verbeteren. ‘Het veld der verkeerung is immer voor allen geopend’, schreef Adriaan Loosjes in zijn *Verhandeling over de Menschenkennis* van 1786. Zijn ervaring was dat handwerkslieden en dienstboden wat mensenkennis betreft de geleerden vaak overtreffen, omdat zij zich veel meer geoefend hebben in ‘het groot boek der ondervinding’. Waarmee hij wil zeggen dat deze mensen veel meer gewend zijn om zowel met de hogere als met de lagere stand om te gaan.³²

Anders dan de hiervoor besproken verlichte geesten, die pleitten voor de gemeenzame omgang vanuit het oogpunt van de industriële vooruitgang en de staatkunde, neemt Loosjes dit onderwerp ter hand vanuit de moraalfilosofie in het algemeen. Hij gaat dan ook niet uit van de kennis van verschillende beroepsgroepen als basis voor de mensenkennis, maar van de kennis van mensen van verschillende stand en verschillende leeftijd. Loosjes definieert mensenkennis als een ‘bekwaamheid der ziele’ die men zich eigen moet maken om de verstandelijke en zedelijke werkzaamheden van de medemens goed te begrijpen en ook om er objectief over te kunnen oordelen. Nadrukkelijk zegt hij erbij dat men zijn medemens niet moet beoordelen op de uitslag van zijn werkzaamheden, maar op de beweegredenen die hem ertoe gebracht hebben om iets wel of niet te doen. Psychologisch inzicht zou dat met een modern woord heten. Alleen daarmee kan men zijn medeburgers op het rechte pad leiden.

Wie zich tot een echte mensenkenner wil ontwikkelen, moet volgens Loosjes een aantal stappen ondernemen. In elk geval moet hij zich eerst bevrijden van alle godsdienstige vooroordelen. Verder is het raadzaam om zich zelfkennis, kennis van de geschiedenis, en kennis van de fysionomie en

31 J.H. Swildens, *Politiek belang-boek voor dit provisioneel tydperk. Gewigtig tans, gedenkwaardig hierna*, (Amsterdam, 1795) 26-40, m.n. 28.

32 A. Loosjes Pz., *Prijzverhandeling strekkende ter beantwoording der vraage: ‘Hoe kan men zich best in staat stellen tot het verkrijgen van Menschenkennis; en van wat nut is dezelve voor ieder Lid der Zamenleving en voor den Zedekundigen, den Redenaar en Dichter in het bijzonder? Opgegeven door het genootschap ‘Vlijt Moeder der Weetenschappen’ te Haarlem*, (Haarlem, 1786) 18-19.

van de temperamenten eigen te maken. Uiteraard is ‘de verkeerung in de waereld’ het beste middel om de medemens te leren kennen. Waar het de verschillende standen betreft heeft Loosjes een zekere voorkeur voor de ‘middelbare stand’ als onderzoeksterrein, omdat de mensen zich daar het meest natuurlijk voordoen, niet verbasterd door rijkdom of afgestompt door armoede. Overigens heeft dit begrip bij Loosjes een ruimere betekenis dan het huidige begrip ‘middenstand’, zoals nog zal blijken. Wat de verschillende leeftijden betreft voorspelt hij de aankomend mensenkenner de meeste moeilijkheden bij de ‘middelbaare Jaaren’. Want waar bij het kind, de jongeling en de maagd het innerlijk meestal direct van het gezicht is af te lezen, hullen de volwassen man of vrouw zich doorgaans in een soort behoedzame afstandelijkheid, die dan overigens in de jaren des ouderdoms weer verloren gaat.³³

Na deze theoretische verhandeling heeft Loosjes een aantal gepopulariseerde moraalfilosofische boekjes gepubliceerd, waarin hij de mens in zijn verschillende hoedanigheden van stand en leeftijd op aanschouwelijke wijze ten tonele voert. *Rijkdom, middelbare stand en armoede. In drie bespiegelingen* (1803) is enigszins vergelijkbaar met het boek van Knigge, omdat hierin impliciet ook de onderlinge omgang van de verschillende standen behandeld wordt. *Bespiegelingen der vier levensstanden van den Mensch* (1788) gaat over de verschillende leeftijden en daaraan gekoppeld, althans bij de volwassenen, van hoog tot laag de verschillende beroepen. Hiermee vergelijkbaar is *De man en vrouw in de vier tijdperken van hun leven* (1809). Van deze twee boeken is respectievelijk in 1816 en 1819 een herdruk verschenen.

Loosjes zelf noemt het *Essay on Man* van Alexander Pope als zijn voorbeeld, maar in feite sluiten zijn boekjes ook aan bij een eeuwenoude traditie van moraliserende geschriften over de levensfasen van de mens. Hiertoe behoren zowel theoretische verhandelingen, die een zinvol verband willen leggen tussen het leven van de mens en de natuurlijke orde waarvan hij deel uitmaakt, als ook meer praktische handboeken, bedoeld om de mens te leren hoe hij zich in de verschillende fasen van zijn leven dient te gedragen.³⁴ Loosjes kiest voor een verdeling in vier levensfasen, zoals hij schrijft, in analogie met de vier seizoenen. Net zoals dat al sinds de zestiende eeuw gedaan werd bij het uitbeelden van het thema van de levensfasen in de prentkunst, in de vorm van zogenaamde leerrijke reeksen.³⁵ Wanneer hij

33 *Ibid.*, passim.

34 K. Hazelzet, *De Levenstrap*, (Zwolle, [1994]) 28-48. Voor de bekendheid van Pope's *Essay on Man* in Nederland zie: C.W. Schoneveld, ‘The Dutch translations of Pope's *Essay on Man*’, *Transactions of the Sixth International Congress on the Enlightenment*, (Oxford, 1983) 463-465.

35 I.M. Veldman, ‘Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck: cosmo-astrological allegory in sixteenth-century Netherlandish prints’, *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, 11 (1980) 149-177. Vgl. *ibid.*, *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck*, (Haarlem, Frans Hals Museum, 1986).

dan vervolgens de volwassenheid verheft tot de beste tijd in het leven, boven de kindsheid, de jeugd of de ouderdom, sluit dat weer aan bij de theorie over de levensfasen zoals Aristoteles die gegeven heeft in zijn invloedrijke verhandeling *De Retorica*. Hier geldt de volwassenheid als een levensfase waarin de mens in allerlei opzichten in evenwicht is, zo tussen de dertig en de vijftig jaar.³⁶ Typisch eigentijds is dat Loosjes alle lof heeft voor deze levensfase, omdat de man of vrouw dan het meest nuttig kan zijn voor de samenleving. Om die zelfde reden stelt hij, in zijn *Rijkdom, middelbare stand en armoede*, de middenstand voor als de meest begerenswaardige positie. Mensen van deze stand zijn genoodzaakt om te werken, maar zij hoeven niet af te beulen, zoals mensen uit de laagste klasse. Uit dit milieu komen niet alleen de ‘voor het menschdom nuttige Geniën’ voort, dat wil zeggen geleerden en kunstenaars, maar ook de ‘Fabrieker’ en de ‘Winkelier’. Het komt nogal eens voor dat deze laatste twee zich tot de rijke stand weten op te werken, Loosjes vindt het echter met het oog op de bloei van het ‘fabriekswezen’ beter wanneer zij bij de werkzame middenstand blijven behoren. Dat de middenstanders, net als alle andere mensen, naast goede ook slechte eigenschappen bezitten, blijft natuurlijk niet onbesproken. Een van de ondeugden die zich volgens Loosjes onder middenstanders veel voordoen, is het nabootsen van de rijken in huisraad en kleding. Meestal loopt dat uit op belachelijke karikaturen, waarop de rijken met recht mogen neerkijken. ‘Nieuwmodische zwier’ brengt geen geluk, aldus Loosjes, men heeft in een beschaafde samenleving genoeg aan ‘behoorlijk verwarmende en voegzame kleedij’.³⁷

Dat weet ook de tot rijkdom opgeklommen middenstander Aristus, die Loosjes laat optreden als voorbeeldige vertegenwoordiger van de rijke stand. Hij is blijven vasthouden aan zijn oude principes, en dat betekent onder meer dat hij zijn kleding aanpast aan zijn stand, erop lettend dat hij daarmee nooit opvalt of de aandacht trekt. Een andere goede eigenschap van Aristus wekt bij anderen weieens de ergernis op, en dat is de vriendschappelijke manier

36 Hazelzet (n. 34), *Levenstrap*, 34-36.

37 A. Loosjes Pz., *Rijkdom, middelbare stand en armoede*. In *drie bespiegelingen*, (Haarlem, 1803) 80-83. Loosjes is zelf de uitgever geweest van *Kabinet van Mode en Smaak*, het eerste Nederlandse tijdschrift waarin de mode een belangrijke plaats inneemt. Het is verschenen van 1791 tot 1794 De mode-informatie werd rechtstreeks overgenomen uit het Franse *Journal de la Mode et du Goût*. Uit de benamingen van sommige kledingstukken - ‘robe économique’, ‘coëffure à la paysanne’, ‘pierrot à l’égalité’ - is politieke actualiteit goed af te lezen. Over dit tijdschrift zie: L. Buijnsters-Smets, ‘Kabinet van mode en smaak (1791-1794)’. Het eerste Nederlandse modetijdschrift met gekleurde platen’, *Antiek* 17 (1982-1983) 461-478.

waarop hij omgaat met zijn personeel en de handwerkslieden die voor hem werken. Het antwoord van Aristus is: ‘Verbeeld u, dat ik timmeren, metselen en smeden moest; wat zou 'er van komen? Waarlijk zij zijn even onmisbare schakels van de keten der zamenleving, als de rijkste en aanzienlijkste, en hebben de rechtmatigste aanspraak op onze hoogachting en liefde’. Hetzelfde geldt overigens voor de boswachter, de veehoeder, de tuinman, de herders en de boeren, en die hij in dienst heeft en ‘welker verlichting en verbetering hem ook ter harte gaan’. Bovendien kunnen wetenschappers, kunstenaars en ook hun genootschappen kunnen altijd rekenen op zijn financiële steun, ook ná zijn dood. Speciale aanmoediging krijgt de jonge Nederlandse kunstenaar, bij wie hij talent bespeurt. Want Aristus ziet het als een verplichting tegenover zijn eigen tijd en samenleving, om aan nieuwe kunst de voorrang te geven boven oude kunst, en ‘de kunstbekwaamheden van den vaderlandschen grond door geschikte middelen uit te lokken’.³⁸

Broederschap verbeeld

Ik kan mij niet aan de indruk onttrekken dat dit verlicht gedachtengoed doorklinkt in contemporaine veilingcatalogi, waarin nadrukkelijk vermeld wordt dat de overleden verzamelaar een weldoener is geweest voor de eigentijdse Nederlandse kunstenaars. Zoals dat bijvoorbeeld het geval is bij Jan Gildemeester (1744-1799), wiens prachtige collectie oude en nieuwe Nederlandse schilderijen werd geveild in 1800. In de veilingcatalogus wordt Gildemeester herdacht als een liefhebber die zich niet alleen door middel van aankopen heeft ingezet voor eigentijdse kunstenaars, maar ook door juist deze moderne werken bij de binnen- en buitenlandse bezoekers van zijn kabinet onder de aandacht te brengen. En dat was inderdaad van het grootste belang in een tijd dat er in Nederland nog geen tentoonstellingen of salons voor eigentijdse kunst bestonden.³⁹

Het interieur van Gildemeesters kunstgalerij is ons goed bekend gebleven omdat De Lelie het in de jaren 1794-1795 heeft geschilderd. Het paneel staat in het eerder genoemde manuscript vermeld bij zijn ‘Familie- of conversatie stukken (...) kleine Pourtretstukken, waarop Familien, of Vriendschappelyke byeenkomsten zijn uitgebeeld’ (afb. 7).⁴⁰ Niet de collectie is hier het hoofdthema, maar de informele manier waarop de verschillende bezoekers in het

38 *Ibid.*, 35-39.

39 *Catalogus van het kabinet van schilderyen, nagelaaten door den kunstminnaar Jan Gildemeester Jansz., (...) het welk verkocht zal worden op Woensdag den 11. den Juny 1800.* Belangrijke informatie over de verzamelaar en zijn collectie geeft C.J. de Bruyn Kops, ‘De Amsterdamse verzamelaar Jan Gildemeester Jansz.’, *Bulletin van het Rijksmuseum*, 13 (1965) 79-114. In 1800 werd de Nationale Konstgalerij geopend en in 1808 werd de eerste tentoonstelling voor ‘Levende meesters’ georganiseerd.

40 Schmidt (n. 14), *Beantwoording*, 43-44.

voornamen huis aan de Herengracht in Amsterdam ontvangen wordt. De meeste personen op dit schilderij zijn geïdentificeerd. Zo is rechts op de voorgrond De Lelie zelf te zien, geknield voor een schilderij. Links zit de bejaarde schilder Jurriaan Andriessen, die in 1795 nog zeer actief was geweest bij het ontwerpen van de decoraties voor het Alliantie-feest in Amsterdam. De man in militair uniform achterin de kamer is hoogstwaarschijnlijk C.T.R. Crayenhoff, in gesprek met de kunsthandelaar Fouquet. Crayenhoff was amateurschilder, en net als de andere herkenbare personen op dit schilderij lid van Felix Meritis. Op het bekende schilderij *Generaal Daendels neemt afscheid van Luitenant kolonel Crayenhoff* in het Rijksmuseum, dat eveneens in 1795 door De Lelie is geschilderd, draagt hij hetzelfde uniform. Dat Gildemeester Crayenhoff tot zijn vriendenkring rekende, bevestigt dat hij het nieuwe bewind van 1795 welgezind was.⁴¹

Nu zal ons hier tenslotte de vraag bezighouden of zich in de collectie van deze verlichte liefhebber ook moderne schilderijen bevonden, die de kwalificatie ‘economisch’ verdienen. Hoe zou Gildemeester zich tegenover zijn gasten hebben uitgelaten, bijvoorbeeld over de *Hooiwerkster* en de *Hooiboer* van Gerrit Zegelaar (1719-1794), twee schilderijtjes uit een serie van acht, met vergelijkbare volkstylen - of zijn het portretten? - als *De boterboer*, *De kaasverkoopster*, *De brievenbestelder*, *De couranten ombrengster*, *De voerman* en *Het eiervrouwetje*. (afb. 8 en afb. 9) Men zou zich kunnen voorstellen dat hij hen, behalve op de artistieke kwaliteit van deze werken, ook opmerkelijk heeft gemaakt op de sprekende gezichten van deze mensen; en dat hij, als een Aristus, heeft gesproken over de ‘onmisbare schakels van de keten der samenleving’.

De tekst van de catalogus zwijgt uiteraard over zulk soort zaken. Daarin worden volgens gewoonte de voorstellingen op de schilderijen alleen globaal beschreven en de picturale kwaliteiten aangeprezen. Juist daarom valt het op wanneer er eens net iets meer wordt vermeld, zoals dat het geval is bij twee andere schilderijen uit de verzameling van Gildemeester. Het betreft twee pendants, een *Burgerlijk binnenvertrek* en een *Hollandsche keuken*, die in 1794 zijn geschilderd door Adriaan de Lelie. Het was Gildemeester zelf die

41 De Bruyn Kops (n. 39), ‘Gildemeester Jansz.’, 106-108. Dat Gildemeester patriotsgezind was wordt ook bevestigd door het feit dat in zijn inboedelinventaris kostbaarheden vermeld staan, zoals gouden en zilveren doosjes, met het portret van de onder patriotten zeer populaire Amsterdamse burgemeester Hendrik Hooft. Beeltenissen van de in 1794 overleden ‘vader Hooft’ werden vanaf 1787 veel gedragen als insignes. Vriendelijke mededeling van de heer De Bruyn Kops. Verder is in dit verband ook van belang dat Gildemeester op verschillende manieren de architect J.O. Husly heeft gesteund, en dat zijn naam voorkomt op de ledenlijst van het patriots genootschap Doctrina et Amicitia. Vriendelijke mededeling van Thomas von der Dunk.

de schilder had aangemoedigd om zich in dit genre van ‘huisselijke tooneelen’ te bekwaamen (afb. 10 en afb. 11).⁴²

In eerste instantie zijn dit typisch het soort schilderijen waarin men de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst ziet herleven. Er worden mensen in alledaagse doen voorgesteld, omringd door gebruiksvoorwerpen die met veel aandacht voor de stofuitdrukking zijn uitgebeeld. Toch heeft De Lelie echt eigentijds willen zijn, en niet een pastiche willen leveren van het soort waarmee bijvoorbeeld Joseph Laqui (1738-1798) in die tijd veel succes had (afb. 12). Dat is niet alleen op te maken uit de eigentijdse kleding waarin De Lelie zijn modellen heeft uitgebeeld. De veilingcatalogus vestigt er, na de beschrijving van beide stukken, namelijk de aandacht op dat: ‘de onderscheidene levensstanden, in beide deze stukjes voorkomende, tevens de vernuftige gedachten van dezen bekwaamen meester, tot diergelyke onderwerpen aantonen’.⁴³ Met andere woorden, het gaat hier niet simpelweg om kijkjes in achttiende-eeuwse binnenhuizen, maar om zorgvuldig uitgedachte scènes met figuren die de ‘levensstanden’ vertegenwoordigen.

Naar aanleiding van de hiervoor besproken boeken van Loosjes ligt het voor de hand om ‘levensstanden’ te interpreteren als levensfasen. Maar de aanduiding ‘levensstanden’ kan óók de verschillende standen betekenen, zoals in het economische liedje van de werkmeid van Betje Wolff en Aagje Deken (zie hiervoor). Leef tijdsverschil is in elk geval wat het eerst in het oog springt bij het bekijken van deze schilderijen. Toch zijn er kleine aanwijzingen dat de schilder ook maatschappelijk onderscheid heeft willen aangeven. Dat de oude man in het *Burgerlijk interieur* zijn hoed niet heeft afgedaan voor de vrouwen, wil in elk geval zeggen dat hij hun meerdere is.⁴⁴ Het strijkstertje, dat aandachtig luistert naar wat hij voorleest uit ‘de Nieuwspost’, hoort bij het personeel. Zij draagt althans dezelfde volkse kleding als de jonge vrouw in de *Hollandsche keuken*, en zij is volgens de veilingcatalogus een dienstmeisje. De oude burger draagt een jas zonder opsmuksels, aan de lengte en de hoge split te zien een redingote, een kledingstuk dat heel kenmerkend voor de democratiserende tendens in de mode die de burgerij vanaf de jaren 1780 ging volgen. De luxe die men zich daarbij veroorloofde was een wandelstok, voorzien van een knop van een of ander kostbaar

42 R. van Eijnden en A. van der Willigen, *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst sedert de helft der XVIII eeuw*, dl. 3 (Haarlem, 1820) 70.

43 *Catalogus* (n. 39) onder de nummers 118 en 119.

44 Over de regels omtrent het afnemen van de hoed, zoals o.m. verwoord in C. van Laars, *Het groot ceremonie-boeck der beschaafde zeden* (...), (Amsterdam, 1757) zie: H. Roodenburg, ‘De “hand van vriendschap”. Over het handen schudden en andere gebaren in de Republiek der Zeven Verenigde Provinciën’, in: J. Bremmer en H. Roodenburg red., *Gebaren en lichaamshouding van de oudheid tot heden*, (Nijmegen, 1993) 171-211, m.n. 186 en n. 14.

materiaal en een zijden koord met kwastjes. Zo'n wandelstok ligt op de voorgrond van het schilderij.⁴⁵

Bij de vier figuren in het keukeninterieur ligt de interpretatie van de vier levensfasen het meest voor de hand. Bij nadere bestudering blijkt dat De Lelie hier op een vrije manier inhaakt op verschillende tradities in het uitbeelden van dit thema. Zo is er in de opbouw van het schilderij een kenmerk terug te vinden van de zogenaamde levenstrap, die toen voor volksen kinderprenten nog steeds heel populair was (afb. 13). Ook daar vindt men altijd links de kinder- en jeugdijaren, en rechts de jaren des ouderdoms, maar dan natuurlijk schematisch opgesteld op de treden van een op- en neergaande trap. Op de levenstrap staat de vijftigjarige altijd bovenaan, als op een soort rustpunt voor de afdaling, hoewel die leeftijd vroeger in werkelijkheid niet zo vaak gepasseerd werd. Maar daar ging het niet om, want steevast werd op de onderste trede rechts ook de honderdjarige leeftijd afgebeeld. Het aardige is dat De Lelie op zijn schilderij een werkelijk bestaande (bijna) honderdjarige heeft afgebeeld, want voor de oude vrouw heeft de in 1697 geboren en pas in 1804 gestorven Lijsje Pieter Ruiters model gestaan.⁴⁶ Zij is ook te zien op twee andere, niet uit Gildemeesters collectie afkomstige genrestukken, die De Lelie omstreeks 1795 heeft geschilderd. In het ene als koekebakster (afb. 14) en het andere als de oude vrouw in de nederige keuken waar een oude man een kip plukt (afb. 15).

Behalve met de levenstrap, heeft het *Keukeninterieur* ook enige verwantschap met de prenten uit leerrijke reeksen, waarin de levensfasen met de seizoenen geassocieerd worden. Al vanaf het einde van de zestiende eeuw zijn er kunstenaars geweest die voor deze reeksen eigentijdse beeldtaal bedachten en de klassieke allegorieën vervingen door genre-achtige figuren. Aan de traditionele attributen werd doorgaans vastgehouden, omwille van de herkenbaarheid. Zo maakt De Lelie de oude vrouw herkenbaar als de personificatie van de winter, door haar een plaats te geven voor het vuur van de haard, het traditionele attribuut van de winter. Evenzo herinneren de olijke jongen met een koolblad in zijn hand en de groenten op de voorgrond en op

45 Groeneweg (n. 24), 'Enkele aspecten', concludeert dat de 'democratisering' van de kleding in Nederland al voor 1795 was begonnen en toont aan dat het Amerikaanse voorbeeld hier een belangrijke invloed heeft gehad. Vgl. E. Hartkamp-Jonxis, 'Conservatisme en heroriëntatie. Kleding en kledinggedrag, 1765-1800', in: F. Grijzenhout en C. van Tuyl van Serooskerken, red., *Edele Eenvoud. Neo-classicisme in Nederland 1765-1800*, (Zwolle, 1989) 171-179. Zie ook onder n. 37.

46 B.C. Sliggers en A.G. van der Steur, 'Portretten van Nederlandse "honderdjarigen"', *Jaarboek Centraal Bureau voor genealogie*, 43 (1989) 117-220, m.n. 197. Voor de levenstrap zie: Hazelzet (n. 34), *Levenstrap*; P. Joerissen en C. Will, *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlicher Lebensalter*, (Kleef, 1983); C.F. van Veen, *Centsprenten. Nederlandse volksen kinderprenten*, (Amsterdam, Rijksmuseum, 1976) 101-102.

de schoot van de jonge vrouw, aan de vruchten van de oogst als de attributen van de zomer en de herfst.⁴⁷ Maar er blijken hier twee tradities door elkaar te lopen, want het slapende kind is een motief dat voorkomt in voorstellingen, waarin de levensfasen worden voorgesteld als drie generaties. Het verbeeldt daar, in combinatie met een bejaarde (ouderdom), en een liefkozend stel (volwassenheid), de kindertijd, en meer specifiek de belofte van de toekomst.⁴⁸

Er is iets opmerkelijks aan dit kleine kind, dat zich zo vertrouwelijk tegen het dienstmeisje heeft aangeveld. De veilingcatalogus noemt hem ‘bevallig gekleed’, en dat slaat op het zeer modieuze knooppakje met lange broekspijpen en witte kraag; dit verraadt dat hij van goeie stand is. Ook de jas van de oudere jongen is niet het soort kledingstuk dat door het keukenpersoneel gedragen zou worden.⁴⁹ Waarschijnlijk zijn zij de zonen des huizes, zo te zien een voornaam herenhuis met een ruime keuken, die aan een binnenplaats ligt. Het kleine kind op het schilderij met de oude man die een kip

47 Veldman (n. 35), ‘Seasons’, 163; Hazelzet (n. 34), *Levenstrap*, 13-15 en 74-101; K. Porteman (inl.), *Joachim von Sandrart, Joost van den Vondel, Caspar Barlaeus. De maanden van het jaar*, (Wommelgem, 1987). Voor de iconografie van de Winter in het bijzonder zie: E. van Straaten, *Koud tot op het bot. De verbeelding van de winter in de zestiende en zeventiende eeuw in de Nederlanden*, (’s-Gravenhage, 1977) 14-42. Het schilderij *De vier leeftijden symboliserend de vier jaargetijden* door Hieronymus van der Mij biedt een mooie vergelijking. Hierop staan in een tamelijk schematische compositie vier vrouwen afgebeeld met als attributen bloemen, vruchten en, voor de ouderdom, een stoofje met gloeiende kooltjes. Voor de datering van omstreeks 1738 zie: C. Wansink, ‘Hieronymus van der Mij als historie- en genreschilder’, *Oud Holland*, 99 (1985) 201-228. Het zou kunnen dat De Lelie, voor het op genre-achtige wijze verbeelden van de seizoenen, het voorbeeld van J.J. Horemans II (1714-na 1790) in gedachten had. Deze Antwerpse schilder, die De Lelie ongetwijfeld gekend heeft in de tijd dat hij les had aan de academie in Antwerpen, heeft tweemaal een serie van seizoenen geschilderd. De ene bevindt zich in de Gemäldegalerie te Oldenburg, de andere in het Metropolitan Museum in New York.

48 E. Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, (New York, 1969) 88-109; Hazelzet (n. 34), *Levenstrap*, 34-35.

49 Deze gemakkelijke kinderdracht was geïnspireerd op het matrozenpak met de lange broekspijpen en werd omstreeks 1780 geïntroduceerd in Nederland. Zie: H. Adriaans, *Kinderkleding van ‘K’neeltje’ uit de verzameling historische kinderdracht van het museum*, (Centraal Museum Utrecht, 1983) 4-6. Volgens J. Le Francq van Berkhey is deze nieuwe kinderdracht in Engeland bedacht; hij schrijft o.m.: ‘de Engelsche Natie, die veelal meer op het natuurlyk, dan het opgesmukte der Mode valt, heeft de over ’t geheel ongedwongener kleeding der Kinderen, myns bedunkens, niet onaartig uitgedagt. Ik voor my althans kan de hedendaagsche lugtige kleeding der Kinderen onzer vermogende lieden, met eene soort van genoegelykheid, beschouwen’. *Natuurlyke historie van Holland* dl.III stuk II (Amsterdam, 1773) 698. Een mooi document van deze kinderdracht zijn de acht schetsboekjes waarin de kunstverzamelaar Jacob de Vos (1774-1844) het opgroeien van zijn vier zoontjes heeft getekend. Zie: I.H. van Eeghen, ‘Kinderleven in de Franse Tijd’, *Jaarboek Amstelodamum*, 47 (1955) 145-173, m.n. 157. Als leden van Felix Meritis hebben De Lelie en De Vos elkaar zeker gekend.

plukt draagt hetzelfde pakje, en houdt de bijbehorende hoed in zijn handje. Hier valt hij nog meer op, omdat de volkse kleding van de oude mensen en het eenvoudige interieur hier geheel op elkaar zijn afgestemd.

Mijn conclusie is dat in de veilingcatalogus van de collectie Gildemeester met ‘de onderscheidene levensstanden’ twee dingen tegelijk bedoeld worden, levensfasen zowel als maatschappelijke standen. Zoals we gezien hebben, vond men in die tijd het eerste nog net zo'n vanzelfsprekend aspect van het menselijk bestaan als het tweede. De mensenkenner moet met de hele keten der samenleving vertrouwd zijn, vond Loosjes. Op de schilderijen van De Lelie wordt ze de toeschouwer als het ware voor ogen gesteld. Maar dit is niet de hoofdgedachte van deze schilderijen. Die heeft de schilder zichtbaar gemaakt in de aandachtige blik van het strijkstertje dat voorgelezen wordt, in de ontspannen manier waarop de jongens en het keukenpersoneel met elkaar omgaan, in de liefdevolle blik van de twee oudjes op het kind, en ook in het informele praatje tussen burgermevrouw met haar chique hoed en de koekebakster. Al die kleine dingen waarmee de schilder de onderlinge verschillen overbrugt en op subtiele manier de toeschouwer het gevoel geeft dat al deze mensen tot een familie, ‘een heilrijk huisgezin’ behoren. Het is naar mijn mening de sfeer van gemeenzaamheid die van deze schilderijen actuele, ‘economische’ schilderijen maakt.

Een persoonlijk testament?

Voor Adriaan de Lelie moet 1795 een bijzonder jaar geweest zijn. Het was niet alleen het jaar van de politieke omwenteling, maar ook het jaar dat de schilder veertig werd, dus de ‘middelbare’ leeftijd bereikte waarop men geacht werd in evenwicht te zijn en zijn beste krachten te geven aan de samenleving. Zijn produktie van dat jaar belooft in elk geval veel goeds, kwantitatief en kwalitatief. Deze coïncidentie zou wel eens de sleutel kunnen zijn voor de interpretatie van *De druivenweegster*, nòg een schilderij uit de jaren 1795-1796 (afb. 16). In het oeuvre van De Lelie is dit een opmerkelijk werk, vanwege het voor een genrestuk ongewoon grote formaat en vanwege de compositie met halffiguren die bijna het hele doek in beslag nemen. Daarbij heeft het een nogal raadselachtige voorstelling.

De scène speelt zich af voor de deur van een huis; op de achtergrond is de rechterhelft van de trap te zien die leidt naar de voordeur, waar een hondje in waakse houding de mensen onder hem in de gaten houdt. Het volle licht valt op het gezicht van de jonge vrouw rechts van het midden. Zij is in volksdracht en staat druiven af te wegen. In haar mand zijn nog net een paar gewichten te zien. Zij doet dat zo te zien niet voor de man die links van haar en profil staat afgebeeld. Die slaat immers totaal geen acht op haar, kijkt strak voor zich uit en heeft de armen om elkaar heen geslagen als iemand die het koud heeft. Op zijn hoofd heeft hij zogeheten karpoes, een ronde muts

met bontrand, waarmee volkstypen in die tijd wel vaker zijn afgebeeld.⁵⁰ Zijn wambuis vertoont op de elleboog tekenen van slijtage. Over zijn schouder hangt een soort leren band, waaraan ter hoogte van zijn heup een touw is bevestigd. Al met al ziet hij er niet uit als iemand die zich de luxe van druiven - toen bepaald geen volksvoedsel - zou kunnen permitteren.

De man met hoge burgerhoed vlak achter hem kijkt de toeschouwer recht in de ogen, terwijl hij een druif in zijn mond steekt en één wenkbrauw een beetje gefronst houdt. Zijn gezicht heeft karakteristieke trekken, die opvallend veel overeenkomen met De Lelies bekende gelaatstreken, zoals die ons van diverse zelfportretten bekend zijn.⁵¹ Als de schilder hier inderdaad zichzelf heeft neergezet, wie zouden zich dan in zijn gezelschap bevinden?

Het is een nogal vreemde combinatie, deze groep van drie mensen, maar naar we mogen aannemen is zij door de schilder toch met een bepaalde bedoeling zo geënceneerd. Het lijkt mij niet onwaarschijnlijk dat de figuren hier - net als bij de *Hollandsche keuken* - gebruikt zijn om iets op allegorische wijze te verbeelden. Het zelfportret zou dit kunnen tegenspreken, tenzij de schilder zichzelf hier als de personificatie van de middelbare levensfase heeft neergezet. De traptreden achter hem krijgen dan ineens een meer specifieke betekenis, vergelijkbaar met de afdalende rechterhelft van de bekende levenstrap, als de gang naar de ouderdom. In dat geval ligt het voor de hand om de twee andere figuren in de context van de verlopende tijd of de levensfasen te bekijken.

In feite heeft de schilder door middel van de belichting al aangegeven waarop hij het eerst de aandacht wil vestigen. Hij dwingt ons als het ware met de ogen van de vrouw mee te kijken naar haar hand, die hij midden in het beeld geplaatst heeft. Die hand leidt de blik vanzelf naar de weegschaal, en dat is in dit verband een veelzeggend attribuut. De weegschaal is immers een van de tekens van de dierenriem die horen bij de herfst. Op oude prenten met allegorische uitbeeldingen van de seizoenen staat de weegschaal, samen met de schorpioen en de boogschutter vaak afgebeeld, respectievelijk voor de maanden september, oktober en november. Dat met de weegschaal een toespeling gemaakt wordt op de herfst, lijkt bevestigd te worden door de druiven, een zeer karakteristiek attribuut van dit seizoen. Voor een veertig-

50 Vanouds een hoofddekseel van zeelieden, is de karpoes tot in deze tijd een typische schippersdracht geweest. J.H. Der Kinderen-Besier, *Spelevaart der Mode. De kledij onzer voorouders in de zeventiende eeuw*, (Amsterdam, 1950) 95 en 138.

51 C. de Bruyn Kops heeft mij hierop opmerkzaam gemaakt. Na vergelijking met andere zelfportretten van De Lelie - hij heeft zichzelf meerdere keren op groepsportretten afgebeeld - lijkt de overeenkomst mij overduidelijk. Zie het zelfportret op het *Portret van J.A. Brentano*, in: R. Bionda, 'De Amsterdamse verzamelaar J.A. Brentano (1753-1821) en de inrichting van zijn "zaal" voor Italiaanse kunst', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 34 (1986) 135-176, afb. 16. Vergelijk ook afb. 6 in deze tekst.

jarige lijkt deze druivenweegster toepasselijk gezelschap, temeer daar zij haar weegschaal in perfecte balans houdt. Is dat misschien bedoeld als commentaar op het evenwicht dat aan de middelbare leeftijd werd toegedacht?⁵²

Wat de derde figuur betreft, die zou in dit verband logischerwijs de winter als laatste levensfase moeten verbeelden. Maar dit dient hier met de nodige voorzichtigheid naar voren gebracht te worden, want het enige aanknopingspunt is de bontmuts, in de oudere schilder- en prentkunst het onafscheidelijke hoofddekse van de personificatie van de winter. Ook wanneer daarvoor niet de oude man bij het vuur is gekozen, maar het alternatief van de mythologische windgod Aeolus of Boreas. Die is verder meestal herkenbaar aan de teugel als attribuut, waarmee hij de wind al dan niet in bedwang kan houden. Is dat wat de man op het schilderij over zijn schouder heeft hangen?⁵³

Er kan ook nog aan een andere, niet minder actuele uitleg van deze voorstelling gedacht worden, wanneer namelijk het attribuut van de weegschaal wordt opgevat als een specifieke verwijzing zijn naar de maand september. En daarmee komt die andere belangrijke gebeurtenis in het leven van De Lelie in gedachten, want september kon in deze revolutiejaren nog hele andere associaties oproepen.

Toen de Fransen op 22 september 1792, de dag na de afschaffing van het koningschap, aan het firmament de equinox hadden waargenomen, en berekend hadden dat dat precies samenviel met het moment waarop de zon in het teken van de weegschaal kwam te staan, hebben zij dat symbolisch opgevat als een teken van overeenkomst tussen natuur en geschiedenis. Dag en nacht werden gelijk op hetzelfde moment dat het Franse volk de burgerlijke gelijkheid tot fundament van de samenleving verklaarde. Deze gelukkige samenloop zou zijn beslag moeten krijgen in een nieuwe tijdsberekening. En zo kreeg op de nieuwe revolutionaire kalender niet januari, maar september de plaats van de eerste maand van het jaar.⁵⁴

52 Veldman (n. 35), 'Seasons', 151-161 en Van Straaten (n. 47), *Koud tot op het bot*, afb. 56 en 60. Interessant is dat op een prent van Adriaen Collaert naar Maarten de Vos van 1581, een personificatie van de middelbare leeftijd wordt vergezeld door Discretia, de personificatie van het onderscheidingsvermogen en het weloverwogen oordeel. Zij heeft de weegschaal en gewichten als attributen. In het bijbehorende onderschrift staat: 'De verstandige gave van het onderscheid komt in de vijfde fase van het leven, de rijpe volwassenheid (...)'. Zie: Hazelzet (n. 34), *Levenstrap*, 42 en afb. 38.

53 Veldman (n. 35), 'Seasons', 157-162.

54 B. Baczko, 'Le calendrier républicain. Décréter l'éternité', in: P. Nora, ed., *Les lieux de mémoire*, dl. 1 (*La République*) (z.p., 1984) 37-83, m.n. 42-43. Het is in dit verband interessant om te weten dat zich in het Musée Carnavalet in Parijs een revolutionaire kalender bevindt met voor elke maand afzonderlijk een prent. *Vendémiaire*, de eerste maand, is verbeeld als een jonge vrouw in Grieks gewaad, met in haar arm een weegschaal met druiven.

Is het deze gebeurtenis die De Lelie in herinnering heeft willen brengen toen hij dit schilderij maakte, als een soort hommage aan 1795, het eerste jaar van de Bataafse Republiek en het jaar waarin hijzelf het evenwicht had gevonden?

‘Economic Painting’. The Representation of Fraternity in Dutch Painting of the late Eighteenth Century, in particular of Adriaan de Lelie

This article focuses on the genre paintings made by the successful artist A. de Lelie (1755-1820) in the revolutionary period between 1794 and 1800, for patrons whom we know to have been supporters of enlightened reform. Most of these paintings are reminiscent of the seventeenth-century realistic style, at this time praised as the ‘national’ style, but they are clearly contemporary as to dress and setting. We wish to suggest a correlation between the subject-matter of these paintings and the theme of union and fraternity, so important in the Batavian period. The term ‘economic’ refers to this ideological content. In the eighteenth century ‘economic’ was closely related to ‘domestic’ (*huisselijk*), both in terms of one's family and in terms of one's nation. At this time both words were also given the psychological connotations of ‘familiar’ (*gemeenzaam*), that is to say of attachment to one's own circle and to one's fatherland. Especially people who favoured social reform used the word ‘economic’ for everything that could foster the welfare of the entire community.

This introductory explanation is meant to help one to understand why the hitherto almost unknown painting by A. de Lelie *The Visit to the Ironfoundry* (fig. 2) may be called an ‘economic’ painting. It is a portrait of the wealthy Rotterdam merchant Huichelbos van Liender, known as a great champion of a new general welfare policy by means of promoting science and industry. The painting has been conceived as a conversation piece, an informal group portrait expressing friendship. The remarkable aspect is that in this case it focuses on the contact between a prominent burgher and a plain factory worker. In this way the painting expresses the enlightened idea of fraternity as a condition for the prospering of industry, and hence of society as a

whole. The ideological content is all the more remarkable because just before 1800, when de Lelie painted this work, the Republic was the opposite of a harmonious and wealthy country. Actually the picture is in line with the strategies for recovery, developed theoretically by concerned patriots: two specimens of the latter are discussed in depth.

The political scientist J.H. Swildens had high hopes of *Oeconomie-kunde*, that is to say the growth of knowledge about trade and industry throughout society. This would prevent people from holding on to their prejudices. It should be noted that Swildens published his essay as an introduction to his translation of the famous political book *Ueber den Umgang mit Menschen* (first edition 1788) by baron A.F.F. von Knigge, who was a member of the Freemasons' lodge of the Illuminists. The patriot and writer A. Loosjes regards the progress of the knowledge of human nature (*Menschkunde*) as the means of improving society. The best way to acquire this knowledge is to meet all kinds of people: rich and poor, young and old, male and female; Loosjes refers to these as the different conditions of life (*levensstanden*).

After a discussion of some popularizing moral-philosophical works by Loosjes on the various ages and classes, the last part of this article focuses on the interior pieces by de Lelie. The *Bourgeois Interior* (fig. 10) and the *Dutch Kitchen* (fig. 11) were companion pieces, ordered by J. Gildemeester, whose rich collection of paintings by seventeenth-century and contemporary masters was auctioned in 1800. As the text in the catalogue explains, these two paintings depict the various *levensstanden*. As interpreted here, they do not only include the clearly recognizable (personifications of the) ages, but also the different classes. These are represented by differences in dress (note for example the sleeping child and the maidservant), in a non-garish manner reflecting the revolutionary morals of the period. But the social gap is bridged by glances of sympathy and familiar manners. In this way de Lelie bestowed on those paintings that ideological value I have called 'economic'.