Johannes Vermeer.
Eenige opmerkingen naar aanleiding van de nieuwste studies over den Delftschen Schilder

door ELISABETH NEURDENBURG.

De zeer aantrekkelijke en verzorgde boeken, die, drie tegelijk, op onze schrijftafels zijn komen neerdalen, en voor mij een toevallige aanleiding zijn geweest tot een kleine Vermeer-studie — Plietzsch' vernieuwde boek na ongeveer 30 jaren, De Vries' goed gedocumenteerd lijvig boekdeel en Van Thienen's kortere studie binnen het kader van de Paletserie — voldoen stellig aan de behoefte aan nieuwe boeken over Vermeer[1]) na de verschillende oudere werken, als de posthume tweede editie van een boek van Philip L. Hale en het oudere groote plaatwerk van Hofstede de Groot, en diens „Verzeichnis"[2]). En thans is ook het artikel in Thieme-Becker's Künstlerlexicon verschenen, geschreven door E. Trautscholdt.



[1]) Eduard Plietzsch, Vermeer van Delft, München; Dr. A. B. de Vries, Jan Vermeer van Delft, Amsterdam; Dr. Fr. van Thienen, Vermeer, Amsterdam.

[2]) Philip L. Hale, Vermeer, compl. and prep. for the press by Fred. W. Coburn and Ralph T. Hale, London; Dr. C. Hofstede de Groot, Jan Vermeer van Delft en Carel Fabritius; idem c.s., Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, Band I.

Vermeer maakt het zijn bewonderaars wel zeer lastig. Over zijn leven en werkzaamheid weten wij al heel weinig. Daarbij komt dat er in zijn werk geen chronologische volgorde is aan te wijzen, die absoluut overtuigend is, terwijl er nog steeds twee wijzen van rangschikking eenigszins door elkaar loopen, een naar chronologische volgorde, die door de schaarschte aan data niet zoo eenvoudig is, en een naar soorten; want het bij elkaar groepeeren van de meisjesportretten in de middenperiode is misschien niet, maar van den Astronoom van 1668 met den Geograaf en andere aan het slot van het oeuvre, is stellig een klein overblijfsel van een schikking naar onderwerpen.

Een poging om verandering in de chronologische volgorde te brengen en een aantal schilderijen, die anderen later dateeren, vóór de Koppelaarster te plaatsen, welke in de laatste jaren is gedaan [1]), had niet tot resultaat dat deze wijziging algemeen werd aanvaard. Er blijft in dit opzicht nog eenig werk te doen, dat zeker niet gemakkelijk is, ja misschien wel niet uitvoerbaar zal blijken, en waarmede ik mij niet zal bezig houden. Ik wil hier slechts enkele opmerkingen maken over details, die mij onder de hand duidelijk zijn geworden. Ik heb over een en ander in besloten gezelschap een voordracht gehouden en laat hier datgene weg, dat zich meer tot debat dan tot publicatie leent.

Johannes of Joannes of Jan Vermeer in 1632 te Delft geboren, in 1653 aldaar getrouwd met Catharina Bolnes, en een half jaar later, nog in hetzelfde jaar, in het gilde te Delft opgenomen, is 21 jaar oud wanneer hij zich in zijn geboortestad vestigt. Wij weten niet of hij elders was opgeleid en daar of in Delft onder Utrechtschen Italianiseerenden invloed is gekomen. Ik zou er de aandacht op willen vestigen, dat Vermeer dien invloed ook van de schilderijen en prenten, die hij kocht of die zijn vader reeds verhandelde, ondergaan kan hebben. Tusschen zijn Christus bij Maria en Martha en deze voorstelling van Alessandro Allori [2]), is mijns inziens een prent naar het Italiaansche schilderij de verbindende schakel, aangezien Vermeer's — eenigszins gewijzigde — compositie het spiegelbeeld is van het tafereel van Allori. Een reis naar Italië heeft Vermeer stellig niet gemaakt [3]). Dat hij veel teekeningen in zijn bezit had, blijkt uit de „specificatie" van zijn boedel na zijn overlijden, waarin „drye bondels allerhande slach printen" vermeld worden. Die prenten zullen evenals de schilderijen, die door zijn handen zijn gegaan, hun invloed op Vermeer's werk niet hebben gemist. Dat hij reeds vrij vroeg, ja misschien zelfs van huis uit een kunsthandel

---

[1]) Dr. W. R. Valentiner, Pantheon 1932, blz. 305.
[2]) Zie Willi Drost, Barockmalerei in den Germanischen Ländern, blz. 207 (afbeelding op blz. 209).
[3]) Ik denk in dit verband aan een artikel van Tancred Borenius, in the Burlington Magazine 1923, blz. 37, die tot een Italiaansche reis van Vermeer concludeert naar aanleiding van overeenkomst van de Christusfiguur met die van Bernardo Cavallino in Napels.

heeft gedreven is mijns inziens van meer beteekenis dan de schrijvers over Vermeer hebben aangenomen. Men heeft veelal gedacht dat de schilder pas in de laatste jaren van zijn leven dien kunsthandel heeft gehad, hiertoe besluitende uit het bekende request [1]) van zijn weduwe, maar niets daarin verhindert de aanneming van het feit, dat Vermeer toen al jaren dit bedrijf uitoefende. Zijn vader wordt reeds in 1631 „Constvercoper" genoemd en schijnt ook bezitter van een verzameling geweest te zijn. De verschillende schilderijen, die Vermeer op zijn stukken afbeeldt, kunnen het vermoeden dat hij al eerder dan in zijn laatste levensjaren geregeld van schilderijen omringd was, slechts bevestigen.

Ik wil er mij niet mee bezig houden of de schilder nog — gezien het bekende versje van Arnold Bon, waarin hij wordt voorgesteld als de Phoenix uit Fabritius' asch opgestegen — in diens atelier heeft gewerkt, voordat deze bij de kruitontploffing van 1654 den vroegen dood vond. Vermeer vestigt zich op 21-jarigen leeftijd als schilder en echtgenoot en begint zijn loopbaan in 1653. Wanneer hij op 43-jarigen leeftijd in December 1675, dus ruim 22 jaar later, sterft, zijn er in den loop dier jaren in zijn gezin elf kinderen geboren en opgegroeid, waarvan er bij zijn overlijden nog acht minderjarig waren, en dus nog maar drie den meerderjarigen leeftijd hadden bereikt. Dit beteekent dat Vermeer's gezin van op zijn minst 1654 af snel is toegenomen. Men kan wel zeggen dat, terwijl hij zijn bekende werken schilderde, zijn vrouw, wat men zoo pleegt te noemen, in de kleine kinderen heeft gezeten, en in den loop der jaren hebben de Vermeers een groot gezin met opgroeiende meisjes en jongens van alle leeftijden om zich heen gekregen. In den dagelijkschen omgang met hen heeft de schilder van de stille, fijne interieurs zijn werk in zijn atelier verricht. Ondertusschen heeft hij in 1656 met de Koppelaarster, die dat jaartal draagt, zijn onderwerpen onder Utrechtschen invloed, de schilderijen met de groote figuren, die onder zijn hand tot kunstwerken van den eersten rang werden, afgesloten. Met het Slapende vrouwtje in haar eigenaardig donker roodbruin jakje is hij tot het plaatsen van zijn figuren in de ruimte gekomen. Daarna volgen de fijne, stille interieurs met een of twee en hoogstens drie figuren, die hij vrijwel alle in zijn atelier schilderde.

Had hij zijn atelier in huis? Zeker wel; in den boedel na zijn dood bevindt zich in verschillende vertrekken, behalve een groot aantal schilderijen van anderen, zijn schildersgereedschap en ateliervoorwerpen. Zijn schilders-

---

[1]) Oud-Holland 1910, blz. 62. Ik druk het document hier nog eens af: „Request van Catharina Bolnes, Wede. van Johannes Vermeer, in zijn leven schilder" enz. aan den Hoogen Raad enz. 30 April 1676 „hoe dat sy suppliante belast synde met elff levende kinderen" niet in staat is al haar crediteuren te voldoen enz., omdat „de voorn. haere man geduerende desen oirlogh met den Coninck van Vranckrijck nu eenige jaren herwaerts seer weinich ofte bynae nietwes hebbende konnen winnen, oock die Kunst, die hy hadde ingekocht ende waermede hy was handelende, met seer groote schaede heeft moeten uijt syn handen smijten tot alimentatie der voorsz. syne kinderen". (Acten gepubliceerd door Dr. A. Bredius).

gerei is dan „op de voorkamer", terwijl in de „groote zaal" en elders zich eenige requisieten, die hij bij zijn arrangementen gebruikte, bevinden [1]).

Een artikel, waaruit mijns inziens meer geput kan worden dan de schrijvers van de nieuwste boeken over Vermeer hebben gedaan, is het artikel van P. T. A. Swillens in Oude Kunst [2]): „Een perspectivische studie over de schilderijen van Johannes Vermeer van Delft". Het kan ons wat verder brengen, wanneer wij meer over den schilder en zijn atelier willen weten, want met de grootste zorg heeft Swillens op een aantal schilderijen van Vermeer de ruimte nagemeten en in opstand en plattegrond in teekening weergegeven. Zijn resultaat is dat hij eenige verschillende — wel vijf — ruimten of vertrekken vindt, waarin Vermeer geschilderd zou hebben. Terecht, naar mijn meening, heeft Martin geschreven [3]), dat er geen reden is aan te nemen dat de schilder in verschillende vertrekken heeft gewerkt. Eenige volstrekt niet bijzondere fantasie is noodig om de kleine variaties, die men in de ruimten van Vermeer bij Swillens kan opmerken, in eenzelfde atelier te bewerkstelligen of hoogstens in twee ruimten vanwege de hoogte van de vensters en misschien ook om het verschil in het glas in lood. Een betrekkelijk vluchtige beschouwing van de ramen, zoldering, vloertegels, wijst mijns inziens op het aanbrengen van variaties door den schilder in niet meer dan twee ruimten. Was zijn atelier de „groote zaal", die in den inventaris welke na zijn dood werd opgemaakt, vermeld staat? En heeft hij wellicht enkele schilderijen „op de voorkamer" gemaakt? [4])

Het atelier en hoe het er uit zag, voltrekt zich aan de hand van de perspectivische studies van Swillens als vanzelf voor ons oog en vormt zich mede uit de verschillende bestudeerde schilderijen, waarbij ook de weerkaatsing in den hangenden bol op de Allegorie op het Geloof goede diensten bewijst, aangezien men daar drie met kruiskozijn voorziene lichtopeningen, ten deele open en deels gesloten, kan opmerken. Het was een groot vertrek met drie ramen met kruiskozijn en glas-in-lood ruitjes; op den vloer zwarte en witte marmeren tegels; de zoldering met kinderbalkjes. Vermeer heeft zijn figuren of groepjes meestal geplaatst bij het derde of achterste raam, soms dicht er bij, soms iets verder er vandaan, en is zelf bij het eerste gaan zitten, ook soms dicht er bij en dan weer iets verder er van af [5]). Dat hij

[1]) Zie Oud-Holland 1885, blz. 219 (Bredius); ook afgedrukt door De Vries, blz. 74.

[2]) T.a.p. Januari 1930, 7de jaargang 1929 1930, no. 5, blz. 129 e.v.

[3]) Prof. Dr. W. Martin, De Hollandsche Schilderkunst in de 17de eeuw, II blz. 510, noot 269.

[4]) In hoeverre wij bij onze voorstelling van Vermeer's atelier van het huis op zijn „Straatje" kunnen uitgaan, is moeilijk te zeggen. Men zie de beschouwingen hierover van Mr. L. G. N. Bouricius, in Oud Holland 1925, blz. 271 e.v., die dit huis, in aansluiting aan een studie van E. Houbolt, beschouwde als de woning van den schilder, waarin deze tot zijn dood zou hebben gewoond. Wel viel mij op dat de glas-in-lood ruitjes van de benedenvoorkamer of het voorhuis hetzelfde patroon vertoonen als op verschillende schilderijen, die Vermeer in de voorkamer van zijn huis geschilderd kan hebben. Het is echter ook mogelijk, dat de schilder het huis van zijn „Straatje" op zijn doek van deze ruitindeeling heeft voorzien.

[5]) Max Eisler, Der Raum bei Vermeer, in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, Wien, XXXIII (1916), blz. 213—291, in een zeer uitvoerige studie over het gebruik dat Vermeer van zijn ruimte maakte, merkt (blz. 281) op dat de achterwand op Vermeer's schilderijen steeds frontaal is genomen.

vrijwel altijd zat bij het schilderen heeft Swillens mede door zijn opmetingen bewezen. Het licht dekte de schilder voor zijn eigen visie op de figuren of groep vaak af door een groot van de zoldering af neerhangend gobelinachtig gordijn, waarmee hij zoo prachtig als repoussoir of voorgrondmotief wist te werken. Meestal schilderde hij het als gobelin, soms ook hield hij het effen. Dat gordijn hing tusschen het eerste en tweede raam, terwijl hij van het eerste raam het licht voor zijn schildersezel ontving. Een enkele maal is het gordijn afgenomen of weggeschoven of wellicht naar beneden komen vallen en heeft de schilder, van den nood een deugd makende, het op een hoop geworpen en gearrangeerd. Soms doet als repoussoir een Perzisch tafelkleed dienst. Slechts een enkelen keer is een gordijn naar rechts geschoven [1]). Zoo dus zag de ruimte, het atelier er uit, waarin Vermeer de meeste van zijn bekende interieurs heeft gemaakt, met variaties tot zelfs in de hoogte der vensters, in het glas-in-lood en in de vloertegels en het verdere arrangement. Voor de enkele figuren en portretten maakte hij geen gebruik van zijn geheele ruimte en het lijnenspel van zijn atelier, dat juist bij de groepen zoo'n rol speelde. Een enkel raam, een tafel, maar soms ook dat niet; hij isoleert dan zijn figuur en hult ze wellicht zelf in kleurige kleeding en zet ze onder het volle licht van het uiterste raam van zijn atelier. Voor zijn groepjes — ik spreek nu niet van de groote figuren uit zijn jeugd, maar van den tijd, toen hij om zoo te zeggen zijn atelierruimte als prachtige omlijsting ontdekt had, dat is kort na het Slapende vrouwtje en wel mee door de wisselwerking die er tusschen De Hooch en Vermeer korten tijd is geweest — is het behalve de muur, het raam, de glas-in-loodruitjes, waarin hij een paar variaties geeft, terwijl het meer samengestelde patroon eenige malen een familiewapen dat zich in een raam van zijn atelier bevond [2]), draagt; voorts het meubilair, dat in beperkt aantal aanwezig, bij het arrangement dienst doet met telkens weer eenige variatie; zoo zien wij een paar stoelen afwisselend in gebruik. Soms is de muur beneden van Oud-Hollandsche blauw-witte tegeltjes voorzien; op den vloer liggen behalve eenige malen groene en gele plavuizen, meestal wit en zwart marmeren tegels, diagonaal gelegd, waarin hij variatie geeft door er een ander patroon in te brengen, de eene keer een wit kruis tegen zwart, de andere keer een kruis van zwarte tegels tegen wit, dan weer

[1]) Slechts een paar maal laat Vermeer het licht van rechts vallen.

[2]) Het familiewapen op de glas-in-loodruit van het schilderij, voorstellende het meisje met het wijnglas, in Brunswijk is, naar mij welwillend door de directie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische en Iconografische documentatie werd meegedeeld, van de eerste vrouw van den in 1624 overleden Moses Jans van Nederveen, Jannetje Jacobsdr. Vogel. Uit het begraafregister 37, waaruit de archivaris der Gemeente Delft Mej. P. Beydals, zoo vriendelijk was mij de gewenschte inlichtingen te verstrekken, blijkt dat „Moyses Jansz" (van Nederveen) 18 November 1624 in de Oude Kerk aldaar is begraven. Hij heeft dus inderdaad in Delft gewoond en Vermeer, een latere bewoner van het huis, heeft het wapenruitje wel in de zaal, die hij als atelier gebruikte, aangetroffen en het op verschillende schilderijen gebruikt, waarbij hij ook weer eenige variaties gaf door het glas-in-lood dan weer met en dan weer zonder het wapenruitje te schilderen. Verg. Hale t.a.p. blz. 191 en Hofstede de Groot, Verzeichnis I, blz. 603, 604, waar men intusschen voor zwarte blokjes groene moet lezen.

een ruitwerk van zwarte tegels om enkelvoudige witte [1]). Ook aan den wand zien wij dan weer het eene schilderij, dan weer het andere, of een paar schilderijen, of een landkaart, zooals de bekende kaart van ons land met de zee naar boven afgebeeld [2]). Ik stel mij voor dat Vermeer in een hoek van zijn atelier, den hoek, dien wij nooit te zien krijgen, eenige requisieten had, zooals een paar verschillende stoelen, een spinet, wellicht eenige kleedingstukken [3]), die hij gaarne zijn modellen aantrok, waardoor het ons vaak moeilijk wordt gemaakt met dateering naar de mode te werken. Behalve deze en andere stukken, zooals een lap goudleer, die ook na zijn dood in den boedel wordt vermeld, had hij keuze van schilderijen uit eigen bezit en uit zijn kunsthandel, terwijl ook een paar landkaarten opgerold voor gebruik voor zijn arrangementen gereed stonden.

Wij hebben zoo wel een voorstelling gekregen van Vermeer's atelier, die daar en wellicht nog in een kleiner vertrek, vrijwel steeds werkte, terwijl wij maar enkele schilderijen van hem kennen, die stadsgezichten voorstellen, die ondertusschen ook thuis op den ezel zullen hebben gestaan. In dat atelier heeft hij met recht zijn eigen ruimte gevonden; daar heeft hij zijn sobere en toch zoo schitterende variaties telkens weer met grooten smaak en in overeenstemming met de voorgestelden aangebracht.

Van het atelier kom ik tot het schilderij, dat men wel het „Schildersatelier" wil betitelen, maar geheel ten onrechte, al heeft Vermeer het stuk ook in zijn atelier geschilderd, want wanneer zijn weduwe het doek aan haar moeder afstaat, is er al sprake van „de Schilderkonst" [4]). Wij hebben hier dus te maken met de ons overgeleverde oorspronkelijke benaming van het schilderij. Op dit stuk heeft Vermeer in den bekenden hoek van zijn atelier wel een van zijn dochtertjes, vermoedelijk het oudste, opgesteld als de Faam, die den lof van de Schilderkunst moest verkondigen, geschilderd door den zittenden schilder, waarmede ook meer een algemeen begrip is gegeven dan wel, dat Vermeer er zich zelf zou hebben afgebeeld, al is dit niet onmogelijk [5]).

[1]) In tegenstelling met Pieter de Hooch, die de tegels nu eens horizontaal in zijn vertrekken weergeeft, dan weer diagonaal, vaak in het voorste vertrek horizontaal, in het achterste diagonaal, schilderde Vermeer ze steeds diagonaal, zooals vermoedelijk in zijn atelier de tegels lagen. (Men vergelijke ook de weerkaatsing in den glazen bol op de Allegorie op het geloof, waar men de witte en zwarte tegels eenigszins kan zien.) Nadat ik dit had opgemerkt, las ik in Jean Chantavoine's Vermeer de Delft (1926), die zich den schilder in een atelier werkend, echter met slechts één venster voorstelt, de opmerking, dat een schilderij van Vermeer is gecomponeerd, ja gekristalliseerd om een diagonaal, die van links beneden naar rechts boven loopt.

[2]) Een aardig bewijs voor Vermeer's neiging om variaties in de details te geven, zie ik in het door Wilenski (zie Hale t.a.p. blz. 139) opgemerkte feit, dat Vermeer het schilderij van Baburen op zijn Concert in het Gardner-museum in Boston in zwarte lijst weergeeft en op de Jonge vrouw aan het spinet in de National Gallery te Londen in gouden lijst. Ook de putto, die immers waarschijnlijk een schilderij van Cesar van Everdingen is, schildert hij met maskers naast zijn voetjes op het Slapende vrouwtje en zonder maskers op de Dame aan het spinet in de National Gallery te Londen.

[3]) In zijn bovenaangehaalde minutieuze studie somt Swillens ook de voorwerpen op en het aantal malen dat Vermeer ze op zijn stukken schilderde.

[4]) Oud-Holland 1885, blz. 220. Zie ook blz. 221 in de insinuatie over een verkoop van het schilderij.

[5]) R. H. Wilenski, An Introduction to Dutch Art, blz. 280, stelt zich voor, dat Vermeer verschillende schilderijen met twee spiegels maakte, wat wel niet het geval zal zijn geweest en door de opmetingen van Swillens niet wordt bevestigd, al zou hij het voor zijn eigen op den rug geziene figuur wel gedaan moeten hebben.

De schildersbaret heeft hier ook haar beteekenis en het voor het werken wel niet heel practische mooie zwart en wit gestreepte buis met de poefen aan de ellebogen, de roode kousen en witte sokken zijn stellig voor het allegorische tafereel als hèt schilderskostuum bedoeld [1]). Ook het boek, dat de Faam in de hand houdt, heeft meer te zeggen dan men wel heeft aangenomen. Naar mijn opvatting is het wel zeker dat de Schilderkunst mede door dit boek is vertegenwoordigd en de Faam, die er naar kijkt, dus met het boek den lof van de schilderkunst verkondigt. Nu is het mij opgevallen dat kunstenaars op veilingen meermalen Carel van Mander's Schilderboeck koopen. De exemplaren, die ik van dit werk ken, hebben ongeveer denzelfden vorm, hoogstens iets korter, en een perkamenten band. Ik geef echter gaarne toe, dat ook een ander boek over de schilderkunst weergegeven kan zijn, maar dat het boek een werk over de schilderkunst voorstelt, is naar mijn meening zeker. Deze „Schilderkonst", die Vermeer stellig voor zijn eigen genoegen heeft geschilderd en die hij voor zich zelf heeft behouden, bevond zich bij gevolg bij zijn dood in het bezit van zijn vrouw, die het schilderij toen voor gemaakte schulden aan haar moeder moest afstaan, zooals zij twee andere aan bakker Buyten in onderpand gaf.

Overigens heeft Vermeer wel geen eigen schilderijen in zijn bezit gehouden en hij heeft stellig nooit in voorraad geschilderd, al zal hij wel eens een stuk verkocht hebben aan iemand, die bij zijn bezoek aan het atelier gelukkiger was dan de Monconys, die er geen enkel stuk aantrof. In de laatste jaren vóór 1675 heeft Vermeer bovendien, mede door de tijdsomstandigheden, niet veel meer geschilderd, zeer weinig of bijna niets, zooals wij immers door een verklaring van zijn vrouw weten [2]).

Maar na Vermeer's dood, zullen sommigen mij tegenwerpen, waren er niet alleen de „Schilderkonst"en de twee stukken, die zijn weduwe aan bakker Buyten afstond, welke zich behalve de schilderijen van anderen, waarvan er eenige in den inventaris van den boedel worden genoemd, in zijn huis bevonden, er waren te Haarlem dan toch nog 26 schilderijen, die een kunsthandelaar in commissie had. Hierop moet ik antwoorden, ja feitelijk herhalen, dat de schilderijen die in 1677, dus een enkel jaar na Vermeer's dood, berustten onder Johannes Columbier of Jan Coelenbier, schilder en kunsthandelaar in Haarlem, zooals ook Bredius reeds in 1916 terecht onderstelde [3]), en ook

[1]) Arsène Alexandre meent, dat dit costuum hetzelfde is dat de schilder, links op de Koppelaarster, zich zelf voorstellende, ook samen met de baret draagt. Nog daargelaten dat de breede man van de „Schilderkonst" wel moeilijk nog gepast zal hebben in het pak van den 24-jarige, ook de mouwen zijn verschillend. De jongeman heeft groote zwart en wit gestreepte, als uit gestikte biezen bestaande, poefmouwen, de oudere daarentegen nauwsluitende, zwarte mouwen om den bovenarm met kleine poefen van zwart en wit aan den elleboog. Dat deze geen groote kraag om heeft, is niet van beteekenis. Deze kraag verdween met de mode. In elk geval is er toch veel overeenkomst tusschen beide costuums en lijkt het wel, zij het met eenige variatie, een soort gekleed schilderscostuum, waarmede de schilder zich kon onderscheiden, wellicht speciaal in Delft. Men zou dan kunnen aannemen, dat het pak in den loop der jaren was vermaakt.

[2]) Zie het boven aangehaalde request.

[3]) Oud-Holland 1916, blz. 160.

Bode[1]), maar wat door verschillende latere schrijvers niet is vermeld of verkeerd begrepen, geen eigen werken van den schilder waren, maar schilderijen van anderen, en wel stukken uit den kunsthandel, die Vermeer heeft gedreven. Zij waren 10 Februari 1676, kort voordat de inventaris van den boedel op 29 Februari werd opgemaakt, door de weduwe van Vermeer aan Columbier afgegeven, die ze voor rekening van een schuldeischeresse, de Delftsche winkelierster Jannette Stevens, kocht, maar naar Haarlem meenam, omdat hij, zooals hij 30 November verklaarde, zelf nog iets van de winkelierster te vorderen had. De stukken worden in een acte van 2 Februari 1677 vermeld als den boedel toebehoorende. De twijfel die werd uitgesproken bij den terugkeer van de schilderijen in handen van Anthonie Leeuwenhoeck, den curator van den boedel, of de 26 stukken wel een schuld van 342 gulden — geëischt was 442 gulden — zouden dekken en bij publieken verkoop wel de 500 gulden zouden opbrengen, waarvoor ze het vorige jaar door Columbier waren overgenomen, volstaat om ons de overtuiging te geven, dat het hier minder belangrijke werken gold dan van Vermeer zelf, waarvoor hij wel tot 600 pond of 300 gulden voor één figuur vroeg, zooals de Monconys opteekende, en al even goede prijzen betaald kreeg. Men deele, om nu maar de grootste som te nemen, *f* 500 door 26, dan komt men tot een prijs van nog geen 20 gulden per stuk; het is dus niet mogelijk dat de 26 schilderijen werken van Vermeer waren.

Maar hoe staat het dan met de 21 schilderijen van Vermeer, die 9 Mei 1696 werden verkocht in Amsterdam?[2]) Ik meen het antwoord op deze vraag te kunnen geven door te wijzen op het bekende feit dat er in 1682 in den boedel van den boekdrukker Jan Abrahamsz Dissius te Delft 19 schilderijen van Vermeer waren[3]). Vermoedelijk is Dissius, die oorspronkelijk wel opdrachtgever van Vermeer was, na den dood van den schilder aan het opkoopen van diens schilderijen gegaan, wat hem, gezien het feit, dat deze en later zijn weduwe immers wel schulden, zooals aan den bakker, met Vermeer's eigen schilderijen betaalde, niet moeilijk zal zijn gevallen. Deze pl.m. 20 stuks zullen dezelfde stukken zijn, die later in Amsterdam zijn verkocht. En inderdaad vinden wij op die veiling de Keukenmeid en de twee schilderijen, die Vermeer's vrouw noode aan bakker Buyten verkocht. Misschien was er ook de Schilderkunst bij, evenals ook de twee bekende stadsgezichten in Delft enz., alles schilderijen dus, waarvan wij weten, dat ze in Delft waren gebleven of er thuis behoorden. De tegenwerping, dat de pl.m. 20 schilderijen van de veiling van 1696 niet dezelfde behoeven te zijn als de pl.m. 20 van de collectie Dissius kan ik om te beginnen weerleggen met de opmerking, dat de Vermeers van de veiling in Amsterdam wel niet maar toevallig op die veiling bij elkaar

[1]) Zie hieronder.
[2]) Zie G. Hoet, Catalogus van Schilderijen I, blz. 34 e.v.; ook afgedrukt bij De Vries t.a.p. blz. 76.
[3]) Oud-Holland 1885, blz. 222, gepubliceerd door Dr. A. Bredius. W. von Bode heeft in Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen, zweite vermehrte Auflage, Leipzig 1919, blz. 73, dezen samenhang al vermoed, maar niet bewezen, waardoor zijn opmerking werd vergeten of wel niet opgemerkt.

zijn gekomen, maar stellig tot één verzameling behoorden. Wanneer men zou willen aannemen dat er een tweede collectie heeft bestaan, terwijl er toch hoogstens 40 schilderijen van Vermeer bekend zijn, dan zouden er in het laatst der 17de eeuw precies twee ongeveer gelijke collecties Vermeers zijn geweest en vrijwel niemand buiten de twee verzamelaars zou een schilderij van den Delftschen meester in zijn bezit hebben gehad! In elk geval bezat de verzamelaar Herman van Swoll, wiens collectie in April 1699 werd geveild: „een zittende vrouw met meer beteekenisse, verbeeldende het Nieuwe Testament", terwijl er, zonder dat er op Amsterdamsche veilingen nog weer eens een collectie Vermeers is geveild, op verschillende volgende veilingen een of twee stukken van Vermeer — ook andere dan die van de veiling van 1696 — voorkwamen.

Maar er zijn nog sprekender bewijzen, die ik tot slot kan aanvoeren. Bij onderzoek [1]) in de Delftsche begraafregisters blijkt, dat niet Dissius zelf, maar de vrouw van „Jacob Abrahamsz Dissius" op 20 Juni 1682 in de Oude Kerk aldaar is begraven [2]). De inventaris van 1682 is dus opgemaakt niet na *zijn*, maar na *haar* overlijden. Dissius zelf is pas 14 October 1695 in de Nieuwe Kerk ten grave gedragen [3]). Zijn collectie heeft hij dus nog jaren na 1682 in zijn bezit gehad en blijkbaar nog met een paar stukken uitgebreid, want het is nu wel zeker dat het Dissius' verzameling is, die op de veiling van 9 Mei 1696 te Amsterdam, tegelijk met een groot aantal schilderijen van anderen, onder den hamer is gekomen. Bredius' uitroep over het bezit aan Vermeers van Dissius: „Welk een schat! En waar is dat alles gebleven?" kan ik beantwoorden met verwijzing naar de 21 (21 — 3 = 19) schilderijen, vermeld in den catalogus van Hoet, waarvan wij bijna alle stukken ook thans nog kunnen aanwijzen.

Johannes Vermeer. Some observations with reference to the recent studies on the Delft painter, by E. NEURDENBURG.

The author here records some thoughts that occurred to her in reading the recent Vermeer studies. She attaches value to the influence of the prints and pictures of the Italian and Italianising masters amongst the art Vermeer dealt in, presumably in earlier years than has generally been supposed. She then examines the painter's studio and the picture of the atelier that, already at the time of Vermeer's death, was named "de Schilderkonst", and discusses the allegorical subject. Finally, she produces the definitive proof that the works at the artdealer, Columbier's, at Haarlem, were not Vermeers, and that the paintings of Vermeer in the collection of the Delft bookseller Dissius, and those sold at Amsterdam in 1696, were the same, Dissius not having died in 1682 but in 1695.

[1]) De archivaris van de gemeente Delft bovengenoemd, was zoo vriendelijk mij de gegevens uit de begraafregisters van Delft te doen toekomen.

[2]) Begraafregister 44 (Oude Kerk).

[3]) Begraafregister 45, Nieuwe Kerk, waar men leest: „Op 14 October 1695 Jacobus Abrahamsz Dissius weduwnaar op 't Marctvelt int Vergulde A.B.C., vervoert met een koets naar 't Wout (met 18 dragers).