

VRIJE UNIVERSITEIT

DE KUNSTPAUS

H.P. Bremmer 1871-1956

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor aan
de Vrije Universiteit Amsterdam,
op gezag van de rector magnificus
prof.dr.T. Sminia,
in het openbaar te verdedigen
ten overstaan van de promotiecommissie
van de faculteit der Letteren
op donderdag 18 november 2004 om 13.45 uur
in de aula van de universiteit,
De Boelelaan 1105

door

Hilde Alice Balk

geboren te Breukelen

promotor: prof.dr. C.H. Blotkamp

Voor Pieter, Roos, Charlie en Jet

Het onderzoek is verricht met financiële steun van

Het Harten Fonds

Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO)

‘En hoe verder hij ging, des te langer was zijn terugweg’
C.S. Crone

Voorwoord

Dit was de bedoeling: ik zou een boek schrijven over H.P.Bremmer, van ongeveer 200 bladzijden. Daarvoor zou ik zo’n vier jaar onderzoek doen en een jaar besteden aan het schrijven. Maar dit soort projecten wordt geregeerd door een ijzeren wet: zowel de benodigde tijd als de omvang worden minimaal verdubbeld. Ik heb niet aan die wet kunnen ontsnappen. Maar het onderzoek was zo veelzijdig en het materiaal zo fascinerend dat het mij toch zelden zwaar gevallen is.

Dat is vooral te danken aan de velen die mij bij mijn onderzoek behulpzaam waren. Ik dank de familieleden van H.P.Bremmer en alle (nazaten van) verzamelaars en kunstenaars met wie ik heb mogen spreken en die mij weer in contact brachten met derden; de vele medewerkers van archieven, musea en andere instellingen, met name het Haags Gemeentearchief, het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, het Van Gogh Museum en het Kröller-Müller Museum; en de collega-onderzoekers die op genereuze wijze informatie met mij deelden. Hun namen zijn op relevante plaatsen in de noten vermeld. Enkelen die zich bijzonder voor mij hebben ingespannen wil ik hier apart noemen: Hans Ebbink, J.Erwteman, H.Everwijn-Brückmann, Dorine Duyster, Ronald Feltkamp, dhr en mw Hekker-Kerbert, Ilse Hiemstra, Cees Hilhorst, Rosella Huber, Mw J.E. Koppen-de Kanter, Toos van Kooten, Fransje Kuyvenhoven, Nannie de Leeuw, Jan Nieuwenhuizen Segaar, Martha Op de Coul, Jan van de Ploeg, de familie Takens, Wessel Reinink, Peter de Ruiter, Pier Terwen, Henk Tromp en H.J.Vink.

Een speciaal woord van dank gaat uit naar mijn inspirerende promotor Carel Blotkamp, die mij steeds bemoedigde en waar nodig vermaande maar die nooit zijn geduld en zijn gevoel voor humor verloor. Tenslotte wil ik mijn lieve gezinsleden bedanken, die geïnteresseerd meeleefden, mij in praktische zin bijstonden bij de productie van verschillende onderdelen van het boek en mij voortdurend met warme zorg omringden.

Inhoud

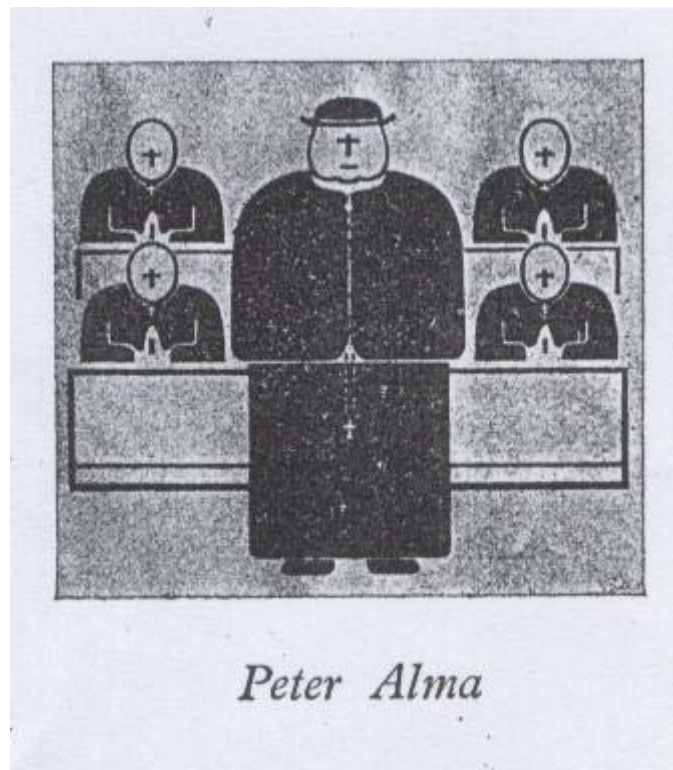
Inleiding	3
I. Van kostschooljongen tot angry young man: Bremmers vorming in het fin de siècle	7
I.1. Een katholieke jeugd.....	8
I.2. Schilder in het fin de siècle	14
I.3. Een beslissende ontmoeting	28
II. Een invloedrijke bruid	41
II.1 Aleida Beekhuis.....	41
II.2 Een gelukkige verbintenis	49
III. De Practische Aesthetica	57
III.1 Lespraktijk en methode	58
III.2 Mystiek en wetenschap	78
III.3 Moderne kunst.....	91
IV. ‘Es formte sich eine Art Gemeinde um ihn.’ Het publiek van H.P. Bremmer	107
IV.1 Bremmers clientèle	108
IV.2 ‘Plastische vrijmetselaarsloge’	121
IV.3 Onder professoren	127
V. Verzamelen onder Bremmers leiding.....	143
V.1. Voorbeeld en voorraad: de collectie Bremmer.....	144
V.2 De verzamelaars	148
V.3 De verzameling Kröller-Müller	159
V.4 Karakteristieke verzamelgebieden	174
VI. ‘Waarde Bremmer, ik zit erg om geld verlegen.’ Bremmer en zijn kunstenaars.....	201
VI.1 De kring rond Bremmer	203
VI.2 Materiële bemoeienis	210
VI.3 Bemoeienis met vorm en inhoud	224
VI.4 De ‘School-Bremmer’	239
VII. ‘Een Marchand Ganté’: Ondernemer op de kunstmarkt.....	255
VII.1 Een ‘marchand ganté’	256
VII.2 Geen provisie, wel profijt	260
VII.3 ‘De sfeer zijns invloeds’	270
VII.4 Uitgever-ondernemer.....	279
VIII. ‘Eigenhandig en Oorspronkelijk.’ Het kennerschap van Bremmer.....	301
VIII.1 Kenners en kennerschap	301
VIII.2 De Wacker-affaire	309
VIII.3 Nadagen als expert	316
IX. ‘Allicht blijft er nog iets van naleven’	329
IX.1 De periode 1938-1956.....	330
IX.2 Het naleven	348
Epiloog	363
Summary	367
Bibliografie.....	371
Publicaties van H.P.Bremmer	379
Geraadpleegde archieven	388
Bijlagen	389
Index <i>Moderne Kunstwerken</i>	389
Index <i>Beeldende Kunst</i>	389
De cursisten van H.P.Bremmer	389

Verzamelingen	392
Verzameling H.P.Bremmer	392
Inventarissen van zeven verzamelingen rond H.P. Bremmer	395
Kunstenaars rond H.P.Bremmer.....	396

Inleiding

‘Als Bremmer had gesproken, had het Concilie gesproken,’ schreef de criticus Jan Engelman bij Bremmers overlijden in 1956, ‘en van die uitspraak was geen beroep.’¹ H.P. Bremmer bekleedde een positie van buitengewoon gezag in de Nederlandse kunstwereld in de eerste helft van de twintigste eeuw. Hij trad op als criticus, leraar, uitgever, verzamelaar, handelaar en connaisseur. Voor honderden verzamelaars, onder wie de befaamde Helene Kröller-Müller, was zijn oordeel bij het aankopen van kunstwerken doorslaggevend. Daardoor kon hij kunstenaarscarrières maken en breken. Wie door Bremmer werd goedgekeurd, kon rekenen op een vaste afzet van zijn of haar werk. Zo hadden onder anderen Floris Verster, Bart van der Leek, John Rädecker en Charley Toorop de verkoop van hun werk voor een belangrijk deel aan hem te danken. Zijn naam is vooral verbonden met Vincent van Gogh, van wie hij niet de eerste, maar wel de meest succesvolle postume propagandist was.

Op het gebied van de moderne kunst kon Bremmer visionair zijn. Hij was goed op de hoogte van ontwikkelingen in Europa en behoorde tot de vroege verdedigers van het Franse kubisme in Nederland. Ook zag hij bijvoorbeeld al vroeg het belang van het abstraherende werk van Piet Mondriaan, die hij enige tijd financieel steunde. Van zijn entourage maakten echter ook een flink aantal schilders van een lager kaliberdeel uit, die in hun werk zelden verder kwamen dan een consciëntieus volgen van Bremmers regels van de kunst. Deze eigenaardige discrepantie is kenmerkend voor zijn opvattingen. Hij wantrouwde originaliteit en virtuositeit. Alle ware kunst kwam voor hem uit dezelfde bron, die wij gerust een Bron met een hoofdletter kunnen noemen. Een van de leidmotieven in dit boek is dan ook Bremmers spirituele levensbeschouwing, die zijn wortels had in de negentiende eeuw.



Peter Alma, *De Priester*, uit de serie *8 sociale portretten* (1929), spotprent bij A. Plasschaert, ‘Bremmer over van der Leek’, *De Groene Amsterdammer*, 29 november 1930

De term kunstpaus, in het laatste kwart van de twintigste eeuw in zwang geraakt om mannen aan te duiden met een grote macht in de wereld van kunst en cultuur, lijkt uitgevonden om Bremmer te karakteriseren. In zijn eigen tijd werd hij nooit zo genoemd, maar het begrip ligt besloten in de vele ‘titels’ die hem tijdens zijn leven gegeven werden. Albert Verwey vergeleek hem met een evangelist, Jan Veth noemde hem een kunstdominé, Jos. de Gruyter vond hem een dictator en Albert Plasschaert illustreerde een bijtend artikel over de ‘apodiktische Bremmer’ met de spotprent van een priester met een schare devote volgelingen van Peter Alma (afb). Voor zijn aanhang was Bremmer een leider met onfeilbaar gezag, sommigen vergeleken hem zelfs met Christus.

Het was deze aanhang die mijn interesse voor Bremmer wekte. Omstreeks 1990 kwam ik in contact met enkele van zijn late volgelingen. Sommigen van hen hadden nog zijn lessen gevolgd in de jaren dertig, anderen waren afkomstig uit families die ‘bij Bremmer’ waren en behoorden zelf tot de adepten van zijn neef en opvolger Wim Feltkamp. Ik was in eerste instantie verbaasd en geamuseerd door hun vaak nog onvoorwaardelijke toewijding aan de meester. Daarnaast werd ik getroffen door de omvangrijke kunstverzamelingen die zij koesterden. Bovendien bleken zij met elkaar verbonden door een fijnmazig netwerk van vriendschappen en familiebanden. Ik besloot deze wereld van particulier verzamelen en mecenaat vast te leggen voordat hij geheel verloren ging en tegelijk een verklaring te zoeken voor de centrale rol die Bremmer had gespeeld in deze wereld.

Daarom voerde ik tientallen gesprekken met familieleden van Bremmer, (nabestaanden van) cursisten, kunstenaars en kunsthandelaars en bestudeerde ik brieven, dagboekjes en andere documenten in particuliere archieven, in het archief van H.P. Bremmer dat verdeeld is over het Haags Gemeentearchief en het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, in het archief van het Kröller-Müller Museum en in een aantal andere openbare archieven. Ik doorploegde aankoopboeken, rekeningen, inventarissen en taxaties, veilingcatalogi en bestandscatalogi van musea en verdiepte mij grondig in Bremmers publicaties en alles wat er over hem geschreven was. Al dit onderzoek resulteerde in een aantal gegevensbestanden die als bijlage of als figuur bij deze dissertatie zijn gevoegd: lijsten van cursisten, kunstenaars, kunsthandelaars en expertises, een overzicht van de verzameling Bremmer tussen 1911 en 1956, inventarissen van zeven Bremmeriaanse verzamelingen en indexen op zijn tijdschriften *Moderne Kunstwerken* en *Beeldende Kunst*.

Mijn onderzoek viel samen met de groeiende belangstelling onder Nederlandse kunsthistorici voor de factoren die de kunstwereld bepalen, zoals blijkt uit verscheidene publicaties over kunsthandelaars, verzamelaars en museumdirecteuren in de afgelopen tien tot vijftien jaar.² Het sluit ook aan bij het onderzoek dat aan de Vrije Universiteit verricht wordt naar collectievorming en museumbeleid en het door de Mondriaanstichting gesubsidieerde museumhistorisch onderzoek. In het buitenland bestaat al decennia lang interesse voor de verhouding tussen de kunsthandel en andere partijen op de kunstmarkt, de rol van particuliere verzamelaars bij het totstandkomen van openbare collecties en de invloed die sterke, charismatische smaakmakers hebben uitgeoefend op de huidige perceptie van moderne kunst.³ Vooral de uitvoerige studie van Malcolm Gee over de Parijse kunstmarkt in het interbellum en het boek van Peter Gay over de Victoriaanse kunstliefhebbers zijn voorbeeldige werken op dit gebied.

Om het bijeengebrachte bronnenmateriaal te duiden maakte ik, naast de hierboven genoemde literatuur, gebruik van bronnen uit verschillende disciplines, van sociologische studies naar het functioneren van de elite tot historische verhandelingen over het katholicisme in Nederland. Ik verdiepte mij onder andere in de geschiedenis van het feminisme en de volksopvoeding, in de psychologie van Heymans, de mystiek van Spinoza en de metafysica van Fechner, in de techniek van het reproduceren van kunstwerken, in de uitgeverwereld, in

biografieën over tijdgenoten van Bremmer en in romans uit de betrokken periode. Maar het belangrijkste methodologische hulpmiddel bij het interpreteren van het bronnenmateriaal zat in mijn eigen hoofd: gezond verstand, een zekere levenservaring, achterdocht tegenover de beweringen die de hoofdpersonen over zichzelf deden en durf om speculerend conclusies te trekken op grond van soms schaarse gegevens.

Gaande het onderzoek raakte ik steeds meer gefascineerd door de persoon van Bremmer zelf. Tijdens zijn leven hoorde hij tot de toonaangevende Nederlanders. Er werd met grote regelmaat over hem geschreven in de pers: recensies van zijn boeken en tijdschriften, besprekingen van tentoonstellingen van zijn protégé's, aandacht bij openbare optredens en jubilea. Ook werd zijn grote en verstrekkende invloed op de kunstmarkt kritisch gevolgd. Na zijn overlijden is er echter lange tijd betrekkelijk weinig over Bremmer gepubliceerd. Hoewel hij zijdelings figureert in de meeste literatuur over de kunstenaars en verzamelaars met wie hij te maken had, zijn er niet veel publicaties die hem als onderwerp hebben. Vrienden en bewonderaars stelden in 1956 een gedenkboek samen waarin een korte levensbeschrijving door W.Feltkamp was opgenomen; J.Joosten documenteerde in 1971 Bremmers jeugdijaren en H.Vink beschreef in 1984 zijn activiteiten als leraar en mecenas.⁴ Deze vroege publicaties hebben gemeen dat zij voor een groot deel gebaseerd zijn op het manuscript *Dienaar der kunst*, een hagiografische levensbeschrijving van Bremmer door zijn echtgenote uit 1937-1941.⁵ Hieruit komt een vrij eendimensionale persoonlijkheid naar voren: een vergeestelijkte held, een redder van kunstenaars en onbaatzuchtig helper van verzamelaars.

Meer recent verschenen enkele studies waarin delen van Bremmers activiteiten systematisch werden onderzocht, zoals de zorgvuldige analyse van de invloed van Spinoza op Bremmers kunstbeschouwing door H. Vink in 1988, het aan Bremmer gewijde nummer van *Jong Holland* in 1993 en de kritische uitgave van de correspondentie tussen Bremmer en Van der Leek door Cees Hilhorst in 1999.⁶ Zelf heb ik ook bij verschillende gelegenheden over Bremmer gepubliceerd. Maar er bestond nog geen boek waarin alle aspecten van zijn werk genuanceerd werden behandeld. Juist datgene wat Bremmer tot een interessante figuur maakt: zijn ambitie, zijn ondernemerschap, de manier waarop hij alle partijen in de kunstwereld aan zich wist te binden, dit alles gepaard aan zijn aura van heiligheid, bleef tot nu toe onderbelicht. Ik hoop met deze biografie in die lacune te voorzien.

Nederland is vertrouwd met het genre van de kunstenaarsmonografie, maar kunsthistorici lijken nog wat huiverig voor de biografie, of het nu kunstenaars betreft of figuren die zich op ander plan bewegen in de kunstwereld. Er heerst vooral een zekere pudeur ten opzichte van de persoonlijke omstandigheden en motieven van de protagonist. Daarom verklaart Lieske Tibbe in haar uitvoerige en diepgravende studie over Richard Roland Holst nadrukkelijk dat zij geen biografie wilde schrijven en noemt Peter de Ruiter zijn beschrijving van het werkzame leven van A.M. Hammacher met evenveel nadruk een 'werkbiografie'.⁷ Ik heb die gêne niet. Vanzelfsprekend staat ook bij mij de maatschappelijke activiteit van mijn hoofdpersoon centraal - dat is waarom hij interessant is - maar ik schuw de psychologische en sociale drijfveren niet bij de verklaring van zijn handelen.

Dat houdt niet in dat Bremmers leven hier van wieg tot graf in chronologische volgorde beschreven wordt. Zijn veelzijdige activiteit leent zich het beste voor een thematische aanpak. De periode waarin Bremmer de meeste invloed uitoefende op de kunstwereld ligt tussen 1896, het jaar van zijn eerste optreden als kunstpedagoog voor de elite, en 1938, het jaar dat hij terugtrad als redacteur van *Beeldende Kunst*. Deze periode wordt besproken in zes hoofdstukken (III t/m VIII) die steeds een andere invalshoek bieden. Alleen in de eerste twee hoofdstukken, over zijn jeugd en de stichting van zijn gezin, en in het laatste hoofdstuk, gewijd aan zijn nadagen, wordt de loop van zijn leven gevolgd.

Ik wil Bremmer hier opvoeren als een sterke persoonlijkheid, van jongsafaan van zichzelf overtuigd en in staat zijn overtuiging op anderen over te brengen. Hij paarde een

intense, religieuze liefde voor kunst aan een praktische handelsgeest. Zijn stoïcijnse kalmte maskeerde voor velen zijn geldingsdrang. Daarmee was hij, in de woorden van de eerder aangehaalde Engelman ‘een èchte Hollandse figuur, wiens hartstocht achter bedaardheid schuilging’.⁸

¹ Jan Engelman, ‘In Memoriam H.Bremmer “Als Bremmer had gesproken, had het Concilie gesproken”’, *De Tijd* 13 jan 1956

² Bijvoorbeeld Elinoor Bergvelt, Debora J.Meijers, Mieke Rijnders (red.), *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen 1993, De Boer en Leistra 1991, Heijbroek 1991, Heijbroek en Wouthuysen 1993, idem 1999, Henkels 1993, Leeman en Sharp 1994, Roodenburg-Schadd 1995, De Ruiter 2000, Steenbergen 2002, Stolwijk en Thomson 1999, Van Tilborgh en Vellekoop 1998.

³ Goede analyses van het fenomeen, met veel voorbeelden, zijn te vinden in: F.Haskell *Rediscoveries in Art: some aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, 1976, pp.84-102, Gee 1981, Green 1987, Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism, Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, New York 1995, Gay 1998 en *Art Made Modern. Roger Fry’s Vision of Art*, tent. cat. Courtauld Institute of Art, London 1999-2000.

⁴ W.C.Feltkamp, ‘Leven en werken van H.P.Bremmer’ in *Herdenking* 1956, pp. 18-26, Joosten 1971 en Vink 1984.

⁵ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*

⁶ Vink 1988, *Jong Holland* 9 (1993) 2, Hilhorst 1999.

⁷ Lieske Tibbe, *R.N.Roland Holst – Arbeid en schoonheid vereend. Opvattingen over Gemeenschapskunst*, Nijmegen/Amsterdam 1994, p.10 en De Ruiter 2000, p.12.

⁸ Engelman op.cit. noot 1.

I. Van kostschooljongen tot angry young man: Bremmers vorming in het fin de siècle



1. Jan Toorop, Portret van H.P. Bremmer, 1894, potlood op papier, 23 x 16 cm, Kröller Müller Museum, Otterlo

In het najaar van 1890 betrok de negentienjarige Hendricus Petrus (Henk) Bremmer een atelier in de buurt van zijn ouderlijk huis in Leiden. Met een paar vrienden, aspirant-schilders net als hijzelf, oefende hij er zich in het tekenen en schilderen van stillevens. Zij versierden het atelier – een oude hooizolder – met bric à brac, waanden zich bohémiens en wensten niets liever dan aansluiting vinden bij de avant-garde. De schrijver Henri Borel, enige tijd later door een kennis meegesleept naar het atelier, zag het meewarig aan. '[...] arme, onbeduidende kereltjes, waar ik niet veel idee in heb', noteerde hij in februari 1892 in zijn dagboek.¹ Maar Bremmer vond hij 'een lieve jongen' en hij besloot zich intensief met zijn ontwikkeling te bemoeien.

Het contact met Borel, dat voor Bremmer zeer profijtelijk zou uitpakken, is exemplarisch voor de vormende jaren die het onderwerp zijn van dit hoofdstuk. Zijn jeugd werd gemarkeerd door een reeks fortuinlijke ontmoetingen met invloedrijke personen van buiten zijn eigen milieu, onder wie de jezuïetenpater Van Gestel, die Borel was voorgegaan, en de socioloog Rudolf Steinmetz, die na hem kwam. Bremmer was steeds in staat om optimaal van het contact gebruik te maken en vervolgens zijn eigen weg te gaan. Dit opportunisme (in de gunstigste zin van het woord) is een belangrijke succesfactor geweest in zijn vroege loopbaan.

De vriendschap met Borel is daarnaast kenmerkend voor de tijd waarin Bremmer opgroeide. Sinds de romantiek cultiveerden mannen, vooral schrijvers en dichters, zeer hechte

vriendschappen. Door de intensieve uitwisseling van ideeën en sentimenten oefenden zij op vanzelfsprekende wijze grote invloed op elkaar uit. Aan de vormende werking van dergelijke vriendschappen werd veel belang gehecht. In het bijzonder gold dat voor de relatie tussen een jongeman en een (iets) oudere vriend die als mentor optrad. De dichter Kneppelhout, die zelf verschillende jonge vrienden onder zijn hoede zou nemen, publiceerde bijvoorbeeld in 1835 een vurig pleidooi voor deze ‘opvoeding door vriendschap’.² Bremmer oefende in zijn latere loopbaan zelf eveneens een sterke aantrekkingskracht uit op jonge mannen die in hem een opvoeder zagen, een rol waarin hij zich gemakkelijk voegde. Zo betitelde de schrijver Johan Labberton hem in 1906 als ‘mijn sterke vriend, mijn ouder wijzer broër’.³

De kern van Bremmers sterke en charismatische persoonlijkheid moet al jong aanwezig geweest zijn. De diverse opvoeders die in dit hoofdstuk de revue zullen passeren, werden aangetrokken door zijn onbevangen, leergierige en vooral zelfbewuste houding. Hoeveel daarvan aanleg was, laat zich slechts vermoeden. Een biografie kan alleen beschrijven welke omstandigheden zijn karakter vormden en welke gebeurtenissen hem een handje verder hielpen. Zeker is dat er vanaf zijn prille jeugd verschillende factoren aan te wijzen zijn die gunstig waren voor de ontwikkeling van zijn zelfvertrouwen. Voor ik inga op zijn ontplooiing als kunstenaar en criticus in de opwindende jaren omstreeks 1890, wil ik dan ook eerst aandacht besteden aan zijn vroegste vorming, die plaats had tegen de achtergrond van de emancipatie van de katholieke kleine luyden in het laatste kwart van de negentiende eeuw.

I.1. Een katholieke jeugd

Het leven van Bremmer was vanaf het begin met grote verwachtingen omgeven. Toen hij geboren werd, op 17 mei 1871, hadden zijn ouders al drie dochters. Hij was de enige jongen in het gezin die de zuigelingentijd overleefde; voor zijn geboorte was er een zoontje geweest dat maar een half jaar had geleefd en een jongetje dat levenloos geboren werd.⁴ De kleine Henk, die zes jaar lang, tot de geboorte van een vierde dochter, de jongste zou blijven, was ongetwijfeld een kostbaar bezit.

Zijn ouders, Willem Bremmer (1830-1900) en Cornelia Wilhelmina Dumortier (1835-1914) waren voor zijn geboorte al een aantal jaren bezig met een voorzichtige stijging op de sociale ladder. Zij kwamen voort uit families van ambachtslieden en kleine neringdoenden in Leiden en omgeving. Willems vader, Hendrik Bremmer, was bijvoorbeeld tapper; broers, neven en zwagers waren melkverkoper, pettenmaker, mandenmaker, schipper; vrouwelijke familieleden werkten als dienstbode of hondenscheerster.⁵ Willem Bremmer, die begon als klompenmaker, opende in 1861 een logement dat goed liep: Hotel Rijnland aan de Beestenmarkt in het centrum van Leiden. Het waren gunstige tijden voor de middenstand. De stad Leiden herstelde zich in de tweede helft van de negentiende eeuw van een langdurige economische malaise. Handel en industrie bloeiden op, er kwamen goede scheepvaart- en spoorwegverbindingen en bijna dagelijkse markten brachten veel volk in de stad. Hotel Rijnland, dat in de jaren tachtig nog werd uitgebreid met een koffiehuis, had veel klandizie aan handelsreizigers, marktkooplui en employés in de nieuwe beroepen, zoals spoorwegbeambten en telegrafisten, die vaak langere tijd in het logement verbleven.⁶

Op de golven van de economische bloei ging het Willem Bremmer zo voor de wind, dat hij in 1871, het jaar van Bremmers geboorte, volledig stemrecht kreeg, dat wil zeggen dat hij minstens vijftig gulden per jaar belasting kon betalen. Geen van zijn familieleden kon daar toen op bogen.⁷ Veel sociaal aanzien verwierven de Bremmers zich daarmee nog niet; Willem Bremmer heeft bijvoorbeeld nooit enige openbare functie bekleed in de vele verenigingen die Leiden in die tijd rijk was.⁸ Het stapje omhoog bracht het echtpaar Bremmer juist in de kleine burgerij. Het ligt voor de hand dat zij van hun kinderen verwachtten dat deze het weer verder

zouden brengen in de maatschappij dan zijzelf, temeer daar zij behoorden tot een religieuze minderheid die zich in het laatste kwart van de negentiende eeuw opvallend emancipeerde: de rooms-katholieken.

‘Binnenvetters in den gelove’

Net als overal in de Noordelijke provincies van Nederland vormden de katholieken in Leiden een minderheid: zij maakten er in de tweede helft van de negentiende eeuw een kwart van de totale bevolking uit, die verder overwegend Nederlands Hervormd was.⁹ Als bevolkingsgroep waren de Nederlandse katholieken er sinds het begin van de eeuw langzaam op vooruitgegaan: in 1795 was de officiële gelijkheid van alle godsdiensten geproclameerd; in 1840 werden verschillende ‘uitstervingsbesluiten’, bedoeld om het vormen van kloosterorden te ontmoedigen, afgeschaft, en in 1853 was Nederland weer een volwaardige kerkprovincie van de katholieke moederkerk geworden, door het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie.¹⁰ Nog lang werden katholieken geweerd uit openbare ambten, maar zij kregen toch in de loop van de eeuw duidelijk betere kansen in de maatschappij.

In de jaren negentig van de negentiende eeuw zou het katholicisme door verschillende kunstenaars ‘ontdekt’ worden als inspiratiebron en als een soort levende toegang tot de middeleeuwen. De impuls daarvoor kwam uit Frankrijk en vooral uit Engeland. Daar werd in de negentiende eeuw het katholicisme steeds gevoed en verfrist door bekeerlingen uit de Anglicaanse kerk, onder wie componisten, kunstenaars en schrijvers, die een hernieuwde belangstelling voor mystiek en devotie meebrachten. Het Nederlands katholicisme was daar, toen Bremmer zijn opvoeding kreeg, bij lange na niet aan toe. Dat bleef, zeker boven de grote rivieren, nog lang het stempel dragen van eeuwenlange onderdrukking. De bekende katholieke historicus L.J. Rogier noemde de Hollandse katholieken ‘typische binnenvetters in den gelove’.¹¹ De katholieken in het Noorden waren altijd op hun hoede om geen aanstoot te geven aan de protestantse burens. Ze beleefden hun geloof niet uitbundig, maar naar binnen gekeerd. Vergeleken met het katholicisme in zuidelijker streken had het Hollandse ‘iets kils en puriteins’.¹² En in plaats van de toegenomen vrijheid te benutten om meer naar buiten te treden, verkozen veel katholieken juist het isolement, net als orthodoxe protestanten in dezelfde tijd.

Binnen de katholieke gemeenschap kwam het verenigingsleven tot grote bloei. In de *Pius Almanak*, het jaarboekje voor het Roomse leven, worden in 1879 al elf katholieke verenigingen en stichtingen in Leiden vermeld, en het aantal bleef de rest van de eeuw groeien.¹³ Naar buiten toe was afzijdigheid het devies. Alle bemoeienis met mensen en ideeën van buiten de eigen kring werd gezien als een potentiële bedreiging van het geestelijk welzijn. Liever moest men bijvoorbeeld geen kennis nemen van de meeste literatuur dan het gevaar lopen zijn geloof te bederven. Zelfs het lezen van de bijbel was verboden. In plaats daarvan lazen katholieken eenvoudige devotieboekjes of plaatwerken als Gustave Doré’s befaamde *Bijbelse geschiedenis*. Ontwikkelde en welgestelde katholieken namen het niet altijd zo nauw met de beperkingen die door de kerk opgelegd werden. Maar ‘kleine luyden’ zoals de familie Bremmer leefden vaak in een benauwde sfeer. Willem en Cornelia Bremmer waren streng katholiek. Vooral Bremmers moeder was erg recht in de leer. Zij was, volgens de overlevering in de familie, een overheersende vrouw, die weinig ophad met andersdenkenden.¹⁴

De beperkingen voor katholieken, opgelegd door de pastorale bevoogding aan de ene kant, en maatschappelijke tegenwerking aan de andere kant (tot in de twintigste eeuw werden katholieken zachtjes geweerd uit veel openbare ambten), golden nog het minst in de muziek en de beeldende kunst. Deze twee vormen van kunst speelden vanouds een belangrijke rol in de katholieke kerk. Ze werden ook geacht minder schade aan het geloof aan te kunnen richten

dan wetenschap en literatuur. Bij Bremmer thuis werd vaak gemusiceerd: zijn oudste zuster Rika, die in 1881, toen hij op kostschool was, op negentienjarige leeftijd overleed, zong, op de piano begeleid door een jonger zusje. Na haar dood bleef de familie bevriend met de muziklerares, mejuffrouw C. Gripekoven. Bremmer kwam als jongeman vaak bij haar over de vloer om naar muziek te luisteren.¹⁵ In de *Katholieke Illustratie*, een blad dat in de kringen van Bremmers ouders veel gelezen werd, werd in Bremmers jeugd veel aandacht besteed aan architectuur en beeldende kunst, zij het met een voorliefde voor historiserende of anekdotische werken van kunstenaars uit de vroege negentiende eeuw, die toen al ouderwets waren.

Het is ook opvallend, dat het eerste terrein van het openbare leven waar katholieken een prominente plaats gingen innemen, dat van de kunst was. De eerste hoogleraar kunstgeschiedenis en esthetica aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam werd, in 1876, tot veler ergernis, de katholieke voorman J.A. Alberdingk Thijm.¹⁶ Thijm, met zijn talrijke openbare functies in het culturele leven, was bij de katholieken immens geliefd; hij verpersoonlijkte voor velen de nieuwe zelfbewuste katholieke identiteit in Nederland. Ook Victor de Stuers, referendaris voor Kunsten en Wetenschappen, was katholiek, evenals de bouwmeester van het Rijksmuseum, P.J.H. Cuypers. De betrokkenheid van deze drie prominente katholieken bij de bouw van het Rijksmuseum werd door achterdochtige protestanten zelfs gezien als het resultaat van een katholieke samenzwering.

Een roeping?

Op achtjarige leeftijd ging Henk Bremmer naar het internaat St. Louis in Roermond, bijna een dag reizen met de trein.¹⁷ Hij kwam er aan in de herfst van 1879, om er te blijven tot eind augustus 1886 – zeven jaar, met als enige onderbrekingen de vakanties: drie weken met Pasen en acht weken in de zomer. Een drastische stap, maar niet ongebruikelijk voor mensen in de positie van Bremmers ouders. Hoewel de kwaliteit van het openbaar onderwijs in de jaren tachtig in de steden al heel behoorlijk was, gaven veel katholieken de voorkeur aan scholen van eigen signatuur. Er bestonden in Bremmers jeugd in Leiden ook wel katholieke scholen, maar dat waren, omdat het merendeel van de katholieken tot de onderlaag van de bevolking behoorde, ‘armenscholen’. En tussen de armen wilden de juist tot enige welvaart gekomen Bremmers hun zoon niet naar school laten gaan. Wie het zich kon permitteren, stuurde zijn kinderen naar kostschool. De zoons van de katholieke aristocratie en haute bourgeoisie gingen naar het door priesters geleide gymnasium in Rolduc (zoals de zoons van de katholieke voorman Alberdingk Thijm), of naar een van de jezuïetencolleges in Katwijk, Nijmegen of Turnhout. Voor de kleine burgerij waren er kostscholen zoals St. Louis in Roermond, waar Bremmer naar toe werd gestuurd.



2. Henk Bremmer in kostschooluniform, 1879, RKD

De school werd geleid door de Broeders van de Onbevleete Ontvangenis der Heilige Maagd Maria, kortweg de Broeders van Maastricht genoemd. Deze in 1840 gestichte congregatie van lekenbroeders exploiteerde op diverse plaatsen weeshuizen en armenscholen. Zij onderhielden ook banden met de parochiekerk van het gezin Bremmer, de Hartebrugskerk in Leiden, die gewijd was aan Onze Lieve Vrouwe Ontvangenis.¹⁸ Het internaat St. Louis (genoemd naar St Aloysius van Gonzaga, patroon van de jeugd) was een lagere school met handelsonderwijs, tweede tot en met negende klas, voor jongens uit de middenstand. Het curriculum omvatte taal, geschiedenis, Frans, rekenen, aardrijkskunde, zingen en tekenen.¹⁹ De nadruk lag op het aanleren van de Franse taal. Het geestelijk leven van de Nederlandse katholieken was sterk op Frankrijk gericht; het voorbeeld van de kloosterorden lag in Frankrijk, de Franse leerboeken en devotieboekjes werden op school gebruikt, en de gebedenboeken in de kerk waren vaak uit het Frans vertaald. Wat er op dat gebied bijvoorbeeld in Engeland geproduceerd werd, kwam niet in aanmerking: Engeland was een protestants land, en Frankrijk was, ook na de Franse revolutie, nog altijd katholiek.²⁰ Bremmer sprak en las dan ook uitstekend Frans. Hij hield zijn hele leven een voorkeur voor de Franse literatuur, al was dat niet langer het soort boeken dat de Broeders voor ogen stond toen ze hem Frans leerden.

Het onderwijs in de overige vakken was ronduit slecht. De zielzorg en de vorming waren dan ook in wezen belangrijker dan de opleiding zelf. Het gros van de Broeders was

nauwelijks gekwalificeerd voor het geven van onderwijs. Het meeste onderwijs werd gegeven door kwekelingen, aspirant-broeders, die vaak niet ouder waren dan zestien, zeventien jaar, en een jaar hadden doorgebracht op de eigen kweekschool van de Broeders in Weert. In de avonduren leerden zij dan verder voor hun onderwijzersakte. Studie werd echter door de regel van de Broeders niet aangemoedigd, vooral door de afzondering die dat met zich meebracht. Voor Broeders, kwekelingen en internaatsleerlingen ‘verliep het hele leven van de ene zaal naar de andere: slaapzaal, kapel, refter, school, studiezaal, recreatiezaal, zonder ergens plaats voor een eigen hoekje. Wie dat toch zocht en vond, moest er veel kou en primitieve verlichting voor over hebben, benevens soms de verdenking van medebroeders, die bang waren dat wetenschap maar opgeblazen maakte’, schrijft een van de Broeders later.²¹

Het ‘nooit alleen zijn’ is ook een van Bremmers weinige herinneringen aan zijn kostschooltijd die overgeleverd zijn. De overgang van het leven thuis, waar hij verwend en bewonderd werd, naar het internaatsleven, waar hij opging in de massa, moet heel groot geweest zijn. Pas in zijn laatste jaar op St. Louis – en dat is zijn enige andere herinnering aan het internaat die geboekstaafd is – zou hij weer een bijzondere positie innemen. In dat jaar ontving hij namelijk speciaal godsdienstonderwijs, buiten het gewone curriculum van de kostschool om.²²

De kostschoolleerlingen werden, al volgden zij de regel van de Broeders, duidelijk opgevoed voor een leven in de wereld. Zij leefden gescheiden van de kwekelingen en novicen, die waren voorbestemd voor het kloosterleven. Daarom is het des te opmerkelijker dat er in Bremmers laatste jaar op school wekelijks een jezuïetenpater uit Maastricht speciaal voor hem naar het internaat kwam om zich met hem ‘in godsdienstige vraagstukken te verdiepen.’²³ Deze pater, J.A. van Gestel, was een bekende katholieke geleerde, kenmerkend voor het soort geleerden dat de katholieken in die tijd voortbrachten.²⁴ Gepromoveerd in het Vaticaan in de filosofie en de theologie, hield hij zich terug in Nederland vooral bezig met zielszorg voor kloosterlingen, onderwijs op seminaries en het publiceren, in *De Tijd* en *Studiën*, vooral over ethische kwesties. Hij was een groot ijveraar voor katholiek onderwijs. Van Gestel fungeerde als een geestelijk leidsman van de congregatie. Hij stond vanuit zijn woonplaats Maastricht de Broeders bij met raad in het onderwijs en kwam op hoogtijdagen en bij begrafenissen de mis opdragen in de kapel van St. Louis. In zijn handen legden de novicen hun Heilige Geloften af. Maar hij had normaal gesproken niets met de internaatsleerlingen te maken.

Wat was de bedoeling van de gesprekken die hij met Bremmer voerde? Bremmer herinnerde zich Van Gestel later als ‘een ontwikkeld, fijnzinnig mensch’, met wie hij zich verdiepte in godsdienstige vraagstukken en tegen wie hij zich vrijelijk kon uiten. Van de gesprekken leerde hij veel en zijn ‘religieuze zin’ werd erdoor versterkt.²⁵ Sprekend over zijn kostschooltijd heeft Bremmer later wel eens schamper tegen zijn zoon Henk opgemerkt: ‘Toen ze in de gaten kregen wat ik in mijn mars had, hebben ze geprobeerd mij erbij te krijgen, maar het is ze niet gelukt.’²⁶ Rudolf Bremmer was er zelfs van overtuigd dat zijn vader er als vijftienjarige over gedacht had ‘monnik of priester’ te worden. Zeker is, dat er in het laatste jaar dat Bremmer op kostschool doorbracht, iets bijzonders met hem aan de hand was. Het is goed mogelijk, dat zich op deze leeftijd al zijn drang om anderen te overtuigen manifesteerde. Gecombineerd met zijn belangstelling voor religieuze vraagstukken, werd dit door de Broeders misschien opgevat als een herderlijke roeping. Wellicht overwoog hij om naar het seminarie te gaan en priester te worden of toe te treden tot de Sociëteit van Jezus, net als Van Gestel. Zelf heeft hij er zich nooit publiekelijk over uitgelaten. In ieder geval heeft hij, na dat jaar, van dergelijke plannen afgezien. De Broeders van Maastricht noteerden in hun boeken slechts laconiek: ‘Hendricus Petrus Bremmer. Op 24 augustus 1886 het Gesticht verlaten. Gedrag: goed.’²⁷

HBS en Academie

In de zomer van 1886 keerde Henk Bremmer, 15 jaar oud, terug naar Leiden. Hij zal zich, als vele kostschoolleerlingen, niet zo eenvoudig weer in het gezinsleven gevoegd hebben. Daarbij was hij een jaar lang de uitverkorene van de hoogste autoriteit van de school geweest, een intellectueel bovendien. Men kan veronderstellen dat er bij hem grote verwachtingen van het leven waren gewekt. Het sprak niet vanzelf dat deze overeenkwamen met wat zijn ouders van hem verwachtten. Er traden dan ook al spoedig fricties op. Waarschijnlijk was het de bedoeling dat Henk Bremmer zijn vader zou opvolgen als logementhouder. Daartoe ging hij in september 1886 naar de school die speciaal was opgericht voor ‘de brede zoom van de burgerij’ in Leiden, de Gemeentelijke Hogere Burgerschool voor jongens op de Pieterskerkgracht.²⁸ De HBS bood een degelijke opleiding die voorbereidde op een loopbaan in handel, nijverheid of overheidsdienst. Kennelijk wogen de voordelen van deze school op tegen het feit dat het een openbare school was. De jongens kwamen er uit alle lagen van de burgerij, en het onderwijs werd niet beperkt door allerlei religieuze bezwaren. Op de HBS moet Bremmer voor het eerst hebben kennisgemaakt met een meer liberale manier van denken.

Hij presteerde niet geweldig op de HBS, die hij volgde van de eerste tot en met de derde klas.²⁹ In Frans blonk hij vanzelfsprekend uit; ook voor geschiedenis en tekenen haalde hij steeds goede cijfers. Maar in de andere vakken waren zijn resultaten slecht, waarschijnlijk uit tegenzin. Zijn aspiraties lagen dan ook op een ander vlak dan het hotelbedrijf of de handel: hij wilde kunstenaar worden. Aan een van zijn eerste cursisten vertelde Bremmer dat hij zich als jongen van 14 jaar begon te realiseren wat kunst voor hem betekende.³⁰ En Bremmers neef W.C. Feltkamp schreef in het herdenkingsboek dat bij Bremmers overlijden uitkwam: ‘Als jongen teekende hij met plezier, waarvan een aquarel, voorstellende een boerenknaap met een vogelkooi, op zijn veertiende jaar gemaakt, getuigt.’³¹

In de lange zomervakanties van kostschool bezocht hij al geregeld de musea in Leiden: het Rijksmuseum voor Oudheden, ’s Rijks Ethnographisch Museum, Stedelijk Museum De Lakenhal en het Kabinet van Prenten en Pleisterbeelden. Ook als HBS-er bleef hij er komen. Het was heel stil in die musea; in het Prentenkabinet was hij zelfs meestal de enige bezoeker. Hij trok er de aandacht van de directeur, Philip van der Kellen. Volgens Bremmer-Beekhuis had Van der Kellen, die ook directeur was van het Rijksprentenkabinet in Amsterdam, zo’n plezier in Bremmer, dat hij speciaal voor de leergierige jongen naar Leiden kwam.³² Hij liet hem dan ‘zeldzame dingen [...] zien, welke voor de meeste bezoekers verborgen werden gehouden’.³³ Het is goed mogelijk dat Van der Kellen – ook een ontwikkelde volwassene van buiten Bremmers milieu die zich voor hem interesseerde – hem een duwtje in de richting van een loopbaan in de beeldende kunst gegeven heeft.

Hoewel het niet strookte met eerdere plannen die zijn ouders met hem hadden, kreeg hij hen zo ver dat hij na schooltijd les mocht nemen bij een schilder, de Leidenaar D.L. Kooreman, een ouderwetse academieschilder.³⁴ Toen Kooreman in 1889 naar het buitenland vertrok, verliet Bremmer de HBS om een opleiding voor het Staatsexamen MO-tekenen te gaan volgen aan de Haagse Academie voor Beeldende Kunsten. Wie dit examen haalde, kon tekenleraar worden aan bijvoorbeeld de HBS of een Normaalschool. Dit moet zijn ouders respectabel genoeg zijn voorgekomen. Zij fourneerden in ieder geval het schoolgeld van f 30,- per cursus.³⁵ Op de academie volgde Bremmer een winter- en een zomercursus. De leerlingen brachten hun dagen vooral door in het, naast de Academie gelegen, Museum voor Kunstnijverheid, waar ze middeleeuwse ornamenten en pleistermodellen van beroemde beelden en reliëfs uit het verleden moesten natekenen.³⁶

In 1890 deed hij examen. Hij zakte, naar hij zijn neef Feltkamp later toevertrouwde, met opzet: ‘Na de cursus in ’s Gravenhage afgeloopen te hebben, deed hij examen voor de

middelbare akte', aldus Feltkamp. 'Deze, voor het onderwijs geboren man, werd afgewezen op de paedagogie. Toen namelijk de voorzitter van de commissie, de heer Molkenboer, hem vroeg: "Wat is de beste methode voor tekenonderwijs?", antwoordde de examinandus, hoewel hij wist dat hij moest zeggen: "de methode Molkenboer", met de woorden: "de beste methode is geen methode".'³⁷ Dit verhaal is, bij gebrek aan gegevens over de examens op de academie, niet te controleren. Het is best mogelijk dat Bremmer een klein voorval enigszins opblies om zijn niet-slagen te rechtvaardigen. Maar het is niet ondenkbaar dat hij werkelijk, als een daad van verzet, met opzet de commissie schoffeerde. Het was geen schande om de academie zonder diploma te verlaten. Sommige kunstenaars die hij bewonderde, zoals Johan Thorn Prikker, waren nog voor hun examen van de academie verwijderd wegens hun gedrag.

Hoe het ook zij, het is zeker dat Bremmer weinig waarde hechtte aan de MO-akte, want hij was er niet op uit om tekenleraar te worden, maar schilder. De MO-opleiding werd vaak gebruikt als aanloop naar een bestaan als vrij kunstenaar. De schilder G.H. Breitner, die een paar jaar vóór Bremmer de Haagse Academie bezocht, volgde bijvoorbeeld deze weg.³⁸ Veel kunstenaars vulden hun tekenopleiding aan met een schildercursus aan de academie of een leertijd in het atelier bij een ervaren schilder. Voor Bremmer was een dergelijke uitgebreide schildersopleiding niet weggelegd. Zijn ouders waren niet bereid om nog veel in zijn opleiding te investeren. Stuk voor stuk waren hun verwachtingen omtrent hun zoon in rook opgegaan. Eerst zag hij af van een glanzende carrière als priester, daarna verliet hij de HBS zonder diploma en vervolgens had hij de kans op een degelijke loopbaan als tekenleraar verknoeid.

De hoop dat hij in de voetsporen van zijn ouders zou treden, was ook vervlogen. Daartoe was zijn één jaar oudere zuster Marie nu voorbestemd. Samen met haar man, de voormalige kantoorbediende J.F. Feltkamp, nam zij in 1894 het hotel van haar ouders over. Hun zoon, W.C. Feltkamp, zou later in Bremmers voetsporen treden. Bremmers oudste zuster Cor trouwde in 1890 met J.P.M. Mühlstaff, een bouwkundige. Hun zoon, W.H. Mühlstaff, werd later schilder en gaf in de jaren vijftig les in kunstgeschiedenis en natuurtekenen aan de Rotterdamse Kunstacademie.³⁹ Bremmers jongste zusje trouwde met een luitenant in het leger, D. Boon, die ze in het hotel had leren kennen.

Aangenomen kan worden, dat de nu negentienjarige Henk Bremmer, die geen vak geleerd had, thuis werd ingeschakeld om de kost te verdienen. In een hotel-annex-café is altijd genoeg te doen voor een jonge man. Inmiddels volgde hij, zo goed en zo kwaad als het ging, zijn eigen ambitie om kunstenaar te worden.

I.2. Schilder in het fin de siècle

De jaren 1890-1895 vormen een cruciale periode in Bremmers leven. In deze jaren ontwikkelde hij zich van een schooljongen die misschien priester had willen worden tot een rebelse kunstenaar. Het was ook de tijd waarin de kern ontstond van de kring van kunstenaars die hem later zou omringen, waarin zijn opvattingen over kunst en leven zich vormden en hij zich bewust werd van een nieuwe roeping. Zijn vorming vond plaats in een opwindende tijd voor een jonge kunstenaar. 'Het moet een onvergetelijk geluk zijn in die jaren jong te zijn geweest en bewust die groote golfbeweging van het leven, de sociale idee en het zoeken naar een nieuwe vormgeving in de kunsten, het ontbloeien van een nieuwe dichtkunst [...], de groote droomkracht van de architectonische gedachte [...] te kunnen ervaren', schreef de criticus A.M. Hammacher in 1941 ter gelegenheid van Bremmers zeventigste verjaardag.⁴⁰ Niet alleen de kunstcentra Amsterdam en Den Haag bruisten in de eerste helft van de jaren negentig van de vernieuwingen, zelfs het Leidse kunstleven ontwaakte in deze tijd uit een lange periode van gezapigheid.⁴¹

Bremmer volgde de ontwikkelingen met gretigheid. Zijn mogelijkheden om zich aan te sluiten bij de avant-garde waren echter vooreerst beperkt. Amsterdam viel, op een enkel uitstapje na, buiten zijn actieradius. Hij bezocht wel alle tentoonstellingen in Den Haag, waar in 1891 de Haagse Kunstkring werd opgericht en waar hij kennismaakte met nieuwe stromingen als het symbolisme en het pointillisme. Van een afstand bewonderde hij Haagse kunstenaars als Toorop en Thorn Prikker, maar zij hadden in de eerste jaren nog geen oog voor hem.⁴² En zijn stadgenoten, de jonge vooruitstrevende schilders Floris Verster en Menso Kamerlingh Onnes, afkomstig uit gefortuneerde en vooraanstaande Leidse families, leefden in een voor hem onbereikbare wereld. Het vriendenclubje waar hij zich in de eerste jaren mee omringde, bestond uit jongelui die, net als hijzelf, nog worstelden om aansluiting te vinden bij het eigentijdse kunstleven. Zo bracht hij de eerste jaren van zijn kunstenaarsloopbaan door met zijn neus tegen de ruit gedrukt, brandend van ongeduld om binnengelaten te worden.

‘Onbeduidende kereltjes’

Samen met een paar vrienden huurde Bremmer in het najaar van 1890 een atelier in de St. Aagtenstraat, een steegje in de buurt van Hotel Rijnland.⁴³ Tot het clubje schilders-in-spe behoorden onder anderen Jan Vijlbrief, Henri van Daalhoff en Charles Heykoop. Het atelier – een oude hooizolder – werd ‘artistiek’ versierd met batiks en omslagdoeken.⁴⁴ Het stond er vol met studiemateriaal voor stillevens: oud roest en aardewerk dat ze bij uitdragerijen kochten en van thuis meegenomen keukengerei. In de zomer werkten ze ook buiten en tekenden landschappen en boerderijen in de omgeving van Leiden en Den Haag. Dan voegde zich vaak Jan Aarts, Bremmers voormalige klasgenoot van de Academie, bij hen.⁴⁵ Ze gingen ook wel studeren in musea. Zo schilderde Vijlbrief een wapenstilleven in De Lakenhal en tekende Bremmer een Egyptische mummie in het Leidse Museum van Oudheden.⁴⁶

De meest gevorderde kunstenaar van het gezelschap was Jan Vijlbrief, die Bremmer eveneens kende van de Haagse Academie. Toen Bremmer de tekenopleiding volgde, zat Vijlbrief in de schilderklas.⁴⁷ Hij won op 17-jarige leeftijd prijzen met zijn tekeningen, ontving vanwege zijn talent een subsidie van de Leidse kunstenaarsvereniging *Ars Aemula Naturae* en exposeerde al in het voorjaar van 1890 op de kunstbeschouwing in het Nutsgebouw in Leiden.⁴⁸ Ondanks zijn vroege succes was Vijlbrief een zwaarmoedige en weinig productieve schilder. Hij maakte in 1895 een eind aan zijn leven.⁴⁹

Henri van Daalhoff, een vroegere buurjongen van Bremmer, werkte in een Leidse banketfabriek.⁵⁰ Na werktijd kwam hij in het atelier om zich te bekwamen in tekenen en schilderen. In het gemeenschappelijke atelier werd de nauwelijks geletterde Van Daalhoff meer getolereerd dan geaccepteerd. Ook Bremmer, die in zijn latere loopbaan het grootste deel van Van Daalhoffs oeuvre aan de man zou brengen, zag aanvankelijk weinig in zijn werk. Pas nadat de door het vriendenclubje zeer bewonderde Johan Thorn Prikker zich in 1892 geïnteresseerd had betoond in Van Daalhoff, kwam daar verandering in.⁵¹

Van de ateliergebruikers was Charles Heykoop, die Bremmer uit zijn HBS-tijd kende, zijn beste vriend.⁵² Bremmer betrok hem wel eens bij een klusje dat hem in de schoot viel door het hotel van zijn ouders, zoals het schilderen van affiches voor de fabriek van een van de gasten, de albuminefabrikant dr. Lange.⁵³ Heykoop moet in betere doen geweest zijn dan de anderen, want hij bezat een camera. Hij fotografeerde onder anderen Bremmer en Thorn Prikker, maar de meeste foto's mislukten door onhandigheid en gebrek aan licht.⁵⁴ In de tweede helft van de jaren negentig vertrok hij naar Amerika en verdween uit Bremmers gezichtsveld.

Hoewel hij de jongste was, en nog niet eens exposeerde, vervulde Bremmer in dit gezelschap een leidende rol. Door zijn betrekkelijk comfortabele positie in het hotel van zijn ouders, zijn relatief goede schoolopleiding en zijn grote zelfvertrouwen zagen de anderen

tegen hem op. De vier jaar oudere Van Daalhoff bijvoorbeeld, bejegende hem met een beklemmende nederigheid.⁵⁵ En de onzekere Vijlbrief werd door Bremmer wel eens geholpen met het afmaken van zijn werk. Een van deze schilderijen, een gezicht op de Pieterskerk in Leiden, heeft het later zelfs tot een merkwaardige toeschrijving aan Vincent van Gogh gebracht.⁵⁶

In 1892 werd Bremmers kringetje verrijkt met een interessante nieuwkomer: de student en beginnende schrijver Henri Borel. Deze volgde in Leiden de tolkenopleiding Chinese taal en cultuur maar zag als zijn eigenlijke roeping het schrijverschap.⁵⁷ Hij bewoog zich op enige afstand van de kring van *De Nieuwe Gids*, de spreekbuis van de Tachtigers. Zo onderhield hij een dweperige briefwisseling met Frederik van Eeden, die hij in alles probeerde na te bootsen, en schreef hij gedichten en verhalen in diens stijl.⁵⁸ Hij wilde in Leiden een afspiegeling van de kring van schilders en kunstenaars rond *De Nieuwe Gids* creëren en zag zich graag als ‘ontdekker’ en beschermer van jonge beginnende kunstenaars. Borel bewonderde de schilders van middeleeuwen en vroege renaissance, die hij, in navolging van Van Eeden, aanduidde als ‘De Primitieven’.⁵⁹ In 1890 was hij al bevriend geraakt met Johan Thorn Prikker, die deze belangstelling deelde. Op een avond in februari 1892 maakte Borel, door toedoen van een vriend, de rechtenstudent E.K.Schmülling die bij Bremmer op de HBS had gezeten, ook kennis met het Leidse vriendenclubje.⁶⁰ Hij noteerde erover in zijn dagboek: ‘Ik ging, ofschoon nog weifelend, mede, en vond in een heel nederig atelier op een zolder de jongelui Bremmer en Heykoop, jonge schilders. Dáár heb ik zoo eerst hun eens opgenomen. Twee heel arme, onbeduidende kereltjes, waar ik niet veel idee in heb. Maar wel goede jongens, dat is al heel iets, niet brutaal en niet perfiede, en niet over meiden pratend. Dat is tenminste iets. [...] Wat beweegt toch in Godsnaam zulke jongens artiest te willen “worden”. Ze moesten liever onderwijzer worden of timmerman [...]. Ik heb altijd heel veel medelijden met zulk soort jongens. Vooral als ze, zoals deze, te goeder trouw zijn, en arm. Ze weten heel goed wat hun wacht in de eerste jaren, en – als ze geen artiest zijn is hun lot ten laatste of armoede of perfiede knutselarij voor het publiek. Vooral die Bremmer is een lieve jongen. Een heel blond gezicht met zacht goudhaar. Arm ventje, wou jij artiest wezen, dat moest je niet doen jongen. Je bent zóó veel te goed. Heykoop is al drie en twintig. Díe geef ik dus op. Dat is te oud. En wat een goede sukkel! Maar die kleine Bremmer daar is een beetje hoop voor. Als de vonkjes in hem goed aangeblazen worden komt er misschien wat van.’⁶¹

Henri Borel en het ‘Heele Hooge’

Enige maanden na de ontmoeting met Borel, in de zomer van 1892, trok Bremmer zich terug uit het gemeenschappelijke atelier en timmerde een werkplaats voor zichzelf op de zolder van Hotel Rijnland.⁶² Charles Heykoop fotografeerde hem daar begin 1893 (afb.3). Op deze aandoenlijk zorgvuldig gearrangeerde foto is te zien hoe Bremmer – vooruitlopend op zijn opname in de kringen van de avant-garde – alvast een bohémien uiterlijk cultiveerde zoals toen in zwang was onder jonge kunstenaars: een morsig jasje, een gedeukte hoed en een lange pijp in de mond. Johan Thorn Prikker, een paar jaar ouder dan Bremmer en reeds gevestigd als kunstenaar, maakte zich vrolijk over Bremmers pogingen om zich te profileren als artiest. Hij schreef in januari 1893 aan Borel: ‘Die Bremmer och ik ben wel eens bij hem geweest, die is wat je noemt artistiek, zie je, een groote hoed en losse das, en och dan is het al mis met die heeren.’⁶³

Alles waar de jonge kunstenaar zich op deze foto mee omringt, is van betekenis. De aarden kruik aan zijn voeten is, evenals de tinnen kandelaar en het oude olielampje op de tafel achter hem, regelmatig te zien in zijn latere tekeningen en schilderijen. De andere objecten en de platen tonen zijn voorkeuren in de kunst van het verleden, die zich concentreerde op middeleeuwen en renaissance. Het beeldje op de tafel is een afgietsel in gips of terracotta van

een van de tien gravenbeeldjes van het monument van Isabella de Bourbon in het Rijksmuseum.⁶⁴ Het reliëf aan de muur is een gipsafgietsel van een beroemd reliëf van Pierino da Vinci in het Vaticaan.⁶⁵ Bremmer kon zich duidelijk nog geen originelen veroorloven. Hij was een gepassioneerd verzamelaar van prenten en platen. Met reproducties uit het losbladige Duitse plaatwerk *Klassische Bilderschatz* (gewijd aan de Europese kunst van de vijftiende tot en met de achttiende eeuw), waarop hij vanaf 1889 geabonneerd was, versierde hij de wanden van zijn atelier. Op de foto is in de onderste lijst links bovenaan *Eva met de slang* van Albrecht Dürer te herkennen.⁶⁶ Boven zijn hoofd hangt een reproductie van Millets *Man met de hak*, destijds een embleem van moderniteit.



3. Bremmer in zijn atelier, 1892, gefotografeerd door Charles Heykoop. RKD

Hij deelde zijn hartstocht voor reproducties met veel kunstenaars en kunstliefhebbers uit de negentiende eeuw. Vincent van Gogh bezat bijvoorbeeld een verzameling van meer dan vijftienhonderd platen, van jongsaf bijeengeknipt uit tijdschriften, later uitgebreid met gekochte prenten en foto's, die hij beschouwde als 'een soort bijbel'. Bremmers nieuwe vriend Henri Borel, de zelfverklaarde kenner van moderne kunst, had, afgaande op de aantekeningen in zijn dagboek, zijn studentenkamertje van vloer tot plafond behangen met prenten en platen, waaronder: 'een gróóte photographie van Millet [...], een (iets kleinere) photographie Delftsch stadsgezicht van v.d.Meer [...]. Boven de piano op de rechterhoekwand het groote portret (op blankwit papier) van Frederik van Eeden door Jan Veth. Daarboven de groote photographie van de Madonna van Murillo.'⁶⁷

Ook Johan Thorn Prikker had een opvallende en aandoenlijke eerbied voor reproducties van kunstwerken. Hij schreef in 1895 aan Borel, die hem foto's uit China gestuurd had: 'Ik dank je wel voor de wondermooie fotografiën. T is enorm. [...] Je kan zooiets alléén voelen, verder ook niet; als je wil beweren over die Bouddha of die schilderijen aan de wand, of wat anders, wat kan het mij schelen, blijven de woorden onmiddellijk steken, het stille mooi vinden alleen, is het ware meêleven in die dingen.[...] Kerel, ik heb er zoo'n mooie portefeuille voor gemaakt, ze opgeplakt met al de andere op zwaar karton, dat wordt een goeie boel hoor, héél chique.'⁶⁸

Nu Bremmer het rijk alleen had, zette Borel zich aan het aanblazen van zijn 'vonkjes'. Hij overstelpte hem met leesadviezen, leende hem stapels boeken en liet hem kennismaken met de tijdschriften van de Franse avant-garde, de *Mercure de France* en *l'Art et la Vie*.⁶⁹ Heel belangrijk voor Bremmers ontwikkeling was Borels preoccupatie met mystiek. Veel schrijvers en kunstenaars hielden zich in de jaren negentig bezig met een of andere vorm van spiritualiteit. De belangstelling voor christelijke mystiek – het hartstochtelijk verlangen naar de vereniging van de ziel met God – herleefde.⁷⁰ Borel probeerde in sommige van zijn gedichten de middeleeuwse mystici te benaderen in een geëxalteerd religieus proza. Hij bedacht daartoe een 'eigen taal', gebaseerd op 'oud-hollandsch of middel-nederlandsch'.⁷¹ Zijn eerste gedicht in deze taal, 'Een Droom-gezicht' was geïnspireerd door het werk van Thorn Prikker, aan wie het gedicht ook opgedragen was (afb. 4.a en b).⁷²



4.a. Johan Thorn Prikker, *Christus aan het kruis*, 1891-92, olieverf op doek, 100 x 70 cm., Kröller-Müller Museum, Otterlo. Afbeelding uit BK VII 42. Het werk bevond zich tot 1956 in de verzameling Bremmer.

Een Droom-gezicht. Aan J.Thorn Prikker.	Sin sachte handen bloedden Van purperrooden smart Maer 't was hem toch wel the moede In sin ghrootmechtig hert.	Si baden mit kuysche ghebaeren Ende laghten soet en sacht Toen hi 't so wonderbaere Vol heerelijckheit volbracht.
Ik sagh in desen naghte Een light gesicht, dat lachte Ende screide, wondersoet voor mijn bhedroeft ghemoet.	Het bloeit uyt sine wonden Di menschen heit bewaert, Dat braght vergevinck die sonde Van desen droeven aerd'.	Die soete tranenreghen Viel teêr ende sachtkens neer Dat was die leste segghen Van onsen Lieven Heer.
Ik sagh den blancken Vader Zoo wondersachte 'ende reijn Mi dacht, dat moet de Dader Van groote Liefde sijn.	Sin ooghen waren bhetoogen Van heilighlijcken schijn Si saghen mit mededooghen Dat volk so sondigh sijn.	Ic sagh in deser naghte Sin licht ghesicht, dat lachte Ende screide wondersoet Voor dat bhedroeft ghemoet.
Onder die menschgheslachten Braght hi sijne Liefde ront, Tot si hem sloegen wont aen wont En hem snoot ommebraghten	Die duustre menschgesichten Di hoonden en laghten snoot Daerboven sagh sin lighte Ghelaet dat Morgenroot.	Sin tranen soet ende sachte In desen droeven naghte Die hoorde ik alleen, Allen sacht, sacht vallen.
Si hebben hem gheslaghen Aen een eerwaardig Kruys Daer heeft i so reijn en kuysch Dat ghrootste leet ghedraghen	Sin tranen sachtekens vielen Op sin vijanden neer Di heilghe vrouwen knielen Si rouwen ende screien seer.	Henri Paulus

4.b.Henri Borel, *Een Droom-gezicht*, 15 maart 1892

Borel was ook vol geestdrift voor uitheemse religies, vooral het boeddhisme. Hij liet Bremmer boeken lezen over oosterse godsdiensten en wekte zijn belangstelling voor Aziatische kunst. Hij schreef hem in mei 1893: 'Wil je iets heel goeds lezen over de oude Veda's en de alleroudste religies in verband met de te komen "*Universele Religie*", dan vooral bestellen "*Oriental Religions and their relation to universal Religion*" by Samuel Johnson, uitgevers James M. Osgood & comp. Boston 1893. [...] Als je iets *heel goeds* [...] lezen wilt, bestel dan (f 1,90) "Nouveaux Essais de Critique par M. Taine", je moet het deel vragen waarin staan "Philosophie Religieuse", "Balzac", "Montauban", "Racine", "Marc Aurele", "Le Bouddhisme". Uitgeverij Hachette & cie Paris.'⁷³

Kenmerkend voor het fin de siècle is het eclecticisme van Borels spiritualiteit. Hij beleeft het 'Heele Hooge' in uiteenlopende zaken als een schilderij van de vijftiende-eeuwse kunstenaar Rogier van der Weyden, een Chinees boeddhabeeld, de sonnetten van Wordsworth, het proza van Frederik van Eeden en ten slotte in zichzelf: 'In je eigen kun je veel meer mysteriën vinden dan in dikke folio's'.⁷⁴ Bremmer, door zijn Hollands-katholieke achtergrond gevoelig voor maar niet verward met spiritualiteit, zoog alles als een spons in zich op. De mystiek waar hij zich door toedoen van Borel in verdiepte, werd de basis van zijn wereldbeschouwing en zijn daarmee samenhangende opvattingen over beeldende kunst.

De jonge schrijver, die maar twee jaar ouder was dan Bremmer, nam vaak een onverdraaglijk beschermende houding aan. Hij wilde Bremmers ontwikkeling geheel in eigen hand houden. Toen Bremmer hem bijvoorbeeld liet weten dat hij op eigen initiatief, waarschijnlijk bij een uitdrager, een platenboek over Chinese kunst had gekocht, reageerde Borel licht gepikeerd: 'Zeg heb jij een boek met Boeddha's en Chineesche kunst. Je weet blijkbaar niet wat voor een zeldzaam ding je dan hebt', schreef hij in augustus 1893.⁷⁵ Borel, die net als zijn voorbeeld Van Eeden geobsedeerd was door reinheid en eenvoud, wilde dat

Bremmer onbedorven bleef: 'het is het jonge, wilde en naïeve wat ik zoo lief vind', schreef hij hem.⁷⁶ Een van de eerste boeken die hij Bremmer te lezen had gegeven, was dan ook *La Tentation de St. Antoine* van Flaubert, waarin de kuise Antonius alle wereldse verlokkingen weerstaat teneinde zich helemaal aan God te wijden. Hij hield Bremmer steeds voor dat hij zich moest spiegelen aan de 'Primitieven', die hij zag als eenvoudige handwerkslieden, zonder artistieke pretenties maar vervuld van een simpele godsvrucht.

De Franse literatuur vond Borel maar mondjesmaat geschikt voor de jonge kunstenaar. De moderne Franse schrijvers, in het bijzonder Huysmans en Barrès, noemde hij 'een *décadence*' en 'de pest voor jongelui'.⁷⁷ In zijn brieven slaat hij Bremmer voortdurend om de oren met de 'zuivere' dichters Goethe, Schiller en Heine en vooral Wordsworth, Keats, Shelley en Dante Gabriel Rossetti. Alleen de symbolistische dichter Verlaine kon voor Borel wedijveren met de Engelse dichters. Maar Bremmer trok zich daar niets van aan. Hij was al grootgebracht met verboden op allerlei literatuur en juist bezig zich van die achtergrond los te maken. Zijn schooljaren op St. Louis hadden hem bovendien een voorkeur bijgebracht voor alles wat uit Frankrijk kwam. In hoog tempo nam hij nu de moderne Franse literatuur tot zich: het complete werk van Flaubert, de gebroeders de Goncourt, Zola, de Balzac, verzen van Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé en Verlaine. Hij verslond Barrès' met het anarchisme flirtende *l'Ennemi des lois* en natuurlijk de 'bijbel' van het symbolisme, *A Rebours* van Joris-Karl Huysmans uit 1884. Voor Bremmer was dit boek niet alleen interessant vanwege het ziekelijk verfijnde estheticisme dat eruit spreekt, maar ook door Huysmans' felle antikatholicisme. Huysmans' werk was daarom in deze jaren voor katholieken verboden literatuur. Lang duurde Bremmers 'leertijd' bij Borel niet. Toen de dichter in augustus 1892 naar China vertrok, bleven ze een tijdlang intensief corresponderen. Het bevaderen moe, onttrok Bremmer zich in 1894 aan zijn invloed. Ook toen Borel in 1899 terugkeerde naar Nederland en in Den Haag kwam wonen, hervatten zij hun vriendschap niet.

Inmiddels had Bremmer zeer veel profijt gehad van dit contact. Behalve aan Bremmers literaire en culturele ontwikkeling heeft Borel vooral bijgedragen aan zijn spirituele verdieping. De mystiek waarmee Bremmer zich door zijn toedoen ging bezighouden, was een opmaat voor zijn latere liefde voor de ideeën van Spinoza. Het werk van deze zeventiende-eeuwse joodse wijsgeer, dat eerder door materialisten omarmd was als een volkomen rationeel filosofisch systeem, werd in de jaren negentig van de negentiende eeuw herontdekt als inspiratiebron voor de beleving van God in al het aardse.⁷⁸ Zo publiceerde Herman Gorter in 1892 zijn gedicht 'Spinoza's leer' dat doordrenkt is van een dergelijk pantheïsme. Bremmer zou zich pas een paar jaar later, in ieder geval na 1895, serieus met Spinoza gaan bezighouden.⁷⁹ De mystieke elementen van Bremmers latere kunstbeschouwing, zoals het zoeken van het 'eeuwige' in kunstwerken, zijn vaak (niet in de laatste plaats door Bremmer zelf) in verband gebracht met het spinozisme. Maar de oorsprong van deze opvattingen ligt in zijn vriendschap met Borel, die hem overlaadde met aansporingen als deze: 'Jongen kijk toch uit je ogen [...] Heb toch *vóór alles* een zoo hoog idee van kunst als van God. Kunst is de incarnatie van God in Woord, in Kleur, in Klank. Al het andere is uit den Booze'.⁸⁰

De anarchistenclub

Door de vriendschap met Borel was Bremmers kring uitgebreid met een aantal jonge mannen die zich net als Borel iets dichter bij het centrum van de voorhoede bevonden: de medische student en verzamelaar Willem Leuring, de leraar Nederlands en componist B.J.F. Varenhorst, de criticus Robert Stellwagen, die onder andere schreef voor *De Portefeuille* en *De Telegraaf*, en de leraar klassieke talen dr. H.J.F.A. Wansink.⁸¹ Vanaf 1893 maakte ook Wilhelm Martin, de latere Leidse hoogleraar kunstgeschiedenis, enkele jaren deel uit van het clubje, eerst als gymnasiast, daarna als student in de letteren. Johan Thorn Prikker bezag het

gezelschap aanvankelijk sceptisch. Hij schreef in januari 1893 aan Borel: ‘Beste man, praat me toch niet over dat gelul (het woord zelf is gemeen) van die koekebakkers [...] dat beguale vollemaans gezicht van Bremmer verveeld me al lang.’⁸² Maar de licht ontvlambare Thorn Prikker – ‘ik voel altijd een hevige nijging om de lui op hun smoel te slaan’, schreef hij in dezelfde brief over de leden van Pulchri – raakte gebrouilleerd met de meeste Haagse kunstenaars. Zijn grote, bijna pathetische behoefte aan sympathiek gezelschap dreef hem als vanzelf in de armen van Bremmer en zijn vrienden. In een brief van augustus 1893 refereert hij alweer achteloos aan zijn contacten met Varenhorst, Bremmer en Heykoop.⁸³ Het groepje vrienden kwam op gezette tijden bij elkaar. Op de bijeenkomsten werd gepraat over kunst, gemusiceerd en geroddeld. In de eerste jaren werden er ook plannen gesmeed om de wereld te verbeteren. De aankomende schrijver Johan Labberton, die in 1897 bevriend raakte met Bremmer, noemde het kringetje zelfs een anarchistenclub.⁸⁴

De toon werd er gezet door Thorn Prikker, die een verwoed anarchist was. ‘Nee, als een artiest zijn ware zending begrepen heeft, en het belang van de kunst zelve begrijpt, moet hij zich scharen bij het volk, niet als meester maar als strijdmakker’, schreef hij in 1895 aan Borel.⁸⁵ Niemand kon zo uithalen naar de gevestigde orde als hij: ‘Ja, als je een beetje oplet wat zie je dan gemeene patstersstreeken zoo gebeuren en bedacht worden. Hè wat een vuile ploert moet zo’n bourgeois zijn, niets positiefs bij hem, geen hart, geen geweten, alleen maar de zucht naar zijn egoïstisch doel, naar zijn persoonlijke genietinkjes. Een bourgeois is zo’n ploert dat hij in zijn ploertigheid niet eens groot kan zijn, daar is hij veel te lullig voor, he ’t is zulk tuig.’⁸⁶ Hij schrijft vaak liefkozend over de bom, het wapen van de anarchisten van zijn dagen: ‘Mijn groote troost is dat allen bourgeois van den bom zullen proeven, zooals wijlen onze vriend Ravachol wel beweerde. Ça ira, ça ira, ça ira!!’⁸⁷ Maar hij beperkte zich, net als de andere Nederlandse kunstenaars-anarchisten, tot verbaal geweld en het vervaardigen van revolutionaire tekeningen, zoals *Fin d’un Ère*. Hij schrijft met enige spijt aan Borel: ‘De kunst is verminderd tot het vak van bourgeois huisdecorateur. ’t Kan niet anders, wij zijn te lamslendig en te veel heertje om is flink te beginnen en logisch te handelen, t vuur dat zoovele van onze voorgangers geïnspireerd heeft, zit er bij ons niet in, dat is het lamme.’⁸⁸

Ook Bremmer beleefde een korte flirt met het anarchisme. Zo schreef hij anarchistische verzen uit Franse tijdschriften als *La Plume* en *l’Art et la Vie* over voor zijn vrienden. Aan de Leidse muziklerares juffrouw Gripekoven stuurde hij bijvoorbeeld het anarchistische gedicht *Triomphale* van Adolphe Retté, en hij voegde er aan toe: ‘Wel, doet het U niet goed te zien dat wij niet alleen staan? Er wordt verschrikkelijk veel gewerkt voor de anarchie.’⁸⁹ In zijn krantenkritieken van de jaren 1893-1895, waarop ik later in dit hoofdstuk terug zal komen, gaat hij geregeld tekeer tegen de bourgeois, en verwijst hij van tijd tot tijd naar het anarchisme of de revolutie. Zo schrijft hij in een ingezonden brief in *De Controleur* over de kwaliteit van een tentoonstelling van de Hollandsche Teeken-Maatschappij: ‘Het is een aardig teken des tijds, dat portretten van Ravachol in kunstwaarde verre die van koningen of keizers te boven gaan.’⁹⁰ Nog minder dan Thorn Prikker voegde hij echter de daad bij het woord. In Bremmers schilderijen en tekeningen is zelfs geen enkel spoor van politiek engagement te vinden. Net als meer kunstenaars en intellectuelen, verloren Bremmer en zijn vrienden omstreeks de eeuwwisseling veel van hun sociale engagement. De bijeenkomsten kregen toen een exclusief artistiek karakter.

Tot het ‘georganiseerde’ anarchisme – eigenlijk een contradictio in terminis – hebben Thorn Prikker en Bremmer c.s. waarschijnlijk nooit behoord. Het wemelde in de jaren tachtig en negentig van de negentiende eeuw in de grote steden van de kleine clubjes en groepjes die zich anarchisten noemden.⁹¹ Velen van hen gaven tijdschriften of brochures uit, die vaak korte tijd en onregelmatig verschenen. In Den Haag verscheen tussen 1888 en 1895 het explosieve blad *Anarchist.Orgaan van goddeloozen, haveloozen en regeringsloozen*.⁹² Hoofredacteur van dit blad en leider van een zeer actieve Haagse groep was J. Methöfer. De

Leidse en Haagse vrienden zouden natuurlijkerwijze tot deze groep behoord hebben. Methöfers naam komt echter nooit voor in de brieven van Thorn Prikker, Bremmer, Borel en Labberton; hun namen worden nooit genoemd in zijn tijdschrift.

Hoewel de kring van Bremmer in de jaren 1892 tot 1895 ongetwijfeld aanschurkte tegen de voorhoede in de Nederlandse kunst, en hun anarchistische opvattingen voor Leidse begrippen buitengewoon gewaagd waren, moeten we ons van de bijeenkomsten geen te geromantiseerde voorstelling maken. Deze Leidse 'bohème' leefde onder het oog van een paar eenvoudige en moederlijke vrouwen, door wie ze vertroeteld werden. Zo bracht Bremmers oudere zuster Marie de jongens, als ze op zaterdagavond bij elkaar kwamen in Bremmers Leidse atelier, een kopje koffie en – als ze er achter haar moeders rug om de hand op kon leggen – een rollade of ander lekkers uit de hotelkeuken.⁹³ Het clubje kwam ook vaak bijeen in de huiskamer van mejuffrouw Gripekoven. Met haar moeder bewoonde zij, in de woorden van Henri Borel: 'Een goedig interieurtje, zonder kunst, met liflafjes en lintjes en Mora-kopjes enz. Maar veel bloemen. Overal bloemen en groen.'⁹⁴ De derde 'muze' was Borels voormalige hospita, mevrouw van Attinghoven, een verarmde Haagse weduwe. 'Wat is die mevrouw toch een goede ziel hé,' schreef Johan Thorn Prikker, 'we komen meestal maandsavonds bij haar [...] dan altijd groote theefuif, zelfs nog een grogje op de koop toe, altijd even lief, en goed.'⁹⁵

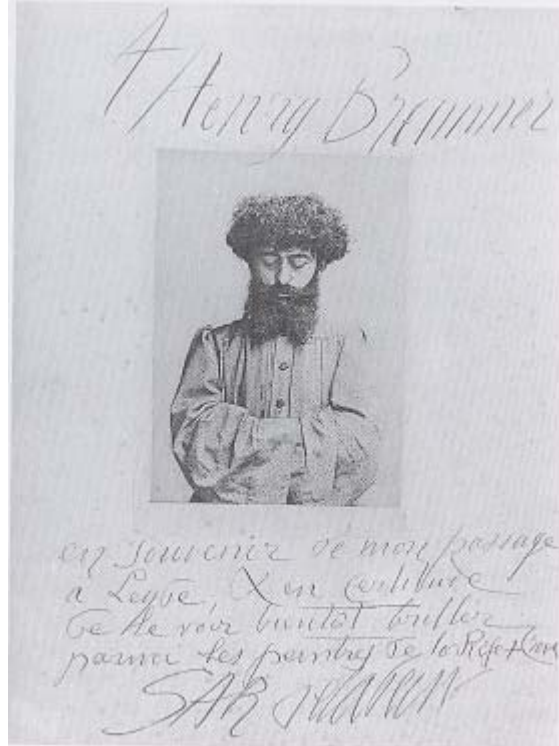
Dichter bij het vuur

Bremmers ster was rijzende. In november 1892 kwam hij nog dichter bij het vuur te zitten. In die maand kwam de Franse symbolistische dichter Paul Verlaine naar Nederland, op uitnodiging van een aantal schrijvers en kunstenaars onder wie Albert Verwey, Jan Toorop en Johan Thorn Prikker. Het werden veertien gedenkwaardige dagen, waarin heel de Nederlandse kunst en literatuurwereld bij elkaar kwam.⁹⁶ Bremmers nieuwe vrienden Varenhorst, Leuring en Stellwagen waren aanwezig bij het diner dat ter ere van Verlaine op 5 november in Den Haag werd gehouden.⁹⁷ Varenhorst had muziek ('begrafenismuziek' noemde Verlaine het later) gecomponeerd bij een aantal verzen van Verlaine en voerde die uit op een soiree op 6 november. Bremmer was nergens uitgenodigd, maar hij bezocht waarschijnlijk wel de lezing in Amicitia in de Breestraat in Leiden op 7 november, georganiseerd door Stellwagen en Kees Verster. Het bezoek van Verlaine maakte diepe indruk op alle betrokkenen.

Het gevoel opgenomen te zijn in de vaart der volkeren werd nog versterkt door het toevallig gelijktijdige bezoek van een andere opzienbarende Fransman aan Nederland: Josephin Sar Péladan, de oprichter van de Ordre de la Rose+Croix Catholique, een van de vele occulte bewegingen die furore maakten. Zijn sekte, net als andere bewegingen met een geheime leer die in deze tijd ontstonden, zoals de theosofie, telde veel kunstenaars onder zijn aanhangers.⁹⁸ De 'Sar' (een oud-Perzische titel die hij zelf had aangenomen) hield zich veel bezig met literatuur en kunst.⁹⁹ Bij de Parijse kunsthandelaar Durand organiseerde hij salons van 'Ideële kunst', waar symbolistische kunstenaars uit heel Europa exposeerden. Hij kwam van 12 tot 15 november naar Nederland om er propaganda te maken voor zijn beweging. In de Haagse Kunstkring werd in allerijl een lezing voor hem georganiseerd. Het hele gezelschap dat met Verlaine op stap was, inclusief de dichter zelf, kwam hier kijken, want de Sar was een bezienswaardigheid, met een grote donkere kop met woest haar, kniehoge glanzende laarzen over een grijs fluwelen broek waarop een paarse geplooid blouse, om zijn schouders een soort monnikspij met kap en op de borst een amulet van zijn orde.

Hij kwam eerst naar Den Haag en vervolgens naar Leiden als gast van Robert Stellwagen. Deze bracht hem onder in hotel Rijnland, waar Bremmer zich over hem ontfermde. In Leiden bezocht Péladan de Lakenhal en maakte er een theatrale knieval voor *Het Laatste Oordeel* van

Lucas van Leyden. Hij lijfde verschillende Nederlanders in bij zijn Rose+Croix, onder wie Thorn Prikker, die hem voornamelijk amusant vond, en Jan Toorop, die in zijn woorden ‘veel onzin maar ook verduiveld veel waars’ zag.¹⁰⁰ Ook Bremmer kreeg een foto met opdracht en een uitnodiging om op de Salon de la Rose+Croix te exposeren, waar hij echter geen gevolg aan gaf (afb.5). Er was een groot verschil tussen de bestudering van de in wezen lichte en heldere mystiek van de middeleeuwen en het boeddhisme, waar Bremmer zich mee bezighield, en de duistere, alleen voor ingewijden begrijpelijke leer van Péladan.



5.Sar Péladan, foto met opdracht, november 1892,GA Den Haag

Niet de kennismaking met de Rose+Croix-beweging was het voornaamste dat Bremmer aan het bezoek van de Sar overhield, maar het contact met Jan Toorop, op dat moment de onbetwiste voorman van de Nederlandse avant-garde. Opgeleid in Amsterdam en Den Haag, woonde en werkte Toorop tussen 1882 en 1890 meestal in Brussel, waar hij toetrad tot de selecte en zeer vooruitstrevende internationale Société des XX.¹⁰¹ Tot dit gezelschap van twintig kunstenaars behoorden onder anderen ook James Ensor, Henry van de Velde en Theo van Rijsselberghe. Les XX onderhielden contacten met de avant-garde in Duitsland en Frankrijk en volgden de ontwikkelingen in die landen op de voet. In 1891 richtte Toorop, die zich een jaar eerder weer in Nederland had gevestigd en in Katwijk een villa had betrokken, met enkele andere kunstenaars de Haagse Kunstkring op. Hier was voor het eerst op enige schaal buitenlandse moderne kunst in Den Haag te zien. Toorop introduceerde er op verschillende tentoonstellingen het werk van Les XX, van moderne Franse kunstenaars zoals Georges Seurat en Paul Signac en van Vincent van Gogh.

Bremmer had zich tijdens het bezoek van Sar Péladan – samen met zijn zuster Marie – een goede gastheer getoond. Toorop, met zijn vele internationale contacten, had behoefte aan een ‘dépendance’ van zijn villa in Katwijk, waar hij zijn buitenlandse gasten kon onderbrengen. Hotel Rijnland was dichtbij, niet duur en bezat door de aanwezigheid van Bremmer en zijn atelier een zeker artistiek cachet. Vanaf dat moment logeerden vrienden die hem kwamen opzoeken vaak in het hotel.¹⁰² De XX-leden Theo van Rijsselberghe en Henry van de Velde verbleven, voor het eerst in respectievelijk 1893 en 1894, in Hotel Rijnland. De Belgische schrijver August Vermeylen logeerde er vanaf eind 1892 geregeld, op zoek naar

medewerkers, abonnees en kopij voor zijn literaire tijdschrift *Van Nu en Straks*. Hij raakte bevriend met het Leidse vriendenclubje. Met Bremmer onderhield Vermeylen een paar jaar lang een geanimeerde briefwisseling, die opvallend veel gelijkwaardiger is dan Bremmers correspondentie met Borel. Vermeylen stuurde Bremmer platen en afleveringen van zijn tijdschrift; Bremmer leende hem, op zijn beurt, boeken uit zijn eigen bescheiden collectie. ‘Ik heb die drie bundels van Blake heelemaal uitgelezen’, schreef Vermeylen uit Brussel in november 1893; ‘Dat is overweldigend [...] Ik heb een avond zitten gieren van bewondering met van de Velde. Ik heb maar twee mensen gevonden in Brussel die Blake kenden’.¹⁰³

Het is overigens treffend hoe vaak en gemakkelijk de Belgische kunstenaars en literatoren naar Nederland kwamen en daar rondreisden langs hun verschillende contacten. Exemplarisch is het briefkaartje dat Vermeylen 20 augustus aan Bremmer schreef: ‘Vriend Bremmer. Ik neem dezen nacht de boot naar Rotterdam, waar ik direct spring in een spoor naar Leiden. Ik hoop een uur of twee in Leiden te blijven om u even de hand te komen drukken. Zou ’t mogelijk zijn de vrienden Heykoop en Leuring te zien?’¹⁰⁴ In schrill contrast daarmee stond de honkvastheid van Bremmer. Vermeylen en Van Rijsselberghe nodigden hem en zijn vrienden herhaaldelijk uit om naar Brussel te komen voor tentoonstellingen van Les XX en voor de Brusselse musea. Zo stuurde Van Rijsselberghe hem in oktober 1893 foto’s van werken van Vlaamse Primitieven en schreef erbij: ‘Ik hoop dat u, na ’t zien van de photo’s, nog meer lust zult hebben de Metsijsen, Memling, Van Eyck en andere onzer oude meesters eens te komen zien.’¹⁰⁵ ‘Ge vergeet niet dat ge met de vrienden naar Brussel overkomt einde december of begin Januari?’ schrijft Vermeylen een maand later met grote nadruk.¹⁰⁶ Maar Bremmer ging niet op die uitnodigingen in. In de correspondentie van Van de Velde, Van Rijsselberghe en Vermeylen met Bremmer, en in hun brieven onderling en aan andere vrienden van Bremmer, zoals Thorn Prikker, wordt nooit gerefereerd aan enig bezoek van Bremmer aan Brussel in de jaren 1893-1895.¹⁰⁷

Deze terughoudendheid had niet alleen te maken met een gebrek aan geld. Johan Thorn Prikker bijvoorbeeld, die ook arm was, zocht zijn Belgische vrienden wel graag op. Hij leende links en rechts geld om te kunnen reizen en liet zich desnoods ter plekke vrijhouden door anderen. Bremmer had daarentegen een zekere schroom om erop uit te trekken. Hij was, ondanks al zijn bravoure, voor zijn levensonderhoud nog afhankelijk van zijn ouders, die een dergelijke reis waarschijnlijk niet zouden goedkeuren. Het thuisblijven is echter iets dat Bremmer zijn leven lang zou kenmerken. Hij reisde ook later zelden voor zijn genoegen; zelfs de meest geliefde kunstwerken hoefde hij niet per se in het echt te zien. Een goede reproductie was hem net zo lief. Zijn echtgenote noemde hem later zelfs ‘den vijand van reizen’.¹⁰⁸

Veelbelovend schilder

De vele nieuwe indrukken die Bremmer in 1892 opdeed, waren niet alleen van invloed op zijn spirituele en intellectuele groei, maar ook op zijn ontwikkeling als kunstenaar. Omdat hij in zijn opleiding voornamelijk had leren tekenen, moest hij in de eerste jaren van zijn kunstenaarsbestaan zich het schilderen nog eigen maken. Zijn vroege werk, zoals het *Zelfportret* uit 1890, oogt vrij conventioneel en studieus.¹⁰⁹ Nadat hij in contact was gekomen met Toorop, Van de Velde en Rijsselberghe, ging hij zich, in navolging van hen, toeleggen op het pointillisme.

Het pointillisme was een van de weinige stromingen in de schilderkunst waarvan de aanhangers zich nadrukkelijk beriepen op wetenschappelijke principes betreffende kleuren en lijnen. Bremmer begon zijn boerderijen, poldergezichten en stillevens uit te voeren in kleine kleurige veegjes en streepjes nog voordat hij zich verdiepte in deze theoretische onderbouwing. Zijn vroegste werk in deze nieuwe stijl is een felgekleurde pasteltekening, gedateerd december 1892.¹¹⁰ Hij experimenteerde met verschillende kleuren. Zijn eerste

geheel gepointilleerde schilderij, dat dateert uit januari 1893, is een groenbruinig stillevens in grote donkere stippen.¹¹¹ Niet veel later schilderde hij de olieverfstudie *Stillevens met Oost-Indische kers*, waarin helder gele, rode en oranje kleurvlakjes fel afsteken tegen een blauwgrijzige achtergrond.¹¹² Thorn Prikker, die zelf het stippelen vaak zeer vrijelijk toepaste, schreef in januari 1893 schamper over Bremmer: 'Hij is tegenwoordig aan het pointilleren, dat wil zeggen dat hij niets snapt van de zaak van pointilleren maar in plaats van te schilderen werkt met stippeltjes kleur, zoo ongeveer in den trant van De Bock of Lange.'¹¹³

Maar de ambitieuze Bremmer ontdeed zich zeer snel van zijn onwetendheid. Een jaar later blijkt hij zich al uitputtend verdiept te hebben in de theorie van het pointillisme. In februari 1894 schrijft hij een reeks artikelen over het werk van Jan Toorop, waarin hij de principes haarfijn uitlegt aan het grote publiek: 'Zoo ten eerste zult ge bij Toorop zien gepointilleerd werk, dit zijn landschappen die met het oog op kleuren-divistie [sic] geschilderd zijn met puntjes verf in plaats van met toetsen. Deze manier van schilderen berust op een geheel wetenschappelijk systeem, in hoofdzaak daarop neerkomend, dat men om de kracht van een kleur te doen uitkomen men er zijn complementaire kleur naast zet, zoo bijvoorbeeld om rood nog intenser rood te doen schijnen plaatst men er fel groen naast, dit groen doodt dan door zijn meerdere kracht al het blauw en geel (zamen groen vormende) dat nog in 't rood aanwezig mocht zijn, zoodat men enkel zuiver rood zal overhouden.'¹¹⁴

Hij baseerde zich hierbij, naar eigen zeggen, vooral op twee theoretische werken: een verhandeling van H. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs* en een boek waar Henry van de Velde hem in 1894 op wees, O.N. Rood, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et l'industrie*.¹¹⁵ Uit zijn manier van schrijven blijkt dat Bremmer ook bekend was met de onder neo-impressionisten geliefde theorie dat kleuren en lijnen in staat zouden zijn om op eigen kracht emoties over te brengen. De Franse criticus Charles Blanc legde de regels voor de toepassing van deze theorie vast in zijn onder kunstenaars populaire *Grammaire des arts du dessin* (1867). Blanc ontleende zijn theorie aan een belangrijke verhandeling van de Leidse geleerde D.P.G. Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* (1827). In Nederland vonden de ideeën van Humbert de Superville zijn weg naar een breder publiek middels de veelgelezen *Aesthetica* (1865) van de Nederlandse letterkundige J. van Vloten.

Of Bremmer nu rechtstreeks kennis nam van het werk van Humbert de Superville of zijn theorie kende middels de boeken van Blanc of Van Vloten, hij toont zich een voorbeeldige leerling van de nieuwe regels van de kunst. Hij schrijft bijvoorbeeld in 1894 (opnieuw in verband met een werk van Jan Toorop): 'Zooals men een puntig gebroken lijn zet bijvoorbeeld een bliksemschicht, dan zal daar iets nijds kwaads in uitgedrukt zijn, een zacht golvende lijn zal ons aangenaam aandoen, omdat die onze verbeelding als het ware kalm en gelijkmatig wiegt, [...] en men zal dit het beste leren zien als men slechts deze drie hoofdtypen van lijnen onthoudt, namelijk: de rechte, horizontale die rust uitdrukt, de gebogen met de uiteinden naar boven gekeerd, die ons prettig jubelend zal aandoen en de tegenstelling dezer laatste, de gebogen lijn met de uiteinden naar beneden, die ons meer droevig zal aandoen.'¹¹⁶

In het voorjaar van 1894 schilderde hij ook zelf de eerste landschappen waarin hij vrij consequent de complementaire kleuren (geel-paars, rood-groen enz.) naast elkaar zette. Een van de beoogde effecten van het pointilleren is dat de kleuren door de nabijheid van hun tegenhanger sterk oplichten. Sommige van Bremmers interessantste werken, die vrijwel allemaal dateren uit de jaren 1894-1895, stralen inderdaad een warm, 'vibrerend' licht uit. Hij ging zijn stippeltechniek nu variëren. Zijn opvallendste schilderij, de zinderende, bijna abstracte *Molen* uit 1894, is grof, haast brutaal gestippeld.¹¹⁷ Maar in dezelfde tijd schilderde hij ook een aantal fijn gestippelde, transparante landschappen en stillevens in een uitgewogen

compositie.¹¹⁸ Na 1895 experimenteerde hij steeds minder met felle kleuren en grove stippen. Zijn latere werk is steeds uitgevoerd in een zeer verfijnd en verstild pointillisme dat eerlijk gezegd ook enigszins braaf en slaapverwekkend is.

Vanaf het moment dat Bremmer begon te exposeren, werd zijn werk bijzonder welwillend besproken in de lokale pers. De bekende Leidse criticus Kees Verster (een broer van Floris Verster) schreef over zijn eerste tentoongestelde schilderij in december 1893 (een stilleven met lantaarn, kan en bierglas): ‘Naast fraaie kleur paart dit werk eene soberheid, een wars zijn van elke pretentie, aan eene stemming, die door ’t geheele doek mooi is volgehouden’.¹¹⁹ Het pointillisme vond relatief weinig weerklank in Nederland. Zelfs welwillende critici als Kees Verster vonden het koud, gekunsteld en steriel. Verster schreef in de zojuist aangehaalde bespreking van Bremmers werk: ‘Het eenige, wat ik in dit werk mis, en dit is juist wat ik tegen dat angstvallige gestippel in hoofdzaak heb, is het uit den aard der zaak ontbreken van elken flinke toets.’

Het aanbrengen van de kleuren in kleine stipjes is inderdaad een weinig spontaan geduldwerk. Voor kunstenaars die, zoals het merendeel van de Nederlandse schilders, tot dan toe in de brede toets van het impressionisme hadden gewerkt, was dit weinig aantrekkelijk. Maar Bremmer, die immers een degelijke schildersopleiding ontbeerde, had in dit opzicht een ‘bevrijdende achterstand’. Hij hoefde de schilderachtige manier van werken van de Haagse School niet van zich af te schudden. Bovendien sloot het minutieuze handwerk van het stippelen aan bij zijn verlangen zich te identificeren met kunstenaars uit het verleden die hij bewonderde. Toen hij door een criticus vergeleken was met een ‘werkman’ schreef Bremmer: ‘ik reken het mij wel tot een eer te kunnen werken even eenvoudig als een werkman. Vincent, Dürer, Holbein, was dat niet alles zo? En is er ooit iemand meer miskend geweest dan Vincent?’¹²⁰

Het is een teken van Bremmers leidende rol dat zijn ateliervrienden Aarts en Vijlbrief nu ook pointillistisch gingen werken.¹²¹ Zelfs Van Daalhoff, die zich overigens bleef toeleggen op een dromerig symbolisme in een vrij donker palet, experimenteerde vanaf ca. 1896 met de pointilleertechniek.¹²² Jan Toorop hield het pointillisme juist vanaf 1891 een tijdlang voor gezien. Hij stortte zich op de symbolistische ‘lijnenkunst’ en zou pas omstreeks 1900 weer gaan pointilleren. Een gevolg hiervan was dat Bremmer en zijn Leidse vrienden de geschiedenis ingingen als de belangrijkste vertegenwoordigers van het Nederlandse pointillisme tussen 1893 en 1900. Naast het werk van Toorop is nog steeds het werk van Bremmer, Vijlbrief en Aarts op alle internationale tentoonstellingen over het pointillisme te zien.¹²³

In 1894 en 1895 nam Bremmer deel aan een aantal groepsexposities. Voor de Kunstbeschouwing op Ars van 6 november 1894 zond hij drie potloodtekeningen in. In juni 1895 toonde hij een tekening op de tentoonstelling *Zwart en wit* in De Lakenhal waar ook werk te zien was van bekende kunstenaars als Floris Verster, Van Hoytema, Bauer en Jan Veth. Weer kreeg hij gunstige kritieken.¹²⁴ Een mijlpaal voor Bremmer was zijn deelname – als enige van zijn voormalige ateliergenoten – aan de Internationale Tentoonstelling in de Haagse Kunstkring van juli-augustus 1895, de eerste keer dat zijn werk buiten Leiden gezien en besproken werd. Hier was zijn werk (twee schilderijen en twee tekeningen) te zien met dat van onder anderen Van Rijsselberghe, Jan Toorop, Louis Pissarro en Matthijs Maris.

Thorn Prikker had zowaar voorzichtige lof voor zijn inzending: ‘Bremmer heeft er goed gepointilleerde stillevens, een beetje koud nog maar goed doorwerkt’.¹²⁵ *De Residentiebode* vond het ‘veelbelovend’.¹²⁶ Maar de veer in Bremmers hoed werd geleverd door de conservatieve criticus van *Het Vaderland*, A.C. Loffelt, die zeer afkeurend schreef over Bremmers bijdrage aan de tentoonstelling. Voor Bremmer was dit een teken dat hij nu echt tot de avant-garde behoorde. Hij schreef triomfantelijk aan Aleida Beekhuis, die hij niet lang tevoren had leren kennen: ‘En kan zo’n kritiek van Loffelt je nu nog wat schelen, ik ben blij,

dat hij mijn werk niet mooi vindt, ik sta nu immers op één lijntje met Degouve, Minne, Rijsselberghe enz. wat ik liever doe dan met anderen als Hoytema en Andringa geprezen te worden.’¹²⁷

Het is aardig om – bij dit voorlopige hoogtepunt in zijn loopbaan – te speculeren hoe ver Bremmer het gebracht zou hebben als kunstenaar als hij door was gegaan met schilderen. Zijn werk ontwikkelde zich in een interessante richting, hij had nu de steun van de plaatselijke kunstcritici, de waardering van belangrijke vakgenoten en kon zich tot de avant-garde rekenen. Een echt koperspubliek, buiten zijn vriendenkring, ontbrak nog; van de werken op de tentoonstelling op de Haagse Kunstkring waren er bijvoorbeeld twee uit het bezit van Bremmers vrienden Wansink en Gripekoven, de andere kwamen van de kunstenaar zelf. Maar wie weet waar hij uitgekomen was als hij ook nog onder de invloedrijke critici een hartstochtelijk voorvechter van zijn werk had gevonden. Hoe dan ook: we zullen het nooit weten want zijn schilderscarrière zou al snel in de kiem gesmoord worden door een onverwachte wending in zijn bestaan.

I.3. Een beslissende ontmoeting

In 1893 ontmoette Bremmer iemand door wiens toedoen zijn leven ingrijpend zou veranderen: de jurist en socioloog Rudolf Steinmetz (1862-1940), die zich in 1888 in Leiden had gevestigd als repetitor.¹²⁸ De uit Den Haag afkomstige Steinmetz stond op dat moment aan het begin van een indrukwekkende academische carrière. In 1892 was hij, na een studie rechten in Leiden, aangevuld met een verblijf van twee jaar in Leipzig om psychologie en geografie te studeren, cum laude gepromoveerd op zijn dissertatie *Ethnologische Studien zur ersten Entwicklung der Strafe*. In 1907 zou hij, na privaatchectenschappen in Utrecht (1895) en Leiden (1900), hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam worden. Hij wordt gerekend tot de grondleggers van de sociale wetenschappen in Nederland. Naast zijn academisch werk besteedde hij veel tijd aan zijn hartstocht: de volksverheffing. Sinds 1890 ontving hij elke zaterdagavond en zondagochtend een aantal geschoolde handwerkslieden zoals letterzetters op zijn kamers en gaf ze les in ‘sociale toestanden en verhoudingen’.¹²⁹

Steinmetz’ belangstelling voor onderwijs aan arbeiders hing samen met zijn sociaal-darwinistische opvattingen. Hij meende dat er in alle lagen van de maatschappij krachtige en talentvolle individuen voorkwamen die konden bijdragen aan de genetische rijkdom van het volk als geheel. Dit talent moest niet verspild maar gekoesterd worden. Het sociaal darwinisme was gebaseerd op de biologische evolutieleer van Charles Darwin, voor het eerst gepubliceerd in 1859, maar aan het einde van de negentiende eeuw nog steeds beschouwd als zeer modern en revolutionair. De grondleggers van de sociale wetenschappen, zoals de Engelsman Herbert Spencer, van wie Steinmetz een groot bewonderaar was, waren gefascineerd door het door Darwin beschreven fenomeen van de natuurlijke selectie. De theorie van de ‘survival of the fittest’, toegepast op maatschappelijke verhoudingen, gaf de ontlukende sociale wetenschappen een wetenschappelijk fundament.

Het klasje van handwerkslieden in Leiden kreeg veel toeloop. Begonnen met één letterzetter, had Steinmetz al snel zo’n vijftig leerlingen. Hij ging ook veel aandacht besteden aan de algemene ontwikkeling van zijn pupillen. Samen met een paar sociaalvoelende professorendochters, de zusjes Emilie en Laura Knappert, die zich vanuit een christelijke achtergrond eveneens met volksopvoeding bezighielden, zette hij een zeer succesvolle volksleeszaal op in Leiden.¹³⁰ Deze leeszaal zou in 1899 uitgroeien tot het Leids Volkshuis, waarvan Emilie Knappert in 1900 de eerste directrice werd. Als onderdeel van hun vorming wilde Steinmetz de arbeiders ook in aanraking brengen met beeldende kunst. Hij zocht een geschikte leraar. Een van de studenten die hij als repetitor begeleidde, E. Schmülling, die

eerder Borel had meegesleept naar Bremmers atelier, bracht Steinmetz in 1893 in contact met Bremmer.¹³¹

De kennismaking beviel zo goed dat Steinmetz Bremmer direct engageerde om de handwerkslieden tekenles te geven en ‘zoo mogelijk, eenig aesthetisch begrip’ bij te brengen.¹³² Bremmer begon gedreven aan de lessen. Gewapend met zijn verzameling reproducties stortte hij al zijn zelfverworven kennis van oude en nieuwe kunst over de leerlingen uit. Na een jaar hielden Bremmers lessen al weer op.¹³³ De jongens, die Steinmetz’ cursus vooral volgden om vooruit te komen in de wereld, hadden daarbij vermoedelijk weinig behoefte aan esthetisch begrip. Maar Steinmetz had zelf inmiddels grote belangstelling voor Bremmer opgevat.

Van de handen die Bremmer vooruit hielpen in zijn jeugd – de jezuïetenpater Van Gestel, de museumdirecteur Van der Kellen, de literator Borel – was de hand van Steinmetz de krachtigste. Steinmetz was een zeer dominante persoonlijkheid. Zijn drang tot vormen en verbeteren beperkte zich niet tot arbeiders; hij was in het algemeen geneigd in te grijpen in andermans leven. Zijn gedrag was controversieel. Door de kring van studenten en promovendi die hij in de loop der tijd om zich heen verzamelde in Amsterdam, werd hij op handen gedragen. Hij oefende ook persoonlijk grote invloed op hen uit, leende hen boeken, liet hen bij zich thuis studeren en discussieerde met hen over levensvragen. Velen van hen, zoals de latere Wageningse hoogleraar E.W. Hofstee, beschouwden hem als een soort vader. Zijn faam als socioloog is dan ook niet zozeer te danken aan zijn theorieën, die nu als minder relevant worden beschouwd, maar aan het feit dat hij een hele generatie invloedrijke sociologen heeft opgeleid.¹³⁴ Buiten zijn kring van vrienden en aanhangers riep Steinmetz echter weerstand op. Zelf niet bang voor botsingen – hij had zich bijvoorbeeld al op jonge leeftijd gedistantieerd van het streng hervormde milieu waar hij uit voortkwam – spoorde hij anderen graag aan om hun eigen weg te gaan. Al in zijn studententijd verboden moeders daarom hun zoons de omgang met Steinmetz.

Exemplarisch is de affaire rond zijn jeugdvriend uit Den Haag, de drie jaar jongere schilder Isaac Israëls. Deze vergezelde Steinmetz in 1885 op verschillende reizen door de Borinage en Vlaanderen, in die tijd geliefde streken om het primitieve leven van de mijnwerkers en fabrieksarbeiders te bestuderen. Na de reizen met Steinmetz veranderde Israëls’ werk: zijn schildertrant werd rauwer en slordiger en hij ging zijn onderwerpen zoeken in de zelfkant van de maatschappij. Tegen de wens van zijn ouders vertrok hij naar Amsterdam, waar hij werd opgenomen in de kring van de Tachtigers. Isaacs moeder, Aleida Israëls-Schaap, weet deze omslag geheel aan Steinmetz. Zo schreef ze aan Albert Verwey: ‘Dat Isaac vroeger heel knap was, – dat hij in de laatste jaren niets meer kan of kent, dit staat als een paal boven water. [...] We zijn zelf de schuld van het heele geval, we hadden Rudolf Steinmetz, zijn kwade geest, onder z’n oogen moeten nemen, toen ’t nog tijd was, en *verbieden* hem met *onzen* zoon om te gaan. Hij had het niet noodig gehad vervormd te worden naar ’t model van Steinmetz, wij hebben er ook wel verstand van hoe een mensch behoort te zijn!’¹³⁵

Net als Borel zag Steinmetz in Bremmer een potentieel dat ontwikkeld kon worden. maar hij zag ook dat Bremmers grootste talent niet lag op het gebied van de ‘knutselarij’. Wat hij in de jonge kunstenaar zag was een scherp oordeel over de dingen waar hij zich in verdiepte en een grote gedrevenheid om zijn inzichten op anderen over te brengen. Daarom spande hij zich in om Bremmer bewust te maken van zijn ware roeping en zijn loopbaan in die richting te bevorderen. Hij had ook plezier in Bremmers rebelse houding en deed er alles aan om hem te verheffen uit het kleinburgerlijke katholieke milieu waar hij uit voortkwam.

Steinmetz zou er nog veel beter in slagen zijn protégé te ‘vormen naar zijn model’ dan hij ooit had durven dromen. Binnen twee jaar na hun ontmoeting zou Bremmer niet alleen zijn kunstenaarschap inruilen voor een loopbaan als kunstkenner, maar door een zeer gunstig huwelijk waar Steinmetz – bedoeld of onbedoeld – de hand in had, zelfs toetreden tot

Steinmetz' eigen familiekring. Hierop zal ik in het volgende hoofdstuk ingaan. Maar het eerste gevolg van Steinmetz' bemoeienissen was voor Bremmer de ontdekking van zijn eigen stem. Door de cursussen aan de arbeiders was hij voor het eerst in staat gesteld zijn denkbelden aan (weliswaar onwillige) leken uiteen te zetten. Steinmetz moedigde hem aan om zijn opvattingen over kunst op papier te zetten voor een groter publiek. Zo kwam Bremmer ertoe om eind 1893 zijn eerste schreden op het pad van de kunstkritiek te zetten.

De jonge criticus

Bremmer debuteerde als criticus met een ingezonden stuk, 'Over kunstonderricht hier te stede' op 12 december 1893 in *De Zuid-Hollander: Dagblad voor Leiden en omliggende Gemeenten*, een in 1887 opgericht dagblad van katholieke signatuur. Zoals veel jonge critici die zich een plaatsje willen veroveren sloeg hij vanaf het begin een uitdagende, sterk polemische toon aan. 'Mijnheer de Redacteur! De laffe karakterloosheid van het "Leids Dagblad" heeft onderstaand ingezonden stuk geweigerd', zo begint zijn allereerste artikel. De aanleiding voor het schrijven van dit stuk was Bremmers ongenoegen over de populariteit van de Leidse tekenleraar Lampe (1868-1933), bij wie hij zelf na zijn academietijd een paar lessen had gevolgd maar die hij weinig bekwaam achtte.¹³⁶ Maar het is duidelijk dat het er Bremmer vooral om ging te laten zien wat hij waard was als kunstbeschouwer en criticus. Het grootste deel van het grote stuk over twee kolommen is gewijd aan een beschouwing over het werk van Floris Verster, waarvan volgens Bremmer 90% van de Leidenaren niets begreep. Het ingezonden stuk leverde Bremmer inderdaad een min of meer vaste plaats op in de kolommen van *De Zuid-Hollander*. Tot juli 1895 zou hij van tijd tot tijd in deze krant schrijven, zowel besprekingen van tentoonstellingen in Leiden en Den Haag als beschouwende artikelen over kunst in het algemeen. In april 1894 breidde hij zijn activiteit als criticus uit met een vaste tweewekelijkse rubriek in het liberale landelijke weekblad *De Controleur*. Dat hield hij vol tot november 1894.¹³⁷

In zijn kritieken toont Bremmer zich een goede leerling van Borel, bijvoorbeeld in zijn vrome verering van de Primitieven: 'Zoo schilderde een eenvoudige in de fijnste kleuren die hij kon vinden het beeld, dat hij in zijn binnenste zag opnevelen, als een gedicht van de groote liefde van Jezus', schreef hij in januari 1894, over een werk van een 'naamloze Primitief' dat hij had gezien in De Lakenhal.¹³⁸ Echo's van Borel zijn ook te beluisteren in Bremmers kritieken over 'den grootschen Thorn Prikker'.¹³⁹ Diens werk was voor hem 'de openbaring van een nieuwen tijd [...] waarin de artiesten zullen gaan geven de resultaten van schoone contemplaties, in schilderijen kostbaar bewerkt zooals daar zijn geweest de primitieven'.¹⁴⁰ Maar de jonge criticus had ook de kritieken van de meer toonaangevende Tachtigers Van Eeden en Veth goed bestudeerd. De kunstenaars die het prominentst figureren in zijn artikelen van de jaren 1893-1895 zijn Matthijs Maris, Verster, Toorop, Thorn Prikker, Isaac Israëls, en de Fransen Jean-François Millet en Odilon Redon, stuk voor stuk kunstenaars die op dat moment ook door de vooruitstrevende critici van *De Nieuwe Gids* en *De Amsterdammer* lovend besproken werden.¹⁴¹

Bremmer volgde in zijn opvattingen vooral de kunstenaar-criticus Jan Veth, die hij overigens pas omstreeks 1900 persoonlijk leerde kennen.¹⁴² Om zijn dank te betuigen 'voor het vele wat hij uit zijne geschriften over kunst geleerd had', wijdde hij in 1903 zelfs de allereerste afbeelding in *Moderne Kunstwerken* aan een schilderij van Veth.¹⁴³ Zo lijkt het aarzelende begin van Bremmers interesse voor Vincent van Gogh samen te hangen met Veths houding ten opzichte van deze kunstenaar. Van Goghs intrigerende schilderijen en tekeningen, tot het laatste jaar van zijn leven door weinigen opgemerkt, zijn worsteling met het kunstenaarschap beschreven in al even fascinerende brieven en zijn dramatische levenseinde maakten hem in de loop van de jaren negentig tot de lieveling van de avant-garde.

De bewondering voor Van Gogh verspreidde zich na zijn dood vanuit Frankrijk, waar hij de laatste jaren van zijn leven had doorgebracht, als een olievlek door Europa. Sommige Nederlandse auteurs, zoals Van Eeden, waren vanaf het begin onder de indruk van Van Goghs werk, maar Jan Veth liet zich in de eerste jaren sceptisch uit over dit nieuwe fenomeen.¹⁴⁴ Ook voor Bremmer, die waarschijnlijk met het werk van Van Gogh kennis maakte op de tentoonstelling in het voorjaar van 1892 in de Haagsche Kunstkring, was het geen liefde op het eerste gezicht, zoals Bremmer-Beekhuis memoreert: 'Br. die toen 20 jaar was, kreeg er wel een groote indruk van doch hij stond er vreemd tegenover.'¹⁴⁵ In het najaar van 1892 schreef Veth voor het eerst met waardering over Van Gogh in *De Nieuwe Gids*. Niet toevallig groeide pas daarna Bremmers belangstelling.

Het waren echter vooral de brieven van Van Gogh, die in 1893 voor het eerst gedeeltelijk gepubliceerd werden in de *Mercure de France*, die de aanzet gaven tot Bremmers levenslange passie voor hem. De gedreven, zichzelf opbrandende, bijna messiaanse persoonlijkheid van Van Gogh die uit de brieven spreekt, raakte een gevoelige snaar bij Bremmer, die zelf ook neigde tot zendelingschap. De eerste gepubliceerde tekst waarin hij zijn affiniteit met Van Gogh onder woorden bracht, is de bespreking van een tentoonstelling van het werk van de populaire zeeschilder Hendrik Willem Mesdag bij Pulchri in oktober 1894. Het werk van Mesdag, door Bremmer in *De Controleur* van 27 oktober 1894 vernietigend afgedaan als 'kunst geknipt voor de bourgeoisie, voor menschen die niet denken en niet zien' was voor hem slechts aanleiding om in ademloos proza uit te pakken over Van Gogh, 'een jong gestorven schilder, die als hij buiten liep, hevige aandoeningen kreeg van het schoone dat hij zag, en dan in den vollen drang om dat schoone aan anderen over te brengen, zijne gewaarwordingen schilderde met de volle grootheid van zijn ziel erin, zich niet storende aan conventies, doch de kleuren neerzettende zoals hij ze voelde, dien hebt gij voorbij gezien, en dit nu is voor U een verlies geweest van veel schoons. Ik bedoel Vincent van Goch [sic], die niet in deze zaal mocht exposeeren, omdat Mesdag en consorten te zielloos waren om te kunnen begrijpen dat een artiest wel eens een ziel kon hebben; maar die aan ons de grootsche schoonheid der dingen wilde toonen, en die in een brief schreef dat hij "de vriend der menschen" was'.¹⁴⁶

Bremmer was op dat moment nog te onbetekenend en zijn ideeën waren te weinig uitgekristalliseerd om werkelijk gehoord te worden in het debat over moderne kunst, laat staan dat hij zich met enig gezag kon opwerpen als voorvechter van Van Gogh. Anderen dan hij – Johan de Meester, Joseph Isaacson, Frederik van Eeden, Richard Roland Holst, Jan Toorop – zouden de aanzet geven tot de waardering van het werk van Van Gogh in Nederland. Bremmer publiceerde zelf pas opnieuw over Van Gogh toen hij in 1903 begon met *Moderne Kunstwerken*.

Net als Veth in deze tijd, wisselde Bremmer in zijn artikelen analytische en didactische stukken af met lyrisch proza. Zo schreef hij over het werk van Verster in zijn allereerste artikel in *De Zuid-Hollander*: 'Wij beginnen ons dus niet af te vragen of wij het mooi vinden, maar vragen: wat heeft de schilder gewild? Als antwoord op deze vraag zien wij terstond dat de heer V. colorist is d.w.z. dat hij in zijn bloemstukken kleur laat domineeren, en de teekening op den achtergrond treedt. [...] Maar beziet dat rood eens van den heer V., dat is geen simpelrood, dat is geen verfstof meer, de schilder heeft er op gewerkt totdat dat rood werd een bloedrood met paarschen tint erin, en dit alles zóó in elkaar gewerkt dat het een heerlijke kleurenmassa wordt, die bij de oplettende aanschouwers een gevoel zal opwekken van nu eens een kostelijk rood gezien te hebben, waarvan men vroeger nooit gedroomd had.'¹⁴⁷

Behalve van Jan Veth zijn in zijn vroege kritieken ook echo's te horen van Joris Karl Huysmans, van wie hij niet alleen het literaire maar ook het kritische werk bewonderde.¹⁴⁸ Bremmer, die er nog een kinderlijk plezier in had zijn belezenheid te etaleren, citeerde in zijn

kritieken vooral graag uit Franse tijdschriften en boeken. Hij haalde Huysmans onder andere aan bij de bespreking van een tentoonstelling van oude kunst in Utrecht, waar hij niet één schilderij kon aanwijzen, ‘dat de moeite van het bezien waard mag heeten; men zou hier ’t beste kunnen doen, den raad van Huysmans te volgen, die eens in een critiek over een Parijsche Salon schreef: “Nous voici parvenu maintenant, devant les artistes qui ont des prétentions à l’esprit, devant les vaudevillistes, [...].Fuyons!”’¹⁴⁹

In zijn voorliefde voor de Franse symbolist Odilon Redon bijvoorbeeld volgde Bremmer zowel Veth, die al vanaf 1887 regelmatig waarderend over Redon in *De Nieuwe Gids* had geschreven, als Huysmans, die in Frankrijk zijn grote pleitbezorger was.¹⁵⁰ Bremmer was, net als Huysmans, het meest geïnteresseerd in de mysterieuze, gekwelde kant van Redon. ‘Iemand die [...] wel eens dingen ontmoette die hem mysteriën waren, [zal] zich aangetrokken voelen tot Redon’s werken’, schreef Bremmer in juni 1894 bij de overzichtstentoonstelling van Redon in de Haagse Kunstkring; ‘Want tot het rijk der mysteriën behoort het werk van Redon; hij heeft vooral in zijn werk uitgedrukt den grooten angst voor dingen, die we niet begrijpen, een angst die een kwelling wordt en ons tot gekwordens toe kan folteren. De vrees van den mensch die zich klein en machteloos voelt in den chaos.’¹⁵¹

De hang naar verontrustende, lugubere en gezocht-lelijke onderwerpen, samenhangend met een sympathie voor het lijden van de mens, is een krachtige tendens onder vooruitstrevende kunstenaars in de negentiende eeuw.¹⁵² Bremmer, die zelf niets afstotelijkers schilderde dan een gedeukte olielamp, vatte niettemin een grote liefde op voor kunstwerken die dood en verderf tot onderwerp hadden. In zijn Leidse jaren was deze voorliefde nog sterk verbonden met zijn revolutionaire sympathieën, zoals blijkt uit zijn bespreking van een tentoonstelling van prenten van de Franse graficus Théophile Steinlen: ‘Een prent stelt voor een optocht van uitgehongerde en sjofel gekleede mannen en vrouwen, die voortgedreven schijnen te worden door het onzichtbare spookbeeld des hongers [...]; op den grond liggen er twee, die reeds van honger en ellende gestorven zijn. Deze teekening is schreeuwend van wanhoop en ontzettend scherp van expressie. [...] De tweede stelt voor een straat, waar bij gelegenheid eener revolutie de schimmen der doode arbeiders onder de keien vandaan te voorschijn komen, en één spookachtig in ’t midden opstaat en met de groote omhoog geheven werkmanshanden pittig tegen de lucht afsteekt. [...] Ik denk dat Steinlen hiermede de anarchisten bedoeld heeft, wier geest altijd weer in anderen zal opleven, en een eeuwigdurende verschrikking zal blijven voor deze “humane” maatschappij.’¹⁵³ In latere jaren zou hij zijn politieke opvattingen aanzienlijk matigen, maar zijn belangstelling voor morbide onderwerpen bleef altijd een essentieel onderdeel van zijn smaak. Ook de andere voorkeuren die hij in deze jaren etaleerde, zouden in zijn latere loopbaan een centrale rol blijven spelen in zijn kunstbeschouwing.

Een angry young man

In zijn kritieken ontpopte Bremmer zich als een *angry young man*. Herhaaldelijk betuigt hij zijn minachting voor de ‘bourgeois’ die niets van kunst begrijpt. En zoals veel boze jonge mensen is hij bewust of onbewust uit op een persoonlijke afrekening met zijn eigen milieu: in zijn geval de wereld van kleinburgerlijke, weinig spirituele katholieken.

Dat is goed te lezen in een serie artikelen over christelijke kunst in *De Zuid-Hollander*. Hij haalt hierin fel uit naar architectuur en versiering van de Leidse Hartebrugskerk. Deze kerk aan de Haarlemmerstraat, nota bene de parochiekerk van zijn familie, was in 1836 gebouwd door de Leidse architect Th. Molkenboer en in 1892 opgeknapt, tot grote tevredenheid van de Leidse katholieke gemeenschap.¹⁵⁴ De jonge rebel echter schrijft: ‘Ik heb in onzen tijd nog nooit eene katholieke kerk gezien die op eene waardige wijze versierd was. Zoo b.v. is hier ter stede de Hartebrugskerk. Iemand die nu van de echt christelijke schilderijen die nog in de

Lakenhal hangen, iets gezien heeft moet bij het binnentreden van dat gebouw, een akelig gevoel van lamlendigheid over zich krijgen, zooals dat mij ook telkenmale overkomt. [...] Het gebouw ten eerste is van boven tot onder een heidensche inrichting, door zijn Corinthische kapiteelen, op zuilen en pedestals van wie weet welke stijl, met renaissance vensters, en het geheele gebouw doet meer aan een overdekte marktplaats denken dan aan eene kerk, wat het hoofdaltaar is daaruit heb ik nog nooit wijs kunnen worden, ik weet wel dat er engelen bij staan, dat naakte kindertjes zijn in plaats van engelen en die gestolen zijn van de Fransche prenten van Watteau, Coypel enz. uit de vorige eeuw, ook al een tijd die in 't geheel niet christelijk was'.¹⁵⁵

Kolommen lang gaat hij door met het schofferen van de parochianen van de Hartebrugskerk, waartoe dus ook zijn ouders en zusjes behoren. De in Leiden beroemde kopie naar de kruisweg van Rubens die er hangt noemt hij 'afschuwelijk' en 'onchristelijk'. 'Rubens was niet iemand om devote schilderijen te maken, hij is iets als schilder zodra hij de schaking van Europa schildert, of een beschonken Bacchus, of de drie gratiën, of eene Venus met amors, omdat hij die wellustige voorstellingen met eene bepaalde grootheid wist te geven. Maar die gewijde? voorstelling van hem in Uw kerk, het is niet gedaan met de liefde van de Middeneeuwen of Primitieven, die met heilige eenvoud een beeld maakten vlekkeloos en rein, zonder hartstocht, maar enkel adoratie. Rubens heeft een onderwerp gekozen om zichzelf te laten zien in de hoedanigheid van schilder, als ge dat schilderij ziet, zult gij niet denken aan Jezus die aan Thomas verschijnt, maar [...] het is kleurwellust, en die Jezus zal U geen beeld zijn van een sublieme figuur die uit liefde voor de menschen aan 't kruishout ging, vergelijk daarmede de tryptieken van Engelbrechts maar eens, dan zult ge zeker wel een verschil voelen. En dan die Madonna daar boven dat schilderij, is dat eene Moeder Gods? Als gij daar geen schooner opvatting van hebt dan dergelijke schilderijen U geven, dan staat ge nog even laag als het kermisvolk, die dingen van dezelfde kwaliteiten op hunne tenten schilderen en dat dan heel mooi vinden.' Hij probeerde het kerkbestuur, een jaar later, nog zover te krijgen dat zij Thorn Prikker een opdracht zouden geven voor een wandschildering, maar het was tevergeefs.¹⁵⁶

Bremmers protest tegen de vulgaire versiering van de kerk is meer dan alleen een openbare afrekening met zijn eigen achtergrond. In zijn drang tot vernieuwen van het interieur zit ook een element van puritanisme, een hang naar zuiverheid en eenvoud, die kenmerkend is voor de gedreven zendeling in Bremmer. Hij is er niet, zoals je van een anarchist zou verwachten, op uit om de kerk als instituut omver te werpen, maar juist om hem te zuiveren. Zijn beschrijving van het gebouw als een 'heidensche inrichting' en een 'overdekte marktplaats' verwijst overduidelijk naar het bijbelse verhaal van de verdrijving van de kooplieden uit de Tempel. Hij verwijt de Leidse katholieken niet slechts hun wansmaak, maar vooral hun lauwe, ongeïnspireerde geloofsbeleving. Hier schemert de vurige vroomheid van een evangelist door het vernis van de opstandige kunstenaar-criticus. In de jaren die volgden zou hij zijn ambitie tot aanvoeren en hervormen weten te transformeren naar het geestelijk leiderschap van de kunstminnende elite.

¹ Dagboekantekening Henri Borel vrijdag 19 februari 1892, geciteerd in Joosten 1980, p. 41.

² J. Kneppelhout, *Opvoeding door vriendschap*. Toegelicht door Marita Mathijssen en Frank Ligtoet, Amsterdam 1980.

³ Theo van Ameide (pseud. van J. Labberton), *Vriendlijke Betooging aan L.B.*, Den Haag 1906, zie hoofdstuk IV.

⁴ De overleden zoontjes werden respectievelijk in 1863 en 1868 geboren; Henk Bremmers oudere zusjes waren Hendrica Cornelia (Rika), geboren 1862; Cornelia Wilhelmina (Cor), geboren 1865; Wilhelmina Maria (Marie), geboren 1870. Na hem kwam nog een jonger zusje: Johanna Maria (Jo), geboren 1877. Bevolkingsregister van de gemeente Leiden deel I, 1762-1890, GA Leiden.

⁵ *Algemeen adresboek van de stad Leiden* (jaarlijkse uitgave) jaren 1860-1890, GA Leiden.

⁶ Dit blijkt uit het Bevolkingsregister van de gemeente Leiden deel 1, 1762-1890, idem deel 2, 1890-1923, GA Leiden. Hierin werden ook personen opgenomen die tijdelijk in Leiden verbleven.

⁷ *Algemeen adresboek* (zie noot 5). Bij elke naam wordt het eventuele stemrecht vermeld. Er waren drie soorten stemrecht, gerelateerd aan de belasting die betaald werd: Gemeente, Provinciale Staten en Tweede Kamer. Willem Bremmer had alle drie de rechten. Hij hoorde daarmee tot een minderheid: er waren op 1 januari 1871 in Leiden, met een bevolking van 39.959, slechts 1049 personen die het volledig stemrecht hadden. Nog eens 1047 personen stemden alleen voor Gemeenteraad en Provinciale Staten; 1543 personen hadden alleen het stemrecht voor de Gemeente. Geen van de familieleden Bremmer of Dumortier bezat in 1871 stemrecht; pas in 1886 was er een familielid, P. Bremmer, slijter en tapper, die het eenvoudigste stemrecht verwierf, waarvoor minstens f 15,- belasting moest worden opgebracht. De bedragen van de belasting die toegang gaven tot het stemrecht, zijn ook ontleend aan dit adresboek.

⁸ In het *Algemeen adresboek* (zie noot 5), komt zijn naam in geen enkele functie buiten zijn beroep voor. Hij wordt ook niet vermeld in de *Pius Almanak* van de jaren 1860-1900, waarin alle katholieke verenigingen en hun bestuurders zijn opgenomen. Zie *Pius Almanak voor het jaar des Heeren [...verschijnt jaarlijks]. Kerkelijk goedgekeurd jaarboekje voor heeren geestelijken, regenten, bestuurders, regentessen, weldoeners en leden van Katholieke Gestichten en Vereenigingen in Nederland*, Amsterdam. Bij zijn overlijden besteedden noch de lokale noch de specifiek katholieke kranten aandacht aan hem.

⁹ Gemeenteverslagen jaren 1860-1890, GA Leiden. Op 31 december 1871 telde de (wettige) Leidse bevolking 40.099 zielen, waarvan 26.036 'Nederduitsch Hervormden' en 10.138 'Rooms Katholijken'. De overige 3925 zielen behoorden voornamelijk tot kleine orthodox-protestantse gemeenten.

¹⁰ Gegevens over katholiek Nederland in de negentiende eeuw zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan Rogier en De Rooy 1953.

¹¹ Rogier en De Rooy 1953, p. 214.

¹² Idem, p. 213.

¹³ Zie noot 8.

¹⁴ Gegevens over H.P. Bremmer en zijn familie zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op mededelingen van de volgende familieleden: Rudolf Bremmer (gesprekken in de periode 1990-1992); Henk Bremmer junior (gesprekken in de periode 1993-1994); J.J. Bouvy (1913), zoon van de jongste zuster van Aleida Bremmer-Beekhuis (brief d.d. 3 juni 1992, gesprek 1992); Henk Takens, zoon van Willy Takens-Bremmer en kleinzoon van Bremmer (gesprek 1998); Floor Takens, zoon van Willy Takens-Bremmer en kleinzoon van Bremmer (gesprek 1998).

¹⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 15.

¹⁶ Zie J.A. Bornewasser, 'De oriënterende kracht van Alberdingk Thijm. Katholieke cultuur in Nederland tussen identiteit en integratie', in *Annalen van het Thijmgenootschap* 77 (1989) 3, pp. 11-30 en P.A.M. Geurts et al. (red.), *J.A. Alberdingk Thijm 1820-1889. Erflater van de negentiende eeuw*, Nijmegen 1992.

¹⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 7.

¹⁸ Fr. Cunibertus Sloots, O.F.M., *Honderd jaar Hartebrugskerk 1836-1936*, z.pl. z.j. [Leiden 1936]. Op pp. 43-44 wordt het gebied van de parochie beschreven. De Breestraat, waar de familie Bremmer woonde, valt hier binnen.

¹⁹ Winifred Ubachs (red.), *1840-1965. 125 jaar Broeders van Maastricht. Feestuitgave ter gelegenheid van het zilveren lustrum van de Congregatie der Broeders van de Onbevleete Ontvangenis der Heilige Maagd Maria*, Maastricht 1965, p. 61.

²⁰ Rogier en De Rooy, pp. 207-209.

²¹ Ubachs, zie noot 19, p. 21.

²² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 7-8.

²³ Ibidem.

²⁴ Bremmer-Beekhuis noemt niet de naam van deze pater, maar er was in die jaren maar één jezuïetenpater als geestelijk leidsman betrokken bij St. Louis, en dat is deze Van Gestel, die van 1870 tot zijn dood in 1900 naar St. Louis kwam voor speciale gelegenheden zoals begrafenissen en het afleggen van de Heilige Gelofte door de novicen. Anoniem, *De congregatie der broeders van de onbevleete ontvangenis, gevestigd te Maastricht, gedurende de eerste halve eeuw van haar bestaan, 1840 21 november – 1890. Beknopte schets van haar ontstaan en haar ontwikkeling*, Maastricht 1915, pp. 151, 176-177 en 180-186. Zie over Van Gestel en zijn betekenis ook Rogier en de Rooy 1953, p. 395.

²⁵ Zie noot 22.

²⁶ Zie noot 14.

²⁷ Register van leerlingen, Archief van de Broeders van Maastricht, GA Maastricht. Met dank aan Broeder Patricio Winters.

²⁸ P.J. Blok, *Geschiedenis eener Hollandse stad: eene Hollandse stad in den Nieuwen tijd*. Den Haag 1918, p. 196. De invoering van de Hogere Burgerschool was in 1863 bij de wet geregeld, op initiatief van Thorbecke;

in 1864 werd de eerste HBS, met een vijfjarige cursus, in Leiden op de Pieterskerkgracht opgericht. Hij stond onder leiding van de 'energieken scheidkundigen dr. De Loos'. Een katholieke HBS was er nog niet in Leiden.

²⁹ Joosten 1971, p. 94; Rapportenboekjes Gemeentelijke H.B.S. voor jongens, Leiden, jaren 1886-1887 t/m 1888-1889, GA Leiden.

³⁰ Brief van A. Sickenga-Knappert (een uit Leiden afkomstige cursiste van Bremmer, die hem al vanaf de jaren negentig kende) aan Floris Bremmer d.d. 24 januari 1957 (BA/GA Den Haag): 'Als jongen van 14 jaar, vertelde hij mij eens, begon hij zich rekenschap te geven van wat kunst beteekent. Toen begon hij al te verzamelen'.

³¹ W.C. Feltkamp, 'Leven en werken van H.P. Bremmer', *Herdenking* 1956, pp. 18-25: p. 18.

³² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 17. Het Kabinet van Prenten en Pleisterbeelden te Leiden (pas in 1893 werd de naam veranderd in 'Rijkskabinet van prenten') werd in het jaar 1885 door in totaal 192 personen bezocht; in 1886 kwamen er 278. Als waarnemend directeur van 1882-1896 van het Kabinet van Prenten en Pleisterbeelden kwam Van der Kellen inderdaad hooguit 1 dag per week in Leiden, zie E. Tholen, 'Het Museum van Fraaije Kunsten voor de Academische Jongelingschap der leidsche Hoogeschool', in J.F. Heijbroek et.al. (red.), *Het Leidse Prentenkabinet. De geschiedenis van de verzamelingen. Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 9 (1994), pp. 13-120, hierin de paragraaf 'Twee kabinetten, een directeur: J.Ph. Van der Kellen (1831-1906)', pp. 54-61.

³³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 17.

³⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 9; Bremmers zoons Henk en Rudolf (zie noot 14) vertelden beiden dat hun vader tegen de zin van zijn ouders kunstenaar was geworden. Voor Kooreman (1859-na 1892) zie P.A. Scheen, *Lexicon Nederlandse kunstenaars 1750-1880*, Den Haag 1981, p. 285. Het Kröller Müller Museum bezit een tekening van Kooreman, mogelijk afkomstig uit Bremmers eigen bezit.

³⁵ Bremmer staat ingeschreven bij de f 30,- betalende leerlingen voor de wintercursus 1889-1890, en de zomercursus 1890, beide keren bij de MO-cursus. Registers van leerlingen, archief van de Academie van Beeldende Kunsten te 's Gravenhage, GA Den Haag.

³⁶ Jenny Reynaerts, 'Van atelier naar academie. Schilders in opleiding, 1850-1900', in Bionda en Blotkamp 1991, pp. 89-107.

³⁷ Op. cit. (noot 31), p. 18. In het archief van de Academie (zie noot 35) zijn overigens geen beoordelingen of examenresultaten van Bremmer te vinden.

³⁸ Zie noot 36.

³⁹ Mühlstaff gaf daar onder andere les aan Ad Dekkers. Zie Carel Blotkamp, *Ad Dekkers*, Den Haag 1981, p. 11.

⁴⁰ Hammacher 1941.

⁴¹ Zie Bionda en Blotkamp 1991 en Wintgens en De Jongh 1999.

⁴² Dagboekantekening Henri Borel vrijdag 19 februari 1892, geciteerd in Joosten 1980, p. 41.

⁴³ Joosten 1971, pp. 83-84.

⁴⁴ Lincewicz 1990, p. 12.

⁴⁵ Jan Aarts bezocht tegelijk met Bremmer de wintercursus 1889-1890 van de Academie van Beeldende Kunsten, zo blijkt uit de registers van leerlingen (zie noot 35) Zie ook Ellen Wardwell-Lee, *Neo-Impressionisten. Seurat tot Struycken*, Amsterdam 1988, p. 145.

⁴⁶ Christie's 1990, p. 13, lot nr. 101, huidige verblijfplaats onbekend.

⁴⁷ Vijlbrief was ingeschreven aan de Haagse Academie van 1886 tot 1890, vanaf september 1887 in de schilderklasse, zo blijkt uit de registers van leerlingen (zie noot 35).

⁴⁸ De tentoonstelling werd welwillend besproken door A. van Driesten, 'De Kunstbeschouwing van 14 maart in de zaal van 't Nut van 't Algemeen', *Leidsch Dagblad* 15 maart 1890. Zie over Vijlbrief ook *Leids Kunst-legaat. Kunst en historie rondom 'Ars Aemula Naturae'*, Leiden 1974, p. 88 en Wardwell Lee, op. cit. (noot 45), pp. 142-144.

⁴⁹ Zie voor de toedracht van zijn zelfmoord Hildelies Balk, 'Een fatale sprong. Tragedie in de Leidse bohème, nu te zien in Museum de Lakenhal.' *Kunstschrift* 43 (1999) 4, pp. 2-3.

⁵⁰ Lincewicz 1990, pp. 9-15.

⁵¹ Dit blijkt uit de brieven van Henri Borel aan Bremmer d.d. 15 en 20 april 1892, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 1-2. De originele brieven van Borel aan Bremmer zijn verloren gegaan.

⁵² Heykoop en Bremmer worden door hun vrienden en bekenden steeds samen genoemd, bijvoorbeeld in de brieven van Borel (Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 3-4, 9), in diens dagboekantekeningen en in de brieven van Thorn Prikker (Joosten 1980, pp. 41, 46, 96, 144-145, 190), in de brieven van Vermeylen (21 maart 1893 en 20 augustus 1893, BA/GA Den Haag) en Van Rijsselberghe (26 oktober 1893, BA/GA Den Haag).

⁵³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 10-12, Joosten 1971, p. 95.

⁵⁴ Twee foto's van Heykoop zijn te identificeren aan de hand van brieven. Het portret van Bremmer wordt beschreven in de brief van Borel aan Bremmer d.d. 6 juni 1893, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 9. Voor de andere foto's die Heykoop maakte, waaronder het portret van Thorn Prikker (afgebeeld in Balk 1999, p.47) zie de brieven van Thorn Prikker aan Borel d.d. 6-9 december 1892, 13 januari 1893 en 22-28 januari 1893 geciteerd in Joosten 1980, pp. 83, 87, 89-92, 94-95, 97-99.

-
- ⁵⁵ Zie Lincewicz 1990, pp. 32, 33, 35.
- ⁵⁶ Joosten 1971, pp. 85, 111 en Balk 1999, p. 46.
- ⁵⁷ Joosten 1980, pp. 5-40.
- ⁵⁸ Jan Fontijn, *Tweespalt: Het leven van Frederik van Eeden tot 1901*, Amsterdam 1990, pp. 266-270.
- ⁵⁹ Zie Alied Ottevanger, 'De indringendheid der Primitieven. Over de betekenis van de laatmiddeleeuwse en vroeg-renaissance schilderkunst voor het werk van Dick Ket', *Jong Holland* 9 (1993) 4, pp. 20-43.
- ⁶⁰ Joosten 1971, pp. 96-97.
- ⁶¹ Dagboekantekening Henri Borel vrijdag 19 februari 1892, geciteerd in Joosten 1980, p. 41.
- ⁶² Deze stap is te dateren aan de hand van het werk dat Bremmer en Heykoop deden voor een hotelgast. Deze fabrikant, Dr Lange, verbleef in het hotel van april 1892 tot juni 1894. *Adresboek van de Gemeente Leiden 1890-1900*, GA Leiden. Van de opbrengst bouwde Bremmer een atelier op de zolder van het hotel, waar Borel hem nog bezocht vóór zijn vertrek naar Amoy eind augustus 1892. Brief Borel aan Bremmer 6 juni 1893, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 9.
- ⁶³ Brief Thorn Prikker aan Borel, Den Haag 22-28 januari 1893, geciteerd in Joosten 1980, p. 96.
- ⁶⁴ De identificatie van het beeldje is van Frits Scholten, conservator beeldhouwkunst van het Rijksmuseum Amsterdam, mededeling 1998. Hij zag een dergelijke kopie, gemerkt 'Antheunisz', nog in de jaren negentig van de twintigste eeuw in een Haagse kunsthandel. Dit is mogelijk Bremmers exemplaar, op de markt gekomen na het overlijden van Annie Bremmer-Hollmann in 1990.
- ⁶⁵ De identificatie is van Frits Scholten, zie vorige noot. Een identiek gipsafgietsel bevindt zich nu in het depot van het Gemeentemuseum Den Haag, inv.nr. 0215077. De herkomst is in het museum onbekend; het wordt ook niet vermeld in enige inventaris van Bremmer of van zijn nalatenschap. Het is zeer waarschijnlijk dat dit reliëf in de jaren zestig of zeventig door Bremmers zoon Floris, die in de Trompstraat was blijven wonen, aan het museum werd geschonken, wellicht bij de gelegenheid van de tentoonstelling over Bremmer in 1971. Zie voor bruiklenen en schenkingen aan musea ook de hoofdstukken V en IX.
- ⁶⁶ Afgebeeld in *Klassische Bilderschatz* I (1889).
- ⁶⁷ Dagboekantekening Henri Borel 9 januari 1892, geciteerd in Joosten 1980, p. 40. Ik heb slechts een fragment weergegeven van Borels zeer uitgebreide beschrijving van zijn kamer.
- ⁶⁸ Brief Thorn Prikker aan Borel, Den Haag 1 mei 1895, geciteerd in Joosten 1980, pp. 216-219.
- ⁶⁹ Brieven Borel aan Bremmer van 18 juni 1892 tot februari 1894, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 9.
- ⁷⁰ Imanse en Steen 1978, pp. 28.
- ⁷¹ Dagboekantekening Henri Borel 4-14 maart 1892, geciteerd in Joosten 1980, p. 44.
- ⁷² Dagboekantekening Henri Borel 15 maart 1892, geciteerd in Joosten 1980, p. 44; Borel publiceerde het gedicht later licht gewijzigd onder het pseudoniem Bela in *Groot Nederland* 2 (1904), dl. 2, pp. 181-183. Joosten 1980, p. 57.
- ⁷³ Brief Borel aan Bremmer, Amoy 19 mei 1893, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 5-8.
- ⁷⁴ Brief Borel aan Bremmer, Amoy 14 augustus 1893, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 11-14.
- ⁷⁵ Ibidem.
- ⁷⁶ Brief Borel aan Bremmer, Amoy, gedateerd februari 1894, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 20.
- ⁷⁷ Brief Borel aan Bremmer, Amoy 19 mei 1893, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 5-8.
- ⁷⁸ Zie Imanse en Steen 1978, in het bijzonder pp. 33-34.
- ⁷⁹ In zijn artikelen in *De Zuidhollander* en *De Controleur* in de periode 1893-1895 haalt hij nooit Spinoza aan, terwijl hij in deze stukken al zijn kennis en opvattingen etaleert en kwistig met namen strooit. Ook in de brieven van Borel komt Spinoza – die een passend onderwerp voor Borels verhandelingen over het 'hooge' geweest zou zijn – niet ter sprake. Zie verder hoofdstuk III.
- ⁸⁰ Brief Borel aan Bremmer, Amoy 27 augustus 1893, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 15.
- ⁸¹ Joosten 1971, pp. 86 en 98-100 en Joosten 1980, pp. 14-17.
- ⁸² Brief Thorn Prikker aan Borel 22-28 januari 1893, geciteerd in Joosten 1980, pp. 93-99: p. 96.
- ⁸³ Brief Thorn Prikker aan Borel 5 augustus 1893, geciteerd in Joosten 1980, p. 144; in zijn eerste brief aan Bremmer (d.d. 27 juli 1894, geciteerd in Joosten 1980, p. 190) spreekt hij hem aan als 'Beste vriend'.
- ⁸⁴ Brief Labberton aan Van Eeden 19 januari 1897, Van Eeden archief, UB Amsterdam.
- ⁸⁵ Brief Thorn Prikker aan Borel, Den Haag 1 mei 1895, geciteerd in Joosten 1980, pp. 216-219.
- ⁸⁶ Ibidem.
- ⁸⁷ Brief Thorn Prikker aan Borel, Den Haag 27 september 1895, geciteerd in Joosten 1980, pp. 229-230. Ravachol was een bekende Franse anarchist, onthoofd in 1892.
- ⁸⁸ Brief Thorn Prikker aan Borel, Den Haag 1 mei 1895, geciteerd in Joosten 1980, pp. 216-219.
- ⁸⁹ Brief Bremmer aan Griepkoven, z.d., geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 31. Het origineel is niet bewaard gebleven.
- ⁹⁰ H.P. Bremmer, 'Ingezonden. Tentoonstelling van de "Hollandsche Teekenmaatschappij" in "Pulchri Studio"', *De Controleur* 1 september 1894.

- ⁹¹ Zie C. de Vrankrijker, *Onze anarchisten en utopisten rond 1900*, Bussum 1972.
- ⁹² De jaargangen van dit blad, dat heeft bestaan van 1888 tot 1895, waarna het veranderde in *Anarchistisch Kommunistisch Orgaan*, bevinden zich in het archief van het Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.
- ⁹³ Brief Borel aan Bremmer, Amoy 6 juni 1893, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 9 en mededeling van G. de Groot, kleindochter van Marie Feltkamp-Bremmer, in 1999.
- ⁹⁴ Dagboekantekening Henri Borel 2 maart 1892, geciteerd in Joosten 1971, p. 106-107.
- ⁹⁵ Brief Thorn Prikker aan Borel, Den Haag 8 december 93, geciteerd in Joosten 1980, p. 160.
- ⁹⁶ Zie J.F. Heijbroek en A.A.M. Vis, *Verlaine in Nederland. Het bezoek van 1892 in woord en beeld*. Amsterdam 1985.
- ⁹⁷ Zie voor de bezoeken van Verlaine en Sar Péladan aan Leiden: Joosten 1971, pp. 100, 104-106.
- ⁹⁸ Zie Imanse en Steen 1978, pp. 26-29.
- ⁹⁹ Voor de tentoonstellingen die de Sar organiseerde en de eigenaardige criteria waaraan exposerende kunstenaars moesten voldoen, zie R. Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France. Josephin Péladan and the Salons de la Rose+Croix*. New York/Londen 1976.
- ¹⁰⁰ Imanse en Steen 1978, p. 27.
- ¹⁰¹ Zie Lieske Tibbe “Les XX” en de Nederlandse schilderkunst (1883-1893), *De Negentiende Eeuw* 5 (1981) 5, pp. 115-147.
- ¹⁰² Zie voor de buitenlanders die op Toorops uitnodiging naar Leiden kwamen: Joosten 1971, pp. 102-104.
- ¹⁰³ Brief Vermeylen aan Bremmer, Brussel 5 november 1893, BA/GA Den Haag.
- ¹⁰⁴ Brief Vermeylen aan Bremmer, Brussel 20 augustus 1893, BA/GA Den Haag.
- ¹⁰⁵ Brief Van Rijsselberghe aan Bremmer, Brussel 26 oktober 1893, BA/ GA Den Haag.
- ¹⁰⁶ Zie noot 103.
- ¹⁰⁷ Zie Joosten 1971 en 1980 en J.M. Joosten, ‘Henry van de Velde en Nederland 1892-1902. Belgische Art Nouveau en Nederlandse Nieuwe Kunst’, *Cahiers Henry van de Velde* 12/13 (1974).
- ¹⁰⁸ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 34. Zie voor Bremmers weezin tegen reizen ook de hoofdstukken II en III.
- ¹⁰⁹ H.P. Bremmer, *Zelfportret*, najaar 1890, olieverf op doek, 42x34 cm. Voorheen familiebezit, bij brand verloren gegaan, foto in BA/RKD. Afgebeeld in Balk 1999, p. 42.
- ¹¹⁰ *Stilleven met appel en aardewerken kan*, gedateerd december 1892, pastel op papier, afm. onbekend, part.coll.
- ¹¹¹ *Stilleven met lantaarn*, gedateerd ‘jan. 93’, Kröller-Müller Museum, inv.nr. 45-00.
- ¹¹² H.P. Bremmer, *Stilleven met Oostindische kers*, 1893. olieverf op doek, 26 x 17 cm. Part. coll. Afgebeeld in Balk 1999, p.49.
- ¹¹³ Brief Thorn Prikker aan Borel 22-28 januari 1893, geciteerd in Joosten 1980, pp. 93-99: p. 96.
- ¹¹⁴ H.P. Bremmer, ‘De tentoonstelling der werken van Jan Toorop in de Lakenhal’, *De Zuid-Hollander* 8, 9, 12, 13, 14 en 15 februari 1894. Herdruk in: J.M. Joosten ‘De eerste solo-tentoonstelling van Jan Toorop in 1894 in het Leids Stedelijk Museum De Lakenhal gehouden, en de toelichting daarop door H.P. Bremmer’, *Antiek. Tijdschrift voor liefhebbers en kenners van oude kunst en kunstnijverheid* 11 (1977) 7, pp. 573-579.
- ¹¹⁵ Chevreul wordt door Bremmer aangehaald in een reactie op een ingezonden brief naar aanleiding van deze tentoonstelling. H.P. Bremmer, ‘Ingezonden Stukken. Aan den Heer D.H.’ *De Zuid-Hollander* 6 maart 1894. Van de Velde noemt Rood in een brief aan Bremmer d.d. 13 juni 1894 (BA/GaDH). Bremmer-Beekhuis (*Dienaar*, p. 342) vermeldt dat Bremmer zich als beginnend schilder verdiepte in ‘de kleurentheorie van “Roth et Chevreuil”’. [sic]
- ¹¹⁶ H.P. Bremmer, ‘De tentoonstelling der werken van Jan Toorop in de Lakenhal’, *Dagblad van Zuid-Holland en 's Gravenhage* 8 februari 1894, geciteerd in Joosten, 1977, zie noot 114, p. 580.
- ¹¹⁷ H.P. Bremmer, *Molen*, 1894, olieverf op doek, 41x28 cm. Part.coll Afgebeeld in Balk 1999, p.52
- ¹¹⁸ Bijvoorbeeld H.P. Bremmer, *Stilleven met uien*, 1894, olieverf op doek, 33x48 cm. Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden. Afgebeeld in Balk 1999, p. 53.
- ¹¹⁹ C. Verster, ‘Praatjes over Kunst. Vlokken. XVI’, *Leidsch Dagblad* 20 december 1893. Het is onbekend waar Verster dit schilderij zag.
- ¹²⁰ Brief Bremmer aan Aleida Beekhuis 30 juli 1895, overgetypt door A. Bremmer-Beekhuis, BA/RKD. Het origineel is verloren gegaan. Bremmer verwijst naar de kritiek van E.G.O. (= A.C. Loffelt) ‘Tentoonstelling van den Haagschen Kunstkring’, *Het Vaderland* 25 juli 1895.
- ¹²¹ Zie Balk 1999.
- ¹²² Lincewicz 1990, pp. 99, 115-116.
- ¹²³ De belangrijkste tentoonstellingen zijn: *De Divisionisten. Van Georges Seurat tot Jan Toorop*, Rotterdam (Museum Boymans) 1936-1937; *De Nieuwe Beweging. Nederlandse schilderkunst om 1910*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1955; *Neo-impressionism*, New York (Solomon R. Guggenheim Museum) 1968; *Licht door Kleur. Nederlandse Luministen*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum)/Düsseldorf (Kunsthalle) 1976-1977; *Post-impressionism. Cross-Currents in European Painting*, Londen (Royal Academy of Arts) 1979-1980; *Neo-impressionisten. Seurat tot Struycken*, Amsterdam (Rijksmuseum Vincent van Gogh) 1988; *Pointillismus. Auf*

den Spuren von Georges Seurat, Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 1997. Voor een volledig overzicht van tentoonstellingen van het neo-impressionisme zie Gertrud Wendermann, *Studien zur Rezeption des Neo-impressionismus in den Niederlanden*, Münster 1993.

¹²⁴ A.v.D., 'In de lakenhal. De wit-en-zwart-tentoonstelling' *Leids Dagblad* 12 juni 1895; G. van Dam, 'Kunst en Tooneel. Zwart en Wit in Leiden', *De Controleur* 22 juni 1895; Cees Verster, 'Ingezonden. Iets over eene teekening', *De Zuid-Hollander* 26 juni 1895.

¹²⁵ Brief Thorn Prikker aan Borel 20 augustus 1895, geciteerd in Joosten 1980, pp. 225-228.

¹²⁶ 'F.', 'Kunst en Letteren. Tentoonstelling Princesssegacht', *De Residentiebode* 28 en 29 juli 1895

¹²⁷ zie noot 120

¹²⁸ Gegevens over Steinmetz zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan: E.W. Hofstee, 'Steinmetz, Sebald Rudolph', in J. Charité (red.), *Biografisch woordenboek van Nederland*, Amsterdam 1985, pp. 535-536.

¹²⁹ H.S. Uyekruyer (oud-secretaris der Volksuniversiteit), 'Prof. Dr. S. Steinmetz en de voorgeschiedenis van de V.U. in Amsterdam', in *Gedenboek der volksuniversiteit Amsterdam 1913-1923* (samenst. Mej. Mr. R.H. de Boer, Prof. Dr. Ph. Kohnstamm en H.S. Uyekruyer), Amsterdam 1923, pp. 8-18.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 16.

¹³² Ibidem.

¹³³ Van Daalhoff schreef hem in 1894: 'Het spijt ons van je lessen en zouden die luitjes soms weer met geen verkeerde in aanraking zijn geweest.' Ongedateerde brief, gemerkt in potlood '± 1894' aan Bremmer, BA/GA Den Haag. Ook Bremmer-Beekhuis rept in haar beschrijving van Bremmers lespraktijk vanaf 1894 (in het hoofdstuk 'Eerste Lessen', *Dienaar*, pp. 26-32) niet meer van de lessen aan de Leidse arbeiders.

¹³⁴ A.F.J. Köbben, 'Sebald Rudolf Steinmetz (1862-1940); een hartstochtelijk geleerde', in J.H.C. Blom e.a. (red.), *Een brandpunt van geleerdheid in de hoofdstad; de universiteit van Amsterdam rond 1900 in vijftien portretten*, Hilversum/Amsterdam 1992, pp. 313-340. Köbben noemt een aantal van Steinmetz' promovendi, o.a. H.J. Fahrenfort (1885-1975), hoogleraar volkenkunde aan de UvA; A.N.J. den Hollander (1906-1976), hoogleraar sociologie en Amerikanistiek aan de UvA; Hilda Verwey-Jonker (geb 1908), publiciste; en E.W. Hofstee (1910-1987), hoogleraar sociologie in Wageningen.

¹³⁵ Brief Aleida Israels-Schaap aan Albert Verwey, Den Haag december 1888, geciteerd in Jacob Hirsch Reisel, *Isaac Israels. Portret van een Hollandse impressionist – Oeuvre en persoonlijkheidsstructuur*, Amsterdam 1966, pp. 94-96. Zowel Verwey als Van Eeden raadde haar af om zich met Isaacs werk te bemoeien. Steinmetz en Israels bleven overigens hun hele leven bevriend; Israels schilderde Steinmetz' portret vier keer. Köbben, op. cit. (noot 134), p. 320.

¹³⁶ Joosten 1971, pp. 84 en 94.

¹³⁷ Zie bijlage: Publicaties van H.P. Bremmer.

¹³⁸ H.P. Bremmer, 'Letteren en Kunst. Christelijke Kunst in de Middeneeuwen. De Primitieven' *De Zuid-Hollander* 9 januari 1894.

¹³⁹ H.P. Bremmer, 'De Vierde Kunstbeschouwing', *De Zuid-Hollander* 22 december 1893.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Zie Carel Blotkamp, 'Kunstenaars als critici. Kunstkritiek in Nederland, 1880-1895', in Bionda en Blotkamp 1990, pp. 75-87.

¹⁴² Uit de brieven van Veth in het BA/GA Den Haag, die dateren uit 1900 en later, blijkt niet dat Bremmer en Veth elkaar voordien kenden.

¹⁴³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 41; MK I, 1 'J.P. Veth. Portret van Mej. B.'

¹⁴⁴ Op. cit. (noot 141), p. 82.

¹⁴⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 155. Deze tentoonstelling vond plaats van 16 mei tot 6 juni 1892. Dit was, op een Kunstbeschouwing op 19 december 1891 in Pulchri Studio na, waar een aantal tekeningen werd getoond, de eerste tentoonstelling in Nederland van schilderijen en tekeningen van Van Gogh. Faille 1970, p. 691.

¹⁴⁶ H.P. Bremmer, 'Kunst en Tooneel. H.W. Mesdag', *De Controleur* 27 oktober 1894.

¹⁴⁷ H.P. Bremmer, 'Ingezonden', *De Zuid-Hollander* 12 december 1893

¹⁴⁸ Uit de bezorgde reactie van Borel in zijn brieven aan Bremmer uit Amoy d.d. 19 mei en 14 augustus 1893 (geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 5-6 en 13) blijkt dat Bremmer hem vol enthousiasme had geschreven over de kunstkritieken van Huysmans.

¹⁴⁹ H.P. Bremmer, 'De tentoonstelling van Oude Kunst te Utrecht. II.' In *De Controleur* 15 september 1894.

¹⁵⁰ Zie Cassandra Bosters, 'Odilon Redon in de Nederlandse kunstkritiek 1887-1916', *Jong Holland* 10 (1994) 3, pp. 29-48.

¹⁵¹ H.P. Bremmer, 'Odilon Redon', *De Controleur* 16 juni 1894.

¹⁵² Zie Werner Hofmann, 'Die irdische Hölle', in *Das Irdische Paradis. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1974, pp. 146-173; Linda Nochlin, 'Death in the Mid Nineteenth Century', in *Realism*, Harmondsworth 1971, pp. 57-101.

¹⁵³ H.P. Bremmer, 'De 7e Ets-tentoonstelling in Pulchri Studio', *De Controleur* 6 oktober 1894.

¹⁵⁴ Zie Sloots, op. cit. (noot 18).

¹⁵⁵ H.P. Bremmer, 'Letteren en kunst. Christelijke Kunst in onzen tijd. Vervolg', *De Zuid-Hollander* 22 januari 1894.

¹⁵⁶ Brief Thorn Prikker aan Borel, februari 1895, geciteerd in Joosten 1980, p. 212.

II. Een invloedrijke bruid



H.P.Bremmer en Aleida Bremmer-Beekhuis in de tuin van hun huis aan Jacob van der Doesstraat, Den Haag, ca 1898, part.coll.

Toen Bremmer in januari 1894 zijn tirade tegen de Hartebrugskerk schreef, stond hij al aan de vooravond van zijn bevrijding uit het ouderlijk milieu en zijn entree in een andere wereld. Niet lang daarna trof hij een zeer ontvankelijk publiek voor zijn lessen en ontmoette hij zijn toekomstige bruid, de bemiddelde en ontwikkelde Aleida Beekhuis. Door dit huwelijk kon hij zich ontplooien tot de geliefde kunstleraar en gevreesde smaakdictator die hij uiteindelijk zou worden.

Aleida Beekhuis was een energieke activiste in de strijd voor vrouwenrechten. Dat verhinderde haar niet om, vanaf het moment dat zij mevrouw Bremmer was, haar krachten voornamelijk te wijden aan de belangen van haar echtgenoot. Zij fourneerde het beginkapitaal voor zijn loopbaan, introduceerde hem in haar milieu, onderhield zijn contacten en voedde zijn zelfbewustzijn met haar niet-aflatende bewondering. Bovendien waakte zij als een Cerberus over Bremmers aura van ‘onaantastbare zuiverheid’.¹ Vanwege haar grote belang voor Bremmers loopbaan wil ik hier enige aandacht besteden aan haar achtergrond en persoonlijkheid. Vervolgens zal ik ingaan op Bremmers verovering van haar hart, het excentrieke gezin dat zij samen stichtten en het begin van zijn lespraktijk.

II.1 Aleida Beekhuis

Ook bij deze nieuwe stap in Bremmers leven was Rudolf Steinmetz instrumenteel. De socioloog had zich in 1893 verloofd met een notarisdochter uit Friesland, Willy Beekhuis (1869-1921). Haar ouders waren overleden en zij woonde met haar oudere zusters Aleida

(1866-1945) en Geertruida (1867-1913) in een huis aan de Van Speykstraat in Den Haag. Willy Beekhuis ontkwam natuurlijk niet aan de ‘heropvoeding’ die Steinmetz al zijn vrienden en dierbaren liet ondergaan. Aleida noemde hem later zelfs ‘despotisch’.² Omdat Willy nerveus was en neigde tot lusteloosheid – een voor die tijd kenmerkende toestand van vrouwen waarop ik later in dit hoofdstuk nog terug zal komen – zocht Steinmetz een passende bezigheid waar zij haar aandacht op kon richten. Hij vond de oplossing in de kunstzinnige vorming. Daarom vroeg hij in het voorjaar 1894 aan Bremmer om haar en haar zusjes les te komen geven.

Allerminst uit het veld geslagen door het debacle met de arbeiders, vatte Bremmer deze lessen met enthousiasme op. Hij liet de meisjes stillevens tekenen, droeg verzen voor van Kloos en Gorter, van Shelley en Verlaine en liet hen platen uit zijn reproductieverzameling bekijken. Ook nam hij hen mee naar musea en tentoonstellingen. De meisjes dweepten met hem, al konden ze niet alles volgen wat hij vertelde. Wat hun wel bijbleef was dat het in de beeldende kunst niet ging om het slaafs navolgen van de natuur maar om andere, hogere waarden. Aangemoedigd door hun belangstelling, stortte hij alles wat hij wist over ze uit. De lessen duurden soms urenlang.³

Het contact was voor beide partijen profijtelijk. De meisjes waren opgevoed in een milieu waarin een zekere belangstelling voor kunst essentieel werd geacht. Hun ouders waren geen grote verzamelaars geweest, maar gezeten burgers met een traditionele smaak voor historiestukken en bloemstillevens. Ze hadden een grote grafiekverzameling waarmee ze ‘kunstbeschouwingen’ hielden, naar voorbeeld van de kunstbeschouwingen die in de negentiende eeuw in zwang kwamen bij kunstenaarsverenigingen. Ze nodigden dan wat vrienden uit de omgeving bij hen thuis uit en gaven de prenten rond waarbij deze door iedereen van commentaar werden voorzien. Ook maakten ze reisjes langs bezienswaardigheden in Duitsland en België. Bij dit alles werd vooral de moeder van de meisjes, Geesje Beekhuis-Feddes, gekweld door twijfel aan haar oordeel over kunst. In een reisjournaal uit 1868 schreef ze over een schilderij dat ze mooi had gevonden: ‘Ik durf daarover echter niet oordelen daar ik van de kunstwaarde weinig of geen begrip heb en van de kunstwerken slechts dan genieten kan, als ze tevens door de uitdrukking van een idee tot de verbeelding spreken of historische herinneringen opwekken’.⁴ Geesje Beekhuis bracht haar liefde voor kunst, gemengd met onzekerheid over de basis van haar oordeel, over op haar dochters.

De jonge, sjofele en ‘artistieke’ kunstschilder Bremmer met zijn boude uitspraken, zijn verklaringen en duidelijke aanwijzingen voor het bekijken van kunst was een openbaring voor de meisjes Beekhuis. Hij opende hun ogen. Voor Bremmer was het contact met de beschaafde, ontvankelijke jongedames ook een verademing. Hij was waarschijnlijk niet eerder zo innig omgegaan met vrouwen uit deze klasse. Dit was heel iets anders dan het onzichtbare, conservatieve Leidse publiek dat hij bestookte met zijn tirades in de lokale kranten. Hier was hij de autoriteit. De lessen gaven beide partijen nieuw zelfvertrouwen.

Ze hadden ook een onvoorzien gevolg: er bloeide een romance op tussen de 24-jarige Bremmer en de vijf jaar oudere Aleida Beekhuis. Op 6 mei 1895 verloofden zij zich en op 2 oktober 1895 trouwden ze. Maar voor het zover was moesten enige moeilijkheden overwonnen worden, want de bruid was niet alleen vanwege het leeftijdsverschil maar vooral door haar sociale status een onwaarschijnlijke partij voor hem.

De familie Beekhuis

Aleida (Aleida Magdeltje) Beekhuis werd geboren in Buitenpost in Friesland op 20 april 1866. Ze was het zesde kind van Christiaan Houdijn Beekhuis (1814-1885) en Geesje Feddes (1831-1882). Haar vader en haar moeder waren afkomstig uit vooraanstaande Friese

families.⁵ Uit het huwelijk, in 1855 gesloten, werden twaalf kinderen geboren, zes jongens, van wie er drie jong stierven, en zes meisjes. Vader Beekhuis was notaris, eerst in Buitenpost en vanaf 1880 in Leeuwarden. Hij speelde een belangrijke rol in het bloeiende Friese verenigingsleven. Aleida's moeder was een opmerkelijke vrouw. Naast het bestieren van een groot huishouden met inwonend personeel en veel sociale verplichtingen vond zij tijd om zich te wijden aan het prille Nederlandse feminisme. Ze was vanaf de oprichting in 1871 actief in de Algemene Nederlandsche Vrouwenvereeniging. Onder de zinspreuk 'Arbeid adelt' streefde de Vrouwenvereeniging naar 'verbetering van het lot der onvermogene vrouw uit den beschaafden stand door aanmoediging van haar kunst- en arbeidszin'.⁶ Daarnaast schreef Geesje Beekhuis-Feddes in 1870 – anoniem – een boek, *Gelijk recht voor allen*, waarin zij een lans brak voor juridische en politieke gelijkberechtiging van de vrouw. Het boek leidde tot een gepassioneerde polemiek in de kranten.⁷ Uit haar geschriften komt een zeer intelligente vrouw naar voren, met een goed inzicht in de maatschappelijke verhoudingen van haar tijd.

De sfeer in het gezin was vooruitstrevend en liberaal. Godsdienst – de familie Beekhuis was officieel Nederlands-hervormd – speelde een ondergeschikte rol; zoals veel Friezen waren Aleida's ouders zeer vrijzinnig. Groter contrast dan tussen het katholicisme van boven de rivieren en het protestantisme in Friesland in die tijd is nauwelijks denkbaar. Natuurlijk speelde de hervormde komaf onderhuids wel degelijk een rol. De Nederlands-hervormde kerk was lang de staatsgodsdienst en de meeste vooraanstaande families in Nederland waren hervormd. Was een katholieke komaf vaak een handicap bij het verwerven van belangrijke ambten in de negentiende eeuw, een hervormde achtergrond was op zijn minst geen belemmering en op zijn best een aanbeveling.

De kinderen Beekhuis kregen een goede opleiding. Aleida's broers studeerden alle drie rechten in Leiden, en na hun studie maakten ze een schitterende carrière. De jongste, Christiaan (Chris, 1874-1952), bracht het tot raadsheer bij het gerechtshof in Leeuwarden, waar hij ook allerlei nevenfuncties bekleedde; Albert (1870-1940), de middelste, vertrok naar Amerika, waar hij fortuin maakte in de gedroogde vruchten en zich ontwikkelde tot een ware *pillar of society*. Aleida's oudste broer, Cornelis (Kees, 1858-1936), vestigde zich in 1885 in Leeuwarden als advocaat. De enorme maatschappelijke activiteit die hij daar ontplooidde, is kenmerkend voor het soort familie waar Aleida uit voortkwam. Toen Henk Bremmer en Aleida Beekhuis elkaar ontmoetten in 1894, was Kees Beekhuis al een gezien Fries burger. Naast zijn loopbaan als advocaat en plaatsvervangend rechter was hij gemeenteraadslid voor de liberale kiesvereniging en bekleedde hij talloze bestuursfuncties bij liefdadige instellingen, spaarbanken en levensverzekeringsmaatschappijen. Bovendien was hij een begaafd amateurcellist en trad op met het Leeuwarder dillettantenorkest. Daarnaast was hij bestuurslid van verschillende orkesten en muziekverenigingen in Friesland. Hij roeide, zeilde, schaatste en bekleedde jarenlang de eervolle functie van voorzitter van de IJsclub. Tot het eind van zijn leven was hij een populair en invloedrijk man. Na de vrij vroege dood van zijn ouders werd Kees Beekhuis het hoofd van de familie; hij werd voogd over zijn nog minderjarige broers en zusters en beheerde het familiekapitaal.

Notaris Beekhuis liet een aanzienlijk vermogen na: f 188.015,32, na aftrek van successierechten, om precies te zijn, het merendeel belegd in onroerend goed en effecten.⁸ Driekwart van de erfenis werd verdeeld over de negen kinderen die nog in leven waren. Het laatste kwart bleef onverdeeld tot de jongste de 26-jarige leeftijd bereikt zou hebben. In 1885 kreeg de 19-jarige Aleida Beekhuis dus het vruchtgebruik van een bedrag van f 15.667,94. Dit goed belegde en door haar broer uitstekend beheerde vermogen leverde Aleida een jaarinkomen van rond de vijfhonderd gulden op (uitgaande van een rente die tussen 3 en 4% schommelde). Bovendien stond haar nog minstens f 5.222,64 (die inmiddels natuurlijk ook weer aangegroeid was) te wachten in 1900, zodra de jongste uit het gezin, Chris, 26 jaar werd.

Aleida's kapitaal verschafte haar genoeg inkomen om een gezin te onderhouden, mits het niet extravagant leefde. De huur van een behoorlijk huis kon ervan worden betaald, plus de kosten voor personeel en levensonderhoud. Alleen al daarom was zij een aantrekkelijke bruid en het was geen wonder dat haar familie zich zorgen maakte over de verloving. Kees Beekhuis liet in Leiden duchtig informeren naar de schilder die naar de hand van zijn zuster dong. Volgens Aleida's eigen herinneringen, die zij in 1937 te boek stelde, was het uiteindelijk de gerespecteerde Floris Verster die de familie gerust wist te stellen. Bremmer was eind 1892 door Jan Toorop in contact gebracht met deze tien jaar oudere aristocratische plaatsgenoot, die met zijn echtgenote teruggetrokken leefde op het Leidse buiten Groenoord. 'O', moet Verster gezegd hebben, 'dan is zij nu al heel goed terecht gekomen; ze kon moeilijk iemand treffen van schooner idealen vervuld als mijn vriend en dat hij vijf jaar jonger is, zal ook al niets uitmaken bij zoo'n rijpheid van geest.'⁹ Daarop werd het huwelijk zonder veel verder tegensputteren door de familie Beekhuis geaccepteerd. Bremmer werd opgenomen in de familie en bleef zijn hele leven lang, tot en met zijn eredoctoraat in Groningen in 1951, bewerkstelligd door een neef Beekhuis, profiteren van hun protectie en contacten.

Aleida Beekhuis was ook geen type om voor haar familie het hoofd te buigen. Zij was een mondige jonge vrouw van 29, door haar feministische moeder tot een voor die tijd uitzonderlijke zelfstandigheid opgevoed. De dochters Beekhuis bezochten de HBS voor meisjes in Leeuwarden en konden zich daarna verder ontplooien door het vrijblijvend volgen van colleges aan een universiteit en het reizen door Europa. De nadruk lag op de ontplooiing van hun artistieke en literaire vermogens, niet op het aanleren van een beroep. Zelfs bij een feministische vrouw als Geesje Beekhuis-Feddes heerste nog een vanzelfsprekend standdenken, waarin vrouwen uit de gegoeude standen zich wel moesten ontwikkelen maar volstrekt niet hoefden te werken om gelijk te zijn aan de man. Werken was iets voor vrouwen die geen andere fatsoenlijke bron van inkomsten hadden. Van de zes meisjes leerde alleen Aleida's een jaar jongere zusje Geertruida een vak. Zij werd verpleegster, een beroep dat toen nog erg in de sfeer van idealisme en liefdadigheid lag.

Geld verdienen was in het algemeen niet iets om trots op te zijn in de betere kringen. Het deftigst was het als het geld er gewoon was, zonder veel ophef over hoe het binnenkwam. Degenen die een beroep uitoefenden waarin het geld 'onzichtbaar' binnenkwam (zoals notaris, hoogleraar, hoge ambtenaren), stonden in hoger aanzien dan degenen die hun geld verdienden in handel of industrie. Aleida erfde uit haar milieu van magistraten en vrije beroepsbeoefenaren een preutse houding tegenover het verdienen van geld. Dit speelde ongetwijfeld een rol in haar latere weerzin tegen elke suggestie dat Bremmer geld verdiend zou hebben aan de verkoop van kunstwerken.

Modekwaal

Na haar HBS-opleiding gaf Aleida een paar jaar lang lessen aan haar zusje Willy, die leed aan neurasthenie en daarom niet naar de middelbare school kon. De symptomen van deze modekwaal, die aan het eind van de negentiende eeuw veel voorkwam bij jonge vrouwen uit de betere kringen, waren onder andere overgevoeligheid, zenuwachtigheid en vermoeidheid. De ziekte werd meestal veroorzaakt door het sociale keurslijf waarin deze vrouwen gedwongen werden, zoals uitputtend beschreven is in de feministische roman *Hilda van Suylenburg* van Cecile Goekoop-de Jong van Beek en Donk uit 1897.¹⁰ Te grote zelfstandigheid en bewegingsvrijheid voor meisjes werden 'onvrouwelijk' gevonden – in het societyleven, en vooral op de huwelijksmarkt, een dodelijke kwalificatie. Het nerveuze, ziekelijke gedrag waar het gedwongen nietsdoen toe leidde, gold als typisch vrouwelijk, een geaardheid die zelfs als een wetenschappelijk feit werd gepresenteerd. Sociaal-darwinisten als Herbert Spencer, van wie Steinmetz een grote aanhanger was, beschouwden de vrouw als een

voortbrengsel van een eerdere fase in de evolutie, niet aangepast aan de eisen van de moderne maatschappij. Zij kon alleen gedijen binnen de bescherming van het gezin.¹¹

In de grote steden, en dan vooral in het aristocratische Den Haag, was de cultus van het tere, lijdende vrouwtje waarschijnlijk sterker dan in Friesland. Zolang zij leefde, zorgde bovendien de feministische moeder voor een tegenwicht. Willy's symptomen openbaarden zich dan ook pas na de dood van haar moeder en kunnen in eerste instantie door verdriet veroorzaakt zijn. Maar zij bleef haar verdere leven ook het soort veredelde invalide dat het ideaalbeeld van de vrouw vertegenwoordigde. Steinmetz vond haar met al haar overgevoeligheid, haar afkeer van het stadsleven en haar angst voor mensen 'de echtste en meest komplette vrouw die ik ooit leerde kennen, en dit maakte hare groote, nooit eindigende bekoring uit,' zo schreef hij in de inleiding bij een novelle van haar hand die postuum werd uitgegeven.¹²

Een patente remedie voor neurasthenie was afleiding. In 1889 vertrok Aleida met Willy voor een half jaar naar Genève, waar Willy cursussen volgde aan een hogeschool voor meisjes en Aleida college liep aan de universiteit. Daarna maakten ze een lange reis door Zwitserland en Duitsland. In 1890 vestigden Aleida, Willy en Geertruida zich in Leiden, waar op dat moment ook hun broers Albert en Chris studeerden. De zusters volgden er drie jaar lang privaatcolleges. Hoewel de twee broers ongeveer van Bremmers leeftijd waren, zouden hun wegen zich – zonder tussenkomst van hun zuster Aleida – nooit gekruist hebben in Leiden. Hun wereld was die van het studentencorps. Ze hielden zich naast hun studie bezig met schermen, roeien en schaatsenrijden, met debatteren en het societeitsleven.

Mogelijk door hun broers, die hem kenden als repetitor, kwamen de meisjes in contact met Rudolf Steinmetz. In 1893 verloofde hij zich met Willy en nam de zorg voor haar over. Tot zijn 'programma' behoorden zoals gezegd ook de lessen kunstzinnige vorming, die hij Bremmer aan de drie zusters liet geven. Na de verloving van Willy ging Aleida een paar maanden naar Parijs. Over haar verblijf daar is niet meer bekend dan dat zij er colleges volgde, onder anderen bij de conservatieve kunstkriticus Ferdinand Brunetière (1849-1906).¹³

In het najaar van 1893 verhuisden de zusjes Beekhuis naar Den Haag, waar Geertruida ging werken als verpleegster. Aleida en Geertruida werden hier, in de voetsporen van hun moeder, actief in de vrouwenbeweging. Ze sloten zich aan bij de in oprichting zijnde Vereniging voor Vrouwen Kiesrecht. Beide zusters waren betrokken bij het opzetten van een afdeling van deze vereniging in Den Haag. Aleida werd secretaresse van de afdeling en bleef dat tot 1900. De vrouwenbeweging had sinds de jaren 1870 nog maar weinig resultaat geboekt. Vrouwen werden nu wel mondjesmaat toegelaten op de universiteit, maar ze hadden geen kiesrecht en bezaten in veel opzichten even weinig rechten als minderjarige kinderen. Vooral getrouwde vrouwen werden kort gehouden. Ze konden niet beschikken over hun eigen vermogen en waren voor de wet niet handelingsbekwaam.

Het ijveren voor vrouwenkiesrecht gold in deze tijd als buitengewoon radicaal. De vrouwen ondervonden weinig sympathie, bij de conservatieven noch de socialisten. Er bestond (tot 1913) ook geen algemeen kiesrecht voor mannen; die moesten nog steeds een bepaalde scholing en welstand kunnen aantonen om te mogen stemmen. Analfabeten, werklozen en bedeeden waren uitgesloten. De socialisten ijverden voor een algemeen kiesrecht voor mannen. De Vereniging voor Vrouwen Kiesrecht was daarin niet geïnteresseerd; die wilde vooral gelijkberechtiging van vrouwen die aan de scholings- en welstandsnorm voldeden.¹⁴ Omdat er dus van de kant van mannen weinig hulp kwam, was het strijden voor kiesrecht een zeer ontmoedigende zaak. Het zou dan ook tot 1919 duren voor het vrouwenkiesrecht een feit werd. Binnen de eigen gelederen had de Vereniging ook veel te kampen met vrouwen die het kiesrecht voor vrouwen te hoog gegrepen vonden en de strijd opgaven.

Aleida Beekhuis behoorde tot de meer strijdbare vrouwen in de beweging. In een brief aan Annette Versluys-Poelman (1853-1914), de eerste voorzitter van de Vereeniging, schreef zij in januari 1895: 'Ik beschouw Kiesrecht als de quintessens van alles en ben dan ook volledig aanhangster der Vereeniging met naam inclus die ik volstrekt niet kras, maar geheel juist vind. Ik beschouw de Ver. Voor V. eenigszins als de radicale partij in de Vrouwenbeweging, die niet schroomt dadelijk de quintessens van haar streven te toonen in al hare consequenties.'¹⁵ In Annette Versluys vond zij een geestverwant. Ze raakten hecht bevriend. Annette Versluys was getrouwd met de uitgever Willem Versluys (1851-1937), die onder andere *De Nieuwe Gids* en werk van de Tachtigers uitgaf en die ook Bremmers eerste publicaties zou uitgeven. In 1905 raakten de families zelfs verwant door het huwelijk van Annettes zoon ir Jan Versluys (1880-1935) met Aleida's zuster Geertruida.

Uit Aleida's werk voor de Vereeniging voor Vrouwen Kiesrecht vloeiden verschillende nuttige contacten voor Bremmer voort. Zo kon hij in 1898 Thorn Prikker de opdracht bezorgen voor het maken van een affiche voor de Vereeniging voor Vrouwen Kiesrecht bij de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in Den Haag, die van 9 juli tot 21 september 1898 in Den Haag werd gehouden. De affiche werd afgebeeld in het propagandanummer van het *Maandblaadje uitgegeven door de Vereeniging voor Vrouwen Kiesrecht*, dat ter gelegenheid van deze tentoonstelling verscheen. Bremmer schreef er een beschouwing bij.



Propagandanummer van het *Maandblaadje uitgegeven door de Vereeniging voor Vrouwen Kiesrecht*, uitgegeven ter gelegenheid van de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in Den Haag, van 9 juli tot 21 september 1898. Met voorblad naar de affiche van Johan Thorn Prikker en uitleg door H.P.Bremmer.

Twijfel

Het is niet moeilijk te zien dat Aleida Beekhuis, met haar beschaving, liberale opvattingen en haar sociale contacten gevoegd bij haar financiële onafhankelijkheid, voor Bremmer een aantrekkelijke bruid was. Maar wat trok haar in Henk Bremmer? Hij mocht een interessante

schilder zijn en aardig over kunst kunnen vertellen, maar hij bleef vijf jaar jonger, onbemiddeld en afkomstig uit een ander milieu. In eerste instantie had zij alleen met hem te doen. Ze kocht zijn horloge voor hem uit de lommerd, zoals ze ook voor andere arme mensen deed.¹⁶ Bremmer maakte haar echter onstuimig het hof. Hij schreef bloemrijke brieven en schonk haar een stilleventje van zijn hand. Volgens haar herinneringen had hij al in de eerste les zijn hart aan haar verloren, maar had zij nog lang gearzeld.¹⁷ Wat uiteindelijk de doorslag gaf is niet geboekstaafd maar er valt wel over te speculeren.

Zij was al 29 jaar en geen schoonheid: een forse vrouw met een ernstig, om niet te zeggen streng uiterlijk. De zelfstandigheid, ontwikkeling en radicale opvattingen waar ze mee opgevoed was, waren in haar eigen kringen belangrijke belemmeringen tot een huwelijk. Ook haar zusters kampten met dit probleem: Aleida's oudste zuster Jennie (1860-1940) trouwde pas op 39-jarige leeftijd (met een neef) en Geertruida verbond zich op haar 38ste met de 13 jaar jongere Jan Versluys. Alleen de jongste zusjes uit het gezin, wellicht doordat ze minder onder de invloed van hun vroeg overleden moeder hadden gestaan, trouwden op een 'normale' leeftijd. Zo was het jongste zusje Machteld (1871-1966) al in 1892 getrouwd met de Dordrechtse glasfabrikant J.J.B.J.J. Bouvy (1866-1934).

In 1894 gonsde het rond Aleida van nog meer huwelijksplannen: haar jongere zusje Willy zou in oktober gaan trouwen met Rudolf Steinmetz en haar jongste broer Chris stond op het punt zijn verloving met Jo Dutry van Haeften (1875-1942) aan te kondigen. In deze sfeer kan ze wellicht beseft hebben dat er kans bestond dat zij de rest van haar leven als blauwkous zou slijten en dat ze niet te lang meer moest wachten om zich te binden. Zo bezien was deze ongepolijste maar veelbelovende jongeman die zijn hart nu aan haar voeten legde toch een geschikte kandidaat. Haar twijfels zijn goed tussen de regels door te lezen in de brief die ze aan haar oude schoolvriendin en medestander in de vrouwenbeweging Rins Visscher schreef om haar engagement aan te kondigen.

'Den Haag, 4 juni -95

Lieve Rins,

Eindelijk doe ik wat ik allang had willen doen, had ik maar tijd gevonden, je de tijding brengen van mijn engagement met den heer Bremmer. Ik voel groote gewetenswroeging je niet eerder het nieuws te hebben bericht, aan jou die met zoveel hartelijke belangstelling de ontwikkeling van mijne gevoelens vanuit de vertegadering. Maar hoe gek het ook moge klinken, ik kon er geen tijd voor vinden. Maandag 6 mei heb ik Henk al gezegd dat ik van hem hield maar in weerwil van den gelukkigen dag dien we samen toen doorbrachten, kwam er na dien tijd nog twijfel bij mij op. Zijne tegenwoordigheid nam die telkens weer weg maar toch kwam ze gedurig eens weer totdat ze nu geheel overwonnen is. Ik ben tot stellige bewustheid gekomen hem heel lief te hebben, hem voor mijn geluk beslist noodig te hebben en hem mijn geheele toewijding te kunnen geven. Je kunt je zeker begrijpen dat ik onder de gegeven omstandigheden geen lust had al dadelijk over ons engagement te schrijven, maar toen werd het ook tijd de broers en zusters, die er nog niets van wisten, in te lichten. Henk kwam nagenoeg elken dag hier, daarbij kreeg ik plotseling voor onze Vereeniging nogal wat werk te doen en bleef mijn brief aan jou steeds rusten. We hebben nu een heerlijke tijd. Bijna elke avond komt hij hier na een dag hard werken, want hij studeert met grooten ijver en volharding en maakt prachtige dingen. Nadat hij hier wat uitgerust heeft, gaan we als hij niet te moe is, wat platen zien of uit Gorter lezen maar ook zitten we wel zoo 'n heelen avond stilletjes naast elkaar, elkaar een beetje koesterend met onze liefde. Vrijdags en zondags is hij den geheelen dag hier dat zijn heerlijke dagen. We komen steeds tot grooter harmonie tot mooier liefde en het kan niet anders of we moeten een gelukkig leven samen hebben. Wat mij vroeger belette hem zoo dadelijk geheel lief te hebben, is geloof ik dat ik zijn uiterlijk zoo weinig in overeenstemming weet te brengen met zijne innerlijke eigenschappen maar dat valt nu langzamerhand weg. In de Pinksterdagen hadden we 3 gasten, Henk en Chris die hier van 's morgens tot 's avonds waren en Jo Dutry van Haeften, die hier logeerde. Weet je al, dat Chris zijn engagement over vijf weken publiek zal worden? Jo is een lief, eenvoudig meisje, een welkom schoonzusje. Het is vermakelijk Chris en Henk samen te hooren redeneren, vooral om Chris' verbazing bij enkele hem ongewoon kras schijnende beweringen. Maar Henk is niet zo despotisch als Rudolf en blijft altijd kalm en daarom zal hij op Chris wel meer invloed kunnen hebben en deze veel van hem leeren. We sturen geene kaarten ter publiceering van ons engagement daar we beiden te zeer antipathie hebben tegen alle drukte die gewoonlijk een engagement en een huwelijk vergezellen. Zoodra ik wat meer tijd heb, zal ik naar Kampen schrijven en jij wil 't zeker wel aan de tantes mededeelen? Met Henk's ouders heb ik geen kennis gemaakt en zal dat waarschijnlijk vooreerst

niet doen, als 't ooit gebeurt. Zij zijn streng katholiek en vinden daarom ons engagement iets vreeselijks, al zullen ze zich ook niet tegen ons huwelijk verzetten, te goed inziende dat daar toch niets tegen te beginnen is. Henk heeft ene zuster met wie hij zeer sympathiseert en die mij ook aantrekt. Haar heb ik een enkele maal ontmoet maar anders geen familieleden. Ik voel geen spijt hierover want het is volstrekt niet alleen op 't punt godsdienst dat Henk niet met zijne ouders sympathiseert en eene ontmoeting met hen zou mij bepaald pijnlijk zijn. Het is voor mij zoo heerlijk hem nu steeds meer te leren kennen, in zijne rijke, heerlijke natuur dieper blik te slaan. Onze wandelingen zijn voor mij een hoog genot, wanneer hij mij onophoudelijk doet genieten van dingen die ik vroeger onopgemerkt voorbijging. Ik zou nog wel langer door willen schrijven, maar er wachten mij te veel bezigheden, later eens meer. Na hartelijke groeten je Aleida.'¹⁸

Strijd

Dat Aleida aarzelingen had over de verbintenis en dat haar familie zich er bezorgd over maakte, is begrijpelijk. Wonderlijker is het, dat de ouders van Henk Bremmer zich niet verheugden over zo'n rijke bruid. Voor hen wogen echter Aleida's goede komaf en rijkdom niet op tegen het feit dat ze van protestantsen huize was en ook nog politiek actief. Ze wantrouwden ook zijn motieven om een oudere en in hun ogen onaantrekkelijke vrouw te trouwen. Zijn moeder meende dat hij Aleida om het geld trouwde.¹⁹ Het doorzetten van zijn plannen leidde tot een ernstig conflict met zijn ouders. Zonder het huwelijk daadwerkelijk tegen te houden, maakten ze het hun zoon zo lastig mogelijk. Omdat Bremmer ten tijde van het huwelijk nog geen 25 jaar en dus nog minderjarig was, had hij de toestemming van zijn vader nodig om te trouwen. Zijn vader weigerde die. De enige manier om de ouderlijke toestemming te omzeilen was in zo'n geval een uitspraak van de kantonrechter. Henk daagde dus zijn vader Willem voor het gerecht op 7 september 1895. Omdat een confrontatie in de rechtszaal hem waarschijnlijk te pijnlijk was, verscheen de oude Bremmer niet op de zitting, waardoor zijn recht om te weigeren automatisch verviel. Zo kon het huwelijk toch doorgaan.²⁰

Na het huwelijk bleef de situatie tussen Bremmer en zijn familie zeer koeltjes. Alleen met zijn oudere zuster Marie en haar man J.F. Felkamp, die inmiddels Hotel Rijnland hadden overgenomen, onderhield het echtpaar Bremmer-Beekhuis een hartelijke relatie. De andere zusjes zagen ze zelden en met de ouders was weinig contact. Later moet dit enigszins zijn bijgetrokken want de kinderen Bremmer bezochten af en toe hun grootouders; Dolf Bremmer heeft zijn grootmoeder zelfs eens getekend. Maar in hun herinnering was het nooit een warme verhouding.

Het conflict met zijn ouders was voor Bremmer waarschijnlijk een welkome aanleiding voor een breuk. Nu had hij de middelen om zich helemaal los te maken uit het benauwde milieu waar hij uit voortkwam. In een brief die hij zijn verloofde een week voor hun trouwdag schreef, genoot hij van de 'strijd' die aan hun verbintenis vooraf was gegaan.²¹ Deze juichende brief, een fraaie tegenhanger van Aleida's boven geciteerde brief aan haar vriendin, geeft een aardig inzicht in Bremmers persoonlijkheid aan het begin van zijn nieuwe bestaan.

'Leiden, 26 sept. 1895

Mijn lieve Aleida,

Ik begin de dag met je een groet te zenden, de eerste en beste ogenblikken aan jou, en vraag mij af of dit nu het laatste briefje is dat ik je in onze engagementstijd zend. Ik heb in gedachten alles doorlopen, onze hele briefwisseling, van zijn angstig begin tot zijn glorieus einde; het is mij voorgekomen als een dageraad, iets dat met zacht blozen begint, om heel teer op te bloeien tot een rijpen dag van wervelende zonnevreugde, een ochtendstond die alles van geluk verwachten doet, ik heb al dien strijd mooi gevonden, omdat die gestreden is en ons hechter aan elkaar gebracht heeft, want wij zullen sterk zijn, heel sterk in 't bewustzijn van elkaars liefde. En als dit nu 't laatste briefje is, dat ik je als verloofde schrijf, dan wil ik ook nog voor 't laatst je danken voor al 't geluk mij aangebracht, want jij bent mij als de verschijning van een witte pauw in mijn zieletuin, al wat mij eigen is ziet vreemd op bij die mooie verschijning, en ik heb je nooit genoeg kunnen zeggen wat een lief mens ik je vind, en hoe dankbaar ik ben voor al dat mooi's. En het geluk zal nog steeds groeien, dat kan niet anders, ik voorzie dat zo sterk en sterker dan jij, want ik ben meer overtuigd, dat grote liefde langzaam komt. O, als je wel eens een mooie dag had zien aanbreken, wat zou je nog beter Pr. v.d. Weijden begrijpen, en Nietzsche [sic] (Der

Schönheit Stimme redet leise, sie schleicht sich nur in die aufgewecktesten Seelen), alles wat groot geweest is heeft zelfs in zijn bewegingen 't idee van rust, waarom weet ik nog niet zo heel zeker, maar denk maar eens aan zo'n Boedha beeld en de Egyptische kunst. Wij zullen later wel meer over die dingen spreken, en 't lijkt mij zo mooi zo in elkaar op te leven, want alles wat jouw leven raakt zal mij ook lief zijn, alleen omdat 't van jou is. O vrouwtje, ik vind dat nieuwe leven zo mooi, indertijd hield ik al van Prikker, alleen omdat hij een tekening "De nieuwe dag" noemde, wat vond ik dat grandioos, en wat verlangde ik, dat die voor mij zou komen, want ik was toen zo arm en down. En jij bent 't begin geweest van de nieuwe dag, die wij samen zullen doorleven, en tot een mooie dag zullen trachten te maken, wat zullen wij gelukkig zijn.'²²

Bremmer toont zich hier een echte leerling van de Tachtigers, in zijn ademloos proza, het tentoonspreiden van zijn eruditie en het gebruik van metaforen met een persoonlijke lading, als de 'dageraad' voor hun groeiend geluk en de 'witte pauw' waarmee hij Aleida's morele superioriteit aanduidt. Pauwen waren geliefde motieven in het symbolisme: decoratief en geschikt voor allerlei betekenissen. Een witte pauw was een zeldzaamheid, vergelijkbaar met een witte raaf. Bremmers 'witte pauw' was vermoedelijk onwillekeurig in zijn hoofd blijven hangen van een tentoonstelling in de Haagse Kunstkring een paar maanden eerder, in juli 1895. Van hemzelf hingen er een paar stillevens, van Theo van Hoytema het ontwerp voor een wanddecoratie met een witte pauw. De criticus Loffelt had toen Bremmers werk afgebrand in dezelfde alinea waarin hij Hoytema's 'schoon decoratief effect' prees. Na deze kritiek had Aleida hem getroost.²³

Uit de brief spreekt ook een groot zelfvertrouwen. Hij is zich bewust van Aleida's twijfel, maar is er zeker van dat hij haar zal kunnen meeslepen in zijn enthousiasme voor het 'nieuwe leven'. Wie zal zo'n brief weerstaan? Als de bevlogen mengeling van Leven en Kunst in deze brief overeenkomt met hoe hij zich uitte tijdens de lessen, is het niet moeilijk te begrijpen dat hij zo'n grote aantrekkingskracht op zijn publiek zou gaan uitoefenen.

II.2 Een gelukkige verbintenis

Zij trouwden op 2 oktober 1895, met een eenvoudige plechtigheid voor de ambtenaar van de burgerlijke stand in Den Haag. Terugkijkend over de veilige afstand van een ruime eeuw, is hun verbintenis inderdaad een gelukkige geweest. Ze hadden veel gemeen: een grote hang naar soberheid gecombineerd met plezier in kleine aardse genoegens; een non-conformistische levenshouding en een gedeelde belangstelling voor kunst, filosofie en spiritualiteit.

Daarbij ging Aleida goed beschouwd de enige weg die een intelligente gehuwde vrouw in die tijd met succes kon gaan: die van haar echtgenoot. Vanaf het moment dat zij getrouwd waren, heeft zij haar sterke persoonlijkheid ingezet om hem vooruit te brengen in de wereld. De geschiedenis wemelt van dit type vrouwen: de kunstenaarsvrouw, de vrouw van de geleerde, van de schrijver: zichzelf wegcijferend, en steeds bereid hem te verdedigen, voor hem opkomend als een leeuw voor haar jong. Zij maakte zijn belangen tot de hare. Bremmer beantwoordde haar steun met een niet aflatende liefdevolle genegenheid. 'Wat ben ik dikwijls met heerlijke gedachten van je vervuld en wat heb ik in jou een schat in 't leven mee gehad, dit wou ik je nog maar even zeggen', schreef hij haar in 1927.²⁴ Bremmers loopbaan vanaf zijn huwelijk kan beschouwd worden als een gezamenlijke onderneming van het echtpaar Bremmer-Beekhuis.

Huwelijksreis

De jonggehuwden brachten hun wittebroodsweken niet door in het prettige klimaat van de Riviera of Italië, maar maakten in dit gure seizoen – het was oktober! – een uitputtende tocht

van vier weken door België, Duitsland, de Elzas, en Zwitserland. Ze deden achtereenvolgens Antwerpen, Aken, Keulen, Frankfurt, Kassel, Marburg, Darmstadt, Heidelberg, Karlsruhe, Straatsburg, Colmar, Bazel, Zürich, Luzern, Rorschach, München, Neurenberg, Dresden, Berlijn en Braunschweig aan. Tijdens deze reis, die duurde van 2 tot 29 oktober 1895, bezochten ze zoveel mogelijk bezienswaardigheden, vooral musea. Het was voor Bremmer, die nog nooit buiten Nederland was geweest, de eerste gelegenheid om veel kunstwerken die hij alleen kende van reproducties in het echt te zien.

Aleida hield onderweg een dagboekje bij waarin ze allerlei indrukken noteerde.²⁵ Deze aantekeningen, die toch de eerste weken van haar huwelijk bestrijken, zijn opvallend prozaïsch van aard. Ze betreffen het reizen in de trein: ‘warme coupé, zwaar bier’; het weer: meestal nat en koud (in Neurenberg was het zelfs in een museum ‘zoo koud dat wij er buikkrimp van kregen en niet ten volle konden genieten’); en het comfort van de hotels onderweg: van ‘eenvoudig doch nette kamer’ tot ‘primitief en unheimisch’. Ze beschrijft elke dag hoe ‘vreeselijk moe’ ze worden van hun zware programma en ze noteert met voldoening het goedkope eten en drinken onderweg: ‘eenvoudige maar heerlijke’ maaltijden, druiven genuttigd in een park, diners van brood met worst voor 1 DM. Werkelijk geëxalteerd schrijft zij alleen over het landschap, zoals in Zwitserland: ‘heerlijke uitzichten’ op besneeuwde bergtoppen ‘roze gloeiend in de avondzon’ en in mindere mate over de schilderijen en beelden die steeds ofwel ‘vreeselijk leelijk’ ofwel ‘zéér schoon’ zijn.

Met geen woord rept zij daarentegen over haar kersverse echtgenoot, noch over hun wederzijdse gevoelens. De jonge mevrouw Bremmer was natuurlijk geen romanière, en veel te beschaafd om zich expliciet uit te laten over de intieme kanten van het nieuwe bestaan. Maar dit weglaten van elke verwijzing naar het feit dat dit hun huwelijksreis was, zegt toch iets over haar. Zij trouwde in een tijd waarin het eerder regel dan uitzondering was om je diepste gevoelens aan het papier toe te vertrouwen. De historicus Peter Gay beschrijft in zijn fenomenale studie naar de ervaringswereld van de bourgeoisie de obsessie van negentiende-eeuwse mannen en vrouwen om hun eigen gevoelens op papier te zetten en te speculeren over die van anderen.²⁶ Zijn voorbeelden komen voornamelijk uit Engeland, Amerika, Duitsland en Frankrijk. Zijn ideeën zijn echter niet minder geldig voor Aleida’s omgeving: de postuum uitgegeven novelle van haar zusje Willy bijvoorbeeld staat vol met gedetailleerde observaties over haar eigen gevoelens, ook over huwelijk en liefde.²⁷ Het feit dat Aleida zich niet uit over dergelijke gevoelens is kenmerkend voor haar preutse, weinig sensuele houding. Ook in latere briefwisselingen tussen hen beiden schrijft zij in het algemeen uitgebreid over alles wat zij meemaakt en ziet, terwijl Bremmer zich in het algemeen gepassioneerd en liefhebbend uitdrukt.

De grootste hartstocht van het jonge paar gold het gedeelde esthetische genot. De voorkeuren die zij op reis tentoonspreidden, zijn in grote lijnen de voorkeuren uit Bremmers Leidse jaren. Het lijkt soms wel alsof de reis was samengesteld aan de hand van de jaargangen van Bremmers lijfblad *Klassische Bilderschatz*. Zij zagen voornamelijk oude kunst. In elk museum stonden zij het langst stil bij de Primitieven: Van Eyck, Van der Weyden, Memling en vooral de vroege Duitsers: Dürer, Cranach, Grünewald, Lochner. Hoogtepunten van de reis waren voor hen dan ook de Alte Pinakothek in München en het Alte Museum in Berlijn. Ook de schilderkunst van de zeventiende eeuw, met name van Van Goyen en Vermeer (en wat daarvoor doorging in die tijd), bracht hen in vervoering. Zeer kenmerkend voor hun beider temperament was de neiging om juist in de meest wereldse onderwerpen te zoeken naar het hogere. In de Gemäldegalerie in Dresden vonden zij bijvoorbeeld een bordeelscène, toegeschreven aan Vermeer, ‘heilig van stemming’.

Zij deelden in de minachting van hun tijdgenoten voor de veel luchtiger kunst die na de Gouden Eeuw kwam: ‘in de afd. 18de eeuw’, merkt Aleida zuinig op na hun bezoek aan de Gemäldegalerie in Dresden, ‘vonden we nagenoeg niets van waarde’. Er was nog meer waar

zij snel aan voorbijgingen. Van de middeleeuwse kunst die ze onderweg zagen, bijvoorbeeld in Keulen – meest kostbaarheden waar de liturgische functie nog te duidelijk aan af te lezen was – moest Bremmer weinig hebben. Met klassieke beeldhouwkunst had hij eveneens weinig geduld; in de Propyläen in München en het Neue Museum in Berlijn bekeken ze alleen de Egyptische beelden.

In de eigentijdse Duitse kunst die hij tegenkwam in de musea, zocht Bremmer vooral naar het aspect dat het meest aansloot bij zijn eigen al eerder gebleken voorliefde voor morbide onderwerpen: het steeds terugkerende thema van de dood. Hij kende het werk van Alfred Rethel, die halverwege de negentiende eeuw al furore maakte met zijn houtsnede-serie *Auch ein Totentanz* naar de dodendans-prenten van Holbein.²⁸ Ook was hij een liefhebber van het werk van Arnold Böcklin en Hans Thoma, die beiden een meer dan gemiddelde preoccupatie met de dood hadden. Bremmer bleek goed op de hoogte van de meest recente kunst op dit gebied, want hij liet zich in het Kupferstichkabinett in München een in 1895 verschenen album brengen van de jonge Duitse graficus Josef Sattler, door Aleida omschreven als ‘één der weinige moderne Duitschers die iets presteert. Het eenige daar aanwezige werk van hem get. Ein moderner Todtentanz bevat zeer mooie, lugubere teekeningen.’ Zij besteedt een hele bladzijde van haar notitieboekje aan de beschrijving van de prenten.

Hun huwelijksreis had dus sterk het karakter van een studiereis. Buiten het museumbezoek werden nog uren besteed aan het uitbreiden van Bremmers platenverzameling. In Keulen noteert Aleida bijvoorbeeld: ‘Groote winkels, elektrisch verlicht, druk stadsleven, groote stad – Mantel gekocht en platen.’ En in Berlijn, als ze in de stromende regen het Alte Museum en de Nationalgalerie bezocht hebben, schrijft de bruid: ‘Daarna in de Friedrichstra. 2 uur besteed aan het uitzoeken van photographiën’. Op deze reis legde het paar ook de basis voor hun grote verzameling tinnen, koperen en ijzeren voorwerpen. Nadat ze in het Nationalmuseum in München tot tweemaal toe zalen met ‘prachtig ijzerwerk uit de 14de, 15de en 16de eeuw’ hadden bewonderd, kochten ze in Neurenberg bij een paar uitdragerijen zoveel oud roest dat ze er een aparte ‘spanen koffer met lederen riem’ voor moesten aanschaffen.

Hoewel Aleida veel bereisder was dan haar echtgenoot en de reis van haar geld betaald werd, paste zij zich op voorbeeldige wijze aan hem aan. Zij maakte de opvattingen van haar echtgenoot tot de hare. In de Neue Pinakothek in München zag zij bijvoorbeeld een groot doek van de Duitse schilder Karl Piloty, *Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus*, ‘waarvan de reproductie in een Duitsch tijdschrift in vroegere jaren zoozeer mijne bewondering had gewekt’. Met Bremmer naast zich verafschuwde zij het schilderij, net als alle historieschilderkunst. ‘Bijna alles leelijk’ noteert ze kordaat over de Neue Pinakothek. In het hele reisverslag staat bij alle opvattingen over kunst ‘wij’ waar het duidelijk Bremmers woord is. Zij zou ook later steeds loyaal zijn opvattingen delen en verkondigen.

Ook maakte Aleida lankmoedig haar eigen wensen ondergeschikt aan de zijne. Zij was een gepassioneerd natuurliefhebber en wandelaar. Voor zij Bremmer kende, maakte zij al regelmatig voettochten, bijvoorbeeld met haar zusje Willy in de bergen van Zwitserland. Maar op hun huwelijksreis brachten zij nauwelijks tijd door buiten de steden; twee dagen aan het Bodenmeer en een wandeling in de omgeving van Dresden, dat was alles wat haar gegund was. Andere buitenlandse reizen naar haar geliefde bergen of bossen kwamen er ook niet met haar echtgenoot. De ‘vijand van reizen’, zoals zij hem noemde, maakte na de huwelijksreis alleen nog reizen voor zijn werk, waarbij Aleida hem soms vergezelde.²⁹

Wel kwam Bremmer soms met literaire middelen tegemoet aan de natuurliefde van zijn vrouw. Haar correspondentie ademt altijd een grote betrokkenheid bij de natuur en de seizoenen. In de winter schrijft zij bijvoorbeeld: ‘Vanmorgen was het hier het glanspunt van den winter tot nu toe. ’s Nachts had het een weinig gesneeuwd en om 10 uur brak de zon een beetje door. Ik ben er toen op uitgetrokken, liep eerst door Zorgvliet en daarna door de

Boschjes. Het was alles zoo fijn: zachte, als wollige vlokjes aan de heesters en ook de takken van de boomen luchtig bedekt.’³⁰ En in het voorjaar: ‘in de Boschjes waren al verscheiden heesters in blad en de kastanje bij ’t paleis is de eenige in zijn soort, als elk jaar, die reeds dikke knoppen toont. Onze pereboom is ook een haantje de voorste. Als de zon er in schijnt, schitteren de knoppen haast als bloesem.’³¹ Bremmer maakte deze perenboom tot een soort symbool van zijn liefde. Hij schreef haar in 1927, toen zij in Wenen was om hun zoon Floris te bezoeken die daar studeerde: ‘Vandaag de verjaardag van mijn lieve vrouw, ik stond vanmorgen naar het peereboompje te kijken met veel herinneringen in mijn hoofd. Er zijn maar een paar bloesemknopjes open gesprongen, ik denk dat het boompje wacht om in volle bloei voor je te staan als een groote bouquet wanneer je weer thuis komt. [...] Ik ben erg verlangend je weer eens in mijn armen te hebben.’³²

Een excentriek gezin in de Trompstraat

Terug in Nederland vestigde het paar zich in Den Haag. Ze huurden een huis aan de Regentesselaan, die juist werd aangelegd aan de rand van de stad. Na de geboorte van hun eerste kind, Willy Bremmer (1898-1982), genoemd naar Aleida’s zuster, verhuisde het gezin naar de Jacob van der Doesstraat in het Zeeheldenkwartier, een buurt die in de tweede helft van de negentiende eeuw was aangelegd voor de goeude burgerij. De vermogende en door Bremmer verguisde schilder H.W. Mesdag woonde er bijvoorbeeld, in een groot huis aan de Laan van Meerdervoort. In 1902 verhuisden de Bremmers naar een groter huis in dezelfde buurt. Op dit adres, Trompstraat 322, bleven ze de rest van hun leven wonen.

Hun huis zou gaandeweg een ontmoetingspunt van gelijkgestemden worden. De bijeenkomsten op de Trompstraat op zaterdagavond, later op zondagavond, werden een begrip in de vriendenkring van het echtpaar. Van de oude vrienden met wie hij een atelier had gedeeld, zag hij alleen nog Van Daalhoff, die ook in Den Haag woonde. Vijlbrief had zich verdrongen, Heykoop was naar Amerika vertrokken. Met andere vrienden, zoals Floris Verster, met wie na Bremmers respectabele huwelijk ‘de banden nauwer toegehaald’ waren, Johan Thorn Prikker, Jan Toorop, en de medicus Willem Leuring, die zich na zijn afstuderen in 1897 in Den Haag vestigde, ging hij nu meer op voet van gelijkheid om.³³ De schrijver Labberton, de Leidse medicus Rozenstein en de criticus Albert Plasschaert behoorden vanaf de vestiging in Den Haag ‘tot de nieuwe habitués’, evenals Steinmetz en zijn echtgenote.³⁴ Met hen zette hij de ‘anarchistenclub’ voort, die steeds meer een algemeen intellectueel en kunstzinnig karakter kreeg.

Het gezelschap dat op zondagavond bijeenkwam, was geen besloten club: het echtpaar Bremmer was thuis op zondagavond en ontving de bekenden die zin hadden om te komen. Wie er naast de eerder genoemde vrienden regelmatig aanwezig waren, is niet meer precies na te gaan, maar tot het gezelschap behoorden in ieder geval vanaf de eeuwwisseling kunstenaars die in Den Haag en omgeving woonden zoals Johan Altorf, Henri van Daalhoff, Truus van Hettinga Tromp en Dirk Nijland, evenals onderwijzers en leraren met wie de Bremmers bevriend raakten, zoals Jan Ligthart, A. De Vletter en G. Kielder. Vriendinnen van Aleida die langdurig kwamen logeren, zoals Rins Visscher uit Leeuwarden, de eerste vrouwelijke gemeente-archivaris in Nederland, maakten ook geregeld deel uit van het gezelschap. Vanaf de jaren twintig kwam er een jongere generatie bij: Jan Lodeizen, Arend Hendriks, soms Charley Toorop en meestal Bremmers zoon Rudolf en zijn neven Wim Felkamp en Wim Mühlstaff. Het gezelschap bleef zich uitbreiden. Zo nam de verzamelaar E.J. van der Meulen regelmatig aan de bijeenkomsten deel in de jaren dertig en veertig, toen hij raadsheer was in Den Haag. Ook Jan Sluijters werd in de jaren dertig een geregelde deelnemer. Ondanks het informele karakter van de zondagavonden kon Bremmer het in het algemeen niet laten om er te doceren. ‘Zond.avond hadden we hier een gezellige bijeenkomst’, schrijft Aleida aan haar

zoon Henk in december 1925, ‘en het mag wel een bijzonderheid heeten, dat er dien avond door Vader geen kunst getoond werd maar er uitsluitend gezellig gepraat werd.’³⁵

Hoewel hun inkomen uit Aleida’s erfdeel al snel werd aangevuld met steeds stijgende inkomsten uit Bremmers werkzaamheden, leefden ze zeer sober. Het viel bezoekers van het huis altijd op hoe eenvoudig, zo niet sjofeltjes het huis was ingericht. Vriendinnen van Aleida waren geschokt door de slecht gevulde linnenkast.³⁶ De enige luxe vormden de kunstwerken waarmee het huis gaandeweg volraakte, tot in de wc toe. Bremmer zelf was notoir armoedig gekleed. Cursisten herinneren zich zijn ‘afgekloven pakken’; hij ‘leek wel een vogelverschrikker’. Bremmers excentriciteit zou geen enkele belemmering vormen voor zijn loopbaan als kunstkenner. Integendeel, de meeste van zijn cliënten vonden het kostelijk en artistiek. Het gaf hem een zeker aureool van ongenaakbaarheid, dat bijdroeg aan zijn charisma. Vanzelfsprekend beschikten ze wel over inwonend personeel: minstens één dienstmeisje en een kinderjuf, maar dat gold niet als luxe.

Ook in de opvoeding van hun kinderen was het echtpaar Bremmer-Beekhuis vrij excentriek. Na Willy volgden nog drie kinderen: Rudolf (1900-1993), genoemd naar Bremmers ‘ontdekker’ Steinmetz, Floris (1902-1981), genoemd naar de bewonderde Verster, en Henk (1904-1996), genoemd naar zijn vader. De ontwikkeling van de kinderen werd met liefdevolle aandacht door beide ouders gevolgd. Uit de dagboekjes die Aleida voor elk kind bijhield, en het hoofdstuk ‘Invloed van het milieu’ in *Dienaar der kunst* blijkt hoe onconventioneel en tegelijk drukkend deze opvoeding was.³⁷ De kleine Willy speelde niet met poppen maar met kunstvoorwerpen uit de verzameling – Chinese beeldjes, Delftse bordjes –, een praktijk waar pas een eind aan kwam nadat een van de broertjes een porseleinen aapje uit het raam had gegoooid. En toen de zesjarige Henk eens lang ziek in bed lag, kreeg hij geen prentenboek, maar mocht hij reproducties uitzoeken om naar te kijken. Van jongsaf werd bij elk kind gespeurd naar een bijzondere aanleg, bij voorkeur in kunstzinnige richting. Hun omgeving bood daartoe veel mogelijkheden door de contacten met kunstenaars en verzamelaars. Zo tekende Van der Leek een kat speciaal voor Rudolf.³⁸ Willy mocht als schoolmeisje komen boetsen in het atelier van de Haagse beeldhouwer Altorf en Rudolf ging schilderen in het atelier van Zandleven.

Rudolf en Floris kozen inderdaad beiden een kunstzinnig beroep: Floris werd pianist en Rudolf, op wie ik in een later hoofdstuk nog terugkom, werd schilder. Willy werd lerares klassieke talen, waarmee ze ook nog in de culturele sfeer bleef. Alleen de jongste, ironisch genoeg degene die naar zijn vader was genoemd, koos een loopbaan die ver afstond van het ouderlijk voorbeeld en werd natuurkundige. Over deze Henk (tot op hoge leeftijd door de anderen ‘Henkie’ genoemd), die het tot hoogleraar natuurkunde en hoofd van het prestigieuze Philips Natuurkundig Laboratorium bracht, werd vanwege de afwijkende beroepskeuze in het gezin altijd wat meewarig gesproken.

In bepaalde opzichten kregen de kinderen veel meer vrijheid dan hun leeftijdsgenoten. Zij tutoyeerden hun ouders, iets ongehoords, waar bijvoorbeeld in het gezin van Aleida’s zuster Machteld Bouvy met ontzetting over gesproken werd. Willy mocht meer dan andere meisjes, ravotten en in bomen klimmen bijvoorbeeld. En zij werden onkerkelijk opgevoed, iets wat toen vrij ongebruikelijk was, zeker onder de hogere standen. Hoe liberaal men ook kon denken, de kinderen werden minstens voor de vorm katholiek of protestants opgevoed. Henk Bremmer, de jongste zoon, herinnerde zich dat sommige kinderen uit de Trompstraat om die reden niet met hen mochten spelen.

Er waren ook beperkingen. De kinderen gingen niet vaak naar partijtjes – niet alleen omdat ze niet vaak gevraagd werden, maar ook omdat Aleida dergelijke festiviteiten onnodig vond. Ook uitstapjes die voor andere kinderen van hun stand wel waren weggelegd, zoals bezoek aan theater, revue of uitspanningen, kwamen zelden voor. Hun verzetjes waren gewichtiger van aard. Vanaf hun gymnasiumtijd (omstreeks 1915) namen de kinderen ook deel aan de

zondagavondbijeenkomsten. Daarnaast organiseerde het echtpaar Bremmer speciale avonden voor de jeugd waar de kinderen vriendjes en vriendinnetjes voor mochten uitnodigen. Bremmer gaf dan lessen in cultuur en godsdienst.³⁹ Deze bijeenkomsten, die het karakter hadden van een soort catechesatie of bijbelclub zonder speciale godsdienst, wekten zeer sterk de weerzin van Willy Bremmer op, vanwege de opgelegd spirituele, kunstzinnige sfeer. Ook ergerde zij zich aan het gedweep van de cursisten met haar vader en de geëxalteerde houding van haar moeder.

De keerzijde van deze wat wereldvreemde opvoeding was evident. In sociaal opzicht waren de kinderen Bremmer enigszins gehandicapt. Vooral de drie zoons waren nauwelijks in staat om buiten het bijzondere en beschermde gezin te functioneren. Zij waren tot op hoge leeftijd bijna ziekelijk onzelfstandig in hun privé-leven. Alle drie trouwden ze laat, Rudolf en Henk zelfs pas in de jaren vijftig, na de dood van hun moeder. Geen van de zoons kreeg kinderen. Alleen Willy, die zich al in haar middelbare schooltijd begon af te zetten tegen de ‘speciale’ sfeer thuis, zou een normaal leven leiden. Zij trouwde met Henk Takens, een Zaanse socialist, net als zij leraar aan een middelbare school, en kreeg vier kinderen, die overigens opgevoed werden in dezelfde sfeer van rigoureuze soberheid die bij de Bremmers thuis heerste.

Een nieuwe loopbaan

Na zijn huwelijk was Bremmer aanvankelijk van plan zijn bestaan als schilder voort te zetten, maar nu met de comfortabele steun van een onafhankelijk inkomen.⁴⁰ Er werd voor hem in het huis een atelier ingericht. Naast het schilderen zou hij wat lessen gaan geven in de trant van het onderricht aan de meisjes Beekhuis. Maar het liep anders – hij zou worden ‘ingehaald’ door zijn eigen succes als leraar.

Steinmetz, die met zijn vrouw Willy tot zijn verhuizing naar Amsterdam in 1907 op loopafstand van de Bremmers in Den Haag woonde, nam Bremmers loopbaan als pedagoog energiek ter hand. In 1896 bezorgde hij zijn protégé voor de derde maal – na de ambachtslieden in 1893 en de gezusters Beekhuis in 1894 – een aantal leerlingen, nu in Utrecht waar hij als privaattoecent colleges etnologie en sociologie gaf. Hij kwam er in contact met de dames Fruin, de weduwe en de dochters van de overleden hoogleraar burgerlijk en handelsrecht J.A. Fruin, en vertelde hun over Bremmer. De dames brachten 24 gegadigden bij elkaar, verdeeld over drie groepen, en nodigden Bremmer uit hun les te komen geven. Zo werd de jonge leraar gelanceerd in het Utrechtse wereldje van professoren, medici en renteniers, met vrouwen en dochters. Door aanbeveling van de Utrechtse cursisten kon hij een jaar later een cursus in Den Haag beginnen. Zo ging het overal: enkele geïnteresseerden vormden een clubje van acht tot tien geïnteresseerden en nodigden Bremmer uit voor een cursus, gewoonlijk bij een van de cursisten thuis. Enthousiaste cursisten bevalen Bremmer dan weer aan bij familieleden of vrienden, die op hun beurt een Bremmer-club opzetten. Begonnen met drie lesuren in 1896, doceerde hij in 1898 al twee volle dagen in Den Haag, een dag in Utrecht en een middag in Zeist. Het jaar daarop begon hij in Amsterdam, Rotterdam en Groningen en omstreeks 1900 had hij al een volledige lespraktijk met ruim driehonderd leerlingen verdeeld over 32 lesuren.⁴¹

Zodra duidelijk werd dat Bremmer zou kiezen voor deze loopbaan, drong Steinmetz er sterk bij hem op aan dat hij een doctorstitel in de kunstgeschiedenis zou halen. Bremmer zou daarvoor naar Duitsland moeten, want in Nederland werd kunstgeschiedenis nog niet als een zelfstandig vak aan de universiteit gedoceerd en het vak werd gedomineerd door Duitse geleerden.⁴² Willem Vogelsang (1875-1954), die in 1907 in Utrecht de eerste leerstoel kunstgeschiedenis in Nederland zou gaan bezetten, studeerde bijvoorbeeld kunstgeschiedenis in onder andere München en Freiburg. Bremmer voelde niet veel voor Steinmetz’ plan. Hij

was al vierentwintig, geen leeftijd om nog student te worden. Zijn mening over kunst was door wat hij zichzelf in de voorgaande jaren geleerd had, ook al stevig gevormd. Om zijn vrouw en zwager dan maar een plezier te doen verdiepte hij zich een paar maanden in de kunstgeschiedenis. Ter voorbereiding op zijn universitaire studie gaf Steinmetz hem ook Latijnse les. Bremmer liet hem echter na het bestuderen van een paar Duitse boeken weten dat hij een studie niet nodig vond om leraar kunstbeschouwing te worden. Met de typische eigenwijsheid van de autodidact zei hij: ‘Om me daar verder in te bekwamen moet ik bij deze hooggeleerden niet zijn’.⁴³ In Steinmetz’ eigen vak, de sociologie, was hij echter des te meer geïnteresseerd. In de eerste jaren dat Bremmer les gaf in Utrecht, woonde hij daar zo vaak mogelijk de colleges van Steinmetz bij.⁴⁴ Dit was een opmaat voor zijn grote belangstelling voor het vak psychologie, die hij een paar jaar later zou ontwikkelen.

Het schilderen veranderde al snel van zijn beroep in zijn liefhebberij. Zijn productie daalde abrupt van omstreeks 25 schilderijen en tientallen tekeningen per jaar in de jaren 1893-1895 tot een enkel schilderijtje of tekening in de jaarlijkse zomervakantie vanaf 1896. Hij verliet het full-time kunstenaarschap aan de vooravond van zijn mogelijke, maar allerm minst zekere, doorbraak. Zijn stap moet worden gezien in het licht van zijn ambities. Bremmer was duidelijk iemand die zich graag wilde laten gelden in de wereld. Door zijn loopbaan als kunstenaar op te geven ruilde hij een ongewisse toekomst in voor een carrière die vanaf het begin aanzien en roem bracht. Zo veranderde Bremmer binnen enkele jaren van een aanstormend kunstenaar in een gerespecteerd connaisseur en lieveling van de bourgeoisie die hij tot voor kort zo beschimpt had.

¹ Jos de Gruyter, ‘De invloed van Bremmer. Over werk van Charley Toorop en Van Gogh. Nogmaals de quaestie der “dictatuur”’, *Het Vaderland* 29 april 1937, reactie op een ingezonden brief van E.D. Andriessen-Tels. Zie voor de aanleiding van De Gruyters artikel Hoofdstuk VII.

² Brief Aleida Beekhuis aan Rins Visscher, Leiden 4 juni 1895 BA/RKD.

³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 29-32.

⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 4-5; de reisjournalen van Geesje Beekhuis-Feddes bevinden zich in het BA/GA Den Haag

⁵ Alle gegevens over de familie Beekhuis zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan ‘Geslachtsregister van de Familie Beekhuis’, *Genealogysk Jierboekje van de Fryske Akademy*, 1960, pp. 87-98, en J.J. Bouvy (1913), zoon van M. Bouvy-Beekhuis, de jongste zuster van Aleida Bremmer-Beekhuis, brief aan auteur d.d. 3 juni 1992 en gesprek 1992.

⁶ W.H. Posthumus-van der Goot (red.), *Van moeder op dochter: het aandeel van de vrouw in een veranderende wereld*, Leiden 1948.

⁷ Het boek is uitgegeven in Leeuwarden bij H. Kuipers in 1870; een exemplaar bevindt zich in het BA/GA Den Haag evenals een aantal knipsels uit 1870-1871 over de uitgave.

⁸ Alle gegevens over de wilsbeschikking en het vermogen van notaris Beekhuis zijn ontleend aan: *Testament opgemaakt bij notaris Z.S. de Haan in Leeuwarden op 24 augustus 1885*, nr. 9973 en *Memorie van successie van Christiaan Houdijn Beekhuis*, Registratienummer 4 nr. 7/2197, beide Rijksarchief in Friesland, Leeuwarden, met dank aan L. Oldersma.

⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 32.

¹⁰ Goekoop 1897.

¹¹ Zie Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siècle Culture*, New York/Oxford 1986, vooral pp. 116, 160-172, 218-219.

¹² Anoniem [‘Haar man’], *Het nagelaten werk van Willy Steinmetz 1869-1921*, Amsterdam z.j., p. x (10).

¹³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 29-30.

¹⁴ Zie Josine Blok (red.), *Vrouwen, kiesrecht en arbeid in Nederland, 1889-1919*, Groningen 1977, en Marja Borkus, Marieke Hilhorst en Francisca de Haan, *Vrouwenstemmen: 100 jaar vrouwenbelangen, 75 jaar vrouwenkiesrecht*, Zutphen 1994.

¹⁵ Brief A.M. Beekhuis aan A.W.L. Versluys-Poelman, januari 1895, Internationaal Informatiecentrum en Archief voor de Vrouwenbeweging (IIAV) Amsterdam.

¹⁶ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 281.

¹⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 32.

¹⁸ Zie noot 2.

¹⁹ Gegevens over H.P. Bremmer en zijn familie zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op mededelingen van de volgende familieleden: Rudolf Bremmer (gesprekken in de periode 1990-1992); Henk Bremmer junior (gesprekken in de periode 1993-1994); J.J. Bouvy (1913), zoon van de jongste zuster van Aleida Bremmer-Beekhuis (brief d.d. 3 juni 1992, gesprek 1992); Henk Takens, zoon van Willy Takens-Bremmer en kleinzoon van Bremmer (gesprek 1998); Floor Takens, zoon van Willy Takens-Bremmer en kleinzoon van Bremmer (gesprek 1998).

²⁰ *Proces-verbaal van het kantongerecht*, Leiden 7 september 1895; *Huwelijksakte* 2 oktober 1895, Burgerlijke stand, Den Haag, beide Rijksarchief Den Haag.

²¹ Brief Bremmer aan Aleida Beekhuis, Leiden 26 september 1895, overgetypt door A. Bremmer-Beekhuis, RKD/Archief H.P. Bremmer. De originele brief is verloren gegaan.

²² Ibidem. Met 'Pr. v.d. Weijden' wordt vermoedelijk de door Bremmer bewonderde Vlaamse Primitief Rogier van der Weyden bedoeld.

²³ E.G.O. (pseudoniem van A.C. Loffelt) 'Tentoonstelling van den Haagschen Kunstkring', *Het Vaderland* 25 juli 1895; dat Aleida Beekhuis had geprobeerd hem moed in te spreken, blijkt uit zijn in hoofdstuk I, p. 17 en noot 116 geciteerde brief d.d. 30 juli 1895, waarin hij schrijft: 'En kan zo'n kritiek van Loffelt je wat schelen [...]'.
²⁴ Brief Bremmer aan Aleida Bremmer-Beekhuis, Den Haag 20 april 1927, part. bezit.

²⁵ Notitieboekje met aantekeningen A.M. Bremmer-Beekhuis onderweg gemaakt op hun huwelijksreis 2-29 oktober 1895, part. bezit. Het is met potlood geschreven, duidelijk in klad, dus het is geen later uitgewerkt reisverslag. De pagina's zijn niet genummerd. Alle citaten over de huwelijksreis die hier volgen zijn, tenzij anders vermeld, uit dit reisdagboek afkomstig.

²⁶ Peter Gay, *The Naked Heart, The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*, Vol. IV, New York/Londen 1995.

²⁷ Zie noot 11.

²⁸ Bremmer vermeldde Rethels *Totentanz* op een fiche in zijn kaartsysteem dat hij voor zijn lessen gebruikte. Zie hoofdstuk III.

²⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 34.

³⁰ Brief Aleida Bremmer-Beekhuis aan Henk Bremmer junior, Den Haag 1 december 1925, part. bezit.

³¹ Brief Aleida Bremmer-Beekhuis aan Henk Bremmer junior, Den Haag 17 maart 1926, part. bezit

³² Zie noot 24

³³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 34, *Brieven*, p. 73.

³⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 34.

³⁵ Zie noot 30.

³⁶ Zie noot 19; aangevuld met mededelingen van het echtpaar Hekker-Kerbert, die beiden het gezin Bremmer goed gekend hebben, verstrekt in gesprekken in 1990-1993. Th. Hekker jr. is een zoon van de schilder Hekker, die jarenlang door Bremmer gesteund werd; zijn echtgenote is een nicht van Aleida's vriendin Rins Visscher.

³⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 354-376; de dagboekjes bevinden zich in familiebezit.

³⁸ Hilhorst 1999, pp. 94-95

³⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 354-376.

⁴⁰ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 34-36 en 344.

⁴¹ Zie bijlage 'De cursisten van H.P. Bremmer'.

⁴² Zie Halbertsma 1993, vooral pp. 45-82, en Annemieke Hoogenboom, 'Kunstgeschiedenis aan de universiteit: Willem Vogelsang (1875-1954) en Wilhelm Martin (1876-1954)', in: Hecht et al. 1998, pp. 25-43; sinds 1876 was weliswaar Allard Pierson hoogleraar letterkunde en kunstgeschiedenis aan de Gemeentelijke Universiteit van Amsterdam, maar hij besteedde vrijwel alleen aandacht aan de Griekse en Romeinse kunst.

⁴³ Bremmer-Beekhuis *Dienaar*, p. 36. Welke boeken het waren die hem tot deze overtuiging brachten, is niet meer te achterhalen. In het kaartsysteem van de familie Bremmer in het BA/RKD bevinden zich tussen de fiches die betrekking hebben op (de verdeling van) Bremmers kunstverzameling ook enkele kaartjes getiteld 'verdeling boeken'. Op deze kaartjes is de verdeling van Bremmers boekenbezit aangegeven door een van zijn kinderen. De kaartjes zijn niet compleet; het betreft alleen de boeken die naar Dolf en Willy gingen. Op de fiches worden wel veel romans, dichtbundels, filosofische werken en boeken over de oudheid en het Verre Oosten genoemd, maar geen negentiende-eeuwse handboeken over kunstgeschiedenis. Het is goed mogelijk dat hij boeken op dit terrein (mogelijk tijdens zijn leven al) schonk aan zijn neef en opvolger Wim Feltkamp. Zie verder hoofdstuk III.

⁴⁴ Dit blijkt uit een brief van de oud-cursist A. De Graaf aan Bremmer d.d. 17 mei 1941, BA/GA Den Haag. De Graaf memoreert hoe hij Bremmer omstreeks 1896 ontmoette toen hij naast hem zat tijdens het college van Steinmetz in Utrecht.

III. De Practische Aesthetica



1.H.P.Bremmer in zijn werkkamer, omstreeks 1906. RKD

De kunstbeschouwing waarmee Bremmer zich zo'n geestdriftig publiek verwierf, werd bekend als de Practische Aesthetica. Deze term is ontleend aan het Duits. Bremmer vond hem waarschijnlijk in het boek *Naturprodukt und Kunstwerk* (1902) van Ludwig Volkmann.¹ Deze combinatie van lesmethode en schoonheidsleer was gebaseerd op verschillende negentiende-eeuwse Duitse bronnen en gevoed met nieuwe ideeën die opgeld deden aan het begin van de twintigste eeuw.

Gevormd als Bremmer was in het van religie en mystiek doortrokken fin de siècle, zag hij de kunst in termen van spiritualiteit. Hij ervoer de aanwezigheid van God – die hij ook wel aanduidde als het 'Hoogere' of 'Absolute' – in al het aardse. In een kunstwerk zocht Bremmer steeds naar aanwijzingen dat de kunstenaar ook vervuld was van zo'n heilig ontzag voor de alledaagse werkelijkheid. Deze spirituele lading trof hij aan bij moderne kunstenaars als Vincent van Gogh, Floris Verster en Bart van der Leek, maar ook bij kunst uit verre landen en lang vervlogen tijden, in werk van 'Primitieven' als Albrecht Dürer en Lucas Cranach, in Egyptische beelden en Chinese T'ang-figuren en zelfs in eenvoudige tegeltjes van Delfts aardewerk. Met veel van zijn tijdgenoten onder de critici had Bremmer gemeen dat zijn ijveren voor de kunst de trekken had van een religie.

Bremmer ontwikkelde zijn methode in de eerste tien jaren van zijn bestaan als kunstpedagoog zonder een kunsthistorische opleiding te volgen. Hij had, als de meeste kunstenaars en critici van zijn tijd, weinig op met kunsthistorici in het algemeen. Zijn voorbeeld als criticus, Jan Veth, achtte de mening van een kunstenaar over kunst 'honderdmaal hoger' dan die van een kunsthistoricus.² Ook Bremmer zou zich geregeld denigrerend over het vak kunstgeschiedenis uitlaten: 'Die historie heeft ook wel nut en reden van bestaan, dit zal nooit te ontkennen zijn', schreef hij in 1910, 'maar altijd als iets van den tweeden rang, een kunstwerk werd nooit door een kunstenaar gemaakt als object, om later door een professor gecatalogiseerd te worden. Het is een stuk van zijn leven en het is er als zoodanig om door anderen nageleefd te worden. Wanneer nu niet de arrogante waanwijsheid van wetenschappelijke kunstkenner de menschen er toe bracht om het echte in kunst te

ignoreeren, dan kon men over hen zwijgen, maar zij kweeken een ras, dat, zonder iets van het eigenlijke te vatten, alsdoor maar over den buitenkant van de dingen staat te praten.’³

Toch hechtte hij zelf ook sterk aan het ‘wetenschappelijke’ gehalte van zijn kunstbeschouwing, maar hij doelde daarbij op de instrumenten die hij ontleende aan de jonge wetenschap van de psychologie. Zo werd de *Practische Aesthetica* een interessant en voor zijn tijd kenmerkend amalgaam van mystiek en wetenschap, die ook zou gaan dienen als legitimatie voor de moderne abstraherende kunst.

III.1 Lespraktijk en methode

Van de inhoud van Bremmers onderwijs kunnen we ons een goed beeld vormen uit diverse bronnen. Ten behoeve van zijn cursisten – en in de hoop ook een groter publiek te bereiken – schreef hij vier boeken. In het eerste en meest succesvolle boek, *Inleiding tot het zien van Beeldende Kunst* uit 1906, legde hij de principes van zijn kunstbeschouwing uit aan ‘hen die zich op het gebied van beeldende kunst als leeken voelen’.⁴ Het verscheen waarschijnlijk in een oplage van duizend exemplaren en het werd in 1914 herdrukt.⁵ In *Practisch Aesthetische Studies*, uit 1909, deed hij dit opnieuw, aan de hand van andere voorbeelden. Hij schreef slechts één monografische studie: *Vincent van Gogh. Inleidende Beschouwingen*, in 1911. Het boek *Delftsch Aardewerk, een practisch aesthetische studie* uit 1908, lijkt een vreemde eend in de bijt, maar is dat geenszins. Bremmer had grote belangstelling voor oude Delftse tegels, flesjes en borden, zoals ook blijkt uit het feit dat deze overvloedig aanwezig waren in zijn verzameling en in de verzamelingen die onder zijn leiding ontstonden. Hij begon bovendien in 1906 met de uitgave van het tijdschrift *Delftsch Aardewerk*, dat slechts één jaargang beleefde, en gaf in 1907 een omvangrijk plaatwerk uit over het Delfts aardewerk in het Rijksmuseum.

Reproducties en plaatwerken

Een essentieel onderdeel van zijn praktijk was de stroom van plaatwerken en tijdschriften die Bremmer van 1903 tot 1938 op de markt bracht. Hij begon zijn uitgeefactiviteit in de grote bloeitijd van de reproducties en plaatwerken in Europa. Dankzij de vooruitgang in de reproductietechniek kwamen er in de negentiende eeuw meer reproducties beschikbaar dan ooit tevoren. Diverse nieuwe grafische technieken, zoals de lithografie, de houtgravure en de staalgravure, zorgden al vroeg in de negentiende eeuw voor een snelle, redelijk goedkope en in aantal ongelimiteerde reproductie. Halverwege de negentiende eeuw werden ook op diverse plaatsen in Europa studio's opgericht die zich specialiseerden in de fotografie van kunstwerken. Grote ondernemers op dit gebied waren de gebroeders Alinari in Florence, Franz Hanfstaengl in München en Adolphe Braun in Dornach.

Prenten en platen in het algemeen en fotomechanische reproducties in het bijzonder werden door critici en ‘smaak-opvoeders’ gezien als een belangrijke mogelijkheid om de smaak van het publiek te verbeteren. Overal in Europa verschenen aansporingen aan de burgerij om zich liever met goede reproducties dan met slechte schilderijen te omringen. Zo schreef de Haagse letterkundige en kunstcriticus Carel Vosmaer in 1884 in een vrij uit het Engels vertaalde brochure: ‘Voor het gewone gebruik zij men niet bevreesd bij enkele schilderijen ook prenten en zelfs fotografiën te hangen, mits haar geest overeenstemme.[...]Het is een dwaling van velen, liever eene middelmatige of slechte olieverfschilderij, liever een dure banale gravure te hebben dan eene fotografie. De fotografie is thans op zulk eene hoogte, dat zij menige gravure overtreft. Brauns Mona Lisa en Madonna

sistina geven de oorspronkelijken beter terug dan eenige gravure. Niemand behoeft thans onbeduidende prenten te hebben; Brauns kooldrukken na de teekeningen der grootste meesters of beroemde schilderijen stellen ieder in staat met de geringste kosten zich met een aantal der verhevenste kunstscheppingen te omringen.’⁶ Het beoogde publiek omarmde de reproductie met enthousiasme. Ook Bremmer en zijn echtgenote versierden in de eerste jaren van hun huwelijk de wanden van hun huis met reproducties.⁷

Niet alleen werden foto’s van kunstwerken door velen aangekocht als wandversiering; ze golden als zo belangrijk dat er tentoonstellingen aan gewijd werden. Zo hield omstreeks 1900 de Haagse Kunstkring van tijd tot tijd kunstbeschouwingen met reproducties, ‘naar tekeningen van Rembrandt’, of ‘naar oude meesterwerken’.⁸ Zelfs in musea werden foto’s van buitenlandse meesterwerken aangekocht; de directeur van het Museum Boymans, P. Haverkorn van Rijsewijk, legde bijvoorbeeld tussen 1902 en 1907 een verzameling aan van ruim drieduizend foto’s, die door het publiek geraadpleegd kon worden.⁹ Maar waarschijnlijk kon men nergens zo overvloedig kennismaken met foto’s van kunstwerken als in Leiden. In het Leids Volkshuis werden in de eerste jaren na de oprichting in 1899 zeer frequent tentoonstellingen gehouden van reproducties, met een opvallend ‘moderne’ keuze in onderwerpen. Waar de voorkeur van het grote publiek in deze tijd nog uitging naar de Gouden Eeuw, werden hier vooral ‘Primitieven’ tentoongesteld, bijvoorbeeld in december 1900 *Foto’s naar schilderijen van Italiaansche, Duitsche, Flaamsche en Hollandsche meesters uit de 15e eeuw*; en in december 1901 *Foto’s naar werk van Fra Angelico*.¹⁰ Maar er waren ook, in november 1902, *Kooldrukken naar Millet* te zien.¹¹ De directrice van het Volkshuis, Emilie Knappert, was, net als Rudolf Steinmetz met wie zij ook bevriend was, een zeer gedreven volksopvoeder. Wellicht werd ze bij het inrichten van de tentoonstellingen bijgestaan door haar jongere zusje Laura, die vanaf circa 1900 bij Bremmer op les was en volgens Aleida Bremmer-Beekhuis onder de cursisten ‘de kunstzinnigste van allen’ was.¹²

Foto’s waren overigens niet goedkoop; de ‘autotypieën’ van Braun bijvoorbeeld varieerden in prijs, afhankelijk van het formaat, van twee tot vijftien franc per stuk. Pas tegen het eind van de negentiende eeuw, met de vervolmaking van technieken om foto’s in druk te reproduceren, zoals de fotogravure en de lichtdruk, kwamen er betaalbare plaatwerken met gedrukte fotoreproducties op de markt. De meeste plaatwerken en kunsttijdschriften met goede platen kwamen omstreeks 1900 nog uit het buitenland, de Nederlandse markt werd lang te klein geacht voor een dergelijke dure onderneming.¹³ In Nederland gaf Albert Plasschaert bijvoorbeeld in 1898 een map met tien reproducties van werken van Van Gogh uit voor zijn kunsthandel Arts & Crafts in Den Haag met de tekst in het Engels.¹⁴

Bremmer had abonnementen op alle tijdschriften waarin hij reproducties kon vinden, zoals de *Mercure de France*, de *Gazette des Beaux-arts*, *l’Image* en het Engelse blad *The Studio*.¹⁵ De platen knipte hij uit en plakte hij op karton. Deze platenverzameling vulde hij aan met aankopen op veilingen en markten. Hij timmerde zelf kasten om alles geordend op te bergen. Dit documentatiesysteem, dat uiteindelijk duizenden afbeeldingen zou omvatten, gebruikte hij niet alleen voor zijn onderwijs maar ook voor zijn praktijk als expert. Hij moedigde het verzamelen van reproducties door zijn cursisten ook aan. Tijdens een excursie naar Parijs onder leiding van Bremmer in 1901 noteerde Adriana Ribbius Pelletier-Wijbelingh op maandag 23 september, na diverse bezoeken aan kunsthandelaars: ‘Toen alle samen naar Braun fotografiën uitgezocht’.¹⁶ En de volgende dag, na een bezoek aan het Louvre en de verzameling George Moreau, schreef ze: ‘Daarna ik alleen met Heer en mevr Bremmer naar Braun.’

Het is niet verbazend dat Bremmer zelf ook platen ging uitgeven. Samen met uitgever Versluys, die hij had leren kennen door de vriendschap van hun beider echtgenotes, begaf hij zich in 1903 op het uitgeverspad. Om te beginnen brachten ze een serie van tien lichtdrukken op de markt: ‘groote, afzonderlijke prenten op zwaar carton, door Br uitgezocht en als

wandversiering bedoeld à 2,50 per stuk.’¹⁷ Tot de gereproduceerde werken behoorden Bosbooms *Kerkinterieur*, Van Goghs *Gebed voor de maaltijd*, Matthijs Maris’ *Kerk te Freiburg* en Toorops *Tuin der Weeën*. Ook gaf hij platenalbums uit bij tentoonstellingen, onder andere van Jan van Goyen en Piet Meiners in 1903 en Floris Verster in 1904. Daarnaast verscheen van 1903 tot 1910 het tijdschrift *Moderne Kunstwerken*, met maandelijks acht uitneembare reproducties van Europese kunst vanaf ca. 1800, waarop men zich voor twaalf gulden per jaar kon abonneren. Het doel van dit tijdschrift was ‘liefde en belangstelling te wekken voor moderne kunstwerken’ en ‘een verfrissende herinnering geven van werken die men vaak maar al te kort mocht bewonderen’.¹⁸

Lichtdrukken zonder retouche

Bijzonder aan dit tijdschrift, en aan alle platenuitgaven van Bremmer, was het feit dat de platen op verzoek van Bremmer niet geretoucheerd waren, zoals hij met trots vermeldt in de inleiding op de eerste jaargang van *Moderne Kunstwerken*: ‘De prenten zullen bestaan uit zoo goed mogelijk verzorgde lichtdrukken [...]. Wij kozen dit procédé, omdat het betrouwbaarder is dan eenig ander; en zijn met den drukker overeengekomen, dat er absoluut geen retouche in aangebracht zal worden.’¹⁹ De kunstfotografie, zoals die van Braun en Hanfstaengl bijvoorbeeld, stond weliswaar al op een hoog peil maar de mechanische reproductie van die foto’s gaf vaak nog grote problemen. In alle plaatwerken werden de foto’s gedurende het reproductieproces nog op een of andere manier bijgewerkt. De weergave van de kleuren in zwartwit moest bijna altijd worden aangepast en weggevallen nuances in de lichtere delen moesten worden hersteld. Maar ook werden vaak omtrekken en schaduwpartijen in de reproductie ‘verbeterd’ om ze meer op een prent te doen lijken.

Dit was de purist Bremmer een gruwel. In *Een inleiding tot het zien van Beeldende Kunst* in 1906 wijdde hij een heel hoofdstuk aan reproducties, waarin hij fel uithaalde naar andere ‘publieksopvoeders’, zoals de invloedrijke Berlijnse museumdirecteur Wilhelm von Bode. Deze had in het voorwoord van het kort daarvoor verschenen plaatwerk *Meesterwerken der Kunst* de reproducties geprezen ‘omdat het ongeveer zwartekunstprenten waren, en dat van mechanische reproducties! Moest niet de eerste eisch zijn dat een reproductie een werk getrouw weergaf? [...] Wat moet er van de snedige vastheid van een schilderij van Jan Steen terecht komen in dat zwoele fluweelige procédé van een zwartekunstprent? Maar wat men wilde werd bereikt, alle schilders kregen daar de fluweelen jas aan, men retoucheerde zoolang aan hun werk tot het in dat zoetige kader paste.’²⁰

Het moet echter gezegd dat de met zoveel aplomb aangekondigde platen in *Moderne Kunstwerken* er niet zeer aantrekkelijk uitzagen. Het blad werd dan ook niet onverdeeld enthousiast ontvangen. ‘Worden we niet al overstroomd door prachtnutgaven en kunstitijdschriften met talrijke reproducties’, verzuchtte de recensent van De Groene in zijn bespreking van de eerste aflevering, ‘regent het geen prentbriefkaarten met moderne kunst, prijkt die niet op kalenders, worden onder haar vlag geen reclamebiljetten van slaggers en schoonmakers binnengeloodst, ontmoet uw oog geen meesterwerken op sigarenkistjes, pakjes chocola, tegels, borden en schotels – ja waar niet op? [...] Het is nu maar de vraag, of deze nieuwe periodiek, door de wijze waarop zij wordt uitgegeven, haar nut kan hebben op de vorming van goeden smaak [...]. De antecedenten van den redacteur staan er ons borg voor [...] dat lievige schijnkunst, zij het ook ten koste van populariteit, zal worden buitengesloten. De reproducties zullen bestaan in lichtdrukken, waarvan met nadruk wordt gezegd, dat er absoluut *geen retouche* zal worden aangebracht. Dit nu verkondt minder een deugd dan afwezigheid van ondeugd [...]. Aan amateurswerk in den goeden zin doen ons deze lichtdrukken dan ook denken, waarvan er enkele geslaagd, maar sommige nog vrij onbeholpen zijn. Zoo is van de wazige Blommers met den besten wil niet veel te maken, geeft

de Golf van Courbet contrasten te zien die in 't schilderij ver te zoeken zijn, is de Millet erg vaag, maar toch behouden ze alle, ondanks hunne gebreken, iets van het eigene der oorspronkelijke werken.'²¹

Johan Cohen Gosschalk, die de eerste twee afleveringen besprak in *De Kroniek*, was meer uitgesproken in zijn bedenkingen tegen 'de in haar algemeenheid niet juiste kwalificatie van het lichtdrukprocédé als betrouwbaarder dan enig ander. Van de geweldige betekenis van de door den drukker afgelegde gelofte van "absoluut geen retouche" zal men ook niet aanstonds doordrongen zijn [...] Helaas deze afleveringen vallen geducht tegen. Met den besten wil valt niet anders te prijzen dan de niet banale keuze der kunstwerken, zooals men ze van een beschaafd kunstgevoelige als de heer Bremmer ook niet anders verwacht had.'²² Voor de reproducties, die hij 'verflenste mislukkingen der amateur-fotografie' noemde, had hij geen goed woord over: '[...] zie dat landschap van Georges Michel, gelooft men dat de schilder dien ganschen voorgrond met den molen op een heuvel als één sombere, opaque massa zou hebben bedoeld en het achter-plan benevens de lucht uit wat vage vlekkerigheid wilde doen bestaan?'²³

Als Bremmer echter eenmaal van iets overtuigd was, veranderde hij zijn mening niet meer. Hij geloofde heilig in de lichtdruk. Hij veranderde daarom niet van procédé maar van drukker. De eerste jaargang van *Moderne Kunstwerken* was gefotografeerd en gedrukt door de zoon van uitgever Versluys. Bremmer verving hem in 1904 door de Utrechtse drukker Willem Scherjon, die volgens Aleida Bremmer-Beekhuis een 'zeer knap fotograaf en lichtdrukker' was.²⁴ Deze vormde vanaf 1904 samen met Versluys junior de firma Versluys & Scherjon. Bremmer kende Scherjon nog uit de tijd dat deze werd opgeleid tot plateelbakker bij de porseleinfabriek Rozenburg. Hij behoorde tot de jonge ambachtslieden die Bremmers lessen volgden bij Steinmetz in Leiden.²⁵ Voor hij toetrad tot de firma was hij werkzaam als plateelschilder, tekenaar en graficus in Utrecht. Daarnaast maakte hij zich diverse fotografische technieken eigen.²⁶ Willem Scherjon, als veel drukkers van zijn tijd een gepassioneerd uitvinder, ontwikkelde een eigen procédé voor lichtdruk dat betere resultaten gaf, en dat hij ook bleef perfectioneren. De kwaliteit van de platen nam vanaf de tweede jaargang dan ook zienderogen toe. Maar het blijft een feit dat de 'getrouwe' reproducties in *Moderne Kunstwerken* soms wat vlak en zwaar zijn. De platen van de andere Nederlandse pionier op reproductiegebied, Willem van Meurs uit Haarlem, die ook een eigen procédé ontwikkelde, de isographie, zijn vaak veel aantrekkelijker. Van Meurs zag er dan ook geen been in om zijn reproducties fijntjes te retoucheren. Het resultaat was zo 'echt' dat het wel voorkwam dat zijn isographieën naar tekeningen van Van Gogh als authentieke tekeningen te koop werden aangeboden.²⁷

Hoe vasthoudend Bremmer in dezen was blijkt ook uit zijn bemoeienis met de uitgave van het grafisch werk van Odilon Redon in 1912, samen met kunsthandelaar De Bois in Haarlem. Bremmer bewonderde Redon al sinds zijn jeugd. Hij bezat vrijwel zijn gehele grafische oeuvre en wijdde in totaal zeventig besprekingen aan hem in *Moderne Kunstwerken* en *Beeldende Kunst*. Toch ging hij bij het drukken voorbij aan de wensen van Redon, die als getalenteerd en vakkundig graficus zelf wel wist wat hij de fraaiste manier vond om zijn werk te reproduceren. Toen Redon Scherjons eerste drukproeven van zijn werk zag, was hij teleurgesteld. Hij vond ze te zwaar en opperde in een brief aan De Bois dat hij zijn werk liever afgedrukt zag in 'autotypies sur zinc'.²⁸ Dit was een techniek die veel werd gebruikt in geïllustreerde tijdschriften, waar tekst en afbeelding op één bladzijde moesten worden afgedrukt. Foto's werden bij dit procédé altijd bijgewerkt voor reproductie. Het resultaat was in het algemeen scherper en duidelijker, maar ook gelikter en verder van het origineel verwijderd dan de lichtdrukken van Scherjon. De Bois wilde Redon eventueel nog wel ter wille zijn, maar omdat Bremmer 'de la photographie pure' prefereerde, was hij gedwongen hem te schrijven: 'mais Monsieur Bremmer, qui possède la plus grande partie de votre oeuvre

gravée et qui fournit les fonds nécessaires pour une édition de catalogue [...], ne se contenta pas de ces clichés zinc-autotypie. [...] Il va sans dire que, si la manière de reproduire que Mr. Bremmer propose, vous est absolument désagréable, l'édition revêue d'un catalogue ne se fera pas.²⁹

De uitgave van *Moderne Kunstwerken* was geen commercieel succes was en werd in 1910 beëindigd. Daarna kwamen Bremmer en Scherjon in 1913 met een nieuw maandblad, *Beeldende Kunst*, dat 24 jaargangen lang, tot 1938, zou verschijnen onder Bremmers verantwoordelijkheid.³⁰ *Beeldende Kunst* had een breder scala aan onderwerpen dan zijn voorganger; het omvatte ook oude en uitheemse kunst. Dit tijdschrift toont hoe Bremmers universum voortdurend bleef uitdijen met kunstenaars van zijn tijd. Al vanaf de eerste jaargang besteedt hij bijvoorbeeld aandacht aan moderne kunstenaars als Piet Mondriaan en Bart van der Leek en de Franse kubistische schilder Herbin. De kwaliteit van de lichtdrukken, waarvan enkele zelfs in kleur – volgens een door Scherjon in 1910 ontwikkeld procédé van kleurenlichtdruk – was veel beter dan in *Moderne Kunstwerken*. 'De prenten zijn zowel groter als fraaier. De druk van de besprekingen is verzorgder en van aantrekkelijker lettersoort', schreef Albert Verwey, in een vergelijking van dit nieuwe tijdschrift met *Moderne Kunstwerken*, dat hij eerder wat zuinig had beoordeeld.³¹ En Just Havelaar, in een overigens zeer kritisch artikel, prees de 'waarlijk prachtige platen naar werken uit alle tijden der wereld-cultuur [...]. De reproducties kan men zich nauwelijks beter denken.'³²

Zowel van *Beeldende Kunst* als van *Moderne Kunstwerken* was Bremmer de enige redacteur. Vanaf de tweede jaargang voorzag hij de acht platen van elke aflevering van *Moderne Kunstwerken* van korte beschrijvingen, die door hun merkwaardige zinsbouw en grammatica soms doen vermoeden dat hij zijn eigen aantekeningen voor de lessen vrijwel ongecorrigeerd liet afdrukken (zie afb.4). De besprekingen in *Beeldende Kunst* zijn langer en de tekst ervan meer gesoigneerd (zie afb. 5). De bijvoeglijke naamwoorden zijn minder opeengepakt, de toon is meer ontspannen, minder fervent gericht op overtuigen; hij schrijft als de gevestigde autoriteit die hij inmiddels is en verwacht niet anders dan dat zijn redeneringen gevolgd zullen worden. Dit laatste tijdschrift bereikte ook een groter publiek omdat het niet alleen bij abonnement maar ook in de losse verkoop verkrijgbaar was.

Langzamerhand begonnen in veel Nederlandse tijdschriften goede kunstreproducties te verschijnen, bijvoorbeeld in *Elseviers geïllustreerd Maandschrift*, dat zelfs geregeld een heel nummer wijdde aan een tentoonstelling, in het maandblad *Onze Kunst*, dat vanaf 1902 verscheen en waaraan onder anderen Jan Veth, August Vermeylen en Willem Vogelsang meewerkten, het weekblad *De Groene Amsterdammer* en vanaf 1918 het mooi vormgegeven *Wendingen*, om er een paar te noemen. Bremmers bladen zijn niet te vergelijken met deze tijdschriften. Dat ligt niet slechts aan de formule van de losse platen met een tekstkatern in een map, en ook niet alleen aan het gegeven dat hij de enige redacteur was – de criticus Plasschaert gaf bijvoorbeeld ook een aantal geheel door hemzelf volgeschreven tijdschriftjes uit - maar vooral aan het ontbreken van het journalistieke element.³³ Bremmer hechtte niet aan nieuws in de zin van 'nieuwtjes'. Berichten uit de kunstwereld – openingen, subsidies, de oprichting van verenigingen, ruzies – ontbreken volkomen. Terwijl hij in zijn krantenkritieken van tentoonstellingen in de jaren 1893-1895 nog tekeer kon gaan tegen kunst die hij afkeurde, besteedt hij in zijn tijdschriften alleen nog aandacht aan werk dat zijn goedkeuring kan wegdragen. Hij neemt wel geregeld nieuwe kunstenaars op en reproduceert werken die op tentoonstellingen te zien zijn, daarmee de actualiteit volgend, maar hij bespreekt niet de tentoonstellingen zelf, zoals andere bladen dat wel doen. Bij Bremmer is elke bespreking een kleine les in kunstbeschuwing. Daarmee zijn deze bladen eerder plaatwerken in afleveringen dan echte tijdschriften

Zelf werkte Bremmer na 1895, tot het eind van de jaren dertig, nooit mee aan andere dagbladen of tijdschriften. Toen *Moderne Kunstwerken* na acht jaargangen ophield te bestaan,

werd hij van verschillende kanten benaderd als auteur. Zo vroeg Albert Verwey hem in december 1910 of hij de komende jaargang ‘in één of anderen vorm’ wilde meewerken aan *De Beweging*, dat onder zijn redactie verscheen, ook bij uitgeverij Versluys.³⁴ En in 1915 schreef H. Wiessing, de hoofdredacteur van *De Nieuwe Amsterdammer*, hem: ‘Ik heb van verschillende zijden een advies gekregen dat geheel strookt met mijn eigen wenschen. Ik zou U moeten kunnen bereid vinden over schilderij-tentoonstellingen buiten Amsterdam besprekingen te geven in mijn Weekblad.’³⁵ In beide gevallen weigerde Bremmer. Hij werkte niet graag samen met anderen, in ieder geval niet als hij niet de volledige zeggenschap had over wat er gebeurde. Als hij mee zou werken aan *De Beweging*, zouden zijn teksten wellicht ‘literair’ gecorrigeerd moeten worden, hetgeen hem af zou leiden van zijn ‘roeping, de kunst tot de leeken te brengen’.³⁶ En als weekblad was *De Nieuwe Amsterdammer* voor Bremmer een te vluchtig medium; het had bovendien, zoals Wiessing hem in zijn eerder aangehaalde brief waarschuwde, ‘zoo zijn eigen eischen van veelvuldigheid en beknoptheid, waaraan het trouwens zijn karakter dankt’.³⁷

Lespraktijk

Vanaf 1900 waren vijf tot zes dagen van de week voor Bremmer gevuld met lesgeven en reizen. ‘Van jaar tot jaar steeg het aantal cursussen’, schreef Aleida Bremmer-Beekhuis in 1937; ‘er waren jaren van meer dan veertig lesuren per week, met ruim 300 leerlingen.’³⁸ Op maandag en donderdag gaf hij de hele dag les in Den Haag; de andere dagen was hij onderweg. Tot in zijn laatste cursusseizoen in 1942-1943 zou hij in twaalf plaatsen in Nederland permanent lesgeven. Daarnaast gaf hij in een enkele plaats, zoals Leiden, Gorssel en helemaal aan het eind van zijn carrière in Eindhoven, incidenteel cursussen. Hij reisde per trein, beladen met alles wat hij gebruikte tijdens zijn lessen. Het moet een uitputtend bestaan zijn geweest. De frequentie van de treinen was laag en de coupés waren slecht verwarmd.³⁹ Hij hield dit leven niet alleen verrassend goed vol maar zag ook kans om zeer geregeld lezingen te houden voor een groter publiek, een maandelijks tijdschrift uit te geven, diverse boeken te schrijven en veelzijdige activiteiten op de kunstmarkt te ontplooiën.

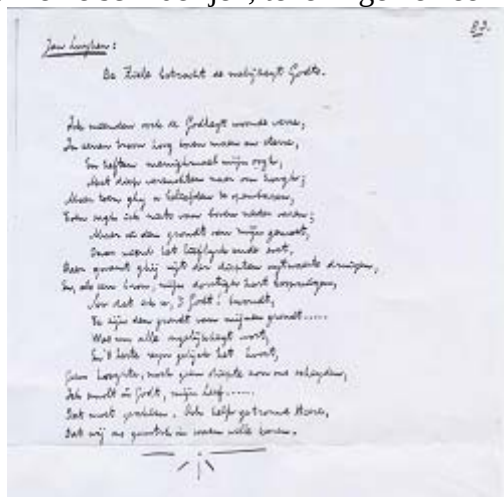
Hij slaagde daarin omdat hij, bij al zijn belangstelling voor ‘het hogere’, praktisch en efficiënt was. Om zich te kunnen verplaatsen met zijn vele lesmateriaal had hij bijvoorbeeld een eigenaardige contraptie bedacht. Zijn neef J.J. Bouvy schrijft hierover: ‘Bij ons thuis, in Dordrecht, werden door “Oom Bremmer” [...] cursussen gegeven en, om de voor zijn cursussen benodigde schilderijen e.d. te kunnen meenemen, had hij in zijn mouw een haak bevestigd.’⁴⁰ Een inwoner van Laren, waar Bremmer ook les gaf, herinnert zich hem zo: ‘Hij was heel groot en broedmager. Doorgaans droeg hij een lange riem over zijn schouders met aan de einden haken, waaraan ter hoogte van zijn handen twee zware actetassen hingen.’⁴¹ Hij maakte altijd dankbaar gebruik van de faciliteiten die zijn cursisten hem boden. Op vrijdag, als hij les gaf in Utrecht, werd hij van het station gehaald door de auto met chauffeur van de rentenierende sigarenfabrikant Gerlach Ribbius Peletier, bij wie hij tussen zijn lessen door ook de koffiemaaltijd gebruikte. ’s Middags bracht de chauffeur hem eerst naar Zeist voor twee lesuren, en vervolgens weer naar het Utrechtse station zodat Bremmer de trein naar Groningen kon nemen.⁴² In Groningen logeerde hij, voorafgaand aan zijn lessen op zaterdag, bij een van de cursisten, meestal bij de hoogleraar psychologie Heymans, met wie hij goed bevriend raakte.

De tijd die hij, wachtend op aansluitingen, doorbracht in stationsrestaurants, gebruikte Bremmer voor het schrijven van brieven en voor zakelijke gesprekken. Aan Bart van der Leek schreef hij bijvoorbeeld in 1911: ‘Naar aanleiding van Uw brief met de reproducties zou ik U gaarne even willen spreken. Nu kom ik morgen in Utrecht en kom dan om kwart vóór zes ongeveer in den namiddag in de restauratie van de 2de klas wachtkamer van het S.S.station

mijn middagmaal gebruiken. Om 6.19 moet ik dan weer vertrekken. Zou het mogelijk zijn dat ik U daar omtrent die tijd ontmoette? Ik zit meestal aan een tafeltje dat tusschen de uitgang van de wachtkamer naar het perron en tusschen de boekverkoperij aan een venster staat.'⁴³ Gedurende een aantal jaren, van omstreeks 1900 tot omstreeks 1917, had hij bovendien een assistent in dienst, Jan Dona (1871-1941), een oude klasgenoot van de Haagse Academie.⁴⁴ Dona verrichte allerlei hand- en spandiensten. Hij knipte en plakte ten behoeve van Bremmers uitgebreide documentatiesysteem, hielp bij zijn activiteiten in de kunsthandel en nam zelfs, met weinig succes, enkele cursussen van Bremmer over.⁴⁵ Na 1917 legde Dona zich weer toe op zijn kunstenaarsloopbaan. Wel schakelde Bremmer hem nog van tijd tot tijd in voor restauratiewerkzaamheden bij zijn cliënten.⁴⁶

Bremmer schreef buitengewoon snel. Zijn eerste boek, *Inleiding tot het zien van Beeldende Kunst*, schreef hij binnen een paar weken, nadat zijn vriend Johan Labberton hem had gesuggereerd ‘een boek te schrijven in den geest van zijn onderwijs.’⁴⁷ Ook *Practisch Aesthetische Studies* schreef hij in korte tijd, tussen andere bezigheden door. Aan zijn Rotterdamse cursiste Grietie Smith schreef hij in augustus 1909: ‘Ik heb de laatste vier weken mijn boek afgeschreven en nog twee afleveringen van *Moderne Kunstwerken* [...] en nog enkele lessen [...]. De laatste weken ben ik heel veel bij Altorf op het atelier geweest’.⁴⁸ Het snelle schrijven werd ingegeven door tijdgebrek, maar hield ook verband met zijn houding ten opzichte van de teksten die hij produceerde. Hij was zeer gedecideerd in zijn opvattingen maar besteedde weinig aandacht aan stijl of taalgebruik. Daarnaast bezat hij een sterk concentratievermogen: ‘Reeds uit zijn aard had Br. de neiging zéér vlug te werken’, schrijft Aleida Bremmer. ‘Zoodra hij een prent vóór zich had gezet, was hij al spoedig er geheel aan overgegeven en hij schreef naar wat het oogenblik hem ingaf. [...] Meestal besteedde Br. anderhalf uur aan elk artikel en mocht daarbij niet gestoord worden. Riep daarna niet een andere arbeid hem op, dan nam hij toch een kleine pauze onder het genot van een pijpje.’⁴⁹

Bremmer werkte met kleine groepen van acht tot tien deelnemers, in de leskamer van zijn huis in de Trompstraat in Den Haag en bij de cursisten aan huis elders in Nederland. Hij gaf zijn lessen, die een uur duurden, in huiskamers van Utrecht tot Groningen en van Dordrecht tot Haarlem. Het onderwijs werd, zoals Bremmer beloofde in de prospectus die hij in 1897 uitbracht, gegeven met ‘aanschouwelijke voorbeelden’.⁵⁰ Daartoe bracht hij reproducties mee, die hij op een kleine tafelezel zette, en echte kunstwerken, zoveel als hij er in de trein mee kon nemen: kleine schilderijen, tekeningen en een koffer met beeldjes.



2. Bladzijde uit een van de drie albums met door Bremmer overgeschreven gedichten, BA/GA Den Haag.

Bovendien reciteerde hij graag poëzie die aansloot bij de kunstwerken die hij liet zien.⁵¹ Hij bezat, zoals blijkt uit een overzicht van zijn boekenbezit door zijn nabestaanden in 1956, tientallen gedichtenbundels met Nederlandse, Franse, Duitse en Engelse gedichten.⁵² Voor

gebruik in de lessen vulde hij drie zelf ingebonden albums met keurig overgeschreven gedichten (afb. 2).⁵³

Over hoe het toeging in de lessen en wat er behandeld werd kunnen we ons een goed beeld vormen uit brieven en herinneringen van betrokkenen en uit de cahiers met notities van cursisten die bewaard zijn gebleven. Bremmer moedigde hen aan om aantekeningen te maken tijdens de lessen, zodat ze hun eigen vorderingen bij konden houden. ‘U weet toch zeker veel klaarder wat u ziet dan bv. 5 jaar geleden’, zei hij in 1907 tegen een cursist; ‘Als U ’n dagboek hadt zoudt u dat kunnen nagaan; daarom is ’t goed, studiemateriaal te hebben.’⁵⁴ Veel cursisten volgden deze raad op. De schriftjes met aantekeningen werden soms generaties lang door de familie gekoesterd, zodat we nu nog steeds kunnen beschikken over lesverslagen vanaf de begintijd. In een aantal gevallen werden Bremmers lessen zelfs woordelijk vastgelegd en uitgetypt. Bremmers meest fameuze cursiste Helene Kröller-Müller, die alles wat zij deed op grote schaal aanpakte, liet stenografisch aantekening houden van een aantal cursussen die Bremmer gaf aan haar en haar gezin. De lessen werden in 1913 uitgetypt op folioellen, voorzien van ingeplakte foto’s en ingebonden in 36 kloeke delen.⁵⁵ Ook Bremmers Delftse cursist Hugo Tutein Nolthenius liet een viertal lezingen die Bremmer in zijn huis hield in 1926 uittypen en vermenigvuldigen.⁵⁶

Veel van de geschreven en getypte lesverslagen zijn vrij zakelijke weergaven van het gedoceerde, die vaak bijna woordelijk overeen komen met gepubliceerd materiaal van Bremmers hand. Enkele schriftjes met aantekeningen bevatten echter meer persoonlijke observaties over de gang van zaken in de lessen. Een van de oudste beschikbare schriftjes bijvoorbeeld, dat van Julie Crommelin-Tutein Nolthenius (1853-1939, een zuster van Hugo Tutein Nolthenius), staat vol met verfrissende opmerkingen over Bremmers wijze van doceren en het gedrag van het cursuspubliek.⁵⁷ Een ander cahier, van een onbekende cursist met aantekeningen uit de periode 1907-1909, dat in het bezit van de familie Bremmer terechtkwam, geeft een goede indruk van de discussies in de les en van een aantal ideeën van Bremmer die niet zo expliciet in zijn publicaties voorkomen.⁵⁸ De schriftjes zijn ook zo waardevol omdat zij, in tegenstelling tot de tijdschriften, commentaar op actuele ontwikkelingen bevatten. In de lessen gaf Bremmer bijvoorbeeld soms zijn indrukken van een tentoonstelling fris van de lever, compleet met twijfels en uithalen naar kunstenaars in wie hij niets zag.

De methode

Bremmer begon zijn onderricht altijd met het afbreken van het eigen oordeel van de cursist. Hij huldigde de onder critici gangbare opvatting dat het grote publiek, door hem stevast aangeduid als ‘leken’, van nature een slechte smaak had. Daarbij schuwde hij de overdrijving niet. Zo was er omstreeks het midden van de negentiende eeuw onder Nederlandse verzamelaars veel belangstelling voor Thomas Couture, Alexandre Cabanel, William Bougereau en andere Franse academieschilders, een trend die al jaren op zijn retour was toen Bremmer als leraar aantrad. Toen de grote Nederlandse collecties op dit terrein in de jaren zeventig en tachtig werden geveild, trokken zij voornamelijk buitenlandse kopers. Slechts weinig werk van Franse Academisten bleef in Nederlands particulier bezit en vrijwel niets kwam terecht in de openbare collecties.⁵⁹ Er was omstreeks 1900 ook bij het grote publiek weinig enthousiasme meer te bespeuren voor bijvoorbeeld de knap geschilderde, licht sentimentele stukken van Bougereau. Toch kapittelt Bremmer in zijn bespreking van een werk van Bougereau in 1906 zijn lezers om hun veronderstelde bewondering voor de Franse schilder, deze ‘weke vleier’ met ‘abjecte neigingen’, die vanwege het ‘gebrek aan inzicht bij de massa’ natuurlijk ‘als hoogste vereerd wordt’.⁶⁰ Het besproken schilderij van een kindje met bloemen is wel ‘zoowat de hoogste openbaring van de geglorifieerde opvatting van Jan

en alleman'.⁶¹ Kenmerkend is ook wat hij schreef over Jozef Israëls in 1905, toen deze al een soort nationale held was: ' [...] al is Israëls nog zoo beroemd, men houdt toch lang niet algemeen van zijn werk en dat pleit voor hem'.⁶²

Hij besteedde veel energie aan het afrekenen met al dan niet vermeende misverstanden over kunst. Leken waren volgens hem geneigd hun oordeel over een kunstwerk op te hangen aan 'toevallige bijzaken' die 'geheel naast de kunst liggen'.⁶³ De hinderlijkste bijzaak was de voorstelling: 'de leek zal voor een schilderij, waarvan de voorstelling hem sympathiek is, direct denken dat hij er geheel in is als hij ziet wat er op gebeurt', zonder zich af te vragen 'waarom de schilder dat eigenlijk zóó gemaakt heeft'.⁶⁴ En als de voorstelling hem niet bevalt, zal de leek het schilderij afkeuren. Bij een *Studie van een schuit* van Theo Mesker bijvoorbeeld: "wat is er aan te zien" hoor ik al een leek vragen, er is geen voorstelling aan, "waar zijn de mensen" [...] Maar al zulke consideraties doen ter zake niets, wij hebben het hier niet er over om samen af te spreken wat we mooi vinden, de vraag is alleen wat er aan aesthetische waarde in deze werken zit, is het kunst of niet. En de kunstwaarde wordt niet door het onderwerp bepaald.⁶⁵ Hij vatte deze opvatting samen in zijn talloze malen herhaalde motto: 'Schoonheid is geen eigenschap van de dingen'.⁶⁶

Een andere grote misvatting van leken is dat zij schoonheid verwarren met natuurgetrouwheid: 't Optisch bedrog wordt door de meesten als een zeer hoog stadium van kunst beschouwd, hoe meer de rauwe imitatie van een werkelijkheid bereikt is, hoe meer succes bij de massa.'⁶⁷ Het eigen oordeel kan de leek maar beter zo snel mogelijk vergeten: 'Alle eigen opvattingen moet men zonder voorbehoud over boord werpen'.⁶⁸ In plaats daarvan moet hij zich helemaal open stellen voor de kunstenaar zelf: 'Want een schilder of beeldhouwer houdt zich bezig het leven te bezien naar een specialen kant, hij dringt er veel dieper in door dan wij leeken, en de schatten die hij uit de diepte graaft brengt hij voor ons in zichtbare heerlijkheid aan de oppervlakte'.⁶⁹

In deze uitspraken zijn duidelijk sporen te vinden van een invloedrijk artikel van Frederik van Eeden in *De Nieuwe Gids* in 1888: 'Over Schilderijen-Zien'. Hierin maant van Eeden de beschouwer: 'Ga voor een schilderij staan, zooals gij voor een mensch gaat staan die u iets wil zeggen. [...] Vraag nooit of het wel op de natuur lijkt, of het wel precies of natuurlijk is. Dit is onzin. Dit is boeren- en fotografiekunstbegrip. [...] Het moet niet natuurgetrouw zijn, – het moet gevoels-getrouw zijn [...]. Wat gij de natuur noemt, dat zijn uw gevoelens, – en met uw welnemen, die zijn meestal leelijker dan kunstenaars-gevoelens, – daar zijn het immers kunstenaars voor?'.⁷⁰ Bremmers opvattingen waren, zoals al in het eerste hoofdstuk besproken, voor een belangrijk deel gevormd door de critici die hij in zijn jeugd vereerde, zoals Veth en Van Eeden. Het was deze critici, hoe didactisch zij soms ook konden schrijven, er echter niet werkelijk om te doen de burgerman veel wijzer te maken; hun aanwijzingen voor het zien van kunst waren vaak retorisch bedoeld. Artikelen als 'Over Schilderijen-zien' moeten de lezer vooral het gevoel hebben gegeven dat hij niets van kunst begreep en er ook nooit iets van zou begrijpen. De onzekerheid die door dit soort kunstkritiek werd opgeroepen, droeg zeker bij aan het ontstaan van een markt voor Bremmers onderwijs. Bremmer ging daar voort waar zijn voorbeelden ophielden, en hij vulde het vacuüm met duidelijke criteria voor het beoordelen van een kunstwerk.

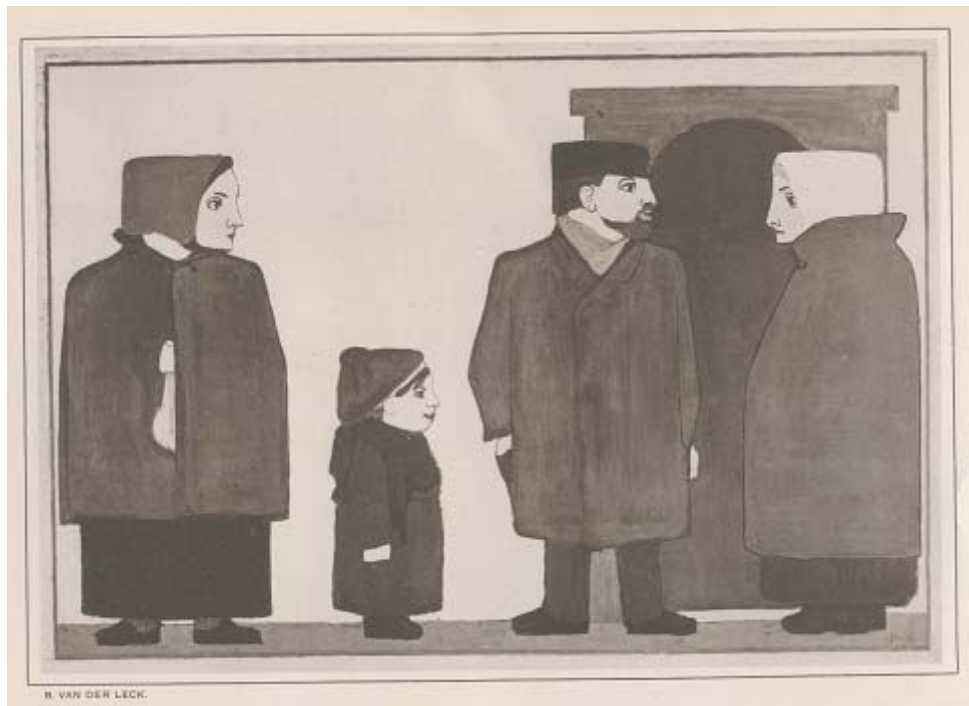
Ernst en eenheid van voordracht

Als de cursisten het eigen oordeel hadden laten varen, gaf Bremmer hun een nieuw instrument voor de beoordeling van kunstwerken. Zijn publiek leefde in angst om een belachelijke vergissing te maken door bijvoorbeeld het werk van een krankzinnige aan te zien voor een serieus kunstwerk.⁷¹ Of erger nog, om opgelicht te worden. 'Er zijn wel leeken', schreef Bremmer in 1913 in *Beeldende Kunst* bij zijn bespreking van *De Nood* van Van der Leek, 'die

denken, dat er een kwaadwillig opzet bij jonge schilders bestaat om hen te ontstellen en dan in stilte smakelijk uit te lachen. [...] Hoe kan men zich hoeden, om het goede in nieuw werk voorbij te lopen of in bewondering te geraken voor iets, wat later voos blijkt? [...] Ik meen, dat men het best doet, zich de vraag te stellen, of men met een ernstig werk te doen heeft.’⁷²

Om de ernst van een kunstwerk te beoordelen bood hij een ‘objectieve’ en ‘wetenschappelijk te constateeren’ maatstaf: de ‘eenheid van voordracht’.⁷³ Daarmee bedoelt hij dat de middelen die de kunstenaar gebruikt, consequent in de hele voorstelling toegepast moeten zijn. Een schilderij dat ‘in een wilde wijze met groote streken geschilderd is’, kan bijvoorbeeld heel goed het werk van een echte kunstenaar zijn, mits de manier van schilderen maar in het hele werk volgehouden is.⁷⁴ ‘Hierin onderscheidt het zich altijd van werk van krankzinnigen, waarvan het een eigenschap is, dat ze een bepaalde voorstelling niet in één lijn kunnen ontwikkelen; deze zullen b.v. onder links impressionistisch zijn, in ’t midden gedetailleerd naturalistisch en boven rechts weer gloeiend romantisch.’⁷⁵

Dit criterium bewees hem goede diensten bij de verdediging van moderne kunst. Hij gebruikte het vanzelfsprekend voor het werk van Vincent van Gogh, wiens werk vaak aan de geestelijke gezondheid van de maker doet twijfelen. In 1907 schreef hij over een werk dat op zijn advies door de vooruitstrevende Rotterdamse cursiste Georgette van Stolk was aangekocht, de *Sterrennacht*: ‘Als de maan rechts vreemd is, dan zijn de sterren naar dezelfde verhouding vreemd, en de boom op de voorgrond ook en de bergen en alles dito [...] er zit een eenheid in het geheel die niet anders dan naar een innerlijke eenheid gericht kan zijn.’⁷⁶



3. Bart van der Leek, *De Nood*, 1912, caseïneverf op papier, 35x52 cm., part.coll. Afbeelding uit BK I, 7

Ook om het wantrouwen tegen het abstraherende werk van Bart van der Leek weg te nemen was de eenheid van voordracht een effectief instrument. In de hierboven geciteerde bespreking van *De Nood* (afb.3) schrijft hij: ‘Wanneer men [...] van het figuurtje links, hoofd en kap vreemd vindt, dan zal men ontwaren, dat het hoekige [...] ook in alle onderdelen van deze en van de overige figuren te vinden is. Door het geheel gaat één opvatting ononderbroken door. Er komt niet inééns hier of daar een stuk naturalisme opzetten. Wanneer men leelijk vindt, dan tenminste onder voorbehoud, dat het geheel in alle deelen konsekvent

leelijk is.’⁷⁷ Met redeneringen als deze slaagde hij erin om moeilijk, modern werk aan zijn cursisten te verkopen. Zo had hij *De Nood* een paar maanden eerder uit eigen voorraad verkocht aan een andere Rotterdamse cursiste, D. Hintzen-’s Jacob. Werd Bremmer in het algemeen eerbiedig gevolgd door zijn cursisten, de onafhankelijke Julie Crommelin nam zijn voortdurend hameren op de ernst van zijn geliefde kunstenaars wel eens met een korreltje zout. Ze schreef in november 1913: ‘Een nieuw Aapje van Altorf werd eerst bekeken. Ontegenzeggelijk knap, ernstig werk. Maar wat laat het koud [...] Bremmer geeft mij den indruk wat aan zelf suggestie [sic] te lijden want hij vindt het nu eenmaal mooi en dat moet ons allemaal in gepompt worden.’⁷⁸

Bremmers ernst was niet uitzonderlijk. In de eerste decennia van zijn optreden waren alle critici en kunstenaars ernstig en zwaar op de hand. Met de jaren werd zijn ernst echter een toenemende bron van kritiek en satire. De criticus Albert Plasschaert, de het werk van zijn eigen favoriete kunstenaar, Willem van Konijnenburg, overigens zeer serieus nam, maakte bijvoorbeeld in 1930 korte metten met een tekst van Bremmer over Van der Leek. Hij schreef in *De Groene*: ‘[...] wat is dat voor een armelijke aanbeveling voor een schilder, dat hij ernstig is en niet “buitennissig”[sic]. Dat iemand ernstig is en niet buitennissig lijkt mij een aanbeveling voor een huisknecht; ge zijt dan zeker, dat uw schoenen op tijd en niet van binnen worden ge poetst.’⁷⁹

Ook zag Bremmer graag een grote ernst in onderwerpkeuze bij kunstenaars. Hij had in het algemeen een afkeer van oogstrelende en anekdotische schilderkunst. Zwierige portretten, feestelijke buitenpartijen en grote historische scènes ontbreken vrijwel geheel in zijn tijdschriften en in de verzamelingen die onder zijn leiding ontstonden. Hij gaf de voorkeur aan aardse, eenvoudige, zelfs onooglijke onderwerpen, zoals Van Gogh ze bijvoorbeeld schilderde in zijn Hollandse tijd: een gemberpot, een vogelnestje, een wever, een boer op het land, een armzalig kerkhof – al deze dingen vanzelfsprekend ontdaan van het pittoreske, van alles wat het oog gemakkelijk kan plezieren. ‘Geen belle peinture of aristocratische houding, men denkt hierbij aan mensen, aan werken, aan levensstrijd, het is anthropocentrisch’, schrijft hij in 1905 over *Stilleven met koffieketel*: ‘Is zo’n koperen keteltje niet geworden tot ’t ding dat in ’t leven deuken gekregen heeft, de misvormde karakteristiek en kneuzingen als onder levensstrijd krom gegroeide boerenlichamen?’⁸⁰

Zijn voorkeur voor het lastige, doornige onderwerp sloot aan bij een bepaalde puriteinse stroefheid die hem zeer eigen was. Het beste komt dit tot uiting in zijn fascinatie voor kunstwerken die de dood betreffen. Zijn favoriete schilderij van Rembrandt was bijvoorbeeld het fragment dat bewaard is gebleven van *De anatomische les van dokter Deyman* in het Rijksmuseum. Het afschrikwekkende, frontaal weergegeven lijk met opengesneden borstkas en hersenpan was Bremmer veel liever dan ‘de Saskiportretten, die om hun zoete, lieve associaties zoo zeer bewonderd maar in hun geheel zeker niet door de massa begrepen worden’, schrijft hij in 1915.⁸¹ In dit werk ‘komt zijn macht en grootheid te voorschijn, zijn kracht van uitdrukking, zijn eenvoudige oplossing van ingewikkelde perspectief en van détail. [...] Dan ziet men daar wel een menschenlijk liggen maar denkt heel niet meer daaraan; er zijn slechts vormen, groot en machtig, er is licht van gebroken fijnheid en van groote kracht [...]’.

Bremmer bezat ook een flink aantal schilderijen, tekeningen en prenten met dode dieren, dode kleine kinderen, sterfbedden, doodskoppen uit alle perioden.⁸² In zijn publicaties zijn opvallend vaak kunstwerken opgenomen die met dood en sterven te maken hebben. Goya’s *Verschrikkingen van de oorlog* is bijvoorbeeld het onderwerp van een hele aflevering van *Moderne Kunstwerken* in 1905 (afb. 4). In maart 1919 wijdde hij zelfs een themanummer van *Beeldende Kunst* aan doodskoppen, met een grimmig *Memento Mori* van Julie de Graag op de omslag.⁸³ (afb.5.a.en b.). Zijn eigen credo dat de voorstelling er niet toe doet indachtig, kon Bremmer zich natuurlijk nooit uitlaten over zijn associaties met het onderwerp, maar zijn

grote plezier in de 'soberheid en strengheid' van dit thema sijpelt door in de tekst van deze aflevering.⁸⁴ Zijn macabere voorkeur strekte zich uit over zijn hele invloedssfeer. Zo organiseerde een bevriende Haagse kunsthandelaar, G.J. Nieuwenhuizen Segaar, in 1936 een ongetwijfeld door Bremmer geïnspireerde tentoonstelling *De schedel in de schilderkunst 1500-1936*.⁸⁵



81. Een voorstelling die door den etser gebracht is in een compositie zoodat de verhoudingen als twee groote deelen tot elkaar gaan spreken, een man aan de wargpaal en als tweede het publiek er achter. Zoo staat deze prent in één in zijn geheel voor ons als een voorstelling die ons in deze bepaalde zinswijze door den etser opgedrongen wordt. Evenredig hier mee is dan de juist in die verhouding gebrachte

behandeling van het vlak van het scharot, dat zonder op zich zelf sprekende details als één groot vlak werkt. Hier heeft men dus direkt de realiteit van zoo'n geval herleid tot drie momenten waar we zelf zoo veel meer zouden waarnemen maar niet de kracht zouden hebben er het secundaire af te laten en er zoo het wezenlijke uit te halen. In die breedheid van compositie zit iets wat ernstig en groot aandoet, als was 't de rustige interpretatie van iemand, die boven de bewegelijkheid van zijn direkt mee-levend gevoel uit de dingen van af een rustig plan beziet. Voor hem zijn dan alle gebeurtenissen felten die al of niet zijn sympathie of antipathie opwekkend, in 't licht van 't eeuwige gebeuren gezien, dezelfde waarde hebben. In de figuur aan de wargpaal vindt men een groot observatie vermogen uitgedrukt, het karakter van het zóó als geworpede zittende is uitstekend tot uitdrukking gekomen. Want het verschil met het in gewone houding rustig vóór zoo'n paal zittende is hier wel zeer kennelijk, en zal voor den rustigen aanschouwer in alle kleinste details zich doen na-leven. Begint men met het hoofd dan voelt men hoe speciaal goed is uitgedrukt dat het in een vaste stijve wijze tegen den paal aan zit, terwijl het werkkoord in 't geheel maar weinig zichtbaar is, vooral zich niet op den voorgrond dringt. Dit is nu verkregen door het zoo juist aangeven van den stand van het algemeene aangezichts vlak tegen de paal, iets dat men zal voelen dat in

een tamelijk scherp hoek tegen het vlak der paal staat. De uitdrukking hiervan wordt dan vooral geholpen en versterkt door het vlakke licht dat op het aangezicht staat en het als zoo'n platte massa doet begripen, tegelijkertijd heeft dat vlakke stille licht iets kils, iets van onverwachte en onbekend om welke reden zoo plotseling op de dingen te vallen. Ook moet natuurlijk de accentueering van oogen, neus en opengesperde mond in bepaalde verhouding in het gezicht gegeven zijn, het zou op alle manieren te veel of te weinig kunnen zijn, maar hier past het juist in het geheel. Het lijf daaronder voelt men dan als een opgesjorde massa tegen de paal aan gewrongen, meer hangend dan zittend en de armen star vooruitstekend als met een touw naar voren getrokken. De handen als dingen die iets doen, als een klomp in één gekramd houden het kruis, mogelijk lijken zij wel niet op handen, en misschien zijn er vingers te weinig, maar de krampachtige beweging van dingen die een gemoedsuitdrukking aanduiden voelt men er in, en dit is waarom het hier te doen is. In een bonkige zwaarheid komt onder dit alles het naar beide zijden breed uitstaande kleed, waarin de schilder ook merkwaardig genoeg iets heeft weten uit te drukken dat anders is dan een in vrije plooi beweging vallend iets, 't is of men de starre gebondenheid van 't onvrije zoo bij de rest passend er in blijft voelen. Even merkbaar komen de voeten daar scheef verdraaid staande onder uit staan op den vloer als of ze los bij het lichaam gezet zijn, zoo ietwat sullig onvast als er bij bengelende dingen; vergelijking met de voeten op het omslag prentje zal misschien doen zien wat ik bedoel. Het volk er achter is schimmig als massa aangegeven, maar met juist genoeg van die fijne beweging er in, die het als een gierig naar een emotie beluste bende zich hortend en stootend doet opdringen.



5.a.BK VI, aflevering 5, omslag en 5 afbeeldingen

[illegible]

BEELDDE NDE KUNST.

6^e JAARGANG.

AFLEVERING 3.

Op den omslag. Voor een moment een doodskop in houtsnede te maken lijkt mij een goed inzicht; het sobere en harde, dat in dit procedé bereikt kan worden, leent zich wel voor de expressie, van wat in het onderwerp bedoeld is. De kop heeft er niet te zijn om de afbeelding van dan doodskop als zodanig, maar moet symbolisch aandoen. Het stoffelijke en de behagelijheid, die men aan het stoffelijke en kleinste mooi ondergaat, kan achterwege blijven; de kop heeft in plaats kaalheid van uitdrukking, ietwat ongezellig, om de onvermijdelijke idee te suggereren, om dewelke hij gemaakt werd.

Dit kan er nu alles zins als bloote mededeling van een feit. Men kan den kop ook uitgebeeld vinden, dat hij om bepaalde associaties suggereert en dan verder slechts verstandelijk aanspreekt, zoodat wij er niet aesthetisch op reageren, dus niet tot een uitspraak komen van wansin of slechthet te vinden. Hier is echter iets meer, hier is een aesthetische houding in de verbeelding gegeven, die ons doet voelen, dat nog buiten den inhoud van het voorgetelde om een zekere spanning van attentie spreekt, dat men propendeachtig wordt, hoe die houtsnijderes er behagen aan had om het zó te maken, zó schoon en sprekend en kraai in de lijnen, om een eigen in zekere leven draai uit te beelden, om ons te doen voelen, hoe in die houding, lijn, stand en verdeling het haar iets te zeggen, voor haar betekenis had.

Wanneer men voor dit bepaalde doel een doodskop wil maken, heeft men hem niet naturalistisch na te bootzen. Men zal tot strenge stylisering moeten komen. Dit kan men naar een zeker recept doen, maar dan zal ook dat receptatieve den aanblik van zulk werk voor spoedig vervellend maken, omdat men de truc doorziet. Men kan deze wijze van doen van een ernstig en diep volgend kunstmeester niet verwachten; die moet in zich zelf zoeken, welke bepaalde verbeelding en is welke vormen zich die voor haar uit spreekt. Dan zal men in het werk iets krijgen, wat doet voelen, dat er een dieper wording aan ten grondslag ligt; en dit er in na te voelen maakt het belangrijker dan alle receptatieve productie.

Deze eigenheid zal men aanvoelen en ondergaan, voor men zich verklaren kan; men heeft zich en naar schema gevormd model in herinnering te brengen om te realiseren, wat het verschil met werk als dit is. Het is niet gemakkelijk, om dit goed in te zien, d.w.z. zoo, dat men het ook aan anderen kan verklaren; reeds het feit, dat men daar niet toe gedwongen wordt, zal voor de meesten wel de aanleiding zijn om zich niet in dieper zinnelijkheid te geven; zij

volstaan met voor zich zelf te bepalen, of het werk voor hen iets betekent of niet. Voor verreweg de meesten zal altijd nog de onheimelijkheid van het onderwerp afstootend werken en maar weinigen zullen beëffen, dat juist de sterke uitbeelding van dat onheimelijk ernstige en prestatie van aesthetischen aard is.

Wil men zich nu al voestellen, zoodat een leuk gewoonlijk gaarne doet, dat het vanzelf spreekt, dat men van een doodskop zoodaars maakt, dan blijft nog altijd over de fiesche en strange interpretatie van het heele geval. Ook spreekt het voor een houtsnijder niet van zelf, dat men zoo snijdt; in precies dezelfde opvatting kan dit hoch heel wat zwakker en slapper van uitvoering zijn.

Men moet om kunst te zien zich met aandacht geven. Het is niet genoeg om te zeggen, dat de ontref van dien kop een boog is. Die boog is van bepaalde aard, daar moet men bij ernstiger waarnemen aan constateeren, dat er een bouw en constructie in zit, dat uit een werkelijkheid deze vorm ontwikkeld is, dat de lijn een oplossing is, die in symmetrisch vorm den bouw bepaalt, zoodat die uit studie en waarneming van de werkelijkheid en uit innerlijke overweging van wat daarin het meest essentieel is, ontbond. Zoo wordt de lijn voor ons iets anders dan de begrenzing van de stoffelijke realiteit van den doodskop; zoo gaat men den ernst en het zoekende beelden van iemand daarachter voelen, die in dergelijke vormen openbaart iets te meeren en iets te willen.

Komt men eenmaal in zulk contact tot een werk, dat in lijnen zin en naauwkeuring een lijn tot ons gaat spreken, dan voelt men ook wel, dat een doodskop met andere lijn als contour getekend niet alleen, om andere doodskop is, maar het product van een geheel andere mentaliteit, die zich daarin openbaart.

Desels men eenmaal goed het karakter van deze lijn, dan zal men dezelfde karakteristiek in al de andere, wanneer het werk goed is, terug vinden. Dat alles geeft dus in die deelen, telkens herhaald, het versterkte besef van den ernst, die als grondslag de betekenis om het sprekende karakter van zulk werk uitmaakt;

33. Van het jaar 1524 is deze doodskop, en van de vroegste, als stillevens verwerkt, die mij bekend zijn. Hij is geschilderd op de achterzijde van het portret van BARTH. Breyer, dat wij onder No. 1 in dezen jaargang reproduceerden. Dit werk is er een, dat als stillevens de bekoorlijkheid van een wonderlijk concentratie en gedistingeerd uitvoering heeft; al is het op de achterzijde van een portret geschilderd, zoodat Breyer wel meer schen te doen, het is toch

5.b.BK VI, aflevering 5, in houdsopgave en tekst van de eerste bladzijde

[illegible]

6. Prospectus van de cursus Kunstgeschiedenis en Aesthetiek, 1897. Met omslag van Johan Thorn Prikker

De kunstpedagoog moest kenmerkend genoeg ook weinig hebben van virtuositeit en veelzijdigheid. Kunstenaars die woekerden met een beperkt talent en/of een gebrekkige opleiding, sloot hij daarentegen in zijn hart. Zijn vergelijking tussen Rembrandt, die hij als een talentvol en virtuoos schilder beschouwde, en Vermeer, die hij zag als een kunstenaar die moeizaam en langzaam schilderde, bijvoorbeeld, viel in het voordeel van de laatste uit. Hij preeste Vermeers 'meerder eenzijdigheid' waardoor deze 'dieper op de dingen [kon] ingaan'.⁸⁶ Zijn lieveling onder de kunstenaars aller tijden, Vincent van Gogh, had zichzelf met veel moeite het tekenen en schilderen eigen gemaakt. Hij cultiveerde levenslang een zekere 'gaucherie', een bewust moeizame, onhandige stijl om zijn expressiviteit te vergroten.⁸⁷ Bremmer herkende dat met vreugde: '[...] 't is of het met horten en stooten gegaan is, of er om gevochten is. Als een praal na een pijnlijk worden, staan de boomen en takken met de krommende sporen van hun harde wording overeind. Mooi schilderen wil hij niet maar hevige aandoeningen zeggen', schreef hij in zijn bespreking van *De boomgaard*, een schilderij dat hij zelf bezat.⁸⁸ Het zal niet verbazen dat Bremmer onder de kunstenaars met wie hij zich omringde en wier werk hij propageerde, ook veel autodidacten telde.⁸⁹

Vergelijken

Bremmers onderwijs bestreek alle perioden van de kunstgeschiedenis. In 1897 gaf hij een prospectus uit waarin hij het programma van zijn cursus Kunstgeschiedenis en Aesthetiek uiteenzette (afb. 6). Dit lesprogramma, op zichzelf al ambitieus genoeg, groeide spoedig uit tot een driejarige cursus van een uur per week van oktober tot juli: '1ste jaar: Kunst bij primitieve volken; Egyptenaren; Chaldaërs en Assyriërs; Perzen, Sassaniden, Hebreërs en Phöniciërs; Indiërs; China en Japan; Grieken en Romeinen; Oud Christelijke en Mohammedaansche kunst; om hierna nog te behandelen de moderne Hollandsche Kunst tot op Jan Toorop en Thorn Prikker. 2e jaar: Moderne kunst in de overige landen. 3e jaar: Romaansche kunst, Gothiek en Renaissance.'⁹⁰ In zijn sterke voorkeur voor bepaalde perioden uit de geschiedenis toont Bremmer zich een kind van zijn tijd.

Ook in de jaargangen van *Beeldende Kunst* ligt sterk de nadruk op een aantal favoriete perioden: de pre-klassieke oudheid; het Verre Oosten; de late middeleeuwen, de renaissance – waarin hij ook de zestiende eeuw in de landen ten Noorden van de Alpen begreep –, de zeventiende eeuw in Nederland en vanzelfsprekend de kunst van zijn eigen tijd. Kenmerkend is het nagenoeg ontbreken van kunst uit de achttiende eeuw. Bremmer beschouwde deze periode, 'na het verval van de groote 17e eeuwse kunst' als een tijd van 'verflauwing en verslapping'.⁹¹ Pas omstreeks 1860 zag hij een 'nieuw opleven' van de kunst.⁹² Daarna begon voor hem de ontwikkeling naar de moderne kunst, waarvan Vincent van Gogh de grondlegger was, die 'een nieuwe kunst gebracht heeft, niet alleen in Holland, maar tegenover de gehele Renaissance'.⁹³

In zijn prospectus beloofde hij in zijn lessen te werk te gaan 'op kritisch vergelijkende [...] wijze'.⁹⁴ Het vergelijken van kunstwerken om op karakteristieke kenmerken te wijzen raakte tegen het eind van de negentiende eeuw in Duitsland in zwang. Het had zijn wortels in het bij Duitse filosofen zo geliefde denken in tegenstellingen en het werd vergemakkelijkt door het beschikbaar komen van steeds betere en goedkopere fotomechanische reproducties van kunstwerken.⁹⁵ Het tegenover elkaar plaatsen van twee 'tegengestelde' kunstwerken werd – vaak tot in het absurde – beoefend door stijlcritici zoals Heinrich Wölfflin, die beroemd werd met tegenstellingen als 'lineair' versus 'schilderachtig' en 'open' versus 'gesloten' om opeenvolgende stijlperioden in de kunstgeschiedenis te onderscheiden.⁹⁶ Ook Bremmer kondigde in zijn folder aan: 'We zullen trachten de eigenaardigheden van elken tijd te leeren zien'.⁹⁷ Het ging hem daarbij echter niet om het historisch leren plaatsen van kunstwerken, maar om het aanleren van een kwalitatief oordeel,

of zoals hij het noemde, ‘tot een beter begrip der kunstwaarde te komen.’ Hij nam zich dan ook voor bij het vergelijken te ‘wijzen op het meer of minder complete in werken van zoo’n periode, en zodoende van lieverlede het *zien* te ontwikkelen.’



7.H.P.Bremmer tijdens een les, april 1936, part.coll.

In de les zette hij gewoonlijk twee kunstwerken of platen tegenover elkaar (afb.7). Bij lezingen voor groter publiek werkte hij met lichtbeelden die hij middels twee toverlantaarns naast elkaar projecteerde. Zijn boeken zijn voorzien van uitklapbare platen, meestal twee per hoofdstuk, die bij het lezen links en rechts van de tekst liggen. Van deze twee werken besprak hij dan gedetailleerd materiaalgebruik, techniek, lijn, vorm, kleur en compositie, steeds de opzet van het ene werk vergelijkend met het andere, om ten slotte tot een oordeel te komen over de ‘kunstwaarde’ van elk werk. In zijn boeken vergeleek hij graag een oorspronkelijk kunstwerk met een namaak of vervalsing, zodat hij goed duidelijk kon maken waar het hem om ging in een kunstwerk. Zo vergelijkt hij in *Practisch Aesthetische Studies* onder andere ‘Een oud Raerensch kruikje en een namaak’, ‘Blanc de chine, oud en nieuw’ en ‘Fantin Latour, echt en vals’⁹⁸ Nadat hij het in 1902 verschenen *Naturprodukt und Kunstwerk* van Ludwig Volkmann had gelezen, begon hij naar diens voorbeeld ook foto’s met schilderijen te vergelijken, waarbij hij de foto niet opvatte als een kunstwerk maar beschouwde als een weergave van de werkelijkheid zonder meer. In *Practisch Aesthetische Studies* vergelijkt hij bijvoorbeeld een foto van het interieur van de Hooglandse kerk in Leiden met een schilderij van Verster om te laten zien wat Verster met hetzelfde onderwerp gedaan heeft. De fotograaf blijft ongenoemd.⁹⁹

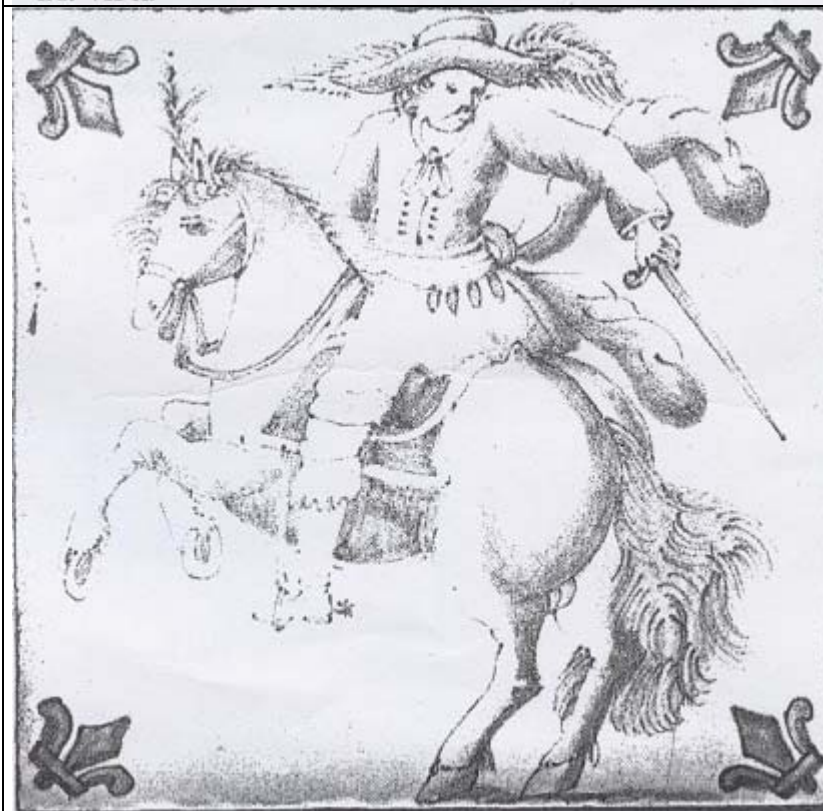
Eveneens geschikt om het publiek te doordringen van zijn manier van kijken was de vergelijking van twee werken waarvan hij er één als sterk inferieur aan het ander beschouwde. Deze vergelijkingen zijn opvallend gelardeerd met morele (dis)kwalificaties: een kunstenaar is zelden alleen op kunstzinnig gebied inferieur, hij wordt ook als persoon afgekeurd. Zo vergelijkt hij in zijn *Inleiding tot het zien van beeldende kunst* een schilderij van een kind met bloemen van William Bougereau met een aquarel van hetzelfde onderwerp van de Nederlandse coryfee August Allebé. Bij Bougereau is de kleur van de armpjes ‘hard grijsgrauw’ terwijl ze bij Allebé ‘met gevoel voor een levendige fijnheid van licht’ geschilderd zijn. Hij brengt in dit hoofdstuk van negen bladzijden nog talloze andere tegenstellingen te berde, steeds erop gericht om duidelijk te maken: ‘Het verschil is de verhouding van onechtheid en valsheid bij Bougereau tegenover de echtheid en gemeendheid bij Allebé.’¹⁰⁰ En bij een vergelijking van twee Delftse tegels, een uit de zeventiende en een uit de negentiende eeuw, gebruikt hij maar liefst 56 kwalificaties om de superioriteit van de oude tegel aan te geven, en 46 termen om de minderwaardigheid van de moderne tegel te benadrukken.(zie fig. 1 en afb. 8). Op de achtergrond van deze vaak psychologisch getinte kwalificaties kom ik later in dit hoofdstuk nog terug.

fig. 1. Woorden die verwijzen naar persoonlijkheidskenmerken in de vergelijking van twee Delftse tegels (afb. x) in Bremmer 1908, hoofdstuk VII, 'Twee figuurtegels', pp 124-141. De woorden staan in de tabel onder elkaar in de volgorde waarin ze voorkomen in de tekst. Waar Bremmer de eigenschappen van beide tegels direct vergeleek, staan de woorden naast elkaar in de tabel, bijvoorbeeld 'ongelijkmatig' tegenover 'eentonig glad en vlak'.

Tegel A	Tegel B
virtuoos	
ongelijkmatig	eentonig glad en vlak
individueel	
artistiek temperament	burgerlijk
levendigheid van geest	
bewegelijk	
fijn	
diep	
gevoelig	flets
kracht	week
kernachtig	slap, flauw
luchtigheid	peuterig, benepen
levende blijheid	benauwd en bang
royaal, warmte	saaie gladheid
	zoet glad
	onbeslist, week vervaagd
kracht	zwakheid
harmonisch	benauwd
	grenzenloos slordig
spanning	willoos
strak	slap
kracht van uitdrukking	banaal, geen aandoening
karacteristiek	zwoel
energie	
krachtig	dik, slap
energiek en frisch	duffe geest
frank	dilletantisch slap
vlug en vief	
vlug	zwoel
kordaat en intensief	slap en week
levende uitdrukking	onbeduidend en nietszeggend
breed	plastisch slap
	Piet Lut
krachtig en gedegen	loom
	slap
	dilletantisch
	geen kracht en begrip
vlug en levendig	willoos en slap
	zoet
breed	worstachtig opgeblazen
spanning	
wilsbeweging	log en stomp
rechtheid	
krachtig	slappe lijn
noodwendige rechtheid	
actie	zwak
spannend	conventioneel
grote partijen	mager geteekend
kordaat en raak gezet	loom golvende lijn
	zoete bochting
flink	zeldzaam vormeloos
groot	weergaloos slap
kordaat en energiek	willoos
stevigheid	slobberig
breedheid	
vlugheid	
organisch	tastend en twijfelend
breedheid van bouw	
frisch	
stout	
flink	
actie	
levend enforsch	flauw en fletsch
vlug	
individueel	loom imiterend



AFB. VII A.



AFB. VII B.

8. Twee Delftse tegels afgebeeld in Bremmer 1908, hoofdstuk VII. Tegel VII A is omstreeks 1650 gemaakt, tegel VII B omstreeks 1900.

Subtieler ging het toe in de vergelijkingen die hij maakte in *Moderne Kunstwerken* en *Beeldende Kunst*, waar hij zichzelf had opgelegd alleen werken te bespreken die hij echt kon waarderen. In deze tijdschriften stelde hij ook niet slechts twee werken tegenover elkaar, maar besprak hij de negen afbeeldingen (acht losse platen en een afbeelding op het omslag) elk afzonderlijk, steeds verwijzend naar de andere kunstwerken in hetzelfde nummer. Hier ging het om het aanwijzen van individuele verschillen en overeenkomsten, zonder een van de besproken werken werkelijk af te wijzen, hoewel ook hier vaak sprake is van een duidelijke hiërarchie.

Dit wordt fraai geïllustreerd in een aflevering in de tweede jaargang van *Moderne Kunstwerken* die hij geheel aan stillevens wijdde. Op het omslag staat een stilleven van Vollon, waar hij veel goeds in ziet: 'Zoo is het boek, de kruik, en alles wat hier is, alles gebonden aan elkaar door de gemeenzame vreugd die Vollon aan 't zien van deze dingen had, de karakteristiek, de losse beweging, de vlotte wijze van lijnen uitdrukken'.¹⁰¹ Het werk van Christoffel Bisschop dat hij vervolgens bespreekt, bevalt hem veel minder: 'Het beste is nu maar te vergelijken, men zal dan de verschillen en daardoor het werk ook beter zien. [...] Men zal zien dat hier meer de realiteit der dingen gevolgd is, het geheel goed geobserveerd, vast geschilderd en tamelijk groot van vorm gezien is, maar door vergelijking met 't vorige zou men toch tot de ontdekking kunnen komen dat 't minder warm en levend is, meer koele beredeneerde knapheid.'¹⁰² Daarna komt een werk van Verster, dat weer boven dat van Vollon staat: 'Geheel anders dan beide vorigen is dit stilleven van Verster. [...] Want tegenover Vollon zal men voelen dat hier meer bezonkenheid is, dat dit niet de notitie is van de voorbijgaande schok die men plotseling van zoo'n stilleven krijgt maar dat er dieper in doorgeleefd is, de vormen meer doorwerkt tot de uiterste consequenties gevolgd zijn en de kleur die fijne verteederling ondergaan heeft, het bij grooter vastheid ook een meerder fijnheid geeft.'¹⁰³ De climax komt in de volgende bespreking: 'Meer direct het leven rakend dan de drie vorigen en in deze richting wel eenzijdig het sterkst van alle stillevens in dit nummer is dit werkje van Vincent.'¹⁰⁴ De rangorde in deze vier besprekingen is duidelijk: Van Gogh bovenaan, gevolgd door Verster, Vollon en Bisschop. De vijf werken die daarna worden besproken, krijgen hun plaats gewezen ten opzicht van deze vier. Het 'argeloos voorname stilleventje' van Fantin-Latour staat op dezelfde hoogte als het werk van Verster.¹⁰⁵ Het schilderijtje van Wiertz, door Bremmer aangeduid als 'hooger dilletantisme', staat onder Vollon maar boven Bisschop. Van Hettinga Tromp, een leerlinge van Bremmer, wordt geprezen als 'iemand die studeert'; hij onderkent in haar werk 'een zekere grootheid [...] Een studie waarin zich de helderheid van een innerlijk toont, dat in rustige vastheid, zich later wellicht met meer rijkdom zal leren ontplooien.'¹⁰⁶ Daarmee eindigt zij, op ongeveer gelijke hoogte met Meiners en Allebé, tussen Verster en Vollon.

Bremmer beperkte zich niet tot vergelijkingen tussen kunstenaars die ongeveer in dezelfde tijd leefden. In *Moderne Kunstwerken* waren de afbeeldingen weliswaar beperkt tot kunst na 1800, maar in de tekst greep hij graag naar grote voorbeelden uit het verleden om een moderne kunstenaar te karakteriseren en verwantschappen aan te wijzen. Zo werd Verster in de eerder genoemde aflevering vergeleken met Dürer en het werk van Allebé met dat van Nederlandse schilders uit de zeventiende eeuw.¹⁰⁷ De vergelijking van kunstwerken met zeer uiteenlopende tijden en plaatsen van ontstaan behoorde al vroeg in zijn loopbaan tot het vaste repertoire. Julie Crommelin schreef bijvoorbeeld op de eerste bladzijde van haar schriftje met aantekeningen bij een tekening van Rafael: 'dit prentje zag ik op de eerste les van Bremmer 1900 te Amsterdam als vergelijk met een Egyptisch mannetje ook zijn hand met een zwaard van zich afhoudende.'¹⁰⁸

In *Beeldende Kunst*, dat de hele kunstgeschiedenis bestreek, kon hij het vergelijken over grenzen en periodes heen de vrije teugel geven. De reikwijdte van zijn vergelijkingen is

goed af te lezen aan de inhoudsopgaven van dit tijdschrift (afb. 9 en 10), die elke maand, jaar in jaar uit, een grote verscheidenheid aan kunstwerken tonen.¹⁰⁹

EERSTE JAARGANG. INHOUD VAN AFLEVERING 4. - FEBRUARI 1914. 25. Koningin MER-TEPS met haar secretaris, 4^{de} Dynastie (tijde van KHEOPS en KHEFREN). Kalksteen, hoog 60. Museum van geschiedenis te Liden. 26. PORTRET VAN EVERT ZOUDENBALCH. Noordsche landschap, werk v. 1490. Eikenhout 45 x 33, vlieënd. Tentoonst. aan Noordnied. Kunst te Utrecht 1913. 27. FANTIN LATOUR, geboren te Grenoble, 14 Januari 1836, overleden 1904. Portret in wit kalk. Olieverf, doek 23 x 32. Geschilderd onder rechts. Fantin. Eigendom van Mevrouw H. KRÖLLER, Den Haag. 28. DELFTSCHE TEGEL. S. JACOBUS MINOR. Aardewerk 25 x 18. Geschilderd onder rechts. J. M. F. 1730. Eigendom van Mevrouw H. KRÖLLER, Den Haag. 29. APOSTEL JACOBUS, ANDREAS? Eiken 14^{de} eeuw. Rotspandek, schilderij met asfermatig. Eikenhout, hoog 45. Tentoonst. van Noordnied. Kunst te Utrecht 1913. OP HET OMSLAG: Reproductie naar een stek van REMBRANDT v. 1630. KUNSTHANDEL D. KOMTER ROKIN 44 - AMSTERDAM (NA 1 MEI 1914 ROKIN 98) OOSTERSCHE KUNSTVOORWERPEN. (ANTIQUITEITEN UIT CHINA, JAPAN, PERZIË, INDIË). KLASSIEKE OUDHEDEN. GOTHIË. SCHILDERIËN. MEUBELEN. IN MIJN ZAAK ZIJN NOG TE BEZICHTIGEN EEN AANTAL • OUD JAPANESE • STEENEN BEELDEN. GELIJKSOORTIG AAN N^o 22, AFGEBEELD IN AFLEVERING 3 VAN DIT TIJDSCHRIFT.	VIER EN TWINTIGSTE JAARGANG. INHOUD VAN AFLEVERING 11 - MAART 1938. 81. BOFFTE — 18^{de} DYNASTIE. DOODENTAFEL. Kalksteen. Museum te Cairo. 82. TIAMU, geboren 1476-77 te Rome of Centuri, overleden 1270 te Venetië. DE HEERSCHEIN VAN URENG. Uffizi Museum te Florence. 83. LUCAS VAN LEYDEN, geboren te Liden 1494, gestorven omstreeks 1533. NICHOLAS EN DE OERDOER MONNIK NICHOLAS. Kalksteen 20 x 31. Jansen Kunstverzameling te Rotterdam 1938. 84. P. DE PUTTER, geboren begin 17^{de} eeuw, overleden te Beverwijk 1697. WISCH-SCHILDERIJ. Olieverf, paneel 42 x 34. Eigendom van den Heer Trossi, Den Haag. 85. F. PICASSO, modern Fransche schilder, geboren te Malaga. MA JOUR. Olieverf, doek 80 x 70. Geschilderd te 1935. Tentoonstelling van Fransche kunst in het Genueesche Museum te Genua 1938. 86. J. METZGER, modern Fransche schilder. PEINSE AU SCIE DE LA AIR. Olieverf, s. v. 1938. Kunsthandel J. G. Nieuwenhuysen Segers, den Haag. 87. R. MARTINEZ, geboren omstreeks 1880. OUTAAR EN KODIN. Olieverf, doek 43 x 34. Geschilderd te 1935. Kunsthandel J. G. Nieuwenhuysen Segers, den Haag. 88. J. NIEUWES, geboren 1857 te Hoogeveen. PARK IN HET NAJAAE. Olieverf, doek 34 x 44. Geschilderd s. v. J. N. 1928. Kunsthandel J. G. Nieuwenhuysen Segers, den Haag. OP DEN OMSLAG: Kop van Sal. Amen, 17^{de} Dynastie, Museum te Cairo. KUNSTHANDEL HUINCK & SCHERJON HEERENGRAFT 469 AMSTERDAM N.V. TENTOONSTELLING VAN WERKEN DOOR VICTOR VIGNON DAGELIJKS GEOPEND VAN 10-11 UUR.

9. Inhoudsopgave BK I, aflevering 4

10. Inhoudsopgave BK XXIV, aflevering 11

Afleveringen gewijd aan één periode uit de kunstgeschiedenis zijn zeldzaam; nummers met een bepaald onderwerp, variërend van doodshoofden tot kerkinterieurs, komen daarentegen vaak voor. In zijn bijna vijftigjarige lespraktijk was hij onuitputtelijk in het bedenken van vergelijkingen. In de jaren twintig legde hij een kaartsysteem aan met ingangen op kunstwerken ten bate van zijn vergelijkingen in zijn lessen en publicaties en voor zijn werk als expert. Hij nam hier zowel werken uit zijn eigen verzameling in op als werk waarvan hij afbeeldingen bezat in zijn omvangrijke documentatiesysteem.¹¹⁰ Veel kaartjes zijn verloren gegaan, maar de fragmenten die bewaard zijn gebleven, geven een goede indruk van de indrukwekkende omvang van zijn 'data-bank'. Zo maakte hij gedetailleerde ingangen op onderwerp, bijvoorbeeld 'kop' (afb. 11) en op kunstenaar, waar hij per onderwerp andere kunstenaars noemt die dit onderwerp uitgebeeld hebben. Bij het Ezeltje van Mauve noemt hij vier andere ezels: 'Egypte, De Haas, Verster, Rubens'. Op het fiche van Giotto noemt hij onder 'Franciscus' acht kunstenaars met wie hij hem vergelijkt, onder wie Zurbaran, Mendes da Costa en Altorf. Van sommige kunstenaars, bijvoorbeeld Rembrandt en Van Gogh, heeft hij meerdere kaartjes gemaakt, dubbelzijdig volgekriebeld met vergelijkingen. Amusant is het fiche van Vermeer, waar hij na 1937 nog een lemma 'Emmausgangers' aan toevoegde (afb. 12).

Het fundament van de Practische Aesthetica was Bremmers definitie van kunst: ‘kunst is dat wat een emotie geeft, en gemaakt is met de bedoeling om een emotie te geven.’ De schriftjes van cursisten openen vaak met varianten op deze uitspraak en Bremmer heeft hem ontelbare malen herhaald in zijn voordrachten en publicaties.¹¹¹ Deze emotie was een moeilijk te vatten begrip, dat voor veel verwarring zorgde onder zijn cursisten. Om het te verduidelijken

noemde hij het ook wel 'aesthetische emotie'. Julie Crommelin, die al bekend was met het begrip 'emotie' en in 1905 na een onderbreking van twee jaar opnieuw op les ging bij Bremmer, merkte schamper op: 'Nu is er bij gekomen: *Aesthetische emotie*. Dat heeft Bremmer er zeker bijgeplakt om de vele opponenten tevreden te stellen, die dat [...] niet in een grooten greep konden begrijpen.'¹¹² In zijn lessen en publicaties gebruikt hij voor hetzelfde begrip ook geregeld andere termen zoals 'objectiveering van emotie', 'aesthetische ontroering' of 'aesthetische aandoening' maar ook algemenere termen als 'gevoel' of 'stemming'.¹¹³

Wat het begrip 'emotie' bij Bremmer zo ingewikkeld maakt, is dat hij het nooit werkelijk heeft verklaard. De uitleg die hij van zijn definitie geeft in *Inleiding tot het zien van Beeldende Kunst*, brengt de lezer feitelijk op een dwaalspoor. Hij maakt hier de vergelijking tussen een vrouw die op straat gilt omdat haar kind in het water valt, en een actrice die op het toneel gilt omdat zij een dergelijk voorval moet uitbeelden. In dit laatste geval 'noemt men 't kunst en naarmate de gil meer of minder emotionaliteit geeft, zal men die als kunst goed geslaagd noemen.'¹¹⁴ Het lijkt alsof Bremmer hier een zeer ruime en democratische definitie van kunst aanhangt, maar dat is niet de bedoeling: '[...]de waarde van deze definitie zit ook alleen maar hierin, dat die niets uitsluit. 't Hoogste en 't laagste kan er mee verklaard worden als kunst, een dubbeltjesroman en een werk van Rembrandt. Maar daarmee is nog niet gezegd dat, als men die beide dingen als kunstuitingen erkent, men ze even hoog te schatten heeft [...]'¹¹⁵

In de praktijk kwam het erop neer dat Bremmer alleen emotie zag in de kunstuitingen die hij hoog schatte. En deze emotie was niet de uitdrukking van een willekeurig sentiment, maar de overdracht van een spirituele ervaring, zo blijkt uit de vele passages in zijn geschriften waarin hij opsomt in welke kunstwerken de emotie kan worden aangetroffen. Als we in de volgende passage uit *Deftsch Aardewerk* het begrip 'een emotie' door het woord 'God' vervangen, wordt duidelijk dat het om een geloofsbeleving gaat: 'elk ding, dat eens uit een emotie ontstaan is, geeft daar ten allen tijde de uitdrukking van; [...],die levende bron waar alles uit ontspruit, is eeuwig en onveranderlijk, die is dezelfde, nu als in de 17e eeuw, bij de Egyptenaren, zoowel als bij de meest primitieve volken. Weet men daarmee in verbinding te treden, met dat levende gevoel, dat iemand toenmaals in zoo'n vorm-compositie of beschildering uitte, dan heeft men het echte ervan te pakken, en daartoe is kennis van historie noch wetenschap van noode, het eenige wat gevraagd wordt, is zich een oogenblik in geloof en vertrouwen over te geven.'¹¹⁶

Deze religieuze manier van kunst beschouwen maakte de verwantschap tussen de grote kunstenaars uit verschillende tijdperken voor hem belangrijker dan het verschil in achtergrond. Zo schreef hij in 1913 over de *Echarpe Jaune* van Odilon Redon uit 1899: 'Ik denk dat Rembrandt het mooi gevonden zou hebben en blijf veronderstellen, dat hij niet boos geweest zou zijn, als ik hem op verwantschap gewezen had tusschen dit werk en een door hem geschilderde Christuskop van ± 1650, dien ik onlangs bij Dr. Bredius zag. Malligheid, is het onderscheid te maken tusschen oude en nieuwe kunst. Rembrandt zelf zou daarom lachen. Wat de mensch voelt aan ontroerende diepte in zichzelf, zoekt hij uit te beelden; het beeld mag beïnvloed worden door tijdsomstandigheden, de oorsprong, de ontroering zelve is door alle tijden in wezen één.'¹¹⁷

Mystiek

De criticus A.M. Hammacher schreef in 1941 over Bremmer: 'Er is één centrale en bezielende gedachte voor al hetgeen hij doet. Men doet onjuist één van zijn vele werkzaamheden af te zonderen en daarin zijn beteekenis te zien, want er is één groote drijfkracht in Bremmer, die zich aarzelloos openbaart in de wijze waarop hij deelneemt aan

het kunstleven [...] In den grond van zijn wezen is hij mysticus. [...] Uit die mystische kunstbeleving, volgt ook de bijna heilige gloed van zijn bezieling. Hij houdt niet alleen van kunst, het is bij Bremmer een geloof. Geen ander is het geheim van zijn invloed, de zuiver brandende kracht van zijn geloof.’¹¹⁸ Bremmer beschouwde zich inderdaad als een ‘bewusten mysticus’, zoals hij in 1909 aan zijn cursisten uitlegde: ‘Men heeft den naïven mysticus & den bewusten mysticus. De naïve kan ’t niet aan anderen meedelen; natuurlijk kan wel invloed v. hem uitgaan. Aan dat mystieke kan geen pedagoog iets doen, ’t is ’t spontane element. Bewust mystiek zijn is behalve ’t inzicht, ook de adequate voorstelling ervan hebben. Br. bekommert er zich niet om of hij mystiek is. Als hij ’t begrip heeft uitgelegd, met z’n knuisten op tafel slaat, daar br. tegenover zijn bord soep niet mystiek staat & zegt: “jaddori, daar zit veel te veel zout in, is dat nu zorgen voor je man?”, kan hij toch wel weten wat mystiek is.’¹¹⁹

In *Practisch Aesthetische Studies* geeft Bremmer een duidelijke uitleg van zijn opvatting van het begrip mystiek. Daarvoor gebruikt hij zijn favoriete instrument van de vergelijking. Hij plaatst Floris Verster, die hij mystiek noemt, tegenover de schilders Marius Bauer en Johannes Bosboom, die hij mysterieus noemt. ‘Mysterieus is dat wat naar den uiterlijken kant geheimzinnig is, wat door vaagheid van aspect veel te raden overlaat; een mysterieuze donkerheid houdt op te bestaan als men veel licht aansteekt. Mystiek daarentegen is dat wat geheel helder is, wat de meest adequate en klare voorstelling van dingen is. Een mysticus ziet de dingen niet in vaagheid en kan die vaagheid ook niet liefhebben, hij ziet de dingen in een eeuwige innerlijke gebondenheid en samenhang. In het licht van die aanschouwing heeft hij het klaarste inzicht dat mogelijk is, hij brengt alles terug tot het eenig absolute wat de werkelijkheid zelf is en ziet in de verschijningsvormen slechts wisselende symbolen van dat absolute. Zoo zijn de mystieken vol van God, ze zien in de realiteit de volmaaktheid zelf, zij komen niet in opstand tegen de werkelijkheid maar aanvaarden die met een innerlijke rust.’¹²⁰ De tegenstelling mysterieus-mystiek zou hij nog vaak gebruiken bij de vergelijking van kunstwerken of kunstenaars, ook bijvoorbeeld bij zijn geliefde tegenstelling Rembrandt-Vermeer: ‘Rembrandt de hartstochtelijke, die zich door den rijkdom van de zinnelijke schoonheid heeft heen te werken, Vermeer de bezonkene, de innerlijke klaarheid. [...] Zooals elk zijn keus doet [...] zoo heb ik mijn preferentie voor Vermeer, die mij sympathieker en grooter is dan Rembrandt.’¹²¹

Maar het was Van Gogh, die brief na brief een duidelijke religieuze betekenis aan zijn werk gaf en zichzelf bovendien aanduidde als ‘de vriend der menschen’ – een uitspraak die Bremmer diverse malen citeerde –, die in spiritueel opzicht de kroon spande onder de kunstenaars. Het belangrijkste aspect van het werk van Van Gogh was voor hem ‘de grondstemming van zijn gemoed, die, religieus, hem tenslotte het inzicht van alle ware groten deelachtig heeft doen worden: dat het geluk en de ware blijheid in de mens zelf is.’¹²²

Bremmer greep in zijn lessen graag naar het werk van de doperse mysticus Jan Luyken (1649-1712) om de gemoedstoestand van een geliefde kunstenaar te verduidelijken. In 1911 citeert hij twaalf regels uit Luykens gedicht ‘De ziele betracht de nabijheid Gods’ om Van Goghs ‘gelouterde klaarheid’ in de laatste jaren van zijn leven te doen invoelen:

Ik meende ook de Godheid woonde verre,	Maar in de grond van mijn gemoed,
In enen troon hoog boven maan en sterre,	Daar werd het lieflijk ende zoet.
En hefte mengemaal mijn oog,	Daar kwaamt gij uit de diepten uitwaards dringen.
Met diep verzuchten naar omhoog;	En, als een bron, mij dorstig hart bespringen.
Maar toen gij u beliefde te openbaren,	Zo dat ik u, o God!, bevond,
Toen zag ik niets van boven neder varen;	Te zijn de grond van mijnen grond...

En in 1935 schreef hij na ontvangst van het schilderij *De Roos* aan Van der Leek: '[...] toen ik het zag kwam direct die groote vredigheid over mij zooals ik dit zelden zoo beleefd heb. [...] Het is de openbaring van de schat die ge in U draagt waarvan Jan Luiken zegt: "Zijn schat is onvindbaar en groter in waarde/Dan Hemel en Hemel en aarde". Misschien ben ik U even dankbaar dat Ge het gemaakt hebt als Gij zelf blij kunt zijn het tot stand te hebben gebracht.'¹²⁴

Zo bleef het zoeken naar het 'heele hooge' van zijn jeugd voor Bremmer essentieel, niet alleen voor zijn esthetica, maar ook voor zijn levensbeschouwing. Het nog zeer sterk met het katholicisme verbonden religieuze gevoel dat uit Bremmers krantenkritieken van de jaren 1893-1895 spreekt, maakte in de eerste jaren van zijn loopbaan als pedagoog plaats voor een algemenere, persoonlijke spiritualiteit, grotendeels gebaseerd op het spinozisme. Het werk van de zeventiende-eeuwse wijsgeer Spinoza werd aan het eind van de negentiende eeuw door veel kunstenaars en intellectuelen omarmd als inspiratiebron. Net als bij Van Gogh sprak niet alleen het werk maar ook het leven van Spinoza, die met verschillende autoriteiten in conflict kwam wegens zijn geschriften, velen zeer aan. Bremmer voerde hem in zijn lessen bijna op als een romantische held: 'Veel groote menschen zijn voor misdadigers aangezien. Op den sterfdag van Spinoza kregen alle dominés een douceurtje. In de synagoge waar de banvloek aan Spinoza is, zei de rabbijn dat Spinoza *nooit bestaan* had.'¹²⁵

Nu is Spinoza's leer, zoals neergelegd in zijn *Ethica*, niet eenvoudig te begrijpen en voor meerdere uitleg vatbaar. Verschillende generaties spinozisten hadden ook verschillende opvattingen over Spinoza's wijsgerige stelsel.¹²⁶ Bremmer maakte waarschijnlijk omstreeks 1895 kennis met het werk van Spinoza in de kring van Floris Verster, met wie hij na zijn huwelijk in nauwer contact kwam. Daar ontmoette hij Albert Verwey, een goede vriend van Verster. Deze ried Verster en Bremmer aan om Spinoza's *Ethica* te lezen, die in 1895 opnieuw vertaald was door Gorter.¹²⁷ Bij de Tachtigers, en ook bij Bremmer, overheerste de mystieke, pantheïstische beleving van Spinoza's filosofie. De kern van Spinoza's leer, het zoeken van God – ook aangeduid als 'het Al-Ene', 'het Absolute' of 'Eeuwige' – in al het aardse, sloot naadloos aan bij de heersende behoefte aan een nieuwe, de bestaande godsdiensten overstijgende, spiritualiteit.¹²⁸

Het spinozisme bood Bremmer een leidraad. Hij bediende zich in de lessen ook wel eens van andere bij kunstcritici geliefde autoriteiten als Goethe, wiens gedichten hij graag citeerde, en Nietzsche, van wie hij een uitspraak tegen Wagner aanhaalt: 'Du hast das Grossen gesucht & dann hast Du es nie gefunden.'¹²⁹ Maar geen filosoof wordt zo consequent door hem geciteerd als Spinoza. Een cursist noteert in 1907: 'van alle levensleer lijkt Spinoza aan Br. het rationeelste, meest frissche, op realiteit gegronde echte inzicht te hebben.'¹³⁰ Begrippen als harmonie, gemoedrust, verklaardheid en blijheid, waar Bremmers beschouwingen zo van doortrokken zijn, komen uit het spinozistische gedachtegoed. Hij brengt de gemoedstoestand van de kunstenaars die hij het hoogst acht, vaak rechtstreeks in verband met Spinoza. Van Spinoza's tijdgenoten is Vermeer zijn lieveling. Het lijkt Bremmer dan ook, dat 'in de heele kunst van de 17e eeuw geen schilder deze innerlijke verklaardheid van Spinoza in zijn werk zoo representeert, als wij het in Vermeer vinden.'¹³¹

Maar hij brengt Spinoza ook in verband met kunstenaars uit andere tijden, hetgeen soms vreemde vergelijkingen oplevert. Getormenteerde persoonlijkheden als Van Gogh lijken bijvoorbeeld nauwelijks te rijmen met de kalme, bijna koude, discipline van Spinoza. Maar ook Van Gogh, 'niet tegenstaande zijn groote hartstochtelijkheid', bezit voor Bremmer 'een geestestoestand, die verwant is aan dien van Spinoza', omdat Van Gogh zelf schrijft dat "'er in mij toch altijd een reine harmonie en muziek is'".¹³² Ook het terugvinden van God in alle aspecten van de werkelijkheid bij Van Gogh onderbouwt Bremmer graag met uitspraken van Spinoza, bijvoorbeeld: 'Zijn wereldwaarneming centraliseert hij [...] in één punt, alles is hem

de openbaring van één Al, van het Al-éne.[...] De zin van Spinoza dat realiteit en volmaaktheid elkaar dekkende begrippen zijn, vindt men bij Vincent in esthetischen zin omgezet.’¹³³

Uit-denken boven uit-leven

Tegen het eind van de negentiende eeuw rondde Bremmer zijn levensleer af met een moderne aanvulling op het spinozisme: het psychisch monisme, dat ook wel – naar analogie met het pantheïsme – ‘panpsychisme’ wordt genoemd.¹³⁴ Een belangrijke exponent van deze stroming in de metafysica was de negentiende eeuwse Duitse filosoof Gustav Theodor Fechner. Hij zette zich in verschillende invloedrijke geschriften omstreeks het midden van de negentiende eeuw af tegen het heersende materialisme in de wetenschap.¹³⁵ Hij weigerde te geloven dat de zichtbare en tastbare wereld alleen uit stoffelijke deeltjes bestond. Materie zelf kan in zijn visie geen kleur, smaak en geur voortbrengen; het is het bewustzijn dat er deze eigenschappen aan geeft. Zo komt hij tot de conclusie dat de gehele stoffelijke wereld bestaat uit bewustzijn. Elk mens, elk dier, zelfs elke plant en elke steen, is een tijdelijke intensivering van het alomvattende wereldbewustzijn. Fechner schreef zelfs verhandelingen over het zielenleven van planten (*Nanna*, 1848) en planeten (*Zend-Avesta*, 1851). In een ander metafysisch werk, *Der Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht* (1879), behandelt hij de tegenstelling tussen het materialisme en de albezielheid van de gehele werkelijkheid. Bremmer nam, in een van de albums die hij vulde met overgeschreven gedichten en proza, een passage over uit *Der Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*.¹³⁶

De jonge kunstpedagoog maakte kennis met deze opvatting in zijn gesprekken met de Groningse filosoof en psycholoog Gerard Heymans, de laatste in de rij van belangrijke mannen die bijdroegen aan zijn vorming. Heymans, die met Bremmer in contact kwam door hun wederzijdse vriend Rudolf Steinmetz, behoorde tot het groepje Groningse hoogleraren en hun vrouwen die omstreeks 1900 het initiatief namen tot een Bremmer-clubje.¹³⁷ In 1890 was hij benoemd tot hoogleraar wijsbegeerte in Groningen.¹³⁸ Tijdens Bremmers wekelijkse logeerpartij in Groningen in de zeven jaar dat hij daar les gaf, raakten zij zeer op elkaar gesteld. Aleida Bremmer omschreef de lange gesprekken die Heymans en Bremmer voerden, als ‘een glanspunt’ in het leven van haar echtgenoot.¹³⁹ Op het levensbeschouwelijk vlak bleken ze veel gemeen te hebben.

Heymans was een aanhanger van het psychisch monisme van Fechner, dat hij als een aanvulling op en een verbetering van het spinozisme beschouwde.¹⁴⁰ Zijn boek *Einführung in die Metaphysik auf Grundlage der Erfahrung* (Leipzig 1905), waarin hij Fechners theorie uitlegt en in verband brengt met de experimentele psychologie, was zowel bij andere filosofen in Europa als bij een breder publiek zeer geliefd. Het werd verschillende malen herdrukt.¹⁴¹ Bremmer citeerde in zijn lessen wel eens uit deze publicatie, bijvoorbeeld: ‘Heymans schrijft: Haben wir die Berechtigung einer Sinnenwelt an zunehmen?’¹⁴² Hij presenteerde, als een goede leerling van Heymans, Fechner ook in zijn eigen lessen als een opvolger van Spinoza. In 1907 noteerde een cursist: ‘Plato-Marc.Aur.- Spinoza – de grondinhoud is dezelfde, maar de vorm veel meer gecristalliseerd. Bij M.A. is de schoonheid van de gedachte – bij Spinoza rijst bij iederen regel ’n vraag. Fechner is nog veel meer gecristalliseerd’ [...].¹⁴³

Voor Bremmer was het psychisch monisme, dat werd geponeerd als een wetenschappelijk filosofisch systeem maar dat in wezen een mystieke grondslag had, zeer aantrekkelijk. Hij verwees er verschillende keren naar in zijn lessen. Zo opende hij een les in augustus 1907 met de woorden: ‘Wij zijn hier tezamen omdat wij achter ’t eindige ’t oneindige willen zoeken; omdat we weten dat ons bewustzijn hoofdzaak is. Bewustzijn = ’t Eeuwige = ’t oneindige = God.’¹⁴⁴ In een andere bijeenkomst behandelde hij: ‘Fechner’s definitie: de ziel is datgene wat zich van zichzelf uit kent en nooit gekend kan worden langs den weg der zintuigen.[...] ’t

Psychisch monisme ziet in ieder ding 't spiegelbeeld v/o bewustzijn.'¹⁴⁵ In zijn boek *Vincent van Gogh: Inleidende beschouwingen* (1911) noemt hij opnieuw Fechners opvatting over het bewustzijn.¹⁴⁶

Het primaat van het bewustzijn boven de stoffelijke wereld zoals hij dat bij Fechner vond, paste Bremmers stoïcijnse persoonlijkheid als een handschoen. Hij vond het altijd beter 'iets uit te denken dat 't uit te leven'.¹⁴⁷ Het gaf hem een legitimatie voor zijn neiging zich af te sluiten voor nieuwe ervaringen. Illustratief is zijn houding tegenover reizen. In zijn Leidse tijd had hij zelfs eens, zoals Aleida Bremmer-Beekhuis verhaalt, een uitnodiging van een gast in het hotel van zijn ouders afgeslagen 'om dien naar Egypte te vergezellen. Hij had noch het woestijnzand, noch de blauwe hemel er booven noodig om de geweldige grootheid der Egyptische beeldhouwwerken te ondergaan van het Leidsche museum. Bij bouwwerken beweerde hij wel de bedoeling van den bouwmeester zuiverder te kunnen naspeuren in een goede reproductie dan aan het gebouw zelve, staande in een atmosfeer die er nieuwe schoonheid aan kon toevoegen, welke echter niet die des kunstenaars was.'¹⁴⁸ In 1907 merkte hij in een les op: 'Als je door denken de relatieve waarde gaat inzien, heb je meestal dat verlangen niet meer – Zoo ook bv met reis-illusies.'¹⁴⁹ En hij haalde in dezelfde les een dame aan, die zei 'dat ze 'n heel anderen kijk had op Italië omdat ze bij den opgravingen had gestaan, maar dan zou 'n suppoost die altijd er bij was geweest er nog 'n beteren kijk op hebben. Daarenboven is men dan ook geneigd *alles* interessant te vinden.'

Zelf reisde Bremmer alleen graag wanneer hij als 'mentor' van anderen kon optreden of om kunst te kopen.¹⁵⁰ In de periode 1901-1910 maakte hij verschillende studiereizen met cursisten naar onder andere Parijs en Berlijn. Vanaf 1910 verbleef hij zeer regelmatig in buitenlandse steden om, alleen of samen met het echtpaar Kröller, inkopen te doen voor de collectie Kröller. Bij geen van zijn reizen liet hij een element van verrassing toe. In maart-april 1906 maakte hij bijvoorbeeld zijn eerste reis naar Italië, met de Haagse verzamelaar Charles Henny en een onbekende Deense heer. Van tevoren had hij nauwkeurig opgeschreven welke kunstwerken hij wilde bekijken – allemaal werken die hij al goed kende van reproducties.¹⁵¹ Tijdens de reis lijkt hij geen enkele keer voor verrassingen te hebben gestaan. Na de eerste dag schrijft hij: 'Te Milaan kwamen wij om half vier aan, zijn terstond naar 't Museum Brera gereden, en hadden daar tijd om in 25 minuten drie schilderijen te zien, ik wist van te voren wat ik zien wilde. Mantegna (dode Christus), Giov. Bellini (beweende Christus) en Raphaël (Sposalizio). Buitengewone schilderijen, die ik mij wel precies zo voorgesteld had, maar toch zeer blij ben gezien te hebben.'¹⁵² En een paar dagen later, na bezichtiging van het museum Pitti in Florence: 'Ook Titiaan is buitengewoon, ik zag van hem prachtige dingen, maar hij moet nog iets schoners gemaakt hebben, zoals ik uit reproducties al weet. Ik zie niet veel en laat ook de beide compagnons niet veel zien, van morgen hebben wij in het geheel maar 17 schilderijen gezien van de 500 die er waren. Ik ga gauw even na wat er is en wijs hen dan, alles wat niet eerste rang is slaan wij maar over.'¹⁵³

Ook kenmerkend voor Bremmers levenshouding, waarin uit-denken gaat boven uit-leven, is het feit dat hij de visie van een kunstenaar op een gebeurtenis prefereert boven de ervaring zelf. Als hij in 1909 samen met Aleida en het echtpaar Henny door Spanje reist, bezoeken zij in Madrid een stierengevecht. 'Het is me niet mee en niet tegengevallen, ik had het mij zóó wel gedacht', noteert hij onderkoeld in zijn reisverslag.¹⁵⁴ Bremmer, die al met tegenzin was meegegaan, beleefde er geen plezier aan: 'Wat het gevecht zelf betreft, hierbij moet ik zeggen dat ik de etsen van Goya zeer goed ken en ik altijd heel veel mooi's gevonden heb in een schilderij van E. Manet van een stierengevecht. Ik weet wel dat velen het absurd zullen vinden, maar mij zelf is het heel klaar dat ik die daar voor het eerst tegenover zoo'n werkelijkheid kom, die niet aesthetisch interpreteren kan zooals Goya of Manet, die als in het zien en waarnemen zeer gedresseerde schilders na veel studie mij daarvan geheel iets anders openbaren.' Hij verklaarde zich geschokt door de rauwe gevoelens die het gevecht

opriep, gevoelens waar hij zichzelf ver boven verheven voelde: ‘Van aesthetische reactie van de gemoederen der toeschouwers op zo’n gevecht geloof ik niets, de kern van de belangstelling is volgens mij, bij in hoofdzaak allen, onderbewuste wreedheid. Ik was blij dat ik de arena uit was.’ Zelfs deze observatie was hem niet ingegeven door wat hij bij het stierengevecht meemaakte, maar berustte op een oordeel dat hij al langer had. Zo schreef hij in 1905 in een bespreking van Goya’s *Verschrikkingen van de oorlog*: ‘[...] men kan wel zeggen dat zoolang men deze prenten mocht bezien met een soort wreed behagen aan de voorstellingen, men in ’t geheel niet de aesthetische kijk er op heeft.’¹⁵⁵

Psychologie

Heymans’ metafysica paste uitstekend in Bremmers persoonlijke levensleer. Nog belangrijker echter, en van grote invloed op zijn kunstbeschouwing, was wat hij via Heymans opstak van het zich ontwikkelende vak psychologie. Heymans behoorde met Steinmetz tot de pioniers in de sociale wetenschappen in Nederland. Hij onderwees als onderdeel van zijn leeropdracht de ‘Zielkunde’. In 1891 begon hij proefnemingen te doen met de menselijke waarneming, een activiteit die hij toen nog aanduidde als ‘experimentele filosofie’.¹⁵⁶ Zijn voorbeelden lagen in Duitsland en Engeland. In Duitsland waren verschillende filosofen, onder wie de eerder genoemde Fechner, al omstreeks 1860 bezig de filosofie (en verwante vakken als metafysica en esthetica) te voorzien van een empirische basis, analoog aan de natuurwetenschappen. Om te bewijzen dat psychische verschijnselen meetbaar zijn en vastgelegd kunnen worden in tabellen en getallen, ontwikkelden zij verschillende experimenten. Fechner werd bekend van zijn onderzoek naar de gulden snede, een al sinds de oudheid bekend concept van de ideale verhouding tussen lengte en breedte in een rechthoek. Hij onderzocht bij honderden proefpersonen de voorkeur bij hun keuze uit verschillende rechthoeken, en vulde dat aan met metingen van diverse voorwerpen, van visitekaartjes tot grafkruisen. Het resultaat was dat de verhouding van de gulden snede overeen bleek te komen met algemeen geldende voorkeuren in de verhouding. Hiermee was een filosofisch concept met empirisch onderzoek bewezen. Daarnaast ontwikkelde hij verschillende apparaten, zoals de ‘valfonometer’, om – door middel van een vallend kogeltje – verschillen in de geluidswaarneming bij proefpersonen te meten.¹⁵⁷ De veelzijdige Fechner schreef, op basis van zijn waarnemingen, ook een filosofisch-esthetische verhandeling, *Vorschule der Aesthetik* (Leipzig 1876). Omtrent dit boek bestaat in de literatuur over Bremmer een hardnekkig misverstand, waarop ik later in dit hoofdstuk terug zal komen.

Een andere Duitse grondlegger van de experimentele psychologie was Wilhelm Wundt, wiens in 1873 verschenen *Grundzüge der physiologischen Psychologie* jarenlang internationaal als handboek voor het doen van waarnemingsproeven fungeerde.¹⁵⁸ Wundt kon in Leipzig beschikken over een zeer goed geoutilleerd laboratorium voor psychotechnisch onderzoek. Naar voorbeeld van Wundt en andere Duitse geleerden begon Heymans ook apparaten voor het doen van proeven te verzamelen, die hij meestal bestelde in Leipzig. Bij gebrek aan ruimte op de universiteit richtte hij thuis een kamer in voor zijn instrumentarium. In de door Berlage ontworpen villa in Groningen die hij in 1894 betrok, liet hij zelfs een laboratorium bouwen. Als proefpersoon voor zijn talrijke experimenten met de waarneming, zoals de smaak, het gehoor, de tastzin, de kleurgewaarwording en visuele illusies, fungeerden studenten, bevriende hoogleraren, zoals de astronoom Kapteyn, maar vooral Heymans’ echtgenote Antonia Barkey, die jarenlang dagelijks meehielp in het laboratorium. De proeven die Heymans in zijn laboratorium deed, waren aanvankelijk vooral op het Duitse voorbeeld geënt en waren gericht op wat de ‘algemene psychologie’ werd genoemd: er werd gezocht naar psychische verschijnselen die voor iedereen gelijk waren.

Het uitgebreide instrumentarium en de publicaties over de proeven waren zeer effectief om het vak psychologie de gewenste wetenschappelijke status te geven. Maar echt beroemd werd Heymans met een andere tak van psychologie, waarin werkelijk zijn hart lag: de ‘speciale’ psychologie, gericht op individuele verschillen in persoonlijkheid. Vanaf 1903 gaf hij colleges over temperament en karakter. Deze werden niet alleen goed bezocht door zijn eigen filosofiestudenten maar ook door studenten in andere vakken, collega-hoogleraren, hun echtgenotes en andere belangstellenden. Vooral uit kringen van onderwijzers, die vanouds een grote belangstelling voor de zielkunde hadden, was er een enorme toeloop. Speciaal voor deze groep gaf Heymans extra openbare colleges op woensdag- en zaterdagmiddag. Het is zeer plausibel dat Bremmer, die elke zaterdag in Groningen was, deze colleges volgde, na het afwerken van zijn eigen lessen.

De door Heymans ontwikkelde persoonlijkheidsleer was gebaseerd op verschillende bronnen, waaronder de temperamentenleer van Immanuel Kant en onderzoek naar het nawerken van emoties van de Duitse psychiater Otto Gross. Maar de grootste invloed kwam uit Engeland, waar omstreeks 1870 Francis Galton, niet toevallig een neef van Charles Darwin, grootschalig onderzoek begon naar de erfelijkheid van psychologische kenmerken, met als doel hun rol aan te tonen in de evolutie. Zoals Steinmetz zijn sociologie baseerde op het sociaal darwinisme, zo werd Heymans vanaf het begin van de twintigste eeuw een enthousiast beoefenaar van de op darwinistische leest geschoeide psychologie. Hij kwam, door zeer gedetailleerd onderzoek naar eigenschappen van duizenden proefpersonen en het analyseren van talloze (auto)biografieën van geleerden, kunstenaars en staatslieden, tot een typologie die gebruikt kon worden om persoonlijkheden te karakteriseren. Hij zette deze typologie uit in een figuur die bekend is geworden als de ‘Kubus van Heymans’. Hierin zijn acht psychologische ‘typen’, gedeeltelijk genoemd naar de reeds in de oudheid bekende temperamenten, uitgezet: de nerveuzen, de sentimentelen, de flegmatici, de sanguinici, de cholerici, de gepassioneerden, de amorfen en de apathici. Heymans onderscheidt drie hoofdeigenschappen, die bepalen tot welk type men behoort: activiteit, emotionaleiteit en de tegenstelling primair-secundair (ongeveer overeenkomend met impulsief versus bedachtzaam). Zo is een cholericus emotioneel, actief en primair; een sentimenteel iemand is emotioneel, niet-actief en secundair. Deze typologie is geheel doortrokken van het in de negentiende eeuw zo geliefde denken in tegenstellingen. Heymans en zijn medewerkers bepaalden de score van een proefpersoon in de drie hoofdeigenschappen aan de hand van bipolaire vragen, zoals: is de persoon ‘snel verzoend/lang ontstemd, gehecht aan oude herinneringen/in beslag genomen door nieuwe indrukken,’ enzovoort.¹⁵⁹

De kubus van Heymans diende decennialang als basis voor persoonlijkheidsonderzoek. Zijn typologieën bereikten, door zijn beroemde colleges maar ook door zijn grote publicitaire activiteit buiten zijn vakgebied – hij schreef bijvoorbeeld in *De Gids* – een breed publiek; de terminologie die hij daarbij hanteerde was tot in de jaren vijftig populair in kringen van onderwijs, volksopvoeding, misdaadbestrijding en journalistiek, maar ook in menige huiskamer. Zijn *Inleiding op de speciale psychologie* verscheen in 1929 in een reeks populair-wetenschappelijke uitgaven van de Volksuniversiteitsbibliotheek. De tegenstellingen van Heymans waren vanzelfsprekend niet waardevrij; vooral de kwalificaties niet-actief en primair hielden een negatief moreel oordeel in. De meeste door Heymans onderzochte Nederlandse burgers bleken te behoren tot de – door alle onderzoekers hoger gewaardeerde – actieven en secundairen; hun tegenpolen waren volgens Heymans door het mechanisme van de evolutie steeds minder in getal geworden.

De meeste sympathie had Heymans voor de flegmatici, waar hij zichzelf waarschijnlijk ook toe rekende. De flegmaticus is onder meer ijverig, volhardend, gelijkmatig en verstandig – in feite een weerspiegeling van de gedegen burger. Ook Bremmers persoonlijkheid neigde naar het flegmatische type. Een cursist noteerde in 1908 hoe Bremmer

zichzelf zag in verhouding tot anderen: ‘Jan Veth is eclectisch intellectueel. Br. heel sterk intellectualist, maar kan warm voelen. Zijn methode van kunstcritiek is afgeleid v/d natuurwetenschappen; ethnologie heeft er hem ook toe gevoerd. Dat de critiek niet beter beoefend wordt komt doordat meest emotioneele mensen zich met kunst bemoeien.’¹⁶⁰

‘De vitaliteit van den sterke moet worden uitgeleefd’

Bremmer, die het denken in temperamenten al gekend moet hebben uit de Franse naturalistische literatuur – Zola definieerde een kunstwerk bijvoorbeeld als ‘la nature vue à travers d’un tempérament’ –, omarmde Heymans persoonlijkheidsleer met enthousiasme. De invloed die het bestuderen van de psychologie op zijn kunstbeschouwing had, is goed te zien aan het verschil tussen zijn kritieken in de jaren negentig en zijn publicaties na 1900. Zijn voorkeuren veranderden niet na 1900, hij bleef zijn oude liefdes als Verster en Redon altijd trouw. De verandering ligt in de termen waarin hij de kunst bespreekt, in de legitimatie die hij zoekt voor zijn voorkeuren. In de eerste helft van de jaren negentig is hij nog een wereldverbeteraar, die in de kunst een middel ziet om staat en godsdienst te hervormen. Hij refereert graag aan de ‘gemeenschapskunst’, die werd gepropageerd door kunstenaars van de Nederlandse avant-garde als Veth, Antoon Derkinderen, H.P. Berlage en Richard Roland Holst. Net als zij ziet hij uit naar een maatschappij waarin de kunstenaar dienstbaar is, ‘als een werkman’, naar het voorbeeld van de middeleeuwen.¹⁶¹

Hij prijst bijvoorbeeld in 1894 het opvoedend effect van de ‘groote gestyleerde vormen’ in het werk van Joseph Mendes da Costa: ‘Van zulk soort kunst nu kan een ieder die het wil het schoone der dingen leeren zien, het heeft dit vóór op impressionistische en individuele kunst, dat men om het te zien, zich niet den persoon die het maakte, behoeft in te denken. De maker treedt hier meer op als iemand die het maken van schoone zaken als een vak beschouwt, een vak dat zaken produceert, waaraan ieder behoefte heeft, [...] de kunstenaars der toekomst zullen misschien inzien dat zij kunst te produceren hebben niet voor zichzelf, maar veel meer voor de gemeenschap, die hen in ruil daarvoor andere diensten bewijst, die even nuttig zijn.’¹⁶²

Als hij schrijft over kleur, lijn en vorm, legt hij vóór 1900 sterk de nadruk op de algemene ‘aandoeningen’ en ‘stemmingen’ die erdoor worden opgeroepen. In zijn reeds eerder geciteerde tekst uit 1894 over het werk van Toorop onderscheidde hij bijvoorbeeld ‘drie hoofdtypen van lijnen’: ‘[...] de rechte, horizontale die rust uitdrukt, de gebogen met de uiteinden naar boven gekeerd, die ons prettig jubelend zal aandoen en de tegenstelling dezer laatste, de gebogen lijn met de uiteinden naar beneden, die ons meer droevig zal aandoen.’¹⁶³ Dit is geheel in overeenstemming met de regels van het neo-impressionisme, die een opvallende parallel vertonen met de ‘algemene psychologie’.

In zijn publicaties na 1900 is hij niet minder geïnteresseerd in een universeel verstaanbare kunst die de mensheid goed zal doen. Hij refereert ook nog steeds aan de algemene aandoeningen die kunnen worden opgewekt door lijnen en kleuren. Maar hij gaat daarnaast het kunstwerk lezen als een uitdrukking van de persoonlijkheid van de kunstenaar. Nu gebruikt hij de uitdrukkingsmiddelen waarvan de kunstenaar zich bedient om een negatief of positief oordeel te vellen over diens persoonlijkheid. Dat blijkt duidelijk uit de passage in zijn eerste boek waarin hij ingaat op deze uitdrukkingsmiddelen.¹⁶⁴ Hij noemt hier als voornaamste middelen ‘lijn, kleur, toon en plastiek’, en van deze vier was de lijn de voornaamste. Zo beschrijft hij een denkbeeldig experiment met twee schooljongens ‘van een geheel verschillend temperament, de eerste is braaf, oppassend [...] omdat hij niets eigens in zich heeft [...] en de tweede is een lastpost [...] door een eigen aanleg, een zekere persoonlijkheid.’ Beide jongens moeten nu met een stuk krijt een lijn op het bord plaatsen. ‘Ik denk dat de eerste nog eens zal vragen “een lijn mijnheer” en dan met een zekere bedeesdheid

en zorg voor nette rechtheid zijn lijn zal zetten, maar dat de tweede inééns met een tik zoo maar een streep op 't bord zal zetten, brutaal weg. De twee lijnen nu zullen dat karakterverschil in de kinderen stellig toonen, zij zijn dus uitdrukkingen van hun karakter, van hun aandoeningen op dat oogenblik.'

Deze manier van denken kan in verband worden gebracht met de experimentele psychologie waar hij zich in had verdiept, en het darwinistische gedachtegoed dat daarmee samenhangt. Hij deelde met Steinmetz, Heymans en menig cursist – ook Anton Kröller was bijvoorbeeld een verklaard sociaal darwinist – de overtuiging dat de maatschappij als geheel gebaat is bij de aanwezigheid van een grote verscheidenheid aan krachtige en begaafde individuen.¹⁶⁵ Zoals hij zijn katholicisme verruilde voor het meer salonfähige spinozisme, zo liet hij zijn anarchisme naadloos overgaan in het sociaal-darwinisme. In 1907 drukte hij zich hierover onomwonden uit: 'Waarom moeten wij de zwakken niet beklagen? – Medelijden verzwakt. Dan krijgt men in plaats van 1 zwakke, er 2. Men moet niet bang zijn desnoods grooten pijn te doen. 't Hoogste egoïsme verlangt der gemeenschap dat elk organisme zoo gezond mogelijk zij. De vitaliteit van den sterke moet worden uitgeleefd. De massa wil altijd den sterke naar beneden halen, 't niveau verlagen, maar dat moet worden opgeheven.'¹⁶⁶

Bremmers typering van kunstwerken zijn vaak doorregen van eigenschappen en karaktertrekken. Vooral waar hij sterke tegenstellingen hanteert, komen de typeringens soms dichtbij de verschillende persoonlijkheden in de kubus van Heymans. Zo wijzen de termen die hij gebruikt in de eerder genoemde vergelijking van twee Delftse tegels (fig.1 en afb.8) in de richting van duidelijk verschillende persoonlijkheidstypen: de actieve, gevoelige, krachtige kunstenaar van tegel A zou kunnen worden gerangschikt onder de 'gepassioneerden'; de willoze, weke, slappe kunstenaar van tegel B behoort zonder twijfel bij het algemeen verfoeide 'apatische' type.

Bij de bespreking van kunstenaars was Bremmer het meest geporteerd voor het gepassioneerde type: actief, emotioneel maar niet impulsief, een type dat gekenmerkt wordt door sterke innerlijke beroeringen maar zichzelf toch onder controle heeft. In de pre-Freudiaanse wereld van Heymans, die ook de wereld van Bremmer was, gold niet het uitleven maar het beheersen van heftige gevoelens als hoogste goed. Hij kende bijvoorbeeld Van Gogh een sterke emotionaliteit toe. Hij waardeerde echter niet Van Goghs hartstocht als zodanig, maar juist zijn worsteling om deze te bedwingen en te kanaliseren. Het is voor Bremmer 'of men er een mensch achter voelt leven, die er iets van zijn wilde voeling in uitblaast', zo schrijft hij in de eerder geciteerde bespreking van De Boomgaard: 'De volle kracht van een machtig zich uitsprekend iemand vindt men hier [...]. Al de lijnen hebben die harde wringende beweging, door ieder brok perst zich iets van zijn grooten wil. Men gaat het schilderij vergeten en voelen hoe men in contact komt met iemand in wien groote ongekende gevoelens omgaan als hij iets aanschouwt.'¹⁶⁷

Voor al Heymans' onderzoek naar het verband tussen handschrift en persoonlijkheidsstructuur fascineerde hem. Julie Crommelin rapporteert in 1905: 'Bremmer vertelde [...] hoe men een machinetje heeft uitgedacht waarbij men de punten gezet door verschillende mensen en dus temperamenten kan controleren en de resultaten nagaan. Dit is zeer merkwaardig.' Volgt een tekening van het apparaat en drie verschillende uitslagen: '1. van normale personen 2. van langzamen phlegmatischen menschen 3. van nerveuse menschen' (afb. 13). Dit apparaat, dat Bremmer ongetwijfeld in het laboratorium van Heymans had gezien, was de schriftweegschaal van Kraepelin.¹⁶⁸ Hij moet dit onderwerp vaak in zijn lessen besproken hebben, want in het boek *Zien en verstaan* van zijn neef Wim Feltkamp, die vanaf halverwege de jaren twintig door Bremmer werd opgeleid als kunstpedagoog, figureert een tekening van de schriftweegschaal nog prominent in een lang hoofdstuk over de 'uitdrukkingsmiddelen van de kunstenaar' (afb. 14).¹⁶⁹

bevestigd die op een roteerende trommel schreef. Aan het andere uiteinde bevond zich een vlakje, dat juist in het vierkante gat van een lessenaar paste. Is het toestel in rust dan ontstaat op de met gelijkmatige snelheid roteerende trommel een horizontale lijn: laat men nu op het tafeltje schrijven dan wordt de balansarm aan die zijde naar beneden gedrukt en aan de andere zijde schrijft de stift op de trommel een eigenaardige grillige curve. Dr. G. Meyer liet nu bij zijn onderzoek naar de wetenschappelijke grondslagen van de graphologie door

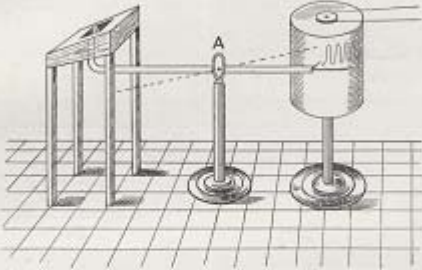


Fig. 10

verschillende proefpersonen niets anders dan vijf punten zetten op het blaadje papier dat hij op het tafeltje B had vastgebecht. En het resultaat ziet men in de hierbij afgebeelde grafieken. Wanneer men nu bedenkt dat de trommel steeds met dezelfde snelheid draait, dan is de lengte der grafiek een maatstaf van den tijd. Vergelijkt men nu Pa met Pc dan is het eerste, dat opvalt, dat a de vijf punten produceerde in de helft van den tijd, die c ervoor noodig had. Ook is de uitwaai van de balans bij a veel grooter, deze heeft dus ook met grooter druk geschreven. Hij schreef snel en met grooten druk de vijf punten kort op elkaar. C drukte veel zwakker en hield na elke punt even op. Men begrijpt dat de zigzaglijntjes aan het eind van

100

14. Afbeelding van de handschriftweegschaal van Kraepelin in Feltkamp 1946

Vanzelfsprekend analyseerde hij graag het handschrift van kunstenaars uit zijn eigen kring. Helaas zijn van Bremmers analyses maar weinig voorbeelden bewaard gebleven. Zoals bij meer van zijn activiteiten legde hij hierbij weinig zelfkritiek aan de dag. Hij analyseerde bijvoorbeeld het handschrift van de beeldhouwer Zijl, die hij al jarenlang persoonlijk kende, hetgeen de objectiviteit van de analyse niet ten goede kwam. Uit dat handschrift maakte hij in 1933 26 eigenschappen op, waaronder: 'Bestendigheid, Doorzettingsvermogen, Harmonie,

Gevoelsdiepte, Enthousiasme, Ernst, IJver, Bewegelijkheid!!, Gezelligheid, Gezond verstand; Beeldhouwersdrang; Bescheidenheid'; en helemaal onderaan, als laatste eigenschap: 'Melancholie, in geringe mate'.¹⁷⁴ Een aantal van deze kenmerken, die Zijl rangschikken onder het gepassioneerde type, komt in andere bewoordingen al vaak voor in de besprekingen die Bremmer eerder wijdde aan het werk van Zijl. In 1913 beschrijft hij bijvoorbeeld Zijls 'kostelijk en geniaal voelen' en zijn 'rustige zekerheid' en in 1917 zijn 'gevoeligheid en levendigheid' en 'rappe overtuigende wijze van doen'.¹⁷⁵

Overigens reageerden kunstenaars zelf in het algemeen positief op Bremmers analyses van hun persoonlijkheid, die vaak zeer vleidend waren. Jan Toorop schreef bijvoorbeeld in 1927 naar aanleiding van een aflevering van *Beeldende Kunst* die Bremmer aan zijn werk gewijd had: 'Kerel, werkelijk, ik heb met zoo'n aandacht je superbe analyse (psychische) over de daarin gereproduceerde werken gelezen en wat heb je dat alles met liefde gedaan [...], hoe je juist die vroegere toetsen, streken, lijnen, enz.[...] de psychische verborgenheden (die de meeste luidjes helemaal niets van hebben gezien en gevoeld) er uit hebt gehaald. Juist wat zoo echt toen onbewust in mij leefde en er reeds in zat, wat later tot klaarheid is gekomen.[...] Je bent ook een echte psycholoog-aestheticus naast je zuiver echt zien.'¹⁷⁶

Misverstand

Bremmer ontleende, zoals gebleken, zijn psychologisch-esthetische benadering vooral aan de gesprekken met Heymans en de colleges die hij bij hem volgde. Aan Heymans dankte hij ook de kennismaking met het psychisch monisme van Fechner, dat zo fraai aansloot bij zijn eigen levensbeschouwing. In de literatuur is echter een misvatting ontstaan over het verband tussen Fechner en Bremmers methode van kunstbeschouwing. De verwekker van dit misverstand is Bremmers pupil en opvolger Wim Feltkamp. Deze was nog meer wetenschappelijk angehaucht dan zijn oom en zocht de legitimatie van zijn methode in de verschillende theoretische werken die er op dit gebied bestonden. Na Bremmers overlijden in 1956 schreef Feltkamp een uitgebreid artikel over diens leven en werk. Als een van de bronnen voor Bremmers opvattingen noemt hij daar Fechners *Vorschule der Aesthetik*.¹⁷⁷ In de *Vorschule* beschrijft Fechner de ontwikkeling van zijn esthetica langs 'inductieve' weg. Het eerder genoemde experiment met de gulden snede komt er bijvoorbeeld in voor. Het is voor het overige een zeer theoretisch boek, dat weinig aanknopingspunten biedt voor de kunstbeschouwing zoals Bremmer die beoefende. Bremmer zelf haalde dit boek nooit aan in zijn lessen. Hij noemde Fechner alleen in verband met diens metafysica, die in andere geschriften is vastgelegd.

Feltkamps verwijzing naar Fechners *Vorschule der Aesthetik* zou door verschillende auteurs worden overgenomen en daarmee een aardig voorbeeld worden van het verschijnsel dat bronnen een eigen leven kunnen gaan leiden in de academische wereld. De kunsthistoricus Joost Willink noemt Fechner in een artikel uit 1985 als bron voor Bremmers afkeer van de associaties buiten het kunstwerk, en voegt er op eigen gezag aan toe: 'Bremmer heeft er geen geheim van gemaakt dat zijn gedachten teruggaan op die van Theodor Fechner, met name op diens in 1876 verschenen *Vorschule der Aesthetik*'.¹⁷⁸ Jan de Vries, in zijn studie over kunstkritiek uit 1990, acht het gehele boek van invloed op Bremmers *Practische Aesthetica*.¹⁷⁹ Elly Stegeman ten slotte, in het aan Bremmer gewijde nummer van *Jong Holland* in 1993, beschouwt Fechners *Vorschule* zelfs als een 'blauwdruk' voor Bremmers kunstbeschouwing.¹⁸⁰

Al deze auteurs baseren zich in eerste instantie op wat Feltkamp schrijft over Bremmer en Fechner: 'Een ander punt van gewicht voor hem was het bestrijden van het oordeel dat op associaties bij het onderwerp gebouwd was. Hij maakte zijn hoorders duidelijk, dat de associaties zuiver persoonlijk zijn en dat daarop geen voor anderen geldend oordeel te

bouwen was. G.Th. Fechner had al in zijn “Vorschule der Aesthetik” met allerlei experimenten aangetoond, dat inderdaad het banale kunstoordeel vaak op associaties gegrondvest is.¹⁸¹ Wie evenwel de moeite neemt om Fechners boek erop na te slaan, leest dat Fechner juist groot belang hechtte aan die associaties buiten het kunstwerk; hij vond ze zelfs essentieel voor de schoonheidsbeleving. In het hoofdstuk ‘Aesthetisches Associationsprincip’ toont hij aan dat het onmogelijk is om schoonheid te beleven zonder enige associatie met persoonlijke herinneringen buiten het kunstwerk.¹⁸² Ook de associaties die kleuren en vormen ons kunnen geven, hebben te maken met ervaringen in de werkelijkheid. Het willen scheiden van deze associaties van de schoonheidsbeleving noemt hij ‘nur eine doctrinäre Trennung, von welcher die lebendige Wirkung der Schönheit und der lebendige Begriffsgebrauch nichts weiss.[...] In der That, was von der sixtinischen Madonna nach Abzug aller Association [sic] noch übrig bleibt, ist eine kunterbunte Farbentafel, der es jedes Teppichmuster an Wohlgefälligkeit zuvor thut.’¹⁸³

Fechner verzette zich hartstochtelijk tegen degenen die het kunstwerk van deze associaties willen ontdoen, zoals Immanuel Kant: ‘Wie Eingangs bemerkt, trägt hauptsächlich Kant die Schuld der verbreiteten Ansicht, dass der associative Factor nur eine unwesentliche Zuthat zum Eindrucke der reinen oder nach Kants Ausdruck “freien” Schönheit sei, für welche Zuthat er den Ausdruck “anhängende” Schönheit hat; dieser aber schreibt er keine eigentliche ästhetische Bedeutung zu.’¹⁸⁴ Zo blijkt dat Bremmers afkeer van ‘toevallige bijzaken’ die ‘geheel naast de kunst liggen’, in het geheel niet is ontleend aan Fechner.¹⁸⁵ Om te voorkomen dat er nu een nieuwe misvatting gaat circuleren, moet hier direct aan worden toegevoegd dat het ook zeer onwaarschijnlijk is dat Kant, die in Fechners tekst genoemd wordt, de directe bron is van Bremmers afwijzing van associaties buiten het kunstwerk. Het wijzen op deze associaties maakte deel uit van Bremmers uitgebreide repertoire aan vermaningen die dienden om het eigen oordeel van de leek af te breken. Bremmer ontleende dit repertoire goeddeels aan de Tachtigers, die in hun kritieken bijna routinematig verwezen naar de diverse soorten onbegrip van de bourgeois.

‘Twee leidende denkbeelden’

In zijn denken verenigde Bremmer twee opvattingen die in wezen incongruent waren. De een was zijn mystiek, het geloof dat al het stoffelijke beziel is, door God of door een wereldbewustzijn; de andere was zijn overtuiging van de wetenschappelijke basis van zijn Practische Aesthetica. Deze tegenstrijdigheden maken het volgen van Bremmers redeneringen soms tot een exercitie in het geloof, zoals de Koningin in Lewis Carrolls *Through the Looking Glass* zich erin oefende om ‘six impossible things before breakfast’ te geloven. De overgave ‘in geloof en vertrouwen’ die Bremmer vroeg van zijn cursisten, was wellicht de beste manier om hem te begrijpen.¹⁸⁶ Ook aan het werk van Heymans lagen ‘twee leidende denkbeelden’ ten grondslag: een rotsvast vertrouwen in empirisch onderzoek en een anti-materialistisch geloof in de werkelijkheid als ‘Wereldbewustzijn’.¹⁸⁷ Dit is een typisch negentiende-eeuws verschijnsel; hun beider voorbeeld Gustav Fechner vertoonde deze combinatie van denkbeelden al omstreeks 1860. De discrepantie tussen de twee denkbeelden werd in 1910 fraai beschreven door Heymans’ concurrent en tegenstander, de Leidse filosoof G.J. Bolland, in zijn brochure *Nieuwe kennis, oude wijsheid. Eene poging tot voorlichting*. Heymans’ roem schreef hij toe aan ‘de vrij algemeen verbreide overtuiging [...] dat aan zijn onderwijs iets bijzonder “wetenschappelijks” is’ en hij haalde uit naar Heymans’ ‘half-beredeneerde bovennatuurlijkheid op grond van fonkelnieuwe ondervinding’.¹⁸⁸ Hij vergeleek hem ook met Madame Blavatsky, de leider van de theosofische beweging, een voor Heymans pijnlijke maar rake vergelijking, want ook de theosofie, die godsdienst met evolutieer en psychologie

verbond, werd door haar aanhangers – onder wie bijvoorbeeld de kunstenaar Piet Mondriaan – beschouwd als een ‘geestelijke wetenschap’.¹⁸⁹

Deze levenshouding persisteerde in Nederland nog tot ver in de twintigste eeuw in verschillende kringen, waaronder de kring rond Bremmer. Tot zijn meest toegewijde cursisten behoorden mannen die zich zeer verdienstelijk maakten in de wetenschap, zoals de Groningse hoogleraar botanie Moll, die voor zijn onderzoek een groot botanisch laboratorium liet aanleggen, dat bij de opening in 1899 als het modernste ter wereld gold.¹⁹⁰ Nog in de jaren dertig had Bremmer in Den Haag een apart ‘professorenclubje’, waartoe onder anderen de vermaarde Leidse astronomen Hendrik Jan Oort en Aernoud de Sitter en hun echtgenotes behoorden. Het was beslist niet zo dat zijn wetenschappelijk geschoolde cursisten alleen de ‘praktische’ kanten van Bremmers lessen waardeerden en zich – als dat al mogelijk was – onttrokken aan zijn filosofische bespiegelingen. Hette de Sitter-Zoetelief Tromp, weduwe van Aernoud de Sitter, herinnerde zich dat het vooral de mannen in het clubje waren die erg onder de indruk waren van Bremmer. ‘Mijn man zei altijd: “het is vreemd, maar na zo’n avond bij Bremmer krijg ik de volgende dag altijd zulke goede astronomische gedachten.” De lessen waren zo filosofisch zie je, het ging wel eens boven mijn petje, maar de mannen vonden dat heerlijk.’¹⁹¹

III.3 Moderne kunst

De Practische Aesthetica was in 1907, na ruim tien jaar van Bremmers leraarschap, zo goed als afgerond. In dat jaar kwam er, door tijdgebrek vanwege zijn aanstelling als adviseur bij Helene Kröller-Müller, een einde aan zijn lessen in Groningen, en daarmee aan zijn ‘leertijd’ bij Heymans. Hij had enkele jaargangen van *Moderne Kunstwerken* gepubliceerd, een aantal plaatwerken, en zijn belangrijke eerste boek, *Inleiding tot het zien van Beeldende Kunst* had het licht gezien. De manier waarop hij kunst beschouwde en erover oordeelde, lag nu min of meer vast. Toch moest een aantal belangrijke ontwikkelingen in de beeldende kunst waar hij mee te maken zou krijgen, zich toen nog voordoen. In de tien jaar na 1907 maakte Nederland kennis met nieuwe stromingen als het expressionisme, het kubisme, het futurisme, de abstracte kunst en de Stijl-beweging. Bremmer volgde deze nieuwe bewegingen met veel belangstelling.

Enkele tentoonstellingen in 1911 en 1912 brachten veel vernieuwingen, ook uit het buitenland, onder de ogen van het Nederlandse publiek. Uit de aantekeningen van Julie Crommelin blijkt dat Bremmer in oktober 1911 de belangrijke *Internationale tentoonstelling van moderne kunst* in het Stedelijk Museum in Amsterdam bezocht, die was georganiseerd door de niet lang daarvoor opgerichte Moderne Kunst Kring. Hier was werk van onder anderen de Franse kubisten en de Nederlandse moderne kunstenaars Jan Sluijters, Leo Gestel en Piet Mondriaan te zien. Kenmerkend is dat Bremmer nu niet langer, zoals in de jaren negentig, koortsachtig aansluiting zocht bij deze avant-garde, maar haar, vanuit de invloedrijke positie die hij inmiddels had, enigszins vaderlijk bezag. Crommelin, die zelf de tentoonstelling ook al had gezien, noteerde: ‘Bremmer trouwens zeide: Nu ik vind zoo’n tentoonstelling wel interessant, dat zoeken en probeeren. Het geeft leven in de brouwerij. Maar ik zou ze allemaal willen aanraden eerst nu eens ernstig jarenlang te gaan werken, en komen jelui dan weer eens voor den dag met jelui genialiteit. Gestel was wel het meest echte. Mondriaan, groote wijde duinen, werden ook aangehaald als wel heel goed en van de beste.’¹⁹²

Evolutie

Een deel van de nieuwe ontwikkelingen sloot fraai aan bij Bremmers opvattingen. Tot de nieuwe stromingen die hij omarmde behoorde het kubisme, dat hij beschouwde als een reactie ten goede op het vluchtige impressionisme. Zo schreef hij in 1913 over *Rozen in aarden pot* van de Fransman Auguste Herbin: 'Voorzover het mij duidelijk is, naar wat ik van deze richting gezien heb, moet er een tendentie zijn, om van het spontaan accidenteele, dat zich in het impressionisme ontwikkeld heeft, weer te geraken tot een overlegden bouw en structuur.'

¹⁹³ Wat hem voorts zo beviel aan het kubisme was het feit dat de abstrahering van de werkelijkheid zo consequent was doorgevoerd: 'Uitgaande van de kubistische opvatting om alles tot een verbeelding van groote geometrische vlakken en plans te herleiden, is de geest van dit werk in alle onderdeel volgehouden', schrijft hij in dezelfde bespreking.

Werkelijk nieuwe ideeën of theorieën had hij niet nodig om de nieuwe abstraherende en abstracte kunst te verdedigen. Dat kan het meest frappant worden geïllustreerd aan de hand van de drie werken van Mondriaan die hij besprak in de eerste jaargangen van *Beeldende Kunst*. Deze niet meer zichtbaar met de werkelijkheid verbonden composities vormen een grote breuk met de kunst die zijn lezers tot 1910 in *Moderne Kunst* hadden gezien. Toch gebruikt hij bij zijn eerste bespreking in *Beeldende Kunst* van de *Lijnenfantasie* (1913) dezelfde termen die hij ook toepaste voor een Delfts tegeltje, een stillevens van Vollon of een landschap van Van Gogh. Hij noemt Mondriaans werk 'ernstig'; hij ontwaart er 'eenheid' en 'emotie' in; hij ziet in de uitdrukking van de lijnen een kunstenaar die 'levendigheid, hartstocht en actie' bezit.¹⁹⁴ Zijn zeer vaak herhaalde argument dat de voorstelling 'de groote hinderpaal is' voor het zien van kunst, komt in deze bespreking wonderwel van pas. Door van de voorstelling af te stappen 'maar in abstracte verbeeldingen van lijnen zijn gemoedstoestand tegenover bepaalde werkelijkheden [...] te geven [...] is deze wijze van doen de zuiverste uitdrukking, die er in beeldende kunst is.'

Om zijn argumenten ter verdediging van de abstraherende moderne kunst kracht bij te zetten legt hij graag de nadruk op de verwantschap tussen de moderne kunst en de kunst uit vroegere perioden die verondersteld werd een grote persoonlijk beleefde spiritualiteit te bezitten. In zijn eerste bespreking van een werk van Bart van der Leek, het zeer vlak en schematisch geschilderde *De Nood*, geeft hij een uitvoerige uiteenzetting over deze tijdperken. Hij legt een verband tussen het werk van Van der Leek en de twee-dimensionale voorstellingen van de 'Egyptenaren, Indiërs en Middeleeuwsche Christenen', en hij vervolgt: 'De Grieken, de op hen gebaseerde Romeinen en de latere Renaissance hadden een andere levensbeschouwing [...]. Het ideaal van de Grieken was het leven op deze wereld zelf.'¹⁹⁵ Daarom geven zij de werkelijkheid weer in drie dimensies. 'Het materiele en tastbare was de wereld bij de Grieken en hun volgelingen, het psychische [...] speelde de groote rol bij de andere groep. [...] Drie-dimensionale en twee-dimensionale voorstelling, twee levensbeschouwingen dus.'

Hij kiest daarnaast geregeld de invalshoek van de 'evolutie' – niet toevallig een term die Mondriaan ook graag gebruikte in verband met zijn werk – van de kunst naar een steeds sterkere spiritualiteit. Deze ontwikkeling moet onafwendbaar uitkomen bij de moderne kunst. Hij verbindt op zijn onnavolgbare wijze het concept van de doorgaande ontwikkeling met het licht tegenstrijdige idee van de verwantschap tussen kunstenaars uit verschillende tijden. Zo opent hij zijn bespreking van Mondriaans *Lijnenfantasie* als volgt: 'Van den Egyptenaar aan het begin van deze aflevering tot op deze prent, is een afstand in tijd van ongeveer 5000 jaren. Is men overtuigd, dat de gang van de kunst een voortdurende evolutie is, dan heeft er dus heel wat moeten gebeuren om van 't een tot 't andere te komen. Nog altijd bestaat er verwantschap tussen deze uiterste werken, ja misschien kan men meer verwantschap weten tusschen Mondriaan en oud Egyptische kunst, dan tusschen zijn werk en dat zijner tijdgenoten.'¹⁹⁶

Het meest coherent is zijn schets van de ‘ontwikkelingslijn’ van de kunst als hij zich beperkt tot de negentiende eeuw, zoals hij doet in zijn bespreking van Mondriaans *Lijnencompositie* uit 1915.¹⁹⁷ Vanaf de kunst van Schelfhout en Koekkoek, waarin ‘slechts van weinig emotie sprake’ is, ziet Bremmer een ontwikkeling via J.W. Bilders (‘eigen gestemdheid’) en W. Roelofs (‘persoonlijke blijheid’) naar de ‘groote Hollandsche impressionisten’ zoals J. Bosboom, die ‘steeds meer in aandoeningsverhoudingen interpreteren. Tegenover deze impressionisten staat de jongere generatie van Is. Israels en Breitner, die zooveel minder het onderwerp als ding op zichzelf hebben, dat daarbij de andere impressionisten ons weer eenigszins romantisch voorkomen. Dan komt de generatie van ’90. Toorop, Thorn Prikker, Derkinderen, Voerman en Verster maken in ’94 een zwenking door; men krijgt een reactie tegen het naturalisme, het spiritualisme breekt baan, en in de groote figuur van Vincent hebben wij de machtigste uiting van dezen overgangstijd. Daarna moderne stromingen als de kubisten, en dan deze vorm van Mondriaan; mij dunk, dat dit alles als de ontwikkeling moet beschouwd worden van het gevoel, dat zich zo direkt mogelijk wenscht uit te spreken, door zich van den vorm los te maken. Of men nu al zegt, dat dit ten slotte op het blanke doek of papier uitloopt, het doet er niet toe; die evolutie zal zich wel voltrekken, wanneer dat zoo noodwendig is, of wij dat prettig vinden of niet, doet niets ter zake.’

Zelfs deze redenering, die een krachtige legitimatie van de abstracte kunst inhoudt, is niet nieuw in Bremmers opvattingen over kunst. Hij trekt slechts een lijn door die hij al eerder uitzette. Al in 1906 schrijft hij bijvoorbeeld in verband met Floris Verster, die zijn loopbaan begon met impressionistische landschappen en uiteindelijk kwam tot een zeer precieze weergave van de werkelijkheid: ‘Het impressionisme heeft de schilders leeren waarnemen en schilderen, de buitenhuid der dingen was voor hen de wereld, dit is zoo tot in de uiterste konsekwenties doorgevoerd, dat er in deze richting voor een nieuw geslacht niets nieuws tevoorschijn te brengen zal zijn. [...] Dat is het nieuwe inzicht; nadat men had leeren zien en schilderen, moest men tot het besef komen, dat er iets was van nog veel grooter gewicht, dat het bewustzijn van de dingen, dat we in ons zelf hebben, meer werkelijkheid is dan wat we gewoonlijk voor de realiteit nemen. De eerste die dit begrepen heeft, en zoo het keerpunt in onze kunst is, was Vincent van Gogh [...] Zoo komt het dat men hier [bij Verster, HB] iets spiritueels in vindt, dat bij geen der impressionisten te vinden is, iets dat door al die uiterste realiteit van steentjes en takjes, waarvan geen détail gespaard wordt, ons toch overkomt of we door de ijle stoffeloosheid van een abstracte wereld heen zien.’¹⁹⁸

Een flink aantal nieuwe kunstenaars uit binnen- en buitenland kwam in de eerste decennia van de twintigste eeuw terecht in Bremmers ‘stal’. Maar zij vertegenwoordigen niet het hele spectrum van de moderne kunst. Een aantal nieuwe stromingen, waar hij toch soms al verrassend vroeg van op de hoogte was, wees hij resoluut af. Vooral tegen het expressionisme maakte hij bezwaar. Hij was door zijn abonnementen op buitenlandse kunsttijdschriften en zijn bezoeken aan steden als Berlijn en Parijs goed geïnformeerd over de ontwikkelingen in het buitenland. Zo bleek hij al in 1908 recent werk van Henri Matisse, in Nederland op dat moment nog nauwelijks bekend, gezien te hebben. De kleurige, paradijselijke schilderijen van Matisse (een leerling van de gewraakte Bougureau!) waren Bremmer te frivol, te weinig ernstig. Een cursist noteerde in januari 1908 in een les: ‘Matisse: heterogene dingen: landschap met naaktfiguur, geen rapport tusschen achtergrond & heuvels. Zittende vrouw: kop & handen vlak, lichaam plastisch. Hij is nooit bang geweest voor wat hij schilderde zooals Van Gogh.[...] In Parijs is absoluut gemis aan critischen zin.’¹⁹⁹ Het werk van Matisse en de andere Fauves zou voortaan buiten het blikveld van Bremmers aanhang blijven.

Dit gold ook voor de kunstenaars van *Der Sturm* en *Der Blaue Reiter*. Alleen een zeer gematigd werk van Franz Marc, *De paarden*, is één keer afgebeeld in *Beeldende Kunst*, waar het besproken wordt zonder verwijzing naar het kader waarin deze kunstenaar werkte.²⁰⁰ De grote voorman van de abstracte kunst, Wassily Kandinsky, liet hij in geschrift geheel buiten

beschouwing. Kandinsky genoot in Nederland vanaf 1912 grote bekendheid. Vrijwel alle critici besteedden wel eens aandacht aan zijn werk.²⁰¹ Albert Verwey droeg bijvoorbeeld, na zijn kennismaking in 1912 met het werk van Kandinsky, een gedicht aan de schilder op en schreef hem een bewonderende brief. Hij publiceerde overigens niet over hem. Theo van Doesburg las met instemming Kandinsky's verhandeling over de toekomst van de moderne kunst, *Über das Geistige in der Kunst*, en citeerde vanaf 1916 geregeld uit dit werk.²⁰²

Bremmer liet zich alleen in kleine kring uit over Kandinsky. Hier brengen de aantekeningen van Julie Crommelin weer uitkomst. Deze ondernemende dame bezocht geregeld op eigen initiatief tentoonstellingen en vroeg dan Bremmers mening omtrent het geziene. Zo toonde zij hem in november 1912 twee afbeeldingen van werken van Kandinsky, die zij zojuist gezien had op de grote expositie van diens werk bij kunsthandel Oldenzeel in Rotterdam.²⁰³ Bij de afbeeldingen, die zij in haar schriftje plakte, schreef ze het commentaar van Bremmer. Bij *Compositie* (1911) noteerde ze: 'Volgens B. Heelemaal geen Kunstemotie is gegeven. Naar lam werk. geen oorspronkelijkheid.' En bij het schilderij *Zwarte vlek I* (1912): 'Volgens B. Slecht werk. Zonder emotie. Namaak.'

Zijn afkeer van het werk was direct en impulsief en laat duidelijk zien waar de grenzen liggen van zijn waardering. Wat hem erin tegenstond is mogelijk dat wat Albert Plasschaert, die in het algemeen niet was geporteerd voor abstracte kunst, er juist in aantrok. In zijn bespreking van de tentoonstelling van *Der Sturm* bij Kunsthandel d'Audretsch in Den Haag schreef Plasschaert: 'Kandinsky is de expressionist. Zijn werken lijken, zoals ik eens schreef, erupties van een vulkanisch geworden geest. Het werk is lyrisch-visueel. Het vertoont een kracht en een spontaneïteit [...]. Er is inderdaad vaart in dit werk [...] dat telkenmale door de phantaisie treft, of liever, dat de phantaisie van den toeschouwer beweegt, en wakker maakt, en waaksch.'²⁰⁴ Het fantasierijke en lyrische dat de geest van de toeschouwer in beweging zet, strookt helemaal niet met Bremmers behoefte aan eenvoud en verstillig. Hartstocht moest bij hem altijd gekanaliseerd zijn, ondergebracht in een controleerbaar systeem, zoals hij dat zag in het 'handschrift' van Van Gogh. Met 'erupties' van geest of gevoel had hij geen enkele affiniteit, die joegen hem eerder schrik aan.

De Utrechtse hoogleraar J.G. van Gelder vatte Bremmers beperkingen aangaande de moderne kunst in 1956 uitstekend samen: 'De kracht van Van Goghs expressionisme immers, zag hij niet voortgezet in het expressionisme van de Fauves, van de Blaue Reiter, van de Belgen, Matisse, Van Dongen, Kokoschka, Kandinsky, Permeke, Marc en De Smet, de snelle wervelwind van de futuristen negeerde hij volkomen, en wij zeggen nu: ten onrechte.[...] In die eenzijdige beperking zit echter ook een typisch Hollandse steile kracht. Hij heeft er heel veel door verzet. Bremmer is, ook voor zichzelf, een onverzettelijke, geduldige werker geweest, een sterke figuur, die ten slotte toch de realiteit van de zichtbare wereld niet wilde prijsgeven en deze werkelijkheid als uitgangspunt bleef zien voor wie zijn raadgevingen als schilder trouwhartig volgden.'²⁰⁵

'Bremmer: le tjòk-tjòk-tjòk de la peinture'

Bremmer opereerde in een tijd dat het discours over kunst op vele platforms gevoerd werd. Het gehalte van de geschriften was niet altijd even hoog, maar de kwantiteit was groot. In tientallen tijdschriften, dagbladen en vlugschriftjes werd over kunst geschreven, door veel verschillende critici; kunstenaars vormden hun eigen allianties met eigen organen, zoals *Het Getij* en *De Stijl*, en er werd naar hartelust gepolemiseerd. Bremmer, die zich tot omstreeks 1930 aan elke polemiek onttrok door zich in zijn eigen tijdschriften nooit te mengen in discussies en evenmin mee te werken aan de tijdschriften van anderen, had te midden van de critici van zijn tijd een vrij onaantastbare positie. Deze positie werd aanzienlijk versterkt door

zijn rol als bemiddelaar op de kunstmarkt, waardoor het voor velen van belang was om hem te vriend te houden, of op zijn minst beleefd te bejegenen.

In de loop van de volgende hoofdstukken zullen diverse critici aan het woord komen in verband met Bremmers activiteiten. Hier wil ik kort ingaan op vier critici die besproken worden in de studie van Jan de Vries over de kunstkritiek in de periode 1900-1920, als voorbeeld van de manier waarop respectievelijk een oudere criticus, een leeftijdgenoot en twee jongeren zich tot Bremmer verhielden. De Vries beschrijft de critici Albert Verwey, Albert Plasschaert, Just Havelaar en Theo van Doesburg als ‘profeten van een nieuwe tijd en een nieuwe kunst.’²⁰⁶ Deze typering is, evenals het gebrek aan distantie, ironie of relativisering van de eigen opvattingen dat De Vries bij deze heren constateert, ook onverkort op Bremmer van toepassing. Hij deelde met hen een groot aantal voorkeuren in de kunst, onder andere voor de grote namen uit het verleden en het werk van Van Gogh. Daarnaast had hij met hen gemeen dat zijn terminologie, ontwikkeld met de laat-negentiende-eeuwse kunst voor ogen, uitstekend dienst deed om de moderne kunst te verdedigen. Elk van deze critici vond, net als Bremmer, in de rijkdom aan ideeën en opvattingen van het Europa van omstreeks 1900, eigen invalshoeken om tot zijn ‘heilsleer’ te komen.²⁰⁷ Op Albert Verwey na, die dichter en schrijver was, waren zij, net als Bremmer, begonnen als beeldend kunstenaar. Allen verafschuwden ook de historische benadering in de kunstwetenschap.

Albert Verwey (1865-1938), de oudste van de vier, deelde met Bremmer zijn spinozisme, zijn grote liefde voor Verster en veel andere voorkeuren. Verwey, die Bremmers loopbaan aandachtig volgde en zijn publicaties geregeld besprak in zijn tijdschriften, zag in Bremmer duidelijk de erfgenaam van het idealisme van het eind van de negentiende eeuw. In een bespreking van *Beeldende Kunst* schrijft hij bijvoorbeeld in 1916: ‘Maar tegelijkertijd verloochent hij nooit de voorkeur die hem als jongere van 1890 eigen is. Van alle zintuiglijke schoonheid af waarvoor hij open staat, trekt zijn hart toch altijd naar een innerlijke, een geestelijke.’²⁰⁸ Ook citeert hij in 1910 met instemming Bremmers eerder aangehaalde verhandeling over het verschil tussen mysterieus en mystiek in verband met Verster.²⁰⁹ Net als zijn generatiegenoot Veth, die Bremmer ‘de kunstdominé’ noemde, maakt hij zich wel eens vrolijk over Bremmers ijver om het gedachtegoed waarvoor zij de grondslag hadden gelegd, uit te dragen.²¹⁰ In 1903 schrijft Verwey bij de bespreking van de eerste jaargang van *Moderne Kunstwerken*: ‘De Heer H.P. Bremmer, redacteur van het hierboven genoemde tijdschrift, heeft zich tot taak gekozen dit Evangelie van de kunst te verkondigen.’²¹¹ En in 1908, bij de bespreking van *Delftsch Aardewerk*, waarvoor hij vooral hun gemeenschappelijke uitgever Versluys prijst, noemt hij Bremmer ‘als propagandist fanatiek.’²¹² Bremmer en Verwey hadden een goede verstandhouding, die gekenmerkt werd door respect van Bremmers kant en beminlijke belangstelling van de kant van de schrijver. Verwey streefde een intellectueel leiderschap na op artistiek en literair gebied. Hij genoot, lang voor Bremmer opkwam, aanzien in brede kring en beschouwde Bremmer niet als een bedreiging. Ze schreven elkaar sporadisch. Bremmer stuurde Verwey bijvoorbeeld in 1925 een reproductie van een werk van Delacroix dat hij uitstekend vond passen bij een gedicht van de ander; Verwey op zijn beurt schonk hem in 1934 zijn boekje over Stephan George.²¹³

Veel turbulenter verliep het contact met zijn leeftijdgenoot Albert Plasschaert (1874-1941), die zich bij Bremmers kringetje voegde toen deze in Den Haag kwam wonen. Plasschaert, door De Vries omschreven als een ‘impulsieve ijdeltuit’, was even wisselvallig in zijn voorkeuren in de kunst als in zijn vriendschappen.²¹⁴ Tot 1908 was hij, zoals blijkt uit Aleida Bremmers manuscript, de bewaard gebleven correspondentie en zijn eigen fragmentarische dagboekjes, regelmatig te gast op de zondagse soirées in de Trompstraat.²¹⁵ Hij ontmoette er onder anderen Versluys, die enkele boeken en plaatwerken van hem zou uitgeven.²¹⁶ Zijn opvattingen over kunst, voorzover ze gedestilleerd kunnen worden uit zijn buitengewoon bloemrijke taalgebruik, lagen in deze periode dicht bij die van Bremmer. Hij zag bijvoorbeeld

ook ‘Spinoza’s klaarte’ in het werk van Johannes Vermeer,²¹⁷ en deelde Bremmers liefde voor Van Gogh. Zo organiseerde hij in 1898 een tentoonstelling van Van Goghs werk in de Haagse kunsthandel Arts&Crafts, waar hij een tijdlang bedrijfsleider was.²¹⁸ Net als Bremmer vond hij in een kunstwerk de voorstelling niet van belang en zocht hij vooral naar de visie van de kunstenaar.²¹⁹

Een onbekende recensent stelde Plasschaert en Bremmer in 1906 nog op één lijn, in de bespreking van een Duitse kunstpedagogische publicatie: ‘Er is in den laatsten tijd een steeds sterker wordend streven waar te nemen naar verbetering van den kunstsmaak. Men tracht grondslagen te leggen voor de esthetische appreciatie ook van beeldende kunst en zeer speciaal van schilderkunst. Hiet te lande schreef Plasschaert eenige jaren geleden zijn brochure over “Schilderij-zien” en kort geleden is Bremmer gekomen met zijn “Inleiding tot het zien van Beeldende Kunst.”’²²⁰ Aleida Bremmer-Beekhuis schrijft dat op zeker moment Plasschaerts ‘vriendschap in vijandschap’ verkeerde.²²¹ Zij vermeldt datum noch oorzaak van hun uiteengaan, maar die laat zich gemakkelijk raden. In de loop van 1907 vatte Plasschaert een hartstochtelijke bewondering op voor de kunstenaar-theoreticus Willem van Konijnenburg.²²² Bremmer deelde die hartstocht niet. Plasschaert bekeerde zich nu tot de kunsttheorie van Van Konijnenburg, die onder andere een groot belang hechtte aan de inhoud van een kunstwerk. Bijna alsof hij Bremmer wilde confronteren, merkte Plasschaert in 1908 in een artikel op: ‘Het *onderwerp* is van belang.’²²³

Maar mogelijk was dit meningsverschil alleen de druppel die de emmer deed overlopen. In de jaren dat zij met elkaar omgingen waren zowel Bremmers inkomen als zijn aanzien en invloed zeer sterk gestegen, wat van Plasschaert niet kan worden gezegd. Er moet bij Plasschaert, wiens ego niet onderdeed voor dat van Bremmer, een flinke afgunst gegroeid zijn. Met zijn laatste briefkaart aan Bremmer uit 1908 schaart hij zich in het leger van financieel afhankelijken rond Bremmer. In deze korte missive uit Veere schrijft hij: ‘Bremmer, Ik wou dat je me vijftientig gulden wouwt leenen. [...] Stuur ze, in een brief ingesloten, wil je.’²²⁴ Daarna was er geen contact meer. Toch zou Plasschaert zich pas later openlijk kritisch uiten over Bremmer. Voor die tijd richtte zijn kritiek zich soms tegen de kunstenaars rond Bremmer, vooral Bart van der Leek en Bremmers zoon Rudolf. Omstreeks 1930 maakte hij Bremmer voor het eerst openlijk belachelijk. Zo schreef hij in *De Groene*: ‘Een inleiding van Bremmer in een catalogus nadert het koddige. Ik had reeds lang het gevoel, dat Bremmer, de détaillaesthetikus, koddig moest worden – want alle dogmatici worden dat op een bepaald oogenblik, wanneer zij zich zelf als opperbest wezen gaan aanzien en zich niet meer nagaan, niet meer controleren.’²²⁵ Het zou nog tot 1937 duren voor er op grote schaal op deze manier over Bremmer geschreven zou worden, in een polemiek die zes weken duurde en veel aspecten van Bremmers activiteit raakte.²²⁶ Tot die tijd was zijn gezag te groot en zijn aanhang te invloedrijk om werkelijk meer dan incidenteel beschimpt te kunnen worden.

Dat blijkt ook uit het wedervaren van Just Havelaar (1880-1930), die zich in 1915 enigszins tegen Bremmer dacht te kunnen afzetten. De tien jaar jongere Havelaar leek in zijn voorkeuren bijna een tweede Bremmer. Hij deelde zowel Bremmers liefde voor de Primitieven als zijn bewondering voor bepaalde moderne kunstenaars. De criticus Jos de Gruyter, die als jongen van veertien Havelaars atelier bezocht, beschrijft waar Havelaar zich omstreeks 1913-1914 mee omringde: ‘Aan de wand allemaal mooie dingen, reproducties, foto’s, eigen studies. Zijn meest vereerde meesters waren toentertijd Dürer, Dupont, Derkzen van Angeren, Verster en voorts Mantegna en Holbein.’²²⁷ Zij verkeerden gedeeltelijk in dezelfde kringen. Havelaars echtgenote, Nellie Mees, was de zuster van de in Rotterdam zeer actieve Bremmercursist Jacob Mees en zelf was Havelaar goed bevriend met Bremmers leerling, de voormalige predikant Jacob Nieweg.²²⁸ Hij bediende met zijn kritieken en boeken min of meer hetzelfde publiek. Havelaar, die omstreeks 1909 begon te publiceren, vertoonde ook in zijn manier van schrijven over kunst sterke overeenkomsten met Bremmer. Zo werkte

hij opvallend vaak met tegenstellingen en vergelijkingen, die door De Vries in verband worden gebracht met diverse Duitse voorbeelden uit het begin van de twintigste eeuw, maar die daarnaast ook heel goed door Bremmer geïnspireerd kunnen zijn.²²⁹ Hij schreef bijvoorbeeld in 1914 bij de tentoonstelling van werk van Bremmers leerlinge Bertha van Hasselt bij kunsthandel Walrecht in Den Haag: ‘Verreweg het mooiste is het portret van een oudachtig heertje met een kalotje op en een bril op den neus. Hier is de toewijding tot echte piëteit geworden, de piëteit der Vlaamsche Primitieven. Van een (kleine) Holbein is de schilderes hier opgegroeid tot een (kleine) Van der Weyden. En wat beteekent “klein” als het wezen er is? In dit portret openbaart zich het wonder der liefdesheiliging. Het straalt van liefde. Het is een belijdenis van liefde.’²³⁰ Net als Bremmer benaderde Havelaar de kunst vanuit een spirituele belangstelling. Hij vond zijn inspiratie echter niet in de koele abstracte mystiek van Bremmer maar in het religieus socialisme van Tolstoj en de christelijke Woodbrooker-beweging.²³¹ Hij zag zichzelf als een warmvoelende criticus, die altijd zocht naar het menselijke element in de kunst. Hij had een afkeer van elke methode en was berucht om zijn wazige manier van schrijven.

In 1915 gebruikte hij een recensie van *Beeldende Kunst* om zijn eigen benadering eens duidelijk af te zetten tegen die van Bremmer. Hij ergerde zich aan het geringe belang dat Bremmer hechtte aan de inhoud van het kunstwerk: ‘Indien er meer Bremmers waren, zou niet licht weer een ruime, sociale kunst ontbloeien. Het onderwerp is niets. Niets voor hèm. Maar voor den dichter is het heel zijn liefde, heel zijn droom, heel de heerlijkheid van zijn verlangen.’²³² Hij verwijt Bremmer vooral zijn ‘ambtelijke zieligheid’ in het niet duidelijk uitspreken van een eigen voorkeur: ‘Hij is het type van den analytischen kritikus. Het ligt in het wezen der anaytische kritiek *stipt-objectief* te zijn, *koel-wetenschappelijk* en *streng-technisch*. [...] En waarlijk kan men dan ook niet gevoelloozer, levenloozer, notarisachtiger schrijven, dan Bremmer doet.[...] De dikke brij van Bremmer’s kritisch proza te verorberen schijnt tamelijk repugnant.’ Voor een deel kan Havelaars tirade worden opgevat als het bijna plichtmatige verwijt van een jongere criticus aan een oudere, meer gevestigde.²³³ Dat blijkt ook uit het feit dat hij zich opwindt over Bremmers invloed: ‘De heer Bremmer dunkt mij meer en meer een soort probleem. Onlangs déjeuneerde ik met ’n paar mijner vrienden, die elkander nog niet kenden, en waarvan de een ’n zoo hevig voorstander was van Bremmer, als de ander hem bestreed.’²³⁴ Maar zijn kritiek getuigt ook van een scherp inzicht in Bremmers persoonlijkheid. Hij noemt hem ‘in den grond een zeer hartstochtelijk en tegelijk zeer abstract man [...], een religieus-wijsgeerig fanaticus [...]’ en hij karakteriseert hem, met zijn ‘stroefheid’, ‘cerebrale hartstocht’ en ‘Spinozistisch intellect’, terecht als een ‘Calvinistische natuur’.

Havelaars kritiek leverde hem een storm van reacties op uit de kring rond Bremmer, iets wat elke criticus die zich in de eerste helft van de twintigste eeuw negatief over de gevierde kunstpedagoog uitliet, zou overkomen.²³⁵ ‘t Is ongeloofelijk hoeveel ik op dat stukje heb moeten hooren!’ schreef Havelaar twee weken na de verschijning ervan aan zijn hoofdredacteur Wiessing.²³⁶ Hij achtte het verstandig om zich met Bremmer te verzoenen in een brief, waarin hij zelfs een deel van zijn kritiek weer terug nam: ‘[...] al besef ik dat wij het in vele opzichten oneens zijn, voor dat wat U geeft heb ik alle respect. [...] ik bekeek met mijn vrouw die prachtige plaat naar Mantegna (in de laatste aflevering van Uw tijdschrift) en ik was er vol van, zoo mooi ik ’t vond. Daarop las ik voor hetgeen U er bij schreeft: en ziet, wat een vurige liefde vloeit daar uit uw woorden op! [...] Ik bedoel allerm minst te zeggen: het niet-analytische van uw ontboezeming is zoo beteken is-vol. [...] Ik wilde U alleen zeggen: laat er geen onnodig verdriet zijn. U heeft mijn opstel zeer onaangenaam en dom gevonden, geloof ik. Ik dacht dat daar geen reden toe was. – Daarom doet ’t mij nu dubbel plezier zoo gehéél met U mee gevoeld te hebben.’²³⁷ Na deze tijd zou Havelaar zich voornamelijk

kritisch uiten over Bremmers schildersleerlingen – Bremmer zelf liet hij wijselijk buiten schot.

Theo van Doesburg (1883-1931), slechts twee jaar jonger dan Havelaar, maar toch een exponent van een nieuwe generatie, was de eerste en lange tijd de enige kunstenaar-criticus die zich durfde afzetten tegen Bremmer zonder daarop later terug te komen. Van Doesburg streefde zelf met veel tamtam een leiderschap in de kunsten na. Hij was wispelturig in zijn opvattingen en maakte even gemakkelijk vrienden als vijanden. Begonnen als een vrij conservatief schilder en criticus, ontwikkelde hij zich, onder invloed van verschillende ideeën, waaronder die van Mondriaan en Kandinsky, in de periode 1914 tot 1917 tot een overtuigd modernist. Verscheidene elementen in Van Doesburgs ideeën over kunst zoals hij ze in die jaren publiceerde, zijn zeer verwant aan de opvattingen van Bremmer: het belang dat hij hecht aan de psyche van de kunstenaar, de manier waarop hij de onafwendbare ontwikkeling van de kunst naar de moderne abstractie beschrijft, met bijna dezelfde accenten in de geschiedenis; het verband dat hij legt tussen het individuele van de kunstenaar met het absolute, het goddelijke, een verband dat hij aanduidde als ‘wereld-ik’.²³⁸ Heymans noemde in zijn colleges Van Doesburgs artikel *De nieuwe beweging in de schilderkunst* (1917) zelfs ‘de consequentie van Bremmer’.²³⁹ In deze jaren aarzelde Van Doesburg in zijn houding ten opzichte van Bremmer tussen beleefdheid en geïrriteerdheid. In 1916 was hij nog blij met de aankoop, door Bremmer, van een van zijn werken voor de collectie Kröller. Maar al bij de oprichting van *De Stijl*, het jaar daarop, hield hij, samen met Mondriaan en Huszár, Bremmer op diplomatieke wijze buiten de redactie van het tijdschrift.²⁴⁰

Omstreeks 1921 radicaliseerden Van Doesburgs ideeën over de moderne kunst zich. Hoewel hij zelf nog op een bijna religieuze manier sprak over het belang van het vierkant, verloor hij zijn geduld met de filosofische en spirituele legitimatie van de abstracte kunst die nog opgeld deed onder de Nederlandsche critici.²⁴¹ Hij voelde een sterke affiniteit met de internationale Dada-beweging. In 1922 publiceerde hij onder het pseudoniem I.K. Bonset een curieus tijdschriftje *Mécano*. In de tweede aflevering van dit blad, dat overigens maar vijf afleveringen telde, is een ‘ANTIKUNSTENZUIVEREREDEMANIFEST’ van hem opgenomen, ‘toegewijd aan de ongelijkzwevende temperatuur van Dada.’²⁴² Hierin stelt hij de kunstkritiek van zijn tijd aan de kaak: ‘Kunst en filosofie zijn geheel verteerd door de vervelende herhaling van steeds eenzelfde thema. [...] Gevangen in de magie der vruchtbare onnoozelheid, wentelen kunstenaars en geleerden om de versleten as van den centrifugalen trommel der mufte, fatsoendelijke, burgerlijke intelligentie.[...] Al dat geklepper en gedraaf achter “La Femme assise” en rondom de “Natures mortes”, Kant-Hegel-Fichte-Schopenhauer-Bolland-Spinoza heeft geen andere beteekenis dan zichzelf zooveel mogelijk met woorden en ijdeltuiterij op te blazen, opdat men toch vooral den schijn niet zou ontgaan op iets te lijken dat NIETS is. [...] Het is om het even of gij bremmeriaansch, bollandistisch of op z’n havelaarsch gecastreerd zijt. Eunuchen zijt ge allen.’

In het derde nummer vervolgt Van Doesburg zijn kritiek, nu in een amusante ‘Chronique scandaleuse des Pays-Plats’, waarin hij een ‘Galérie des hommes célèbres’ heeft opgenomen, onder het motto: ‘TOUS CES GENS SONT DES IMBÉCILES SENTIMENTALES’.²⁴³ Hierin noemt hij onder anderen Havelaar ‘Chemise malpropre de Tolstoï’ en Bremmer ‘le tjòk-tjòk-tjòk de la peinture’. Van Doesburg was in deze tijd al hard op weg om zich te ontwikkelen tot een voorman van de internationale avant-garde. Hij verbleef lang in het buitenland, in Berlijn en Parijs, en had Bremmer niet nodig. Zijn opvallend frisse geluid zou weinig weerklank vinden tot na de Tweede Wereldoorlog. De kunstenaar en criticus Jacob Bendien was een van de zeer weinige auteurs van het interbellum die de moderne kunst op een nieuwe, meer afstandelijke toon benaderden. In zijn in 1935 gepubliceerde boek *Richtingen in de hedendaagse schilderkunst* geeft Bendien een opvallend goed geïnformeerde en originele analyse van vrijwel alle belangrijke internationale bewegingen in de eigentijdse

kunst. Zijn boek bereikte echter slechts een kleine kring van geïnteresseerden en zijn benadering vond weinig weerklank. Zelfs jongere critici als Jos de Gruyter en A.M. Hammacher, die zich bij tijden kritisch uit zouden laten over Bremmer, deelden vaak juist in diens spirituele benadering.²⁴⁴ Van Doesburgs hierboven aangehaalde kritiek, als zij al de oren van Bremmers aanhang bereikte, maakte geen verschil voor Bremmers populariteit. Het publiek waar Bremmer zijn aanhang onder vond, bestond juist uit mensen met een grote dosis ‘fatsoendelijke, burgerlijke intelligentie’, die niet genoeg konden krijgen van Bremmers ‘Evangelie van de kunst.’

¹ Zie Stegeman 1993, p. 41.

² Carel Blotkamp, ‘Kunstgeschiedenis en moderne kunst: een lange aanloop’, in: Hecht et al. 1998, pp. 89-104: p. 93.

³ H.P. Bremmer, ‘Op het omslag’, MK 8, afl. 2.

⁴ Bremmer 1906, ‘Voorwoord’, z.p. Zijn boeken verschenen respectievelijk in 1906, 1908, 1909 en 1911. Zie bijlage Publicaties van H.P. Bremmer.

⁵ Zie bijlage De exploitatie van *Moderne Kunstwerken* en *Beeldende Kunst*.

⁶ Carel Vosmaer, *De kunst in het dagelijksch leven. Vrij naar het Engelsch van Lewis Foreman Day*, Den Haag 1884, geciteerd in Saskia Asser en Robert Verhoogt, “‘Photogrammen in roode omslagen.’ Adolphe Braun & Cie in het Rijksmuseum”, in Nelke Bartelings et al. (red.), *Beelden in veelvoud. De vermenigvuldiging van het beeld in prentkunst en fotografie. Leids Kunsthistorisch Jaarboek 12* (2002), pp 339-369; citaat op pp 340-341. Zie ook Gay 1995, het hoofdstuk ‘Icons to Dream By’, pp. 288-297.

⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 319.

⁸ Van Kalmthout 1998, pp. 683-686.

⁹ P. Haverkorn van Rijsewijk, *Het Museum Boijmans te Rotterdam*, Den Haag/Amsterdam 1909, pp. 347-348.

¹⁰ Besprekingen in *Het Leidsch Dagblad* d.d. 20 december 1900 en 17 december 1901; zie voor een volledig overzicht van alle tentoonstellingen in het Volkshuis, besproken in *Het Leidsch Dagblad*, Nancy Stoop, Lorain O’Mahoney en Lot Haspels, *Inventarisatie Leidsch Dagblad 1900-1930*, manuscript, Leiden 1999, archief Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden.

¹¹ Ibidem.

¹² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 62.

¹³ Johan Cohen Gosschalk schreef bij het verschijnen van *Moderne Kunstwerken* in 1903 bijvoorbeeld: ‘Een onderneming als deze is kostbaar en heeft in een klein land als het onze het bezwaar van een beperkt debiet.’ Johan Cohen Gosschalk, ‘Moderne Kunstwerken’, *De Kroniek* 7 maart 1903.

¹⁴ A. Plasschaert, *Vincent van Gogh (1853-1890)*, [Den Haag 1898].

¹⁵ Bremmer-Beekhuis (*Dienaar*, p. 47) vermeldt dat hij geabonneerd was op ‘alle belangrijke kunsttijdschriften’; de tijdschriften die ik als voorbeeld noem, worden door Bremmer zelf in artikelen en boeken genoemd, evenals andere tijdschriften.

¹⁶ Adriana Ribbius Peletier-Wijbelingh, Notitieboekje getiteld ‘Parijs met Bremmerles’, 21-30 september 1901, Archief Ribbius Peletier, nr. 597.

¹⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 70. In de bijlage Publicaties van H.P. Bremmer is een lijst opgenomen van alle platen die Bremmer uitgaf.

¹⁸ MK I, afl. 1, ‘Voorwoord’.

¹⁹ Ibidem. Ook bij andere uitgaven zou hij zijn ‘ongeretoucheerde reproducties’ blijven aanbevelen.

²⁰ Bremmer 1906, ‘Over reproducties’, pp. 215-224; het citaat over Bode op pp. 220-221; Bremmer-Beekhuis (*Dienaar*, p. 64) vermeldt ook dat het grootste probleem bij *Moderne Kunstwerken* was het verkrijgen van goede, ongeretoucheerde reproducties.

²¹ J.W.N., ‘Kunst en Letteren. Moderne Kunstwerken.’ *De Amsterdammer. Weekblad voor Nederland* 25 januari 1903.

²² Johan Cohen Gosschalk, ‘Moderne Kunstwerken’, *De Kroniek* 7 maart 1903

²³ Ibidem.

²⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 83, 96; zie voor de zakelijke aspecten van Bremmers uitgeefactiviteiten hoofdstuk VII.

²⁵ Bremmer-Beekhuis (*Dienaar*, p. 301) schrijft dat Scherjon ‘zijn aesthetische opvoeding aan Br te danken had gehad vanaf zijn 16e jaar ongeveer’. In de jaren 1890-1895 woonde Scherjon (1878-1938) in Leiden en was hij leerling bij Plateelbakkerij Rozenburg. Zie Marjan Boot (red.), *Rozenburg 1883-1917: geschiedenis van een Haagse fabriek*, Zeist 1983.

²⁶ Mededeling Hans Ebbink.

²⁷ Hammacher 1970, p. 24.

- ²⁸ Freek Heijbroek en Ester Wouthuysen, 'De briefwisseling tussen het echtpaar Redon en J.H. de Bois', *Jong Holland* 10 (1994) 3, pp. 49-68: p. 55.
- ²⁹ Idem, pp. 55-56.
- ³⁰ Zie voor de zakelijke achtergrond van de opheffing van *Moderne Kunstwerken* en de oprichting van *Beeldende Kunst* hoofdstuk VII. Bremmer trok zich terug uit de redactie van *Beeldende Kunst* in 1938. Van 1939 tot 1942 verscheen het tijdschrift onder een andere redactie, waarna het opgeheven werd.
- ³¹ A. Verwey, 'Boeken, Menschen en Stroomingen. Beeldende Kunst onder redactie van H.P. Bremmer', *De Beweging* 1913/IV, pp. 331-333, en A. Verwey, 'Boekbeoordelingen. Moderne Kunstwerken. Maandschrift onder redactie van H.P. Bremmer', *De XXe Eeuw* 1903/IV, pp. 389-393.
- ³² Havelaar 1915.
- ³³ De Vries 1990, p. 69, noot 4, noemt zeven tijdschriftjes van Plasschaerts hand, die steeds enkele jaren verschenen.
- ³⁴ Brief Verwey aan Bremmer, Noordwijk aan Zee 1 december 1910, BA/GA Den Haag.
- ³⁵ Brief H.P.L. Wiessing aan Bremmer, Amsterdam 1 november 1915, BA/GA Den Haag.
- ³⁶ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 190-191.
- ³⁷ Op. cit. (noot 35).
- ³⁸ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 44-45.
- ³⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 46.
- ⁴⁰ Brief J.J. Bouvy aan auteur, Voorschoten 3 juni 1992.
- ⁴¹ H. Siedenburg, geciteerd in Heyting 1994, p. 153.
- ⁴² Mededeling W. Reinink, kleinzoon van G. Ribbius Peletier, november 1992; Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 45-46.
- ⁴³ Briefkaart Bremmer aan Van der Leek, Den Haag 11 mei 1911, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, p. 79.
- ⁴⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 47.
- ⁴⁵ Ibidem. Dona kocht bijvoorbeeld in opdracht van Bremmer werken voor de verzamelaar G. Ribbius Peletier, zoals blijkt uit de brief van Bremmer aan Ribbius Peletier, Den Haag oktober 1901, Archief Ribbius Peletier, nr. 807.
- ⁴⁶ In de administratie van de Kröller-Müller Stichting 1929-1932 (Archief KMM) wordt Dona regelmatig genoemd, bijvoorbeeld in december 1930: 'Betg. J. Dona, v.h. repareeren v. 1. speksteen beeld, f 25,-'.
- ⁴⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 197.
- ⁴⁸ Brief Bremmer aan Grietie Smith, Den Haag 17 augustus 1909, part. coll.
- ⁴⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 188-189.
- ⁵⁰ Prospectus van de cursus *Kunstgeschiedenis en Aesthetiek*, 1897, afgebeeld in Balk 1993, p. 17.
- ⁵¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 192; een nichtje van Aleida Bremmer-Beekhuis, mej. dr J.M.C. Bouvy, die ook Bremmers lessen volgde, was gepromoveerd als neerlandica en werkte in Leiden als assistente van Albert Verwey. Zij ging Bremmer in de late jaren twintig helpen bij het uitzoeken van gedichten.
- ⁵² Zie hoofdstuk II, noot 43.
- ⁵³ Deze albums bevinden zich in het BA/GA Den Haag.
- ⁵⁴ Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 23 augustus 1907, z.p.
- ⁵⁵ Er werden minstens drie sets van deze lesboeken vervaardigd. Een set bevindt zich in het Archief KMM, een andere set, afkomstig uit het bezit van Sam van Deventer, bevond zich tot in de jaren negentig in de bibliotheek van het Centraal Museum te Utrecht maar zijn daar sindsdien onvindbaar; een derde set bevindt zich in privé-bezit in Duitsland.
- ⁵⁶ Exemplaren van deze uitgetypte lezingen bevinden zich bij verschillende particulieren, (nazaten van) de uitgebreide cursistenfamilie Tutein Nolthenius
- ⁵⁷ Crommelin-Tutein Nolthenius 1900-1920. Julie Crommelin-Tutein Nolthenius was cursist van 1900 tot 1903 in Amsterdam, van 1905 tot 1914 in Den Haag en van 1920 tot 1939 in Delft.
- ⁵⁸ Cahier onbekende cursist 1907-1909.
- ⁵⁹ Zie Ronald de Leeuw, *De Collectie Europa. Het verzamelen van buitenlandse kunst in Nederland. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleraar museumbeleid en de geschiedenis van het verzamelen in de negentiende en twintigste eeuw aan de faculteit der letteren van de Vrije Universiteit te Amsterdam op 20 november 1995*, Amsterdam/Zwolle 1995. Er bevinden zich nu bijvoorbeeld nog slechts twee werken van Bougureau in Nederlandse openbare collecties, beide afkomstig uit de verzameling van de Amsterdamse verzamelaar Abraham Willet. Vergeest 2000, pp. 19-20 en 82.
- ⁶⁰ Bremmer 1906, pp. 192-200.
- ⁶¹ Ibidem.
- ⁶² MK III, 2.
- ⁶³ Bremmer 1906, p. 6.

-
- ⁶⁴ Idem, p. 5
- ⁶⁵ MK III, 11
- ⁶⁶ Bremmer 1906, hoofdstuk II, pp. 24-38, heeft dit als titel; de uitspraak voor het eerst gepubliceerd in 1904 in MK II, 69.
- ⁶⁷ Bremmer 1906, p. 12.
- ⁶⁸ Bremmer 1906, p. 61.
- ⁶⁹ Bremmer 1906, p. 7 plus erratum voorin het boek.
- ⁷⁰ *De Nieuwe Gids* 3 (1887-1888), dl. 2, pp. 279-297, geciteerd in Stegeman 1993, p. 40. Bremmer-Beekhuis (*Dienaar*, p. 40) noemt dit artikel van Van Eeden in verband met Bremmers kunstbeschouwing.
- ⁷¹ Bremmer 1906, p. 61.
- ⁷² BK I, 7.
- ⁷³ Bremmer 1906, pp. 61, 68.
- ⁷⁴ Bremmer 1906, p. 61.
- ⁷⁵ Ibidem.
- ⁷⁶ MK V, 28; ook geciteerd in dit verband in Stegeman 1993.
- ⁷⁷ BK I, 7.
- ⁷⁸ Crommelin-Tutein Nolthenius 1900-1920, aantekening getiteld 'nov. 1913'
- ⁷⁹ Albert Plasschaert, 'Bremmer over van der Leck', *De Groene Amsterdammer* 19 november 1930. Het betrof H.P. Bremmer, 'Bart van der Leck' in: *Tentoonstellingscatalogus van werken door B.van der Leck, Kunsthandel Huinck en Scherjon N.V. te Amsterdam. Met een inleiding door H.P. Bremmer*, Amsterdam 1930
- ⁸⁰ MK II, 59.
- ⁸¹ BK III, 4.
- ⁸² Zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer.
- ⁸³ BK VI, afl. 5.
- ⁸⁴ BK VI, 33.
- ⁸⁵ Blotkamp en Koopmans 1999, p. 65.
- ⁸⁶ BK III, 90.
- ⁸⁷ Rummens 1994.
- ⁸⁸ MK II, 14.
- ⁸⁹ Zie hoofdstuk VI.
- ⁹⁰ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 43-44.
- ⁹¹ BK VI, 34 en 38.
- ⁹² BK VI, 38.
- ⁹³ Bremmer 1911, p. 11.
- ⁹⁴ Prospectus van de cursus *Kunstgeschiedenis en Aesthetiek*, 1897.
- ⁹⁵ Zie De Vries 1990, pp. 109, 117-120; Halbertsma 1993, p. 59; E.H. Gombrich, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance I*, Oxford 1966 (vierde editie 1985), het hoofdstuk 'The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals. 4. Critical Polarities in Wölfflin', pp. 89-98.
- ⁹⁶ Gombrich, op. cit (noot 95).
- ⁹⁷ Prospectus van de cursus *Kunstgeschiedenis en Aesthetiek*, 1897.
- ⁹⁸ Bremmer 1909, pp. 83-92, 115-126 en 150-169.
- ⁹⁹ Bremmer 1909, pp. 37-58.
- ¹⁰⁰ Bremmer 1906, pp. 192-200.
- ¹⁰¹ MK II, afl. 8 'op het omslag'.
- ¹⁰² MK II, 57.
- ¹⁰³ MK II, 58.
- ¹⁰⁴ MK II, 59.
- ¹⁰⁵ MK II, 60.
- ¹⁰⁶ MK II, 61.
- ¹⁰⁷ MK II, 58, 64.
- ¹⁰⁸ Crommelin-Tutein Nolthenius 1900-1920, ongedateerde aantekening.
- ¹⁰⁹ Zie bijlage Index *Beeldende Kunst*.
- ¹¹⁰ Dit documentatiesysteem bevindt zich in het RKD. De platen zijn verdeeld over de verschillende afdelingen van dit instituut, het kaartsysteem is onderdeel van het BA/RKD. Zie ook hoofdstuk VIII.
- ¹¹¹ Vroege voorbeelden van deze uitspraken zijn te vinden in C.J. Du Cellié Muller-van den Bergh, *Cahier met aantekeningen van Bremmers lessen*, 1903-1904 (ongepubliceerd), part. coll. (afgebeeld in Balk 1993, p. 6), en Bremmer 1906, p. 16.
- ¹¹² Crommelin-Tutein Nolthenius 1900-1920, aantekening gedateerd '1905: oktober. De eerste les'.
- ¹¹³ Bijvoorbeeld in MK II, 3, MK III, afl. 9 'op het omslag', en Bremmer 1906, p. 74.

-
- ¹¹⁴ Bremmer 1906, p. 17.
- ¹¹⁵ Bremmer 1906, p. 20.
- ¹¹⁶ Bremmer 1908, p. 10.
- ¹¹⁷ BK I, 6.
- ¹¹⁸ Hammacher 1941.
- ¹¹⁹ Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 11 januari 1909.
- ¹²⁰ Bremmer 1909, pp 38-39.
- ¹²¹ BK III, 90.
- ¹²² Bremmer 1911, p. 11, ook geciteerd in Stegeman 1993, p. 46.
- ¹²³ Bremmer 1911, pp.166-167. Het gedicht van Luyken wordt ook geciteerd in Vink 1988, pp. 9-10.
- ¹²⁴ Brief Bremmer aan Van der Leek, Den Haag 10 maart 1935, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, p. 173.
- ¹²⁵ Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 6 september 1907.
- ¹²⁶ Zie Vink 1988, p. 14 en noot 106.
- ¹²⁷ Er zijn geen aanwijzingen dat Bremmer zich, zoals Bremmer-Beekhuis (*Dienaar*, pp. 8 en 246) beweert, al voor 1895 met Spinoza bezighield. In zijn krantenartikelen van de jaren 1893-1895, die toch wemelen van de verwijzingen en citaten, noch in de briefwisseling met Borel, waarin Spinoza's ideeën goed gepast zouden hebben, wordt Spinoza ooit genoemd. De passage in *Dienaar* (p. 246) over Bremmer, Verster en Spinoza wijst in de richting van Verwey als degene die hen beiden in contact bracht met Spinoza's werk. Omdat Bremmer pas na zijn huwelijk bevriend raakte met Verster (Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 73), moet dit in of na 1895 geweest zijn. Het door Verwey opgerichte *Tweemaandelijksch tijdschrift* 1 (mei 1895), afl. 5, pp 323-340, had een voorpublicatie van Gorters boek: Dr. H. Gorter, 'De Ethica van Spinoza'; Verwey besprak Gorters Spinozavertaling (Den Haag, 1895) in *Tweemaandelijksch tijdschrift* 2 (1896), afl. 2, pp. 437-447, 'Spinoza's Ethica'.
- ¹²⁸ Zie S. Thissen, *De spinozisten: wijsgerige beweging in Nederland (1850-1907)*, Den Haag 2000.
- ¹²⁹ Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 6 september 1907 over Nietzsche; het gedicht 'Künstlers Tug und Recht' van Goethe staat op de tegenoverliggende bladzijde in Bremmers handschrift. Zie voor het 'gebruik' dat critici maakten van Nietzsche c.s.: De Vries 1990.
- ¹³⁰ Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 6 september 1907.
- ¹³¹ BK III, 74.
- ¹³² Bremmer 1911, p. 166; zie ook Vink 1988 p. 9.
- ¹³³ Bremmer 1911, pp. 223 en 246; geciteerd in Vink 1988, pp. 9-11.
- ¹³⁴ Heymans 1987, p. 85.
- ¹³⁵ Bank en Van Buuren 2000, pp. 314-317. Alle gegevens over Fechner zijn, tenzij anders vermeld, hieraan ontleend.
- ¹³⁶ Zie noot 53
- ¹³⁷ Heymans promoveerde in 1881 in de wijsbegeerte en was daarna een aantal jaren repetitor in Leiden. Daar raakte hij bevriend met Rudolf Steinmetz. Zie E.W. Hofstee, 'Steinmetz, Sebald Rudolph', in J. Charité (red.), *Biografisch woordenboek van Nederland*, Amsterdam 1985, pp. 535-536.
- ¹³⁸ Alle gegevens over Heymans' onderwijs aan de universiteit, zijn experimenten en zijn opvattingen zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan Bank en Van Buuren 2000, pp. 291-327, en Draaisma 1992.
- ¹³⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 46.
- ¹⁴⁰ Heymans 1987, p. 68.
- ¹⁴¹ Bank en Van Buuren 2000, pp. 316-317.
- ¹⁴² Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 6 september 1907.
- ¹⁴³ Idem, aantekening 9 augustus 1907.
- ¹⁴⁴ Ibidem.
- ¹⁴⁵ Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 6 september 1907.
- ¹⁴⁶ Bremmer 1911, pp. 164-165.
- ¹⁴⁷ Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 20 september 1907.
- ¹⁴⁸ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 34-35. Zijn opvattingen over het nut van reproducties zijn ook geformuleerd in Bremmer 1906, hoofdstuk 5, 'Over reproducties', pp. 215-224.
- ¹⁴⁹ Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 20 september 1907.
- ¹⁵⁰ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 35.
- ¹⁵¹ Notitieboekje gevuld in Bremmers handschrift, met een opsomming van bezienswaardigheden in Milaan, Padua, Venetië en Florence, z.d. [1906], part. bezit.
- ¹⁵² Brief Bremmer aan Aleida Bremmer-Beekhuis, Milaan 24 maart 1906, overgetypt door A. Bremmer-Beekhuis, BA/RKD. Het origineel is verloren gegaan.
- ¹⁵³ Brief Bremmer aan Aleida Bremmer-Beekhuis, Florence 30 maart 1906, overgetypt door A. Bremmer-Beekhuis, BA/RKD. Het origineel is verloren gegaan.

- ¹⁵⁴ H.P. Bremmer, notitieboekje met een verslag van een reis door Spanje (Toledo, Valencia en Barcelona), 18 t/m 27 april, BA/RKD, aantekening Madrid 12 april 1909.
- ¹⁵⁵ MK III, afl 11, 'op het omslag'.
- ¹⁵⁶ Bank en Van Buuren 2000, p. 296. Zie ook noot 138.
- ¹⁵⁷ Huisman en Draaisma 1992, het bedoelde apparaat is afgebeeld op p. 120.
- ¹⁵⁸ Idem, p. 96
- ¹⁵⁹ Bank en Van Buuren 2000, p. 302. De kubus is afgebeeld op p. 306.
- ¹⁶⁰ Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 31 januari 1908.
- ¹⁶¹ Brief Bremmer aan Aleida Beekhuis 30 juli 1895, overgetypt door A. Bremmer-Beekhuis, BA/RKD. Het origineel is verloren gegaan. Zie ook hoofdstuk I.
- ¹⁶² H.P. Bremmer, 'Kunst en Tooneel. De najaars-tentoonstelling in Arti', *De Controleur* 3 (november 1894).
- ¹⁶³ H.P. Bremmer, 'De tentoonstelling der werken van Jan Toorop in de Lakenhal', *De Zuid-Hollander* 8 (februari 1894). Herdruk in: J.M. Joosten, 'De eerste solo-tentoonstelling van Jan Toorop in 1894 in het Leids Stedelijk Museum De Lakenhal gehouden, en de toelichting daarop door H.P. Bremmer', *Antiek. Tijdschrift voor liefhebbers en kenners van oude kunst en kunstnijverheid* 11 (1977) 7, pp. 573-579. De artikelen van Bremmer verschenen op 8., 9, 12, 13, 14 en 15 februari 1894.
- ¹⁶⁴ Bremmer 1906, pp. 68-91.
- ¹⁶⁵ Van Deventer 1956, pp. 18-19.
- ¹⁶⁶ Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 6 september 1907.
- ¹⁶⁷ MK II, 14.
- ¹⁶⁸ In Huisman en Draaisma 1992, p. 139, is een verwant gereedschap afgebeeld, de Drukpen naar Kraepelin. De handschriftweegschaal is niet in de catalogus afgebeeld, maar kan volgens een van de auteurs, Jan Waling Huisman, collectiebeheerder van het Universiteitsmuseum Groningen, heel goed opgeslagen liggen in het museum tussen de vele niet-geïdentificeerde apparaten (mededeling 1 mei 2000).
- ¹⁶⁹ Feltkamp 1946, pp. 108-110. Hij beeldt grafieken af uit F. Meyer, *Wissenschaftliche Grundlage der Graphologie*.
- ¹⁷⁰ Zie noot 52. Op een van de fiches gemerkt 'Willy' staat: 'Soer. *Ik ken u uit uw schrift*'. De meeste boeken op dit gebied schonk Bremmer mogelijk al in de jaren dertig en veertig aan zijn neef Wim Feltkamp. Deze noemt in de literatuurlijst van zijn boek *Zien en verstaan* vijf Duitse handboeken over grafologie, van G. Meyer, W. Preyer, L. Werner, L. Klages en W. Langenbruch (Feltkamp 1946, p. 282 Het lijkt waarschijnlijk dat hij deze boeken, of een deel daarvan, van Bremmer kreeg.
- ¹⁷¹ Brief Aleida Bremmer-Beekhuis aan Henk Bremmer jr., Den Haag, 25 juli 1928, part. coll.
- ¹⁷² Deze brievencollectie bevindt zich nu in de Fondation Custodia in Parijs. Er zijn overigens geen aanwijzingen dat Bremmer en Lugt elkaar persoonlijk kenden.
- ¹⁷³ 'Openingsrede symposium Vincent van Gogh, 27 maart 1953', typoscript, BA/RKD.
- ¹⁷⁴ Aantekeningen van Bremmer, getiteld: 'Zijls handschrift 21 aug 1933', op de achterkant van een envelop die zich bevindt tussen de brieven van Zijl in het BA/GA Den Haag.
- ¹⁷⁵ BK I, 64 en BK IV, 55.
- ¹⁷⁶ Brief Toorop aan Bremmer, Den Haag 13 augustus 1927, BA/GA Den Haag
- ¹⁷⁷ W.C. Feltkamp, 'Leven en werken van H.P. Bremmer', in: *Herdenking* 1956, pp. 18-26: pp. 20-21.
- ¹⁷⁸ Joost Willink, 'Bremmer en het blijvende in de kunst', *Jong Holland* 1 (1985) 3, pp. 50-57, p. 52
- ¹⁷⁹ De Vries 1990, p. 169.
- ¹⁸⁰ Stegeman 1993, p. 40.
- ¹⁸¹ Op. cit. (noot 177), p. 21.
- ¹⁸² Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig 1876, dl. 1, pp. 86-122. N.B. Fechner schrijft het woord Assoziation als Association, evenals afgeleide woorden als associative.
- ¹⁸³ Idem, p. 118.
- ¹⁸⁴ Idem, p. 119.
- ¹⁸⁵ Bremmer 1906, p. 6.
- ¹⁸⁶ Bremmer 1908, p. 10.
- ¹⁸⁷ Bank en Van Buuren 2000, pp. 292-293 en 316.
- ¹⁸⁸ G.J. Bolland, *Nieuwe kennis, oude wijsheid. Eene poging tot voorlichting*, Leiden 1910, geciteerd in Bank en Van Buuren 2000, p. 319
- ¹⁸⁹ Mondriaan deed deze uitspraak in een brief aan Schelfhout, 12 juni 1914, geciteerd in Blotkamp 1994, p. 77; zie voor Mondriaan en de theosofie idem, pp. 34-42.
- ¹⁹⁰ Zie Moll 1957, p. 40.
- ¹⁹¹ Mededeling Hette de Sitter, 18 maart 1994. Met dank aan Lien Heyting voor haar bemiddeling.
- ¹⁹² Crommelin-Tutein Nolthenius 1900-1920, aantekening 26 oktober 1911.
- ¹⁹³ BK I, 23.

- ¹⁹⁴ BK I, 32. Het betreft *Tableau No 3: Compositie in ovaal*, Joosten/Welsh B 33.
- ¹⁹⁵ BK I, 7.
- ¹⁹⁶ BK I, 32.
- ¹⁹⁷ BK III, 72. Het betreft *Compositie 10 in zwart wit*, Joosten/Welsh B79
- ¹⁹⁸ Bremmer 1906, pp. 189-190.
- ¹⁹⁹ Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 31 januari 1908.
- ²⁰⁰ BK XXII, 5.
- ²⁰¹ De Vries 1990, p. 149.
- ²⁰² De Vries 1990, pp. 156-157.
- ²⁰³ Crommelin-Tutein Nolthenius 1900-1920, ongedateerde aantekening [november 1912]. Op de tentoonstelling, die gehouden werd van 5 oktober tot 8 november 1912 bij Oldenzeel en daarna nog te zien was in Leiden (Leidsche Kunstvereniging) en Utrecht (Voor de Kunst), werden zeventig werken van Kandinsky uit de periode 1902-1912 getoond. Zie Loosjes-Terpstra 1987, p. 115.
- ²⁰⁴ A. Plasschaert, 'Kunst en Letternieuws. Der Sturm. Bij d'Audretsch', *Het Vaderland* 17 maart 1916.
- ²⁰⁵ J.G. van Gelder, 'H.P. Bremmer 17 mei 1871-10 januari 1956', *De Groene Amsterdammer*, 21 januari 1956.
- ²⁰⁶ De Vries 1990, pp. 191-192.
- ²⁰⁷ Ibidem.
- ²⁰⁸ Albert Verwey, 'Beeldende Kunst. Onder redactie van H.P. Bremmer', *De Beweging* 12 (oktober 1916), pp. 75-76.
- ²⁰⁹ Albert Verwey, 'Boeken, Menschen en Stroomingen. H.P. Bremmer. Practische Aesthetische Studies', *De Beweging* (1910), I, pp. 110-112.
- ²¹⁰ Bij welke gelegenheid of in welk medium Veth deze typering gebruikte, is niet teruggevonden in de media waar Veth geregeld in publiceerde (*De Kroniek* en *De Amsterdammer*), maar hij deed dit vermoedelijk in 1906 naar aanleiding van het verschijnen van Bremmers eerste boek (Bremmer 1906). Zijn uitspraak werd vanaf die tijd vaak aangehaald. Huizinga refereerde bijvoorbeeld aan Bremmer in januari 1907 in zijn brief aan Veth als volgt: 'De kunstdominé (zoals gij hem immers hebt gedoopt?) Brief Johan Huizinga (Groningen) aan Jan Veth, 3 januari 1907', geciteerd in Leon Hanssen et al. (red.), *J. Huizinga, Briefwisseling, deel I, 1894-1924*, Utrecht 1989, pp. 82-83; een leerling van Bremmer noteerde in een les in oktober 1907 de volgende anekdote: 'Veth zei tegen Bremmer: U bent de Kunstdominé. Neen zei Br. U bent de dominé, U preekt voor de bekeerde gemeente; ik ben de zendeling, ik preek voor de heidenen.' Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening 28 oktober 1907.
- ²¹¹ Verwey, op. cit. (noot 31), geciteerd in Stegeman 1993, p. 46, waar ook een uitgebreide beschouwing over Verwey en Bremmer te vinden is. Stegeman vindt Verwey in het algemeen 'zeer kritisch' over Bremmers publicaties en ziet hen 'in de essentie van hun visies, ook die betreffende Van Gogh, tegenover elkaar staan'. Verwey wijst inderdaad hier en daar op fouten in Bremmers redeneringen. Zijn toon is echter steeds welwillend, zij het licht ironisch. Zijn houding is dan ook meer die van de oudere, wijzere dichter tegenover een jongere, onbesuisde criticus dan die van een 'tegenstander'.
- ²¹² Albert Verwey, 'Boeken, Menschen en Stroomingen. H.P. Bremmer. Delftsch Aardewerk', *De Beweging* (1908), IV, pp. 380-382.
- ²¹³ Dit blijkt uit de brieven van Bremmer aan Verwey, resp. Den Haag 6 oktober 1925 en 2 april 1934, Verwey-Archief HS XLI B 1900 en HS .XLI B 1902, UB Amsterdam.
- ²¹⁴ De Vries 1990, pp. 67 en 80-81.
- ²¹⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 34; de dagboekjes van Albert Plasschaert bevinden zich in het Archief Albert Plasschaert, RKD
- ²¹⁶ Albert Plasschaert (zie noot 215), aantekening zondagavond 20 december 1903.
- ²¹⁷ A. Plasschaert, 'Schilderkunst. Schilderij-zien III. Aan Joh.', *De Kroniek* 6 september 1902.
- ²¹⁸ Zie noot 14.
- ²¹⁹ De Vries 1990, p. 80.
- ²²⁰ Anoniem, 'Vergleichende Gemäldestudiën von Karl Voll, München und Leipzig, bei Georg Müller', krantenknipsel uit onbekende krant, met potlood gedateerd 'Dec 1906', part. bezit.
- ²²¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 34.
- ²²² De Vries 1990, pp. 84-89.
- ²²³ A. Plasschaert, *Korte karakterisering* [aforismen over kunst], z.p. 1908, geciteerd in De Vries 1990, p. 80-81.
- ²²⁴ Briefkaart Plasschaert aan Bremmer, Veere 22 juni 1908, BA/GA Den Haag.
- ²²⁵ A. Plasschaert, 'Bremmer over van der Leek', *De Groene Amsterdammer* 29 november 1930.
- ²²⁶ Zie voor deze polemieks hoofdstuk VII.
- ²²⁷ Jos de Gruyter, *Bewust leven*, ongepubliceerde autobiografie, Archief W. Jos. de Gruyter, RKD; geciteerd in Ebbink 1996, p. 33.

²²⁸ Mededeling E. Stakenburg-Mees, dochter van Jacob Mees, september 1992; zie voor de vriendschap met Nieweg Ebbink 1996.

²²⁹ De Vries 1990, pp. 103-137.

²³⁰ Just Havelaar, geciteerd in Antoinette van Hoytema, 'Bertha van Hasselt', *Maandblad voor Beeldende Kunsten* X (1933), pp. 196-197.

²³¹ De Vries 1990, pp. 106-109.

²³² Havelaar 1915.

²³³ Iets dergelijks overkwam bijvoorbeeld ook Jan Veth, die zich in de jaren tachtig afzette tegen voorgangers, en in de jaren negentig al door jongeren met zijn eigen argumenten om de oren werd geslagen. Zie Carel Blotkamp, 'Kunstenaars als critici. Kunstkritiek in Nederland 1880-1895', in: Bionda en Blotkamp 1991, pp. 75-87, met name p. 82 en noot 35.

²³⁴ Havelaar 1915.

²³⁵ Havelaar zou in 1926, als reactie op een artikel over 'De School-Bremmer' (Havelaar 1926), opnieuw onmiddellijk door een niet geïdentificeerde aanhanger van Bremmer ter verantwoording worden geroepen in een ingezonden brief: Rouville, 'Kunst en Letteren. Een vraag aan Havelaar (ingezonden)' *Het Vaderland* 16 maart 1926; zie ook de hoofdstukken VI en VII.

²³⁶ Brief Havelaar aan H.P.L. Wiessing 12 februari 1915, Letterkundig Museum, Den Haag, met dank aan Hans Ebbink.

²³⁷ Brief Havelaar aan Bremmer, Bloemendaal 17 februari 1915, BA/GA Den Haag.

²³⁸ De Vries 1990, pp. 157, 160 en 173.

²³⁹ Heymans 1987, pp. 123-133 over Bremmer; over Van Doesburg p. 124.

²⁴⁰ Zie Sjarel Ex, 'Vilmos Huszár', in: Blotkamp 1982, pp. 83-124: p. 94. Zie ook hoofdstuk VI.

²⁴¹ Zie Evert van Straaten, 'Theo van Doesburg', in: Blotkamp 1996, pp. 15-66.

²⁴² I.K. Bonset (pseudoniem van Theo van Doesburg), *Mécano* no jaune [2] (1922); het manifest is gedateerd 31 januari 1921.

²⁴³ I.K. Bonset (pseudoniem van Theo van Doesburg), *Mécano* no rouge [3] (1922).

²⁴⁴ Zie hierover ook Van Adrichem 2003, pp. 215-230; op Hammacher kom ik nog terug in hoofdstuk IX.

IV. 'Es formte sich eine Art Gemeinde um ihn.' Het publiek van H.P. Bremmer



1. Rusticus [pseud. van Marius Bauer], *Het moderne Kunstbegrip te Groningen*, spotprent in *De Kroniek*, 27 december 1896.

Aan de basis van Bremmers gezaghebbende positie lagen zijn cursussen. Hierdoor hield hij voortdurend voeling met zijn omvangrijke aanhang, die niet alleen opvallend trouw was – dertig jaar op les was geen uitzondering – maar ook buitengewoon actief in het propageren van zijn naam. Zijn cursisten, door critici wel spottend 'Bremmerianen' genoemd, droegen hem op handen en wezen in het algemeen alle kritiek op hun vereerde leraar af. De Duitse letterkundige Friedrich Markus Huebner, die in de jaren twintig publiceerde over moderne kunst in Nederland en onvermijdelijk in contact kwam met Bremmer, signaleerde al vroeg het sektarische karakter van deze kring. Hij typeerde in 1921 het publiek als een soort parochie: 'Es formte sich eine Art Gemeinde um ihn, die sich seiner Ästhetik in Dingen der Kunst aufs Wort unterwirft und sich gegen Anschauungen aus anderen Lagern willentlich abschliesst.'¹

Bremmers invloed strekte zich uit tot buiten deze gelederen. Hij was bijzonder geliefd in kringen van onderwijzers en volksoepvoeders en was een veelgevraagd spreker bij volksuniversiteiten. In 1907 circuleerde zijn naam zelfs als een van de kandidaten voor een hoogleraarspost in Utrecht. Dit had hij voornamelijk te danken aan het ijveren van een aantal cursisten, hetgeen kenmerkend is voor de invloedrijke rol van zijn publiek bij zijn lancering in de kunstwereld.

IV.1 Bremmers clientèle

Opvallend aan de vestiging van Bremmers autoriteit als leraar en schrijver is de snelheid van zijn succes. In 1896 begonnen, had zijn lespraktijk al omstreeks 1900 de maximale omvang van 40 Bremmer-clubs in verschillende plaatsen in Nederland bereikt. Zelf ondernam hij weinig om bekendheid aan zijn cursussen te geven. In 1897 had hij een door Thorn Prikker versierde prospectus met cursusprogramma laten drukken, die verzonden werd aan belangstellenden. Deze werd het jaar daarop één keer herdrukt, en daarmee hield Bremmers aandeel in het bekendmaken van zijn activiteiten op. Ook in *Moderne Kunstwerken* of in *Beeldende Kunst* adverteerde hij niet voor de lessen. Er was geen noodzaak voor, mond-tot-mondreclame bleek voldoende. Dat hing samen met de aard van het publiek dat zich tot Bremmer en zijn lessen aangetrokken voelde.

Overal behoorden de cursisten tot de bevolkingsgroep die het meeste aanzien genoot.² In de Haagse cursussen gaven leden van de adel de toon aan; in Rotterdam opereerde Bremmer in het rijke havenmilieu: reders, verzekeraars, bankiers en hun vrouwen vormden er het leeuwendeel van het publiek. In Amsterdam bevolkten beoefenaars van vrije beroepen en grote ondernemers de clubs. De wereld van de universiteit – professoren, lectoren, hun echtgenotes en studenten – overheerste in de cursussen in Utrecht en Groningen. Deze sociale bovenlaag van Nederland was door talloze fijne draden van verwantschap en maatschappelijke contacten met elkaar verbonden. De families Hudig, Mees, De Monchy en Van Stolk bijvoorbeeld, die in Rotterdam veel cursisten leverden, waren zowel onderling als aan talrijke andere invloedrijke families verwant. Langs dit soort lijnen ontspon zich het netwerk van Bremmer-clubs.

Die contacten in de juiste kringen waren onontbeerlijk. Dat bleek vooral in de beginjaren van Bremmers loopbaan. Zo werd hij in 1896 door zijn vriend uit de Leidse tijd, de medisch student Willem J.H. Leuring, uitgenodigd om in Groningen een lezing te komen houden bij een tentoonstelling van werk van Thorn Prikker, Melchers, Doudelet en Degouve de Nuncques. De tentoonstelling was georganiseerd door een aantal studenten, onder wie de latere historicus Johan Huizinga, die het affiche voor de lezing tekende.³ Behalve Leuring had van het gezelschap niemand ooit van Bremmer gehoord. De voordracht, ‘Over de wording en het wezen van het moderne kunstbegrip’, bezorgde Bremmer zijn eerste landelijke bekendheid door Bauers spotprent ervan in *De Kroniek* (afb.1). Maar het publiek was niet erg onder de indruk. Bremmer werd tijdens de lezing zelfs uitgefloten. Huizinga herinnerde zich achteraf alleen het voordurende gebruik van de uitdrukking ‘van lieverlede’ en was zeer verbaasd toen Bremmer een paar jaar later een invloedrijk man bleek te zijn geworden. Het voorval laat zien dat de jonge Bremmer, die weliswaar in klein gezelschap een sterke overtuigingskracht bezat, nog geen begaafd redenaar was voor groot publiek en dat zijn reputatie dus niet gebaseerd was op zijn faam als spreker. Dit eerste Groningse optreden leidde ook niet tot nieuwe uitnodigingen. Toen echter in 1899 enkele Groningse zwaargewichten, onder wie de hoogleraar psychologie Heymans en zijn vrouw, goede vrienden van Steinmetz, en de hoogleraar botanie Moll, wiens vrouw afkomstig was uit de Utrechtse familie Fruin die al ‘bij Bremmer’ was, zich voor Bremmer gingen inzetten, ontstonden er in een mum van tijd vijf Bremmer-clubs.⁴

Exclusiviteit

De motieven om bij Bremmer op les te gaan waren divers, en voor de meeste deelnemers waarschijnlijk gemengd. Er bestond allereerst een oprechte behoefte om zich veelzijdig te ontwikkelen. Bremmers lessen vormden vaak onderdeel van een heel ‘curriculum’ aan

lezingen en cursussen dat zijn publiek voor zichzelf opstelde. Zo volgden omstreeks 1900 verschillende cursisten in Den Haag en Utrecht ook de privaattlessen sociologie van Steinmetz.⁵ In Groningen hield de musicus Peter van Anrooy (1879-1954), van 1905 tot 1910 dirigent van het plaatselijke orkest en directeur van de muziekschool, voordrachten voor de kring van professoren en hun aanhang waar Bremmer ook in opereerde.⁶ En de kinderen van mevrouw A.Drost-van der Stok, die in de jaren twintig en dertig in Rotterdam een Bremmerclubje aan huis had, plaagden haar altijd met haar drie 'B-cursussen': Bijbelkring, Bremmerclub en de lessen van voordrachtskunstenares W.L. Boldingh Goemans.⁷

De notie dat zinvolle bezigheden heilzaam waren voor de geestelijke gezondheid speelde hierbij een belangrijke rol. Willy Beekhuis' neurasthenie (zie hoofdstuk II) vormde al in 1894 de aanleiding voor Bremmers lessen aan haar en haar zussen; iets dergelijks gold ongetwijfeld ook voor veel van zijn latere cursisten. Zo werd de rijke bankiersvrouw Anna Kann-Polak Daniëls, een van Bremmers vroege Haagse cursisten, door de huisonderwijzer van haar zoon omschreven als een vrouw met symptomen die aan neurasthenie doen denken: 'Ze heeft een trek in haar wezen die wijst op inwendige strubbelingen, een vechten met zichzelf, waarschijnlijk ook een vechten tegen een niet overgrote energie. Ze schijnt nogal spoedig door vermoeidheid ertoe te komen bedrust te nemen.' Hij somt met instemming de liefhebberijen op die haar uit haar lethargie wekken, zoals 'werken in de tuin' en vooral: 'Ze heeft veel belangstelling voor kunst en heeft kunstsmaak, gaat met de kinderen naar tentoonstellingen en musea en spreekt met hen over kunst.'⁸ Het argument van de heilzame werking op het geestelijk welbevinden woog natuurlijk het zwaarst voor de vrouwen, die vanaf het begin in de meerderheid waren op de lessen – van een kleine meerderheid in het begin tot ca. 75% in de jaren dertig.⁹ Maar het zijn niet alleen vrouwen die Bremmer in hun brieven danken voor hun 'geestelijke groei' of schrijven 'innerlijk verrijkt' te zijn door de lessen.¹⁰ Opvallend veel mannen drukken zich eveneens in deze termen uit. Zo noemde de psychiater G.W. Arendsen Hein Bremmers lessen 'een levensverrijking' en dankte de onderwijzer A. Hallema Bremmer voor zijn 'geestelijke vorming'.¹¹

Het deel van de bevolking waar Bremmer zijn cursisten uit recruteerde, vormde de ruggengraat van het culturele leven in Nederland, dat aan het eind van de negentiende eeuw overal opbloede.¹² Concerten, toneelvoorstellingen en exposities werden georganiseerd en bezocht door vrijwel dezelfde mensen die ook Bremmers lessen volgden. Veel cursisten waren lid van culturele clubs als de Alliance Française en minstens de helft van hen was op enig moment lid van een lokale vereniging van kunstminnenden. Zo waren veel Utrechtse cursisten, onder wie de amateurschilderessen Elisabeth Adriani-Hovy en G.J. Borst-de Breuk en diverse leden van de families Van der Meulen, Ribbius Peletier, Snellen en Fruin, lid van de verenigingen Kunstliefde en Voor de Kunst, waar Bremmer regelmatig werd uitgenodigd om voordrachten te houden en waarvan hij zelf ook lid was.¹³

Exemplarisch in dit opzicht was Bremmers aanhang in Rotterdam, tot de Tweede Wereldoorlog de stad met de meest daadkrachtige elite van Nederland.¹⁴ Onder zijn cursisten bevonden zich veel bestuursleden van de in 1893 opgerichte Rotterdamse Kunstkring, zoals Georgette van Stolk en de dames Crol-Halbertsma en Van der Willigen-Sauerbier.¹⁵ En we vinden veel namen van cursisten terug in de stichtingen en comités voor geldinzameling die in Rotterdam floreerden. Mr. K.P. van der Mandele, directeur van de Rotterdamsche Bankvereniging, voorzitter van de Kamer van Koophandel en spil van het Rotterdamse zakenleven in het interbellum, was bijvoorbeeld oprichter en voorzitter van de Stichting Volkskracht, die in de jaren dertig de zomerexposities van het museum Boymans financierde.¹⁶ Een ander kopstuk onder de cursisten, mr. G.H. Hintzen, was voorzitter van het comité uit de burgerij dat geld inzamelde voor de collectie van Boymans bij de opening van het nieuwe gebouw in 1935.¹⁷

De ‘competitie’ op de markt voor kunstbeschouwing was in de tijd dat Bremmer aan zijn loopbaan als leraar begon, in het algemeen gering. Een van de weinige anderen die zich er manifesteerde, was de kunstenares Etha Fles, een generatiegenoot van Bremmer die zich in dezelfde kringen bewoog. In 1895 begon zij in Amsterdam een ‘cursus kunstgeschiedenis voor dames’.¹⁸ Zij was bevriend met Jan Veth, die haar belangstelling wekte voor de Arts&Crafts beweging van William Morris.¹⁹ Haar visie op de kunstgeschiedenis was hierdoor gekleurd. Daarvan getuigt haar in 1903-1904 uitgegeven kleine ‘leergang’ in twaalf afleveringen, getiteld: *Inleiding tot een kunstgeschiedenis*, waarin ze stelt dat kunst ‘haar levenscentrum vindt in de maatschappij die haar vorm geeft.’²⁰ Van een toeloop van cursisten zoals Bremmer die had kan geen sprake zijn geweest. Omstreeks 1900 verlegde zij haar energie naar het verenigingsleven in Utrecht, waar zij één van de stuwende krachten achter de Vereniging Voor de Kunst was.²¹ Van 1908 tot 1934 woonde zij een groot deel van het jaar in Italië, waardoor haar bemoeienis met de Nederlandse kunstwereld geringer werd.

Ook de openbare lezingen die overal in Nederland door diverse sprekers over kunst gehouden werden, een circuit waarin onder anderen de kunstkenner Bredius en Hofstede de Groot en de hoogleraren Martin en Vogelsang zeer actief waren, vormden geen concurrentie voor Bremmers cursussen.²² Hij maakte zelf overigens al snel deel uit van dit circuit, een aspect van zijn activiteiten waarop ik aan het eind van dit hoofdstuk nog terug zal komen. Het bezoek aan dergelijke lezingen was voor Bremmers publiek onderdeel van het uitgaansleven, net als schouwburg- of theaterbezoek. Ze verschilden in één belangrijk opzicht van Bremmers cursussen: ze waren over het algemeen voor alle rangen en standen toegankelijk. Een belangrijk motief om Bremmers cursussen toe te voegen aan het scala van culturele activiteiten was voor veel cursisten dan ook de exclusiviteit van de Bremmer-clubs.

Binnen de elite heerste een sterke behoefte aan gebruiken die de sociale cohesie versterkten. Allerlei gelegenheden werden aangegrepen om elkaar te ontmoeten: feesten, jours, bijeenkomsten van exclusieve genootschappen. Dit sociale ritueel was rond de eeuwwisseling in volle bloei en bleef vrijwel intact bestaan tot aan de Tweede Wereldoorlog. Het society-leven bleef beslist niet beperkt tot de grote steden. W. Moll, zoon van het echtpaar Moll-Fruin dat tot de eerste Groningse Bremmer-cursisten behoorde, beschrijft bijvoorbeeld in zijn herinneringen de vele deftige visites, bals, diners, recepties en dergelijke die het sociale leven van de Groningse bovenlaag markeerden in de jaren rond de eeuwwisseling.²³ Het culturele leven voegde hieraan gelegenheden toe om gelijkgestemden uit eigen kring te ontmoeten.



2. Bremmers leskamer op de eerste verdieping van Trompstraat 322, Den Haag, 1990. foto Christie's

De gebruiken die de hogere standen instelden, waren ook veelal bedoeld om sociaal lager geplaatsten buiten te sluiten. Even sterk als de behoefte om elkaar op te zoeken, was de behoefte om daarbij onder elkaar te zijn. Op les gaan bij Bremmer werd zo'n gebruik. Om te beginnen waren er de kosten, f 25,- per cursus, die een aardige drempel vormden.²⁴ De Bremmer-clubs waren verder geschikt als sociaal ritueel omdat ze klein waren en door 'ballotage' tot stand kwamen: de initiatiefnemers van een cursus nodigden zelf de andere cursisten uit. Zo konden ook de fijne scheidslijnen binnen de elite worden gerespecteerd: de adel was deftiger dan het patriciaat en beide konden neerkijken op 'nieuw' geld of aanzien. Deze scheidslijnen waren vrij vaag in provincieplaatsen, waar alle mensen van aanzien noodgedwongen met elkaar optrokken, en het scherpst in Den Haag, met zijn uitgebreide 'monde'. Juist bij nieuwe maatschappelijke fenomenen werd in Den Haag krampachtig vastgehouden aan het 'onder elkaar' zijn. De schrijfster Anna de Savornin Lohman, een nicht van de freule de Savornin Lohman die tot Bremmers vroegste Haagse cursisten behoorde, beschrijft in haar *Herinneringen* ironisch hoe in de jaren 1890 een deel van de Haagse adel de Hervormde Kerk verliet, die te rekkelijk werd bevonden. Zij traden toe tot de Deutsch-Evangelische Kirche, aangetrokken door de 'eenvoudige vroomheid' van dit orthodoxe kerkgenootschap. Maar de eerste zorg was het bewerkstelligen van exclusiviteit: "En weet je wat zóó héérlijk is" – zei een van die orthodoxe dames tot mijn moeder, in mijne tegenwoordigheid, "Dominee X (zoo zal ik hem beleefdheidshalve maar betitelen) heeft alles zoo ingericht dat B. (haar dochter, die werd aangenomen en bevestigd) bij 't Avondmaal heelemaal blijft onder haar eigen clubje." Ze noemde daarbij eenige namen van freules, door haar en den predikant in kwestie waardig gekeurd in gezelschap van haar dochter aan te zitten aan dat heilig Maal [...]'".²⁵

Ook bij Bremmer bleven de freules onder hun eigen gezelschap. Een voorbeeld daarvan is het clubje van de schilderes Anna Egter van Wissenkerke, dat al vanaf 1898 actief was, en dat vrijwel geheel uit vrouwen van adellijke komaf bestond. In het cursusjaar 1912/1913 deelde zij haar lesuur met de freules De Jonge, Schorer, De Ranitz en De Graeff, de echtgenote van de schilder Huszár, geboren freule Van Teylingen, de echtgenote van de Haagse burgemeester Patijn, van geboorte jonkvrouwe Van Doorn en de tot het patriciaat behorende dames Van Stralen en Roessingh.²⁶ Sommige clubjes werden simpelweg overheerst door verschillende leden van één aanzienlijke familie. Hermine Elise Hannema, née jonkvrouwe De Stuers, vulde bijvoorbeeld met haar zuster Addie van Beyma thoe Kingma-de Stuers, haar schoonzusters Nicoline de Stuers-von Mühlen en Jetske Hannema en enige vriendinnen van 1900 tot 1936 een lesuur in Den Haag.²⁷

Andere lesuren werden weer geheel gevuld door leden van de hogere burgerij. Van een dergelijk clubje, bestaande uit een aantal dames en één heer, is een amusante beschrijving bewaard gebleven van de hand van Julie Crommelin, die Bremmers lessen al vanaf omstreeks 1900 volgde, eerst in Amsterdam en vanaf 1905 in Den Haag. Ze noteerde haar kennismaking met de Haagse cursus, waar ze in oktober 1905 met haar dochter en schoondochter naartoe ging, als volgt: 'We troffen er aan stille schuwe Truus [Hettinga Tromp, de schilderes] en verder Juff. Heering, dito Hudig, dito de Monté Verloren, drie dames die heel aardig zijn, maar je zoo niets zeggen, zoo koud. Dan 't echtpaar de Zwart, die beweerden dadelijk vrij veel, en dat gaf mij het idee dat ze er nogal wat van af wisten maar dat valt nog wel tegen. Mijnh. zeurt steeds over het dunne hempje van een der heiligen en Mevrouw doet daar bij een vreemd snorkend geluid hooren om hem instemmend aan te sporen tot oppositie. Haar groote hoed doet nog de noodige storing ontstaan.'²⁸

Overigens werden aanvankelijk alle lessen in Den Haag bij de deelnemers thuis gegeven.²⁹ Vanaf zijn verhuizing naar de Trompstraat in 1902 echter, verplaatste Bremmer geleidelijk de meeste Haagse cursussen naar de beroemd geworden leskamer op de eerste

verdieping van zijn woonhuis (afb.2). Veel van de clubjes bleven, maar ze konden niet vermijden dat Bremmer nu een zekere vrijheid kreeg bij het invullen van opengevallen plaatsen. Zijn bestaande en potentiële cursisten werden hierdoor in verlegenheid gebracht en probeerden zoveel mogelijk 'onder elkaar' te blijven. Gewoonlijk arrangeerde Aleida deze zaken naar ieders tevredenheid. Toen zij in 1913 een tijd in Wapenveld logeerde, beklagde Bremmer zich in een brief aan haar over 'gezeur van iemand die op een cursus wil maar niet met die en niet met die [...]'.³⁰ In Den Haag waren niet alleen de deftigste en meest snobistische cursisten, ook de andere kant van het maatschappelijke spectrum van Bremmers aanhang was juist in Den Haag het best vertegenwoordigd. Het was hier dat Bremmer vanaf 1903 tegen gereduceerd tarief les gaf aan een zeer trouwe en enthousiaste groep onderwijzers. Deze werden vanzelfsprekend zorgvuldig afgezonderd van de andere cursisten in twee lessen op donderdagmiddag en -avond.³¹

Pioniers

In de eerste tien jaar van zijn loopbaan als pedagoog waren Bremmers opvattingen, in ieder geval voor zijn doelgroep, buitengewoon modern. Hij trok dan ook vooral die leden van de elite die open stonden voor nieuwe ervaringen en daarin anderen durfden meeslepen. Er waren onder deze pioniers veel interessante en kleurrijke figuren. In Den Haag behoorde tot de vroegste cursisten bijvoorbeeld de infanterie-officier, volksvertegenwoordiger en letterkundige L.W.J.K. Thomson (1869-1914), over wie Aleida Bremmer schrijft: 'En gedenken we Kapitein Thomson, dichter en krijgsman, die in Albanië gedood werd. Als hij op Dinsdagavond de cursus verliet, zoo vertelden mij eenige deelneemsters, dan klonken zijne enthousiaste uitroepen luid op in de straat'.³² En sommige cursisten van het eerste uur waren zelf pionier in hun vak, zoals de professoren Heymans en Moll in Groningen.

Aleida Bremmer, een voor haar tijd geëmancipeerde vrouw, vond onder de cursisten veel geestverwanten. Heymans' echtgenote, de kunstzinnige en sociaal bewogen Antonia Barkey, werkte al in de jaren negentig, toen het echtpaar nog in Leiden woonde, met Rudolf Steinmetz samen bij de volksopvoeding.³³ In Groningen assisteerde ze niet alleen haar man in zijn laboratorium maar bracht zij ook veel tijd door in het atelier dat Berlage voor haar gebouwd had in de tuin van hun huis. Zij kreeg les van de beeldhouwer Mendes da Costa en beeldhouwde, volgens verschillende Groningse bronnen, 'zeer verdienstelijk'.³⁴ Er waren ook vrouwen die een zelfstandig bestaan leidden, bijvoorbeeld de Utrechtse componiste en zanglerares Catharina van Rennes, die al in 1887 haar eigen zangschool stichtte, en vrouwen die voor een bestaan als beeldend kunstenaar hadden gekozen, zoals de schilderessen Anna Egter van Wissekerke en Truus van Hettinga Tromp. Veel cursistes waren, net als Aleida Bremmer, stevast gekleed in het onflatteuze uniform van de vooruitstrevende vrouw: de reformjurk of een afgeleide versie daarvan. Op foto's zien we cursistes vaak in dezelfde ruimvallende, korsetloze jurken (afb.3, 4). Een grote leverancier van deze 'anti-mode', zoals mode-illustratrice Constance Wibaut het later noemde, was het in 1900 opgerichte Amsterdamse warenhuis Metz & Co.³⁵ Onder de klanten van Metz in het eerste decennium van de twintigste eeuw komen verschillende namen uit het Bremmer-publiek voor: de dames Crena de Iongh, Crommelin, Tutein Nolthenius, Blijdenstein, Van Heukelom en Reiger bestelden er bijvoorbeeld hun jurken en hoeden.³⁶

Vaak waren de vroege cursisten ook in andere opzichten onconventioneel. Een goed voorbeeld is de vermogende chirurg en lector aan de universiteit van Utrecht, Johannes van der Meulen, die de cursussen volgde met zijn hele familie: zijn vrouw, twee zoons en drie dochters. Van der Meulen was een aanhanger van soberheid. Het zomerhuis Petrea dat hij in 1900 in Wapenveld liet bouwen, was verstoken van elektrisch licht en stromend water en zeer gebrekkig verwarmd. Bij de spartaanse toestanden in het zomerhuis zal Bremmer zich thuisgevoeld hebben. Tussen de families Bremmer en Van der Meulen ontstond een grote

riendschap. Vanaf 1908 logeerden Aleida Bremmer en haar vier kinderen minstens elke zomer, maar ook vaak in andere schoolvakanties in Wapenveld (afb.4).³⁷



3. Julie Crommelin-Tutein Nolthenius in haar zitkamer in het huis van haar broer Hugo Tutein Nolthenius aan de nieuwe Plantage in Delft. Het interieur werd in 1926 ontworpen door Vimos Huszár. foto part.coll.



4. Wapenveld, ca 1900, v.l.n.r. Aleida Bremmer, Wibbina van der Meulen, Johannes van der Meulen sr., H.P. Bremmer, onbekende. foto part.coll.

Bremmer zelf, die eigenlijk nooit vakantie nam, kwam dan geregeld langs met een koffer schilderijen en beeldjes ‘op zicht’ voor de familie. Petrea werd ook buiten de vakanties een toevluchtsoord voor de Bremmers: Aleida verbleef er herhaaldelijk lange periodes om te herstellen van een ziekte en Rudolf Bremmer schilderde er vanaf 1920 soms maanden achtereen. In zijn langzame, precieze manier van werken portretteerde hij er menige grasspriet, struik en schaap. Het huis werd ook een ontmoetingspunt voor kunstenaars. Jan Voerman en Jo Koster woonden vlakbij, in Hattem, en raakten met de familie bevriend. Van der Meulen verzamelde ook dichters en schrijvers om zich heen: J.C. Bloem en Adriaan Roland Holst konden regelmatig ‘bijkomen’ op Petrea.

Een andere Bremmer-cursist van het eerste uur in Utrecht was de rentenier Gerlach Ribbius Peletier. Hij volgde in zijn huis aan de Maliebaan Bremmers lessen vanaf 1896. Ook zijn vrouw, Adriana Ribbius Peletier-Wijbelingh, en hun kinderen, vier dochters en een zoon, maakten deel uit van deze Bremmer-club. Later voegden zich hun echtgenoten daar nog bij. Het echtpaar Ribbius Peletier reisde graag en veel; in het familie-archief zijn veel geannoteerde Baedeker-reisgidsen bewaard gebleven. Zij maakten in 1901 ook een reisje met een aantal Utrechtse cursisten naar Parijs onder leiding van Bremmer, een van de excursies die hij in de beginjaren van de twintigste eeuw zou leiden. Cursisten bezochten onder zijn leiding Berlijn, Parijs, Londen, Düsseldorf, Keulen, Brussel en Antwerpen; met de Haagse verzamelaar Charles Henny maakte hij langere reizen door Italië en Spanje.³⁸ Vanaf 1910 reisde Bremmer alleen nog met of in opdracht van het echtpaar Kröller.

Hoe het toeging op de excursies met zijn cliënten, prikkelt de fantasie. Want Bremmer als leraar thuis ontvangen of hem bezoeken was één ding, maar je samen met hem in het openbaar vertonen was iets anders. Van Bremmers reis naar Berlijn met Amsterdamse cursisten in 1901 zijn twee foto's bewaard gebleven van Bremmer samen met cursist Henri van Kempen, die een Bremmer-club aan huis had (afb. 5).³⁹ Ze geven een glimp van de verhoudingen. Van Kempen is een heer, met een pandjesjas, helder witte stijve boord en bolhoed. Bremmer draagt een slobberig pak en een slappe boord die nauwelijks boven zijn korte jasje uitkomt, zijn schoenen zijn, in tegenstelling tot die van de ander, overduidelijk niet gepoetst. Omdat Bremmer ook nog een grote tas om zijn lichaam gesjord heeft, lijkt het meer of hij Van Kempens bediende is dan zijn ‘cicerone’. Het tekent zowel de autoriteit van Bremmer als de unconventionaliteit van de cursisten dat zij er zoveel prijs op stelden hem als reisleader mee te nemen.



5.H.P.Bremmer en Henri van Kempen in Berlijn, 1901, RKD

De cursisten waren over het algemeen veel bereisder dan Bremmer. Adriana Ribbius Peletier hield een notitieboekje bij van haar reisje in 1901.⁴⁰ Hieruit blijkt dat zij goed thuis was in Parijs; zij bezocht tussen het programma door nog vriendinnen en bestelde schoenen bij Pinet. Uit haar aantekeningen blijkt ook dat Bremmer geheel vrijgehouden werd tijdens deze reisjes. De Utrechtse cursisten fourneerden bij deze excursie elk f 18,75 extra om zijn reis en verblijf, en dat van Aleida, te betalen. Behalve het echtpaar Ribbius Peletier en het echtpaar Bremmer, gingen ook de dames Van der Meulen, Van de Sande en Kapteyn mee, en de ongetrouwde jongedames Fruin en Van Royen. De notities geven een indruk van de onderneming die het reizen was in die tijd. Zo beschrijft zij de eerste dag: 'zaterdag 21 Sept. 8.50 uit Utr. I klasse. Tot [onleesbaar, Roosendaal?] gewone trein. Daar overstappen in D trein tot Parijs. Goed. Geen gelegenheid om onderweg te eten of te drinken. Wij waren blij dat wij boterhammen mede hadden. – in trein Dr. Voorthuis uit Apeldoorn ontmoet – 6 uur in Parijs – Lang gezeur met douane en rijtuig. Druk aan station en onderweg omdat president Loubet van het bezoek aan den Czar terug kwam. In Hotel de Paris et d'Osborne [...] vonden wij de overige leden van 't gezelschap waarmede wij de musea in Parijs zouden zien onder leiding van den Heer Bremmer.' Ze gingen ook de kunsthandels af, op 23 september noteert mevrouw Ribbius Peletier bijvoorbeeld: 'Alle te voet naar verschillende kunstkoopers. Georges Petit. Galerie Durand-Ruel. Niet veel te zien. Alleen bij Art Nouveau (Bing) veel mooie meubels, porcelein, koperwerk enz. Daar aardige kopjes, serviesje enz. gekocht.' Ook de avonden waren gevuld: 'In het hotel las de Heer Bremmer nog gezellig voor over kunst.'

Onder de pioniers bevonden zich, zoals al uit het bovenstaande blijkt, de grote 'Bremmer-families' die de harde kern van het Bremmer-publiek gingen vormen en in wier gelederen de grootste verzamelingen ontstonden. In Rotterdam, waar trouwens alle cursisten aan elkaar verwant lijken te zijn, werden bijvoorbeeld veel cursisten geleverd door de uitgebreide oude koopmansfamilie Van Stolk, een geslacht waarin al generaties lang kunst verzameld en (als dilettant) beoefend werd. De oudste generatie Bremmerianen onder hen werd gevormd door Grietie Smith-van Stolk (afb. 6) en Georgette van Stolk, zusters van de bekende hout- en graanhandelaar C.A.P. van Stolk. De beide dames volgden Bremmers lessen vanaf het eind van de negentiende eeuw. Georgette was jarenlang actief in de Rotterdamsche Kunstkring, in verschillende bestuursfuncties en bij de organisatie van tentoonstellingen. Grietie ontwikkelde zich tot een belangrijke mecenas voor diverse kunstenaars uit de kring rond Bremmer en bouwde een grote verzameling op

Vanaf 1918, toen Grietie Smith weduwe werd, vormde zij met haar zoon, de reder en cargadoor James (Jim) Van Hoey Smith, en diens vrouw Jeanne van Stolk (afkomstig uit een andere tak van de familie Van Stolk) één huishouden op het landgoed Trompenburg aan de Honingerdijk.⁴¹ De twee vrouwen hadden samen een Bremmer-club aan huis tot 1943, toen Bremmer ermee ophield. Vaak aten dan ook andere vrienden mee, onder wie Dirk Hannema, een telg uit de Haagse Bremmer-familie Hannema en vanaf 1921 directeur van het Museum Boymans, en vooraanstaande Rotterdammers als Van Beuningen, Van der Vorm, Croll en Hudig. Mogelijk volgden zij ook Bremmers lessen, maar waarschijnlijker is dat alleen hun vrouwen en dochters zich daar intensief mee bezighielden, en dat de mannen zo nu en dan een grote voordracht bijwoonden. Ook de dochters van C.A.P. van Stolk, Griet Eggink-van Stolk, Emma Mees-van Stolk en Mies Monné-van Stolk werden trouwe Bremmer-cursisten. Emma Mees-van Stolk schilderde zelf ook en was bevriend met kunstenaars als Charley Toorop, Pyke Koch, Dirk Nijland, Jan Voerman en de schrijver Adriaan Roland Holst. Ze verkeerde vaak in de kunstenaarskolonie in Domburg. In Rotterdam was ze bestuurslid van de Volks Universiteit. Haar echtgenoot, de bankier Jacob Mees, was actief in de Rotterdamse Kunststichting en in de Filmliga.

Mogelijk door bemiddeling van Floris Verster kwam Bremmer in contact met de familie Tutein Nolthenius, een andere vooruitstrevende en welvarende familie van kunstliefhebbers, van wie velen zijn lessen gingen volgen. Versters vriend en zwager, de schilder Menso Kamerlingh Onnes, trouwde met Kitty Tutein Nolthenius. Kitty's zuster, Julie Crommelin-Tutein Nolthenius, was een moderne vrouw. Ze hield zich bezig met weven en spinnen en ging om met kunstenaars als de weinig gepolijste Johan Thorn Prikker, die voor haar onder meer stoffen en glas-in-loodramen ontwierp.⁴² Zij volgde vanaf 1900 Bremmers lessen, eerst in Amsterdam en vanaf 1905, toen zij weduwe was geworden, in Den Haag. Haar dochter Kitty en haar schoondochter Anna vergezelden haar. Een paar jaar later trok zij in bij haar broer Hugo Tutein Nolthenius aan de Nieuwe Plantage in Delft. Deze was directeur van de Calvé-fabrieken. Daarnaast was hij een enthousiast amateur-pottenbakker: hij bezat een professionele oven voor experimenten met keramiek. Hij bouwde ook met advies van Bremmer een fraaie verzameling op. Een andere broer, Jan Rudolph Tutein Nolthenius, directielid van Calvé en Bremmer-cursist, was een begaafd amateur-fotograaf.⁴³ Toen Julie Crommelin in Delft kwam wonen, organiseerde zij een Bremmer-club op de Nieuwe Plantage, waarin ook de tweede generatie Tutein Nolthenius en Crommelin zeer goed vertegenwoordigd was.



6. Rudolf Bremmer, portret van Grietie Smith-van Stolk, 1927, zwart krijt op papier, 43x42 cm., part.coll.
Afbeelding uit Feltkamp 1930

Helene Kröller-Müller

Tegen het eind van de 'pioniersjaren', in 1905, voegde zich bij het Haagse cursuspubliek de vrouw die Bremmers beroemdste volgeling zou worden: Helene Kröller-Müller (1869-1939, afb. 7). Het initiatief ging uit van haar zestienjarige dochter Helene Kröller jr., zoals Aleida Bremmer beschrijft: 'Op een woensdagmiddag van den voorzomer 1905, in mijn huiskamer gezeten, werd mijn oor getroffen door een jeugdige, maar toch kordate stap op de trap [...]. Het was de dochter van den hr. en mevr. Kröller en zij wilde privaates nemen in Italiaansche kunst omdat zij in de vacantie naar Italië zou gaan waar haar moeder zich reeds bevond. Na de vacantie kwam zij terug, maar toen vergezeld door hare moeder en beide lieten zich inschrijven voor een cursus.'⁴⁴ Helene Kröller-Müller was in verschillende opzichten een exceptionele cursiste. Zij was toen al een van de rijkste vrouwen van Den Haag – het gezin woonde in de kapitale villa Huize ten Vijver in Scheveningen. Toch kwam ze niet via het

circuit van sociale contacten in een Bremmer-clubje terecht maar liet zich gewoon inschrijven. Het isolement dat hieruit blijkt, was kenmerkend voor haar en hield deels verband met haar aard en achtergrond en deels met de omstandigheden waarin zij verkeerde.

Zij was een Duitse, opgegroeid in Düsseldorf, waar haar vader een hoogovenbedrijf bezat en een handelsonderneming voerde.⁴⁵ Dit bedrijf, Wm. H. Müller & Co, had ook belangen in mijnbouw en scheepvaart, ten behoeve waarvan het een kantoor in Rotterdam had. In 1888, op negentienjarige leeftijd, trouwde Helene Müller met de Rotterdamse ondernemer Anton Kröller (1862-1941), die het jaar daarop aan het hoofd kwam van de firma Müller & Co. Het paar vestigde zich in Rotterdam. Anton Kröller was een begaafd zakenman. Hij had een scherp oog voor de mogelijkheden van zijn tijd en wist door zijn flair in het omgaan met machthebbers belangrijke concessies te verwerven voor de mijnbouw in Zweden, Spanje en vooral Noord-Afrika. Daarnaast had de firma Müller & Co belangen in bevrachtingsbedrijven en scheepvaartondernemingen. Hij verwierf een fortuin en het echtpaar behoorde in de eerste decennia van de twintigste eeuw tot de allerrijksten van Nederland.

De eerste twaalf jaar van hun huwelijk woonden zij in Rotterdam, waar Helene Kröller weinig aansluiting vond in sociaal opzicht. Anton Kröller, een self-made man, had geen banden met de oude Rotterdamse families en zij was als buitenlandse beperkt in haar contacten. De zakenrelaties van haar echtgenoot en hun vrouwen bepaalden haar sociale leven in Rotterdam. In 1900 vestigde de firma Müller zich in Den Haag in een pand aan het Lange Voorhout, een gunstige plek voor de contacten in regeringskringen die Anton Kröller nodig had. Ook de Kröllers verhuisden naar Den Haag. Maar in de stijf-deftige, in kringen en cōterietjes verdeelde residentie vond zij evenmin aansluiting bij de kringen waarin ze op grond van haar welstand behoorde. Puissante rijkdom, verkregen uit een eigen onderneming, was in het Den Haag van 1900 nog geen paspoort tot de aristocratie.

Dit was buitengewoon onbevredigend voor haar, want zij was een jonge vrouw met hoge, zo niet geëxalteerde verwachtingen van het leven. Ze groeide op in de Duitse gezeten burgerij, haar familie behoorde tot de beste kringen van het rijke, maar provinciale Düsseldorf. Haar latere vertrouweling Sam van Deventer (1888-1972) die in 1908 in dienst trad van de firma Müller en levenslang met het echtpaar bevriend zou blijven, schrijft dat zij als meisje intelligent, ernstig en ambitieus was, met een hunkering naar intellectuele bevrediging.⁴⁶ Hij baseerde zich daarbij op een dagboek dat zij in haar schooljaren bijhield en dat in zijn bezit was. Ze las als vijftienjarige al Goethe, Schiller en Lessing, en schreef in haar dagboek: 'die Schriften grosser Männer zu lesen, ihr Leben und ihren Charakter zu lernen, ist und bleibt für mich das Höchste was es gibt.'⁴⁷ Het sociale keurslijf van de weinig verlichte bourgeoisie waar zij uit voortkwam, verhinderde dat haar grootste wens, verder studeren, vervuld werd: 'Het programma staat vast: zo spoedig mogelijk van de schoolbanken naar het pensioonaat en dan in de uitgaande wereld met als perspectief het huwelijk', schrijft Van Deventer.⁴⁸

Ze worstelde niet alleen met de verplichtingen van haar stand, maar ook met het geloof. Ze behoorde, net als haar ouders, tot de Evangelische Kirche, een van de grootste kerkgenootschappen in Duitsland, en dezelfde kerk waartoe zoveel deftige Haagse families aan het eind van de negentiende eeuw overgingen. Het gezin was niet overdreven streng godsdienstig; volgens een familiechroniek uit 1924, geschreven door Helene's tante, Anna Müller, was Helenes vader, Wilhelm Müller, een ruimdenkende liberaal.⁴⁹ De jonge Helene Müller nam echter haar confirmatie als zestienjarige overdreven serieus. Wat voor de meeste jongelui een feestelijk sociaal gebeuren was, werd voor haar een gewetenskwestie, omdat zij de geloofsbelijdenis, en vooral 'de onfeilbaarheid van de bijbel' niet kon aanvaarden.⁵⁰ Zij voerde lange gesprekken met een begrijpende dominee – een opvallende parallel met Bremmers religieuze ontwikkeling op dezelfde leeftijd – om uiteindelijk, tot opluchting van haar ouders, geconfirmeerd te worden. De plechtigheid zelf was voor haar een dramatisch

hoogtepunt waarin haar heftige gevoelens tot een hysterische uitbarsting leidden: ‘Ich hatte mich während der ganzen Feier sehr aufgeregt, sie hatte mich so erschüttert, dass ich nicht imstande war, mich zu beherrschen [...] Es war schlimmer, weit schlimmer als je zuvor. Ich habe mit vollem Bewusstsein das Glaubensbekenntnis hergesagt, ich habe beide Frage mit ja beantwortet und was wäre es nun anders als ein Meineid, wenn ich das Versprechen breche, das ich gegeben, dem Glauben jener Stunde untreu würde?’⁵¹

In tegenstelling tot Bremmer kwam het bij haar nooit tot een openlijke breuk met de godsdienst van haar jeugd; zij bleef haar leven lang lidmaat van de Evangelische Kirche. Als volwassen vrouw zou zij wel, als veel tijdgenoten, het officiële geloof vervangen door een meer persoonlijke, maar niet minder religieuze opvatting van het leven. In haar nalatenschap bevonden zich verschillende bijbels, waarvan er een, een Duitse uitgave van het Nieuwe Testament, versierd met houtsneden van Dürer, zeer intensief gelezen lijkt te zijn.⁵² Daarnaast deelde zij in de algemene spirituele belangstelling die zo kenmerkend was voor de kring rond Bremmer.

Met haar intelligentie en de neiging zwaar op de hand te zijn, had zij onder druk van de beperkingen die haar werden opgelegd door haar milieu, gemakkelijk ten prooi kunnen vallen aan de modekwaal neurasthenie. Het toont de kracht van haar persoonlijkheid, gecombineerd met de zelfdiscipline en het plichtsbesef die haar met de paplepel waren ingegoten, dat zij niet toegaf aan gevoelens van lusteloosheid en onvrede. In plaats daarvan richtte zij haar energie steeds op zaken die binnen haar bereik lagen. Ze vond een belangrijke uitklatklep in het paardrijden, een sport die ze met hartstocht beoefende. Haar verhuizing naar Nederland als negentienjarige bruid, het gezin dat zij met Anton Kröller stichtte – ze kregen in de jaren 1889-1897 vier kinderen – en het groeiende familiebedrijf boden haar bovendien de nodige afleiding. In 1900 kochten zij een villa met een groot terrein aan de rand van het Van Stolkpark, een nieuwe buurt in Scheveningen waar veel welgestelde Rotterdammers gingen wonen.⁵³ Ze vestigden zich aanvankelijk in een huis naast het landgoed, terwijl de villa, die de naam Huize ten Vijver zou krijgen, verbouwd werd. Helene Kröller stortte zich met veel energie op deze verbouwing. Het huis werd vrijwel tot de grond toe afgebroken en naar haar smaak door de architect Falkenburg weer opgebouwd.⁵⁴ In 1902 trok het gezin Kröller erin.

Toen de verbouwing klaar was en het gezin weinig persoonlijke zorg meer van haar behoefde – haar jongste zoontje was inmiddels vijf en ze beschikte over een uitgebreide staf van personeel – vond Helene Kröller een nieuw streven in haar politieke belangstelling. In de eerste jaren van de twintigste eeuw woedde in Zuid-Afrika de Boerenoorlog, een strijd om het land tussen de afstammelingen van de Nederlandse immigranten en de Engelsen. Zij volgde deze oorlog, die zij beschouwde als een bevrijdingsoorlog van een onderdrukt volk, met hartstocht. Deze passie had zij gemeen met veel Nederlanders van haar klasse. De rijke koopman, scheepsbouwer en verzamelaar Hidde Nijland richtte in 1900 bijvoorbeeld in zijn woonplaats Dordrecht een Zuid-Afrika Museum in, gewijd aan de geschiedenis van de Boeren, en hij onthaalde in 1902 een aantal generaals van de Boeren op een middagmaal bij hem thuis.⁵⁵ Ook Helene Kröller ontving verschillende Boeren-kopstukken zoals Generaal Christiaan de Wet en Paul Krüger, op Huize ten Vijver, evenals president Steyn van Oranje-Vrijstaat. Later zou zij op de Veluwe monumenten laten oprichten voor deze drie Boerenleiders. Daarnaast trad zij geregeld op als gastvrouw bij ontvangsten van hoogwaardigheidsbekleders van buitenlandse regeringen die door Anton Kröller werden uitgenodigd met het oog op zijn zakelijke belangen.

Aan het Haagse societyleven, bestaande uit visites, jours en bals, nam zij echter nauwelijks deel. Zij had nog geen toegang tot de inner circle van de aristocratie en nam geen genoegen met wat de lagen daaronder haar te bieden hadden. Bovendien hadden haar intellect en ambitie een meer substantiële bezigheid dan ‘uitgaan’ nodig om bevredigd te worden. ‘Ik was nu eenmaal zoo geaard, dat ik iets hebben moest, wat ik de moeite waard vond om voor te

leven', schreef ze in 1921 aan haar zoon Bob.⁵⁶ Precies op het moment dat zij behoefte had aan een doel om haar energie te kanaliseren, kwam zij in contact met Bremmer. 'Toen zij rijp was, trad Bremmer in haar leven', schrijft Sam van Deventer vroom. 'Door het contact met hem ontwaakte zij, in den beginne nog onbewust, enige jaren later volkomen bewust. Toen wist zij wat zij wilde en wijdde haar verdere leven aan die zelfopgelegde taak.'⁵⁷

Annexatiedrift

Vanaf haar kennismaking met Bremmer was ze vastbesloten zijn meest toegewijde leerling te worden. Het was niet ongebruikelijk onder Bremmers cursisten om meer dan één lesuur per week te volgen; Minnie Hannema en haar zusters hadden bijvoorbeeld jaren lang een les op maandag en een op donderdag.⁵⁸ Helene Kröller-Müller was echter volgens Aleida Bremmer zo gegrepen door de lessen, dat ze zich direct inschreef voor vier lessen per week en het jaar erop zelfs voor zes.⁵⁹ Legden anderen verzamelingen aan met advies van Bremmer, zij bood hem in 1907 een vast dienstverband aan. Al snel koos ze er bovendien voor om de lessen in haar eigen omgeving op haar eigen voorwaarden te volgen. Vanaf 1908 liet ze Bremmer elke vrijdagavond naar Huize ten Vijver komen om les te geven aan haar gezin en familieleden, aangevuld met enkele uitverkorenen uit het personeel zoals Sam van Deventer, die dat jaar als secretaris van de firma in dienst was getreden. Ook hield Bremmer regelmatig voordrachten in het kantoor van Müller & Co.

Dochter Helene, die haar moeder in eerste instantie had meegetroond naar Bremmer, was ook een toegewijde leerling.⁶⁰ Bremmers lessen waren haar zo lief dat ze hem vroeg als getuige bij haar huwelijk in 1911 met Paul Brückmann, een Duitser die aanvankelijk voor de firma Müller werkte, en hem zelfs uitnodigde om in haar bruidsdagen drie voordrachten over Vincent van Gogh aan huis te komen verzorgen voor de gasten.⁶¹ Opvallend is dat zij, zodra zij het ouderlijk huis verliet, ook de lessen op Huize ten Vijver weer verruilde voor een 'gewoon' lesuur op de Trompstraat. Julie Crommelin noteerde op 20 oktober 1911 met haar gebruikelijke scherpe pen enkele vileine opmerkingen over nieuwe cursisten op haar lesuur, onder wie 'Mevr Brückmann (dochter Kröller – zachte stem – geen indruk krijg ik dat ze heel snugger is terwijl ze heel knap heet)'.⁶²



7. Helene Kröller-Müller en haar dochter Helene

Helene Brückmann was zo geïnspireerd door Bremmer dat zij ook een grote verzameling reproducties aanlegde en zelfs in de jaren 1911-1913 in haar eigen huis les in kunstbeschouwing gaf aan een groep vriendinnen. In de Eerste Wereldoorlog verbleef ze veel in het buitenland, terwijl haar echtgenoot diende in het Duitse leger. In 1918 kwam zij terug in Den Haag en opnieuw op les, nu vaak vergezeld van haar echtgenoot, die zich liet naturaliseren tot Nederlander. In de jaren twintig kreeg ze ook Latijnse les van Bremmers

dochter Willy, die klassieke talen studeerde.⁶³ Ze had een brede belangstelling en was bevriend met verschillende kunstenaars, onder wie Charley Toorop die ook geregeld bij haar logeerde in Den Haag. De kinderen Brückmann woonden op hun beurt Bremmers voordrachten in de jaren dertig bij.

Bij de verzameling van haar moeder was Helene Brückmann-Kröller echter in het geheel niet betrokken. De verhouding tussen moeder en dochter was bijzonder stroef, iets wat grotendeels op het conto van Helene Kröller-Müller geschreven kan worden. Deze grote verzamelaarster had de neiging om alles wat haar beviel te annexeren. Zoals in het volgende hoofdstuk zal blijken, zou zij bijvoorbeeld op verzamelgebied doelbewust anderen die al langer in haar trant verzamelden, voorbijstreven en van haar Duitse voorbeeld Karl Ernst Osthaus zou ze een idee van een museum voor de gemeenschap overnemen en met veel meer succes verwezenlijken. Haar annexatiedrift op het persoonlijke vlak, zoals die naar voren komt uit haar verhouding met haar dochter, is exemplarisch voor haar karakter. Zo richtte Helene Kröller jr., die net zo ondernemend was als haar moeder, als jong meisje in 1904 met een aantal vrienden en vriendinnen een nieuwe Haagse hockeyclub op, Odis genaamd, met een terrein aan de Pompstationsweg.⁶⁴ Uit ongepubliceerde herinneringen van Sam van Deventer, die in 1906 bij Odis kwam hockeyen en zo de familie Kröller leerde kennen, blijkt dat Helene Kröller-Müller al vlak na de oprichting van de club de belangstelling van haar dochter overnam. Ze ging meespelen in het gemengde elftal van haar dochter en trad op als gastvrouw in het clubhuis, dat door het echtpaar Kröller geschonken was. En ‘wanneer buiten de stad werd gespeeld, nam zij de vrienden van haar dochter mee in de auto’, schrijft Sam van Deventer, die zelf tot die vrienden behoorde.⁶⁵

Helene Kröller-Müller annexeerde niet alleen de sportieve activiteiten van haar dochter, maar ook Sam van Deventer. Een jaar nadat ze hem had leren kennen, nodigde ze hem uit om een paar weken op Huize ten Vijver te komen logeren, zodat hij Anton Kröller kon leren kennen. Toen Van Deventer kwam, bleek de heer des huizes juist buitenslands te zijn, maar de logeerpartij ging toch door. In die weken verloor Sam van Deventer zijn hart aan haar: ‘In mij kwam de vurige wens op met haar in contact te blijven, dat zij mij zou leiden naar een dieper leven en dat ik haar mocht dienen. Het was toenmaals niet zo bewust als ik het nu beschrijf, maar de gevoelens van aanhankelijkheid waren er, sterk en innig. Die weken hebben een fundament gelegd tot een verhouding, die tot aan de dood van het echtpaar heeft geduurd. Eerst met haar, later ook met hem.’⁶⁶

Ongeacht de aard van deze verhouding moet de adoratie voor haar moeder, van een jongen van haar eigen leeftijdsgroep en uit haar eigen vriendenkring, voor Helene Kröller junior buitengewoon pijnlijk zijn geweest. Het opbloeien van de genegenheid tussen de negenendertigjarige Helene Kröller-Müller en de twintig jaar jongere Sam van Deventer viel bovendien in de tijd samen met het aanleggen van haar grote verzameling beeldende kunst onder leiding van Bremmer – een ‘werkterrein’ dat ze ook al van haar dochter had overgenomen. Zij zou Sam van Deventer ook steeds meer betrekken bij de aanleg van de verzameling; na haar dood in 1939 zou hij haar zelfs opvolgen als directeur van het museum. Dit maakte dat alle animositeit in de reeds verkilde verhouding tussen moeder en dochter zich focuste op de verzameling Kröller-Müller. Helene Brückmann-Kröller bleef bijvoorbeeld demonstratief weg bij de opening van het museum op de Hoge Veluwe in 1938. De verstoorde verhouding ging overigens niet over op de volgende generatie. De kinderen Brückmann voelden zich zeer verbonden met het museum. Een van de dochters, Hetty Brückmann, was haar grootmoeder behulpzaam bij de inrichting, haar zuster Hildegard van Andel-Brückmann ontwierp in 1939 de omslag van de catalogus *Vincent van Gogh, Rijksmuseum Kröller-Müller*.⁶⁷

IV.2 ‘Plastische vrijmetselaarsloge’

Omstreeks 1907 was de ‘pioniersfase’ van Bremmers loopbaan als leraar en adviseur afgelopen. Hij had nu onder de elite een reputatie als adviseur van verzamelaars en zijn boek *Inleiding tot het zien van Beeldende Kunst* (1906) had hem ook buiten eigen kring bekendheid bezorgd. Het was niet langer gewaagd, maar eerder modieus om zijn lessen te volgen. Hij nam vanaf dat jaar tot het eind van de jaren dertig weinig nieuwe cursussen buiten Den Haag aan. Bovendien bracht hij de frequentie terug van eenmaal per week naar eenmaal in de twee weken, zonder daarbij overigens het cursusgeld van f 25,- te verlagen. De bestaande clubs floreerden echter zodanig dat zij hun eigen ledental bij vertrek van cursisten steeds op peil hielden met nieuwe aanwas. De meeste clubs hielden vol totdat de Tweede Wereldoorlog Bremmer het reizen onmogelijk maakte en hij ermee moest stoppen en er alleen enkele lesuren in Den Haag overbleven. Het aantal uren dat hij aan huis in de Trompstraat gaf, nam nog toe tot 1912: van veertien lesuren in 1907 tot zeventien in 1912, een situatie die tot ver in de jaren twintig bleef bestaan, waarna het aantal clubs weer langzaam begon af te nemen: in 1928 gaf hij twaalf lesuren in Den Haag; in 1939 nog negen.⁶⁸ Maar zelfs in het eerste oorlogsjaar gaf hij nog zes lesuren in Den Haag en tot 1944 hield hij daar nog een of twee clubjes in stand.

Er stroomde, naarmate Bremmers reputatie toenam, uit dezelfde kringen waar de pioniers uit voortkwamen, ook een iets frivoler soort publiek toe. Aleida Bremmer maakt in haar memoires bijvoorbeeld gewag van de rage die omstreeks 1912 ontstond onder Haagse jonge dames ‘om ook eens te “Bremmeren” zooals zij dat noemden.’⁶⁹ Ook uit herinneringen van cursisten blijkt dat in sommige clubs van de latere jaren het sociale aspect overheerste: Renske Arends-Smit volgde in de jaren dertig in Utrecht bij haar zuster G. den Boer-Smit in huis de lessen met een clubje dames, door haar aangeduid als ‘professorenmevrouwtjes’, en herinnert zich ‘een sfeer van deftigheid en distinctie. Maar het was een troep mevrouwen die dit voor de gezelligheid deden. Onder de les zaten ze maar te praten, bijvoorbeeld over een nieuwe jurk die ze gekocht hadden. Bremmer zei eens: “en als u nou eens ophield met dat gesmispel!”’⁷⁰

De kern van zijn aanhang bleef bestaan uit een vast en toegewijd publiek, door Jan Engelman in 1936 omschreven als een ‘plastische vrijmetselaarsloge’.⁷¹ Bremmer slaagde erin om zijn publiek opmerkelijk lang aan zich te binden. ‘Vijfentwintig [...], vijfendertig jaren hielden sommigen vol, en zelfs zijn er nog enkele getrouwen vanaf den aanvang in 1896’, schrijft Aleida in 1937.⁷² Ook uit andere bronnen blijkt dat het eerder regel dan uitzondering was om bij Bremmer op les te blijven tot de dood, of een andere dwingende reden van buitenaf, er een einde aan maakte. Bij Bremmers zeventigste verjaardag in 1941 werd hij overstroomd met brieven van ‘veteranen’ als mevrouw A. Jacobson-Ebeling, die schrijft ‘dat ik U héél dankbaar ben voor al hetgeen U mij in al die jaren (ik meen wel 40!) dat ik Uwe lessen mocht volgen hebt gegeven.’⁷³ Wie verhuisde, zocht in zijn of haar nieuwe woonplaats weer een Bremmer-club of zette er één op; cursisten die naar het buitenland gingen, hielden de herinnering aan de lessen levend. Het echtpaar Van Deinse bijvoorbeeld, oud-cursisten in Amsterdam, nam bij verhuizing naar Italië alle jaargangen van *Moderne Kunstwerken* mee. Zo’n twintig jaar later schrijft Van Deinse aan Bremmer dat hij en zijn echtgenote de platen nog geregeld bekijken ‘Daarbij klinkt uw stem op, als we na de kunstbeschouwing onze aan- en opmerkingen vergelijken met wat de Heer Bremmer ervan zegt en de avondlessen [...] staan ons weer levendig voor de geest.’⁷⁴

In 1926 werd Bremmer ter gelegenheid van zijn dertigjarig leraarschap door zijn cursisten een cadeau aangeboden. Zij brachten elfduizend gulden bijeen, dat op verzoek van Bremmer geschonken werd aan het Breitnerfonds, een steunfonds voor kunstenaars. Het geldbedrag

ging vergezeld van een album met visitekaartjes met namen van de schenkers.⁷⁵ Dit album is een getrouwe afspiegeling van zijn publiek. Het merendeel van de cursisten die bijdroegen aan het geschenk was al minstens tien jaar bij hem op les. Het bevat 296 kaartjes, éénderde van echtparen; het vertegenwoordigt dus omstreeks 400 personen. Het grootste aantal kaartjes is van Haagse deelnemers: 109 in totaal. Maar het album toont ook respectabele aantallen cursisten in Utrecht (35) en in kleinere plaatsen: Delft (10), Dordrecht (17), Het Gooi (18) en Haarlem (20). Groningen, waar hij inmiddels al twintig jaar geen les meer gaf, leverde toch nog negen visitekaartjes. Zijn aanhang in Amsterdam in 1926 was klein: slechts 19 visitekaartjes. Bremmer had het meeste succes in plaatsen waar hechte, vrij besloten kringen van gelijkgestemden en hooggeplaatsten bestonden. In Amsterdam, een stad met een veel opener, kosmopoliete sociale bovenlaag, kreeg hij niet blijvend voet aan de grond.

De grootste aanhang buiten Den Haag had Bremmer in Rotterdam: in het album zitten 59 kaartjes van inwoners van de havenstad, waar hij zich, volgens zijn zoon Rudolf, het meest op zijn gemak voelde. Hier was geld en durf om kunst te kopen, en de benauwde deftigheid die zo kenmerkend was voor Den Haag, ontbrak nagenoeg. Het initiatief voor het eerbewijs aan Bremmer werd in Rotterdam genomen en de bankier Jacob Mees zorgde voor de afhandeling.⁷⁶ Ook het comité Herdenking Dr. H.P. Bremmer, opgericht bij Bremmers overlijden in 1956, bestond geheel uit Rotterdammers: de echtparen Croll-De Kuyper, Hintzen-Pels Rijcken en Hudig-Roos en de dames A.S. Verbrugge-Mees en L. van der Willigen-Sauerbier.⁷⁷ Opvallend is dat minstens de helft van de intekenaars van dit herdenkingsboek (290, echtgenoten meegerekend ca. 400) nog behoort tot of familie is van de cursisten van het eerste uur, voorzover dat uit de namen kan worden opgemaakt.

Charisma

De loyaliteit die Bremmer ten deel viel, was niet alleen, zelfs niet hoofdzakelijk, gebaseerd op ontzag voor zijn kwaliteiten als kunstkenner. Veel mensen vonden hem, ondanks zijn landloperachtige voorkomen, charmant. Voor wie alleen zijn publicaties kent, die serieus, zo niet zwaar op de hand zijn, is het moeilijk voor te stellen, maar hij had ook de reputatie geestig en ad rem te zijn. Tijdens de lessen maakte hij grapjes – bijvoorbeeld over de kunstwetenschap, die hij verfoeide – en als hij in Rotterdam tussen de lessen door bij zijn cursisten thuis lunchte, vertelde hij de nieuwste moppen.⁷⁸ Hij oefende een sterke persoonlijke aantrekkingskracht uit op wie met hem in contact kwam. Je voelde je, zoals zijn kleinzoon Henk Takens het omschreef, ‘werkelijk prettig als je in zijn buurt was. Hij gaf je dan zijn volle, geconcentreerde aandacht.’⁷⁹

Uit de tientallen bewonderende brieven van cursisten die bewaard zijn gebleven, spreekt steeds een sterke verering voor Bremmer als persoon. De Utrechter A. de Graaf schreef hem bijvoorbeeld in 1902: ‘Ofschoon ik vroeger veel kunst heb gezien en veel over kunst heb nagedacht, zoo treft het mij toch telkens wanneer ik schilderijen zie hoeveel gemakkelijker en sneller ik onderscheiden kan, hoe ik als verhelderd ben door de oefening en de opmerkingen op de lessen. [...] Toch is dit niet (van hoeveel waard het ook zij) wat ik het hoogst schat in uw lessen, het is vooral uw persoonlijkheid zelve, wat U weet mede te deelen van Uw rijk geestelijk leven’.⁸⁰ Bijna veertig jaar later, in 1941, is die aantrekkingskracht onverminderd. Hoewel hij allang geen lessen meer volgt, schrijft De Graaf, is hij toch voortdurend in een denkbeeldig gesprek met Bremmer verwickeld, omdat Bremmer behoort tot de mensen ‘die u altijd iets nieuws vertellen. Zij verklappen u altijd een geheim. Dat komt doordat het hele leven een geheim voor hen is, dat hen voortdurend boeit. Ziet men hem uit de verte ergens en heeft men ook maar eenigen tijd, dan vliegt men naar hem heen om te vragen wat hij daar nu van vindt, die nieuwsgierigheid naar die persoon is zoo groot [...]. Ik ken velen die deze

sterke aantrekkingskracht van u uit voelen gaan, en die daarom gevoelen dat gij hen verrijkt.’⁸¹

Bremmers uitstraling moet werkelijk charismatisch geweest zijn. De Haagse onderwijzer J.R. Wennekes drukt het zo uit: ‘Maar het meest sterkt me nog steeds Uw volledig Mensch-zijn, met Uw groote gaven van kracht, waarheidsliefde, en wijsheid. Dat heeft mij levensvreugde en levenssterkte gegeven, en ’t kleine en moeilijke als minder beteekenend doen zien.’⁸² Met zijn sterke persoonlijkheid oefende Bremmer een grote aantrekkingskracht uit op stuurloze, dweperige jonge mannen. De schrijver Johan Labberton, die niet toevallig eerder tot de vazallen van Frederik van Eeden had behoord, klampte zich vanaf 1896 aan Bremmer vast. In 1906 logeerde hij gedurende de zomermaanden in de Trompstraat, om te herstellen van onduidelijke nerveuze klachten.⁸³ Hij legde zijn ervaringen vast in elf sonnetten, die hij opdroeg aan zijn gastvrouw. Dit epos, genaamd *Vriendlijke betooging aan L.B.* is een lofzang op het huishouden aan de Trompstraat en vooral op Bremmer, zoals de sonnetten VIII en IX illustreren:

VIII

Het vast geluid dier streng beheerschte schreden
is naast mijn wankelheid op ’s levens baan
zoo rustigend en veilig, of geen laan
mij duister zijn kan, die wij samen treden,

of al de zware gangen naar den vrede,
die ik van ver dien voet ben nagegaan,
mij zijn vergeten, nu wel langzaam aan
hem naderbij mijn stappen weerklink deden.

Had ik het zonder u zoo sterk beleefd?
Zou ik niet zijn bezweken aan mijn wonden,
Of plots vernietigd in een harte-breuk?

Gij lacht wat fijntjes, gij herhaalt een spreuk,
die ‘k zelf in een oud boekje heb gevonden,
en zegt: de hemel geeft, wie vangt die heeft!

IX

Als ik bij u van kunst en leven peins,
die mij zoo koel de nuchtre waarheid zegt,
wel wetend, dat ook mij den waarheid recht
gaat bovenal, en nooit de malle grijns

der eigenliefde, ’t nuffige geveins
van ’t zieltje dat om kleine doeltjes vecht,
zich storend in mijn open wezen legt,
daar ’t willig geef der waarheid cijns en tijns;

Wanneer ik luister naar het vol geluid
dier bronzen klok, uw stem, waarin ik hoor
Uw zielsdiep golven als een diepe zee,

dan ken ik u en voelt mijn ziel tevrêe
dat beider leven uit één bodem spruit,
mijn sterke vriend, mijn ouder wijzer broêr.⁸⁴

Labbertons vriendschap met Bremmer, die hij tot diens overlijden zou onderhouden, weerhield hem er echter niet van om achter zijn rug om in 1914 aan Helene Kröller financiële steun te vragen voor een filosofiestudie. Bremmer had hem dat geweigerd, want, schreef Labberton: ‘Br. vindt, vooreerst, dat het volmaakt overbodig is na Spinoza nog verder aan wijsbegeerte te doen, en heeft, ten tweede, niet het minste begrip of gevoel voor alles wat buiten diens – Spinoza’s – gezichtskring valt.’⁸⁵ Op deze brief, waarin Labberton haar ook nog vroeg om niet Bremmers ‘gevoelen in te winnen’ in dezen, is geen antwoord bewaard, maar het verzoek werd waarschijnlijk afgewezen.

De psychiater G.W. Arendsen Hein, die Bremmers lessen volgde in de jaren dertig in Utrecht en Amsterdam, beschouwde hem als een tweede vader: ‘Ik overdrijf niet, als ik U zeg, dat U een van de mensen bent, die het meest tot mijn algemeene vorming hebben bijgedragen. Zooals U weet verloor ik mijn Vader toen ik nog maar een kleine jongen was. Na zijn dood ontving ik weinig “opvoeding” meer.[...] Ik herinner mij, hoe ik in mijn eerste studentenjaren begon met uw lessen te volgen en welk een sterken invloed ik van U onderging. Toen waren het behalve aesthetische, vooral philosophische, ethische, religieuze problemen en levensvragen van allerlei aard, die mij bezig hielden. Na afloop van de les wandelden wij dan van de L..Nieuwstraat naar het Wilhelminapark waar uw andere kring bijeenkwam en onderweg bespraken wij nog allerlei wat mij heden ten dage nog levend in de

herinnering blijft. [...] Wanneer ik de aantekeningen, die ik destijds na onze gesprekken maakte, nog eens doorlees, dan voel ik [...] dat ik van de psychische inhoud die achter uw woorden lag, van Uw persoonlijkheid dus, veel heb geassimileerd en verwerkt tot een eigen bezit waar ik mijn leven lang profijt van zal hebben.’⁸⁶

Met de verering die hem ten deel viel, ging Bremmer minzaam om. Hij was daarin geoefend omdat hij van jongsaf omringd was door mensen die hem bewonderden: zijn zusjes, daarna zijn ateliergenoten en vervolgens zijn vrouw. Huldeblijken accepteerde hij steeds met schijnbare tegenzin, maar hij weigerde ze niet. Bij zijn dertigjarig jubileum als docent in 1926 verzette hij zich bijvoorbeeld tegen alle feestelijkheden en ontving hij alleen het comité dat zich hiervoor had ingespannen in de Trompstraat voor een ‘intieme receptie’.⁸⁷ Door Bremmers directe omgeving, vooral door Aleida, werd steeds de fictie opgehouden dat hij volkomen wars was van ijdelheid en zich noch aan de bewondering door zijn cursisten noch aan de kritiek door sceptici iets gelegen liet liggen. Maar dat kan moeilijk serieus genomen worden – zijn carrière was voor een groot deel gestoeld op de verering door zijn publiek. Dat hij die bewondering plezierig vond, blijkt uit kleine dingen. Zo nam hij de moeite om het lofdicht van Labberton zelf in schoonschrift over te schrijven op perkament en het fraai in te binden in een leren bandje. Ook bewaarde hij de bewonderende brieven van zijn cursisten zorgvuldig, terwijl hun meer zakelijke missiven vaak verloren zijn gegaan.

Hij wist zich goed af te sluiten voor kritiek van buiten; daar ontleende hij zijn grote onverstoorbaarheid aan. Aleida Bremmer schreef: ‘Van al wat er tot het voorjaar van 1937 aan kritiek verschenen moge zijn, ten goede of ten kwade, kwam er maar zelden Br. iets onder oogen. Wel vertelde men hem dat de kunstcriticus van “De Groene Amsterdammer” [zij doelt hier vermoedelijk op Plasschaert, die vanaf 1930 steken begon uit de delen, zoals in het vorige hoofdstuk al geciteerd] geregeld scherpe aanvallen tegen hem richtte. Maar heette het, die waren zóó persoonlijk hatelijk, dat niemand er de dupe van kon worden. Slechts zelden woei er zoo’n Groen Blaasje het huis in de Trompstraat binnen en dan veroorzaakte het meer vrolijkheid dan ergernis. Vooral de oudste zoon, die als schilder, het vaak mee moest ontgelden, bewonderde de veelal geestige zinnen. De onderscheiding in “Bremmeriden en Bremmeriten” als afwisseling ook op “Bremmerianen” wekte de lachlust op, evenals het woord Bremmeritis. Het bleef alles tamelijk onschuldig.’⁸⁸

Hoezeer Bremmers succes verband hield met zijn persoon blijkt ook uit het feit dat hij zich in zijn lessen maar zeer moeizaam kon laten vervangen door een ander. Zo had hij zijn assistent Dona – die ook tekenleraar was – opgeleid om les in kunstbeschouwing te geven. Hij liet hem naast zijn knip- en plakwerk ook cursussen volgen en wijdde hem in in zijn lesmethode. Het was de bedoeling dat Dona beginnerscursussen zou gaan geven in nieuwe cursusplaatsen waar Bremmer geen tijd voor had. Omstreeks 1904 liet Bremmer hem lesgeven aan groepen in Leeuwarden, Zutphen, Arnhem en Nijmegen. Maar het werd een mislukking, de ‘methode Bremmer’ was de cursisten niet genoeg, ze wilden de meester zelf.⁸⁹ Pas in de jaren twintig zou er iemand met enig succes in Bremmers voetsporen treden: Wim Feltkamp, aan wie ik in hoofdstuk IX meer aandacht zal besteden. Feltkamp, was – hoe kon het anders in de door de banden des bloeds beheerste Bremmeriaanse wereld – een zoon van Bremmers lievelingszuster Marie, die het hotel van hun ouders in Leiden bestierde.

Sektarisme

Aan de verering van Bremmer door zijn aanhang kleefde een zeker religieus aspect. Dit hing vanzelfsprekend ook samen met de hoge mate van spiritualiteit waarvan Bremmers lessen, zoals in het vorige hoofdstuk besproken, doortrokken waren. Bremmers levensbeschouwing was zeer geëigend voor zijn rol als ‘kunstdominé’. Hij opereerde in kringen waar een gematigd, ‘beschaafd’ geloofsleven overheerste. De vurige liefde voor Jezus die Bremmer in

zijn krantenkritieken van de jaren negentig nog beleed, waren hier niet erg salonfähig. Er waren nauwelijks praktiserende katholieken onder zijn gehoor.⁹⁰ Het meer mondaine deel van zijn publiek bezocht de hervormde kerk, voornamelijk uit sociale overwegingen; de ‘harde kern’ van cursusveteranen van het eerste uur bestond uit verlichte protestanten (doopsgezinden, remonstranten, vrijzinnig hervormden) met een weinig dogmatische en niet-demonstratieve geloofsbeleving. Anderen, zoals Helene Kröller-Müller en Bremmer zelf, verruilden het dogmatische geloof van hun ouders voor een meer algemene vorm van spiritualiteit. De hervormde Julie Crommelin was zo libertijns dat zij haar gezin al omstreeks 1900 voorstelde om maar niet meer te bidden aan tafel, omdat ze het ‘niet zo zinvol’ vond.⁹¹

Maar er was wel een grote behoefte aan iets wat de plaats van de traditionele religie kon innemen. Dit was een algemeen maatschappelijk verschijnsel. Zo werd Bremmer in 1916 door een Amsterdams comité uitgenodigd als spreker in een serie lezingen op zondag die het kerkbezoek moest vervangen. Kees Meijer uit Bloemendaal schrijft hem dienaangaande: ‘Er heeft zich een comité gevormd, bestaande uit de heeren M.H. van Campen, Albert Hahn, Just Havelaar, T.B. Roorda, Mej. Adele Niesing en mijn persoon, dat zich voorstelt, te beginnen in februari, elken Zondagmorgen, in de Tooneelzaal van het gebouw Odeon in Amsterdam bijeenkomsten te organiseren, waar naast (ondogmatische) religieuze en wijsgeerige sprekers, kunstenaars zullen optreden en die door artistieke zang en muziek opgeluisterd zullen worden, één en ander ten bate van hen, die Zondags niet meer een preek gaan hooren of een bepaalde godsdienstoefening bijwonen, toch stemming willen brengen in hun vrijen dag. Gedurende de eerste drie maanden zullen er als sprekers optreden o.a. Frederik van Eeden, Dr Schoenmaekers, mevr. Boldingh Goemans (de diseuse), de toneelspeelster Hetty Beck, H.P. Berlage, J.F. Ankersmit, Kees Meijer enz.’⁹²

Bremmer zag zelf ook in dat zijn lessen in zekere zin de behoefte aan religieus samenkomen vervulden. In 1937 zette hij op verzoek van Aleida op papier waarin volgens hem de aantrekkingskracht van zijn lessen lag: ‘Ik ben er toe gekomen een verband te zien met de godsdienst, waar men zich eveneens bij kan afvragen hoe het komt dat mensen hun levenlang eenmaal in de week naar de kerk gaan. Zij doen dit zeker niet om het systeem van die godsdienst te leren kennen, dat doen zij in de lering en in de catechisatie. Naar de kerk gaat men verder in zijn leven om gesticht te worden, teneinde de leer levend in zich te voelen opkomen.’⁹³ Zelfs de nuchtere, vrijgevochten Julie Crommelin noteerde in 1905: ‘Het zit em niet heelemaal alleen in de Kunst bij mij. Ik vind het soms een preek. Het is levenswijsheid, het leert en stemt me gelukkig en tevreden.’⁹⁴ In de familie Kröller trad Bremmer op als ‘voorganger’ bij momenten van viering en bezinning, zoals met zijn voordrachten voor de bruiloftsgasten van Helene Brückmann-Kröller. Daarnaast maakte de familie er een traditie van Bremmer op kerstavond uit te nodigen een voordracht te houden.⁹⁵ En bij het diner ter gelegenheid van het vijftigjarige jubileum van Anton Kröller als directeur van Müller & Co in 1914 hield Bremmer een uitgebreide voordracht met lichtbeelden.⁹⁶

Sommige cursisten gingen zeer ver in hun spirituele verering. De Rotterdamse cursiste E. Crol-Halbertsma legde in 1930 bijvoorbeeld verband tussen Bremmers lessen en een nieuwe religie: ‘En dat is wat de nieuwe cultuur zal brengen, het inzicht, dat het op het goddelijk Leven aankomt [...] dat ons leven de uitdrukking moet zijn van dat innerlijk beleven van het Eeuwige en dat dit niet, zooals men vroeger dacht, gebonden [is] aan de geloofsbelijdenis van de een of andere kerk of godsdienst. Als men op dezen tijd na een paar eeuwen terug ziet, en dit inzicht misschien algemeen erkend zal worden, dan zal men toch altijd uw naam blijven noemen, als één diergenen, die dit in dezen tijd al heeft willen aantonen.’⁹⁷ Een overzeese abonnee van *Beeldende Kunst*, die schrijft dat het tijdschrift haar het leven in de tropen jarenlang draaglijker heeft gemaakt, dicht Bremmer zelfs messiaanse trekken toe: ‘Nergens zijn mensen die kunst bezien als u en die het leven in zoo’n nobele vorm naar voren brengen daardoor. Het is in het geheel niet ten onrechte, dat ik Uw werk vergelijk met dat van

Christus. Deze woorden klinken grotesk. Maar het is een heilige waarheid, dat kunst, die ik zie door uw oogen, mij net zooveel, zoo niet meer, heeft gegeven dan de bijbel.⁹⁸ En het zijn niet alleen geëxalteerde dames die zich zo uiten. De Rotterdamse jurist en zakenmagnaat K.P. van der Mandele schrijft over de lessen die hij met zijn echtgenote bijwoonde: 'U heeft ons ontzaglijk veel getoond en geleerd en gegeven, maar er is meer. Er is een Rijk, 't is niet van deze aarde, en U heeft er de sleutel toe. En dat u deze wereld van Schoonheid ontsluit voor wie daar maar om vragen, in kostbare uurtjes van overgave – daar danken we U voor uit de grond van ons hart.'⁹⁹

Zoals Bremmers *Practische Aesthetica* trekken had van een geloofsleer, zo had de kring van volgelingen die hij om zich heen verzamelde, trekken van een besloten geloofsgemeenschap. Het viel zelfs de buitenlander Huebner op. Hij typeerde al in 1921 de kring rondom Bremmer als een 'Gemeinde'. In de Nederlandse kranten lezen we pas in de jaren dertig zulke typering. Jan Engelman schreef bijvoorbeeld in 1936 in *De Groene*: 'Het is een wezenskenmerk van de uitlatingen van H.P. Bremmer, dat er niet mee te debatteeren valt. Hetzelfde geldt voor de gansche plastische vrijmetselaarsloge, die hij heeft gesticht.'¹⁰⁰ En een paar maanden later schreef Jos de Gruyter in *Het Vaderland*: 'Bremmers invloed is in hooge mate dictatoriaal. Ik tel verschillende vrienden en kennissen onder zijn volgelingen en ik weet door ervaring, dat er nauwelijks met hen over kunstaangelegenheden te praten valt. [...] Spreekt men met hen over het werk van een niet of nog niet door Bremmer uitdrukkelijk gesanctionneerd kunstenaar, dan worden zij verlegen of kwaad, zij antwoorden afwijzend of ontwijkend. [...] het komt mij trouwens voor, dat Bremmer dezen geest van een beperkt, afgesloten sectarisme en van een adoration mutuelle aller leden der secte, willens en wetens in de hand werkt.'¹⁰¹ Op deze frontale aanval, die vanzelfsprekend niet ongewroken bleef, zal ik terugkomen in hoofdstuk VII.

De cursisten traden hun leider inderdaad steeds met opvallende nederigheid tegemoet. Zo schrijft de Rotterdamse cursiste C. Postma-Meerburg in 1919 aan Bremmer: 'Het is mij een behoefte [...] u nog eens te danken voor al het schone en wijze dat u gepoogd hebt ons te leeren. We hebben harde hoofden en zijn stompzinnig, maar daar ik altijd erg mijn best heb gedaan u te volgen, hoop ik dat het blijken zal later, dat het zaad van uw wijsheid niet "in de dunne laag aarde, die de rots bedekte" wortel heeft geschoten, om straks als het er op aan komt te verdorren.'¹⁰² En een andere cursist antwoordde op de vraag of hij het wel eens oneens was met Bremmer: 'Zo moet u het niet bekijken, het is niet dat we het niet eens waren met zijn beschouwing, maar gewoon dat wij niet toe waren aan zijn indrukken die hij had naar aanleiding van een bepaald schilderij, dat wij dus nog niet voldoende in onszelf konden kijken om de dingen echt te zien.'¹⁰³

Binnen Bremmers 'Gemeinde' heerst ook een zekere wedijver in het pogen hem zo goed mogelijk te begrijpen. De Utrechtse cursist A. de Graaf, die de lessen volgde met zijn vrouw, zijn schoonzuster De Graaf, zijn zuster Mijnsen-De Graaf en haar drie dochters en mevrouw Wesselink en de heer Peletier, schreef in 1902 voorzichtig: 'Mag ik mij een enkele opmerking veroorloven [...] het komt mij voor dat de afstand tussen U en Uw meeste leerlingen te groot is [...]. Dat U dikwijls den indruk moet krijgen overtuigd te hebben, een nieuwe inzicht te hebben gegeven, doordat men uit beleefdheid heeft toegegeven, wanneer dat nieuwe inzicht naar mijn meening nog zelfs in den kiem niet aanwezig is. [...] De oorzaak is naar mijn meening: [...] te spoedig en te krachtig de mening van uw leerlingen te bestrijden. Zij is dikwijls met schuchterheid en veel moeite geuit, uw al te overtuigend, voor hen te onweerlegbare bestrijding ontnemt dikwijls den moed en vooral ook het plezier om een volgend keer weer onomwonden voor eigen meening uit te komen. Het gevolg is dat U dikwijls niet innerlijk overtuigt, maar een weinig intimideert'.¹⁰⁴ Hij haast zich om eraan toe te voegen: 'Ik kan dit zeggen omdat het met mij zelf niet het geval is.' Ook zijn naasten pleitte hij vrij van onbegrip: 'Van de meeste leden van onze les geldt dit niet omdat wij ik zou

zeggen tot zekere hoogte geestverwanten van U zijn.’ De reeds ingewijden maakten zich ook wel vrolijk over nieuwelingen die het licht nog niet gezien hadden. In de aantekeningen van Julie Crommelin moet het echtpaar De Zwart het voortdurend ontgelden: ‘De Zwartjes snapt er weinig van, dat begon je al zoo te begrijpen.’ En elders: ‘De Zwartjes gaapt van verbazing’ en: ‘Mr. Zwarts gezicht was om een dubbeltje voor te geven. prachtig. Hij zweeg. Wie kan dan tegen Bremmer op.’¹⁰⁵

IV.3 Onder professoren

In 1907 scheelde het maar weinig of Bremmer, die niet eens een academische graad had, was door het ijveren van een aantal invloedrijke cursisten benoemd tot hoogleraar ‘aesthetiek en kunstgeschiedenis’. Aan twee universiteiten waren inmiddels privatdocenten in het vak aangesteld: in Amsterdam in 1900 Willem Vogelsang en in Leiden in 1904 Bremmers jeugdvriend Wilhelm Martin. De in Utrecht te benoemen hoogleraar, de eerste met een volledige leerstoel in de kunstgeschiedenis in Nederland, werd geacht een kunsthistorisch instituut op te zetten dat niet alleen studenten zou opleiden tot geschoolde kunsthistorici, maar ook zou bijdragen aan de ontwikkeling van het buitenuniversitaire publiek.¹⁰⁶

Voor Gerard Heymans drong er sterk op aan dat Bremmer zich kandidaat zou stellen voor deze post, ‘de hoogste waardigheid die er in zijn vak mogelijk was’, zoals Aleida het omschrijft, ‘want Prof. Heymans meende dat er vanaf die hoge plaats meer invloed zou kunnen uitgaan, dan van particuliere cursussen en hij hoopte daarvan eene vernieuwing in de Wetenschap der Kunstgeschiedenis, zoodat deze zich meer zou richten op de praktische aesthetica en op het wezen der kunst’.¹⁰⁷ Bremmer, die wellicht beter dan Heymans zijn eigen kansen kon inschatten, weigerde om officieel te solliciteren maar zou het hoogleraarschap wel aanvaarden als het hem zou worden aangeboden.¹⁰⁸

De stap van het geven van cursussen naar een hoogleraarspost zou minder groot zijn geweest dan het nu lijkt. De beoogde studenten kwamen voort uit dezelfde kringen als zijn cursisten en voor de meeste (vrouwelijke!) studenten golden dezelfde motieven voor het studeren van kunstgeschiedenis als voor het volgen van Bremmers lessen. Bovendien beschouwde hij zijn eigen methode als wetenschappelijk, en er was, buiten een klein groepje historici en in het buitenland geschoolde kunsthistorici, in Nederland nog niet veel belangstelling voor kunsthistorisch onderzoek. Bij zijn aanstelling als privatdocent in 1904 beklagde Martin zich nog in een openbare les over de ‘vaak aan minachting grenzende onverschilligheid, waarmede de kunstwetenschap veelal door kunstenaars en kunstliefhebbers wordt bejegend. Ware kunst spreekt voor zichzelf oordelen velen [...]’¹⁰⁹

Zelfs onder academici bestond de neiging de kunstgeschiedenis louter te zien in termen van tijdloze meesterwerken. De gezaghebbende Groningse hoogleraar geschiedenis Johan Huizinga, die zich fel tegen deze opvatting afzette, schreef in januari 1907 aan zijn vriend, de letterkundige André Jolles, die hij overigens kandidaat wilde stellen voor het Utrechtse hoogleraarschap: ‘Hoe heb jij [over Rembrandt] kunnen schrijven: “Lass die Geschichte etc., die Kunstgeschichte rechnet nur mit dem Unvergänglichen etc.” – Dat is pure bremmerij, lieve vriend! Moeten wij nog meer kots en gekwebbel a la Plasschaert en Van Deyssel (helaas!) hebben? Neen, je weet wel beter, of je bedoelt iets anders dan je zegt. Het dorste historische feitje over Rembrandt’s meubilair is meer waard (voor een goed verstaander) dan heele XXe Eeuwen vol “mystisch-realistisch-filozofico-artistiek” Van Deyssel-jargon.’¹¹⁰

Martins verrassend moderne opvatting ‘dat de kunstvorschier in verreweg de meeste gevallen zal moeten kiezen tusschen twee richtingen, omdat het niet mogelijk is een goede kunsthistoricus en aestheticus tevens te zijn’ was beslist geen gemeengoed in universitaire kring.¹¹¹ Het Utrechtse professoraat beoogde nadrukkelijk beide richtingen in één persoon te

verenigen. Hoe dicht Bremmer bij het hoogleraarschap gekomen is, blijkt uit de gealarmeerde brief van Huizinga aan Jan Veth in dezelfde periode: 'Ik las met de grootste belangstelling Uw opmerkingen over het Utrechtse professoraat in kunstgeschiedenis. [...] En er is een schrikbeeld, misschien eer een chimère, dat weet ge beter dan ik in dit afgesloten oord. Ik hoor dat men voor Bremmer werkt. Eerst nog maar, dat Utrechtse dames er de curatoren voor afliepen, (wat ook gevaarlijk zou kunnen zijn; dat hangt van de dames af). Maar onlangs zei Colenbrander mij, dat er ernstig aan wordt gedacht. De kunstdominé (zoals gij hem immers hebt gedoopt?) heeft hier onder mijn collega's vurige adepten in Moll, Heymans en Van Hamel (die niet schroomt hem iets van een Christus toe te kennen). Nu zou het toch allerjammerlijkst zijn, als ons brave vaderland zich met den eersten rijksleerstoel in kunstgeschiedenis zoó onherstelbaar ging blameeren.'¹¹²

Uiteindelijk ging de hoogleraarspost niet naar Bremmer maar naar Willem Vogelsang. Deze kan echter, hoewel hij gepromoveerd kunsthistoricus was, niet gekenschetst worden als een vorser die zich interesseerde voor 'het dorste historische feitje'. Vogelsang had weinig interesse voor kunsthistorische disciplines als bronnenonderzoek of iconografie. Op het instituut dat hij – naar Duits voorbeeld – inrichtte, kregen die diverse disciplines wel een plaats, maar ze bleven ondergeschikt aan de algemene kunstgeschiedenis met de nadruk op stijlkritiek en esthetica die hij zelf doceerde.¹¹³ Zijn aanstelling was in zekere zin een overwinning voor Bremmer en zijn aanhang, want Bremmer vond hem – buiten zichzelf – de enige kandidaat die geschikt was. De charmante Vogelsang, die een begaafd redenaar was, werd al snel een lieveling bij het Utrechtse kunstminnende publiek, dat ook Bremmer in de armen had gesloten.

Het grote verschil tussen Vogelsang en Bremmer – en de reden dat Vogelsang zoveel geschikter was voor het hoogleraarsambt – was, afgezien van zijn academische achtergrond, zijn grotere tact en diplomatie. Bremmer vond de historische benadering 'malligheid' en 'waanwijsheid'. Hij had een afkeer van compromissen en ging er prat op niet graag met anderen samen te werken. 'Br. wilde volkomen vrij blijven', schrijft Aleida Bremmer, 'niet belemmerd worden door eenige bepaling of door anderer inzichten. Niet zoo gemakkelijk kon hij met anderen samenwerken daar toch al spoedig verschil in opvatting zich deed gelden.'¹¹⁴ *Moderne Kunstwerken* en *Beeldende Kunst* waren immers ook helemaal zijn eigen tijdschriften: hij was de enige redacteur en hij schreef alle artikelen. Aan medewerkers had hij geen enkele behoefte. Hij was niet geïnteresseerd in het soort macht dat gepaard gaat met het leiding geven aan een instelling; zijn ambitie was het onbeperkt kunnen verkondigen van zijn 'woord', en, zoals in de volgende hoofdstukken zal blijken, het uitoefenen van invloed op de kunstmarkt.

Vogelsang daarentegen, die andere ambities had, begreep goed dat hij zich bij het opzetten van een instituut niet kon beperken tot zijn eigen visie en hij stelde specialisten aan op verschillende terreinen.¹¹⁵ Binnen vijftien jaar slaagde hij erin een voor Nederlandse begrippen groot en gezaghebbend kunsthistorisch instituut op te bouwen dat goodwill had in de academische wereld én bij de elite buiten de universiteit. Met het oog op deze laatste categorie onderhield Vogelsang uit welbegrepen eigenbelang, 'relations polis' met Bremmer, zoals Rudolf Bremmer het uitdrukte.¹¹⁶ Al in 1900, na de intree-rede van Vogelsang als privatdocent aan de Amsterdamse Gemeente Universiteit, had Bremmer hem een instemmende brief geschreven waaruit een bescheiden briefwisseling voortkwam. Zo schreef Vogelsang in 1916 in buitengewoon diplomatieke termen over een mogelijk gastdocentschap van de Haagse kunstpedagoog: 'Amice. Ik betreur het ten zeerste, dat ik je nog altijd niet aan 't Instituut heb gezien en, dat ik je niet hier thuis, of in Den Haag heb kunnen ontmoeten, maar de wil is er nog steeds, als ons werk maar niet zoo goddelijk-angstig-verrুকkelijk vervullend was, dan hadt ge mij ook eens lang weer naar den Berg zien toe pelgrimeeren, daar de Berg niet naar mij toe komt. Maar ik heb eenige – schoon zwakke – hoop op een gunstige

wending. Er bestaat, naar ik van de achterwacht heb gehoord, een plan om je hierheen uit te noodigen voor een cursus aan mijn hoorders. Ik heb dien wensch zeer aangemoedigd, daar ik voor a.s. kunsthistorici het besef van wat ik zou willen noemen “hun eigen qualiteitsgevoel voor kunst” – ’t kan ook zijn hun eigen gevoelloosheid voor qualiteit – een noodzakelijke [onleesbaar] acht, die ik alleen maar niet in een officieel programma durf opnemen, omdat zij m.i., wil zij een gunstig effect hebben, geheel en al afhankelijk is van den persoon. Ik ken echter slechts één persoon dien ik daartoe in staat acht en dat zijt Gij zelf. Zou het “ongehoorde” kunnen tot stand komen, dat Gij hier aan ’t Instituut een cursus geeft, geloof mij, dan zou dat van groote betekenis kunnen zijn – om te demonstreeren, dat zulks in het geheel niet ongehoord is – beschouw deze voorlopige mededeeling als een vertrouwelijke, maar denk er toch eens over’.¹¹⁷

Zoals te verwachten was, ging het ‘ongehoorde’ project – waarmee Vogelsang zichzelf al subtiel indekte – niet door.¹¹⁸ De reden is niet overgeleverd, maar het is duidelijk dat Bremmers *Practische Aesthetica*, die in 1907 nog goed genoeg was voor een mogelijke aanstelling als hoogleraar, in 1916 al zo ver van de universitaire kunstgeschiedenis afstond dat Vogelsang het vak niet in zijn officiële programma durfde op te nemen. De kloof tussen Bremmer en de wetenschappelijke kunstgeschiedenis zou in de loop van de tijd alleen maar groter worden. Het verschil in aanpak wordt prachtig geïllustreerd door een vergelijking tussen de publicaties van Bremmer en Martin bij de grote Jan Steententoonstelling in De Lakenhal in Leiden in 1926. Martin, sinds 1907 buitengewoon hoogleraar in Leiden en sinds 1909 directeur van het Mauritshuis, behoorde tot de organisatoren van de tentoonstelling. Op verzoek van de Leidse uitgeverij Sijthoff schreef hij een kleine monografie over Steen, bedoeld voor een breed publiek.¹¹⁹ Hij behandelt hierin het werk van Steen tegen de achtergrond van de cultuur van de zeventiende eeuw en lardeert zijn betoog met verwijzingen naar archieven en documenten. Hij beredeneert de chronologie in de tentoongestelde werken, werpt vragen op, refereert aan lopend onderzoek, besteedt uitgebreid aandacht aan de iconografische interpretatie, bespreekt prijzen, verzamelaars en receptiegeschiedenis en zet, hoewel hij het gangbare beeld van Jan Steen als vrolijke schilder ‘zonder veel geestesbeschaving’ onderschrijft, het misverstand over Steens vermeend losbandig en onzedelijk leven recht. Dit aardige en toegankelijke boekje vertegenwoordigt, kortom, de kunsthistorische wetenschap van zijn tijd op haar best: nieuwsgierig, veelzijdig en genuanceerd.

Een groter contrast in benadering dan met het nummer van *Beeldende Kunst* dat Bremmer op eigen initiatief aan het tentoongestelde werk wijdde, is bijna niet denkbaar.¹²⁰ Uit de zeventig werken op de tentoonstelling in 1926 bespreekt hij er acht. Zijn aandacht gaat uit naar de compositie, de lichtval, de kleur, de karakteristieken van de figuren en vooral naar de ‘glanzende heerlijkheid van stof-uitdrukking’.¹²¹ Hij focust op kleine onderdelen: een Keulse kruik, een paar oesterschalen, het oor van een oude man, een muiltje om de voet van een vrouw. En zoals altijd, onveranderlijk in zijn inmiddels dertigjarige lespraktijk, grijpt hij het werk van Steen aan om geliefde stokpaarden te berijden. Hij vergelijkt de jonge vrouw uit *Het morgentoilet* met de sibyllen van Michelangelo en een stoel die ‘perspektivisch grovelijk misteekend is’ met het werk van Vincent van Gogh.¹²² Het niet te negeren anekdotische element in de werken van Steen is geen belemmering voor Bremmers waardering: ‘Dat deze schilder grappige situaties uit het leven wenschte te geven, heeft hem zelden verleid, om dit op een banale wijze te doen. Bijzonder waarderen wij zijn kracht hierin, omdat zulke onderwerpen licht tot het ongewenscht expresse voeren.’¹²³ Juist in het zeer aardse, materiële aspect van de voorstellingen vindt Bremmer het ‘verband tot het eeuwige’.¹²⁴

De leerstoel in Utrecht was overigens niet de enige ‘officieele betrekking’ die Bremmers neus voorbij ging.¹²⁵ Aleida Bremmer verhaalt hoe hij eens werd uitgenodigd om op de Haagse kunstacademie een lezing over Van Gogh te houden. ‘Br. kwam zelf enthousiast thuis,

dat was juist iets naar zijn zin, voor studeerende jongelui te spreken.¹²⁶ Hij hoopte stiekem op een uitnodiging om als gastdocent een serie voordrachten te komen houden. ‘Maar die bleef achterwege’, schrijft Aleida Bremmer gelaten.¹²⁷ En in 1925, toen door het overlijden van Antoon Derkinderen het directeurschap van de Rijksacademie in Amsterdam vrijkwam, werd Bremmer volgens zijn echtgenote genoemd als mogelijke opvolger. ‘Eenige invloedrijke heeren wenschten Br. op die plaats en wezenlijk had deze wel lust die in te nemen. Toen hij echter hoorde, dat hij daar ook zelf moeite voor moest doen, o.a. bezoeken afleggen aan Gemeenteraadsleden, trok hij zich terug. Hij meende dat men uit zijne publicaties wel kon weten wat van hem te verwachten was en alleen in geval men hem om die reden daar wenschte, zou hij aan de roepstem gehoor geven.’¹²⁸ Ook hier bleef de roepstem uit.

Onderwijs en volksopvoeding

Zo koeltjes als hij door de wereld van universiteit en academie werd bejegend, zo warm werd hij onthaald in kringen van onderwijzers en volksopvoeders. Er was in Den Haag één opmerkelijke groep cursisten die zich onderscheidde van het deftige Bremmer-publiek: de onderwijzers. In 1903 begon Bremmer een cursus voor hen tegen sterk gereduceerde prijs. Deze cursus, volgens Aleida Beekhuis ‘de meest geanimeerde van alle’, had zo’n toeloop dat Bremmer er twee lesuren op donderdagavond voor reserveerde, voor in totaal zo’n zestien mannen en vrouwen.¹²⁹ Onderwijzers vormden in deze tijd een sterk groeiende, van idealen vervulde beroepsgroep.¹³⁰ Een loopbaan in het onderwijs was voor kinderen van geschoolde arbeiders, boerengezinnen en de kleine middenstand doorgaans de enige manier om te klimmen op de maatschappelijke ladder. De jongens en meisjes die in het onderwijs gingen waren vaak behalve ambitieus ook hongerig naar kennis en een veelzijdige ontwikkeling. Daarnaast waren de meesten sociaal bewogen en zeer geïnteresseerd in verbetering en vernieuwing van het onderwijs. In hoofdstuk III is al gememoreerd hoe Heymans in Groningen speciale, drukbezochte colleges psychologie gaf voor onderwijzers.

Bremmers lessen vervulden voor de onderwijzers, die vaak groen van het platteland in Den Haag terecht kwamen, nog veel meer dan voor zijn reguliere cursisten, een opvoedende functie. Zo schrijft A. Hallema, een onderwijzer in de Haagse Vruchtenbuurt: ‘Wat mij persoonlijk aangaat, heb ik U te bekennen, dat ik aan Uw persoon, woorden en geschriften voor mijn geestelijke vorming veel heb te danken, sinds ik als schoolmeester kwam uit ’t bos en de hei van Overijssel.’¹³¹ Het volgen van Bremmers lessen en het zich verdiepen in kunst betekende, ondanks de korting, vaak een grote financiële opoffering voor onderwijzers. Hallema schrijft in 1922: ‘Waar de kollega’s door akten-halen & bijles geven hun inkomsten op peil brachten, heb ik mijn tijd besteed aan het zien van kunst & ’t lezen van literatuur, wat geen geldelijk voordeel opbracht, terwijl er voor mijn gezin, zeven personen, veel noodig is.’¹³²

Het enthousiasme van de onderwijzers leidde tot een optreden van Bremmer voor de Haagsche Onderwijzersvereniging. In het eerste decennium van de twintigste eeuw verzorgde hij rondleidingen op zondag in het Mauritshuis. Hiermee bereikte hij tientallen onderwijzers, en ‘in zijn dankwoord sprak de voorzitter de hoop uit, dat, nu zoovele onderwijzers hadden geleerd kunst te zien, zij dit aan al hun leerlingen zouden meedelen.’¹³³ Onderwijzers trachtten inderdaad Bremmers denkbeelden uit te dragen in hun lessen. Juffrouw J. Wennekes schreef bijvoorbeeld in 1941: ‘Mijn verdiept inzicht in de geest van de tijden kwam mijn lesgeven ten goede’.¹³⁴ Een andere cursusdeelnemer, G. Kielder, die altijd Bremmers kopij voor *Beeldende Kunst* corrigeerde, was vanaf omstreeks 1900 tot 1933 hoofd van een Kweekschool en een Avondnijverheidsschool. Daar deed hij, volgens Aleida Bremmer, zijn best om ‘betere begrippen ingang te doen vinden omtrent het aesthetische.’¹³⁵

De bekende Nederlandse onderwijshervormer Jan Ligthart, van 1885 tot 1916 hoofd van een armenschool in de Haagse Schilderswijk, publiceerde in zijn vaak herdrukte bundel *Over Opvoeding* in 1907 een uitgebreide en juichende bespreking van Bremmers *Inleiding tot het zien van Beeldende Kunst*.¹³⁶ Ligthart was een aanhanger van het ‘zaakonderwijs’, het aanschouwelijke leren. Hij trainde zijn leerlingen in het goed waarnemen van de natuur en van de dingen om hen heen. Met instemming citeert hij dan ook uit Bremmers aanwijzingen voor het zien: ‘Let op lijn, kleur, toon en plastiek.’¹³⁷ Hij beschouwde Bremmer als een geestverwant: ‘Het is heerlijk om te ervaren, hoe het den meester te doen is, om ons tot zelfstandige waardeering op te voeren, in echtheid en oprechtheid. Men behoeft zijn stellingen ook niet te aanvaarden. Hij prikkelt zelfs tot tegenspraak. Maar zijn het niet de beste meesters, die ons aan het denken brengen?’¹³⁸ Frappant is dat Ligthart, volgens zijn biografe Barbara de Jong, ook de voor zijn tijd kenmerkende combinatie vertoonde van belangstelling voor empirische wetenschap en een sterke behoefte aan religie.¹³⁹ Het is niet zeker of Ligthart deelnam aan de onderwijzerscursus of een serie openbare voordrachten van Bremmer bijwoonde, maar hij beschouwde zich wel als diens leerling. In mei 1910 schonk hij Aleida Bremmer een exemplaar van zijn bundel, met de opdracht ‘Aan Aleida Bremmer-Beekhuis, omdat hierin een stuk staat over iemand, aan wie ik véél te danken heb in zake kunstwaardering, en omdat die iemand háár man is’.¹⁴⁰

Er kwamen ook leraren uit het middelbaar onderwijs, die al even vernieuwingsgezind waren. A. de Vletter, van 1906 tot 1941 op les met zijn echtgenote, was tot 1920 leraar Nederlands en Geschiedenis aan het Nederlandsch Lyceum in Den Haag. Deze in 1909 opgerichte school was het eerste lyceum – combinatie van HBS en gymnasium – in Nederland.¹⁴¹ Het actieve leren, naar voorbeeld van Jan Ligthart, die een van de oprichters was, stond centraal. De leerlingen kregen individuele begeleiding en er was veel aandacht voor toneel, kunstzinnige vorming en buitenleven. De Haagse bankier Jacob Kann, echtgenoot van Bremmers cursiste Anna Kann-Polak Daniëls en bevriend met Jan Ligthart, behoorde ook tot de oprichters en maakte lang deel uit van het bestuur.¹⁴² Mede-oprichter en eerste rector van het Nederlandsch Lyceum was Rommert Casimir, die in 1930 hoogleraar pedagogiek werd in Leiden. Hij woonde, blijkens zijn condoleancebrief aan de familie Bremmer in 1956, op een onbekend tijdstip met zijn echtgenote een ‘reeks voordrachten’ van Bremmer bij.¹⁴³ Van de middelbare school-leraren was het vooral De Vletter die Bremmers woord met verve uitdroeg, niet alleen bij zijn leerlingen op het Nederlandsch Lyceum en later op het Kennemer Lyceum in Haarlem, waar hij in 1920 rector werd, maar ook in de vele lezingen die hij overal in Nederland gaf over verschillende pedagogische onderwerpen, zoals karaktervorming.¹⁴⁴ Bovendien schreef hij, naar hij zelf in 1956 memoreerde, in de geest van Bremmer ‘meermalen over de plicht der ouders om de jongeren op te voeden tot kunst-zien, tot kunst-genot.’¹⁴⁵

Ook Bremmers reguliere cursisten, actief in kunstkringen en museumbesturen, deden er veel aan om de ideeën van hun leraar onder een groter publiek te verspreiden. Zijn invloed werkte vaak door in het tentoonstellingsbeleid. Vooral in kunstkringen in Utrecht en Rotterdam exposeerden opvallend veel kunstenaars uit de kring rond Bremmer. Echo’s van zijn lessen zijn ook te beluisteren in de manier waarop Georgette van Stolk, bestuurslid van de Rotterdamse Kunstkring, in 1907 een onbekende kandidaat-exposant afwijst: ‘Nu voldeed Uwe inzending op dit punt niet aan de eischen die wij stellen; wij missen er het fijnere gevoel aan voor lijn en inzicht. Uw werk maakt ons niet den indruk, dat U het vervaardigde uit innerlijken drang, doch dat U hier wat zag en daar wat zag en zóó iets maakte, dat met uw innerlijk leven niets uitstaande had.’¹⁴⁶

Helene Kröller-Müller bracht de ideeën van de kunstpedagoog eveneens onder de aandacht van een groter publiek. In het seizoen 1923-1924 hield zij een reeks lezingen over haar verzameling voor leden van de Haagse volksuniversiteit. Zij publiceerde deze voordrachten in

1925 onder de titel *Beschouwingen over problemen in de moderne schilderkunst*. In dit boek, waarin Bremmer ook gedankt en geprezen wordt als leermeester, leunt zij zwaar op Bremmers publicaties en lessen. Zij maakt weliswaar veel werk van haar aanpassing van Bremmers definitie van kunst, maar dat doet zij, naar zij zelf ook verklaart, alleen om deze definitie te verduidelijken. Zij prefereert, om verwarring te voorkomen, de term 'objectivering van emotie' – een term die Bremmer overigens ook wel gebruikt – boven simpelweg 'emotie'.¹⁴⁷ Ook aan Bremmers adagium 'schoonheid is geen eigenschap van de dingen', door haar onderschreven, besteedt ze veel tekst.¹⁴⁸ Zij gebruikt in het boek ook de methode van het vergelijken van kunstwerken en het benadrukken van tegenstellingen tussen verschillende perioden. Voor de verklaring van abstracte kunst – besproken aan de hand van de drie werken van Mondriaan die eerder in *Beeldende Kunst* waren behandeld – grijpt zij terug op Bremmers 'ontwikkelingsproces' van de kunst.¹⁴⁹

Haar beschouwingen werden zuinig ontvangen door de Nederlandse critici. Richard Roland Holst schreef in een van sarcasme druipend stukje dat het boek, dat hij met 'oprechte compassie' had gesloten, beter als handschrift bewaard had kunnen blijven, dan was het tenminste nog een 'zeldzaam familiebezit' geweest.¹⁵⁰ De jonge criticus Hammacher schreef in het *Utrechts Nieuwsblad*: 'Het is eene slechte navolging van het voorbeeld van den heer Bremmer, om door eene suggestieve methode van wegedeneeren van voorhanden krachten tot een soort neutrale waardeering te geraken.'¹⁵¹

Het is ook niet goed voorstelbaar dat zij in deze publicatie sterk zou zijn afgeweken van Bremmers onderwijs. De besproken werken zijn allemaal door hem gelegitimeerd, en meestal ook door hem aangekocht voor de verzameling. In haar eerste voordracht ontdekte zij al cursisten van Bremmer onder haar gehoor. Ze voorspelde hun dat zij niets nieuws zouden horen over het 'aesthetisch zien', maar dat zij slechts wilde vertellen hoe zij tot het verzamelen gekomen was en wat haar aantrok in de moderne kunst.¹⁵² Zij besteedt in haar boek relatief veel aandacht aan haar recent ontwikkelde voorkeur voor het kubisme. Dit is wel opgevat als een aspect van haar opvattingen waarin zij van Bremmers leer afweek.¹⁵³ Maar Bremmer was zelf ook een liefhebber van het kubisme, zoals blijkt uit zijn aankopen en publicaties. Helene Kröller gaat mogelijk iets meer in op de formele aspecten van het kubisme, dat ze beschouwt als een interessante 'strijd met het onderwerp', dan Bremmer doet in zijn besprekingen in *Beeldende Kunst*. Maar ze ziet, net als Bremmer, elk kunstwerk als uitdrukking van de persoonlijkheid van de kunstenaar. En aan het eind van haar lange beschouwing over het kubisme komt zij tot een zeer Bremmeriaanse afweging van het spirituele gehalte van deze stroming.¹⁵⁴

Bremmer werd ook regelmatig door kunstkringen en andere verenigingen uitgenodigd om openbare voordrachten te houden. Na zijn weinig succesvolle lezing voor studenten in Groningen in 1896 had hij een tijdlang enige huiver voor grote openbare optredens, maar vanaf 1900 ging hij deel uitmaken van het bloeiende lezingencircuit in Nederland, samen met andere kunstkenner en met letterkundigen als André Jolles en de Groningse hoogleraar Van Hamel. Voorzover uit bronnen kan worden opgemaakt verscheen Bremmer met zijn lichtbeelden en lantaarn tot aan de Tweede Wereldoorlog gemiddeld minstens tien keer per jaar op verschillende podia in Nederland, van Dordrecht tot Zutphen en in uiteenlopende locaties als het Ethnografisch Museum in Leiden en de kerkzaal van de Protestantenvbond in Utrecht.¹⁵⁵

Hij sprak bij openingen van tentoonstellingen, gaf reeksen voordrachten over verschillende onderwerpen en maakte deel uit van lezingencycli met andere sprekers. Omdat hij zeer kritisch was op de kwaliteit van de lichtbeelden, die hij daarom altijd zelf liet maken, was zijn verscheidenheid aan onderwerpen aanvankelijk beperkt. In de beginjaren sprak hij bijvoorbeeld regelmatig over 'Kunst bij Primitieve volken' en 'Monumentale kunst', onderwerpen die niet zijn uitgesproken belangstelling hadden maar waarvan hij al vroeg

goede lichtbeelden bezat. In de loop van de tijd breidde zijn verzameling lichtbeelden zich uit tot enkele duizenden, die hij bij zijn dood naliet aan het Kunsthistorisch Instituut in Utrecht.¹⁵⁶

Lezingen waren in deze leergierige tijd belangrijke evenementen. Van Bremmers voordrachten, net als van het optreden van andere sprekers, deden de lokale kranten dan ook in het algemeen omstandig verslag. In het begin, toen Bremmer nog weinig bekend was, namen recensenten enige ironische afstand in hun beschrijvingen. Een voorbeeld is de bespreking van zijn lezing in Rotterdam in februari 1903 in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*: 'Zijn lessen worden zeer gewaardeerd, en vanavond hebben we die plotselinge vogue van den heer Bremmer begrepen. Hij heeft een voordracht over werken uit ons museum Boijmans gehouden in en voor de leden van de Academie. En hoewel zijn radde manier van meest toonloos spreken denken doet aan het notulenlezen in een raadsvergadering, en hij iets te lang aan het woord bleef – hij heeft ons en zeker velen met ons ongemeen geboeid. Van een vijf-en-twintigtal werken uit Boijmans werden lichtprojecties gegeven: Bremmer had uitgezocht, wat hij het schoonst en belangwekkendst vond, en de manier, waarop hij, met een flux de bouche dat geen vermoeden vreesde, de schoonheid onder woorden bracht, deed zijn auditoire met hem meedenken, meevoelen en meebewonderen.'¹⁵⁷

Vanaf het moment dat Bremmers roem was gevestigd, werd de toon van de besprekingen in het algemeen zonder enige reserve lovend. Exemplarisch is wat de recensent van het *Leidsch Dagblad* in 1906 schreef over een voordracht voor de Leidsche Kunstvereniging: 'Wat een avond van genot, van heerlijk geestelijk genot, bood de lezing van den heer Bremmer over monumentale kunst! Welk een duidelijke uiteenzetting in onderdeelen, welk een klaarheid in de groote gedachtenlijn, [...] welk een vloeiende, vlotte, veelal schitterende woordenkeus, wat een gekruidheid en een opmerkingsgave, wat een rake zetten, wat een pakkende benamingen, wat een keur van omschrijvingen, sommige zo inslaand dat men ze niet meer kwijt kon raken.'¹⁵⁸ Er moet daarbij wel worden bedacht dat een krant zelden een belangrijke kunstcriticus afvaardigde voor een voordracht in de stadsgehoorzaal, en dat vrijwel alle sprekers met ontzag bejegend werden.

Het effect van de vele besprekingen in de pers was in ieder geval dat Bremmers naam bij het grote publiek een plaats kreeg onder de mannen (en enkele vrouwen) die meetelden in cultureel en intellectueel Nederland. Elke nieuwe instelling die lezingen organiseerde over filosofie, religie en kunst, engageerde Bremmer zo snel mogelijk. Zo adverteerde de Larense Kunstschool, een initiatief van de kunstenaars Ferdinand Hart Nibbrig (een theosoof) en Simon Moulijn, in mei 1910 om haar opening in oktober aan te kondigen, waarbij onder de sprekers Bremmer als eerste staat genoemd: 'Voordrachten door H.P. Bremmer, Alb. A. Plasschaert, Adr. Van Oordt e.a.'¹⁵⁹ Ook de Internationale School voor Wijsbegeerte in Amersfoort, opgericht in 1916, liet in haar eerste zomercursus, bestemd voor een 'breede schare van zoekenden en denkenden', Bremmer optreden. Andere docenten waren onder anderen dr. A. Pit, die net als Bremmer over 'filosofie der kunst' kwam spreken, mevrouw dr. J. van den Bergh van Eysinga-Elias over 'geestelijke stroomingen in de Nederlandsche letterkunde der 19e eeuw' en mevrouw L. de Hartog-Meyes over mystiek.¹⁶⁰

Bereikten dit soort voordrachten slechts een iets breder publiek dan de sociale laag waaruit de cursisten voortkwamen, er was in de eerste decennia van de twintigste eeuw ook een hausse van idealistische initiatieven om kunst en cultuur werkelijk voor de grote massa toegankelijk te maken. Zo was het bezoek aan tentoonstellingen in de Rotterdamse Kunstkring vanaf 1901 op bepaalde dagen gratis voor minder vermogenden.¹⁶¹ Bremmer werd geregeld benaderd als spreker bij dit soort initiatieven, waar hij verondersteld werd gratis of tegen een geringe vergoeding op te treden. Kees Meijer schreef Bremmer over de eerder genoemde lezingencyclus op zondag in Amsterdam in 1916: 'We kunnen uw kosten en reiskosten vergoeden, helaas geen honorarium aanbieden, daar we hoogstens 5 cent voor een

plaats laten betalen, ten einde onderwijzers, ontwikkelde arbeiders e.d. het bezoeken mogelijk te maken. Ik kan U op grond van mijn ervaring instaan voor een ruim en dankbaar gehoor.¹⁶²

Bremmer sprak, volgens Aleida Bremmer, graag en voor weinig geld bij ‘volksbijeenkomsten’.¹⁶³ Hij was een vaste gast bij de verschillende organisaties voor volksverheffing die in het begin van de eeuw werden opgericht vanuit verenigingen van kunstenaars en kunstminnenden. In 1902 gaf hij de eerste van een lange reeks voordrachten bij de Vereniging Voor de Kunst in Utrecht, een paar jaar eerder opgericht door leden van de vereniging Kunstliefde onder aanvoering van de onvermoeibare kunstenares Etha Fles.¹⁶⁴ Ook bij de in 1903 opgerichte vereniging Kunst aan het Volk in Amsterdam sprak hij zeer geregeld, onder meer in 1908 over ‘Schilderkunst’ en in 1910 over ‘Kunst bij Primitieve volken’.¹⁶⁵

Elite naar den geest

In 1907 werd in Den Haag de Vereeniging tot Ontwikkeling van den Schoonheidszin bij het volk, genaamd *Kunst aan Allen* opgericht, onder anderen door Bremmers goede vriend Willem Leuring en de ontwerper Cornelis de Lorm (1875-1942), die van 1914 tot 1922 Bremmers onderwijzerscursus volgde.¹⁶⁶ Het lidmaatschap gaf niet alleen korting voor tentoonstellingen en lezingen maar ook bij toneel- en concertbezoek. Deze vereniging, die een minimumbijdrage vroeg van 50 cent per jaar, en nadrukkelijk voor zowel de lagere als de hogere klassen openstond, was een eclatant succes. Bij oprichting telde Kunst aan Allen al 900 leden en in 1917 waren er rond de 6000 leden, drie keer zoveel als het ledental van het Amsterdamse Kunst aan het Volk bijvoorbeeld. Dit aantal is ook onvergelijkbaar met het handjevol – enkele tientallen – kunstlievende leden dat de Haagse Kunstkring telde. Vermoed kan worden dat veel Hagenaars uit de benauwde deftigheid, die van een klein pensioen of traktement hun stand op wilden houden, dankbaar gebruik maakten van het lage tarief om toch aan culturele activiteiten deel te kunnen nemen. Dat blijkt ook uit de herhaalde oproepen van het bestuur aan ‘dames en heren die ’t wat beter hebben dan de werkman’ om méér dan de minimumcontributie te betalen.

Bremmer droeg Kunst aan Allen, dat ongetwijfeld een aantal van zijn cursisten onder de leden telde, een warm hart toe. Hij hield er geregeld voordrachten, bijvoorbeeld in 1909 over ‘Moderne kunst’, en liet zich in 1915 zelfs verleiden om in het bestuur plaats te nemen.¹⁶⁷ Hij schuwde in het algemeen comités en besturen. Zo vroeg de Haagse burgemeester Patijn, wiens echtenote Bremmers lessen volgde, hem enkele malen tevergeefs om lid te worden van de Commissie voor de Gemeentelijke Musea.¹⁶⁸ Zoals gezegd kon Bremmer zich slecht voegen naar anderen en werkte hij niet graag samen. Zijn bestuurslidmaatschap bij Kunst aan Allen duurde dan ook niet lang. Vrijwel direct na zijn aantreden onstond een conflict over de tentoonstelling van beeldhouwwerk die in de winter van 1915-1916 gehouden zou worden. ‘Br. stelde voor dat het een Keuze-tent. zou zijn en dat dus enkel de elite [lees: Bremmers favorieten, HB] onder de beeldhouwers uitgenodigd moest worden. Daar stemden de Bestuursleden wel mee in, maar toch meenden zij dat er wel eenige der Haagsche beeldhouwsters bij konden en natuurlijk was Br. daar in principe tegen. Hij schikte er zich in die uit te noodigen maar liet dan ook de idee van keuze varen en moest het eene algemeene tent. worden.’¹⁶⁹

In 1916 trad hij alweer uit het bestuur. Hij zou nog wel zaken doen met de idealistisch opgezette kunsthandel De Zonnebloem, die in zekere zin uit Kunst aan Allen voortkwam. Deze winkel werd door Cornelis de Lorm in 1916 geopend aan de Bazarstraat 44A. Een deelneemster aan Bremmers onderwijzerscursus, mevrouw Pohl-Rethy, woonde boven de winkel en hielp De Lorm bij de verkoop.¹⁷⁰ In De Zonnebloem was kunstnijverheid te koop, zoals aardewerk van Brouwer en Lanooy en kunstnaaldwerk van Ida Siewertz van Reesema.

Daarnaast werd er beeldhouwwerk van F. Carbasius en J. Altorf verkocht en was er een groot assortiment tekeningen en grafiek, onder anderen van Samuel Jessurun de Mesquita. Bremmer, die op een steenworp afstand van de Bazarstraat woonde, kocht geregeld grafiek en kunstnijverheid bij De Zonnebloem. Ook veel van zijn cursisten behoorden tot de vaste klanten. Het streven van De Zonnebloem was om kunst en kunstnijverheid voor zoveel mogelijk mensen bereikbaar te maken. In overeenstemming met het opvoedende karakter van de zaak werden er boeken van de Maatschappij voor Goede en Goedkope Lectuur verkocht, en vanzelfsprekend reproducties, waaronder de 'Isographieën van Meurs en Kleurlichtreproducties onder leiding van H.P. Bremmer'.¹⁷¹

Veel initiatieven voor volksverheffing verwaterden in de jaren twintig. Een steeds terugkerend probleem was dat de werkelijke doelgroep toch maar mondjesmaat werd bereikt. Ook Bremmer had deze ervaring. In de winter van 1914 bijvoorbeeld, lag het Rotterdamse havenbedrijf stil. Het comité dat de havenarbeiders 'nuttig tijdverdrijf' moest verschaffen, vroeg Bremmer om gratis een viertal lezingen te komen geven.¹⁷² Hoewel er tienduizend biljetten verspreid waren, zaten er de eerste keer, behalve de leden van het Havenbestuur, slechts enkele toehoorders in de zaal. Ondanks herhaalde aansporingen van het comité kwamen er nooit meer dan 36 mensen luisteren. De meeste andere activiteiten trokken wel genoeg publiek, maar niet uit de beoogde klasse. Alle verenigingen voor volksverheffing werden overstroomd door leden uit de hogere standen.

Dat gebeurde ook bij een initiatief dat bij uitstek geschikt leek om Bremmer een podium te bieden: de volksuniversiteit, die in 1913 in Amsterdam werd opgericht. Bremmers zwager Rudolf Steinmetz, inmiddels hoogleraar in Amsterdam, behoorde tot de oprichters; de verzamelaar Henri van Kempen, die nog in 1901 met Bremmer naar Berlijn was geweest, was een van de eerste ondersteuners en geldschietters. Het idee van een volksuniversiteit kwam uit Duitsland, waar in Berlijn al een 'Freie Hochschule' en een 'Volkshochschule' bestonden.¹⁷³ Net als bij deze Duitse voorbeelden was het onderwijs aan de volksuniversiteit bestemd voor 'mensen, waarvan verondersteld werd dat ze reeds over een zekere mate van ontwikkeling en beschaving beschikten', wat in de praktijk betekende: met minstens een aantal jaren lager onderwijs achter de rug.¹⁷⁴ Bremmer zou gedurende vele jaren leergangen verzorgen aan dit instituut. Het is een teken van zijn aanzien dat hij onder alle docenten werd uitverkoren om de feestelijke opening op te luisteren met zijn lezing 'Het zien van Kunst', in aanwezigheid van veel hoogwaardigheidsbekleders.¹⁷⁵

Dit was de eerste voordracht van zijn serie lezingen getiteld 'De plastische kunst van den nieuweren tijd', waarvoor zich maar liefst 340 liefhebbers hadden aangemeld, terwijl de organisatie rekende op 40 à 50 toehoorders per leergang.¹⁷⁶ Dit enthousiasme was buitenproportioneel groot, zelfs gezien in het licht van de enorme toeloop in het eerste jaar in het algemeen. Volgens H.S. Uyekruyer, een voormalige student van Steinmetz en de eerste secretaris van de volksuniversiteit, lieten zich voor de 23 verschillende cursussen van het eerste jaar meer dan drieduizend mensen inschrijven, dus gemiddeld 130 per cursus.¹⁷⁷ Een groot deel van de cursisten bestond echter niet uit de beoogde winkelbedienden, arbeiders en andere laaggeschoolden, maar uit burgers die volgens goed-Hollandse gewoonte voor een dubbeltje op de eerste rang wilden zitten. Want de sprekers, die vaak net als Bremmer ook nog donateur waren van de volksuniversiteit, namen genoegen met een fooi als honorarium.¹⁷⁸ 'De V.U. had eigenlijk een geschikt terrein voor hem moeten zijn,' schrijft Aleida Bremmer, 'maar al spoedig bleek hem dat de eigenlijke volksklasse daar nagenoeg niet verscheen en dat van de zeer geringe toegangsprijzen, gepaard gaande met lage salariering der sprekers, meerendeels gebruik gemaakt werd door de beter gesitueerden. Daar Br. zijne lantaarnplaatjes steeds zelf wilde laten maken, gingen de kosten meestal het honorarium te boven.'¹⁷⁹

Vanuit Amsterdam werden op verschillende plaatsen in Nederland volksuniversiteiten gesticht. Helene Kröller-Müller werd bestuurslid in Den Haag. Zij pakte de zaken royaler aan dan het Amsterdamse bestuur. Zo liet zij op eigen kosten in 1916 een affiche voor de volksuniversiteit ontwerpen door Bart van der Leek, en toen diens ontwerp 'de Heeren van het Bestuur' niet beviel, door Berlage.¹⁸⁰ Bovendien liet zij in 1922 'tegen behoorlijke betaling' Bremmer optreden in haar museum aan het Lange Voorhout voor de leden van de volksuniversiteit.¹⁸¹ Zelf hield zij, zoals boven besproken, in 1923-1924 een serie lezingen voor dit instituut.

Gaandeweg gaf Bremmer zijn pogingen op om de kunstzin van de arbeidersklasse te ontwikkelen. Hij stelde zich tevreden met zijn indirecte invloed via onderwijzers en opvoeders. Wel bleef hij openbare lezingen houden in musea en voor kunstkringen overal in Nederland. Daarnaast ontwikkelde hij een werkterrein dat hij al eerder ontgonnen had: het geven van reeksen voordrachten in de lokaliteiten van de kunsthandel. Al in 1914 gaf hij bijvoorbeeld een aantal lezingen op zaterdagmiddag in het zaaltje van kunsthandel De Bois in Haarlem.¹⁸² In Den Haag begon hij in de jaren twintig met jaarlijkse reeksen van tien avondvoordrachten bij kunsthandel Kleykamp, later voortgezet bij kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar.¹⁸³ Deze voordrachten waren goedkoper dan de cursussen, en dus toegankelijk voor een iets breder publiek. Ter vergelijking: deelname aan een Bremmer-clubje van acht tot tien mensen eens per twee weken van oktober tot mei kostte 25 gulden per cursus; bezoek van een reeks voordrachten in een zaaltje met dertig tot veertig luisteraars bij kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar kostte 10 gulden voor tien lezingen, f 1,75 voor een losse lezing.¹⁸⁴ Deze prijs was juist hoog genoeg om toch een zekere selectie in het publiek toe te passen: 'Die latente kunstzin is niet aan maatschappelijke positie gebonden, maar de lust ze te ontwikkelen is in het algemeen veel geringer dan de begeerte naar kennis en vereist veel groter zelfwerkzaamheid. Banale mensen zullen liever hun oppervlakkige kennis vermeerderen dan hun geest verruimen [...]', schrijft Aleida Bremmer. 'Daarom was Br. toch eigenlijk niet geschikt voor de groote menigte en bleef er veelal bij openbare voordrachten een elite naar den geest over van trouwe, aandachtige hoorders.'¹⁸⁵

¹ Huebner 1921, p. 48.

² Zie voor een uitgebreide beschrijving van de criteria van aanzienlijkheid Balk 1993, p. 10; J. Aalbers (red.), *De bloem der natie. Adel en patriciaat in de Noordelijke Nederlanden*, Meppel/Amsterdam 1987, met name pp. 7-15 en 141-164; J. van Hezewijk, *De top-elite van Nederland. Leefwijze en familierelaties, ondernemingen en dubbelfuncties van de meest invloedrijke mensen van ons land*, Amsterdam 1986, en idem, *De netwerken van de top-elite*, Amsterdam 1988.

³ Huizinga vermeldt de tentoonstelling en Bremmers optreden in zijn herinneringen: J. Huizinga, *Mijn weg tot de historie*, Haarlem 1947, pp. 27-31. Zie ook Joosten 1971, pp. 99-100, en P.J. van Winter, 'Bremmer Gronings ere-doctor', in *Herdenking* 1956, pp. 11-14.

⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 45-46, 193-194; brief J. Nieweg aan A. Bremmer-Beekhuis 14 mei 1941, BA/GA Den Haag, en Van Winter, op. cit. (noot 3).

⁵ Zie Balk 1993, p. 16. Bremmer-Beekhuis (*Dienaar*, pp. 49-50) noemt Steimetz' lessen in Den Haag; de deelname van Utrechtse cursisten blijkt uit een brief van de oud-cursist A. de Graaf aan Bremmer d.d. 17 mei 1941, BA/GA Den Haag. De Graaf memoreert hoe hij Bremmer omstreeks 1896 ontmoette toen hij naast hem zat tijdens het college van Steinmetz in Utrecht.

⁶ Zie Moll 1957 en E. Clemens Schröder, 'Herinneringen uit het Groningse muziekleven', in *Groningsche Volksalmanak* voor het jaar 1940, pp. 169-215, vooral 176-190.

⁷ Mededeling Mej. T. Drost in gesprekken in 1992; de diseuse Boldingh Goemans wordt ook genoemd in een brief van Kees Meijer aan Bremmer d.d. 27 januari 1916 (BA/GA Den Haag), waarin deze Bremmer uitnodigt als spreker in een reeks lezingen waarin onder anderen mevr. Boldingh Goemans zal optreden.

⁸ Doddema-Winsemius et.al. 1996, pp. 50-51.

⁹ Zie bijlage De cursisten van H.P. Bremmer.

¹⁰ Brief A. Salomonson-Hoyer aan Bremmer, Dordrecht 19 mei 1941, BA/GA Den Haag; brief A. Jacobson-Ebeling aan Bremmer, Rotterdam 17 mei 1941, BA/GA Den Haag.

- ¹¹ Brief G.W. Arendsen Hein aan Bremmer, Utrecht 17 mei 1941, BA/GA Den Haag; brief A. Hallema aan Bremmer, Den Haag 16 mei 1946, BA/GA Den Haag.
- ¹² Er werden bijvoorbeeld tussen 1880 en 1914 in Nederland 31 lokale verenigingen opgericht waarin kunstminnende leken een belangrijke rol speelden, zie Van Kalmthout 1998, p. 23.
- ¹³ Dit blijkt uit verschillende ledenlijsten van de Vereniging Voor de Kunst uit de periode 1916-1937, Utrechts Archief, archief Voor de Kunst.
- ¹⁴ Een belangrijke bron voor een beschrijving van het Rotterdamse kunstleven en de betrokkenheid van de hogere burgerij, in het bijzonder de zakenwereld, is Hannema 1973. De meest recente publicatie over kunst en cultuur in Rotterdam in het interbellum is Halbertsma en Van Ulzen 2001.
- ¹⁵ Van Kalmthout 1998, pp. 525-549.
- ¹⁶ Hannema 1973, p. 46; voor Van der Mandele zie ook Halbertsma en Van Ulzen 2001, p. 156.
- ¹⁷ Hannema 1973, p. 47.
- ¹⁸ In *De Kroniek* van 20 januari 1895 wordt onder het kopje 'Berichten' aangekondigd: 'Mej. Etha Fles opent Maandag a.s. voor dames een cursus in de kunstgeschiedenis. Prospectus verkrijgbaar in de boekhandels van C.M. van Gogh en Scheltema & Holkema.'
- ¹⁹ Zie Suzette Haakma, *Etha Fles, een portret*, Utrecht 2001, pp. 30-31.
- ²⁰ Etha Fles, *Inleiding tot een kunstgeschiedenis*, Afl. I, Utrecht 1903, p. 18.
- ²¹ Haakma, op. cit. (noot 19), pp. 43-55.
- ²² Zie Van Kalmthout 1998, die zeer uitgebreid aandacht besteed aan deze lezingencultuur.
- ²³ Moll 1957, p. 42.
- ²⁴ In Bremmers prospectus van de cursus Kunstgeschiedenis en Aesthetiek, 1897 wordt de prijs van 25 gulden genoemd; volgens Henk Bremmer junior (gesprekken in de periode 1993-1994) was dit nog de prijs voor een cursus in de jaren dertig. Daarbij moet worden aangetekend dat Bremmer in 1907 de frequentie terugbracht van eenmaal per week tot eenmaal per twee weken.
- ²⁵ *Herinneringen van Anna de Savornin Lohman*, Amsterdam, z.d. [1909?], p. 72.
- ²⁶ Cursusadministratie Den Haag (bewaard gebleven vanaf 1912), BA/RKD, jaar 1912/1913, maandagmiddag 3-4 uur.
- ²⁷ Idem, maandagochtend 11-12 uur.
- ²⁸ Crommelin-Tutein Nolthenius 1900-1920, aantekening gedateerd '1905: October'.
- ²⁹ Dit blijkt uit een brief van Anna Egter van Wissekerke aan Bremmer-Beekhuis, Laren december 1943, BA/GA Den Haag. Deze brief wordt geciteerd in hoofdstuk VI.
- ³⁰ Brief Bremmer aan Aleida Bremmer-Beekhuis, Den Haag 19 september 1913, overgetypt door A. Bremmer-Beekhuis, BA/RKD; het origineel is verloren gegaan.
- ³¹ In de cursusadministratie Den Haag (zie noot 26) staan de onderwijzers vanaf het begin ingedeeld op donderdagmiddag 4.45-5.45 uur en donderdagavond 6.30-7.30 uur. Bremmer-Beekhuis (*Dienaar*, pp. 291-295) noemt 1903 als begindatum en spreekt van gereduceerde prijs; het is niet meer te achterhalen hoeveel de onderwijzers betaalden. Zie voor de onderwijzerscursus ook hoofdstuk IV.3.
- ³² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 50; zie voor Thomson ook C.M. Schulten, 'Thomson, Lodewijk Willem Johan Karel (1869-1914)', in J. Charité (red.), *Biografisch Woordenboek van Nederland*, I, 1979, pp. 579-580.
- ³³ Zie H.S. Uyekruyer, 'Prof. Dr. S. Steinmetz en de voorgeschiedenis van de V.U. in Amsterdam.', in *Gedenkboek der volksuniversiteit Amsterdam 1913-1923* (samenst. Mej. Mr. R.H. de Boer, Prof. Dr. PH. Kohnstamm en H.S. Uyekruyer), Amsterdam 1923, pp. 8-18.
- ³⁴ Moll 1957, pp. 45-46, en Van Winter, op. cit. (noot 3).
- ³⁵ Petra Timmer, *Metz & Co, de creatieve jaren*, Rotterdam 1995, p. 23.
- ³⁶ Dit blijkt uit een ongepubliceerde lijst van klanten die Petra Timmer op basis van een niet volledige administratie van de jaren 1905-1908 heeft samengesteld. Met dank aan Petra Timmer voor inzage in deze lijst.
- ³⁷ Gegevens over de familie Van der Meulen en hun relatie met Bremmer: mededelingen van J.J. Kappeyne van de Coppello stiefzoon van J.E. van der Meulen jr. (1 november 1992), Rudolf Bremmer (gesprekken in de periode 1990-1992) en Henk Bremmer jr. (gesprekken in de periode 1993-1994). Veel van de onderlinge correspondentie binnen het gezin Bremmer houdt verband met het regelmatige verblijf van gezinsleden op Petrea.
- ³⁸ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 35.
- ³⁹ Dit blijkt uit een brief van C. van Deinse en echtgenote aan Bremmer, Merano (Italië) 24 november 1929, BA/GA Den Haag.
- ⁴⁰ Twee notitieboekjes getiteld 'Reisje Parijs met Bremmerles' van Adriana Ribbius Peletier, Archief Ribbius Peletier, nrs. 597 en 810. Alle citaten in deze alinea zijn hieraan ontleend.
- ⁴¹ Omdat de naam Smith in het internationale handelsverkeer zo gewoon was dat hij tot misverstanden leidde, en omdat het de familie een zeker cachet gaf, voegden de zoons van Grietie Smith de naam 'Van Hoey' toe. Hun

moeder bleef zich echter altijd gewoon mevrouw Smith noemen Mededelingen van Ru en Dick van Hoey Smith, zoons van Jim en Jeanne van Hoey Smith, kleinzoons van Grietie Smith, 1992.

⁴² Mededelingen van J.E. Koppen-de Kanter, dochter van Kitty de Kanter-Crommelin, kleindochter van Julie Crommelin-Tutein Nolthenius, gesprekken in de periode 1993-2001. Zij beschikt over foto's waarop haar moeder en grootmoeder staan afgebeeld in jurken van versierde stoffen van Thorn Prikker, en van haar grootmoeder bij een glas-in-loodraam van Thorn Prikker.

⁴³ Een collectie glasnegatieven uit de familie, met o.a. opnamen door J.R. Tutein Nolthenius, werd in 1997 aangekocht door het Nederlands Fotoarchief in Rotterdam. Zie Loes van Harreveld, 'Van Gogh en de hersenen van een mol. De herkomstgeschiedenis van het negatievenarchief Tutein Nolthenius', *Nieuwsblad van het Nederlands Fotogenootschap*, december 1999, pp. 4-7.

⁴⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 326.

⁴⁵ Gegevens over het echtpaar Kröller zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan Van Deventer 1956. Mijn voorkeur voor de publicatie van Van Deventer boven de meer recente opsomming van feiten en correspondentie in Van der Wolk 1988 (voor een groot deel gebaseerd op Van Deventer 1956) ligt in het feit dat Van Deventer het meeste dat hij beschrijft zelf heeft meegemaakt, en zo niet, het uit de eerste hand heeft vernomen. Veel van wat hij schrijft is doortrokken van bewondering voor het echtpaar Kröller-Müller en voor H.P. Bremmer, maar de feiten zijn in het algemeen correct. Het is vooral zijn commentaar op de feiten dat vaak – onbedoeld – inzicht verschaft in de verhoudingen tussen de verschillende 'hoofdrolspelers'. De briefwisseling tussen Bremmer, Van Deventer en het echtpaar Kröller heb ik zoveel mogelijk geciteerd vanuit de oorspronkelijke brieven in het Archief KMM, met, indien van toepassing, vermelding van de uitgave waarin zij het eerst of het meest volledig geciteerd zijn (Van Deventer 1956 of Van der Wolk 1988). Een deel van de briefwisseling bevindt zich in de – niet voor onderzoek toegankelijke – Van Deventer Stichting, Amsterdam. Op grond van een inventaris van deze stichting (Archief KMM) heb ik mij ervan vergewist dat zich in dit archief waarschijnlijk geen documenten bevinden die van groot belang waren voor mijn onderzoek naar Bremmers rol bij het tot stand komen van de collectie Kröller en zijn verhouding tot genoemde personen.

⁴⁶ Van Deventer 1956, p. 14.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Wm. H. Müller, *Nach Briefen und nach eigenen Erinnerungen von seine Schwester Anna*, ongepubliceerd typescript, 4 banden, z.d. Archief KMM, met dank aan Piet de Jonge, die mij op deze bron wees.

⁵⁰ Van Deventer 1956, p. 14-15.

⁵¹ Idem, p. 16.

⁵² *Die Dürer-Bibel. Das Neue Testament mit Holzschnitten Albrecht Dürers*, München, z.d., met inscriptie 'H. Kröller-Müller, 7 januari 1910', Archief KMM, met dank aan Piet de Jonge, die mij op de aanwezigheid van verschillende bijbels in de collectie wees.

⁵³ Zie Anneke Landheer-Roelants, *Romantisch buiten wonen in de stad. 125 jaar Van Stolkpark*, Utrecht 1999.

⁵⁴ idem, p. 197.

⁵⁵ Ariëns-Volker 1993, pp. 14-15.

⁵⁶ Brief Helene Kröller aan Bob Kröller, Hoenderlo 18 juli 1921, geciteerd in Van der Wolk 1988, p. 50, origineel niet teruggevonden in Archief KMM.

⁵⁷ Van Deventer 1956, p. 31.

⁵⁸ Zie noot 26.

⁵⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 326.

⁶⁰ Gegevens over Helene Kröller jr. zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan verschillende gesprekken met Hetty Everwijn-Brückmann, een van de dochters van Helene Brückmann-Kröller, die overigens zeer discreet is over de familieverhoudingen, in de periode 1990-2003 en een gesprek met Eleonor van Andel, weduwnaar van een andere dochter van Helene jr., Hildegard Brückmann, in 1992.

⁶¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 147 en 327.

⁶² Crommelin-Tutein Nolthenius 1900-1920, aantekening 20 oktober 1911.

⁶³ Zie noot 60. De band van Helene Brückmann met het gezin Bremmer, met name Aleida en haar dochter Willy, komt ook geregeld ter sprake in de briefwisseling van Aleida Bremmer met haar zoon Henk Bremmer jr., 1915-1945, part. bezit.

⁶⁴ Deze gegevens zijn ontleend aan het typescript 'De kennismaking' z.d. [1956]. Deze tekst is de eerste, uitgebreide, ongepubliceerde versie van het voorwoord van Van Deventer 1956. Het typescript is in bezit van de familie Van Deventer. Met dank aan Rudi van Deventer, (zoon van Sam van Deventer), die mij in 2001 een kopie ter beschikking stelde.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

- ⁶⁷ W. Auping jr. (samenst.), *Vincent van Gogh, Rijksmuseum Kröller-Müller*, Hoenderlo (St. Hubertus-uitgave), 1939.
- ⁶⁸ Dit baseer ik op aantekeningen voorin de Haagse cursusadministratie (zie noot 26). Vanaf 1912/1913 zijn hier de cursisten met naam en adres en per lesuur opgenomen. Voorin staat een lijstje met de aantallen cursisten van de voorgaande jaren, vanaf 1906. In de jaren vanaf 1912/1913 zijn er gemiddeld 8,5 cursisten per lesuur. In 1906/1907 heeft Bremmer 121 cursisten, dat betekent dus 14 lesuren. In 1912/1913 heeft hij zelfs 17 lesuren, dat zakt pas in de loop van de jaren 1920.
- ⁶⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 49.
- ⁷⁰ Gesprek R. Arends-Smit 16 september 1992.
- ⁷¹ Jan Engelman, 'Van der Leck zestig jaar', *De Groene Amsterdammer* 5 december 1936.
- ⁷² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 51.
- ⁷³ Brief A. Jacobson-Ebeling aan Bremmer, Rotterdam 17 mei 1941, BA/GA Den Haag.
- ⁷⁴ C. van Deinse en echtgenote aan Bremmer, Merano 24 november 1929, BA/GA Den Haag. Van Deinse bezat ook een tekening van Van Gogh, F1022, die later in het bezit van Bremmer kwam (zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer).
- ⁷⁵ Bremmer-Beekhuis (*Dienaar*, p. 105) noemt een hoger bedrag, namelijk f 12.500. In het album met de visitekaartjes ligt echter een los briefje met de tekst: 'Bij de firma R. Mees & zoonen, Rotterdam, is ter beschikking van den heer H.P. Bremmer de somma van elf duizend gulden, 12 oktober 1926.' Het album bevindt zich in het BA/RKD. Bremmer bepaalde dat dit geld ten goede zou komen aan een lijfrente voor Bart van der Leck. Hilhorst suggereert dat het verschil tussen de twee bedragen verklaard kan worden uit schenkingsrechten die op het bijeengebrachte geld werden geheven; Hilhorst 1999, p. 32.
- ⁷⁶ Ibidem.
- ⁷⁷ *Herdenking* 1956, p. 7.
- ⁷⁸ Mededelingen van R. en D. van Hoey Smith 1992
- ⁷⁹ Mededeling Henk Takens, zoon van Willy Takens-Bremmer en kleinzoon van Bremmer (gesprek 1998).
- ⁸⁰ Brief A.de Graaf aan Bremmer, Utrecht 21 juni 1902, BA/GA Den Haag.
- ⁸¹ Brief A. de Graaf aan Bremmer, Zeist 17 mei 1941, BA/GA Den Haag.
- ⁸² J.R. Wennekes, Den Haag 17 mei 1941, BA/GA Den Haag.
- ⁸³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 322-324.
- ⁸⁴ Theo van Ameide (pseud. van J. Labberton), *Vriendlijke Betooging aan L.B.*, overgeschreven door Bremmer en door hem ingebonden in leer, BA/GA Den Haag; dit werk is, voorzover bekend, niet in druk verschenen.
- ⁸⁵ Brief Labberton aan Helene Kröller 22 juni 1914, Archief KMM.
- ⁸⁶ Brief G.W. Arendsen Hein aan Bremmer 17 mei 1941, BA/GA Den Haag.
- ⁸⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 105.
- ⁸⁸ Idem, p. 215.
- ⁸⁹ Idem, p. 47.
- ⁹⁰ Dit blijkt uit de diverse eerder aangehaalde gesprekken met familieleden van Bremmer en (kinderen van) cursisten, aangevuld met mededelingen (in gesprekken in 1991-1992) van H. Borst, zoon van G.J. Borst-de Breuk, die een Bremmer-club aan huis had in Utrecht, en van Hans Ebbink, die mij inzage gaf in niet gepubliceerd materiaal uit onderzoek naar het Utrechtse kunstleven in het interbellum.
- ⁹¹ Mededeling van J.E. Koppen-de Kanter, zie noot 42.
- ⁹² Brief K. Meijer aan Bremmer, Bloemendaal 27 januari 1916, BA/GA Den Haag.
- ⁹³ Bremmer aan Aleida Bremmer-Beekhuis 18 mei 1937, BA/GA Den Haag.
- ⁹⁴ Crommelin-Tutein Nolthenius 1900-1920, aantekening z.d. [eind 1905].
- ⁹⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 147-148.
- ⁹⁶ *Lezing, gehouden door den Heer H.P. Bremmer, ter gelegenheid van het jubileum van den Heer A.G. Kröller*, ongepubliceerd typescript, z.d. [15 juni 1914], Archief KMM, geciteerd in Van der Wolk 1988, pp. 25-28.
- ⁹⁷ Brief E. Crol-Halbertsma aan Bremmer, Rotterdam 15 januari 1930, BA/GA Den Haag.
- ⁹⁸ Brief Rie Lulof aan Bremmer, Soerabaia 11 januari 1938, BA/GA Den Haag.
- ⁹⁹ Brief K.P. van der Mandele 17 mei z.j. [1941], BA/GA Den Haag.
- ¹⁰⁰ Jan Engelman, 'Van der Leck zestig jaar', *De Groene Amsterdammer* 5 december 1936.
- ¹⁰¹ Jos de Gruyter, 'De tentoonstelling de drie generaties. De invloed van Bremmer. Sectarisme in de beeldende kunst' *Het Vaderland* 29 april 1937.
- ¹⁰² Brief C. Postma-Meerburg aan Bremmer, Hillegersberg 21 juli 1919, BA/GA Den Haag.
- ¹⁰³ J. Erwtman, in Balk en Amsberg 1992.
- ¹⁰⁴ Brief A. de Graaf aan Bremmer, Utrecht 21 juni 1902, BA/GA Den Haag.
- ¹⁰⁵ Crommelin-Tutein Nolthenius 1900-1920, aantekeningen (niet nader gedateerd) in de cursus van oktober 1905 tot juni 1906.

- ¹⁰⁶ Zie Annemieke Hoogenboom, 'Kunstgeschiedenis aan de universiteit: Willem Vogelsang (1875-1954) en Wilhelm Martin (1876-1954), in: Hecht et al. 1998, pp. 25-43.
- ¹⁰⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 193-194.
- ¹⁰⁸ Ibidem. Zij schrijft dat Bremmer weigerde zich kandidaat te stellen omdat hij 'angst had voor wat officieel leek' en omdat hij Vogelsang een goede kandidaat vond, wiens kansen hij bovendien hoger inschatte. Uit haar lange uitweiding over Heymans' aanbevelingen spreekt echter toch een zekere teleurstelling dat Bremmer nooit benoemd is als hoogleraar. Ook de zoons Rudolf (gesprekken in de periode 1990-1992) en Henk (gesprekken in de periode 1993-1994) herinnerden zich dat hun vader 'gepasseerd' was voor het Utrechtse hoogleraarschap.
- ¹⁰⁹ Van de openbare les van Martin werd uitvoerig verslag gedaan (met lange citaten) in: [Anoniem], 'Kunstwetenschap in theorie en praktijk', *Leidsch Dagblad* 21 oktober 1904.
- ¹¹⁰ Brief J. Huizinga aan André Jolles, Groningen 28 januari 1907, geciteerd in J. Huizinga, *Briefwisseling, deel I, 1894-1924* (red. Leon Hanssen et al.), Utrecht 1989, p. 87. In de brief aan Jan Veth van 3 januari 1907, idem pp. 82-83, beveelt Huizinga Jolles aan voor het Utrechtse professoraat, omdat hij hem prefereert 'boven een heel woud van vogelenzang'.
- ¹¹¹ Martin, op. cit. (noot 109).
- ¹¹² Brief J. Huizinga aan J. Veth, op. cit. (noot 110).
- ¹¹³ Hoogenboom, op. cit. (noot 106).
- ¹¹⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 193.
- ¹¹⁵ Hoogenboom, op. cit. (noot 106), pp. 30-32.
- ¹¹⁶ Rudolf Bremmer, gesprekken in de periode 1990-1992.
- ¹¹⁷ Brief W. Vogelsang aan Bremmer, Utrecht 10 oktober 1916, BA/GA Den Haag.
- ¹¹⁸ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 194.
- ¹¹⁹ W. Martin, *Jan Steen. Over zijn leven en zijn kunst. Naar aanleiding van de Jan Steen tentoonstelling in Leiden*, Leiden 1926.
- ¹²⁰ BK XIII, afl. 10.
- ¹²¹ BK XIII, 73.
- ¹²² BK XIII, 73 en 77.
- ¹²³ BK XIII, 76.
- ¹²⁴ Idem.
- ¹²⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 196.
- ¹²⁶ Idem, p. 154.
- ¹²⁷ Ibidem.
- ¹²⁸ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 196.
- ¹²⁹ Idem, p. 149.
- ¹³⁰ Zie voor de achtergronden van onderwijs en volksopvoeding: Bank en Van Buuren 2000, pp. 229-264.
- ¹³¹ Brief A. Hallema aan Bremmer, Den Haag 16 mei 1941, BA/GA Den Haag.
- ¹³² Brief A. Hallema aan Bremmer, Den Haag 23 oktober 1922, BA/GA Den Haag.
- ¹³³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 149.
- ¹³⁴ Brief J.E. Wennekes aan Bremmer, Den Haag 17 mei 1941, BA/GA Den Haag.
- ¹³⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 149.
- ¹³⁶ Jan Ligthart, 'Bremmers boek', in: *Over Opvoeding. Pedagogische opstellen. Tweede bundel*, Groningen/Den Haag 1907, pp. 181-192.
- ¹³⁷ Idem, p. 190.
- ¹³⁸ Idem, p. 191.
- ¹³⁹ Bank en Van Buuren 2000, p. 237.
- ¹⁴⁰ Jan Ligthart, op. cit. (noot 136), exemplaar met opdracht aan Aleida Bremmer, part. bezit.
- ¹⁴¹ Zie Bank en Van Buuren 2000, pp. 240-245.
- ¹⁴² Doddema-Winsemius et.al. 1996, pp. 59-64.
- ¹⁴³ Brief R. Casimir aan de familie Bremmer, Voorburg 12 januari 1956, BA/GA Den Haag.
- ¹⁴⁴ Doddema-Winsemius et.al. 1996, pp. 64 en 124, en brief C. de Vletter-Bosch aan Bremmer, Bloemendaal 13 mei 1941, BA/GA Den Haag.
- ¹⁴⁵ A. de Vletter, 'Keuze uit de nagelaten artikelen van Dr. H.P. Bremmer', *Wij ouders en opvoeders* (1956), pp. 96-97.
- ¹⁴⁶ Brief Georgette van Stolk aan onbekende kunstenaar, Rotterdam 29 januari 1907, afschrift in Archief Rotterdamsche Kunstkring, GA Rotterdam, geciteerd in Van Kalmthout 1998, pp. 576-577.
- ¹⁴⁷ Kröller-Müller 1925, pp. 11-14.
- ¹⁴⁸ Idem, pp. 15-18.
- ¹⁴⁹ Idem, pp. 214-219.

- ¹⁵⁰ R.N.R.H. (Roland Holst), 'Mevrouw H. Kröller-Müller, Beschouwingen over problemen in de ontwikkeling der moderne kunst', *De Gids* 90 (1926), dl. I, pp. 137-138.
- ¹⁵¹ AMH (Hammacher), 'Beschouwingen over problemen in de ontwikkeling der moderne schilderkunst', *Utrechts Dagblad* 17 januari 1926, geciteerd in De Ruiter 2000, p. 237.
- ¹⁵² Kröller-Müller 1925, p. 7.
- ¹⁵³ Zie Van Adrichem 2001, pp. 116-121.
- ¹⁵⁴ Kröller-Müller 1925, pp. 237-238; zij besteedt aandacht aan het kubisme op pp. 33-34 en 167-238.
- ¹⁵⁵ Dit is gebaseerd op de volgende bronnen: Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 147-155 (een overzicht van zijn voordrachten); knipsels en brieven over zijn lezingen in het BA/GA Den Haag, knipsels in het BA/RKD, in de afdeling persdocumentatie van het RKD en in het Archief KMM; Van Kalmthout 1998; door mij verzamelde berichten uit verschillende dag- en weekbladen.
- ¹⁵⁶ Zie hoofdstuk IX.
- ¹⁵⁷ *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 3 februari 1903, knipsel zonder auteur (Johan de Meester?) of titel in persdocumentatie RKD.
- ¹⁵⁸ Anoniem, 'Leidsche Kunstvereniging. – lezing H.P. Bremmer', *Leidsch Dagblad* 29 december 1906.
- ¹⁵⁹ Advertentie 'Kunstschool te Laren in het Gooi', *De Amsterdamer, weekblad voor Nederland* 29 mei 1910. Zie ook Heyting 1994, pp. 136-139.
- ¹⁶⁰ Mr. Clara Wichmann, 'De Vacantie-Cursussen der Internationale School voor Wijsbegeerte te Amersfoort', *De Amsterdamer, weekblad voor Nederland*, 24 juni 1916.
- ¹⁶¹ Van Kalmthout 1998, p. 406.
- ¹⁶² Brief Kees Meijer aan Bremmer, Bloemendaal 27 januari 1916, BA/GA Den Haag.
- ¹⁶³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 148.
- ¹⁶⁴ Zie Haakma, op. cit. (noot 19). Lijsten met lezingen zijn te vinden in Van Kalmthout 1998, p. 266, en Inventaris Voor de kunst, Utrechts Archief.
- ¹⁶⁵ Van Kalmthout 1998, pp. 250-251, 466.
- ¹⁶⁶ Haagse cursusadministratie (zie noot 26); gegevens over De Lorm en Kunst aan Allen zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Jan Rudolph de Lorm, *Cornelis de Lorm – ontwerper. 1875-1942*, Assen/Den Haag 1987, pp. 25-33.
- ¹⁶⁷ Van Kalmthout 1998, p. 470 (lezing); zijn bestuurswerk bij Kunst aan Allen wordt besproken in De Lorm, op. cit. (noot 166), p. 27, en Bremmer-Beekhuis *Dienaar*, p. 193.
- ¹⁶⁸ Brief J. Patijn aan Bremmer, Den Haag 6 januari 1923, BA/GA Den Haag; uit de brief blijkt dat Patijn Bremmer al eerder gevraagd had lid te worden van deze commissie.
- ¹⁶⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 193.
- ¹⁷⁰ De Lorm, op. cit. (noot 166), pp. 28-29. Uit de Haagse cursusadministratie (zie noot 26) blijkt dat mevrouw Pohl (door Bremmer per abuis aangeduid als 'mevr. Pool', woonde op Bazarstraat 44A. Zij volgde de onderwijzerscursus, evenals een zekere dr. Rethy, die op Bazarstraat 36 woonde en mogelijk haar vader of haar broer was.
- ¹⁷¹ De Lorm, op. cit. (noot 166), p. 29.
- ¹⁷² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 148.
- ¹⁷³ Uyekruyer, op. cit. (noot 33), pp. 8-9.
- ¹⁷⁴ Ibidem
- ¹⁷⁵ Idem, p. 12; Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 147.
- ¹⁷⁶ Uyekruyer, op. cit. (noot 33), pp. 11-12.
- ¹⁷⁷ Idem, p. 11.
- ¹⁷⁸ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 147.
- ¹⁷⁹ Ibidem.
- ¹⁸⁰ Brief Helene Kröller-Müller aan Bart van der Leek, geciteerd in Van der Wolk 1988, p. 33.
- ¹⁸¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 148. De voordrachten, die werden bijgewoond door een stenograaf van de firma, werden evenals de lessen aan de familie Kröller, uitgetypt en bewaard in het archief. Het typoscript *Overzicht van de verzameling van Mevrouw A.G. Kröller, einde 1922*, Archief KMM, geciteerd in Van der Wolk 1988, pp. 62-70, is waarschijnlijk de neerslag van Bremmers voordrachten in het museum voor de leden van de volksuniversiteit in Den Haag.
- ¹⁸² Dit blijkt uit een brief van De Bois aan dr. A.H. Dée, Haarlem 17 juli 1914, afschrift in Archief De Bois, RKD brievenboek 1, 1903-1915.
- ¹⁸³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 150-152.
- ¹⁸⁴ Dit blijkt uit een aankondiging van een serie lezingen met lichtbeelden bij Kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar, zonder datum [jaren dertig], BA/RKD.
- ¹⁸⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 150.

V. Verzamelen onder Bremmers leiding



1.H.P.Bremmer , ca. 1903 in zijn huis aan de Trompstraat 322. foto part.coll.

Bremmers lessen vonden niet alleen hun neerslag in de geest van zijn volgelingen, maar ook aan de wanden van hun huizen en op hun schoorsteenmantels. Vrijwel iedereen die zijn lessen bijwoonde, kocht kunstwerken op zijn advies. Zo ontstonden werkelijk honderden verzamelingen, van de in 1896 begonnen verzameling Ribbius Peletier in Utrecht tot de in de late jaren dertig aangelegde verzameling Baekers in Eindhoven; van de bescheiden collectie van de Haagse lerares Petronella van Raalte tot de allesovertreffende collectie van Helene Kröller-Müller.

Bremmer en zijn volgelingen opereerden op een markt waar ook vele andere verzamelaars actief waren. Sommige verzamelgebieden waren bijna exclusief het domein van Bremmers kring, andere werden gedeeld met verzamelaars daarbuiten. Het totale aantal onder Bremmers invloed aangekochte werken is niet bekend, noch het totale aantal in Nederland aangekochte moderne kunstwerken in zijn actieve periode. Daarom kan de omvang van het Bremmeriaanse verzamelen ten opzichte van het niet-Bremmeriaanse niet in absolute zin berekend worden. Wel zijn er mogelijkheden om het relatieve belang van de Bremmeriaanse verzamelingen aan te geven.

Zo geeft de studie van Friedrich Markus Huebner uit 1921 naar het verzamelen van moderne kunst in Nederland een aardige dwarsdoorsnede van de bovenlaag van verzamelend Nederland in Bremmers hoogtijdagen. Van de 21 grote verzamelaars van moderne kunst aan wie Huebner meer dan vluchtige aandacht besteedt, behoren er vijf tot Bremmers invloedssfeer: Bremmer zelf, Helene Kröller-Müller; haar dochter Helene Brückman-Kröller; Bremmers pupil en uitgever Willem Scherjon en Hugo Tutein Nolthenius. Twee van de door Huebner besproken verzamelaars maakten deel uit van Bremmers vriendenkring maar legden hun verzameling zelfstandig aan: Hidde Nijland uit Dordrecht en Willem Leuring uit Den Haag.¹ Als Huebners selectie als representatief kan worden beschouwd, vormden Bremmer en zijn kring ongeveer eenderde van de belangrijke moderne kunstverzamelaars in Nederland.

Naast zijn aandeel in de 'kopgroep' van het verzamelen oefende Bremmer een grote invloed uit op het 'peloton'. In totaal zullen zo'n vijfhonderd mensen cursussen bij Bremmer gevolgd hebben; een veelvoud daarvan kwam naar zijn lezingen en las zijn tijdschriften. Ook uit dit bredere publiek recruteerde hij kopers, al was het maar van een tekening of prent. Geschat kan worden dat op Bremmers favoriete verzamelgebieden, zoals Van Gogh, Redon en de kunstenaars uit zijn eigen stal, minstens de helft van het in Nederland verzamelde werk zich in het interbellum in Bremmeriaanse collecties bevond.

Lang niet alle Bremmeriaanse verzamelingen kunnen hier behandeld of zelfs maar genoemd worden. Dat is ook onnodig, omdat het beschrijven van deze verzamelingen vooral meer van hetzelfde zou opleveren. Al deze collecties bezitten, in de woorden van Huebner, 'zumindest dem Geiste nach, untereinander eine grosse Ähnlichkeit'.² Ter illustratie zijn in een bijlage zeven inventarissen van verzamelingen opgenomen, evenals een overzicht van Bremmers eigen verzameling. Deze collectie met kenmerkende verzamelgebieden en even kenmerkende hiaten was de blauwdruk voor alle verzamelingen die om Bremmer heen ontstonden.

V.1. Voorbeeld en voorraad: de collectie Bremmer

In eerste aanleg was Bremmers collectie de verzameling van een kunstenaar, bestaande uit eigen werk, werk dat hij van bevriende kunstenaars kreeg en zaken die hem interessant voorkwamen als studieobject. Hij kocht in zijn Leidse tijd vooral bij uitdragerijen: prenten, die er 'op hoopen en voor enkele centen mee te nemen' lagen; oud ijzer en vaatwerk; afgietsels en kopieën van oud beeldhouwwerk, soms onwetend aangekocht als origineel werk.³ Gaandeweg ontwikkelde hij een oog en een passie voor de waardevollere objecten die

tussen de rommel te vinden waren. Zo kocht hij zijn eerste authentieke oud-Delfts aardewerk en Chinees porselein. Als hij geld overhield, schafte hij op bescheiden schaal werk aan van kunstenaars in zijn omgeving die hij bewonderde. In de jaren 1892-1895 kocht hij bijvoorbeeld een paar tekeningen en een schilderij (*Weg bij Visé*) van zijn vriend Johan Thorn Prikker, die niet graag iets cadeau gaf als hij er ook voor betaald kon krijgen.

De omslag in zijn leven door zijn huwelijk in 1895 betekende een forse stijging van zijn inkomen. Aleida Beekhuis bracht een jaargeld van ongeveer vijfhonderd gulden mee. Dat was in de eerste jaren ruim voldoende om de huur te betalen en in de kosten van levensonderhoud te voorzien. Het eerste huis aan de Jacob van der Doesstraat was eenvoudig ingericht, schrijft Aleida Bremmer: ‘Overigens bestond de wandversiering in de eerste woning nog grotendeels uit reproducties.’⁴ Vanaf het moment dat zijn cursuspraktijk volgroeid was, in 1900, verdiende Bremmer met lesgeven alleen al zo’n 7500 gulden per jaar.⁵ Van 1907 tot 1932 kwam daar het salaris bij dat hij verdiende met zijn werkzaamheden voor Helene Kröller-Müller (van 1929 tot 1932 voor de Kröller-Müller Stichting), zo’n 2500 tot 4500 gulden per jaar.⁶ Nog los van incidentele verdiensten – werk voor andere verzamelaars, de verkoop van kunstwerken, revenuen van zijn tijdschriften en andere uitgaven, het schrijven van artikelen voor derden en het geven van expertises – had Bremmer dus gedurende vele jaren een vast jaarinkomen van minimaal 10.500 gulden.⁷ Daarmee bevond hij zich in de hogere inkomensklassen; hij verdiende ruim tweemaal zoveel als een hoogleraar.⁸

Zijn gewoonte, nog daterend uit zijn Leidse tijd, om elke cent die niet direct voor het levensonderhoud nodig was in de aanschaf van kunstwerken te steken, veranderde niet met zijn nieuwe omstandigheden. Volgens Bremmer-Beekhuis werden in het gezin ‘nagenoeg alle spaarpenningen’ besteed aan kunst.⁹ Bremmers aankoopgedrag bevestigt dat beeld. Volgens Bremmer-Beekhuis deed hij zijn eerste substantiële aankoop, zes werken van Floris Verster, in 1898.¹⁰ Vanaf dat moment gaf hij tot minstens 1922 jaarlijks enkele duizenden guldens uit aan kunstwerken. Van Bremmer is geen aankoopboek bewaard gebleven, zoals van sommige andere verzamelaars, maar de verschillende inventarissen die hij maakte van zijn verzameling geven een goede indruk. De oudste bewaard gebleven inventaris dateert van 20 juni 1911. Hij bezat op dat moment 371 schilderijen, een aantal portefeuilles met tekeningen en grafiek en 545 beeldjes en kunstnijverheidsobjecten, voor een totale waarde van f 73.167,85.¹¹ In deze verzameling bevond zich onder meer werk van Van Gogh, Verster en andere moderne kunstenaars; van oude meesters als Jan van Goyen; beeldjes in brons en keramiek van Altorf en Mendes da Costa; middeleeuwse houten beelden, diverse Aziatica en een grote hoeveelheid Delfts aardewerk. Dat hij zich nu werk van bewonderde kunstenaars kon veroorloven, betekende niet dat hij ophield met het verzamelen van kleine, schijnbaar weinig kostbare objecten. Integendeel; de verzameling tin en ijzerwaren die het jonge echtpaar had meegetorst van hun huwelijksreis bleef zich nog een tijdlang uitbreiden. Bremmers gewoonte elke bric-à-bracwinkel binnen te gaan werd een spreekwoordelijke bron van oponthoud tijdens uitstapjes met de familie.¹² In zijn inventaris somt Bremmer liefdevol veertig tinnen en twintig koperen voorwerpen op, peperbussen, inktpotten en kandelaars in waarde variërend van één tot vijftien gulden.

Als we uitgaan van een waardestijging van gemiddeld ongeveer dertig procent in de aankoopperiode van 1898 tot 1911, spendeerde hij in deze veertien jaar minstens 3500 gulden per jaar.¹³ Nadien stegen zijn jaarlijkse uitgaven nog sterk. Dat is te volgen in het cahier waarin hij zijn inventaris van 1911 opnam. Na het afsluiten van de taxatie in juni 1911 noteerde hij achterin dit cahier nog tot de eerste maanden van 1915 zijn nieuwe aanwinsten, in volgorde van verwerving en tegen de werkelijke aankoopprijs (te herkennen aan het feit dat de prijzen niet zijn afgerond).¹⁴ Uit deze notities blijkt dat hij in de tweeënehalf jaar tussen juni 1911 en december 1913 voor f 17.064,50 inkocht, hetgeen neerkomt op ruim 6000 gulden per jaar. In 1914 en het voorjaar van 1915 kocht hij er nog voor bijna 7000 gulden aan

verschillende kunstwerken bij. Na 1915 tasten we in het duister over Bremmers aankoopgedrag, tot 1920. In dat jaar maakte hij een gedetailleerd kaartsysteem van zijn verzameling, in de jaren 1921 en 1922 aangevuld met recente aankopen.¹⁵ Van dit systeem zijn slechts ongeveer vierhonderd fiches bewaard gebleven, maar er kan toch uit worden opgemaakt dat hij in de periode 1920-1922 nog net zo onstuimig aankocht als in de jaren 1911-1919. Daarna daalde zijn tempo van aankopen, maar hij bleef tot in de jaren dertig werk verwerven, zowel van kunstenaars uit zijn eigen stal als oude en uitheemse kunst en kunstnijverheid. In de volgende inventaris, die dateert van 1938, is zijn verzameling – gerekend naar het aantal objecten – anderhalf keer zo groot als in 1911.¹⁶ Hij bezat toen in totaal 556 schilderijen en tekeningen; de inventaris van zijn beeldhouwwerken en keramiek, die hij pas in 1948 opmaakte, telt 793 objecten. Daarmee was Bremmer in zijn eigen kring de grootste verzamelaar, Helene Kröller-Müller uitgezonderd. Na 1938 kwam er nog maar heel weinig bij, zoals blijkt uit de lijsten die werden opgesteld in 1955 en in 1956, het jaar van zijn overlijden.

Bremmers enorme verzameling hing, stond en lag opgestapeld in elke beschikbare ruimte van het huis aan de Trompstraat (afb.1,2). Dit was een gemiddeld herenhuis van drie verdiepingen en een zolder, dat het echtpaar Bremmer bewoonde met vier kinderen, een kindermisje en een dienstmeisje. Iedereen die Bremmer bezocht, werd getroffen door zijn overvolle huis. Zo schreef Huebner in 1921: 'H.P. Bremmer selbst hat in seinem Wohnhause [...] eine schier erdrückende Bilderfülle zusammengebracht. Der Eintretende spürt unmittelbar, dass der Sammeltrieb hier als führende Lebensleidenschaft und nicht bloss als eine beiläufige Liebhaberei herrscht.'¹⁷



2.Opname in het huis Trompstraat 322 na de dood van Bremmers schoondochter Annie Bremmer-Hollmann, 1990. Het huis en de inrichting waren vrijwel intact gebleven na het overlijden van H.P.Bremmer in 1956. Het werk op de foto is afkomstig uit de verzameling van H.P.Bremmer.

Illustratief is de toestand van Bremmers huis in 1956, zoals die blijkt uit de taxatieronde die Dirk Hannema maakte na Bremmers overlijden.¹⁸ Alleen al in de voorkamer beneden, die ongeveer vier bij zes meter mat en fungeerde als eetkamer, bevonden zich toen 36 schilderijen van 'oude meesters', 17 tegeltableaux, beeldhouwwerk van Meunier, Zijl en Altorf, een boeddhabeeld en een aantal antieke en moderne meubels. Trappenhuizen, keuken, badkamer en wc hingen ook vol, en op zolder stond opgestapeld wat nergens anders een plaats had gevonden, onder andere '42 doeken en schilderijen'. Ook de grotere verzamelaars uit Bremmers kring hielden ervan om zich zoveel mogelijk met hun bezit te omringen. Bij de

familie Van der Meulen hingen in alle ruimtes van het buitenhuis Petrea in Wapenveld de schilderijen drie rijen boven elkaar; 'In de keuken hingen alleen al 30 schilderijen van eten, een bloemkool, een bosje radijzen, dat soort dingen', herinnert een nazaat zich.¹⁹

Steeds voorradig

Was Bremmers aankoopgedrag in feite een uitvergroting van dat van zijn Leidse tijd, de functie van zijn verzameling veranderde. Zijn kunstbezit raakte sterk verweven met zijn les- en adviespraktijk. Hij gebruikte om te beginnen, naast reproducties, ook kunstwerken uit zijn bezit in de lessen. Zijn eigen 'miskopen' uit het verleden, aangevuld met bewust aangeschafte namaak, dienden in de lessen om het verschil tussen echt en vals te leren zien.²⁰ Ook beschikte hij al snel over een flink aantal werken van kunstenaars uit de kring die zich om hem heen vormde. Het merendeel van deze werken was voor de verkoop bestemd. In zijn inventaris van 1911 staat bijvoorbeeld een kopje: 'werk van jonge kunstenaars steeds voorradig f 3000,-'.

Vrijwel iedereen die Bremmer gekend heeft, herinnert zich hoe hij rondreisde met koffers en pakken vol tekeningen, kleine schilderijen, zelfs beeldjes en keramiek. Hij bracht ook werk mee op verzoek. Mej. A.C.A. Drost, dochter van cursiste A. Drost-van der Stok die in de jaren twintig en dertig een Bremmer-club aan huis had in Kralingen, herinnerde zich dat Bremmer steeds beladen met kunstwerken naar de lessen kwam. 'Hij zei bijvoorbeeld tegen mijn moeder: "O, u houdt van Verster?" Dan bracht hij de volgende keer werk van Verster mee.'²¹ In de meeste clubs werd grif gekocht. Kate Dusser de Barenne-Snellen, echtgenote van een neurofysioloog en in de jaren twintig cursiste in Utrecht, kocht bijvoorbeeld in één jaar via Bremmer een schilderij van Van der Leek en een van Martinez en minstens vijf schilderijen van Van Daalhoff.²² Een zekere onderlinge competitie tussen Bremmers volgelingen speelde hierbij ongetwijfeld een rol. Bovendien organiseerde Bremmer in de Trompstraat minstens eenmaal per jaar een grote verkooptentoonstelling voor alle cursisten van buiten de stad.²³

Hij kocht daarnaast gericht kunstwerken en kunstnijverheidsobjecten in, met de bedoeling ze weer te verkopen. Aan Grietie Smith-van Stolk stuurde hij bijvoorbeeld in 1908 enkele schilderijen van Zandleven en Van der Nat, twee van zijn 'jonge kunstenaars', op zicht, en hij schreef erbij: 'U moet niet denken dat ik ermee opgescheept zit want ik heb in den laatsten tijd nogal wat van die studies verkocht. [...] Ik heb ook een fijn Delftsch bordje gekocht voor één of andere liefhebber, bijzonder fijne kwaliteit, de prijs ervoor is f 50,-, wat voor die kwaliteit niet duur is. Indien U het begeert zal ik het U op zicht zenden.'²⁴ Uit de volgende brief blijkt dat de koop inderdaad gesloten werd.²⁵ Eveneens exemplarisch is het volgende aanbod aan Gerlach Ribbius Peletier in 1913: 'Ik heb op 't ogenblik 2 aardige oude schilderijtjes te koop geteekend F. Mans 1691. Dit moet een leerling van Teniers geweest zijn. Het zijn 2 pendanten op eikenhout 27hx34br. Een zomer en een winter, ze zijn mooi geconserveerd in goeden staat, aardig van kleur, tekening en compositie. De winter is een soort voorstelling veel gelijkend op het schilderij van M. Molenaar dat ik jaren geleden voor je kocht en in je eetkamer hangt. Ik heb ze nog aan niemand laten zien; voor het geval je er soms iets voor voelt om te koopen (ze kosten f 700,- saamen) zal ik ze zo lang weg zetten tot ik bericht van je heb.'²⁶ Ook in dit geval werd de koop direct gesloten.²⁷

Er gingen in Bremmers lange loopbaan talloze kunstwerken door zijn handen. Ongetwijfeld zullen er ook wel objecten min of meer onbedoeld in zijn bezit zijn gebleven, vooral de vele werken die hij nog in 1938 bezat van kunstenaars die hij steunde, zoals Van Daalhoff, Lodeizen en Zandleven. Is er dan nog wel sprake van een 'verzameling Bremmer' of is het beter zijn collectie te karakteriseren als een handelsvoorraad? Dat zou betekenen dat het substantiële kunstbezit dat hij naliet in 1956 niet meer was dan een verzameling 'winkeldochters', werken die hij nooit had kunnen verkopen. Deze karakterisering gaat echter

weer te ver. Het overgrote deel van de kunstwerken in de inventaris van 1911 was nog steeds zijn eigendom in 1938, de verzameling was zelfs in alle opzichten uitgebreid.²⁸ Daaronder waren ook werken die in de jaren tien en twintig zeer courant waren en die hij gemakkelijk voor een veelvoud van de aanschafwaarde had kunnen verkopen, zoals zijn Van Goghs en Versters. Voor Bremmer, die zijn grenzen nooit zo scherp trok, vloeiden voorraad en verzameling in elkaar over. De verzameling Bremmer, zoals zij opgesomd wordt in zijn opeenvolgende inventarissen, was het resultaat van verschillende krachten die elkaar min of meer in evenwicht hielden: aan de ene kant het profijt dat hij van de transacties had en het genoegen dat het uitoefenen van invloed op andermans verzameling hem bood, aan de andere kant zijn liefde voor de objecten zelf en de hartstocht van het verzamelen.

Bremmers collectie genoot al vroeg bekendheid in Nederland, ook buiten zijn eigen kring. Hij was een actief en genereus bruikleengever bij tentoonstellingen van moderne kunst. Daarnaast waren er tussen 1914 en 1956 omstreeks zeventig werken uit zijn collectie in langdurig bruikleen bij verschillende musea in Nederland.²⁹ In 1914 gaf hij een schilderij dat hij toeschreef aan Hercules Seghers in bruikleen aan het Rijksmuseum in Amsterdam, op verzoek van de onderdirecteur van dat museum, Willem Steenhoff, die Bremmers voorliefde voor het werk van Seghers deelde.³⁰ Dit eerste bruikleen werd snel gevolgd door andere, voornamelijk moderne, schilderijen en beelden, zodat er vanaf 1917 zestien schilderijen, onder andere van Van Gogh, Jan Toorop en Mondriaan, en 27 kleine beeldjes van Mendes da Costa, Minne, Zijl en Altorf uit zijn verzameling te zien waren in het Rijksmuseum. Het bruikleen verhuisde later naar het Stedelijk Museum: de beeldhouwwerkjes in 1935 en de schilderijen in 1950. Vanaf 1922 leende hij vijf beeldhouwwerken van Altorf, Krop, Rådecker en Zijl aan het Museum Boymans. Het Centraal Museum in Utrecht kreeg in 1923 twee schilderijen van Van Gogh, een schilderij van Van der Leek en twee belangrijke tekeningen, Thorn Prikkers *Moine épique* en Toorops *Dorpelwachters der Zee*, uit zijn collectie te leen. In het Haags Gemeentemuseum waren vanaf 1924 tien schilderijen te zien, waaronder vijf Van Goghs en de fraaie *Gitaarspeler* van Severini, evenals twaalf kleine plastieken.

V.2 De verzamelaars

De Bremmeriaanse verzamelingen waren geografisch redelijk gespreid over Nederland, met een lichte nadruk op het westen. Er waren ook plaatsen waar zijn invloed gering was. Het opvallendste bolwerk van resistentie tegen Bremmer was Amsterdam. Hij was er wel bekend; hij had er een bescheiden cursuspubliek en genoot zelfs een zekere populariteit bij een groter publiek, zoals bleek uit het enthousiasme voor zijn lezingen aan de volksuniversiteit. Ook was hij er ‘zichtbaar’ door de langdurige bruiklenen uit zijn verzameling aan het Rijksmuseum en later aan het Stedelijk Museum. Maar geen van de grote en belangrijke verzamelaars uit Bremmers kring bevond zich in Amsterdam. Onder zijn weinige Amsterdamse cursisten waren wel bescheiden verzamelaars zoals Henri van Kempen, die enkele werken van Van Gogh bezat, en het echtpaar Sanders-Tels, dat in de jaren twintig werk van onder anderen Mondriaan, Rådecker, Martinez en Rudolf Bremmer aankocht.³¹

Zij vallen echter in het niet bij de Amsterdamse verzamelaars van moderne kunst buiten het Bremmer-circuit, zoals de plastisch chirurg J. Esser, die zich in 1905 in Amsterdam vestigde en er een tijdlang een spilfunctie vervulde in de kunstwereld.³² Tot zijn vertrek naar het buitenland in 1915 was zijn huis een ontmoetingspunt voor moderne kunstenaars van verschillende generaties. Witsen, Breitner en Isaac Israëls behoorden tot zijn vrienden, en vanaf ongeveer 1907 ook Mondriaan, Sluijters en Gestel, van wie hij al vroeg het moderne, luministische werk in groten getale aankocht, onder meer enkele spectaculaire naakten. In 1911 gaf hij een deel van zijn collectie in bruikleen aan het Stedelijk Museum in Amsterdam.

Zijn verzameling besloeg uiteindelijk zo'n 450 werken van moderne kunstenaars, grotendeels aangekocht in de periode 1905-1912. Een ander voorbeeld is de Amsterdamse effectenmakelaar J.M.P. Glerum, een van de grootste klanten van de Amsterdamse kunsthandel Van Wisselingh.³³ Hij bracht in de periode 1910-1928 een verzameling van 1300 werken bijeen, waaronder veel schilderijen uit de Haagse School. Hij kocht ook veel werk van Isaac Israëls en Marius Bauer, met wie hij persoonlijk bevriend was, en andere kunstenaars van hun generatie.

Voor de geringe invloed van Bremmer op het verzamelen in Amsterdam is geen eenduidige verklaring te geven. Alle factoren die elders juist bijdroegen tot zijn succes waren ook in Amsterdam aanwezig: een koopkrachtige en kunstminnende bovenlaag, de behoefte aan geestelijke verrijking en een sterke betrokkenheid van de elite bij de organisatie van het culturele leven, bijvoorbeeld in de Vereniging tot het vormen eener Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst, die veel aankopen financierde voor het Stedelijk Museum en de Vereniging Rembrandt. De verklaring moet dan ook wellicht worden gezocht in datgene waarin Amsterdam verschilt van de rest van Nederland: het feit dat het de hoofdstad is. Als er zoiets bestaat als een hoofdstedelijke mentaliteit, dan bevat die twee componenten die tegen Bremmer werkten. De eerste is de houding van de kosmopoliete bovenlaag, die minder hechte aan standsbewustzijn dan de elite elders in Nederland en daarmee een slechte voedingsbodem vormde voor de vaak wat benauwde coterietjes van de Bremmer-clubs. De tweede, die mogelijk nog zwaarder telt, is het welbekende *dédain* voor alles wat uit de 'provincie', dat wil zeggen, niet uit Amsterdam komt.

Economisch gezien was de periode waarin Bremmer begon met verzamelen en adviseren van verzamelaars, buitengewoon gunstig. Vooral in kringen van de 'pioniers' werd op flinke schaal verzameld. Er werd vanaf het eind van de negentiende eeuw veel geld verdiend in de handel en industrie. Van groot belang voor de markt voor luxe producten als kunst en kunstnijverheid was dat de rijken over meer liquide middelen beschikten dan voorheen. Tot het eind van de negentiende eeuw zat vrijwel ieders kapitaal vast in land of bezittingen. Door de opkomst van de grote financiers konden grote sommen geld snel worden vrijgemaakt voor de aankoop van kunstwerken.³⁴ Ook werd de groep vermogenden groter, niet alleen in Nederland, maar ook in de rest van Europa en in Amerika. Dit alles deed de kunstmarkt sterk opleven. De prijzen stegen weliswaar, maar ze konden ook betaald worden. Na de Eerste Wereldoorlog ondervond de economie overal in Europa een terugslag, die in Nederland pas merkbaar werd bij de eerste economische crisis in 1922. Hierna volgde een reeks oplevingen en crises in de economie, culminerend in de beurskrach van 1929. De echte depressie zette pas in 1932 in. In de jaren dertig nam de vraag naar kunstwerken dramatisch af, met als gevolg een sterke daling van de prijzen, zoals goed te zien is aan het prijsverloop in Bremmers taxaties van zijn verzameling. Deze economische ontwikkelingen worden enigszins weerspiegeld in het patroon van het verzamelen rondom Bremmer.

Grote verzamelaars

In de beginjaren trad een aantal grote verzamelaars naar voren die over veel geld, verdiend in industrie, handel en de financiële wereld, beschikten. Hugo Tutein Nolthenius bijvoorbeeld, was tot zijn pensionering in 1920 directeur van de Calvé-fabrieken in Delft. Met acht afbeeldingen in *Moderne Kunstwerken* behoort hij tot de meest 'zichtbare' particuliere verzamelaars in dat tijdschrift.³⁵ Hij bezat al in het eerste decennium van de twintigste eeuw naast een grote collectie uitheemse keramiek, meegebracht van verschillende wereldreizen, onder andere werk van Bosboom, Allebé, Jacob Maris, Van Gogh, Mendes da Costa en van zijn zwager Menso Kamerlingh Onnes. Hij kocht daarnaast veel werk van kunstenaars uit de kring rond Bremmer. Met Van der Leek, van wie hij *De automobiel* (1913) verwierf, raakte

hij persoonlijk bevriend; na zijn dood legateerde hij de kunstenaar een Chinese schotel en tweeduizend gulden.³⁶ Omstreeks het midden van de jaren twintig was zijn verzameling, die uiteindelijk bijna tweehonderd schilderijen, tekeningen, beelden en kunstnijverheidsobjecten zou omvatten, min of meer compleet, zoals blijkt uit het verslag van een serie lezingen die Bremmer hield bij deze verzameling in de winter van 1924-1925.³⁷ Deze lezingenserie behoorde tot de kenmerkende ‘nazorg’ die Bremmer zijn verzamelaars bood. Hij maakte inventarissen, deed taxaties en beval restaurateurs aan.

Ook vervaardigde hij op verzoek beschrijvingen van de collectie, soms zelfs van werk dat niet door zijn toedoen in het bezit van een verzamelaar was gekomen. Hugo's zuster Julie Crommelin-Tutein Nolthenius bezat een familiestuk, een map met tekeningen verzameld door de kunstenaar Louis Meier. Vader Tutein Nolthenius kocht het album en breidde het uit met veel tekeningen, de meeste uit de romantiek en van kunstenaars van de Haagse School. In 1903 vroeg Julie Crommelin aan Bremmer om over het album met 84 werken een beschouwing te schrijven. Hij brandde in deze bespreking het merendeel van de bladen tot de grond toe af. Het is volgens hem van een ‘vervelende middelmatigheid’ (Ten Kate, nr. 10) en ‘emotie zit er niet in’; ‘vervelend levenloos geschiedenisje [...] heel slap gedaan’ (Rochussen, nr. 51); ‘karakterloos’ (Bouguerau, nr. 57). Een klein deel van de tekeningen kon zijn goedkeuring wegdragen, vooral van favorieten als Matthijs Maris en Bosboom. Hij nam er zelfs tien op in *Moderne Kunstwerken*, van Allebé, Decamps, Weissenbruch, Rochussen, Bosboom en Willem, Jacob en Matthijs Maris. De beschouwing beviel Julie Crommelin uitstekend en het cahier met de beschrijvingen werd generaties lang gekoesterd in de familie. Toen het album in 1990 geveild werd, gingen de bladen zelf vergezeld van een kopie van het cahier, hetgeen mogelijk de waarde voor verzamelaars verhoogde.³⁸



3.J.Nypels-Kamerlingh-Onnes [familielid Tutein Nolthenius], 1945. De slag om de boedel, aquarel, afm. niet bekend, part.coll.

Na het overlijden van Tutein Nolthenius in 1944 verzorgde Bremmer een taxatie van diens verzameling.³⁹ De boedel werd een jaar later, kort na de afloop van de Tweede Wereldoorlog, verdeeld onder de uitgebreide familie. Bij de verdeling bleek dat deze kunstzinnige en onorthodoxe familie het belang van het kunstbezit op sympathieke wijze kon relativeren. Er werd geloot om de volgorde waarin men iets uit het bezit van de grote verzamelaar kon uitkiezen (afb.3). De neef die nummer 1 trok, koos niet een werk van Van Gogh, maar een object dat praktisch gezien in 1945 veel meer waarde had: een fiets.⁴⁰

Gerlach Ribbius Peletier, die volgens Aleida Bremmer de grootste en mooiste collectie in de periode van Bremmers beginjaren aanlegde, was rentenier; het fortuin waarvan hij zo comfortabel leefde, was door zijn vader met sigarenproductie en tabakshandel vergaard. Al in 1907 bezat hij veertig schilderijen en tekeningen van verschillende kunstenaars en een tiental beeldhouwwerkjes van Minne en Mendes da Costa.⁴¹ Zijn verzameling was toen vooral beroemd om zijn ‘fijne Van Goyens, Versters en bovenal Van Goghs’.⁴² Hij kocht zelden iets zonder eerst Bremmer te raadplegen. Aan de Amsterdamse kunsthandelaar Komter die hem een Chinese vaas op zicht stuurde, schreef hij: ‘ik moet eerst eens zien of ik die vaas goed kan plaatsen. Ook wilde ik daarover gaarne het oordeel van den Heer Bremmer vernemen, die mij bij dergelijke inkoop gewoonlyk raad geeft’.⁴³ Net als andere grotere verzamelaars liet hij Bremmer vaak optreden als inkoper. ‘Gisteren heb ik order gegeven op het schilderijtje van Mevr. Bilders’, schreef Bremmer hem in 1901 na een veilingbezoek, ‘en het is ook voor mij dus voor U gekocht, voor hoeveel weet ik nog niet maar in ieder geval niet boven de f 80,-’.⁴⁴ Het schilderijtje werd inderdaad voor 65 gulden eigendom van Ribbius Peletier.

Bremmer hielp Ribbius Peletier met het bijhouden van zijn aankopen, maakte op gezette tijden een inventaris en legde een kaartstelsel aan met beknopte beschrijvingen van alle werken in de collectie.⁴⁵ Hij adviseerde hem zelfs bij de inrichting van zijn huis aan de Maliebaan in Utrecht. In 1902 was in Den Haag door de kunstcriticus Albert Plasschaert en de kunstenaar Thorn Prikker een firma voor toegepaste kunst opgericht, Binnenhuis ‘Die Haghe’. Bremmer kocht er zelf zes stoelen en lijkt de winkel in zijn korte bestaan tot 1909 enigszins gepropageerd te hebben. Hij schrijft aan Ribbius Peletier in 1903: ‘Gister zag ik in die “Haghe” nog eens de stoelen voor de Hall waarover ik je sprak, ze lijken mij goed en gemakkelijk, we moeten bij gelegenheid maar eens zien!’⁴⁶ Daarop schreef Ribbius Peletier aan Die Haghe: ‘[...] stoelen zoals Bremmer wil ik hebben.’⁴⁷ In 1918 besteedde Bremmer een hele aflevering van *Beeldende Kunst* aan de verzameling Ribbius Peletier.⁴⁸ De rentenier bleef zijn collectie uitbreiden tot hij tegen het eind van zijn leven, in 1928, een omstreeks 170 stuks tellende verzameling bezat. Na zijn overlijden in 1930 werd de collectie verdeeld onder zijn kinderen. Een van zijn dochters, de befaamde socialiste Elisabeth Ribbius Peletier, die zich bezighield met de verbetering van het lot van arbeidstersvrouwen en het bracht tot lid van de Raad van State, liet in 1989 drie Van Goghs, twee Versters en een Van Goyen uit de verzameling van haar vader na aan verschillende musea in Nederland.⁴⁹

De grootste verzamelaar in Rotterdam, Grietie Smith-van Stolk, was getrouwd met de reder William Smith. Ze was een groot liefhebber van keramiek en verzamelde, naast Delfts blauw, veel modern aardewerk van Mendes da Costa en Lanooy. Zij steunde een aantal kunstenaars uit de kring rond Bremmer, onder wie Jan Altorf, die verschillende meubels voor haar en haar familie ontwierp.⁵⁰ Daarnaast verzamelde ze Aziatica en oude schilderijen. In de aflevering van *Beeldende Kunst* die Bremmer in 1918 aan haar verzameling wijdde, komen maar liefst drie zeventiende-eeuwse stillevens voor.⁵¹ Van moderne schilderkunst was zij minder gecharmeerd. Omdat ze de kunstenaars wilde steunen en om niet achter te blijven bij andere verzamelaars, kocht ze toch veel schilderijen. Haar kleinzoon herinnerden zich hoe het grote doek *Huzaren met volk* van Van der Leek in haar villa Trompenburg uit het zicht werd opgehangen op een bovengang, en dat andere moderne kunst een plaats kreeg op een gelambrizeerde muur langs de trap: ‘Hier hingen ook (nu) wereldberoemde Mondriaans; daar werd niet naar gekeken, naar dat “kubistisch gedoe”. Dat had ze gekocht om Bremmer een plezier te doen.’⁵²

Was Ribbius Peletier in het algemeen vooraf goed op de hoogte van Bremmers aankopen, en bemoeide hij zich ook zelf vaak actief met de transacties, mevrouw Smith liet zich vaak de beslissing tot aankoop door Bremmer uit handen nemen. ‘Waarschijnlijk hebt U van Komter reeds vernomen wat ik in uw naam bedreven heb’, schreef hij haar bijvoorbeeld op 9 juni 1913. ‘Ik kocht voor U een beeldje van graniet, een Jap. Boedhabeeld omdat ik het zoo erg

mooi vond, de prijs billijk (f 300,-), en omdat ik dacht dat U ervan zoudt houden en 't in Uw tuin mooi zou doen [...].'⁵³ Hij moedigde het zelf kopen zonder zijn advies ook niet aan. Zo had Grietie Smith eens zelf bij een kunsthandel een oud schilderij gevonden dat haar beviel, *De vier evangelisten*. Voor de definitieve aankoop liet zij het nog naar Bremmer sturen om zijn oordeel te vernemen. Hij schreef haar streng terug: 'De vier evangelisten heb ik gezien, ze staan klaar om weer teruggehaald te worden. Het is zwak werk uit het begin der 17e eeuw, U moet dat niet koopen want m.i. is het van een dillettant en niet van een vakschilder uit die dagen.'⁵⁴

Veel verzamelaars behoorden tot de financiële wereld van het bank- en verzekeringswezen. Er waren onder hen nogal wat (echtgenotes van) bankiers, zoals Anna Kann-Polak Daniëls, die getrouwd was met Jacob Kann, directeur van de gerenommeerde firma Lissa & Kann in Den Haag, en de Rotterdammer Jacob Mees, directeur van de bank R. Mees & zonen. Jacob en Emma Mees-van Stolk bezaten een respectabele verzameling met werk van onder anderen Degouve de Nuncques, Van Rijsselberghe, Charley Toorop en Carel Willink. Alle kinderen Mees werden geschilderd door W.B. Tholen, één zoontje door Pyke Koch.⁵⁵ De Haagse verzamelaar Charles Henny, die met vrouw en dochters Bremmers lessen volgde vanaf het einde van de negentiende eeuw, was directeur van de levensverzekeringsmaatschappij De Nederlanden van 1845. Hij liet in 1898 door Berlage een villa bouwen op de hoek van de Scheveningseweg en de Stadhouderslaan.⁵⁶ Hier bracht hij een fraaie verzameling bijeen, met onder meer Chinese bronzen en spekstenen beeldjes, beeldhouwwerk en keramiek van Mendes da Costa en Altorf, en schilderijen en tekeningen van Jan Toorop, Thorn Prikker, Van Rijsselberghe, Hettinga Tromp en Segantini. Zijn dochter Adriënne Cohen Tervaert-Henny schreef na Bremmers overlijden aan Floris Bremmer: 'Mijn vader dankte zijn aesthetisch inzicht geheel aan je vader en daardoor ook de samenstelling van zijn kunstverzameling.'⁵⁷ Bremmer begeleidde Henny op verschillende kunstreizen: in 1906 naar Italië en in 1909, met hun beider echtgenotes, naar Spanje. In 1917 scheidde Henny van zijn vrouw en vestigde zich in het oosten des lands. Hij verkocht door bemiddeling van Bremmer een substantieel deel van zijn verzameling, 27 werken voor in totaal omstreeks 13.000 gulden, aan Helene Kröller-Müller.⁵⁸ Daarna legde hij zich toe op het verzamelen van prenten. Daarover schreef hij, in de traditie van volksopvoeding die veel Bremmerianen zo na aan het hart lag, een boekje, *Oorspronkelijke Meesterwerken onder ieders bereik. Etsen en litho's van beroemde schilders* (Zutphen 1926), dat hij opdroeg aan zijn 'leermeester en vriend H.P. Bremmer'.

In de jaren twintig en dertig werden er nog enkele grote verzamelingen aangelegd in de wereld van handel en nijverheid. Een prachtig voorbeeld is de collectie van Lambertus van Baaren en zijn zuster Francisca, die in de periferie van de Utrechtse Bremmeriaanse wereld ontstond. Vanaf hun eerste voorzichtige aankopen in 1925, maar vooral in de jaren dertig en veertig, bouwden zij een fraaie verzameling op, die uiteindelijk ruim 350 schilderijen, tekeningen en beelden en een collectie van omstreeks 70 zilveren voorwerpen omvatte.⁵⁹ Zij verzamelden werk van vrijwel alle kunstenaars die Bremmer propageerde, met een opvallende belangstelling voor Franse kunst, van de negentiende-eeuwse schilders Courbet, Vollon en Fantin-Latour tot de moderne Fransen Herbin en Tobeen. Ook bezaten zij beeldhouwwerk en keramiek van Joseph Mendes da Costa en werk van de drie andere favoriete beeldhouwers van Bremmer, Altorf, Zijl en Rädecker. Voor een lidmaatschap van een van de deftige Utrechtse Bremmer-clubs is echter nooit een aanwijzing gevonden. Lambertus van Baaren, wiens vader timmerman annex makelaar was, verdiende zijn geld als aannemer en makelaar. Broer en zuster van Baaren behoorden tot het katholieke deel van Utrecht en waren ook zeer actief in de diverse verenigingen die deze zuil telde. Lambertus ontving zelfs in 1958 een pauselijke onderscheiding.⁶⁰ Vermogend als deze twee kunstliefhebbers waren, was het toch onwaarschijnlijk dat zij gepast zouden hebben in een van de Utrechtse Bremmer-clubjes waar

adel, geleerdheid en 'oud geld' de toon aangaven, en waarin bovendien gegruid werd van orthodoxie op kerkelijk gebied.

Wel waren beiden vanaf 1919 lid van Voor de Kunst, waar Bremmer regelmatig lezingen gaf, en waren zij geabonneerd op *Beeldende Kunst*. De Van Baarens werden in hun aankopen ook geleid door de kunsthandelaars met wie zij zaken deden, voornamelijk de nauw aan Bremmer gelieerde Huinck & Scherjon in Amsterdam en Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag. Bovendien ging van het in 1921 opgerichte Utrechtse Centraal Museum, dat in de eerste decennia van zijn bestaan voor zijn collectie moderne kunst zwaar leunde op de generositeit van particulieren uit de kring rondom Bremmer, een voorbeeldwerking uit. In het bestuur van de Utrechtse Museumvereniging voor Hedendaagsche Kunst, opgericht in 1923 om het museum bij te staan in het vormen van een moderne afdeling, zaten onder anderen Bremmers cursiste mevrouw C.E. van Beuningen-Fentener van Vlissingen en zijn zakenvriend Willem Scherjon.⁶¹ Bremmer zelf was geen lid van de Museumvereniging, maar hij leende wel werk uit voor tentoonstellingen. Zo was op de door de vereniging georganiseerde *Kersttentoonstelling van Fransche en Nederlandsche Luministen* in december 1923 in het Centraal Museum werk uit zijn collectie te zien van Jan Toorop, Herbin, Van Rijsselberge en Luce. Nadat Francisca en Lambertus van Baaren beiden overleden waren, in 1964, bleef de verzameling, die was ondergebracht in een Stichting, nog een tijdlang tentoongesteld in hun voormalige woonhuis aan de Oude Gracht. In de jaren zeventig ging de collectie over naar het Centraal Museum.

In de late jaren dertig en de eerste oorlogsjaren ontstonden nog enkele middelgrote verzamelingen in het Brabantse fabrikantenmilieu. Er was in die tijd een Bremmer-club in Eindhoven, waartoe onder anderen de textielfabrikant W.N.J. Baekers en zijn echtgenote Madeleine Baekers-de Vlam behoorden. Het echtpaar Baekers bouwde een gevarieerde verzameling op met ruim zestig werken, onder andere van de kunstenaars uit de kring rond Bremmer zoals Truus van Hettinga Tromp, Dirk Nijland, Charley Toorop en Bart van der Leek, maar ook werk van de Haagse School, dat jarenlang onbetaalbaar was geweest en door de crisis van de jaren dertig weer binnen het bereik van veel verzamelaars kwam.⁶² Zo bezaten zij werk van Mauve en de gebroeders Maris. Bremmer schreef op verzoek van Baekers een beschouwing over zijn collectie, met een 'critiek van ieder schilderstuk afzonderlijk'.⁶³ In de winter van 1942-1943 hield Bremmer nog een serie lezingen met lichtbeelden ten huize van de Geldropse koekfabrikant Johan Peijnenburg, voor diens familie en de bevriende familie Bruning, in totaal zo'n twintig personen. Peijnenburg, die al naar eigen inzicht kunst verzamelde sinds hij in 1911 als 22-jarige door zijn vader naar Parijs werd gestuurd om het koekenbakkersvak te leren, ging in het interbellum de ateliers af van kunstenaars als Toon Kelder, Willem van Konijnenburg en Jan Sluijters.⁶⁴ Toen hij in de jaren veertig in contact kwam met Bremmer, kocht hij met diens bemiddeling werk van onder anderen Van Daalhoff, van de Franse kunstenaars Fantin Latour, Ribot, Redon en Corot, en oude Nederlandse schilderkunst, zoals een werk toegeschreven aan Quirijn Brekelenkam. Bremmers invloed ging bij deze eigenzinnige verzamelaar niet diep. Terwijl de meeste verzamelaars hun onder Bremmers leiding vergaarde kunstbezit angstvallig bijeen hielden tot hun dood, verkocht hij in de jaren vijftig vrijwel alles wat hij via Bremmer had gekocht en begon Cobra-kunst en werk van materieschilders te verzamelen.

Zo geestdriftig als er werd gekocht door de burgerij, zo lauw was de adel in dezen. Adellijke namen, prominent aanwezig in de cursistenadministratie, ontbreken nagenoeg onder de particuliere eigenaars van wie werk is afgebeeld in *Moderne Kunstwerken* of *Beeldende Kunst*. De adel, die over het algemeen niet erg vermogend was maar wel veel aanzien genoot in Nederland, hoefde zijn beschaving niet te bewijzen door het kopen van kunst. Daarbij waren uitgaven voor zaken als prestigieuze huisvesting, kleding, partijen en personeel belangrijker voor het ophouden van de stand dan de aankoop van kunstwerken, zeker de vaak

weinig bekende moderne kunst die Bremmer propageerde. Een uitzondering is Hermine Elise (Minnie) Hannema, geboren jonkvrouwe De Stuers. De meeste adellijke dames beperkten zich uit geldgebrek en conservatisme tot een enkele aankoop. Minnie Hannema bouwde echter onder Bremmers leiding een aardige collectie op.⁶⁵ Ook liet zij haar huis in de Haagse Bazarstraat modern inrichten met meubels van Chris Wegerif en tapijt van Colenbrander uit de niet lang tevoren opgerichte kunstnijverheidswinkel Arts & Crafts. Het benodigde inkomen werd dan ook gewoon in het bedrijfsleven verdiend, haar echtgenoot was president van de Nederlandse Suiker Unie. Het echtpaar Hannema-De Stuers was echter lang niet zo vermogend als de eerder genoemde grote zakenlieden. Dat blijkt onder andere uit het feit dat zij weliswaar in een uitstekende buurt woonden – de omgeving van Plein 1813 – maar in een vrij smalle straat met relatief bescheiden huizen.

Hun zoon Dirk zette de verzameltraditie voort. Dirk Hannema was een kunstzinnige, aan zijn moeder verknochte, wat geëxalteerde jongeman. In 1916 ging hij, 21 jaar oud, ook op les bij Bremmer. Zijn schriftje met aantekeningen van de lessen is gelardeerd met adolescentenpoëzie en beschrijvingen van uitstapjes die hij met zijn neef Charles de Stuers maakte, zoals een fietstocht en een atelierbezoek bij Van Daalhoff, waar hij de tekening *Twee kinderen* kocht. Ook volgde hij een tijdlang colleges kunstgeschiedenis bij Willem Vogelsang in Utrecht, die in verschillende opzichten een geestverwant van Bremmer was. In 1920 werd Hannema wetenschappelijk assistent bij het Museum Boymans in Rotterdam, waar hij een jaar later al benoemd werd tot directeur. In Rotterdam verkeerden Hannema en Bremmer in dezelfde kringen. De kapitaalkrachtige burgerij waar Hannema zo vaak een beroep op zou doen voor aankopen van Boymans, was voor een groot deel synoniem met het publiek dat de Rotterdamse Bremmer-clubs bevolkte. Het eerste werk van Van Gogh dat in het Museum Boymans terechtkwam, de *Populierenlaan bij Nuenen* (F45), werd bijvoorbeeld in 1903 geschonken door '26 Rotterdamse Kunstvrienden', die geïnspireerd waren door Bremmer.⁶⁶ Het eerste product van een door Bremmer gestimuleerde samenwerking op het gebied van plastic, de door Altorf ontworpen en door Lanooy uitgevoerde witte aardewerken *Olifant*, werd in 1912 aan het Museum Boymans geschonken door een aantal 'vrouwelijke stadgenoten', onder wie zich zonder twijfel de dames Smith en Hintzen-'s Jacob bevonden.⁶⁷ Enkele jaren later, in 1918, schonk een groep 'stadgenoten', eveneens uit Bremmers kring, 34 werken van Lanooy, daarmee de basis leggend voor de collectie eigentijdse keramiek van het museum.⁶⁸ Ook individueel schonken de Rotterdammers kunstwerken aan het museum. De verschillende leden van de familie Hintzen verrijkten het museum bijvoorbeeld met schilderijen van Jongkind, Robertson, Charley Toorop, Fernhout, Bart van der Leck, Leickert, Meiners en Sluijters.⁶⁹ En A.P. van Hoey Smith, een zoon van Grietie en William Smith, schonk in de jaren 1927-1930 een tiental moderne schilderijen uit de nalatenschap van zijn ouders, van onder anderen Van Gogh, Huszár, Van der Leck en Mondriaan.⁷⁰

Hannema en Bremmer bleven met elkaar in contact tot het eind van Bremmers leven. In 1956 was Hannema de expert die Bremmers nagelaten kunstcollectie taxeerde. Veel van Hannema's privé-aankopen passen in het Bremmeriaanse patroon, bijvoorbeeld werk van Altorf, Nijland, Charley Toorop en Verster.⁷¹ Hij deed echter zelden zaken met Bremmer en kocht veeleer zelf bij de kunstenaar of de kunsthandel. Hij verzamelde ook veelzijdiger en eigenzinniger dan de meeste volgelingen van Bremmer. Zo kocht hij een van de weinige abstracte composities die Bart van der Leck omstreeks 1918 maakte, werk waar Bremmer zich juist niet goed in kon vinden. Bovendien verzamelde hij werk van kunstenaars buiten Bremmers kring, zoals Erich Wichman, Constant Permeke, Marino Marini en zelfs Picabia. Met de kunstwerken die hij voor het Museum Boymans wist binnen te halen week hij soms af van Bremmers voorkeuren, zoals blijkt uit zijn aankopen van de Franse impressionisten, waar Bremmer weinig goeds in zag. Ook spande hij zich met succes in om de collectie van Marie Tak van Poortvliet te verwerven, die in 1932 als bruikleen, vanaf 1936 als legaat in het

museum terecht kwam.⁷² Hierin bevond zich onder andere het fraaie *Lyrisches* van de door Bremmer verafschuwde Kandinsky.

Met Bremmer deelde Hannema een grote liefde voor het laatkubistische en classicistische werk van een aantal buitenlandse kunstenaars die in de jaren twintig en vogue raakten in Nederland: Herbin, Severini, De Chirico, Derain en de beeldhouwer Csaky. Hannema's privé-verzameling was bijeengebracht met het idee delen ervan aan het museum Boymans te schenken of na te laten. Toen Hannema echter in 1945 vanwege zijn houding in de Tweede Wereldoorlog niet aan kon blijven als directeur, trok hij zich met zijn nog steeds groeiende verzameling terug in het oosten van Nederland. Hij bracht zijn collectie, waarin ook de verzameling van zijn ouders grotendeels werd opgenomen, in totaal omstreeks driehonderd schilderijen, beelden en tekeningen, en honderden stuks keramiek, kunstnijverheid en Aziatica, in 1957 onder in de Stichting Hannema-De Stuers Fundatie (Heino). Deze voor het publiek toegankelijke collectie, die hij overigens weer net als het Museum Boymans wist te verrijken met belangrijke schenkingen en legaten van particulieren, vertoont nog diverse parallellen met de verzameling van het Rotterdamse museum.

Een met de collectie Hannema-De Stuers vergelijkbare verzameling werd bijeengebracht door een andere typische verzamelaarsfamilie, de Van der Meulens uit Utrecht. De vermogende chirurg Johannes van der Meulen, die vanaf 1896 bij Bremmer op les was, behoorde tot de eerste kopers van het werk van Van der Leck. Hij hing *De Ziekte* (1912) op in zijn spreekkamer 'en liet niet na patiënten en bezoekers er op te wijzen', schrijft Aleida Bremmer.⁷³ Zijn zoon, de jurist Johannes Engbert (Jo) van der Meulen, zette het verzamelen op grote schaal voort. Jo van der Meulen, een generatiegenoot van Dirk Hannema, volgde Bremmers lessen eerst in Utrecht en na 1936 in Den Haag, waar hij raadsheer werd bij de Hoge Raad. Hij kocht werk uit het hele spectrum van de Bremmeriaanse kunst, van relatief onbekende meesters als Lodeizen en Rudolf Bremmer tot grote namen als Van der Leck, Rädecker en Charley Toorop. Net als Hannema was hij een liefhebber van het werk van Severini, met acht schilderijen bezat hij een van de grootste collecties werken van deze kunstenaar in Nederland. In 1933 wijdde Bremmer een heel nummer van *Beeldende Kunst* aan de verzameling Van der Meulen.⁷⁴ In 1960 bracht Jo van der Meulen zijn verzameling, inmiddels aangevuld met nagelaten werk uit de collectie van zijn vader, onder in een stichting die hij noemde naar een van zijn zusters, de Wibbina Stichting. Na verdeeld te zijn geweest over diverse musea in Nederland, is de ruim 400 objecten tellende verzameling nu als permanent bruikleen ondergebracht in het Gemeentemuseum Den Haag.

'Meer fijn gevoel dan ruime middelen'

Dirk Hannema en Jo van der Meulen hadden nog iets gemeen: zij deden hun aankopen niet met geld dat zij verdienden in een onderneming of van een groot geërfd vermogen, maar van een salaris, aangevuld met een klein familiekapitaal. Zij behoorden tot wat in Engeland wordt aangeduid als 'the professional classes': artsen, advocaten, rechters, geleerden, burgemeesters, hoge ambtenaren. Geen van beiden was buitengewoon vermogend, maar door sober leven en doordacht inkopen, net zoals Bremmer dat deed, wisten zij in de loop van de jaren twintig en dertig toch een grote en belangrijke verzameling op te bouwen. Daarbij konden zij ook profiteren van de lage prijzen in die periode.

De kringen van geleerden en vrije beroepsbeoefenaars leverden steeds veel toegewijde verzamelaars, die met liefde collecties aanlegden, bestaande uit tien tot hooguit enkele tientallen objecten. De in de jaren dertig opgebouwde verzameling van Bremmers jonge vriend en bewonderaar, de psychiater G.W. Arendsen Hein, bestond bijvoorbeeld uit negen schilderijen, vier plastiekjes en zeven Van der Leck-tegels.⁷⁵ Mevrouw A. Drost-van der Stok, dochter van een Utrechtse hoogleraar en echtgenote van een Rotterdamse advocaat,

kocht, volgens een brief van haar dochter, ‘Een vroeg olieverfschilderij van Jan Toorop, twee van Floris Verster, verscheidene van Isaac Israëls, een fleurig bloemstuk van Theo van Rijsselberghe, een landschap van Willem de Zwart, een crayontekening van Suze Robertson (melancholiek mansportret), een houtsnede van Dirk Nijland, twee schilderijtjes van J. Lodeizen: “Radijzen” en “Fécondité” (de roman van E. Zola).’⁷⁶

Exemplarisch in dit opzicht is de stad Groningen. De Haagse gemeentearchivaris W. Moll, zoon van de Groningse hoogleraar botanie Moll, schrijft dat Bremmer in Groningen aan het begin van de twintigste eeuw de grondslag legde ‘voor menige Groningse kunstverzameling [...] Mijn ouders hadden grote belangstelling voor beeldende kunst en langzamerhand bouwden zij met meer fijn gevoel dan ruime middelen een kunstverzameling van enige betekenis op. Daarvoor was toen nog niet zoveel geld nodig. Mijn vader kocht b.v. voor f 75,- een zeer fraaie tekening van Van Gogh, iets later een schilderij uit de Brabantse periode voor, meen ik f 650,- en tenslotte een schilderij van Vincent, Bloementuin te Arles, dat in 1905 voor f 1000,- werd verworven. Ook waren er verscheidene beeldjes van Mendes da Costa in grès-ceramique, o.a. het zieke aapje, die voor f 30,- per stuk werden aangekocht. In 1914, bij het driehonderdjarig bestaan der universiteit, werd Mendes da Costa eredoctor. Mijn vader was zijn promotor; hij logeerde bij die gelegenheid bij mijn ouders, aan wie hij toen een derde beeldje, een meisjesfiguur aanbood’.⁷⁷ Ook de Groningse hoogleraar Heymans en zijn echtgenote bouwden, in hun door Berlage gebouwde huis, een aardige kleine verzameling op met werk van onder anderen Fantin-Latour, Meiners en Mendes da Costa.⁷⁸ Een relatief omvangrijke Groningse verzameling van 36 schilderijen was die van mej. M.H. Haan, die met haar zusters Alida Haan en T.H. Beukema-Haan Bremmers lessen volgde in de eerste jaren van de eeuw.⁷⁹

Opvallend is met hoeveel toewijding Bremmer ook de kleinste verzamelaars op weg hielp. Een cursiste in de late jaren dertig, Mej. S.M.C. Kronenberg, vroeg hem om advies en memoreerde later: ‘Daaruit resulteerde: 1^e Wenk, dat er een allerliefste acquarel van G.J. van de Sande Bakhuysen in de kunsthandel Liernur te koop was; ik volgde die wenk; 2^e dat er bij d’Audretsch een “zeer mooie tekening van Van Gogh uit de Br.[abantse] tijd werd aangeboden, tegen redelijken prijs”; 3^e een gezamenlijk bezoek bij mevrouw Tholen, die bezig was schilderijen uit het atelier van haar overleden echtgenoot te verkopen. Ook hier weer een uitnemende raad. In mijn heel klein vertrekje, dat ik nu bewoon als gevolg van den oorlog, hangen deze drie en verschaffen mij groote vreugde op mijn ouden dag.’⁸⁰

De kruimels van de tafel kwamen in de onderwijzerscursus terecht. Bremmer kwam er volgens zijn echtgenote graag met ‘een koopje’ aan. Dat ging zo in zijn werk: uit de voorraad werken van kunstenaars uit zijn kring zocht hij steeds de beste uit voor zijn bemiddelde cursisten, en daar vroeg hij meer voor dan hij ervoor betaald had. De rest verkocht hij tegen een lagere prijs aan de klanten van de laag-tarief cursus. Zo ‘kwamen er vele goede kunstwerken terecht in kringen waar men tot dusver daarvan gespeend was gebleven’, schrijft Aleida Bremmer. ‘Zou er wel één stad in de wereld zijn waar in betrekkelijk eenvoudige huizen zoveel goede kunst hangt als in Den Haag?’⁸¹ Inderdaad ontstonden in de kringen van onderwijzers en leraren, die meestal in middenstandsbuurtten aan de westkant van Den Haag woonden, zeer bescheiden ‘verzamelingen’, waar de bezitters niettemin buitengewoon tevreden mee waren. Mej. J.E. Wennekes uit de Klimopstraat schrijft bijvoorbeeld in 1941: ‘Met uw hulp in de keus van schilderijen is de stemming in ons huis harmonisch geworden.’⁸² De straatarme onderwijzer A. Hallema bezat, voorzover uit zijn brieven kan worden opgemaakt, een tekening en een litho van Rudolf Bremmer en een schets van Lambertus Zijl.⁸³ De beeldhouwer Altorf, met wie hij persoonlijk bevriend was geraakt, beeldhouwde zijn portret uit een stuk steen dat hij overhield van een andere opdracht. Maar Hallema kon het werk niet betalen en het portret bleef in het bezit van Altorf.⁸⁴

Een onderwijzeres die het iets beter had, Hermine (Mies) Stempels, woonde op het Nachtegaalplein, in een deel van de in de jaren dertig aangelegde Haagse Vogelwijk waar veel leraren woonden. Ze bezat een klein schilderij uit Mondriaans Zeeuwse periode, *Vuurtoren bij Westkapelle* (1909-1910).⁸⁵ Een relatief grote collectie werd aangelegd door P.C. (Nel) van Raalte, die lerares aardrijkskunde was aan de Haagse Dalton HBS voor meisjes (afb.4).⁸⁶ Zij beschikte, door de tragische omstandigheid dat haar vader, drie broers en een zuster allen jong stierven aan een erfelijke ziekte en zij als enige erfgenaam overbleef, over meer geld dan de meeste leraren en onderwijzers. In haar appartementje aan de Anemoonstraat, dat fraai was ingericht met speciaal voor haar vervaardigde meubels, verzamelde ze bijna veertig objecten, voornamelijk van kunstenaars uit de kring rond Bremmer.



4.Mej. P.C. (Nel) van Raalte, 1910, part.coll.

Vrouwelijke verzamelaars

De grootste en bekendste verzameling die in de omgeving van Bremmer ontstond, is verbonden aan de naam van een vrouw: Helene Kröller-Müller. Dit is kenmerkend voor de periode waarin Bremmer actief was. Onder de verzamelaars van moderne kunst waren ook internationaal relatief veel vrouwen actief. Het bekendst zijn de Amerikaanse vrouwen die in Europa kwamen verzamelen, zoals de Picasso-mecenas Gertrude Stein, de miljoenen-erfgename Peggy Guggenheim die kunstenaars verzamelde, en passant een fraaie collectie moderne kunst verwierf en haar Venetiaanse huis als museum naliet aan de gemeenschap, en vooral Etta en Claribel Cone, dochters van een textielmagnaat in Baltimore. De zusjes Cone kwamen in 1905 voor het eerst naar Parijs in legden in de decennia daarna een fabelachtige verzameling aan met onder andere werk van Picasso en Matisse. Zij schonken ongeveer 3000 kunstwerken aan het Baltimore Art Museum. In Nederland was buiten de kring rond Bremmer een grote vrouwelijke verzamelaar actief: Marie Tak van Poortvliet. Zij verzamelde onder andere werk van Kandinsky, Marc, Mondriaan en Jacoba van Heemskerck. In 1921 bezat zij ongeveer honderdvijftig werken.⁸⁷

Maar de kring rond Bremmer spant wat dit betreft de kroon. De meeste van deze verzamelaars waren vrouwen, en als de verzameling op naam van een man staat, is er bijna

altijd een vrouw bij betrokken geweest. De verzamelaars Ribbius Peletier en Van der Meulen hadden toegewijde, kunstzinnige en aan Bremmer verknochte echtgenotes. Waar mannen werkelijk alleen leefden, was er toch vaak een vrouwelijk voorbeeld: Sam van Deventer trad in de voetsporen van Helene Kröller-Müller en Dirk Hannema leerde verzamelen van zijn moeder. Hugo Tutein Nolthenius vond een belangrijke stimulans voor zijn verzamelactiviteit in zijn zuster Julie Crommelin, die eerder dan hij Bremmers lessen volgde. De verzamelingen die bekend zijn geworden met de naam van een vrouw zijn wel bijna altijd in eerste instantie gefinancierd door een man. Grietie Smith ontleende haar fortuin aan de nalatenschap van haar vader, na 1918 aangevuld met de nalatenschap van haar echtgenoot. Relatief vroeg weduwe geworden, had zij op benijdenswaardige wijze de vrije hand.

Getrouwde vrouwen moesten hun aankopen regelmatig verantwoorden tegenover hun echtgenoten. Minnie Hannema-de Stuers kocht bijvoorbeeld kunst van een inkomen dat ruim, maar niet onbeperkt was. Hoewel hij niet veel in de kunstaankopen van zijn vrouw zag – ‘Minnie, je hebt je weer laten beduvelen’, bromde hij wel eens – betaalde haar echtgenoot in het algemeen goedmoedig haar rekeningen.⁸⁸ Van tijd tot tijd liet hij haar even voelen wie er de baas was. In zijn memoires beschrijft Dirk Hannema hoe zijn moeder eens thuiskwam van een les bij Bremmer ‘met een pak dat zij droeg of het haar baby was. “Komen jullie eens gauw kijken, ik heb iets bijzonders.” Voorzichtig vond het uitpakken plaats en daar verscheen het prachtige brons van Mendes da Costa, de statuette van Vincent van Gogh met het onderschrift: “Mijn God mag het.” “Vinden jullie dit niet ongelooflijk mooi? [...]” zei mijn moeder. “Hannema, jij moet de rekening voldoen.” “Of ik dat niet dadelijk begrepen heb,” zei mijn vader. “Weet je Minnie, wat jij eigenlijk moest doen? Een japon minder in Brussel kopen en dan dat bronsje betalen.”’⁸⁹

Ook andere cursistes van Bremmer werden thuis enigszins spottend onthaald met hun nieuwe aankopen. Mej. A.C.A. Drost herinnerde zich dat haar moeder thuiskwam met werk van een van Bremmers jonge protégés. ‘Toen zeiden wij: “wat heeft hij je nou weer aangesmeerd, een erwtensoepje.” Dan had Bremmer tegen haar gezegd: “Dat is werk van een coming man.”’⁹⁰ En Jaap Kann, de zoon van Bremmers Haagse cursiste Anna Kann-Polak Daniëls, maakte zich in 1915 met zijn bijlesleraar Otto Barendsen vrolijk over een aankoop door zijn moeder van twee werken van de jonge schilder Terwey: ‘Ma het zich laten bedotten door Bremmer [...] Vijfenzestig gulden voor de twee. Is ’t niet schandelijk. Voor zulke ontzettende prullen. Wat het Ma zich laten bedotten. Je kunt er een nieuwe Fongersfiets voor kopen.’⁹¹ Waarop Barendsen er in zijn dagboek aan toevoegde: ‘t Is inderdaad een raadsel voor me hoe èn Bremmer èn Mevrouw K. hier in zo’n kwaadaardige aesthetische roes hebben verkeerd. Iets dat technies zo onbenullig is en tegelijk zo’n absoluut gebrek aan scheppingskracht vertoont heb ik zelden gezien. Bremmer heeft hier vast wat mystiekerigheid uit zichzelf bij ingegoten en Mevrouw K. is er in gevlogen.’⁹²

Ook Anton Kröller toonde ten aanzien van de aankopen van zijn vrouw een zekere scepsis. Als hij in de gebouwen van de firma Müller & Co aan het Lange Voorhout gasten begeleidde van de kantoren naar het museum, merkte hij graag op: ‘Nu gaan we van de credit- naar de debetzijde.’⁹³ Zelfs de autocratische Helene Kröller-Müller moest behoedzaam opereren om haar man steeds te laten instemmen met het verzamelen. Hoezeer ze met hem rekening hield, blijkt vooral uit haar brieven in de periode 1910-1912, de tijd dat zij haar plannen voor een museum vormde. In een brief van 14 november 1911 constateert ze opgelucht dat ‘Mijnheer ook voor mijn idee begint te voelen [...]. Het zal ook hem aantrekken, dat wat hij materieel door zijn werken verdient, de kinderen allen verzorgd wetende – in een geestelijk goed voor het algemeen om te zetten. Het zal zijn werken nog zo’n andere glorie geven [...] zijn grotere belangstelling ontnemt mij een beetje het gevoel van eigenmachtig over zijn geld te disponeeren, voor dingen, waar hij niets voor voelt.’⁹⁴

Bremmer verschaftte hierbij legitimatie en was een belangrijke steun bij het ‘masseren’ van Anton Kröller, hetgeen hij met opvallende handigheid deed. In zijn lezing met lichtbeelden bij het diner ter gelegenheid van het 25-jarig jubileum van Anton Kröller bij Müller & Co in 1914 zei hij: ‘Ongetwijfeld is het aan U, Mijnheer Kröller, voor een groot gedeelte te danken, dat de verzameling tot stand gekomen is. Wel is het initiatief van Mevrouw uitgegaan, maar met Uwe groote weidschheid van blik, steunt U dit pogen en willen.’⁹⁵ Het doel dat Helene Kröller-Müller zich gesteld had, een verzameling ‘van groote beteekenis voor de toekomst’, was op dat moment nog niet helemaal bereikt. Er zou nog een zwaar beroep op Anton Kröllers generositeit gedaan worden, zoals Bremmer diplomatiek aankondigt: ‘In deze collectie is die beteekenis reeds in den knop aanwezig. En ik geloof dat, wanneer U de ideeën van Mevrouw verder wilt verwezenlijken, U zich dieper en met meer vreugde in de verzameling zult inwerken en er een bijzonder behagen in zal stellen.’ Tot slot maakte hij Anton Kröller voorzichtig warm voor de plannen voor de bouw van een museum: ‘Want [...] de schilderijen-verzameling wordt bij elkander gebracht met een bepaald doel, het zou jammer zijn, wanneer ze later eens naar alle winden verstrooid werd. Het idee bestaat om, hetgeen als groote gedachte gerealiseerd is, in een modern museum als standaardcollectie in zijn geheel te behouden. De heer Kröller is er de man naar, die gedachte, als het de wensch van Mevrouw is, te verwezenlijken.’

De reden dat juist vrouwelijke verzamelaars zich tot Bremmer aangetrokken voelden, of liever: dat zoveel vrouwen onder zijn leiding gingen verzamelen, ligt waarschijnlijk voor een belangrijk deel in deze steun en legitimatie. Daarbij nam hij vrouwen altijd serieus in hun eigen streven, wat vooral in de jaren voor de Eerste Wereldoorlog nog ongebruikelijk was, en waar zeker de invloed van zijn feministische echtgenote zich deed gelden.

V.3 De verzameling Kröller-Müller

Van alle zaken waar Bremmer zich mee bezighield, was de opbouw van de verzameling Kröller-Müller het meest ambitieuze en in het oog springende project. Zijn betrokkenheid bij deze collectie, van Helene Kröller-Müllers eerste les in 1905 tot zijn eigen overlijden in 1956, is waarschijnlijk zelfs de enige reden dat de naam van Bremmer ook buiten de kringen van zijn bewonderaars nooit helemaal in vergetelheid is geraakt. Toen Helene Kröller bij Bremmer op les ging was hij al tien jaar actief als leraar en adviseur. In zijn kring bestond al een aantal collecties waaraan zij zich kon spiegelen zoals die van Bremmer zelf, Hugo Tutein Nolthenius in Delft en Gerlach Ribbius Peletier in Utrecht. De verhoudingen worden aardig weerspiegeld door de inhoudsopgaven van Bremmers tijdschriften. Domineert Helene Kröller met 380 afbeeldingen alle jaargangen van *Beeldende Kunst* (1913-1938), in de eerdere uitgave *Moderne Kunstwerken* (1903-1910) zijn slechts twee werken uit haar collectie afgebeeld.⁹⁶ Hier zijn andere verzamelaars veel prominenter aanwezig. De collectie Kröller-Müller was dus niet, zoals men geneigd is te denken, het voorbeeld voor alle andere Bremmeriaanse verzamelingen. Integendeel, andere verzamelingen vormden de achtergrond waartegen de hare ontstond.

Maar Helene Kröller was zeer ambitieus. Zij is bij mijn weten de enige verzamelaar geweest die Bremmers werkzaamheden formaliseerde in een contract en een dienstverband. In het najaar van 1907 engageerde zij hem om haar één tot anderhalve dag per week – buiten de lessen om – te helpen ‘bij het vormen eener kunstcollectie’.⁹⁷ Hij ontving hiervoor, tot de beëindiging van zijn vaste contract in 1925, een honorarium van minstens 2500 gulden per jaar. Zij was toen nog niet van plan een museum te stichten. ‘Mijn eerste schilderijen, die nu ook deel uitmaken van de collectie, kocht ik uit persoonlijke overwegingen, omdat ze mij

fascineerden, mij te denken gaven en omdat ik ze gaarne in mijn nabijheid wilde hebben', schreef zij later over de eerste jaren van het verzamelen.⁹⁸

In het begin was zij vooral bezig haar collectie zo snel mogelijk op het niveau te brengen van de reeds bestaande verzamelingen. Tot haar eerste aankopen onder leiding van Bremmer behoorden schilderijen van Gabriël, Van Daalhoff en Van Hettinga Tromp, een tekening van Verster, beeldjes van Mendes da Costa en wit Delfts aardewerk.⁹⁹ Ook verwierf ze al in 1907 haar eerste oude en uitheemse kunst, zoals een aan Hendrik Avercamp toegeschreven *IJsgezicht* en een aantal Chinese spekstenen beeldjes. In 1908 schafte Bremmer voor haar de eerste werken van Goghs aan. In 1910 kocht het echtpaar Kröller het landgoed Ellenwoude in Wassenaar, met de bedoeling er een nieuw huis te laten bouwen. Uit de brief waarin Helene Kröller aan Bremmer haar ideeën uiteenzet, blijkt dat op dat moment haar totale kunstbezit nog in één 'schilderijenkamer' kon worden ondergebracht.¹⁰⁰

Toch was zij toen al een van de grotere verzamelaars, een status die gemarkeerd wordt door het bezit van vijf werken van Van Gogh én het feit dat Floris Verster haar in dat jaar portretteerde. Verster had, zo blijkt uit verzuchtingen in zijn correspondentie met Bremmer, een zekere weerzin tegen portretopdrachten.¹⁰¹ Toch zou hij uiteindelijk zo'n vijftien Bremmerianen portretteren en Helene Kröller behoorde tot de eersten; alleen het gefortuneerde Rotterdamse echtpaar William en Grietie Smith-van Stolk was haar voorgegaan in 1908. Het zou denkbaar zijn geweest dat Helene Kröller op dit punt in haar leven – de bouwplannen voor haar nieuwe huis lagen klaar; haar schilderijenkamer kon worden gevuld met een collectie die zich kon meten met andere – haar energie en ambitie weer op andere zaken was gaan richten. Maar in 1911 gebeurden er twee zeer verschillende dingen die een omslag veroorzaakten.

Het eerste was een bezoek dat het echtpaar Kröller bracht aan de idealistische bankier en verzamelaar Karl Ernst Osthaus in Hagen in maart 1911. Zij werden met hem in contact gebracht door de Duitse architect Peter Behrens, die op dat moment de beoogde bouwmeester van de nieuwe villa van de Kröllers in Wassenaar was en die ook voor Osthaus werkte.¹⁰² Osthaus was een telg uit een rijke familie van industriëlen en bankiers in het Ruhrgebied. Dankzij een erfenis van zijn grootouders was hij al op jonge leeftijd financieel onafhankelijk. Gedreven door idealen van volksverheffing – hij noemde zich een 'Veredler des Volkes' – stichtte hij in 1898 in zijn woonplaats Hagen het Museum Folkwang, waar hij goede voorbeelden van kunst en ambacht wilde tonen.¹⁰³ Hij beschikte toen al over een verzameling meubels, tapijten, vaatwerk en voorbeelden van volkskunst uit verschillende landen, onder andere uit Turkije en Noord-Afrika, en daarnaast enkele doeken van de Duitse landschapsschilder Theodor Rocholl, die verre familie van hem was. De opdracht voor de bouw ging aanvankelijk naar de Berlijnse Regierungsbaumeister Carl Gérard, die het museum aanlegde in neorenaissancestijl. In april 1900 kwam Osthaus echter een aflevering van het tijdschrift *Dekorative Kunst* onder ogen met een opstel van de vooruitstrevende criticus Julius Meier-Graefe over het werk van de Belgische kunstenaar, vormgever en architect Henry van de Velde.¹⁰⁴ Dit artikel maakte zo'n indruk op Osthaus dat hij onmiddellijk afreisde naar Van de Velde in Brussel en hem in dienst nam als architect en ontwerper. Gérard, die de buitenkant van het museum al klaar had, werd ontslagen.

Van de Velde richtte het interieur van het museum in en bouwde in Hagen ook een fraaie – intact bewaard gebleven – villa voor Osthaus, de Hohenhof. Door zijn omgang met Van de Velde veranderde Osthaus' smaak. Van de Velde lijkt in de eerste jaren van de twintigste eeuw voor hem dezelfde rol vervuld te hebben als Bremmer voor veel Nederlandse verzamelaars. Met Van de Velde als mentor legde Osthaus in de periode 1900-1921 een schitterende verzameling aan met werk van onder anderen Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Rodin en Seurat. Daarnaast kocht hij etnografica, Aziatica en Europees keramiek. Van de Velde bracht Osthaus ook in contact met andere moderne ontwerpers en architecten

die projecten voor hem uitvoerden. Zo bouwde Peter Behrens een crematorium in Hagen en Richard Riemerschmidt een rij arbeiderswoningen. Daarnaast liet Osthaus verschillende villa's met werkplaatsen voor kunstenaars bouwen door Matthieu Lauweriks. Hij stichtte een school voor kunstnijverheid waar diverse Nederlanders les kwamen geven, onder wie Johan Thorn Prikker die er in de jaren 1910-1919 werkte. Osthaus' stadgenoten waren echter nauwelijks geïnteresseerd in zijn collectie en zijn andere projecten. Toen Osthaus in 1921 stierf, kwam zijn verzameling – na een beschamend leuren met al dit moois – uiteindelijk terecht in Essen, waar met zijn nalatenschap een nieuw Folkwang-museum gesticht werd.

Het bezoek aan Osthaus maakte diepe indruk op Helene Kröller en wekte haar ambities voor een groter project dan haar tot dan toe voor ogen stond. En zoals dat gaat bij beslissende wendingen was er een tweede gebeurtenis, nu in de persoonlijke sfeer, die als katalysator in de ontwikkeling van haar nieuwe levensdoel zou werken. Dit was de confrontatie met haar eigen sterfelijkheid. In augustus 1911 bleek zij kanker te hebben, waaraan zij moest worden geopereerd.¹⁰⁵ Vóór de operatie vroeg zij aan Bremmer 'of hij de verzameling reeds important genoeg vond, om haar in haar geheel aan een der bestaande musea over te dragen. Hij meende, dat dit zeer zeker het geval was en zoo droeg ik hem op, bij een eventueelen ongunstigen afloop de vertolker van mijn wensch te zijn en haar als een gesloten geheel aan een Nederlandsch museum aan te bieden.'¹⁰⁶ Tegelijk ontdekte zij wat zij werkelijk wilde volbrengen als zij deze ziekte te boven kwam: 'En nu moet het groote wonder er uit: ik bouw mijn nieuwe huis en het wordt een museum en zal later behoren aan het algemeen. Zie, dat is wat ik al lang met mij rondraag [...]. Dan zou het over honderd jaar al zijn een interessant monument van kultuur, een groote les hoe ver aan innerlijke beschaving een koopmansgezin uit het begin der eeuw 't zou hebben gebracht', schreef ze in september 1911 aan haar vertrouweling, de directiesecretaris van de firma Müller & Co, Sam van Deventer.¹⁰⁷ Zij zou inderdaad volledig herstellen en op een andere, meer museale manier gaan verzamelen: '[...] van het oogenblik af, dat ik het besluit nam, een kunstverzameling van meer ideëele strekking bijeen te brengen, heb ik onpersoonlijk en doelbewust verzameld [...].'¹⁰⁸

Grote schaal

Vanaf het moment dat Helene Kröller-Müller haar doel, een verzameling en een museum voor het nageslacht, had geformuleerd, werd het tempo van aankopen opgevoerd tot adembenemende snelheid. Bremmer, die al in Nederland voor haar optrad als inkoper op veilingen, bij de kunsthands en bij kunstenaars, reisde nu ook de grote Europese steden – Berlijn, Keulen, Brussel, maar vooral Parijs – af om aankopen te doen. Hij ging vaak alleen, maar werd ook geregeld vergezeld door zijn opdrachtgeefster en haar echtgenoot. In 1912 kocht mevrouw Kröller meer dan ooit tevoren. Kenmerkend is het bezoek dat zij gedrieën aan Parijs brachten op 13 en 14 april 1912. Ze kochten daar in twee dagen tijd een havengezicht van Seurat en dito van Signac en zeven werken van Van Gogh, waaronder *La Berceuse*; in totaal kochten ze tijdens dit bliksembezoek voor ca. f 60.000,-.

Zeer leerzaam voor het inzicht in de schaal waarop Bremmer voor de verzameling Kröller kon aankopen, is een vergelijking tussen een enkele bladzijde uit haar Aankoopboek, bijgehouden door Bremmer tussen 1915 en 1922 (afb. 5), en twee bladzijden uit de Lijst van Inkoop van Gerlach Ribbius Peletier (afb.6). Deze laatste kocht in het jaar 1916, dat voor hem een topjaar van aankopen was, in totaal voor f 16.674,-, verdeeld over 20 entrees. Helene Kröller kocht in datzelfde jaar voor in totaal f 141.238,84. Onder deze aankopen bevond zich bijvoorbeeld een werk van Matthijs Maris voor f 30.000,-, maar ook talloze andere kleine en grotere aankopen. Op alle terreinen van de kunst die kenmerkend zijn voor de verzamelingen rond Bremmer, zou zij de andere verzamelaars kwantitatief en kwalitatief in de schaduw stellen. Bij de overdracht van de verzameling aan het Rijk in 1938 bevonden zich hierin

bijvoorbeeld meer werken van Van Gogh dan in de hele kring verzamelaars rondom Bremmer bij elkaar, en hetzelfde geldt voor het werk van Van der Leek.

<u>1916.</u>		
24 Jan.	1 Schilderij van M. Denis „Koningportret met bruids- bouquet in het kleed". Gekocht bij Kuntar	3000.
4 Feb.	1 Bronzen Hantel, door J. Mendes da Costa, gekocht op de tentoonstelling van klein-pluistiek, bij d'Audretsch	2200
	1 Houten kop „Fontaine", eikenhout, door Hilke Krop, gekocht op de tent. v. Kleinpluistiek, bij d'Audretsch	125.
Feb.	1 Schilderij tijt „Stillleven" door F. Verster, suiker lutsje, kr. tallen kandelaar enz. gekocht van den schilder	1400.
	1 Schilderij van F. Rops „De donk op het bed", gekocht van D. Kuntar	4000.
3 Maart.	1 Schilderij „Haven" van L. Gastal, geschilderd 1914, bij Garbrands te Utrecht	200.
	1 Schilderij „Olijfgaard" van L. Gastal, geschilderd 1914, bij Garbrands te Utrecht	200.
	1 teekening „Boerderij op Huisje" van L. Gastal, bij Gar- brands te Utrecht	125.
25 April.	1 Olieverf. schets „Koningportret met bruidsje" van J. H. Breit- ner. Gekocht bij C. M. van Gogh, Amsterdam	750.
	1 Olieverf. schilderij van W. B. Tholen „Dri-maans", bij C. M. van Gogh, Amsterdam.	650.
	1 Bronzen hantel, Struikstomp, bij D. Kuntar, Amsterdam	120.
	1 Grieksch Korinthisch vasje, bij „ "	30.
	1 zilveren lutsje, bij D. Kuntar, Amsterdam.	90.
29 April	1 Olieverf. schilderij tijt van Jan Steen „Rover" gekocht bij J. Goudstikker te Amsterdam	6000.
30 April.	1 Delftske tegel (2 figuurtjes) bij D. Kuntar, Amsterdam	10.
2 Mei.	Vaakning H. Nibbrig:	
	1 Olieverf. schilderij N° 58 „Vergesicht op Walcheren"	390.
	2 in 6. 6de veld) " " N° 13 „Appelboom"	600.
	1 " " N° 19 „Boerderij te Laren"	100.
2 Mei.	Vaakning J. Troop (kleykmanje, Hany):	
	1 Pastelteekening van W. Daymon de Monroes „Zomer"	900.
	1 Olieverfschilderij tijt van „ " „ „ „Winter"	700.
	1 Zwart krijt teekening van O. Reijnd „Tête de Martyr"	525.
	1 Grot. beschild. „Zonning" van J. Mendes da Costa	200.
	1 Bronzen „Dansen" Janssen werk	105.
	1 Olieverfschilderij tijt „Haven met land" van M. Denis	130.

5. Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, eerste bladzijde van het jaar 1916, aankopen in de periode januari-meï.

Even kenmerkend voor de grote schaal van verzamelen was het opslokken van de collecties van andere verzamelaars zodra die op markt kwamen, zoals de aankoop van 27 werken uit de collectie Henny in 1917. In de schaduw van de collectie Kröller onstonden verschillende verzamelingen van familieleden van het echtpaar Kröller, die ook op les waren. Ook uit deze kring kwam veel werk uiteindelijk in haar verzameling terecht. Helenes broer en schoonzus Gustaf en Wilhelmina Müller-van Abeken, die vlakbij de Kröllers woonden in Den Haag,

[illegible]

Haar meest spectaculaire verwervingen betreffen echter de grote Van Gogh-verzamelingen. Op 18 mei 1920 kocht Bremmer voor haar op de veiling van de collectie Enthoven bij Frederik Muller in Amsterdam 26 schilderijen en zes tekeningen van Van Gogh, voor ruim f 110.000,-,¹¹⁰ naast zeventien schilderijen van andere kunstenaars, zoals Verster, Witsen en Karsen.¹¹¹ Helene Kröller kon steeds weer op zeer korte termijn over liquide middelen beschikken voor grote aankopen. Daardoor, en door doortastend handelen van haar echtgenoot, was zij anderen vaak te snel af. De gang van zaken rond de verwerving van de collectie Hidde Nijland, bestaande uit 113 tekeningen van Van Gogh, is hiervoor illustratief. In de zomer van 1928 verbleef Helene Kröller met Sam van Deventer in een kuuroord in het Zwarte Woud. Daar bereikte haar een brief van Bremmer dat de verzameling van Hidde Nijland geveild zou worden bij kunstzaal Kleykamp in Den Haag. Bremmer kon deze collectie echter ondershands voor f 100.000,- kopen voor de verzameling Kröller en hij drong erop aan dat zij dit zou doen. Zij aarzelde om deze beslissing te nemen, en ook Sam van Deventer twijfelde of zo'n grote uitgave op dat moment gedaan kon worden. Weinig doordacht uitten zij hun twijfels ten overstaan van een Amerikaan die ook aan het kuren was, en die toevallig een vertegenwoordiger bleek te zijn van een groot museum. De – niet geïdentificeerde – Amerikaan deed hun het voorstel de collectie gezamenlijk aan te kopen,

waar zij vrij naïef op ingingen. In het weekend kwam Anton Kröller naar het Zwarte Woud, waar hij opgewonden op de hoogte gesteld werd van het plan. Hij zei niets, maar telegrafeerde zondagavond op de terugweg vanuit de trein aan Bremmer: koop alle tekeningen direct voor ons. Hetgeen gebeurde. En wat bleek: de Amerikaan had ook al een tussenpersoon ingeschakeld om de collectie Nijland in zijn geheel op te kopen voor zijn museum. Anton Kröller en Bremmer waren hem juist voor geweest.¹¹² Het is deze effectieve combinatie van geld (Anton Kröller), kennis van de kunstmarkt (Bremmer), handelsgeest en doortastendheid (Bremmer en Anton Kröller), idealisme (Bremmer en Helene Kröller), ambitie en geldingsdrang (alle drie) die ten grondslag lag aan de opbouw van de verzameling.

De rol van Helene Kröllers trouwe secondant Sam van Deventer in dezen is ook interessant. Hij lijkt tegelijk de functies van schoothond en waakhond vervuld te hebben. Altijd aanwezig aan haar zijde, steeds bewonderend en meelevend, sterkte hij het zelfvertrouwen van Helene Kröller. Als secretaris van de firma Müller & Co was hij ook goed op de hoogte van de financiën van het bedrijf. Door geregeld aan te dringen op voorzichtigheid bij aankoopbeslissingen bewaakte hij de belangen van meneer Kröller.¹¹³ Van Deventer, die vanaf zijn kennismaking met het echtpaar Kröller een trouwe Bremmer-leerling was, legde overigens zelf ook een fraaie verzameling aan, met onder andere werk van Van der Leek, Nijland en andere kunstenaars uit de kring rond Bremmer, werk van Redon, Van Gogh, Picasso, Herbin en Severini en oude en uitheemse kunst. Bremmer moet zijn verzameling van hoge kwaliteit hebben gevonden, want hij beeldde werken uit Van Deventers bezit 35 keer af in *Beeldende Kunst* en wijdde zelfs in 1934 en 1935 twee hele afleveringen aan deze verzameling.¹¹⁴

Van Deventer schonk regelmatig werken aan Helene Kröller, en vanaf 1928 aan de Kröller-Müller Stichting, zoals een levensgrote *Madonna met Kind* van John Rådecker ter gelegenheid van kerstmis 1928 en een Florentijnse *Aanbidding der koningen* met kerstmis 1929.¹¹⁵ Op 1 mei 1930 schonk hij, voor de verjaardag van Anton Kröller, een tekeningenverzameling bestaande uit in totaal 2410 nummers, die hij kort tevoren van Bremmer had overgenomen.¹¹⁶ Verder kreeg de Stichting uit het bezit van Van Deventer in 1934 onder andere beeldhouwwerk van Altorf en Zijl, Chinese bronzen en spekstenen beeldjes en Chinees aardewerk cadeau.¹¹⁷ Helene Kröller rekende er zelfs min of meer op dat Van Deventers kunstbezit uiteindelijk geheel zou worden opgenomen in de collectie Kröller-Müller. In haar nota over het toekomstige beheer van haar verzameling schreef zij: 'Ten slotte zijn in het vooruitzicht gesteld alle werken uit de verzameling van den Heer van Deventer, die een groote aanwinst voor het museum beteekenen, aangezien ze alle een gezamenlijke keuze vertegenwoordigen.'¹¹⁸

Afstand

Vanaf september 1913 was de verzameling Kröller-Müller (na schriftelijk verzoek) al te bezichtigen in de speciaal hiervoor ingerichte benedenruimten van het kantoor van Müller & Co aan het Lange Voorhout (afb. 7). Bremmer was van dit museum een soort artistiek directeur. Hij bepaalde de inrichting, deed aankopen, schreef catalogi en organiseerde wisselende presentaties van onder anderen Van Gogh, Van der Leek, Nijland en Mendes da Costa.¹¹⁹ Helene Kröller verwierf met haar verzameling grote faam in Nederland en de aangrenzende landen, vooral in Duitsland. Marcus Friedrich Huebner noemde haar in 1921 de grootste verzamelaar van moderne kunst in Nederland.¹²⁰ Zij werd in 1923 benoemd tot 'Ehrenbürgerin der Universität Heidelberg', zoals zij trots vermeldt in de Duitse vertaling van haar boek die in 1926 bij uitgeverij Klinkhardt & Biermann in Leipzig verscheen.¹²¹ In 1927 werd de collectie, nog steeds te bezichtigen aan het Lange Voorhout, opgenomen in Baedekers Reisehandbuch. Een aantal buitenlandse tentoonstellingen van haar Van Gogh-

verzameling, te beginnen in 1927 in Bazel en met als hoogtepunt haar belangrijke aandeel in de Van Gogh-tentoonstelling in New York in 1935, maakte haar collectie zelfs bekend buiten Europa.¹²² Bremmers ster steeg met de hare; hij was voor de Tweede Wereldoorlog in Nederland, zeker in de wereld van kunstenaars, verzamelaars en kunsthandel, bekend als de man achter de verzameling Kröller. Het opbouwen hiervan gold voor vriend en vijand als zijn grootste wapenfeit; ook hijzelf beschouwde het, volgens Aleida Bremmer-Beekhuis, als ‘een heerlijke taak’ en ‘een glansrijke periode in zijn leven.’¹²³



7. Interieur van het Kröller-Müller museum op het Lange voorhout in Den Haag, ca 1930. Foto KMM.

Bremmer had met Helene Kröller een bijzondere verhouding. Hij had niet alleen veel meer middelen tot zijn beschikking, maar ook veel meer vrijheid bij het aankopen dan bij andere verzamelaars. ‘Er diende ook hier rekening te worden gehouden met prijzen, welke niet buitensporig mochten zijn [...]’, schrijft Aleida Bremmer, ‘maar overigens genoot hij haast onbeperkte vrijheid tot koopen waar zich eene gunstige gelegenheid voordeed.’¹²⁴ Tussen Bremmer en zijn opdrachtgeefster heerste echter niet die cordiale, gemoedelijke sfeer die zijn relatie met andere verzamelaars kenmerkte. Voor beiden was een zekere afstand noodzakelijk om niet door de ander overheerst te worden. Bremmer moest voortdurend op zijn hoede zijn om niet volkomen ingelijfd te worden. Het echtpaar Kröller-Müller zag graag dat een ieder die opdrachten voor hen uitvoerde, dat ook exclusief voor hen deed. Zo kwam Berlage in dienst van de firma Müller & Co als architect, op voorwaarde dat hij niet voor anderen werkte.¹²⁵ Bremmer wist zich aan een dergelijk contract te onttrekken, maar Helene Kröller bleef proberen het alleenrecht op bepaalde activiteiten te krijgen.

Toen Bremmer in 1913 aankondigde een nieuw tijdschrift, *Beeldende Kunst*, te gaan uitgeven, had zij graag gezien dat het een soort huisorgaan werd van haar museum. Aleida Bremmer schrijft daarover: ‘Nog even trachtte iemand hem te vangen, nl. mevr. Kröller, toen ze hem voorstelde het tijdschrift geheel te besteden aan hare collectie, de collectie die hij zelf had helpen samenstellen. Toch weigerde hij omdat hij zich [...] daardoor te beperkt zou voelen.’¹²⁶ Het is tekenend voor haar volhardendheid dat zij het niet opgaf en in de jaren dertig nog (tevergeefs) probeerde de kunstcriticus A.M. Hammacher binnen te halen als ‘huis-criticus’ voor de collectie Kröller-Müller.¹²⁷ Gedurende zijn dienstverband bij Helene Kröller bleef Bremmer ook voor andere verzamelaars werken. Hij liet haar verzameling bij zijn aankopen zelfs niet altijd voorgaan. Zo kocht hij in 1916 voor Ribbius Peletier, zonder van tevoren te overleggen, een eikenhouten beeldengroep uit de vijftiende eeuw voor f 650,- bij

kunsthandel Schotel in Dordrecht. In de brief waarin hij de verzamelaar aanspoort om het werk vooral te houden, schrijft hij: 'Ik had het natuurlijk direkt wel kunnen kopen voor Mevrouw Kröller, maar ik dacht Ge er misschien zin aan zou hebben en handelde ik als zoodanig.'¹²⁸

Op haar beurt gebruikte Helene Kröller, van nature al gereserveerd, de afstand om niet het onderspit te delven in discussies met Bremmer. Daarom handelde zij dingen soms liever per brief af, zoals in 1915, toen ze hem schreef: 'U, geachte heer Bremmer, is zo gewend altijd gelijk te hebben en daarom een lastig tegenstander voor een dame. U is altijd heel positief en dat maakt mij stil.'¹²⁹ Zij legde er soms fijntjes de nadruk op dat zij uiteindelijk, als opdrachtgever, Bremmers meerdere was. 'Hij was mijn eerste minister en naast hem voelde ik mij koningin', omschreef zij de verhouding in 1921 in een brief aan haar zoon; 'trotsch was ik alleen daarop, dat ik mij op kunstgebied gaarne ondergeschikt aan hem voelde.'¹³⁰ Een zekere arrogantie in het menselijk verkeer kwam ook overeen met haar ambities. Zij had, zoals in het vorige hoofdstuk beschreven, geen behoefte aan het societyleven maar ambieerde beslist wel tot de aristocratie gerekend te worden. Als een van de zeer weinige Hagenaars zonder adellijke titel of zelfs maar wortels in het patriciaat, slaagde zij erin om te worden opgenomen in het 'bijbeltje' van de Haagse elite, *La Haye Diplomatique et Mondain*, dat uitgegeven werd vanaf 1923. Vanaf 1924 wordt het echtpaar Kröller hierin vermeld, niet alleen bij de 'Curiosités' met hun verzameling, maar ook bij de 'Monde'.¹³¹

Een joviale verhouding met iemand als Bremmer, die zij omschreef als 'dien eigenaardigen, goeden, intelligenten en toch zoo eenvoudigen man', paste niet in deze ambitie.¹³² Zij hield ook afstand van kunstenaars die voor haar werkten, zoals Bart van der Leek, en van de architect Berlage, die zij na afloop van hun samenwerking aanduidde als 'de kleine man, de chagrijnige mensch, het leelijk onaangenaam karakter'.¹³³ Wel was zij goed bevriend met de schilder Dirk Nijland, die ook in Wassenaar woonde en getrouwd was met een vrouw van adellijke komaf, Marie van der Meer de Walcheren.¹³⁴ Ook voelde zij zich vanaf het moment dat zij hem persoonlijk leerde kennen zeer op haar gemak met Henry van der Velde, Berlages opvolger als architect. Hij was charmant en gedroeg zich als een man van de wereld. Na haar kennismaking met de Belgische architect in oktober 1919 schreef ze aan Sam van Deventer: 'Goddank hij is een heer'.¹³⁵

Bremmer en de bouwmeesters

Parallel aan het verzamelen ontwikkelde Helene Kröller plannen voor een te bouwen museum en woonhuis, aanvankelijk in Wassenaar, later op de Veluwe, waar het echtpaar grote stukken natuurgebied had aangekocht.¹³⁶ Daarnaast werden opdrachten aan architecten verstrekt voor een kantoorgebouw voor de firma Müller & Co in Londen en voor boerderijen en arbeiderswoningen op de Veluwe, naar voorbeeld van Osthaus, die ook het goede bouwen in zijn omgeving stimuleerde. Bij al deze bouwplannen was Bremmer nauw betrokken. 'Bremmers taak bestond niet enkel in het aankopen van kunstwerken. Zijn raad werd evenzeer ingewonnen bij de bouwwerken en moest hij alle plannen en teekeningen van architecten grondig bestuderen en met mevr. Kröller bespreken', schreef Aleida Bremmer.¹³⁷ In de jaren dat er het meest intensief ontworpen en gebouwd werd, van 1912 tot 1922, bracht Bremmer bovenop zijn honorarium een bedrag van duizend gulden per jaar in rekening voor bouwkundige adviezen.¹³⁸

In het contact met kunstenaars fungeerde Bremmer meestal met succes als 'schokdemper' tussen de veeleisende Helene Kröller en de uitvoerders van haar opdrachten. Hier zal ik in het volgende hoofdstuk op terugkomen. Maar in de verhouding met de architecten die voor haar werkten, kwam het tot botsingen tussen alle partijen. Bremmer, die geen anderen naast zich verdroeg, bedong dat hij altijd het laatste woord zou hebben: 'Bij hem berustte het opperste

aesthetisch oordeel, zóó was door mevr. Kröller bepaald, daaraan hadden alle medewerkers, kunstenaars en bouwmeesters inbegrepen, zich te onderwerpen.’¹³⁹ Zijn autoriteit op het gebied van architectuur was echter minder vanzelfsprekend dan op het gebied van beeldende kunst. Hij publiceerde tot in de jaren dertig – buiten zijn verwijzingen naar architectuur in artikelen over beeldende kunst – nooit over bouwkunst en verstrekke ook persoonlijk geen opdrachten aan architecten. Zijn huis aan de Trompstraat bleef bijvoorbeeld altijd in de staat waarin hij het had gekocht.

Zijn visie op de moderne bouwkunst was bovendien vrij beperkt – in feite bestond zijn visie uit zijn voorkeur voor één bouwmeester: H.P. Berlage. Bremmer deelde met veel tijdgenoten de afkeer van de eclectische negentiende-eeuwse bouwkunst. Hij had, zoals al bleek in zijn krantenkritieken van de jaren negentig, een sterke weerzin tegen overvloedige decoratie, en dan vooral het gebruik van renaissance-ornamenten, die hij als ‘heidensch’ betitelde.¹⁴⁰ Hij vereerde Berlage om diens afrekening met de neorenaissance bouwkunst: ‘Elke nieuwe richting en school begint de tradities van het voorafgaande te ontbinden’, schreef hij in een aan Bart van der Leek gewijde aflevering van *Beeldende Kunst*. ‘Een voorbeeld van zoodanige décompositie is een figuur als Berlage, die, in de traditie van de Renaissance-bouwkunst aangetreden, hoe langer hoe meer tot de ontkenning van die tradities, dus tot de décompositie komt, en met het opruimen van die oude sleur, voor zichzelf en andere architecten den bodem gezuiverd en bereid heeft, waarop zij hun nieuwen bouw konden beginnen.’¹⁴¹ En hij zag, net zoals bij zijn favoriete kunstenaars, in het werk van Berlage een spirituele verwantschap met bloeitijden in het verleden. Zo zei hij in 1914 over Berlages ontwerp voor het Holland House in Londen: ‘In het verticale der lijnen door de twee verdiepingen heen, het simpele opereeren met de massa’s steen, bestaat overeenkomst en gelijkgestemdheid met werk uit de 17de eeuw, toen men ook den zin had voor het eenvoudige, groote, klare.’¹⁴²

Hoewel hij ruimhartig spreekt van ‘andere architecten’, bracht hij voor zeer weinig anderen waardering op. Hij vond kenmerkend genoeg A.J. Kropholler, autodidact en Berlage-adept, de beste bouwmeester na Berlage.¹⁴³ Ook later kwam daar geen verandering in. Hij zou zich in de jaren dertig nog middels ingezonden stukken mengen in de kwesties rond de bouw van de stadhuizen in Den Haag en Leiden, waarvoor hij de opdrachten graag naar Kropholler zag gaan.¹⁴⁴ Ook onder zijn cursisten was weinig belangstelling voor modernere bouwkunst dan die van Berlage of Kropholler. Jos de Gruyter schreef in 1937: ‘Ik geloof niet, dat de heer Bremmer zich veel bezig houdt met de architectuur, maar zijn invloedssfeer strekt zich niettemin tot op dit gebied uit. Hier is Kropholler “de” man, bij wien vergeleken Oud en Dudok en Friedhoff, of wien men verder wenscht te noemen, niet de allermiste kans hebben.’¹⁴⁵

De bouwmeesters zelf waren over het algemeen minder timide dan de beeldende kunstenaars met wie Bremmer werkte. Een architect speelde doorgaans een leidende rol bij zijn eigen projecten. Architecten als Behrens, Berlage en Van de Velde waren bovendien gewend hun ideeën over het voetlicht te brengen in lezingen en publicaties. En Helene Kröller raakte goed bevriend met de als opdrachtgever aan architecten meer ervaren Karl Ernst Osthaus. Met hem correspondeerde zij geregeld over haar bouwplannen.¹⁴⁶ Het kostte Bremmer dan ook veel meer moeite om zijn zin door te drijven op het gebied van de architectuur dan bij het aankopen van beeldende kunst.

Vanaf het begin zag hij alle opdrachten die de Kröllers te vergeven hadden, het liefst naar Berlage gaan. ‘Eens in zijn leven heeft Br. de kans gekregen en heeft hij die met alle kracht van zijn overtuiging en invloed benut om naar voren te brengen dengene dien hij beschouwde als den grootsten bouwmeester van zijn tijd te zijn’, schrijft Aleida Bremmer, doelend op Berlage.¹⁴⁷ Hij moest eerst echter afrekenen met verschillende architecten die door de Kröllers op eigen initiatief in de arm waren genomen. Om te beginnen kreeg de Haagse

architect Falkenburg de opdracht een villa te ontwerpen op het landgoed Ellenwoude in Wassenaar. Hij had voor hen in 1905 Huize ten Vijver verbouwd en in 1907 Villa Sandhage, eveneens in het Van Stolkpark, voor Helene Kröllers broer Gustaf Müller, firmant van Müller & Co. Falkenburg werkte in een eclectische bouwstijl met veel elementen uit de barok en het classicisme. Zijn licht pompeuze manier van bouwen, vaak aangeduid als de ‘anti-Berlagestijl’, was zeer geliefd bij de nouveaux-riches.¹⁴⁸ Het is niet precies bekend hoe de onderhandelingen tussen deze architect en Bremmer precies verliepen, maar soepel zal het, in het licht van Bremmers karakter en zijn opvattingen over architectuur, niet gegaan zijn. Vast staat dat mevrouw Kröller in november 1910 aan Bremmer vroeg om er bij de architect op toe te zien dat haar wensen werden uitgevoerd, waarop Falkenburg zich enkele maanden later terugtrok.¹⁴⁹

Anton Kröller, die veel contacten had in het Duitse bedrijfsleven, stelde toen een bekende Duitse architect voor, Peter Behrens. Nadat deze in het voorjaar van 1911 het echtpaar Kröller-Müller had rondgeleid door Hagen om zijn werk voor Osthaus te laten zien, kreeg hij opdracht om een villa in Wassenaar te ontwerpen. Blijkens de antwoordbrief van Behrens aan Helene Kröller leverde Bremmer gedetailleerd en kritisch commentaar op de ontwerptekeningen van de Duitse architect.¹⁵⁰ Toch was Behrens’ sobere, monumentale ontwerp feitelijk geheel in overeenstemming met de door Bremmer gewenste zuiverheid. Vermoed kan worden dat Bremmers kritiek vooral was ingegeven door het feit dat hij Behrens niet persoonlijk had uitgezocht als bouwmeester. Toen zijn ontwerp voor de villa na enkele aanpassingen nog niet was goedgekeurd, vertrok Behrens, die genoeg werk had, in mei 1912 weer naar Duitsland. Hij liet het aan zijn assistent, de jonge Ludwig Mies van der Rohe, over om het werk af te maken.

Nu zag Bremmer zijn kans schoon om Berlage bij zijn opdrachtgevers te introduceren. De befaamde architect was juist door het gemeentebestuur van Rotterdam afgewezen als bouwmeester voor het nieuwe stadhuis aldaar. Daardoor was hij niet alleen in de gelegenheid om een nieuwe opdracht te aanvaarden maar ook in de stemming om zich te revancheren. Bremmer hield in Huize ten Vijver een uitvoerige voordracht over het werk van Berlage aan de hand van grote reproducties en wist het echtpaar zover te krijgen dat zijn favoriet ook een ontwerp mocht maken, in competitie met Mies van der Rohe.¹⁵¹ Beide partijen gingen aan het werk. Mies van der Rohe kreeg een kantoor in de burelen van de firma Müller & Co op het Lange Voorhout. De jonge architect werkte daar innig samen met Helene Kröller, die een warme belangstelling voor hem had opgevat. Berlage maakte zijn ontwerp alleen, op zijn eigen kantoor in Amsterdam. In september 1912 waren beide ontwerpen klaar. Van Deventer geeft een onthullende beschrijving van Bremmers reactie: ‘Op een onvergetelijke avond ga ik met het echtpaar naar het Lange Voorhout, waar wij Bremmer treffen. Van hem wordt een aesthetisch oordeel verlangd. Bremmer bekijkt lang en aandachtig, eerst de schetsen, dan de maquettes. Eindelijk wijst hij op het werk van Berlage en zegt: dat is kunst, en op dat van Mies: dat niet. En dan hevig geëmotioneerd komen als een vloedgolf zijn argumenten. Hartstochtelijk pleit hij voor Berlage, een vernietigende kritiek op het ontwerp van Mies. Het zijn opgekropte gevoelens en het is een harde afrekening. Dubbel hard voor mevrouw Kröller, omdat zij door de samenwerking met Mies zich met zijn ontwerp vereenzelvigd had. De heer Kröller begreep, hoe die kritiek zijn vrouw in het diepst van haar ziel moest treffen. Met die beminnelijke tact, die zo charmant bij hem was, ging hij op niets in, zweeg en nam haar mee naar huis.’¹⁵²

Het tekent Bremmers sterke positie als adviseur bij het echtpaar Kröller dat niet hij maar de onfortuinlijke Mies van der Rohe na deze uitbarsting ontslagen werd. Geen van beide ontwerpen werd overigens uitgevoerd. Na een korte afkoelingsperiode gaf Helene Kröller toe. ‘Bremmer heeft in zijn critisch oordeel gelijk gehad en had hij die rust gehad, die wij nu voelen, hij had het ons duidelijk gemaakt’, schreef zij in januari 1913 aan Sam van

Deventer.¹⁵³ Later dat jaar kwam Berlage in dienst van de firma Müller & Co. Hij zou als bouwmeester voor de Kröllers werken tot 1919 en onder andere boerderij de Schipborg in Zuidlaren, het Holland House van Müller & Co in Londen, en het jachthuis Sint Hubertus in Hoenderloo bouwen.

De vraag is of Bremmer persoonlijk veel plezier beleefde aan het binnenhalen van de bewonderde architect. Helene Kröller, die zoals nog zal blijken, de scepter zwaaide op de afdeling bouwzaken van de firma Müller & Co liet het aan Bremmer over om de architect een contract op te dringen waarin deze ermee akkoord ging uitsluitend voor de firma te werken.¹⁵⁴ Bovendien werd Berlage gedwongen zich in Den Haag te vestigen. Met deze voorwaarden ging de architect, die weinig opdrachten had op het moment dat de firma Müller hem engageerde, mokkend akkoord, maar hij legde zich er nooit helemaal bij neer. Van enige invloed van Bremmer op Berlages werkzaamheden was ook geen sprake. Bremmer kon alleen optreden als bemiddelaar tussen de notoir kortaangebonden architect en derden. Berlage maakte niet alleen ruzie met mevrouw Kröller over de verschillende opdrachten die hij uitvoerde, maar ook met Bremmers protégé Bart van der Leek, die interieurontwerpen maakte voor een aantal door Berlage ontworpen gebouwen.¹⁵⁵

Bremmers inspanning voor Berlage leverde hem ook in de kringen van Berlages vrienden geen sympathie op. Bij Berlages zestigste verjaardag in 1916 werd de bouwmeester een boek met opstellen aangeboden. Onder de medewerkers waren Albert Verwey, Richard Roland Holst en Willem Vogelsang. Kennelijk bood Helene Kröller aan om dit boek te financieren, op voorwaarde dat er ook een stuk van Bremmers hand in zou komen. Roland Holst reageerde furieus. Hij schreef aan Albert Verwey: '[...] als de mededeelingen die ik kreeg juist zijn, dan lijkt mij 't nepotisme van mevr. Kr. aan corruptie te grenzen. Als één onzer de wensch had gehad Br. er in te halen, dan viel er over te praten. Als 't echter zooals nu drijven is van die zijde, van de geldmachtzijde, dan verdom ik alles. Laat ons samen voor zulke dingen waken.'¹⁵⁶ Het boek verscheen dan ook zonder een bijdrage van Bremmer.

De zes jaar die Berlage voor de firma Müller & Co werkte, verliepen weinig harmonieus. Bij het werk aan het ontwerp voor een museum aan de voet van de Franse Berg op de Hoge Veluwe, waartoe hij in 1916 de opdracht had gekregen, liepen de meningsverschillen met zijn opdrachtgeefster zo hoog op, dat hij in 1919 ontslag nam.¹⁵⁷ Mevrouw Kröller schreef hierover een paar jaar later aan haar zoon Bob dat het haar niet gelukt was '[...] den mensch Berlage te overwinnen en hem alleen kunstenaar te laten zijn.'¹⁵⁸ Bremmer schoof nu Kropholler naar voren, die inderdaad werd aangesteld bij de firma Müller & Co. Deze architect was in verschillende opzichten voor Bremmer ideaal. Hij was een bescheiden, volgzame persoonlijkheid, zoals wel blijkt uit het feit dat hij zijn oude leermeester Berlage in 1919 nog steeds raadpleegde.¹⁵⁹ Hij was Bremmer bovendien zeer dankbaar voor zijn 'vriendelijke introductie en steun bij de meest kunstzinnige principale die ik tot heden mocht aantreffen.'¹⁶⁰ Maar verder dan het ontwerp van een poortgebouw op de Hoge Veluwe en enkele dienstwoningen in Hoenderloo kwam Kropholler niet. Helene Kröller was niet te spreken over de voortdurende invloed van Berlage op de achtergrond. Zij had er mogelijk ook genoeg van dat Bremmer haar op het gebied van de architectuur de wet voorschreef.

In de jaren dat zij zich met verschillende bouwprojecten bezig had gehouden, had zij veel zelfvertrouwen ontwikkeld op dat terrein. Zij bemoeide zich steeds tot in de details met de uitvoering van de opdrachten en beschouwde bijvoorbeeld het jachthuis Sint Hubertus voor een groot deel als haar eigen schepping.¹⁶¹ De afdeling gebouwen van de firma Müller & Co duidde zij aan als 'mijn afdeling.'¹⁶² Na de strubbelingen met Berlage moet zij behoefte hebben gevoeld aan een sympathieke architect van eigen keuze. In 1920 nam zij Henry van de Velde in dienst. Deze beslissing besprak zij wel met Bremmer, maar hij lijkt in dezen geen veto-recht meer te hebben gehad, zoals enkele jaren eerder met Mies van der Rohe nog wel het geval was.

Zij schrijft in 1921 aan haar zoon Bob over dit besluit: ‘Het was op een Zaterdagochtend en Bremmer en ik zaten tamelijk lusteloos tegenover elkander in mijn kamer op kantoor. Daar stond in eens voor mijn geest het Osthuis te Hagen, door Professor van de Velde gebouwd, dat ik, zeker nu tien jaar geleden, maar ééns had gezien. Het was als een verlichting, die van boven kwam! Bremmer schrok bijna, toen ik hem den naam noemde! Stil ging hij de kamer uit, maar na een half uur kwam hij met afbeeldingen van Van de Velde-gebouwen terug. Dat was een nieuw begin! Nu worden de betonfundamenten al gelegd en ik weet, er zal eenmaal op het Hooze Veluwsche zand een museum staan, zoo keurig, zoo doordacht en zoo fijn, als geen Berlage het mij ooit had gebouwd. Moge hij lang blijven leven, vriend van de Velde, die hij is geworden.’¹⁶³ Het is typerend dat de onderhandelingen deze keer niet aan Bremmer werden overgelaten; hij trad slechts op als getuige van de afspraken die Helene Kröller maakte met de Belgische architect.¹⁶⁴

Rivalen

Het lijkt er sterk op dat Bremmer niet goed raad wist met het plotselinge enthousiasme van zijn opdrachtgeefster voor de nieuwe architect. Van de Velde, die hij weliswaar in de jaren negentig van de negentiende eeuw een paar maal had ontmoet en die als schilder tot de pointillisten behoorde die Bremmer tot voorbeeld dienden, was in ieder geval geen persoonlijke favoriet van hem. Terwijl hij het werk van Van de Veldes landgenoot Theo van Rijsselberghe bijvoorbeeld geregeld afbeeldde vanaf de eerste jaargang van *Beeldende Kunst*, besteedde hij slechts één keer, in 1923, aandacht aan de schilderkunst van Van de Velde. En waar hij de bouwkunst van Berlage nogal eens noemde in zijn besprekingen van het werk van Van der Leek, wijdde hij nooit een woord aan de architectuur van Van de Velde. Een uitspraak van Bremmer, door Helene Kröller geciteerd in een brief, wijst op een zekere reserve van zijn kant, hoewel zij verkiest die niet op te merken. Om aan Sam van Deventer het verschil tussen Berlage en Van de Velde uit te leggen, schrijft zij: ‘Hoe zal ik je nu de tegenstelling nog duidelijker maken? Bremmer gebruikte, geloof ik, een goede vergelijking, hij zeide: Berlage is protestant en Van de Velde is katholiek. Begijp je, wat hij daarmee wil zeggen? Je zoudt ook kunnen zeggen: Berlage is de Hollandsche calvinist en Van de Velde heeft Fransch bloed in zijn aderen. Hij is meer naar het musikale, abstracte geneigd, terwijl Berlage uit de rede tot zijn abstracte vormen komt en hard is in zijn materiaal. Van de Velde bouwt muziek, Berlage dwingt je muren op.’¹⁶⁵

Kennelijk kon Bremmer, die in zijn hart veel meer calvinist dan katholiek was, maar ook hechte aan zijn invloedrijke positie bij het echtpaar Kröller-Müller, in dit geval zijn eigen voorkeur alleen maar inslikken. De aanstelling van de Belgische architect in 1920 luidde voor Bremmer een ongemakkelijke periode in de verhouding met Helene Kröller in. Van de Velde bleef zes jaar lang, tot financiële moeilijkheden het bouwen onmogelijk maakten, werken voor de Kröllers. Hij bouwde onder andere voor hen een nieuwe villa in Wassenaar, Groot Haesebroek, en een boerderij op de Veluwe voor hun zoon Toon Kröller. Ook ontwierp hij tot in alle details een groot museum op de Hoge Veluwe, tegen de Franse berg, dat echter door geldgebrek nooit voorbij de fase van de aanleg van fundamenten is gekomen. In 1925 ontwierp hij een eenvoudiger museum, het zogenaamde overgangsmuseum, dat uiteindelijk in aangepaste vorm in 1936 inderdaad is uitgevoerd. Ook na het einde van zijn dienstverband in 1926 bleef hij goed bevriend met het echtpaar Kröller.

Helene Kröller prefereerde al snel het gezelschap van de charmante Van de Velde boven dat van Bremmer. De contacten met Bremmer waren altijd serieus en zwaar op de hand. Zelfs de gezamenlijke bezoeken aan Parijs hadden een opvoedend karakter, een opvoeding die zij trouwens aanvankelijk zeer op prijs stelde. Zo schreef ze in april 1912: ‘Het is prettig in Parijs met Bremmer te zijn, je vergeet de wirrewar om je heen, of je ziet het als klein menselijk

gekriebel naast al dat groote wat de eeuwen aan verscheidenheid achter hebben gelaten. Hij wijst je op zooveel, heeft oog en oor voor alles en wat meer zegt, hij voelt er zelf zoo voor en weet te verklaren.’¹⁶⁶ Tien jaar later was zij voor het eerst in Parijs met Henry van de Velde, die zij inmiddels beschouwde als een goede vriend. ‘De Prof [Van de Velde] is nog bij mij en wij hebben het heel best samen’, schreef zij in februari 1922 aan Sam van Deventer.¹⁶⁷ ‘Parijs draait om mij heen, neemt mij op en trekt mij mee. De Prof is een geanimeerde en animeerende gids zonder ooit veel te verlangen [...]. Vroeger kon mij veel in Parijs zoo doen huilen van binnen, zoo dat ik moest wegvlugten op het laatst. Daar ben ik nu overheen. En buitendien brengt je de Prof ook telkens weer in een ander interessant milieu, bij menschen die werken, die iets willen in het leven en daar ontmoet je dan ook die eigenaardige kultuur die ons Frankrijk zoo beminlijk maakt.’¹⁶⁸

Van de Velde was ook minder principieel in zijn voorkeuren dan Bremmer; hij ging althans veel tactvoller om met zijn opdrachtgeefster. Tijdens het genoemde verblijf in Parijs bezochten ze bijvoorbeeld het atelier van Fernand Léger, een kunstenaar uit de ‘stal’ van Léonce Rosenberg over wie Helene Kröller zeer enthousiast was. Terwijl Bremmer in het algemeen zeer welwillend stond tegenover het kubisme, en vooral tegenover de kunstenaars die verbonden waren aan Rosenbergs galerie, had hij weinig op met Léger, die zich toelegde op de weergave van de werkelijkheid in krachtige driedimensionale geometrische vormen, vooral cilinders en kegels, in primaire kleuren. Bremmer publiceerde nooit over hem en kocht voor zichzelf ook geen werk van hem. Ook Van de Velde lijkt in eerste instantie niet geïnteresseerd te zijn geweest voor het werk van Léger, maar hij was, in tegenstelling tot Bremmer, in staat om Helene Kröller ook haar eigen ontdekkingen in de beeldende kunst te gunnen. Zij schrijft op 27 februari 1922 aan Van Deventer: ‘Zoo zijn wij ook bij Léger geweest, een van de leidende kubisten. Niets in Parijs heeft zoo’n indruk op mij gemaakt als zijn werk, ofschoon, dat moet ik eerlijk bekennen, ik in de eerste vijf minuten er in ontzetting voorstond. Maar daarvoor heb ik ook weer het prettige gevoel dat ik de Prof er toe moest en heb overgehaald. Hij is er nu met mij overtuigd van: Léger is de “comming man” [sic]. Hij is een soort v.d. Leek type, maar dan veel harmonieuzer, want hij zoekt door vorm en kleur de kracht maar ook de fijnheid tot uitdrukking te brengen.’¹⁶⁹ Tijdens dat bezoek kocht Helene Kröller twee schilderijen, waaronder waarschijnlijk de *Kaartspelende soldaten*, en vier tekeningen van Léger bij Rosenberg.¹⁷⁰

Natuurlijk ontstond tussen Van de Velde en Bremmer enige rivaliteit. Hun voorkeuren op kunstgebied liepen niet eens zo ver uiteen; Van de Velde behoorde immers nog tot de kunstenaars die Bremmer gevormd hadden in zijn jeugd. Maar Bremmer was gewend dat er alleen naar hem werd geluisterd en Van de Velde vond het volkomen normaal om Helene Kröller ook, als het zo uitkwam, te adviseren bij bepaalde aankopen, zoals hij dat eerder bij Osthaus had gedaan. Amusante situaties waren het gevolg van die rivaliteit. Zo was Van de Velde al van jongsaf zeer enthousiast over het werk van Georges Seurat, een schilder voor wie ook Bremmer grote bewondering had en van wie hij voor de collectie Kröller-Müller al in 1912 en 1913 twee werken had verworven. In 1921 kocht mevrouw Kröller op aanraden van Henry van de Velde *Een zondag in Port-en-Bessin* van Seurat uit de collectie van Karl Ernst Osthaus. Van de Velde kende dit werk goed, want hij had het zelf in 1906 aan Osthaus verkocht.¹⁷¹ Mogelijk heeft Bremmer hem er in 1921 op gewezen dat de aankopen via hem gingen, en dat Van de Velde mevrouw Kröller in dezen niet mocht adviseren. Toen Van de Velde het jaar daarop aandrong op weer een aankoop van een Seurat, het topwerk *Le Chahut*, dat op 24 februari 1922 in Parijs geveild zou worden, deed hij dat zeer omzichtig, maar hij zorgde er wél voor dat Helene Kröller wist dat het idee voor de aankoop van hemzelf afkomstig was: ‘Het is een kapitaal werk en het is van belang het voor het Museum te koopen. Reeds morgen zal ik den Heer Bremmer wijzen op het feit der verkooping, maar ik heb het levendig gevoel, dat ik mijn plicht niet geheel gedaan zou hebben indien ik U niet met dat

hoogstbelangrijke feit in kennis gesteld had', schreef hij aan Helene Kröller 'Indien U den Heer Bremmer opdraagt om naar deze verkooping [...] te gaan, zou ik het zoo kunnen inrichten, dat ik hem vergezel. De gedachte dat dit schilderij elders terecht zou kunnen komen dan in Uw museum laat mij geen rust en dat is de reden, waarom ik de vrijheid genomen heb U, Hooggeachte Mevrouw, te spreken over iets dat behoort tot het gebied van den Heer Bremmer, die, naar ik vertrouw het mij niet kwalijk zal nemen, wetend, dat ik mij slechts door de beste bedoelingen laat leiden.'¹⁷²

Bremmer, die het schilderij ook belangrijk vond, en het mogelijk toch al wilde aankopen, was gepikeerd. Hij zei zeer weinig tijd te hebben en kwam uiteindelijk één dag naar Parijs, om samen met het echtpaar Kröller en Henry van de Velde de veiling te bezoeken. *Le Chahut* werd inderdaad verworven, maar toen in 1923 een ander werk van Seurat, *La Grande Jatte*, destijds al beschouwd als een sleutelstuk in diens oeuvre, op de markt kwam, zette Bremmer zijn voet dwars. Hij vond, naar hij zei, de vraagprijs van ongeveer f 12.000,- te hoog en adviseerde te wachten tot het doek voor f 10.000,- zou worden aangeboden.¹⁷³ Het is een feit dat *Le Chahut* slechts circa f 6.400,- had gekost, maar *La Grande Jatte* was twee keer zo groot.¹⁷⁴ Normaal gesproken zou Bremmer zich zo'n werk niet om een relatief gering prijsverschil laten ontglippen. Hij gaf met het grootste gemak het geld van de Kröllers uit aan veel duurdere schilderijen. In 1920 betaalde hij bijvoorbeeld op de veiling Enthoven voor Van Goghs *De tuin van St. Rémy* f 18.000,- en voor *Wandelpad in het park* f 17.000,-.¹⁷⁵ Zelfs Van Deventer, die voor het overige Bremmer onvoorwaardelijk adoreerde, vond diens beslissing aangaande het befaamde werk van Seurat merkwaardig: 'Helaas had Bremmer ongelijk, het is één van de weinige verkeerde adviezen, die hij heeft gegeven. De Grande Jatte is vandaag tonnen waard. Ter wille van een paar duizend gulden sprong de koop af.'¹⁷⁶

In 1924 ontstak Van de Velde opnieuw in geestdrift over een schilderij, *De Circusrijdster* van Jean Metzinger, dat te koop was bij Rosenberg in Parijs. Nu had Bremmer in de voorgaande jaren al vier schilderijen en enkele tekeningen van Metzinger voor de collectie Kröller gekocht en al drie werken van hem besproken in *Beeldende Kunst*. De omslag van zijn 'kubisme-special' van juli 1922 werd zelfs gesierd door een tekening van Metzinger.¹⁷⁷ Aangenomen kan worden dat Bremmer Metzinger min of meer beschouwde als zijn eigen 'ontdekking' voor de collectie Kröller. Toen Van de Velde zich ook met aankopen op dit terrein dreigde te bemoeien, werd Bremmer zo kwaad dat hij weigerde *De Circusrijdster* te kopen. Mevrouw Kröller trad niet in discussie maar schakelde een zakenrelatie in. Ze schreef aan W. Strohmayer in Parijs of hij het werk voor haar wilde kopen, want: 'Leider war Herr Bremmer nicht in der Stimmung, sie zu erwerben [...]. ich glaube, diesmal war sein Urteil etwas subjektiv beeinflusst durch den Enthusiasmus von Professor van de Velde; auf dem Gebiete der Kunstbeurteilung sind sie Rivalen.'¹⁷⁸ Helene Kröller lijkt zich niet te hebben gestoord aan de fricties tussen haar architect en haar adviseur. Enige verdeeldheid in haar rijk kwam haar eigen heerschappij alleen maar ten goede.

Het museum

In 1921 was de collectie Kröller met 669 schilderijen en tekeningen al de grootste particuliere verzameling van moderne kunst in Nederland. Daar had Helene Kröller het ook bij kunnen laten. De scheepvaart- en handelsonderneming Müller & Co, die zaken deed in heel Europa, was zeer gevoelig voor conjunctuurschommelingen. Vanaf 1922 werd het bedrijf getroffen door een reeks crises. Het toont Helene Kröllers bijna obsessieve gedrevenheid dat zij bij alle financiële tegenslagen bleef doorgaan met het verwerven van kunstwerken, vrijwel zonder uitzondering werken van kunstenaars en perioden die al in de collectie vertegenwoordigd waren. In mei 1922, toen de firma voor het eerst in zwaar weer raakte, werd de bouw van het museum op de Veluwe stilgelegd. In augustus van dat jaar deelde Helene Kröller aan

vele jaren samen werkzaam zijn voor deze Stichting.¹⁸⁸ Uit de administratie van de stichting blijkt dat ook in de jaren 1930 en 1931 nog volop geld werd gespendeerd. Bremmer reisde geregeld naar Parijs; en er werd aangekocht op veilingen in Amsterdam, Dordrecht en Den Haag. Ook blijkt uit de vele nota's voor het schoonmaken, repareren en restaureren van beelden en schilderijen dat de verzameling liefdevol werd opgepoetst voor de presentatie in het gedroomde museum.

In 1932 raakte het bedrijf echter, als gevolg van de wereldwijde depressie, in een zo diepe crisis dat verder verzamelen onmogelijk werd. In dat jaar zakte Bremmers maandvergoeding tot f 100,- en bleven extra vergoedingen vrijwel uit. Per 1 januari 1933 werd de overeenkomst beëindigd. Vanaf dat moment trad hij nog wel op als onbezoldigd adviseur op de achtergrond. De dagen dat hij als inkoper met carte blanche voor de verzameling optrad waren echter definitief voorbij. In 1935 verbond de Kröller-Müller Stichting zich de verzameling aan de Staat der Nederlanden te schenken, op voorwaarde van de bouw van een museum in het Nationale Park de Hoge Veluwe, waarin het grondbezit was ondergebracht.¹⁸⁹ In 1938 vond de overdracht plaats van de verzameling, die inmiddels ruim 800 schilderijen, 4000 tekeningen en 275 beeldhouwwerken telde, evenals een uitgebreide collectie van honderden objecten keramiek, Aziatica en kunstnijverheid. Helene Kröller-Müller werd de eerste directeur van dit museum.

Bij de inrichting van het museum in Otterlo en de overdracht van de collectie aan het Rijk in 1938 was Bremmer slechts zeer op afstand betrokken. Pas in 1941 zou hij weer in een officiële capaciteit bij de collectie, inmiddels Rijksmuseum Kröller-Müller, betrokken raken. In dat jaar werd hij lid van de juist opgerichte Commissie van Bijstand, hetgeen hij tot zijn dood zou blijven. Op de opening van het museum in 1938 en de periode daarna zal ik ingaan in hoofdstuk IX.

V.4 Karakteristieke verzamelgebieden

In alle Bremmeriaanse verzamelingen zijn karakteristieke verzamelgebieden aan te wijzen die overeenkomen met Bremmers voorkeuren, zoals ze ook blijken uit zijn publicaties. De nadruk ligt steeds op de moderne kunst, dat wil zeggen de kunst van de tweede helft van de negentiende eeuw en de eerste helft van de twintigste eeuw. Het watermerk van de Bremmeriaanse verzamelingen wordt gevormd door het werk van de eigentijdse kunstenaars die voor hun bestaan geheel of gedeeltelijk van hem afhankelijk waren, en op wie ik nog uitgebreid zal ingaan in het volgende hoofdstuk. Sommige van zijn protégés, zoals Charley Toorop, Vilmos Huszár, Bart van der Leek en John Rädecker, genoten ook bekendheid buiten zijn kring, maar ze verkochten hun werk toch voor een groot deel door bemiddeling van Bremmer. Andere kunstenaars werden slechts met bepaald werk of gedurende een bepaalde periode door Bremmer gepousseerd, zoals Sluijters, Gestel en Mondriaan, die met hun vroege luministische schilderijen minder op Bremmers instemming konden rekenen dan met hun latere werk. Een flinke groep kunstenaars – Altorf, Rudolf Bremmer, Carbaat, Van Daalhoff, Egter van Wissekerke, De Graag, Van Hasselt, Hekker, Martinez, Van Hettinga Tromp, Komter, Lodeizen, Mühlstaff, Van der Nat, Nieweg, Nijland, Pabst, Radda en Zandleven – is zelfs vrijwel exclusief door Bremmer en zijn omgeving aangekocht. De aanwezigheid van het werk van kunstenaars uit deze groep maakt een Bremmeriaanse collectie altijd herkenbaar.

Maar ook de generatie van Nederlandse kunstenaars die de avant-garde vormde in Bremmers jeugd, is in het algemeen zeer goed vertegenwoordigd, met name bepaalde kunstenaars die hij persoonlijk kende of die hij naar zijn gevoel ontdekt had, zoals Johan Thorn Prikker, Jan Toorop en vooral Floris Verster. Het werk van hun tijdgenoten onder de beeldhouwers, Joseph Mendes da Costa en Lambertus Zijl, neemt eveneens een belangrijke

plaats in. Het serene werk van de teruggetrokken levende en al in 1903 overleden Piet Meiners is opvallend vaak in de vroegste verzamelingen te vinden. Bremmer leerde het werk van deze kunstenaar kennen in Groningen door zijn zuster, de hoogleraarsvrouw Pet-Meiners, die een Bremmer-cursiste was. Hij bezat zelf in 1911 vijf schilderijen van Meiners en beeldde zijn werk zes keer af in *Moderne Kunstwerken*. De aanwezigheid van buitenlandse kunstenaars die tot dezelfde generatie behoren, zoals de Belgen Van Rijsselberghe en Degouve de Nuncques, is ook kenmerkend voor deze verzamelingen.

Hoe hoog Bremmer deze generatie kunstenaars schatte, blijkt uit zijn eigen aankopen. Hij bezat bijvoorbeeld in 1911 al tien schilderijen en vijf tekeningen van Floris Verster. Hij had aan het begin van zijn verzamelloopbaan zelfs meer vertrouwen in de marktwaarde van het werk van zijn Leidse vriend dan in dat van Van Gogh. Toen Aleida Bremmer in 1898 een bedrag van f 2000,- uit een fonds van de familie Beekhuis ontving voor de studie van haar kinderen, belegde zij dit, in overleg met haar echtgenoot, niet in werk van Van Gogh maar in vier schilderijen en twee tekeningen van Verster.¹⁹⁰ In 1928 verscheen een oevrecatalogus van Verster, uitgegeven door Willem Scherjon. Het merendeel van de werken in deze catalogus was in het bezit van Bremmer zelf, zijn cursisten en familieleden van de schilder.¹⁹¹

De door Bremmer bewonderde kunstenaars van de Haagse School, zoals Jacob Maris, Johannes Bosboom en Paul Gabriël, evenals hun generatiegenoot Matthijs Maris die als een voorloper van de moderne kunst werd beschouwd, zijn daarentegen, in vergelijking met de mate waarin Bremmer hun werk afbeeldde in *Moderne Kunstwerken*, slecht vertegenwoordigd in zijn verzameling en de verzamelingen om hem heen. Het werk van deze kunstenaars werd al in de laatste decennia van de negentiende eeuw op grote schaal verzameld, onder anderen door het echtpaar Drucker-Fraser dat hun omvangrijke collectie schonk aan het Rijksmuseum in Amsterdam. In 1909 werd er aan dat museum zelfs een speciale vleugel gebouwd, de zogenaamde Drucker-uitbouw. Door de grote populariteit van de Haagse School, ook buiten Nederland, was dit soort werk voor de meeste verzamelaars te duur. Alleen Helene Kröller, die in 1916 bijvoorbeeld f 30.000,- neerlegde voor een werk van Matthijs Maris, kon hun werk nog op enige schaal aankopen. In de late jaren dertig werd dit werk door de dalende prijzen op de kunstmarkt beter betaalbaar, zodat het in latere verzamelingen als de collectie Van Baaren weer ruim aanwezig is.

Een ander karakteristiek maar evenmin exclusief Bremmeriaans verzamelgebied is dat van de Franse negentiende-eeuwse kunst, vooral de school van Barbizon. Kunstenaars als Corot, Daubigny, Fantin-Latour, Millet, Ribot en Vollon waren al in de negentiende eeuw zeer geliefd in Nederland. Het merendeel van de kunstenaars die genoemd worden in het in 2000 verschenen overzicht van Franse kunstwerken in Nederlandse openbare collecties, werd zowel in als buiten de kring rond Bremmer verzameld.¹⁹² Een zeer speciale voorkeur had Bremmer voor het mysterieuze werk van Odilon Redon. Al in 1912 bezat hij vrijwel het complete grafische oeuvre en daarnaast een aantal pastels. De fraaie *Dame met astrakanmantel* werd na zijn dood aangekocht door het Kröller-Müller Museum, dat 192 werken van Redon bezit, merendeels grafiek maar ook acht schilderijen, 41 tekeningen en een spectaculair kamerscherm.¹⁹³ In het verzamelen van werk van Redon waren andere grote en invloedrijke verzamelaars Bremmer echter al voorgedaan. Redon, wiens werk altijd in de eerste plaats door collega-kunstenaars was gewaardeerd, werd voor Nederland 'ontdekt' door de schilder Isaac Israëls.¹⁹⁴ Deze bezat al in 1887 een portefeuille met grafiek, die hij aan al zijn vrienden bij *De Nieuwe Gids* liet zien. Daarop begonnen schrijvers en kunstenaars uit de kringen rond dit tijdschrift eveneens werk van Redon te verzamelen. De grootste vroege verzamelaar rond 1900 werd de broer van Johanna van Gogh-Bonger, de zakenman en intellectueel Andries Bonger. Via zijn zwager Theo van Gogh, die een kunsthandel dreef in Parijs, leerde hij eerst het werk en later de kunstenaar persoonlijk kennen. Hij vatte een passie op voor het

verzamelen van Redon en hij bezat in het eerste decennium van de twintigste eeuw de grootste collectie in Nederland: vijftig schilderijen, pastels en tekeningen en het volledige grafische oeuvre. Het kamerscherm in het Kröller-Müller Museum werd in 1908 in zijn opdracht vervaardigd. Hij deed ook zijn best het werk van Redon in Nederland onder de aandacht van het publiek te brengen; zo nam in 1895 door zijn toedoen de Amsterdamse uitgeverij Scheltema & Holkema Redons litho-album *La Tentation de St. Antoine* in haar fonds op.

Bremmer, aan wie bij het verzamelen en propageren van kunstenaars een zeker element van competitie niet vreemd was, beeldde nooit werk uit de collectie Bonger in zijn tijdschriften af. Hij zou Bonger nog trachten te evenaren door de uitgave van het grafisch werk van Redon (samen met de kunsthandelaar De Bois) in 1912, maar desondanks was het Bongers naam en niet de zijne die verbonden bleef aan het werk van Redon in Nederland.

Van Gogh

Het aspect van de Bremmeriaanse verzamelingen dat in de loop van de tijd de meeste aandacht heeft getrokken, is het verzamelen van werk van Vincent van Gogh. Bremmers invloed daarbij was bijzonder groot. De collectie Kröller-Müller was in 1938, bij de overdracht aan het Rijk, met meer dan 270 schilderijen en tekeningen, de grootste Van Gogh-verzameling ter wereld buiten die van de familie Van Gogh. Daarnaast telde Bremmer onder zijn aanhang tientallen verzamelaars die een of enkele werken van Van Gogh bezaten. De aandacht voor deze schilder heeft de aandacht voor de verzamelingen als geheel zelfs overschaduwd. Huebner rangschikte in zijn boek over verzamelaars van moderne kunst in Nederland de volgelingen van Bremmer onder het kopje 'Van Gogh-verzamelaars', en dat etiket is lang blijven plakken.¹⁹⁵ Al hun andere kunstbezit lijkt met terugwerkende kracht onbelangrijk te zijn geworden naast het bezit van die ene Van Gogh.

De buitenproportionele aandacht voor Van Gogh is het gevolg van een nog steeds levende cultus die in de eerste decennia van de twintigste eeuw ontstond. Deze werd in belangrijke mate gevoed door Bremmer en versterkt door zijn betrokkenheid bij de verzameling Kröller, zoals de jonge criticus A.M. Hammacher al in 1931 opmerkte: 'De bewondering, die langzamerhand ook in een deel van het publiek gevormd en gewekt wordt, door de onverdroten arbeid die in ons land vooral op rekening van den heer Bremmer komt, krijgt nu evenwel het karakter van *wet*, dat wil zeggen van onaantastbaarheid. De erkenning wordt tot *cultus*, gedragen, maatschappelijk gestut, door de omstandigheid, dat de heer Bremmer de samensteller en beheerder werd van de verzameling werken van Vincent van Gogh, waaraan Mevr. Kröller de openbare bestemming gaf van de Kröller-Müller-Stichting.'¹⁹⁶

Alle omstandigheden waren van het begin af aan gunstig om Bremmers ster samen met die van Van Gogh te laten rijzen. Van Goghs werk was tijdens de eerste twintig jaar van Bremmers loopbaan nog in grote hoeveelheden te koop, en ook daarna werd er nog flink in gehandeld. Het werd pas schaars op de kunstmarkt na de Tweede Wereldoorlog, toen het massaal in musea terechtkwam.

Tijdens zijn leven had Vincent van Gogh ongeveer de helft van zijn oeuvre achtergelaten op plaatsen waar hij had gewerkt, weggegeven in ruil voor onderdak, verzorging en schildersbenodigdheden, en – vooral in Frankrijk – uitgewisseld met andere kunstenaars. Al deze werken kwamen in de eerste decennia na zijn dood geleidelijk aan op verschillende plaatsen in Europa op de markt. De andere helft van zijn werk kwam in het bezit van zijn broer Theo in Parijs die hem onderhield. Na de dood van Theo in 1891 keerde zijn jonge weduwe, Jo van Gogh-Bonger, terug naar Nederland. De Van Goghs in haar bezit, zo'n 380 schilderijen en ruim 500 tekeningen, nam zij mee.¹⁹⁷ De familie had haar zoontje, Vincent Willem van Gogh, benoemd tot erfgenaam van Vincents nalatenschap. Jo vestigde zich in

Bussum en voorzag in haar levensonderhoud door het nemen van pensiongasten – Bremmers latere vriend en bewonderaar J. Labberton logeerde er bijvoorbeeld in de zomer van 1896 – en het doen van vertaalwerk.¹⁹⁸ Ook begon zij schilderijen en tekeningen van Van Gogh uit het familiebezit te verkopen. Zij leende werk uit voor de verschillende tentoonstellingen die vanaf 1891 in Nederland werden gehouden en gaf delen van de collectie in commissie aan de bekende kunsthandel van de oom van Vincent en Theo, C.M. van Gogh, die filialen had in Amsterdam en Den Haag, aan de Rotterdamse kunsthandel Oldenzeel en de Haagse kunsthandel Arts & Crafts, aan verschillende Parijse kunsthandelaars onder wie Bernheim-Jeune en Vollard, en vanaf 1901 aan de Duitse kunsthändler Paul Cassirer in Berlijn. Liefhebbers konden ook rechtstreeks bij haar op zolder, waar het werk opgestapeld lag, een schilderij of tekening uitzoeken.

De postume faam van Vincent Van Gogh was al enigszins gevestigd op het moment dat Bremmer een eigen aanhang begon te krijgen. Tot de eersten die Van Gogh in Nederland onder de aandacht brachten, behoorden de schrijver Frederik van Eeden, die al in 1890 geestdriftig over werk en persoon schreef in *De Nieuwe Gids*, en de kunstenaars Jan Toorop en Richard Roland Holst, die betrokken waren bij de eerste aan hem gewijde tentoonstellingen. Vanaf 1891 was er vrijwel elk jaar ergens in Nederland een tentoonstelling van het werk van Van Gogh te zien, waaronder enkele zeer grote, zoals de overzichten in de Haagse Kunstkring en het Panorama-gebouw in Amsterdam in 1892. Bovendien werden deze tentoonstellingen in het algemeen welwillend tot enthousiast in de kranten besproken.

Er waren echter in de jaren negentig niet veel mensen die daadwerkelijk een schilderij of tekening van Van Gogh kochten. Tot de weinige Nederlandse kopers in die tijd behoorden twee Utrechtse dames, A.E. Eelde-van Rappard en E.M. Hoogstraten-van Hoytema uit de vriendenkring van Frederik van Eeden, die beiden een enkel werk bezaten.¹⁹⁹ De Haagse verzamelaar Cornelis Hoogendijk kocht in de jaren 1897-1899 verscheidene schilderijen van Van Gogh bij de Parijse kunsthandel Vollard.²⁰⁰ De eerste Nederlander die echt werk van Van Gogh begon te verzamelen was de rijke Dordrechtse fabrikant-in-ruste Hidde Nijland, die later met Bremmer bevriend zou raken. Hij kocht in 1892 enkele tekeningen bij kunsthandel Oldenzeel en bleef zijn verzameling in de jaren daarna gestaag uitbreiden.²⁰¹

Het was Bremmer die erin zou slagen om een grote groep kunstliefhebbers het werk van Van Gogh te laten kopen. Zelf behoorde hij tot de vroegste en grootste Van Gogh-verzamelaars in Nederland. Daarmee beschikte hij over een ‘wapen’ dat anderen niet bezaten: dat van het sterke voorbeeld. Als de overtuigingskracht van critici alleen doorslaggevend zou zijn, dan hadden de lovende besprekingen in de pers zonder meer hun werk kunnen doen. Maar het daadwerkelijk aankopen van vreemd en riskant modern werk door een autoriteit als Bremmer hielp aarzelende verzamelaars uiteindelijk over de drempel. Zijn eerste gedocumenteerde aankopen zijn drie niet geïdentificeerde studies voor *f* 250,- en de *Veelhoeder* voor *f* 360,-, in 1899 van Jo van Gogh-Bonger betrokken.²⁰² Het is echter niet ondenkbaar dat hij al eerder elders, bijvoorbeeld bij Oldenzeel, een tekening kocht. Hij breidde zijn verzameling snel uit tot hij in 1911 al 17 schilderijen en 39 tekeningen bezat, meer dan van enige andere kunstenaar. In 1938 kon hij circa 85 werken van Van Gogh tot zijn verzameling rekenen. Daarnaast ging er een onbekend aantal werken van Van Gogh door zijn handen als gevolg van zijn bemiddelende rol op de kunstmarkt.

De Bremmerianen behoorden voor het merendeel tot hetzelfde sociale netwerk. Zij waren vaak ook persoonlijk met elkaar bevriend of zelfs aan elkaar verwant. Nieuwe trends binnen deze kringen werden gezet door enkele pioniers en dan voorzichtig gevolgd door velen. De eerste die Bremmer kon overhalen om een werk van Van Gogh te kopen, was frappant genoeg niet een gefortuneerde industrieel of een welgestelde bankier, maar een jonge, onbemiddelde kunstenaar, Wilhelmina Haakma van Royen. Toen Bremmer in 1898 de Van Gogh-tentoonstelling bij Arts & Crafts in Den Haag bezocht met een groep cursisten, was zij zo

onder de indruk van een doek uit de Franse tijd, het *Klaprozenveld*, dat ze het kocht voor f 400,-. Dit, volgens Bremmers echtgenote, tot verbazing van haar mede-cursisten, 'een groep rijke mensen, welke meerendeels het hoofd schudden over zoo'n buitensporigheid. Maar Bremmer moedigde haar aan, zeggend dat ze er aldoor meer vreugde aan zou beleven.'²⁰³

Bremmer zal het charmante verhaal over de roekeloze aankoop ongetwijfeld zelf vaak verteld hebben aan zijn andere cursisten. Een dergelijk voorbeeld is van groot belang. Albert Plasschaert, criticus en op dat moment bedrijfsleider van Arts & Crafts, zag dat ook. Hij schreef aan Bremmer: 'Geef ze dat klaproze-veld [...] omdat het roem is voor een meisje – en haast een bekoorlijkheid, een Van Gogh te koopen en je roemt toch graag op mensen rond je, iedereen.'²⁰⁴ Vanaf dat moment volgden schoorvoetend andere verzamelaars. Gerlach Ribbius Peletier bijvoorbeeld, kocht in 1902 zijn eerste Van Gogh, om zijn verzameling daarna nog uit te breiden tot hij in 1919 elf werken bezat.²⁰⁵ Omdat Bremmer cursisten had in heel Nederland, vertoonden de verzamelingen van het begin af aan een sterke geografische spreiding. Tot de andere pioniers in Bremmer-kring, die in 1903 al werk van Van Gogh bezaten, behoorden onder anderen Moll in Groningen, Van Kempen in Amsterdam, Nolst Trénité in Rotterdam en Tutein Nolthenius in Delft.²⁰⁶

In 1903 kregen Van Goghs populariteit en Bremmers faam een nieuwe impuls toen er onverwachts een collectie van meer dan honderd tot dan toe onbekende vroege werken op de markt kwam. Deze waren door Van Gogh achtergelaten in Nederland en via verschillende omzwervingen terechtgekomen bij Kees Mouwen, een winkelier uit Breda.²⁰⁷ Nu zou het voor de hand hebben gelegen als Mouwen naar de familie Van Gogh was gestapt met de schilderijen en tekeningen die hij verworven had. De aangewezen persoon was Jo van Gogh-Bonger, die al jarenlang optrad als beheerder van de nalatenschap van Vincent en Theo. Maar Mouwen was bang dat zij de werken zou opeisen als eigendom van de familie en gaf er de voorkeur aan ze buiten haar medeweten ter verkoop aan te bieden.²⁰⁸ Hij schroomde echter om zijn collectie zonder 'officiële' goedkeuring op de markt te brengen.

Zo kwam Mouwen terecht bij de enige andere instantie buiten de kunsthandel die zich intensief met het werk van Van Gogh bezighield: H.P. Bremmer. Mouwen benaderde hem met de vraag hoe hij deze collectie 'te gelde kon maken'.²⁰⁹ Bremmer onderzocht de werken uit Mouwens bezit, keurde ze goed en stuurde de Bredase winkelier door naar kunsthandel Oldenzeel in Rotterdam. Daar werden alleen al in 1903 drie grote verkooptentoonstellingen georganiseerd. Verschillende verzamelaars uit Bremmers kring deden er aankopen. Voor zijn bemoeienissen kreeg Bremmer een werk uit de collectie Mouwen cadeau, de *Pastorietuin met sneeuw*.²¹⁰ Omdat het werk steeds begerenswaardiger werd, stegen de prijzen. In 1903 schreef Bremmer al aan Jo van Gogh-Bonger over de Van Gogh-tentoonstelling bij kunsthandel Oldenzeel: 'Op de tentoonstelling hier zijn er 17 verkocht tegen flinke prijzen maar die m.i. nog niet veel betekenen bij wat de toekomst hierin brengen zal.'²¹¹

'Omdat toevallig één de kudden leidt'

Bremmers betrokkenheid als expert en bemiddelaar bij de spectaculaire 'vondst' van zoveel Van Goghs trok vanzelfsprekend de aandacht en vestigde definitief zijn status als Van Gogh-deskundige. Bremmer-Beekhuis schrijft over een van de tentoonstellingen bij Oldenzeel in 1903: 'Van Gogh was reeds een gewild handelsartikel geworden, een onvermijdelijk nevenverschijnsel naast oprechte bewondering. Eens gebeurde het, dat Br. wat lang voor een schilderij daar stond te kijken en toen bemerkte, dat een achter hem staand bezoeker den suppoost wenkte dat hij dat stuk wou koopen.'²¹² Op den duur wilde iedereen die een tijdlang bij Bremmer op les was, wel werk van Van Gogh bezitten. Het liefst een schilderij, en als dat financieel niet haalbaar was een tekening of eventueel een lithografie. 'Nu schaft ieder, kris en kras, zich een Van Gogh aan. Waarom? Omdat toevallig één de kudden leidt die Vincents

schoon erkent', schreef Albert Plasschaert in zijn tentoonstellingsbespreking in *De Kroniek* in 1903, doelend op Bremmer.²¹³ Zo kwamen er naast de grote verzamelaars ook tientallen liefhebbers die slechts een of enkele werken van Van Gogh bezaten. De minst bemiddelden onder hen stelden zich tevreden met reproducties. De Haagse lerares Nel van Raalte kon zich bijvoorbeeld geen echte Van Gogh veroorloven. Zij completeerde haar verzameling met een grote, fraai ingelijste Van Meurs-isographie van Van Goghs *Pastorietuin*.²¹⁴

De oeuvrecatalogus van Van Gogh uit 1928, door Jacob Baart de la Faille, geeft een goede momentopname van de spreiding van het werk van Van Gogh in Bremmers hoogtijdagen. Ruim een derde deel van alle in Nederland aanwezige schilderijen en tekeningen waren op dat moment in het bezit van Bremmer zelf en door hem geadviseerde verzamelaars, in totaal bijna 500 werken, verdeeld over minstens vijftig grotere en kleinere verzamelaars (zie fig.1). In kleinere plaatsen als Amersfoort, Delft en Groningen kunnen in 1928 alle bezitters van werk van Van Gogh geïdentificeerd worden als leerling van Bremmer; in Den Haag, Utrecht en Rotterdam een overgrote meerderheid. De rest van de schilderijen en tekeningen was in het bezit van de families Van Gogh en Bongers (bijna 600 werken) en een vijftiental onafhankelijke verzamelaars (een kleine 30 werken).²¹⁵ In Amsterdam maakten de meeste Van Gogh-bezitters, zoals W.J.R. Dreesmann en M.P. Voûte jr, geen deel uit van de kring rond Bremmer.

Faille 1928	schilderijen	tekeningen	totaal
totaal	836	835	1671
Familie (Van Gogh en Bongers)	213	382	595
Bremmer	25	52	77
Kröller-Müller	92	45	137
Bremmerianen	96	176 (incl. Nijland, ruim 100 tekeningen, in 1928 aangekocht door Kröller)	272
Totaal omgeving Bremmer	213	273	486
Nederland overig	35	42	77
buitenland	375	138	513
fig.1. Werken van Van Gogh in bezit van Bremmerianen volgens Faille 1928			

De aankoop van een werk van Van Gogh markeerde voor de Bremmerianen vaak het moment van inwijding in het ware kunstbegrip. Zo kreeg de juist uit Indië teruggekeerde Minnie Hannema-de Stuers in 1900, bij de inrichting van haar huis in Den Haag, van de kunsthandel Arts & Crafts twee kunstwerken voor de salon op zicht: een aquarel van W.H. Mesdag, 'die toen erg in trek was', zoals haar zoon Dirk beschrijft, 'en een schilderij van Van Gogh: een groot korenveld met daarboven een donkere lucht. Dit schilderij uit Van Gogh's laatste Auversperiode kostte f 300,-. Wellicht voor de mode bezweken kochten mijn ouders de aquarel voor f 750,-.'²¹⁶ Niet lang daarna ging mevrouw Hannema bij Bremmer op les. Vervolgens kocht zij haar eerste Van Gogh, een tekening van een sombere *Weesman* uit de Haagse periode, die een ereplaats in huis kreeg. Het bezit van Van Gogh werd steeds speciaal gekoesterd. Mejuffrouw Kronenberg, die in de late jaren dertig een Van Gogh-tekening kocht op Bremmers advies, schrijft in 1956 aan Bremmers nazaten: 'De kleine Van Gogh bij het hoofdeinde van mijn sponde leeft daar nacht en dag voor mij. Het schrijven van Uw vader over de Van Gogh tekening wordt in mijn testament bewaard.'²¹⁷

Ook voor Helene Kröller-Müller was de eerste aankoop van een Van Gogh een soort mijlpaal. Pas nadat zij al vier jaar les had van Bremmer en onder zijn hoede diverse andere

aankopen had gedaan, ging zij ertoe over. Toen zij in 1908 eenmaal zover was, kocht zij binnen een paar maanden vier schilderijen van Van Gogh (*Bosrand*, *Vier uitgebloeide zonnebloemen*, *De zaaier (naar Millet)* en *Mand met citroenen en fles*), een daad waar de meeste andere verzamelaars alleen maar van konden dromen.²¹⁸ De in dat jaar in dienst getreden Sam van Deventer, die later zelf ook werk van Van Gogh zou gaan verzamelen, noemt het haar 'eerste gewichtige daad'.²¹⁹ Hij beschrijft het als een bijna religieus moment: 'Levendig staat mij voor de geest hoe Bremmer met een kleur van opwinding het boudoir van mevrouw Kröller met twee schilderijen van Vincent binnenstapte en ik hoor nog de blijde verrukking van haar en haar dochter. Ikzelf was nog niet zo ver gevorderd en stond vreemd tegenover het genie Vincent van Gogh.[...] Mij trof het hoe allen de verwerving als iets heel bijzonders ondergingen.'²²⁰

Zoals te verwachten was, ontstond er al snel enige rivaliteit tussen Jo van Gogh en Bremmer. Ze waren er beiden van overtuigd dat zij de missie hadden het werk van Van Gogh onder de mensen te brengen.²²¹ Jo slaagde erin om veel buitenlandse kunsthandelaars te interesseren, maar Bremmer lijkt in Nederland veel effectiever geweest te zijn in het propageren van het werk. Al vanaf het begin hadden zij een moeizame relatie, die gemarkeerd werd door incidenten. Toen Bremmer omstreeks 1900 om biografische gegevens vroeg van Vincent, werkte Jo van Gogh niet erg mee; hij moest haar herhaaldelijk schrijven. Bremmers betrokkenheid, in 1903, bij het op de markt brengen van de collectie Mouwen zal de verhouding geen goed hebben gedaan, evenmin als de stekelige bespreking van *Moderne Kunstwerken* door Jo's tweede echtgenoot, Johan Cohen Gosschalk, in *De Kroniek* in hetzelfde jaar.²²² Vanaf 1904 kruisten Bremmer en Jo herhaaldelijk de degens over de reproductierechten van het werk van Van Gogh.²²³ In 1913 ten slotte, organiseerde Bremmer een Van Gogh-tentoonstelling in het museum van Helene Kröller-Müller op het Lange Voorhout in Den Haag, in het kader van de feesten ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan van het Koninkrijk Nederland.²²⁴ Hij betrok Jo niet bij de organisatie van de tentoonstelling en leek zelfs van plan de tentoonstelling te beperken tot werken uit de collectie Kröller en zijn eigen verzameling, iets waarvoor hij zich haastig verantwoordde toen Jo hem een – niet bewaarde – boze brief stuurde. Hij antwoordt haar: 'In antwoord op uw brief moet ik U melden dat bij mij niets heeft voorgezeten van wat U meent dat ijdelheid zou zijn om mijn Vincent collectie te vertoonen, noch bij mij, noch bij Mevrouw Kröller.'²²⁵ Waarschijnlijk kon hij haar inbreng missen als kiespijn maar hij geeft als reden dat hij dacht dat ze niet meer wilde exposeren. Hij vraagt haar in dezelfde brief om alsnog mee te doen met 'de zestien werken die 3 jaar geleden in Rotterdam waren.' Jo zou inderdaad een aantal werken inzenden voor de tentoonstelling, maar daarna was er nauwelijks contact meer tussen deze twee grote ego's die zich inzetten voor Van Gogh.

Buitenlandse moderne kunst

Ook het werk van moderne buitenlandse kunstenaars kwam via Bremmer in een deel van de Nederlandse verzamelingen terecht. Op dit terrein beperkte hij zich grotendeels tot twee groepen. De eerste bestond uit kunstenaars die op enig moment naar Nederland kwamen en zich onder zijn hoede stelden, zoals de Hongaar Vilmos Huszár en de Cubaan Raoul Martinez. De tweede groep betrof kunstenaars die korte of langere tijd verbonden waren aan de Galerie de l'Effort Moderne van de Parijse kunsthandelaar Léonce Rosenberg: Pablo Picasso, Georges Braque, Joseph Csaky, Juan Gris, Auguste Herbin, Jean Metzinger en Gino Severini. Bremmer leerde Rosenberg in 1921 kennen.²²⁶ Hoewel hij al voor die tijd aandacht besteedde aan het kubisme in *Beeldende Kunst*, en een enkel werk van Herbin en Picasso had aangekocht voor de collectie Kröller, lag het zwaartepunt van het verzamelen van hun werk in de jaren twintig. De verzameling Kröller-Müller werd snel de grootste op dit terrein in

Nederland. Zij bezat bij de overdracht aan het Rijk in 1938 onder meer vier schilderijen van Picasso, drie van Braque, veertien van Gris, twintig van Herbin en vijf van Severini. Bremmer zelf bezat, naast twaalf werken van Herbin, schilderijen van Gris, Metzinger en Severini. Jo van der Meulen en Dirk Hannema hadden eveneens belangrijke collecties met werk van kunstenaars uit de stal van Rosenberg. Ook verschillende kleinere verzamelaars bezaten buitenlandse moderne kunst. Ingenieur Jan Maas bijvoorbeeld, die getrouwd was met Jo van der Meulens zuster Liesbeth en met haar samen Bremmers lessen in Utrecht volgde, kocht als onderdeel van zijn Bremmeriaanse collectie in 1921 een tekening van Picasso op een veiling in Parijs.²²⁷

Bremmer drukte een belangrijk stempel op dit verzamelterrein, dat hij tot het eind van de jaren twintig met weinig andere geïnteresseerden deelde. De Larense verffabrikant P.A. Regnault, wiens collectie moderne kunst, bestaande uit meer dan zeshonderd schilderijen en tekeningen, voor een deel terecht zou komen in het Stedelijk Museum in Amsterdam, kocht pas in de jaren dertig enkele werken van Picasso, Braque en Severini.²²⁸ In de late jaren dertig werd Helene Kröller op het gebied van het kubisme naar de kroon gestoken door de Amsterdamse advocaat A.E. von Saher, die naast meer dan tien schilderijen van Picasso ook verschillende werken van Braque en Gris bezat.²²⁹ Zijn verzameling is echter niet bij elkaar gebleven.

Maar het werk van Picasso en andere kubisten was niet door Bremmer in Nederland geïntroduceerd. Instrumenteel daarbij was de kunstenaar, criticus en oprichter van de Moderne Kunstkring in Amsterdam, Conrad Kickert. Hij bezat al in 1911 een tekening van Picasso die hij in bruikleen gaf aan het Rijksmuseum en hij nodigde diverse Parijse kubisten uit voor de tentoonstellingen van de Moderne Kunstkring. De Nederlandse dichter Dop Bles, die in de jaren voor de Eerste Wereldoorlog in Parijs woonde, introduceerde het werk van Severini in Nederland. De Goudse vrijzinnige dominee, mecenas en verzamelaar Van Assendelft, die bevriend was met Bles, kocht al in 1913 zijn eerste Severini en zou in enkele jaren tijd tien werken van deze kunstenaar verzamelen.²³⁰ De onafhankelijk opererende Van Assendelft is overigens een zeldzaam voorbeeld van een verzamelaar die in contact kwam met Bremmer en zich zelfs verdiepte in zijn denkbeelden, maar toch zijn eigen weg ging. Hij was al vanaf het begin van de eeuw bevriend met zijn plaatsgenoot, de pottenbakker Chris Lanooy, van wie hij ook veel werk bezat. In 1911 kocht hij, op aanraden van Lanooy, een protégé van Bremmer, drie van Bremmers boeken, waaronder *Inleiding tot het zien van Beeldende Kunst*. Hij zou ook werk aankopen van diverse kunstenaars uit Bremmers 'stal', zoals Mondriaan, met wie hij eveneens bevriend raakte, Van der Leek en Huszár. Maar hij trad nooit toe tot een Bremmer-clubje en bleef ook na zijn kennismaking met Bremmer werk aankopen dat buiten diens goedkeuring viel, zoals van Kandinsky en Le Fauconnier.

Op het gebied van de buitenlandse moderne kunst vertonen de Bremmeriaanse collecties naast hun gedeelde voorkeuren ook opmerkelijke gedeelde hiaten, die voor een deel samenhangen met Bremmers opvattingen over kunst. Zo bevatten zij weinig tot geen voorbeelden van het door hem te luchtig en vluchtig bevonden Franse impressionisme en buiten Van Gogh amper expressionistische kunst, niet van de Franse Fauves noch van het Duitse expressionisme. Voor die laatste stroming bestond in andere kringen wel degelijk belangstelling in Nederland. Een belangrijke rol hierin speelde de Berlijnse kunsthandelaar Herwarth Walden.²³¹ Diens galerie Der Sturm en het gelijknamige tijdschrift dat onder Waldens redactie werd uitgegeven, dienden als podium voor een aantal Duitse en Russische moderne kunstenaars, onder wie Franz Marc en Wassily Kandinsky. Door de contacten en de activiteiten van Walden – hij organiseerde in de periode 1912-1916 tentoonstellingen in Nederland, onder andere in 1912 bij Oldenzeel in Rotterdam en in 1913 bij d'Audretsch in Den Haag – raakten de kunstenaars uit zijn galerie goed vertegenwoordigd in Nederlandse verzamelingen, zoals die van Marie Tak van Poortvliet en de Amsterdamse commissionair in

effecten Willem Beffie, dit in tegenstelling tot de nochtans verwante expressionistische kunstenaars van Die Brücke. Dominee Van Assendelft, die een brede interesse had, verzamelde niet alleen werk van Kandinsky maar begon ook, na de tentoonstelling in 1912, een briefwisseling met de Rus, die tot 1916 zou duren.²³²

Opvallend is dat deze Nederlandse verzamelaars zich na enkele jaren weer van de door Walden gepropageerde kunstenaars afwendden en andere paden insloegen. Hun aankopen op het gebied van het expressionisme verplaatsten zich naar het in Nederland bij een aantal verzamelaars zeer geliefde werk van Le Fauconnier, een Fransman die voor en tijdens de Eerste Wereldoorlog in Nederland verbleef. Door de inspanningen van Conrad Kickert ontstond in Nederland omstreeks 1912 een grote belangstelling voor het werk van Le Fauconnier, die in die tijd van een gematigd kubisme overstapte op een gematigd expressionisme. Willem Beffie kocht op Kickerts advies zo'n honderdvijftig werken van hem.²³³ In Bremmers kring sloeg het echter niet aan.

Wel kocht Bremmer grafisch werk van sommige kunstenaars die voor het overige buiten zijn verzamelbelangstelling lagen, zoals Lovis Corinth, van wie hij zeven etsen, voornamelijk naaktfiguren, bezat, Käthe Kollwitz en Max Slevogt.²³⁴ Hij had een speciale belangstelling voor grafisch werk, dat zelfs de meest lyrisch en schilderachtig werkende kunstenaars dwong tot aandacht voor de lijn. Zoals in het volgend hoofdstuk zal blijken, zette hij de kunstenaars uit zijn kring vaak aan tot het maken van grafiek vanwege het disciplinerende effect dat van dit medium uitging. Buiten een enkel werk van Mondriaan is ook alle abstracte kunst afwezig in de Bremmeriaanse verzamelingen, evenals vertegenwoordigers van het constructivisme. Vanzelfsprekend ontbreken ook andere 'extremistische' stromingen van het interbellum, zoals dada en surrealisme.

'alles schreeuwde om Cézanne'

Er zijn daarnaast hiaten aan te wijzen die niet direct af te leiden zijn uit Bremmers opvattingen. Het zwaartepunt van zijn voorkeuren lag in Nederland, zoals Huebner in 1921 opmerkte, en hij voegde eraan toe: 'Andererseits verschliesst mann sich geflissentlich gegen Ausländer wie etwa Cézanne, Munch, Hodler.'²³⁵ Buitenlandse kunstenaars werden minder vanzelfsprekend opgenomen in Bremmers universum dan Nederlandse kunstenaars die hem bevielen. Het werk van de door Huebner genoemde afwezigen – de Noor Munch, de Zwitser Hodler en de Fransman Cézanne – voldeed volkomen aan de eisen van ernst, eenheid en emotie die Bremmer aan kunstwerken stelde. Maar het ontbreekt, op enkele grafische werken van Munch na, inderdaad in zijn verzameling en die van zijn volgelingen.

Zo ook het werk van Paul Gauguin, die een tijdlang met de vereerde Van Gogh had samengewoond en -gewerkt in Frankrijk. Bremmer sloot zich, zo blijkt uit een bespreking in 1935, aan bij de heersende opinie en rekende Gauguin, met Cézanne, Seurat, Signac en Van Gogh, bij de 'voorgangers van die nieuwe beweging [...], die zich van het materialisme afwendde en het waar te nemen beeld van de wereld begon te interpreteren als een schijn waarachter het wezenlijke en eigene verborgen is en zich laat vermoeden.'²³⁶ Toch werd voor de collectie Kröller-Müller, die beschouwd kan worden als de dichtste benadering van het Bremmeriaanse ideaal, tijdens zijn dienstverband slechts één werk van Gauguin aangekocht. Dit was een vroeg en weinig karakteristiek landschap uit 1885, dat in 1920 voor f 2600,- werd verworven op de veiling van de collectie Enthoven bij Frederik Muller.²³⁷ Bremmer besprak drie maal werk van Gauguin in *Beeldende Kunst*, uitsluitend uit de periode vóór diens vertrek naar de Stille Zuidzee. Het is voorstelbaar dat Bremmer zich weinig op zijn gemak voelde tegenover de indolente, sensuele naakten uit Gauguins jaren op Tahiti. Pas in 1951, onder het directeurschap van Hammacher, werd voor de collectie van Rijksmuseum Kröller-Müller een tweede (kleine) Gauguin verworven, nu wel uit Tahiti. Dit gebeurde met

instemming van Bremmer, die als lid van de Commissie van Bijstand nog elke aankoop voorgelegd kreeg. Het verworven werk was dan ook geen naakt maar een doodsbed, *Portrait d'Atiti, mort* uit 1892.²³⁸

Nog merkwaardiger is het gemis aan werk van Cézanne in Bremmeriaanse collecties. Bremmer zag, met zijn tijdgenoten, Cézanne als de geestelijk vader van het kubisme: 'Wanneer de kubisten op Cézanne duiden als hun voorganger, dan hebben zij gelijk. Wat in het werk van Cézanne zich ontwikkelde uit het impressionisme hebben zij tot theorie verscherpt.[...] men moet dan begrijpen, dat in de uiterste oplossing van vorm en kleur, zoals Cézanne die bracht, een heel groote genialiteit moet zijn om nog verder te komen', schreef hij in 1913 in een bespreking van het schilderij *Rozen in aarden pot* (1911) van Herbin.²³⁹ In 1918 vergeleek hij het werk van Cézanne met dat van de zeventiende-eeuwse schilder Aert de Gelder dat ook 'over de grens van het positief-coloristische heen, gaat [...] naar het vergeestelijkte'.²⁴⁰ Hij haalde ook regelmatig instemmend een uitspraak aan van Cézanne: "‘‘Bien peindre, c’est exprimer son époque dans ce qu’elle a de plus avancé’’".²⁴¹ Toch heeft hij nooit één afbeelding in zijn publicaties aan Cézanne gewijd en heeft hij tot zeer laat in zijn loopbaan geen enkel werk aangekocht voor zichzelf of enige verzameling in zijn omgeving. Vooral in de verzameling Kröller-Müller, al vroeg museaal van opzet, zouden een paar werken van Cézanne prachtig hebben gepast. Dit gemis maakte Bremmer pas goed toen in 1941 het Rijksmuseum Kröller-Müller, onder zijn auspiciën als lid van de Commissie van Bijstand, een werk van Cézanne verwierf, *La Route d'Etang*.

Aleida Bremmer-Beekhuis verklaarde het feit dat Bremmer het werk van Cézanne niet aankocht voor de collectie Kröller-Müller of voor zichzelf, als volgt: 'De beste werken van den beroemden Franschman waren toen al zéér hoog in prijs en kreeg men hier zelden te zien; van de middelmatige wilde hij niet koopen voor de exquise Verzameling, noch reproduceren in zijn tijdschrift'.²⁴² Los van het feit dat Bremmer zoals bekend geen enkel bezwaar had tegen het reproduceren van kunstwerken die niet in Nederland te zien waren, is haar opmerking ver bezijden de waarheid. De Hagenaar Cornelis Hoogendijk bezat bijvoorbeeld al in 1899 eenendertig schilderijen en een aquarel van Cézanne, als onderdeel van een forse collectie moderne kunst waartoe ook vier werken van Van Gogh, een schilderij van Gauguin, tientallen negentiende-eeuwse Franse en Nederlandse schilderijen en een verzameling van 150 pastels, tekeningen en litho's van Steinlen behoorden.²⁴³ Hoogendijk, die leefde van een ruim familiekapitaal dat hem door zijn vroeg overleden ouders was nagelaten, begon in 1889 met het verzamelen van kunst. In de elf jaar daarna bracht hij een ontzagwekkende kunstcollectie bijeen, die naast moderne kunst ook honderderden oude meesters bevatte. Hij kocht zijn (beslist niet middelmatige) Cézannes in de jaren 1897-1899 in Parijs bij de kunsthandelaar Vollard, die hem ook wel adviseerde in zijn andere aankopen. Toen hij in 1900 vanwege geestesziekte werd opgenomen in een inrichting kwam zijn verzameling onder beheer van zijn familie.

Werk van Cézanne uit de collectie Hoogendijk werd, zoals ook Hoogendijks bedoeling was geweest, regelmatig tentoongesteld. Vanaf de eerste keer dat dat gebeurde, in 1901 op de Eerste Internationale Tentoonstelling in Villa Boschoord te Den Haag, waren de reacties van de critici bijna zonder uitzondering opgetogen. Een groot deel van zijn collectie werd in 1907 in bruikleen gegeven aan het Rijksmuseum, waar de vooruitstrevende conservator Willem Steenhoff streefde naar een uitbreiding van de collectie met hoogwaardige eigentijdse kunst. Daar was het werk van Cézanne vanaf 1908, tot de dood van de verzamelaar in 1911, vrijwel permanent tentoongesteld. In 1911 kreeg deze groep werken een ereplaats op de eerste tentoonstelling van de Moderne Kunstkring in het Stedelijk Museum.

Het werk van Cézanne was niet alleen te zien in Nederlandse musea, het kwam ook op de markt, juist in de periode dat het grote inkopen voor de collectie Kröller-Müller begon. Na de dood van Hoogendijk lieten de erfgenamen in 1912 een gedeelte van de verzameling,

waaronder twee schilderijen en een aquarel van Cézanne, veilen bij Frederik Müller in Amsterdam. Bremmer, die een van de grootste inkopers op deze veiling was, kocht voor de collectie Kröller-Müller vier werken van Van Gogh en vier van Redon, en verder een tiental werken van andere kunstenaars, onder wie Courbet, Daubigny, Toorop, Monticelli en Voerman, geheel volgens het eerder beschreven patroon van het verslinden van andermans verzamelingen. Hij kocht een van de hoogst geprijsde werken van deze veiling, *Gezicht op de Brug van Arles* van Van Gogh, voor f 16.000,-.²⁴⁴ Maar de werken van Cézanne, die in prijs waarschijnlijk geen van drieën boven de Van Goghs uitgingen, liet hij aan zijn neus voorbij gaan.²⁴⁵ Deze gingen naar buitenlandse handelaars: Cassirer uit Berlijn en Vollard uit Parijs. Ook de enige Gauguin uit de verzameling, een monumentaal naakt uit 1893, interesseerde Bremmer niet. Deze werd verkocht aan de Zwitserse verzamelaar Hahnloser.

De overige werken van Cézanne uit de verzameling Hoogendijk werden het onderwerp van een langdurig juridisch getouwtrek tussen de erfgenamen en de Amsterdamse kunsthandaar Komter. Deze laatste meende in 1911 het recht op koop van alle dertig werken voor f 60.000,- verworven te hebben. Hij was al ver in onderhandeling met Karl Ernst Osthaus, die de werken samen met een groep Duitse verzamelaars zou overnemen, toen de familie zich terugtrok omdat zij deze prijs te laag vond. De juridische strijd die daarna tussen de verschillende partijen ontbrandde, duurde tot 1913. Niet lang daarna brak de Eerste Wereldoorlog uit, waardoor het lastiger werd om de stukken naar het buitenland te verkopen. De werken bleven zolang in het Rijksmuseum, waar ze vanaf 1916 een plaats kregen in de Drucker-uitbouw. Uiteindelijk zouden ze pas in 1920 verkocht worden. Ook nu waren de werken dus weer langdurig te zien.

Hoe weinig geïnteresseerd Bremmer in de aankoop van werk van Cézanne was, blijkt uit het feit dat hij noch het echtpaar Kröller betrokken was bij de mogelijke aankoop door Komter van de dertig werken uit de verzameling Hoogendijk in 1911. Bremmer was goed bevriend met Komter, met wie hij veel zaken deed. Als hij de schilderijen werkelijk had willen verwerven, had hij Helene Kröller zeker tot aanschaf weten te bewegen. Het fourneren van een grote som ineens of het aftroeven van andere partijen vormde voor de Kröllers zoals bekend in het algemeen geen enkel probleem. Bovendien waren zij zelf bevriend met Osthaus en hadden zij gemakkelijk deel kunnen nemen in zijn clubje van kopers. Daar was echter geen sprake van. Ook toen de werken in 1920 verkocht werden, toonde Bremmer geen belangstelling. Het merendeel ging en bloc naar een syndicaat van Parijse kunsthandaars, vanwaar het zijn weg vond naar andere kopers uit Europa en Amerika. Zo bleef er nauwelijks werk van Cézanne in Nederland over. Zijn bewust afzien van Cézanne bewijst eens te meer hoe sterk de invloed van Bremmers voorbeeld was; geen van zijn volgelingen kocht werk van deze kunstenaar.

Zoals uit het bovenstaande blijkt, was het niet de beschikbaarheid noch de zichtbaarheid die Bremmer belette het werk van Cézanne aan te kopen of af te beelden. Het was ook niet louter chauvisme dat hem weerhield want hij propageerde wel degelijk het werk van een aantal buitenlandse kunstenaars. Een later doorgestreepte passage uit de *mémoires* van Aleida Bremmer-Beekhuis geeft mogelijk inzicht in Bremmers werkelijke motieven: 'Toch moet hier gezegd worden, dat Br., hoe bijzonder hij ook de figuur Cézanne vond, bij hem net zoomin als bij Gauguin de innerlijke drang voelde om van diens werk te getuigen zooals hij dat wel had bij bijv. Odilon Redon of bij Fantin Latour.'²⁴⁶ Deze 'innerlijke drang' moet in het licht van Bremmers neiging tot rivaliseren met anderen wellicht worden opgevat als geldingsdrang. Het werk van Cézanne kreeg in Nederland vooral bekendheid als onderdeel van de collectie Hoogendijk. Het werd als een vondst van deze verzamelaar bejubeld, en er was bij elke tentoonstelling veel aandacht voor in de pers. Nadat Hoogendijk ziek werd was het Steenhoff, als beheerder van de collectie in het Rijksmuseum, die veel stof deed opwaaien met zijn

tentoonstellen van de Cézannes. Ook was er in de pers veel lof voor de gulheid van de familie in het bruikleen aan het Rijksmuseum en aan tentoonstellingen.

Bremmer en de even eierzuchtige Helene Kröller-Müller wensten zich wellicht te profileren ten opzichte van deze fameuze verzamelaar en zijn entourage. Een brief van mevrouw Kröller in 1924 lijkt die richting uit te wijzen. Zij antwoordt op een brief van Sam van Deventer uit New York, die daar fraaie Cézannes had gezien: '[...] verder ben ik het volmaakt met je eens, dat het jammer is en een beetje al te eenzijdig, dat wij geen prima werk van Cézanne bezitten, maar je moet wel bedenken: onze verzameling was in der tijd min of meer een contra-beweging, toen alles schreeuwde om Cézanne en van Gogh nog werd verfoeid.'²⁴⁷

'Den ontwikkelingsgang der beeldende kunst'

Verzamelingen van uitsluitend moderne kunst komen bij Bremmers volgelingen niet voor. In de grotere verzamelingen zijn steeds veel stillevens en landschappen van oude meesters te vinden, evenals flinke hoeveelheden oud Delfts en diverse Aziatica. De verzamelingen verschillen weliswaar in omvang en in kwaliteit, maar voor alle geldt wat Bremmer in 1922 zei over de collectie Kröller: 'Zij verduidelijkt den ontwikkelingsgang der beeldende kunst in het algemeen, maar naar den spiritueelen kant. Ook toont zij, dat spiritueele kunst ten allen tijde bestaan heeft en dat zij niet is uitsluitend een creatie van den modernen tijd. Vandaar dat men hier, naast het meest moderne, werk vindt uit de verschillendste vroege perioden en landen, uit den tijd der oude Oostersche, Grieksche en Middeleeuwsche culturen.'²⁴⁸ Werk uit alle perioden en windstreken werd in de presentatie vanzelfsprekend naast elkaar geplaatst op grond van overeenkomsten naar de geest, niet naar tijd of plaats van ontstaan. Zo schreef Huebner in 1921 over het museum van Helene Kröller aan het Lange Voorhout: 'Zu dem Bestande an neuzeitlichen Gemälden kommen Werke der alten Kunst, z.B. Bilder von H. Baldung, den beiden Cranachs, A. Dürer, sowie in grosser Fülle antike Möbel, Bildhauerarbeiten in Bronze und Stein, heimische und fremdländische Edeltöpfereien, chinesische Porzellane, bunte Fensterfüllungen aus gebranntem Glas usw.'²⁴⁹

Er zijn ook op deze terreinen hiaten aan te wijzen die verband houden met Bremmers voorkeuren en afkeren, die reeds in hoofdstuk III aan de orde kwamen. Recapitulerend is er in deze verzamelingen nauwelijks werk uit de achttiende of vroege negentiende eeuw te vinden. Bij de kunstnijverheid en decoratieve kunsten valt het ontbreken van luxe voorwerpen op; goud, zilver, edelstenen en sieraden werden niet verzameld. Op een aantal gebrandschilderde ramen na, ontbreekt ook glas in de verzameling.²⁵⁰ Bij de niet-Europese kunst lag de nadruk op het Verre Oosten, vooral China en Japan; het verzamelen van kunst uit de primitieve culturen van Afrika en Oceanië, vaak aangeduid als 'negerkunst', die in het interbellum in zwang raakte bij kunstenaars en intellectuelen, viel buiten het gezichtsveld van de verzamelaars rond Bremmer.

Zoals elke verzamelaar iets van Van Gogh moest hebben, al was het maar een reproductie, zo bezat zelfs de kleinste verzamelaar ook minstens één oud of uitheems object. Zelfs in de bescheiden collectie van de onderwijzeres P. van Raalte bevond zich een klein beeldje van blanc-de-chine, als een symbool van haar begrip voor het spirituele verband tussen kunstwerken uit alle tijden. En de nog in de jaren veertig en vijftig onder leiding van Bremmers neef Feltkamp tot stand gekomen verzameling Bouwman omvatte naast tientallen werken van Bremmeriaanse kunstenaars ook een tekening van Utamaru, twee Chinese beeldjes en twee 'gotische' beelden.²⁵¹ Absolute favorieten zoals de meesters van de Italiaanse Renaissance waren binnen niemands bereik, maar daar bood de reproductie weer uitkomst. Aleida Bremmer-Beekhuis schrijft: 'Naar Raphaëls "Drie Gratiën" heeft hij circa 1902 een paar honderd lichtdrukken laten maken teneinde ze aan al zijne leerlingen van

toenmaals ten geschenke aan te bieden. Voor Br. was dit het meest complete en harmonische schilderij van alle tijden.²⁵²

Terwijl Bremmer en zijn volgelingen zich op het gebied van de moderne kunst konden meten met de beste verzamelaars in Nederland, vallen zij in het niet ten opzichte van andere verzamelaars van oude kunst. De befaamde Rotterdamse verzameling van D.G. van Beuningen, nu onderdeel van het Museum Boijmans Van Beuningen, met onder andere de beroemde *Titus* van Rembrandt, kwam weliswaar in de periferie van de Bremmeriaanse wereld tot stand – de tycoon werd geadviseerd door Bremmers pupil Dirk Hannema en zijn derde echtgenote was een cursiste van Bremmer – maar zonder Bremmers directe bemoeienis. Er waren in Nederland verschillende oude familiecollecties met topstukken uit de Gouden Eeuw, zoals de prestigieuze verzameling van de Amsterdamse familie Six, waartoe onder andere Vermeers *Melkmeisje* en *Het Straatje* behoorden.²⁵³ In 1908 kwamen 39 werken uit deze verzameling in het Rijksmuseum in Amsterdam terecht. De Bremmerianen konden zich ook niet meten met een verzamelaar als de Haagse kenner Abraham Bredius, die in de periode 1880-1920 ruim tweehonderd schilderijen en tientallen tekeningen uit de zeventiende eeuw verzamelde. Deze collectie was belangwekkend genoeg om een museum te vullen, het Museum Bredius in Den Haag, dat in 1922 werd geopend. Daarnaast schonk hij vijftientig schilderijen aan het Mauritshuis, waarvan hij van 1889 tot 1909 directeur was geweest, en bijna vijftig schilderijen aan het Rijksmuseum in Amsterdam.²⁵⁴

Het waren niet alleen oude verzamelaarsfamilies en kenners die grote en goede verzamelingen van oude meesters bijeenbrachten. Een voorbeeld van een tijdgenoot van Bremmer die in zeer korte tijd naast zijn vermaarde collectie moderne kunst een goede verzameling oude meesters bijeenbracht, is Cornelis Hoogendijk, aan wie Bremmer zich mogelijk spiegelde. In de jaren negentig kocht Hoogendijk ongeveer vijfhonderd schilderijen uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw. Tot het omvangrijke bruikleen aan het Rijksmuseum in 1907 behoorden ook zo'n tweehonderd oude meesters. Vooral de vele Vlaamse en Noord-Nederlandse Primitieven werden door de toenmalige directeur van het Rijksmuseum, Van Riemsdijk, als een waardevolle aanvulling op de eigen collectie beschouwd. Na het overlijden van Hoogendijk in 1911 werden 53 werken uit zijn verzameling, waaronder omstreeks veertig schilderijen van oude meesters, door de erfgenamen aan het Rijksmuseum geschonken.

Het was tegen deze indrukwekkende achtergrond dat Bremmer en zijn aanhang begonnen met het verzamelen van oude kunst. Bremmer achtte zichzelf op het gebied van de oude kunst even deskundig als op het gebied van de moderne kunst. Zelf verzamelde hij, naast tientallen houten en zandstenen beelden uit de vijftiende en zestiende eeuw, ruim honderd schilderijen van 'oude meesters', die hij onder meer toeschreef aan Van Goyen, Van Ostade, Rembrandt, Steen, Titiaan en Vermeer. Dat hij dit verzamelterrein niet als marginaal beschouwde, blijkt uit de prijzen die hij betaalde. Het aan Rubens toegeschreven schilderij *Cimon en Pera* in zijn eigen collectie kocht hij waarschijnlijk voor f 10.000,-.²⁵⁵ In het aankoopboek dat hij bijhield voor Helene Kröller in de jaren 1915-1921, worden ook regelmatig zeer hoge prijzen genoteerd voor oude meesters. In 1916 verwierf zij bij kunsthandel Goudstikker voor f 6.000,- een aan Jan Steen toegeschreven *Rooker* en voor f 12.500,- *Kaartspelende boeren* van Adriaen van Ostade.²⁵⁶ En in 1919 werd voor een *Mansportret* van Lucas Cranach f 11.000,- betaald bij kunsthandel Drey in München.²⁵⁷ Deze prijzen zijn vergelijkbaar met prijzen van de Van Goghs die in deze periode werden aangeschaft.²⁵⁸

De verzameling Kröller overtrof ook op dit terrein kwalitatief de rest van de Bremmeriaanse wereld. Naast enkele topstukken, zoals de twee fraaie Venus-schilderijen van Baldung Grien en Cranach, die respectievelijk werden verworven op de veiling van de collectie Von Nemes in Parijs in 1913 en bij kunsthandel Komter in 1921, is er een aantal werken dat terecht door het museum gekoesterd wordt, zoals het fraaie *Vrouwenportret* van

Barthel Bruyn de Oude, de fascinerende *Bouw van de toren van Babel* van Hendrik van Cleve en het *Ontbijtje* van Floris van Schooten. De kwaliteit van het geheel van de collectie oude kunst is echter ongelijk. In het Kröller Müller Museum verlaat het merendeel van de tientallen oude schilderijen en beelden zelden het depot. Onder deze werken zijn er die na een goede schoonmaak en restauratie voor aardige verrassingen zouden kunnen zorgen, maar er zijn ook werken die niet voor niets buiten de schijnwerpers blijven. Zo zijn er nogal wat minder interessante werken die ooit waren toegeschreven aan grote meesters, maar inmiddels bestempeld zijn als werk van latere navolgers. Een *Vrouwenportret* dat Bremmer in zijn catalogus van 1921 toeschreef aan Nicolaes Maes, wordt in de catalogus van 1970 toegeschreven aan een ‘Zwak navolger van Rembrandt’, en een *Liereman met vrouw*, door Bremmer in zijn catalogus en in *Beeldende Kunst* besproken als een schilderij van Jan Steen, geldt nu als werk van een ‘18de-eeuwse navolger van 17-de eeuwse schilders van bizarre typen en boerse taferelen.’²⁵⁹

Wat Bremmer voor zichzelf kocht, komt overeen met de kwalitatief mindere werken in de Kröller collectie. Een groot deel bestaat uit portretten van onbekende schilders uit de zeventiende en achttiende eeuw, een onaantrekkelijk genre en daarom vaak tegen een lage prijs te koop in de handel. De toeschrijvingen aan grote namen als Jan Steen, Rembrandt, Vermeer en Titiaan die zijn inventarissen sieren, hebben geen stand gehouden. Bij andere kunstenaars is het beeld wat gunstiger. Van de elf werken die hij bijvoorbeeld toeschreef aan Jan van Goyen zijn er vier, twee schilderijen en twee tekeningen, opgenomen in de gezaghebbende oeuvre-catalogus van Beck.²⁶⁰ De verzameling Ribbius Peletier, volgens Aleida Bremmer befaamd om zijn mooie Van Goyens, vertoont overigens hetzelfde beeld. Van de acht schilderijen van Van Goyen die de Utrechtse rentenier op Bremmers aanraden kocht, zijn er drie opgenomen in Becks oeuvre-catalogus.²⁶¹

Bremmer was bijzonder trots op zijn eigen verzameling oude kunst. Een van zijn eerste aankopen op dit gebied was een curieuze *Rode kool in landschap* die hij toeschreef aan Hercules Seghers. Vlak na aankoop in januari 1903 liet hij het schilderij zien aan de criticus Albert Plasschaert, met wie hij toen nog bevriend was. Ook deze was verrukt van het ‘mooi, eigenaardig schilderij’, dat voor Bremmer steeds een pronkstuk van zijn collectie zou blijven.²⁶² In 1914 gaf hij het in bruikleen aan het Rijksmuseum. Het kwam echter in 1922 alweer terug. Hetzelfde lot ondergingen twee *Doodsbedden*, door Bremmer toegeschreven aan Barthel Bruyn de Jonge, die van 1916 tot 1922 in het Rijksmuseum verbleven. Er werd niet alleen getwijfeld aan Bremmers toeschrijvingen, de kwaliteit van de werken paste niet in het streven van de in 1922 aangetreden museumdirecteur F. Schmidt Degener om uitsluitend hoogtepunten van oude Nederlandse schilderkunst te verzamelen en te tonen.²⁶³

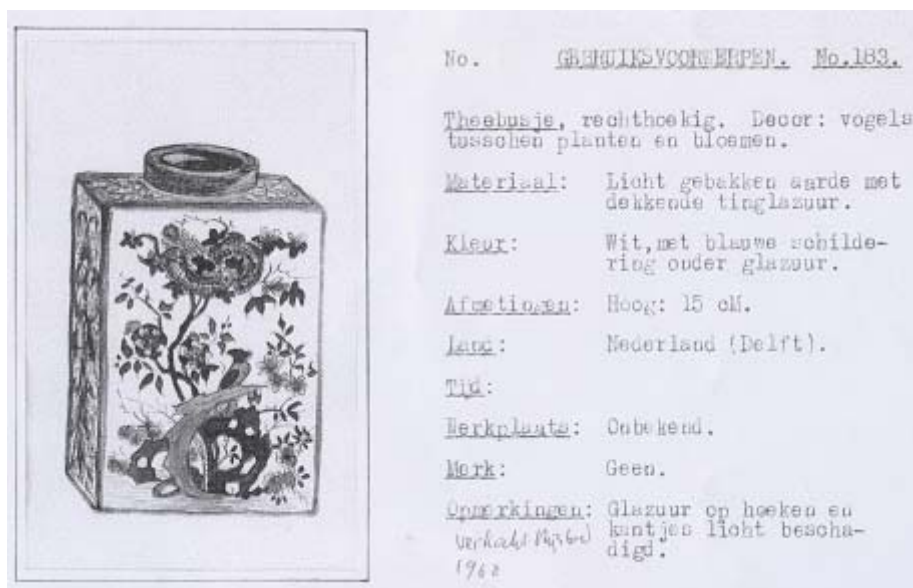
Iets dergelijks gebeurde met de verzameling Van der Meulen, die onder Bremmers leiding ontstond en die in 1960 werd ondergebracht in de Wibbina Stichting. De directeurs van het Haags Gemeentemuseum en het Mauritshuis maakten deel uit van het stichtingsbestuur. Het grootste deel van de verzameling werd – op enkele werken na, die tijdelijk in bruikleen werden gegeven aan het Centraal Museum in Utrecht – tot ieders tevredenheid ondergebracht in het Haags Gemeentemuseum.²⁶⁴ Tien oude schilderijen en een collectie zeventiende-eeuwse prenten echter, waarover de toenmalige directeur van het Mauritshuis A.B. de Vries zich op verzoek van E.J. van der Meulen ontfermde, brachten de beheerders van de stichting danig in verlegenheid. De rondgang van deze werken – met betwijfelde toeschrijvingen aan verschillende meesters, onder wie Anthonie van Dyck, Jacopo Bassano, Abraham van Beijeren en Esteban Murillo – in het museumcircuit is exemplarisch voor het wedervaren van veel particuliere schenkingen en legaten aan musea. In 1972 schreef De Vries’ opvolger, H. Hoetink, aan de directeur van het Gemeentemuseum J. Wijsenbeek: ‘Ik ben genoodzaakt u te berichten, dat na inspectie van de schilderijen, die zich in het depot van het Mauritshuis bevinden en eigendom zijn van de Wibbina stichting, deze stukken in het kader van de

collectie van het Mauritshuis geen verrijking betekenen. [...] Gezien de beperkte plaatsruimte in het depot van het Mauritshuis zou ik een plaatsing elders zeer toejuichen. Ik heb inmiddels collega's van enige kleinere musea uitgenodigd de schilderijen eens te komen bekijken'.²⁶⁵ Het Catharinagasthuis in Gouda werd bereid gevonden de tien schilderijen over te nemen; de 'grote groep 17e eeuwse prenten, waarvoor het Gemeentemuseum geen directe bestemming heeft' werd aan een aantal kleinere musea aangeboden.²⁶⁶ Maar in 1980 kwamen acht van de tien werken alweer terug uit Gouda, 'daar zij plaats moeten maken voor andere schilderijen uit ons eigen bezit, die naar mijn mening beter in onze collectie passen.'²⁶⁷ Inmiddels bevindt de gehele collectie oude kunst uit de Wibbina Stichting zich weer diep in de depots van het Gemeentemuseum in Den Haag.

Horror vacui

Bremmer had een speciale liefde voor aardewerk. Al vroeg verzamelde hij oud Rijnlands aardewerk, dat in de negentiende eeuw zeer geliefd was: Jacobakannetjes, Raerensche kruikjes en Keulse potten. Maar zijn grote hartstocht was het Delfts aardewerk, waarmee hij enkele woonruimtes kon betegelen en vele planken vullen. Dit grenzeloos vergaren van soms bijna identieke tegels en tableaux toont de irrationele, primitieve kant van Bremmers verzameldrift in de meest naakte vorm. 'De liefde voor Delftsch is iets, wat meeslepend wordt voor wie dat eenmaal te pakken heeft', schrijft Bremmer in *Delftsch aardewerk*, 'wie goed de bekoring daarvan leerde kennen, komt er niet licht weer van los; het vervult de gedachten hoe langer hoe meer, en de bewondering groeit tot een soort passie. Die is voor de meesten, die met dat inzicht niet behebt [sic] zijn, een onverklaarbaar ding; dat men dat oude goed aardig vindt, valt nog aan te nemen, maar daardoor zo ongeveer geobsedeerd te worden, geldt in veler meening toch maar als een soort abnormaliteit.' En hij voegt eraan toe dat hij moeilijk kan ontkennen dat 'schrijver dezes ook in die passie bevangen is.'²⁶⁸

Ook Helene Kröller-Müller hechtte zeer aan haar Delfts. In haar toelichting bij de verzameling schrijft zij in 1933: 'Een zeer aantrekkelijk deel der verzameling vormt het Delftsch aardewerk, meer dan 500 stuks: borden, pullen, kleinplastiek en tegels, waaronder blauw, wit en polychroom, zoowel vroege, als late, zeer verfijnde exemplaren, zoodat men ook in deze collectie den ontwikkelingsgang dezer bijzondere fayence-kunst kan vervolgen vanaf het begin der 17de eeuw tot het verval aan het eind der 18de eeuw.'²⁶⁹ De Kröller-Müller Stichting had voor de verzameling Delfts aardewerk zelfs een speciale medewerker in dienst, de heer Van den Brink, die elk object uitvoerig beschreef en er bovendien een kleine aquarel van maakte (afb.9).²⁷⁰



9.fiche met aquarel uit het kaartsysteem voor de collectie Delfts aardewerk van de Kröller-Müller Stichting

Delfts was al lang voor Bremmer zijn loopbaan begon buitengewoon populair bij verzamelaars. De Haagse verzamelaar John Loudon, oud-gouverneur-generaal van Nederlands-Indië, gaf bijvoorbeeld al in het laatste kwart van negentiende eeuw tienduizenden guldens per jaar uit aan Delfts aardewerk.²⁷¹ Aan de bovenkant van de markt, waarin hij opereerde, werden honderden, soms duizenden guldens voor een zeldzaam bord of bijzondere vaas betaald. Zijn omvangrijke verzameling kwam in 1916 in het Rijksmuseum in Amsterdam terecht. Uit de omgeving van Bremmer kocht alleen Helene Kröller-Müller voor dergelijke prijzen. Zij verwierf zeer geregeld vazen en borden voor honderd gulden of meer per stuk; op een veiling bij Frederik Muller in juni 1916 gaf zij zelfs, temidden van andere aankopen, f 3300,- uit aan een 'Delfts blauw stel gemerkt L. Fietoor, hoog 55x63'.²⁷²

Het soort Delfts dat Bremmer en de rest van zijn kring verzamelden, was echter in het algemeen weinig kostbaar, zoals hij zelf al opmerkte in *Delftsch Aardewerk*, waarin het merendeel van de beschreven objecten uit zijn eigen bezit kwam. Hij noemt 'de hier beschreven originele oud-Delftsche artefacten zeker geen precieus keuze [...] de meeste liefhebbers zouden die dingen niet in hun collecties opnemen, en de in die zaken handelende kooplui beschouwen dit altijd nog als minderwaardig goed, wat bewijst, dat hun klanten, de verzamelaars, er in 't algemeen ook nog niet voor voelen.'²⁷³ In Bremmers inventaris van 1911 staan de meeste tegels voor enkele guldens en de tableaux voor tien tot twintig gulden genoteerd; het overige Delfts voor prijzen die variëren van drie gulden voor een potje tot veertig gulden voor een wit Delfts paard.²⁷⁴ Ribbius Peletier kocht voor vergelijkbare prijzen. Hij betaalde bijvoorbeeld in december 1915 aan een antiquair in de Spiegelstraat f 55,- voor '1 Wit aard. Delftsch Wieg en dito Vuurmand'.²⁷⁵

Een laatste onmisbaar onderdeel van Bremmeriaanse verzamelingen waren de Aziatica. In haar boven geciteerde toelichting schrijft Helene Kröller: 'Met veel liefde en speurzin is de zeer kostbare en uitgebreide verzameling Chineesche kunstwerken: aardewerk, porcelein, een vrij groote hoeveelheid speksteenfiguren, zeer mooie exemplaren jade, ivoeren, bronzen (meest boedha's en heiligenfiguren) en schilderstukken, bij elkander gezocht op veilingen, in kelders en op zolders van de "rive gauche" te Parijs.'²⁷⁶ Aangenomen mag worden dat Bremmer, die geen antiquair of uitdrager voorbij kon lopen, deze aankopen voor haar deed. De voorkeuren van Bremmer en zijn kring binnen het uitgebreide terrein van de kunst en kunstnijverheid van het Verre Oosten komen in grote trekken overeen met de smaak van Europese verzamelaars in de periode rond 1910: een voorkeur voor de vroege, 'primitieve', Chinese Han en

T'angperiodes, waarin aardewerk figuren met glazuren in enkele aardkleuren werden vervaardigd, en figuren in wit geglazuurd porselein, het zogenaamde blanc-de-chine, dat in de zeventiende en achttiende eeuw werd gemaakt.²⁷⁷ Daarnaast verzamelden de meeste Bremmerianen Chinese beeldjes van speksteen, Chinese en Japanse bronzen boeddha's en andere kleine objecten. Dirk Hannema legde bijvoorbeeld al in zijn jeugd een fraaie collectie Tsuba's (zwaardstootplaten) aan, die hij voor een paar gulden per stuk kocht.²⁷⁸

Opvallend is dat vooral kleine en relatief goedkope objecten verzameld werden. Een uitzondering vormt hier weer Helene Kröller, die tienduizenden guldens aan Aziatica spendeerde. Het patroon is ook op dit verzamelgebied kenmerkend voor haar vermogen en ambities. Zij kocht een veelvoud van het relatief bescheiden aantal objecten die bij andere verzamelaars de hele collectie uitmaakten. Haar aankoopboek is gelardeerd met aantekeningen als een *blanc de chine groepje* voor f 25,-, een *boeddhabeeld* voor f 55,- en een *Japanse vaas* voor f 600,-, meestal met tien, twintig tegelijk.²⁷⁹ Maar zij kocht ook zeer geregeld veel duurere objecten, zoals een *groen jade schaal*, *Chinees*, bij Komter in februari 1918 voor f 8000,-.²⁸⁰

Op dit terrein stonden Bremmer en zijn kring, inclusief Helene Kröller, echter in de schaduw van een ander verzamelaarscircuit, de in 1918 in Amsterdam opgerichte Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst. De oprichter en voorzitter van deze vereniging was de vermogende advocaat en bankier H.K. Westendorp. In de verzameling Aziatische kunst die hij zelf samen met zijn vrouw, de schilderes Betsy Osieck, aanlegde en die hij grotendeels aan het Rijksmuseum naliet, bevond zich veel oud Japans keramiek en lakwerk van bijzondere kwaliteit. Het doel van de vereniging was het bevorderen van de belangstelling voor de kunst en cultuur van het Verre Oosten, en het verrijken van de verzamelingen Aziatische kunst in Nederlandse musea. De vereniging deed aankopen voor musea, hield tentoonstellingen, organiseerde lezingen en gaf reproducties uit. Een belangrijke rol speelde de secretaris die in dienst was van de Vrienden, ingenieur H.F.E. Visser. Hij publiceerde veel over Aziatische kunst, onderhield contacten met deskundigen en handelaars over de hele wereld, adviseerde verzamelaars en wist velen tot schenkingen aan de vereniging te bewegen. Voor aankopen in opdracht van de vereniging reisde hij de internationale kunstmarkt af. Hij deed zaken met handelaars van Berlijn tot Peking en verwierf onder andere in New York in 1939 de befaamde levensgrote zittende Guanyin, een Chinees gepolychromeerd houten beeld uit de twaalfde eeuw.²⁸¹ Voor de appreciatie en het verzamelen van Aziatische kunst had Visser op de Vriendenvereniging een invloed die vergelijkbaar was met de invloed van Bremmer op zijn kring.

Hoewel ook bij Visser en Westendorp de esthetische kwaliteit van de verworven objecten altijd prevaleerde, was er in dit circuit een veel grotere belangstelling voor de culturele achtergrond van de kunstwerken dan in Bremmeriaanse gelederen. Het streven was om die kunstwerken te verwerven die ook binnen de verschillende culturen van het Verre Oosten als topstukken golden. Er was diensgevolge ook belangstelling voor de verschillen en verbanden tussen bijvoorbeeld Japan, China en India. De verzameling van de vereniging kreeg in 1932 een eigen museum binnen de muren van het Stedelijk Museum, met Visser als conservator. Twintig jaar later werd de collectie verplaatst naar de Zuidvleugel van het Rijksmuseum. Visser toonde er de collectie geordend naar regio, in een ruime, rustige opstelling. 'Horror vacui moet met name vermeden worden in zalen met kunst uit het Verre Oosten', schreef hij in 1954.²⁸²

Vissers streven was representatief voor het moderne denken over de presentatie van kunstwerken sinds de jaren twintig. Zo verbande de directeur van het Rijksmuseum, F. Schmidt Degener, vanaf zijn aantreden in 1922 veel kunstwerken naar het depot opdat de beste werken in een ruime opstelling konden worden getoond. Versieringen in het gebouw werden rigoureus bedekt en lijsten zo nodig vervangen om een rustig beeld te krijgen in de

zalen.²⁸³ Ook in het moderne woonhuis heersten rust en leegte. Foto's van eigentijdse interieurs in de jaren twintig en dertig tonen meestal keurig één schilderij, tekening of prent per wandvlak; keramiek en plastic is ondergebracht in sobere glazen vitrines. In het in 1996 verschenen boek *De vervolgjaren van De Stijl 1922-1932* zijn veel foto's van dergelijke interieurs opgenomen, met één treffende uitzondering. Dat is het door Vilmos Huszár in 1927 gemoderniseerde interieur van de zitkamer van Julie Crommelin in het huis van haar broer Hugo Tutein Nolthenius in Delft.²⁸⁴ Zij heeft de wanden onbekommerd volgehangen met werk uit haar collectie.

Daarmee vertegenwoordigt zij de al eerder opgemerkte praktijk in Bremmers gelederen. Hier werd niet gestreefd naar ruimte of rust – een lege plek was een plek waar nog geen kunstwerk hing of stond (afb. 1, 2,7). Dit kwam niet voort uit een behoefte om de leegte geheel te vullen maar uit een diep ontzag voor elk kunstwerk op zichzelf. Bremmers dochter Willy herinnerde zich later nog met weerzin de benauwende devotie waarmee alle voorwerpen in huis omringd waren. Het opbergen en daardoor aan het zicht onttrekken van zelfs het eenvoudigste object werd beschouwd als een soort heiligschennis. Dit verklaart de discrepantie tussen het volproppen van elke beschikbare ruimte met kunst en kunstnijverheid en de indringende, geconcentreerde manier waarop Bremmer over individuele kunstwerken kon schrijven. Hij kon bladzijden wijden aan één Delfts tegeltje en aantonen dat het een opzichzelfstaand kunstwerk was, maar datzelfde tegeltje hing bij hem thuis tussen honderd anderen aan één muur. Hetzelfde gold voor de massa klein beeldhouwwerk in zijn bezit. In zijn bespreking, in 1909, van de Japanse bronzen *Boeddha op hert* uit zijn eigen verzameling, roemt hij 'de beschouwing en de rust' die van het beeldje uitgaan.²⁸⁵ Hij stelt zich voor dat het op een huisaltaar geplaatst was 'en daarbij denken dat de vrome rust hieruit den bewoners, die de waarde daarvan mochten beseffen, tot stil en telkens hernieuwd geluk strekt. Want als men de bekoring er van ziet, dan moet de ranke broosheid van die stille meditatie, een in opstand zijnd gemoed tot evenwicht herstellen, in de overtuiging die er van uitgaat, dat de vrede alleen in bezinning te vinden is.' Dit boedhabeeldje stond in zijn 'ranke broosheid' tussen een tiental andere beeldjes, kommetjes en kandelaars op een plankje langs de wand in dat overvolle huis.

De fraaiste beschrijving, tot slot, van het merkwaardige samengaan van sereniteit en horror vacui is te vinden in een van de sonnetten over Bremmer van zijn bewonderaar Johan Labberton:

'In 't huis der schoonheid waar de wanden stralen
van scherp gekeurde, diep genoten pracht,
waar schildering naar iedren trant en macht
van beelden, borden, tegels, pullen, schalen

alom in bonte samenstemming pralen
en samen in hun veelverscheiden dracht
de wijze en onpartijdige oordeelskracht
van wie dit alles daar vereende, talen,

daar zit mijn vriend zoo rustig als een spin
in 't web van schoonheid, dat hij om zich spon,
en altijd verder, altijd dichter spint;

Zelf schoonst van al bloeit hij daar midden in,
Als in haar stralenkrans een klare zon,
Blank in de stilte, die de wijsgeer mint.²⁸⁶

¹ Huebner 1921 noemt buiten Bremmers kring respectievelijk Kok, V.W. van Gogh, Glerum, Voûte, Bongers, Hoogendijk, Bessie, Regnault, Kikkert, Van den Nieuwenhuizen, Slijper, Boendermaker, Tak van Poortvliet en Van Assendelft.

² Huebner 1921, p. 49.

³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 318.

⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 319.

⁵ Bremmer trok vanaf 1900 gemiddeld 300 leerlingen per jaar, die 25 gulden voor een cursus betaalden. Zie hoofdstuk IV en bijlage De cursisten van H.P. Bremmer.

⁶ Bij gebrek aan het oorspronkelijke contract, dat zich niet bevindt in het BA/GA Den Haag, het BA/RKD, het Archief KMM of het archief van de Van Deventer Stichting, baseer ik me hier op Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 327. Volgens deze bron bood Helene Kröller-Müller Bremmer voor de een tot anderhalve dag per week die hij aan haar verzameling besteedde, een salaris 'dat verre overtrof wat hij anders in dien tijd met lessen kon verdienen.' Een lesdag van acht uur (80 cursisten) leverde Bremmer f 2000 per jaar op; om dat te overtreffen moet zij wel minstens f 2500 hebben betaald. Daarbij daalde zijn inkomen uit cursussen niet; hij gaf weliswaar de 40 tot 50 Groningse cursisten op, maar hun aantal werd gecompenseerd door de groei van het aantal Haagse cursisten (zie hoofdstuk IV). Vanaf 1913, mogelijk tot het stilleggen van de museumbouw in 1922, bracht Bremmer ook een bedrag van f 1000 per jaar in rekening voor bouwkundige adviezen. Dit blijkt uit brief H.P. Bremmer aan H. Kröller-Müller, 12 maart 1915, Archief KMM. Zijn vaste contract met de Kröllers werd in 1925 beëindigd (zie brief Bremmer aan Van der Leek 21 oktober 1925, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, pp. 141-142). Maar ook na afloop van zijn vaste contract bleef Bremmer op bezoldigde basis werken voor de collectie. Vanaf 1929 zijn er rekeningen bewaard bij de Kröller-Müller Stichting. In 1929 declareerde hij f 4446,50, in 1930 f 5375,-, in 1931 f 3602,- en in 1932 f 1220,-.

⁷ Op de genoemde incidentele verdiensten zal ik ingaan in de hoofdstukken VII en VIII. Het vaste inkomen dat ik hier bereken, komt grofweg overeen met het inkomen van f 9000 per jaar dat Vink extrapoleerde uit de enige belastingcohiere van de Gemeente Den Haag waar Bremmers aanslag in genoemd wordt, namelijk die van de jaren 1914 en 1916 (Vink 1984, p. 97 en noot 143). In beide jaren betaalde Bremmer f 336,83 belasting. De f 9000 waarover Bremmer belasting betaalde, hoeft nog niet zijn hele inkomen geweest te zijn; mogelijk waren delen van het inkomen vrijgesteld van heffing. Daarbij zijn de gedocumenteerde jaren oorlogsjaren, waarin het inkomen tijdelijk lager geweest kan zijn. De f 9000 geeft in ieder geval een minimum aan dat nog heel behoorlijk is. Een indicatie dat zijn inkomen in 1921 nog steeds hoog was maar dat het in 1922 ging dalen, is de opmerking in een brief van Aleida Bremmer aan haar zoon Henk Bremmer jr. dat zijn vader 'heel sterk onder den indruk van een buitengewoon hoog belastingbiljet' was. Brief Aleida Bremmer-Beekhuis aan Henk Bremmer jr., Den Haag 19 augustus 1922, part. coll. Er was overigens in de genoemde periode wel inflatie, maar deze was niet te vergelijken met de inflatie na de Tweede Wereldoorlog. Zie Centraal Bureau voor de Statistiek (CBS), *Tweehonderd jaar statistiek in tijdreeksen 1800-1899*, Voorburg/Heerlen 2001, pp. 76 en 110-111. Volgens deze bron steeg het prijsindexcijfer tussen 1896 en 1913 met 25% van 80 naar 100 (1913=100). Tussen 1914 en 1920 steeg het prijsindexcijfer met 88%, van 7 naar 13 (1990=100), om daarna weer te dalen via 10 in 1922 en 9 in 1926 tot 8 in 1931, dus maar iets boven het niveau van 1914. Pas in 1940 zouden de prijzen weer gaan stijgen. Voor een vergelijking van de waarde van het geld in de besproken periode met de huidige prijzen, zie de genoemde publicatie van het CBS en de website www.cbs.nl. Om een indicatie te geven: de gulden van 1914 was in 1998 ruim 17 gulden waard.

⁸ Het salaris van een hoogleraar bedroeg tot 1918 f 5000 per jaar. Zie Vink 1984, p. 109, figuur b.

⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 324.

¹⁰ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 319.

¹¹ Inventaris Bremmer 1911 t/m aankopen voorjaar 1911, zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer, Toelichting.

¹² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 324.

¹³ De periode 1898-1911 is 14 jaar. f 73.167,85 gedeeld door 14 is ruim f 5200,-. Als we 30% daarvan aftrekken voor de waardevermindering, blijft ca. f 3500,- over. De waardevermindering van 30% is een ruwe schatting, en gebaseerd op de volgende gegevens. Tussen 1898 en 1911 steeg het prijsindexcijfer van 81 naar 94, dat is omstreeks 16 %. Op. cit. CBS (noot 7). Dit cijfer is echter gebaseerd op dagelijkse levensbehoeften. De prijzen van kunstwerken hebben een grilliger verloop. In de betreffende periode stegen echter de prijzen op de kunstmarkt veel sneller dan het prijsindexcijfer, zie Reitlinger 1961, vol 1, pp. xi-xvi en vol 2, pp 1-21. Bremmer zelf waardeerde bijvoorbeeld zes werken van Verster die hij in 1898 voor f 2000,- kocht, in 1911 op f 3500,- totaal. Dat is een waardevermindering van 75%. De verzameling groeide elk jaar met een onbekend aantal objecten. En waarschijnlijk steeg het aantal aankopen per jaar voortdurend. Naarmate de aankoopdatum van de werken dichterbij 1911 ligt zal de waardevermindering geringer zijn geweest. Bovendien stegen niet alle objecten in zijn verzameling even hard in prijs. Daarom heb ik gekozen voor een stijgingspercentage van 30%, dat is iets lager dan het gemiddelde tussen 0% (voor objecten die niet stegen of zeer recent zijn aangekocht) en 75% (maximale bekende stijging tussen 1898 en 1911).

¹⁴ Aankopen juni 1911 t/m december 1913 en Aankopen Bremmer 1914-1915, zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer, Toelichting.

¹⁵ Kaartsysteem Bremmer 1920-1922, zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer, Toelichting.

¹⁶ Vgl. Inventaris Bremmer 1911 en de Inventaris Bremmer 1938 en Bremmer 1948, zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer, Toelichting.

¹⁷ Huebner 1921, p. 49.

¹⁸ Taxatierapport van L. en J. Beeuwkes, makelaars in roerende en onroerende goederen te 's-Gravenhage, 'met voorlichting van Dr. D. Hannema', 2 maart 1956.

-
- ¹⁹ Mededelingen van J.J. Kappeyne van de Coppello, stiefzoon van E.J. van der Meulen, november 1992.
- ²⁰ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 319-322.
- ²¹ Brief mej. A.C.A. Drost aan auteur d.d. 11 mei 1992 en gesprek 5 juni 1992.
- ²² Brief Liesbeth Blundell-Dusser de Barenne, dochter van Kate Dusser de Barenne, aan auteur d.d. 19 oktober 1992.
- ²³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 319-320. Hij kreeg hiervoor ook werk in consignatie van bevriende kunsthandelaars. Aan Bremmers handel in kunstwerken en zijn betrekkingen met de kunsthandel wordt uitgebreid aandacht besteed in hoofdstuk VII.
- ²⁴ Brief Bremmer aan Grietie Smith, Den Haag 3 juni 1908, part. coll.
- ²⁵ Brief Bremmer aan Grietie Smith, Den Haag 12 juni 1908, part. coll.
- ²⁶ Brief Bremmer aan G. Ribbius Peletier, Den Haag 18 september 1913, Archief Ribbius Peletier.
- ²⁷ Dit blijkt uit een aantekening van G. Ribbius Peletier op een ongedateerde brief van ca. een week later: '2 schilderijen gekocht voor f 700,-', Archief Ribbius Peletier, en de aantekening in het kasboek van G. Ribbius Peletier: 'Oct 1913. 2 schilderijtjes van F. Mans [...] gekocht van Bremmer f 700,-', Archief Ribbius Peletier.
- ²⁸ Zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer.
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ Heijbroek 1991, pp. 167-169, 202.
- ³¹ Zie Max van Rooy, 'Met Karel Appel in bad. De kunstcollectie van het Schiedamse echtpaar Sanders.' *NRC Handelsblad* 23 februari 1996, en gesprek van de auteur met dit echtpaar, op 24 december 1996. De vrouwelijke helft van het echtpaar, Ina Sanders-Sanders, is een dochter van het echtpaar Sanders-Tels.
- ³² Zie Roodenburg-Schadd 1995, pp. 32-33.
- ³³ Heijbroek en Wouthuysen 1999, pp. 263-264.
- ³⁴ Reitlinger 1961, dl. I, pp. xi-xvi. Zie voor de stijging en daling van de economische groei in Nederland in de betreffende periode op. cit. CBS (noot 7), p. 76 en voor het prijsindexcijfer idem, pp. 110-112.
- ³⁵ Werk uit zijn collectie is afgebeeld in MK I 85, MK II 01, MK I 45, MK II 92, MK I 75, MK IV 05, MK VII 65 en MK VII 70.
- ³⁶ Hilhorst 1999, p. 102.
- ³⁷ Anoniem [H.P. Bremmer], 'Vier lezingen ten huize van Hugo Tutein Nolthenius, d.d. 15 december 1924, 12 en 26 januari 1925 en 9 februari 1925', typoscript, part. bezit.
- ³⁸ H.P. Bremmer, *Beschrijving van een 80 tal in een album saamgevatte aquarellen en teekeningen*, Den Haag 1903, ongepubliceerd manuscript, part. coll., met dank aan F. Hendriks die mij op dit cahier wees.
- ³⁹ Taxatie van Kunstvoorwerpen in het bezit van den Heer H. Tutein Nolthenius te Delft door den Heer H.P. Bremmer, Veilingwaarde Februari 1944, typoscript, part. coll., zie ook bijlage Verzameling H. Tutein Nolthenius.
- ⁴⁰ Mededeling van J.E. Koppen-de Kanter, dochter van Kitty De Kanter-Crommelin, kleindochter van Julie Crommelin-Tutein Nolthenius, gesprekken in de periode 1993-2001
- ⁴¹ Dit blijkt uit een inventarislijst in het handschrift van G. Ribbius Peletier, getiteld 'Tax Bremmer in Jan 1907', Archief Ribbius Peletier.
- ⁴² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 325.
- ⁴³ Brief G. Ribbius Peletier aan D. Komter, 5 december 1914, doorslag in brievenboek, Archief Ribbius Peletier.
- ⁴⁴ Brief Bremmer aan Ribbius Peletier, gedateerd 'woensdag' [oktober 1901], Archief Ribbius Peletier. Op de brief heeft Ribbius Peletier de prijzen van diverse aankopen erbij geschreven, waaronder 'Mw Bilders 65'.
- ⁴⁵ Het kaartsysteem is gedateerd juni 1928 en getiteld *Catalogus van schilderijen en plastiek van G. Ribbius Peletier*, Archief Ribbius Peletier. Bremmer taxeerde de verzameling van Ribbius Peletier (of delen daarvan) in 1907, 1909, 1915, 1917, 1918, 1922 en 1928. Deze laatste, 'Taxatie door den heer Bremmer van de schilderijen en beeldhouwwerken der collectie van den Heer G. Ribbius Peletier, juni 1928', Archief Ribbius Peletier, is opgenomen in de bijlage Verzameling G. Ribbius Peletier.
- ⁴⁶ Brief Bremmer aan G. Ribbius Peletier, Den Haag 18 juli 1903, Archief Ribbius Peletier.
- ⁴⁷ Brief G. Ribbius Peletier aan die Haghe, ongedateerd [1904], doorslag in brievenboek, Archief Ribbius Peletier.
- ⁴⁸ BK 5, afl.3.
- ⁴⁹ Zie Hans Goedkoop en Jhim Lamoree, 'Een dame en haar vrouwen', *Haagse Post* 7 april 1990.
- ⁵⁰ Zie hoofdstuk VI.
- ⁵¹ BK 5, afl.5.
- ⁵² Mededelingen van R. en D. van Hoey Smith, zoons van Jim en Jeanne van Hoei Smith, kleinzoons van Grietie Smith, 1992.
- ⁵³ Brief Bremmer aan Grietie Smith, Den Haag 9 juni 1913, part. coll.
- ⁵⁴ Brief Bremmer aan Grietie Smith, Den Haag 12 juni 1908, part. coll.
- ⁵⁵ Mededeling Leonoor Stakenburg-Mees, dochter van Emma en Jacob Mees-van Stolk, september 1992.

- ⁵⁶ M. Boot, 'Carel Henny en zijn huis: een demonstratie van "goed wonen" rond de eeuwwisseling', in: *H.P. Berlage 1856-1934. Een bouwmeester en zijn tijd. Nederlands Kunsthistorisch jaarboek XXV* (1974), Bussum 1975, pp. 91-131.
- ⁵⁷ Brief A.Cohen Tervaert-Henny aan Annie en Oos [Floris] Bremmer, Doorn 16 januari 1956, BA/GA Den Haag.
- ⁵⁸ Dit blijkt uit de opsomming onder het kopje 'gekocht van C. Henny' in het Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekening 20 september 1917.
- ⁵⁹ Zie Vergeest et al. 1995.
- ⁶⁰ Idem, p. 14.
- ⁶¹ Gegevens over de bemoeienis van particulieren met het Utrechtse museumbeleid en de Utrechtse Museumvereniging zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan Marja Bosma (red.), *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht. 6. Beeldende Kunst 1850-2001*, Utrecht 2001, pp. 21, 29, 40-45.
- ⁶² 'Taxatierapport voor den WelEdelgeb. Heer W.N.J. Baekers, door Mr. W.C. Feltkamp 1956', part. coll., zie bijlage Verzameling W. Baekers.
- ⁶³ Dit blijkt uit een brief van Baekers aan Jan Hudig, Eindhoven 11 februari 1956, BA/GA Den Haag.
- ⁶⁴ Mededelingen van H. Peijnenburg jr., zoon van H. Peijnenburg, 12 november 1992.
- ⁶⁵ Zie Hannema 1973 en Balk 2001.
- ⁶⁶ Cat. Boymans-van Beuningen 1963, nr. 1239, pp. 49-50; de invloed van Bremmer op deze schenking wordt genoemd op pp. 8-9.
- ⁶⁷ Simon Thomas 2001, p. 16.
- ⁶⁸ Idem, p. 17.
- ⁶⁹ Cat. Boymans-van Beuningen 1963, pp. 187-188.
- ⁷⁰ Idem, p. 188.
- ⁷¹ Zie Hannema 1973 en Balk 2001.
- ⁷² Hannema 1973, p. 91, cat. Boymans-van Beuningen 1963, nr. 1430, pp. 67-68.
- ⁷³ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 247.
- ⁷⁴ BK XX, afl.2
- ⁷⁵ 'Taxatierapport voor den Heer Mr. G.W. Arendsen Hein, door Mr. W.C. Feltkamp, 30 juni 1961', part. coll. Zie bijlage verzameling G.W. Arendsen Hein.
- ⁷⁶ Brief Mej. A.C.A. Drost aan auteur, Rotterdam 11 mei 1992.
- ⁷⁷ Moll 1957, pp. 48-49.
- ⁷⁸ Afgebeeld in respectievelijk MK III 47, MK I 34 en MK VII 69; zie ook Moll 1957.
- ⁷⁹ 'Taxatierapport over de schilderijen in het bezit van Mejuffrouw M.H. Haan te Groningen door Mr. W.C. Feltkamp, 25 oktober 1942', part. coll. Zie bijlage Verzameling A. Haan.
- ⁸⁰ Brief mej. S.M.C. Kronenberg aan de familie Bremmer 22 januari 1956, BA/GA Den Haag.
- ⁸¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 291-295.
- ⁸² Brief Wennekes aan Bremmer, Den Haag 17 mei 1941, BA/GA Den Haag.
- ⁸³ Brief Hallema aan Bremmer, Den Haag 23 oktober 1922, BA/GA Den Haag.
- ⁸⁴ Mededeling Pier Terwen 2001; het werk is in particulier bezit.
- ⁸⁵ Zie De Ruijter 2000, p. 53.
- ⁸⁶ Mededelingen Ineke van Raalte-Verstoep, weduwe van Albert van Raalte, die de neef en erfgenaam was van Nel van Raalte, 28 oktober 2001; 'Taxatierapport van de kunstvoorwerpen van de Weledele Heer A. van Raalte, Middelharnis door J.W. Nieuwenhuizen Segaar, kunsthandelaar te Den Haag, 16 december 1980', part. coll., zie bijlage Verzameling Van P.C. Raalte.
- ⁸⁷ Huebner 1921, p. 79-80.
- ⁸⁸ Hannema 1973, p. 23-24.
- ⁸⁹ Idem, p. 27.
- ⁹⁰ Brief mej. A.C.A. Drost aan auteur d.d. 11 mei 1992 en gesprekken in 1992.
- ⁹¹ Doddema-Winsemius et al. 1996, p. 38, gesprek 67 (tussen 4 februari en 12 maart 1915), aangevuld met een ongepubliceerd fragment van dit gesprek, mij vriendelijk ter beschikking gesteld door een van de bezorgers van de dagboeken van Otto Barendsen, Mineke van Essen.
- ⁹² Ibidem.
- ⁹³ Van der Woud 1977, p. 25.
- ⁹⁴ Brief Helene Kröller aan Sam van Deventer 14 november 1911, geciteerd in Van Deventer 1956, p. 49, geen origineel of afschrift teruggevonden in Archief KMM.
- ⁹⁵ *Lezing, gehouden door den Heer H.P. Bremmer, ter gelegenheid van het jubileum van den Heer A.G. Kröller*, typescript, z.d. [15 juni 1914], Archief KMM, geciteerd in Van der Wolk 1988 pp. 25-28.
- ⁹⁶ MK VII 66 en 96, beide keren werk van Mendes da Costa.

⁹⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p 326-327; zij parafraseert hier het contract, helaas zonder financiële details. Zie noot 6.

⁹⁸ Kröller-Müller 1932.

⁹⁹ Gegevens over de aankopen van het echtpaar Kröller-Müller zijn gebaseerd op de volgende bronnen: Bremmer, Inventaris Kröller-Müller 1915 (aankopen van 1907 t/m 1915); Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921; nota's en rekeningen van 1913 tot 1933 in Archief KMM, waar nodig aangevuld met gegevens uit de volgende catalogi: Bremmer, cat. Kröller-Müller 1917, idem 1921, idem 1925 en idem 1928; cat. Kröller-Müller 1968 (tekeningen); idem 1970 (schilderijen); Brouwer en Brouns 1992 (sculptuur); Van Kooten en Bloemheuvel 2002 (Franse negentiende eeuw); Van Kooten en Rijnders 2003 (Van Gogh). Hoewel verleidelijk, is het onnodig om hier de opbouw van de verzameling jaar na jaar uitgebreid te bespreken. Het tot stand komen van de verzameling en het museum is goed gedocumenteerd in genoemde publicaties. Van Deventer 1956 en Van der Wolk 1988 bieden daarnaast een chronologisch overzicht van de belangrijkste aankopen, met veel citaten uit brieven en documenten. Goede samenvattingen van de opbouw van de collectie zijn te vinden in Van der Woud 1977 en R.W.D. Oxenaar, 'De Verzameling van 1907 tot 1938', in Oxenaar 1988, pp 149-166.

¹⁰⁰ Dit blijkt uit een brief die zij schrijft aan Bremmer over de ideale indeling van haar huis, Den Haag 18 oktober 1910, geciteerd in Van Deventer 1956, pp. 42-43. Origineel niet teruggevonden in BA/GA Den Haag, geen origineel of afschrift teruggevonden in Archief KMM.

¹⁰¹ Buiten vrienden en familie portretteerde Verster vrijwel alleen Bremmerianen en hun kinderen, zo blijkt uit Scherjon 1928. Zie verder hoofdstuk VI.2, onder Opdrachten.

¹⁰² Zie Van der Wolk 1988, pp. 17-19, en Hesse-Frielinghaus et al. 1971, p. 422, noten 45-47.

¹⁰³ Hesse-Frielinghaus et al. 1971, p. 35.

¹⁰⁴ Julius Meier-Graefe, 'Henry van de Velde', *Dekorative Kunst* 3 (1899/1900), pp 139-142 en 223-225. Zie ook Hesse-Frielinghaus et al. 1971, pp. 37 en 122-130.

¹⁰⁵ Van Deventer 1956, pp. 46-47.

¹⁰⁶ Kröller-Müller 1932. Van Deventer legt in zijn herinneringen ook verband tussen 'het gevoel dat zij zou kunnen sterven' en de 'gemeenschapsgedachte', Van Deventer 1956, p. 47.

¹⁰⁷ Brief Helene Kröller aan Sam van Deventer, Baarn 7 september 1911, geciteerd in Van Deventer 1956, pp. 47-48, geen origineel of afschrift teruggevonden in Archief KMM.

¹⁰⁸ Kröller-Müller 1932.

¹⁰⁹ Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, opsomming onder de aantekening gedateerd maart 1920: 'Overgenomen van mevr. G.H. Müller, Parkweg 25, Scheveningen'.

¹¹⁰ Jos ten Berge, 'Het mysterie Enthoven', in: Van Kooten en Rijnders 2003, pp. 424-427 en 445.

¹¹¹ Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekening 'Veiling L.C. Enthoven Amsterdam 18 mei 1920. Fred.Muller'.

¹¹² Het relaas over de verwerving van de collectie Nijland komt alleen voor in: S. van Deventer, *Dr H.P. Bremmer Kunstberater des Ehepaares Kröller-Müller*, Eschwege z.d. [1956 of 1957], p. 16; niet in Van Deventer 1956, noch in Van der Wolk 1988. In het archief KMM is tot nu toe over de transactie alleen een telegram van Bremmer aangetroffen van 6 juli 1928 aan mevrouw Kröller, Sanatorium Dr Dengeler: 'Habe Zeichnungen Vincent noch nicht in die Hand bekommen können. Brief und Reproduktionen folgen. Bremmer.' Dit bevestigt in ieder geval dat Helene Kröller inderdaad kurde in Duitsland op het moment van de verwerving. Ook voor het overige heb ik geen reden aan het verhaal te twijfelen.

¹¹³ Hoe de verhoudingen precies lagen, zal pas duidelijk worden als het archief Van Deventer, dat onder meer veel correspondentie tussen Helene Kröller en Sam van Deventer bevat, opengesteld wordt voor onderzoekers.

¹¹⁴ BK XXI, afl.2 en afl.11.

¹¹⁵ Dit blijkt uit het volgende document: H.Kröller-Müller, *Aan het College van Regenten der Kröller-Müller Stichting, Den Haag 15 januari 1932, machtiging tot aanvaarding van schenkingen, die sedert hare oprichting aan de Kröller-Müller Stichting zijn aangeboden*. Archief KMM.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Getypte lijst van kunstvoorwerpen (2 pags), ingebracht door S. van Deventer, 1934. Document zonder titelblad in de administratie van de Kröller-Müller Stichting 1929-1932, Archief KMM.

¹¹⁸ Kröller-Müller 1933.

¹¹⁹ Van der Wolk 1988, pp. 76-77. Zie voor de catalogi die Bremmer vervaardigde de bijlage Publicaties van H.P. Bremmer.

¹²⁰ Huebner 1921, p. 34.

¹²¹ H. Kröller-Müller, *Die Entwicklung der Modernen Malerei. Ein Wegweiser für Laien*, Leipzig z.d. [1926]. Zij noemt het ereburgerschap in het voorwoord, z.p.

¹²² Van Kooten en Rijnders 2003, pp. 448-449. In 1927 is de eerste tentoonstelling van werken van Vincent van Gogh buiten het museum, in de Kunsthalle in Bazel. Daarna volgden tentoonstellingen in Bern (1927), Brussel (1927), Düsseldorf (1928), Karlsruhe (1928), Berlijn (1928-1929), Hamburg (1929), Amsterdam (Stedelijk

Museum, 1930), Den Haag (Gemeentemuseum, 1930 en 1932). De tentoonstelling in New York (1935) reisde in 1935-1936 nog langs verschillende Amerikaanse steden. Voor een volledig overzicht zie Van Kooten en Rijnders 2003, pp. 447-453.

¹²³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 239, 347.

¹²⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 328.

¹²⁵ Dit blijkt uit een brief van Bremmer aan H. Kröller-Müller, Den Haag 30 april 1913, met bijlage: verslag van de bespreking met Berlage, zelfde datum, beide Archief KMM. Zie ook Van der Wolk 1992, p. 13.

¹²⁶ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 254.

¹²⁷ De Ruiter 2000, p. 236.

¹²⁸ Brief Bremmer aan Ribbius Peletier, Den Haag 10 september 1916, Archief Ribbius Peletier.

¹²⁹ Brief Helene Kröller aan Bremmer, Lange Voorhout 30 juni 1915, afschrift in Archief KMM.

¹³⁰ Brief Helene Kröller aan Bob Kröller, Hoenderloo 18 juli 1921, geciteerd in Van der Wolk 1988, pp. 50-51, geen origineel of afschrift teruggevonden in Archief KMM.

¹³¹ *La Haye Diplomatique et Mondain, sous la rédaction du baron W. Snouckaert van Schauburg*, 2e jaargang 1924, p. 236. In deze jaargang worden zij voor het eerst vermeld.

¹³² Op .cit. (noot 130).

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Mededeling van Hetty Everwijn-Brückmann, kleindochter van Helene Kröller, 1990; de vriendschap blijkt ook uit de intensieve correspondentie. In het Archief KMM bevinden zich 24 brieven van Nijland en 16 brieven van Marie Nijland-van der Meer de Walcheren aan Helene Kröller, naast 17 afschriften van brieven van Helene Kröller aan het echtpaar Nijland. De vroegst gedateerde brief is van Marie Nijland (17 maart 1926) maar er zijn ook drie ongedateerde brieven, die mogelijk ouder zijn. De correspondentie, die steeds huiselijke zaken, gemeenschappelijke kennissen en de kunst behelsde, werd voortgezet tot de dood van Helene Kröller in 1939.

¹³⁵ Van Deventer 1956, p. 85.

¹³⁶ Gegevens over het bouwen van het echtpaar Kröller-Müller zijn, tenzij anders vermeld, ontleend. Van der Wolk 1988, Van der Wolk 1992 en Van Deventer 1956.

¹³⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 330.

¹³⁸ Dit blijkt uit brief Bremmer aan H. Kröller-Müller, Den Haag 12 maart 1915, Archief KMM.

¹³⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 329.

¹⁴⁰ H.P. Bremmer, 'Letteren en kunst. Christelijke Kunst in onzen tijd. Vervolg', *De Zuid-Hollander* 22 januari 1894.

¹⁴¹ BK VII, afl. 2, met name nummer 10.

¹⁴² zie noot 94.

¹⁴³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 135-138.

¹⁴⁴ *Hoe men in Leiden een stadhuis ging bouwen. Meeningen van H.P. Bremmer, Mr. W. Feltkamp, Jan Jans, Arch. B.N.A., Dr. Henri Polak, Cornelis Veth en vele anderen*, Amsterdam (J.H. de Bussy) 1934, en H.P. Bremmer, 'Ingezonden. Het nieuwe Stadhuis', *Het Vaderland* 25 mei 1938.

¹⁴⁵ Jos de Gruyter, 'De tentoonstelling de drie generaties. De invloed van Bremmer. Sectarisme in de beeldende kunst', *Het Vaderland* 29 april 1937.

¹⁴⁶ Hun briefwisseling wordt geciteerd in Van der Wolk 1988, pp. 17-18, 28-29, 48-50, 52. De brieven van Osthaus waaruit in deze publicatie wordt geciteerd, bevinden zich in het Archief KMM en deels in het archief van het Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen. Overigens gaf Osthaus haar nauwelijks concrete adviezen over het bouwen; hij geeft meer in het algemeen zijn goedkeuring en waardering voor haar plannen. Zo schrijft hij haar in een brief uit Hagen d.d. 3 augustus 1915, Archief KMM, over zijn bewondering voor Berlages ontwerp voor een boerderij.

¹⁴⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 139.

¹⁴⁸ Zie Anneke Landheer-Roelants, *Romantisch buiten wonen in de stad. 125 jaar Van Stolkpark*, Utrecht 1999, pp. 191-192.

¹⁴⁹ Brief Helene Kröller aan Bremmer, Den Haag 18 november 1910, geciteerd in Van Deventer 1956, pp. 42-43, de brief bevindt zich niet in het BA/GA Den Haag, geen origineel of afschrift teruggevonden in Archief KMM.

¹⁵⁰ Brief Peter Behrens aan Helene Kröller 25 september 1911, geciteerd in Van der Wolk 1988, pp. 18-19, origineel niet teruggevonden in Archief KMM.

¹⁵¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 330; Van Deventer 1956, p. 50.

¹⁵² Van Deventer 1956, p. 57.

¹⁵³ Idem, pp. 57-58.

¹⁵⁴ Dit blijkt uit de brief van Bremmer aan Helene Kröller, Den Haag 30 april 1913, met bijlage, getiteld: 'Bespreking ter verkrijging van een grondslag van verstandhouding, als uitgangspunt voor een overeenkomst, aan te gaan tusschen de firma Wm. Müller & Co en dan Heer H.P. Berlage, architect te Amsterdam', Archief KMM.

¹⁵⁵ Zie Van der Wolk 1988, pp. 32-35.

¹⁵⁶ Brief Roland Holst aan Albert Verwey, Laren 14 oktober 1915, gepubliceerd in *Kunstenaarslevens. De briefwisseling van Albert Verwey met Alphons Diepenbrock, Herman Gorter, R.N. Roland Holst, Henriëtte van der Schalk en J.Th. Toorop verzorgd door Dr. Mea Nijland-Verwey*, Assen 1969, pp. 228-230.

¹⁵⁷ Van Deventer 1956, pp. 81-82.

¹⁵⁸ Op. cit. (noot 130).

¹⁵⁹ Dit blijkt uit een brief van Helene Kröller aan Sam van Deventer d.d. 10 september 1919, geciteerd in Van Deventer 1956, pp. 82-83, geen origineel of afschrift teruggevonden in Archief KMM.

¹⁶⁰ Brief Kropholler aan Bremmer, Den Haag 31 december 1921, BA/GA Den Haag.

¹⁶¹ Dit blijkt uit haar brief aan Eric Geddes, een vriend van de familie, [Wassenaar] 13 november 1922, waarin zij haar aandeel in het ontwerp van St. Hubertus uiteenzet, afschrift in Archief KMM, geciteerd in Van der Wolk 1988, pp. 31-32.

¹⁶² Brief Helene Kröller aan Sam van Deventer 29 oktober 1919, geciteerd in Van Deventer 1956, pp. 84-86, geen origineel of afschrift teruggevonden in Archief KMM.

¹⁶³ Op. cit. (noot 130).

¹⁶⁴ Schriftelijke verklaring van H.P. Bremmer d.d. 25 oktober 1919, geciteerd in Van der Wolk 1988, p. 46, geen origineel of afschrift teruggevonden in Archief KMM.

¹⁶⁵ op.cit.noot 162.

¹⁶⁶ Brief Helene Kröller aan Sam van Deventer, Parijs 13 april 1912, geciteerd in Van Deventer 1956, pp. 52-56, geen origineel of afschrift teruggevonden in Archief KMM.

¹⁶⁷ Brief Helene Kröller aan Sam van Deventer 26 februari 1922, geciteerd in Van der Wolk 1988, p. 60, geen origineel of afschrift teruggevonden in Archief KMM.

¹⁶⁸ Brief Helene Kröller aan Sam van Deventer, Parijs, 27 februari 1922, geciteerd in Van der Wolk 1988, pp. 60-62, geen origineel of afschrift teruggevonden in Archief KMM.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Dit blijkt uit het documentatiesysteem over de kunsthandel van Léonce Rosenberg, aangelegd door Christian Derouet, Parijs (ingezien december 1993), aantekening 24 februari 1922. Hij noemt vier tekeningen, gedateerd 1921, en twee schilderijen. Titel, afmetingen, datering en prijzen van de schilderijen ontbreken. Uit de catalogus 1970 is niet op te maken welke werken hier werden gekocht. Van enkele schilderijen –*Kaartspelende soldaten* (cat. 444) en *De typograaf* (cat. 445) – staat vermeld dat zij vóór 1922 gekocht zijn, resp. in 1917 en 1921. Het is echter duidelijk dat mevrouw Kröller pas in 1922 kennismaakte met het werk van Léger. De aankoop op 24 februari 1922 zou heel goed deze twee schilderijen kunnen betreffen.

¹⁷¹ Hesse-Frielinghaus et al. 1971, p. 142, en cat. Kröller-Müller 1970, p. 236, nr. 613.

¹⁷² Brief Van de Velde aan Helene Kröller-Müller (die in Bad Kreuzlingen verbleef), Den Haag 6 februari 1922, Archief KMM, geciteerd in Van der Wolk 1988, p. 60.

¹⁷³ Dit blijkt uit een brief van Helene Kröller aan Sam van Deventer, Hoenderloo april 1924, geciteerd in Van Deventer 1956, pp. 106-107. Zij schrijft: 'ik hoop toch nog eens het groote doek te krijgen, de zoogenaamde Grande Jatte, maar Bremmer taxeerde op f 10.000,-, en meende dat wij daarvoor ook later een kans zouden hebben', geen origineel of afschrift teruggevonden in Archief KMM. Het kapitale schilderij werd gekocht door Helen Birch Bartlett en later geschonken aan het Art Institute in Chicago.

¹⁷⁴ In de veilingcatalogus is bij *Le Chahut* met de hand genoteerd: Ffr 20.000/32.000, Vergeest 2000, p. 294. De wisselkoers van de Franse franc was in 1922 100 franc = 21,38 gulden (CBS). De laagste prijs is omgerekend f 4.276,- en de hoogste f 6.481,60. Ik neem aan dat de laagste prijs de richtprijs was, en de tweede de verkoopprijs.

¹⁷⁵ Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekening januari 1916; zie ook Jos ten Berge op. cit. (noot 110), p. 445.

¹⁷⁶ Van Deventer 1956, p. 106.

¹⁷⁷ BK IX, aflevering 9.

¹⁷⁸ Brief Helene Kröller aan W. Strohmayr, [Den Haag] 24 december 1924, afschrift in Archief KMM, geciteerd in Van der Wolk 1988, p. 71.

¹⁷⁹ Van Deventer 1956, p. 59. Hij dateert de mededeling op 17 augustus 1922. Het is niet duidelijk of de mededeling mondeling of schriftelijk gedaan werd. Er is geen brief van deze datum teruggevonden in het BA/GA Den Haag noch in het Archief KMM.

¹⁸⁰ De eerste aankoop bij Rosenberg was volgens het aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921 op 13 januari 1920. Er zijn geen aanwijzingen van contact of aankopen voor die tijd. Zie ook hoofdstuk VII.

¹⁸¹ Van Kooten en Bloemheuvel 2002, p. 371.

¹⁸² Bremmer schrijft aan Van der Leek, Den Haag 21 oktober 1925: 'de zaterdag ben ik niet meer bij Kröller (bezuiniging)', BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, pp. 141-142.

- ¹⁸³ Dit blijkt uit een brief van Aleida Bremmer-Beekhuis aan Henk Bremmer jr., Den Haag 15 november 1925, part. coll.
- ¹⁸⁴ Idem, Den Haag 14 januari 1926.
- ¹⁸⁵ Idem, Den Haag 10 maart 1926. Bremmer ging twee dagen achtereen naar deze veiling. Deze aankopen zijn gedeeltelijk terug te vinden in cat. Kröller-Müller 1970, onder andere een aantal zeventiende-eeuwse schilderijen. Ook kocht hij hier waarschijnlijk diverse oosterse beelden, Delfts blauw en Aziatische keramiek. Deze objecten zijn echter minder duidelijk met herkomst geregistreerd.
- ¹⁸⁶ In het Archief KMM bevindt zich een uitgebreide briefwisseling (in totaal 66 inkomende en afschriften van uitgaande brieven) tussen Rosenberg en Helene Kröller en/of H.P. Bremmer. Alle brieven zijn geschreven tussen 29 december 1927 en 3 augustus 1932. In een brief uit Parijs, 18 juni 1928, gericht aan Bremmer, refereert Rosenberg bijvoorbeeld aan diens bezoeken en dankt hem voor aankopen. Enkele aankopen worden genoemd in Van der Wolk 1988, pp. 76-77; zie ook cat. Kröller-Müller 1970, bij de genoemde kunstenaars.
- ¹⁸⁷ Van Deventer 1956, pp. 121-156.
- ¹⁸⁸ Brief Helene Kröller aan Bremmer 17 mei 1929; afschrift in Archief KMM (origineel niet aangetroffen in BA/GA Den Haag), geciteerd in Van der Wolk 1988, p. 82.
- ¹⁸⁹ *Akte van schenking van de verzameling van de Stichting Kröller-Müller aan de Staat der Nederlanden*, ondertekend door Helene en Anthony Kröller en Salomon van Deventer, 'in hunne hoedanigheid van [...] voorzitter, vice-voorzitter en secretaris van het college van regenten [...] van de Stichting Kröller-Müller, d.d. 26 april 1935. Archief KMM.
- ¹⁹⁰ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 319. Zie ook bijlage Verzameling H.P. Bremmer (de eerste zes werken van Verster in de lijst). Bremmer waardeerde deze zes werken bij elkaar op f 3500,- in zijn inventaris van 1911.
- ¹⁹¹ Vgl. Scherjon 1928 met bijlage De cursisten van H.P. Bremmer.
- ¹⁹² Zie Vergeest 2000 en Van Kooten en Bloemheuvel 2002.
- ¹⁹³ Zie Jos ten Berge, 'Odilon Redon', in Van Kooten en Bloemheuvel, pp. 158-339.
- ¹⁹⁴ Gegevens over de vroege verzamelaars van Redon zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op Leeman en Sharp 1994.
- ¹⁹⁵ Huebner 1921, pp. 48-55.
- ¹⁹⁶ A.M. Hammacher, 'Lusten en onlusten in den cultus van Vincent van Gogh', *De Gids* 95 (1931) II, pp. 98-121; p. 103.
- ¹⁹⁷ Zie Stolwijk en Veenenbos 2002.
- ¹⁹⁸ J. Labberton kondigt de logeerpartij aan in zijn brief aan Van Eeden, Den Haag 19 mei 1896, Van Eedenarchief, UB Amsterdam; de maanden daarna schrijft hij Van Eeden regelmatig uit het pension van Jo van Gogh in Bussum.
- ¹⁹⁹ Van Tilborgh en Vellekoop 1998, p. 29, noot 15.
- ²⁰⁰ Zie Henkels 1993.
- ²⁰¹ Ariëns-Volker 1993, p. 16.
- ²⁰² Stolwijk en Veenenbos 2002, pp. 167 en 173.
- ²⁰³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 162-163.
- ²⁰⁴ Brief Albert Plasschaert aan Bremmer, niet gedateerd [1898], BA/GA Den Haag.
- ²⁰⁵ Zie Van Tilborgh en Vellekoop 1998.
- ²⁰⁶ Van deze verzamelaars is werk van Van Gogh afgebeeld in de eerste jaargang van *Moderne kunstwerken*, zie bijlage Index *Moderne Kunstwerken*.
- ²⁰⁷ Zie Op de Coul 2003.
- ²⁰⁸ Er zouden rondom de tentoonstellingen en de verkoop van Mouwens bezit inderdaad de nodige juridische schermutselingen volgen tussen Jo van Gogh en Mouwen. Zie Op de Coul 2003.
- ²⁰⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 163-164.
- ²¹⁰ Idem.
- ²¹¹ Brief Bremmer aan Jo van Gogh, Den Haag, ongedateerd [1903], Archief Van Gogh Stichting, Van Gogh Museum, Amsterdam.
- ²¹² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 163-164.
- ²¹³ A.Plasschaert, 'Vincent van Gogh. (Oldenzeel)', *De Kroniek* 7 november 1903, p. 355.
- ²¹⁴ Mededelingen Ineke van Raalte-Verstoep, weduwe van Albert van Raalte, die de neef en erfgenaam was van Nel van Raalte, 28 oktober 2001.
- ²¹⁵ Vgl. Faillie 1928 met bijlage De cursisten van H.P. Bremmer.
- ²¹⁶ Hannema 1973, p. 1. 45.
- ²¹⁷ Brief mej. S.M.C. Kronenberg aan de familie Bremmer 22 januari 1956, BA /GAdH.
- ²¹⁸ Van Kooten en Rijnders 2003, pp. 39-41, 181-184, 217-220 en 336-339.
- ²¹⁹ Van Deventer 1956, pp. 35-37.
- ²²⁰ Idem.

- ²²¹ Zie Han van Crimpen, 'Johanna van Gogh: a legacy, a mission', in Tsukasa Kodera en Y. Rosenberg (red.), *The Mythology of Vincent van Gogh*, Tokio/Amsterdam 1993, pp. 354-375.
- ²²² Zie hoofdstuk III.
- ²²³ Zie hoofdstuk VII.
- ²²⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 164.
- ²²⁵ Brief Bremmer aan Jo van Gogh 16 juni 1913, Archief Van Gogh Stichting, Van Gogh Museum, Amsterdam.
- ²²⁶ Dit blijkt uit een brief van Bremmer aan Aleida Bremmer-Beekhuis, Parijs 30 maart 1921, overgetypt, BA/RKD. Zie ook hoofdstuk VII.
- ²²⁷ Zie Balk 1993, p. 12, en Van Adrichem 2001, p. 116.
- ²²⁸ Zie Roodenburg-Schadd 1995.
- ²²⁹ Van Adrichem 2001, pp. 119-121; gegevens over het verzamelen van het werk van Picasso in Nederland zijn tenzij anders vermeld ontleend aan Van Adrichem 2001.
- ²³⁰ Zie Heijerman-Ton 1985, p. 29, en Joosten 1973.
- ²³¹ Zie Roodenburg-Schadd 1995, p. 34.
- ²³² Joosten 1973.
- ²³³ Zie Roodenburg-Schadd 1995, pp. 32-34.
- ²³⁴ Zie Paul Brandt 1947.
- ²³⁵ Huebner 1921, p. 49.
- ²³⁶ BK XXII, 53.
- ²³⁷ Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekening 19 mei 1920.
- ²³⁸ Zie voor de Commissie van Bijstand hoofdstuk IX.
- ²³⁹ BK 1, 23.
- ²⁴⁰ BK VI, 8. In deze bespreking (van A. de Gelders *Portret van H. Boerhave*) noemt hij de verhouding Manet-Cézanne vergelijkbaar met de verhouding Rembrandt - De Gelder; zoals De Gelder het naturalisme van Rembrandt vergeestelijkt, 'een situatie die in de 19de eeuw zich voltrekt in het werk van Cézanne na het positieve naturalisme en impressionisme van Manet.'
- ²⁴¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 88-89.
- ²⁴² Idem, p. 86; de Verzameling met een hoofdletter is de verzameling Kröller-Müller; zij noemt het argument van de hoge prijzen voor het werk van Cézanne ook op p. 328.
- ²⁴³ Gegevens over Hoogendijk zijn tenzij anders vermeld gebaseerd op Henkels 1993.
- ²⁴⁴ Henkels 1993, pp. 253-255; het betreft F203: vgl Van Kooten en Rijnders 2003, p. 444.
- ²⁴⁵ Henkels 1993 citeert veel krantenverslagen van deze veiling. Slechts in één daarvan wordt een prijs van een Cézanne genoemd, namelijk Ffr 13.500 (f 6.750,-) voor een klein, niet nader omschreven schilderij (p. 283, noot 133). Alle verslagen noemen wel steeds de hoge prijzen voor werk van Van Gogh en een aantal schilders, een teken dat Cézanne daar niet spectaculair bij afstak.
- ²⁴⁶ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 88-89.
- ²⁴⁷ Van Deventer 1956, pp. 106-107.
- ²⁴⁸ Typoscript *Overzicht van de verzameling van Mevrouw A.G. Kröller, einde 1922*, Archief KMM, geciteerd in Van der Wolk 1988, pp. 62-70.
- ²⁴⁹ Huebner 1921, p. 34.
- ²⁵⁰ Dank aan Piet de Jonge, die mij wees op deze omissie. Wellicht brengt later onderzoek nog aan het licht waarom specifiek dit materiaal ontbreekt in de collectie.
- ²⁵¹ Lijst van schilderijen, tekeningen en beeldhouwwerken van Ir. E.E. Bouwman te Leiden, door Mr. W.C. Feltkamp, z.d. [na 1952], part.coll. zie bijlage Verzameling E. Bouwman.
- ²⁵² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 88-89.
- ²⁵³ Zie: P.J.J. van Thiel et al., *Alle schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam. Volledig geïllustreerde catalogus*, Amsterdam/Haarlem 1976, p. 35.
- ²⁵⁴ L. Barnouw-de Ranitz, 'Abraham Bredius, een biografie', in Albert Blankert, *Museum Bredius. Catalogus van de schilderijen en tekeningen*, Zwolle/Den Haag 1991, pp. 13-27: p. 18.
- ²⁵⁵ Hij nam dit werk op in zijn kaartsysteem in 1921 voor het in de tekst genoemde bedrag. Dit kaartsysteem was in 1920 aangelegd; alle fiches die 1921 en 1922 gedateerd zijn, betreffen recente uitbreidingen van de collectie. Daarom is het waarschijnlijk dat hij het kocht voor dit bedrag.
- ²⁵⁶ Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekeningen 29 april en 2 juli 1916.
- ²⁵⁷ Idem, aantekening 10 november.
- ²⁵⁸ Zie Van Kooten en Rijnders 2003, pp. 443-446.
- ²⁵⁹ Cat. Kröller-Müller 1970, p. 21, nrs. 20 en 21. In 1970 is, zo blijkt uit navraag bij het Kröller-Müller Museum en het RKD, voor het laatst onderzoek gedaan naar de collectie oude kunst.
- ²⁶⁰ Hans-Ulrich Beck, *Jan van Goyen 1596-1656. Ein Oeuvreverzeichnis in zwei Bänden*. De uit Bremmers collectie afkomstige tekeningen zijn opgenomen in *Band I. Einführung. Katalog der Handzeichnungen*,

Amsterdam 1972, nrs. 276 en 838a, de schilderijen in *Band II. Katalog der Gemälde*, Amsterdam 1973, nrs. 831 en 1075.

²⁶¹ Idem, band II, nrs. 970 en 1105; idem *Band III, Ergänzungen zum Katalog der Handzeichnungen und Ergänzungen zum Katalog der Gemälde*, Doornspijk 1987, nr. 544.

²⁶² A. Plasschaert, dagboeknotitie 3 januari 1903, p. 23. Dagboek Albert Plasschaert, Archief Plasschaert RKD.

²⁶³ Voor de gegevens over Bremmers bruiklenen zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer; over Schmidt Degener zie: Van Thiel op. cit. (noot 253), p. 36. Onder de namen van verzamelaars van wie blijvend werk is verworven voor het Rijksmuseum, komen kenmerkend genoeg nauwelijks Bremmerianen voor in deze publicatie.

²⁶⁴ Oprichtingsakte Wibbina Stichting, 16 juli 1960; brief van J. Wijsenbeek aan P. van der Meulen-Salverda de Grave over de werken in bruikleen bij het Centraal Museum, Den Haag 10 juli 1968; E. Jansen, Centraal Museum Utrecht, aan Th. van Velzen, Haags Gemeentemuseum, over teruggave werken Wibbina Stichting 28 oktober 1980, Archief Wibbina Stichting, Gemeentemuseum Den Haag.

²⁶⁵ Brief H. Hoetink aan J. Wijsenbeek, Den Haag 16 maart 1972, Archief Wibbina Stichting, Gemeentemuseum Den Haag.

²⁶⁶ Notulen van de bestuursvergadering van de Wibbina Stichting, 8 augustus 1972; bruikleenformulier van de Dienst voor Schone Kunsten der Gemeente 's-Gravenhage, namens de Wibbina Stichting, aan de Stedelijke musea, Gouda, d.d. 16 mei 1973. Archief Wibbina Stichting, Gemeentemuseum Den Haag.

²⁶⁷ Brief Josine de Bruyn Kops, directrice Stedelijke musea Gouda, aan Th. van Velzen, Haags Gemeentemuseum, Gouda 26 februari 1980. Archief Wibbina Stichting, Gemeentemuseum Den Haag.

²⁶⁸ Bremmer 1908, p. 5.

²⁶⁹ Kröller-Müller 1932, p. 117.

²⁷⁰ R. Oxenaar, z.t. [voorwoord], in Lunsingh Scheurleer 1970, p. 2.

²⁷¹ J.D. van Dam, 'De collectie John F. Loudon, een bijzondere schenking uit 1916', *Bulletin van het Rijksmuseum* 40 (1992) 3, pp. 232-239, aangevuld met mondelinge mededelingen J.D. van Dam aan auteur, 2000.

²⁷² Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekening 20 juni 1916.

²⁷³ Bremmer 1908, pp. 17-18.

²⁷⁴ Inventaris Bremmer 1911.

²⁷⁵ *Lijst van inkoop. Schilderijen, porcelijn enz.*, 1902-1917, Archief Ribbuis Peletier.

²⁷⁶ Kröller-Müller 1932.

²⁷⁷ Lunsingh Scheurleer 1970, pp. 32-33.

²⁷⁸ Hannema 1973, p. 1. 49.

²⁷⁹ Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekeningen resp. 2 januari 1917 bij Walrecht; 12 december 1916 bij Van Stockum en 19 december 1916 bij d' Audretsch.

²⁸⁰ Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekening 15 februari 1918.

²⁸¹ Zie Aleth Lorne, Petra Rösch en Pauline Lunsingh Scheurleer, 'The Chinese Wooden Sculpture of Guanyin: new technical and art historical insights', *Bulletin van het Rijksmuseum* 50 (2002), pp. 364-389.

²⁸² Annemarie Vels Heijn, *Zuidvleugel. Een nieuw museum in een museum*, Amsterdam 1996, p. 14.

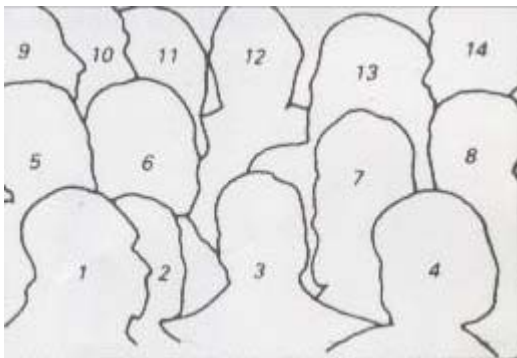
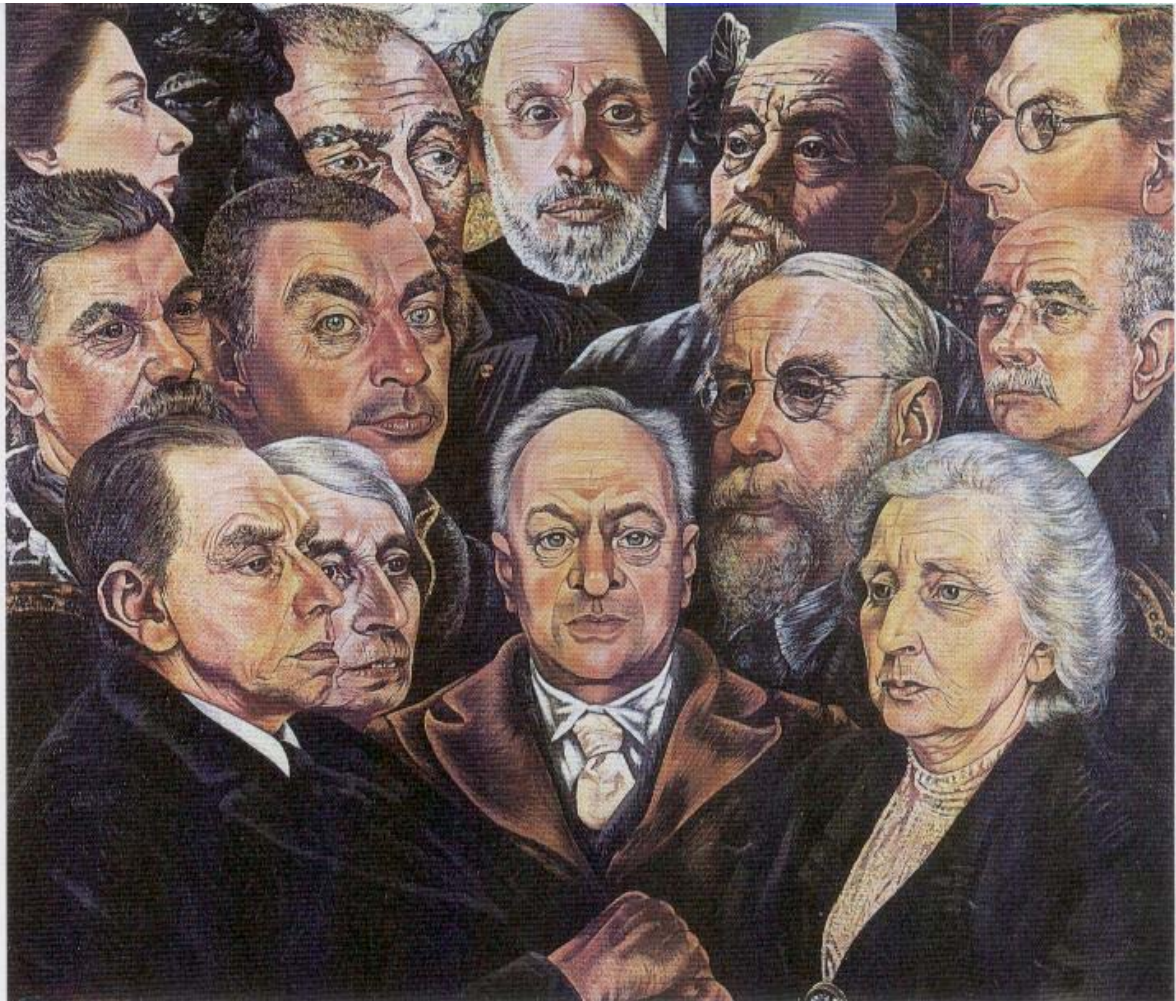
²⁸³ Van Thiel op. cit. (noot 253), pp. 36-37.

²⁸⁴ Blotkamp 1996; foto Crommelin op p. 341.

²⁸⁵ Bremmer 1909, 'Een Japansch bronsje', p. 279. Het beeldje komt voor in Inventaris Bremmer 1911.

²⁸⁶ Theo van Ameide (pseud. van J. Labberton), Vriendlijke Betooging aan L.B., overgeschreven door Bremmer en door hem ingebonden in leer, BA/GA Den Haag; dit werk is, voorzover bekend, niet in druk verschenen.

VI. ‘Waarde Bremmer, ik zit erg om geld verlegen.’ Bremmer en zijn kunstenaars



1.H.P.Bremmer, 2.Truus van Hettinga Tromp, 3. Bart van der Leck, 4. Aleida Bremmer-Beekhuis, 5. Jan Altorf, 6. John Rädecker, 7. Dirk Nijland, 8.Henri van Daalhoff, 9.Charley Toorop, 10. Portret van Jan Toorop door John Rädecker, 11. Jan Sluijters, 12. Joseph Mendes da Costa, 13. Lambertus Zijl. Op de achtergrond fragmenten van schilderijen van Vincent van Gogh, Carel Willink en Floris Verster.

1.Charley Toorop, *Portretgroep van H.P. Bremmer en zijn vrouw met kunstenaars uit hun tijd*, 1935-1938, KMM.

Toen de Franse schilder Auguste Herbin in 1933 Nederlandse geldschietters zocht voor het uitbrengen van een oeuvrecatalogus, stuurde hij Bremmer een stapeltje formulieren voor de voorintekening. Hij was ervan overtuigd dat Bremmer onder zijn ‘amis et amateurs d’art’ veel

intekenaars zou werven.¹ In één adem vroeg hij Bremmer om foto's van zijn werk in diverse Nederlandse verzamelingen. Een jaar later benaderde Gino Severini, bezig met een grote overzichtstentoonstelling van zijn werk in Rome, Bremmer met een soortgelijk verzoek.² De vanzelfsprekendheid waarmee deze buitenlanders hem benaderden, is tekenend voor zijn positie in de Nederlandse kunstwereld.

Een goede verstandhouding met Bremmer kon voor kunstenaars op verschillende manieren voordelig zijn. Allereerst kon hij het werk onder de aandacht brengen van zijn koopkrachtige publiek in zijn cursussen, lezingen en publicaties. Omdat Bremmer alleen kunstwerken besprak die zijn goedkeuring konden wegdragen, waren kunstenaars in het algemeen dankbaar voor zijn aandacht. Het archief van Bremmer bevat dan ook veel bedankbriefjes in de trant van deze van de Leidse kunstenaar Willem van der Nat in 1906: 'Wat hebt ge mij verrast met de plaat in *Mod. Kunstwerken*. Ik vind het heerlijk. Ook de wijze waarop ge mij behandelt: 't voor en tegen zuiver overwogen'.³

Nog liever zagen kunstenaars dat Bremmer hun werk in voorraad nam of het aankocht voor een van de grote verzamelaars voor wie hij als adviseur of agent optrad. Dat laatste was niet alleen gunstig om de verkoop zelf, maar ook om het effect dat ervan kon uitgaan op andere verzamelaars. Vooral opgenomen worden in de museale collectie Kröller werd als zeer begerenswaardig beschouwd. 'Mocht het Uw plan zijn om voor de collectie Kröller ook eenig werk van mij aan te kopen, dan zou het mij zéér gelegen komen, indien U dit binnenkort wilde doen', schreef Jan Sluijters hem in 1920.⁴ En de volgorde waarin kunsthandelaar-criticus J.H. de Bois in *De Avondpost* in 1919 de factoren opsomt die Van der Leek tot een belangrijk kunstenaar maken, is veelbetekenend: 'Van der Leek toch, door Bremmer gepousseerd en in de collecties der familie Kröller rijkelijk vertegenwoordigd, door de jongere kunstenaars van het tijdschrift "De Stijl" gewaardeerd en onder de aanhangers der "abstracte kunst" als voorman geschat, kan door al die feiten aanspraak op belangstelling doen gelden.'⁵

Bovendien beschikte Bremmer over uitstekende contacten met de kunsthandel. Kunstenaars waren van dit aantrekkelijke gegeven goed op de hoogte. Zo schreef Charley Toorop, pas gescheiden en met de zorg voor drie jonge kinderen, aan Bremmer in april 1917: 'Zoudt U in Den Haag iets voor mij kunnen doen? Misschien een kleine tentoonstelling voor mij inrichten bij een geschikte kunsthandel – Er zal zeker geen mogelijkheid zijn van een contract met een kunsthandel? Ik bedoel een soort klein inkomen waar ik dan geregeld werk voor geef.'⁶ Sommige kunstenaars draaiden er niet omheen en vroegen gewoon om geld. Nadat de beeldhouwer John Rådecker in 1922 had kennisgemaakt met Bremmer, die al langer een bewonderaar was van zijn werk, vroeg hij hem in bijna elke brief om geld. Zo schreef hij in oktober 1922: 'Waarde Bremmer, Ik zit erg om geld verlegen. [...] Nu zoudt u mij een groot plezier doen als u mij een paar honderd guldens zoudt kunnen sturen, daar ik erg krap zit en er erg door gekweld wordt.'⁷

Was het bij Bremmer in de gunst staan altijd goed voor de verkoop van het werk of voor een regelmatig inkomen, in immateriële zin was het profijt iets genuanceerder. Bremmer schroomde niet om zich, soms verregaand, te bemoeien met vorm en inhoud van het werk van de kunstenaars die hij propageerde. Zoals verderop in dit hoofdstuk zal blijken, kon zijn invloed een gunstig, disciplinerend effect hebben op kunstenaars die wat stuurlaars werkten, of op kunstenaars die zo sterk in hun schoenen stonden dat zij van zijn adviezen namen wat zij konden gebruiken en voor het overige hun eigen weg gingen. Maar de keerzijde van de bemoeienis was een zekere angstige verstarring, een niet durven afwijken van de leer uit angst de gunst van Bremmer te verliezen. Of het nu ten goede of ten kwade was, kunstenaars die door Bremmer gepropageerd werden en contact met hem hadden, dragen daarvan altijd de sporen in hun werk. Dit is het 'ietwat doctrinaire', zoals de kunsthandelaar Hoogendijk het omschreef, waaraan dit werk vaak te herkennen is.⁸

VI.1 De kring rond Bremmer

Het totale aantal levende kunstenaars van wie Bremmer werk kocht voor zichzelf of derden, of aan wie hij wel eens aandacht schonk in een van zijn publicaties, beloopt de driehonderd.⁹ Daartoe behoren ook Nederlanders van een oudere generatie met wie hij geen persoonlijk contact had, zoals J.H. Weissenbruch en een favoriet als P.C. Gabriël. Ook het werk van buitenlanders die waarschijnlijk niet of nauwelijks weet hadden van zijn bestaan, zoals Odilon Redon, Pablo Picasso en Joseph Csaky, kwam door Bremmers bemoeienis in diverse verzamelingen terecht. Met ongeveer een derde van zijn totale 'stal' aan kunstenaars onderhield Bremmer ook daadwerkelijk contact. Een lijst met namen van deze 'inner circle' is opgenomen in een bijlage.¹⁰

Het werk van alle door Bremmer gepropageerde kunstenaars, of zij nu door hem gevormd of slechts door hem 'geannexeerd' werden, is te omschrijven als een spiritueel geladen realisme, of 'psychisch realisme', zoals Just Havelaar het in 1926 noemde in een karakterisering van de 'School-Bremmer'.¹¹ In onderwerp beperken zij zich bijna steeds tot de aloude genres: stillevens, interieur, landschap, portret, naakt. Hoewel de modernsten onder hen zich waagden aan *Composities*, blijft het werk vrijwel altijd verbonden aan de zichtbare werkelijkheid: van de precieze, verstilde weergave van alledaagse zaken van Truus van Hettinga Tromp tot de pijnlijk gestolde werkelijkheid van Rudolf Bremmer; van de veralgemeende realiteit van Van der Leek tot de uitvergroete en versterkte werkelijkheid van Charley Toorop. Hun werk is vaak geladen met een sterke, bijna tastbare spanning. Deze lading heeft, in ieder geval in Bremmers beleving, vanzelfsprekend een mystieke kant. Om opgenomen te worden en te blijven in zijn kring was het noodzakelijk dat hij zelf in het werk de aanwezigheid van 'het eeuwige' ontwaarde.

Ook het werk van een aantal contemporaine buitenlandse kunstenaars, zoals de Italiaan Severini, de Hongaarse beeldhouwer Csaky en de Fransman Metzinger, voldeed voor Bremmer aan deze voorwaarden. Het gematigde kubisme van Severini en Herbin, waarin de werkelijkheid herkenbaar blijft maar duidelijk aan 'veralgemening' is onderworpen, beviel Bremmer uitstekend. Het paste goed bij het kubistische werk van bijvoorbeeld Mondriaan, Sluijters en Gestel, dat hij al propageerde. De meer naturalistische, naar het klassieke neigende manier van werken waar veel kubisten tijdens en na de Eerste Wereldoorlog toe overgingen, sloot eveneens aan bij wat in de kring rond Bremmer geproduceerd werd.

De door Charley Toorop in 1938 voltooid *Portretgroep van H.P. Bremmer en zijn vrouw met kunstenaars uit hun tijd* (afb.1) is in verschillende opzichten exemplarisch voor de kring rond Bremmer, om te beginnen door de manier waarop het gefinancierd werd. In 1935 nam Toorop zelf het initiatief tot het schilderen van dit portret. Zij had twee jaar eerder, in 1932-1933, een vergelijkbaar groepsportret geschilderd, de bekende *Maaltijd der vrienden*, waarin zij zichzelf aan tafel met haar eigen vrienden, onder wie John Rädecker en zijn gezin, had afgebeeld. Bremmer was zeer goed te spreken over dit schilderij.¹² Het werd in 1934 dankzij de inspanningen van Bremmers Rotterdamse cursist Jacob Mees voor f 2.000,- aangekocht door een groep particulieren en geschonken aan het Museum Boymans, nadat het Haags Gemeentemuseum het werk na lang beraad geweigerd had.¹³ Bremmer wordt zelfs, hoewel hij zelf slechts tien gulden lijkt te hebben bijgedragen, in de catalogus als een van de schenkers van het werk genoemd, samen met vijf anderen, onder wie zijn cursisten mej. dr. J. Hintzen, mevr. Th.J. Hintzen-'s Jacob en Jacob Mees.¹⁴

Gestimuleerd door de aankoop van de *Maaltijd*, begon Toorop nu aan haar volgende vriendenportret.¹⁵ Voor dit al even befaamde schilderij, meestal kortweg aangeduid als de *Bremmergroep*, zocht Toorop op de haar kenmerkende voortvarende wijze zelf de

geldschietters bij elkaar. Uit de intensieve correspondentie die zij hierover voerde met Sam van Deventer, blijkt dat zij de Kröller-Müller Stichting direct bereid vond om f 1000,- bij te dragen aan de kosten.¹⁶ Het schilderij moest f 3.000,- kosten, een bedrag dat aan Toorop zou worden uitbetaald door de kunsthandelaar Nieuwenhuizen Segaar in maandelijkse termijnen van f 200,-. Helene Kröller-Müller en Sam van Deventer droegen elk uit eigen zak f 250,- bij. Voor de overige f 1500,- werd een – niet bewaard gebleven – intekenlijst verspreid onder Bremmers cursisten. Na voltooiing zou het werk eigendom worden van het Rijksmuseum Kröller-Müller. Toen het schilderij in december 1938 eindelijk klaar was, wilde Charley het eerst een tournee laten maken door Nederland, waarschijnlijk om alle kleinere sponsors tevreden te stellen. Het werk was in het voorjaar van 1939 achtereenvolgens te zien bij kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag en bij kunstzaal Van Lier in Amsterdam. De kunstenaar had ook al afspraken gemaakt met de vereniging Voor de Kunst in Utrecht en het Museum Boymans in Rotterdam, maar dat werd Helene Kröller te gortig. Zij was door haar slechte gezondheid niet in staat om te reizen en had het schilderij alleen nog maar op een foto gezien. In een pittige briefwisseling met Toorop eiste zij dat het schilderij uiterlijk in april 1939 in het museum op de Hoge Veluwe zou komen, hetgeen gebeurde.¹⁷

Waren de opdracht voor het schilderij en de afwikkeling ervan al kenmerkend voor de kring rond Bremmer, de inhoud en de vorm van het werk waren dat nog meer. Volgens Aleida Bremmer wilde de kunstenaar aanvankelijk een bijeenkomst ten huize van de familie Bremmer op zondagavond vastleggen, met een aantal kunstenaars onder wie Charley zelf, Dirk Nijland, Bart van der Leck en het echtpaar Bremmer rond de tafel in de leskamer gegroepeerd, min of meer naar analogie van de *Maaltijd der vrienden*.¹⁸ De kamer zelf, met de vele kunstwerken aan de wand en op de kasten, zou als achtergrond dienen. Maar het werk groeide al snel uit tot een hommage aan Bremmer, vol iconen van de Bremmeriaanse wereld. De meeste geportretteerden behoren – als we het aantal keren dat Bremmer in zijn tijdschriften aandacht aan een kunstenaar besteedde als graadmeter nemen – tot Bremmers favorieten onder de levende kunstenaars. Van Daalhoff (5 maal in *Moderne Kunstwerken*, 41 maal in *Beeldende Kunst*), Van der Leck (63 maal in *Beeldende Kunst*) en Rädecker (40 maal in *Beeldende Kunst*) zijn de absolute toppers; Truus van Hettinga Tromp (eenmaal in *Moderne Kunstwerken*, 24 maal in *Beeldende Kunst*) en Charley Toorop (27 maal in *Beeldende Kunst*) zijn de koninginnen van de vrouwelijke kunstenaars in Bremmer-kring. Drie van zijn grote voorbeelden, Vincent van Gogh, Floris Verster en Jan Toorop, zijn vertegenwoordigd door een kunstwerk, evenals een van de jongste toevoegingen aan zijn kring, Carel Willink.

Het werk is daarnaast karakteristiek in de zin dat het ernstig – een belangrijk Bremmeriaans gegeven – en doorwrocht is. Er is lang aan gewerkt. Toorop deed vier jaar over de Bremmer-groep. Dat had natuurlijk te maken met de beschikbaarheid van de personen die ervoor moesten poseren, maar ook met het perfectionisme van de kunstenaar. In de kring rond Bremmer wordt nooit de verf spontaan op het doek gegooid, hier wordt over elk onderdeel lang nagedacht. Voor bijna alle Bremmeriaanse kunstenaars geldt wat Just Havelaar in 1921 schreef bij een tentoonstelling van Koster, Eekman, Nieweg, Nijland en Wittenberg: ‘Allen zijn hardnekkige vorsers meer dan hartstochtelijken. Het lyrische element is grotendeels afwezig. [...] Een weinig meer onbewuste overgave zou men haast allen toewensen.’¹⁹

De kunst uit Bremmers kring is ook ernstig in de zin van: bloedserieus. Scherts en relativering ontbreken bijna helemaal bij deze kunstenaars, op een enkele uitzondering als Dirk Nijland na, die aan zijn zeer gedisciplineerde werk een dosis milde humor toevoegde. Een grapje verdraagt zich bij de meesten maar moeilijk met de aard van het werk. Humor is bij Bremmer, net als virtuositeit, niet verboden maar wel verdacht. Een kunstenaar die humor in zijn werk legde, moest daar als het ware een extra hoeveelheid ernst en diepte tegenover

stellen. Interessant is wat hij in dit verband zegt over de karikaturen van Cornelis Veth, die hij opvallend genoeg wel kon waarderen, mogelijk om de onbedoelde ‘gaucherie’ ervan. Veth was geen begenadigd tekenaar; zijn tekeningen ogen vaak wat stijfjes en amateuristisch. Bremmer kocht er op een tentoonstelling in 1937 een aantal, waaronder de bekende karikatuur van hemzelf met Helene Kröller-Müller, ‘*Bremmer moet zijn oordeel zeggen*’.²⁰ In een bespreking van deze tentoonstelling in *De Telegraaf* prijst Bremmer het geestige, het snel geziene, het opmerkingsvermogen van de kunstenaar. Maar hij maakt ook duidelijk waar het hem eigenlijk om gaat: ‘Interessant en belangrijk kon dit alles zijn zonder dat men met kunst te doen had. Maar de beteekenis van dit werk steekt niet in den inhoud zooals dit nooit met kunst het geval is. Cornelis Veth toont zich hier een beeldend kunstenaar van persoonlijke en sterke beteekenis. “De grap” en aardigheid van de voorstellingsinhouden kan men beleven, maar die spanning verdwijnt weer spoedig. Hier blijft iets anders in ons naleven. Iets van dat wat verder ondefinieerbaar is, maar wat het levende eigene van den kunstenaar is [...]. Juist de diepst innerlijke overtuiging van het zóó te moeten maken en niet anders [...] is de macht van het werk.’²¹

Hiërarchie

Kunstenaars werden op verschillende manieren opgenomen in Bremmers ‘stal’. Er is in dit opzicht een duidelijke hiërarchie in de generaties te constateren. Met de door hem bewonderde Haagse School-schilders die nog in leven waren toen hij zijn loopbaan begon, zoals Jozef Israëls, de gebroeders Maris, P.C. Gabriël en J.H. Weissenbruch, had Bremmer weinig tot geen contact. Zij lieten zich de lovende besprekingen van hun werk en de incidentele aankopen welgevallen zonder daarop te reageren. Alleen Jozef Israëls schreef hem een vriendelijk briefje in 1905, nadat Bremmer hem een aflevering van *Moderne Kunstwerken* had toegestuurd. Een wat onverwachte relatie had Bremmer met August Allebé, tot 1906 directeur van de Amsterdamse Rijksacademie voor Beeldende Kunsten, die ook tot de oudste generatie behoort. De ouderwetse, precies en degelijk werkende Allebé telde onder zijn leerlingen een aantal favorieten van Bremmer zoals Piet Meiners en Jan Voerman en werd in de jaren twintig en dertig soms wel beschouwd als een voorloper van de Nieuwe Zakelijkheid.²² Bremmer had een grote bewondering voor het werk van Allebé, dat hij 14 keer in *Moderne Kunstwerken* en 13 keer in *Beeldende Kunst* afbeeldde en regelmatig ten voorbeeld stelde aan jonge schilders. In het themanummer van *Moderne Kunstwerken* over stillevens, in 1904, prees hij Allebés – overigens niet geheel voltooide – *Lepelrek* als ‘het meest Hollandsche bij uitstek, zoowel wat het ongeposeerde onderwerp aangaat als de realistische zienswijze, en vooral de warme innigheid die zoo aan de zin voor ’t intieme doet denken die men bij de oud-Hollandsche meesters vindt.’²³

Toen Bremmer begon met het reproduceren van zijn werk in *Moderne Kunstwerken*, was Allebé eerst wat afhoudend. Hij vond dat Bremmer – die bij voorkeur tekeningen en onvoltooide werken van hem toonde – niet zijn beste werk afbeeldde en trachtte invloed uit te oefenen op de opmaak van de pagina’s en de volgorde van de afbeeldingen. Het is eigenlijk niet verwonderlijk dat hij dit deed, want toestemming vragen voor reproductie was al vóór de nieuwe auteurswet van 1912 usance aan het worden, maar Bremmer wilde gewoonlijk zelf bepalen wat hij van een kunstenaar afbeeldde. Toen ze elkaar persoonlijk ontmoetten, liet Allebé zich tegen Bremmer ‘ietwat sarcastisch’ uit over de bijschriften.²⁴ Bremmer, die door al deze tegenstand juist geprikkeld leek te worden, ging Allebé vaak opzoeken. Er groeide een wat knorrige vriendschap. Ze zochten samen in Museum Willet Holthuysen tekeningen en prenten uit voor reproductie en ze voerden lange twistgesprekken, waarin Bremmer probeerde te bereiken dat de oudere kunstenaar zich open zou stellen voor Van Gogh, en Allebé uitwijdde over zijn favorieten: Backer Korff, Bles en Rochussen. Bremmer was helemaal niet

onder de indruk van de autoriteit van Allebé en Allebé was ongevoelig voor Bremmers charisma. Maar dat stond een vruchtbaar contact niet in de weg: Bremmer legde een grote verzameling tekeningen van Allebé aan, en kocht schilderijen en tekeningen van hem voor zichzelf en voor Helene Kröller-Müller, waaronder het genoemde *Lepelrek*.

Dan is er de generatie die de toon aangaf in de jaren tachtig en negentig van de negentiende eeuw, zoals Breitner, Ed Karsen en Isaac Israëls. Hij wijdde niet alleen op eigen initiatief juichende besprekingen aan hen in zijn lessen en in *Moderne Kunstwerken en Beeldende Kunst* maar zocht zelf contact met hen. Deze gevestigde kunstenaars, zijn jeugdhelden, hadden in het algemeen zijn hulp niet nodig maar accepteerden die gracieus. Ze lijken soms wat beduusd van de vele aandacht van Bremmer die hun ongevraagd ten deel viel. W.B. Tholen schrijft hem in 1919, als Bremmer een heel nummer van *Beeldende Kunst* aan zijn 'gezonde, fijne, krachtige kunst' heeft gewijd: 'De aflevering Beeldende Kunst die ik heden morgen ontving was voor mij een verrassing. [...] Ik onderging dus, dat gij mij de schilderijen uitlegde. En nu kan ik niet nalaten te zeggen hoe knap ik dat vond, zoo goed gij mijne gevoelens had begrepen.'²⁵ Soms gingen ze wat achteloos om met Bremmers verering. Antoon Derkinderen bijvoorbeeld, met wie Bremmer contact zocht vanwege de reproductie van zijn werk, reageerde maar langzaam op verzoeken van Bremmer. In 1906, toen Derkinderen waarschijnlijk in onderhandeling was over zijn directeurschap van de Rijksacademie in Amsterdam, moest hij een ontmoeting waar Bremmer erg op had aangedrongen, lang uitstellen: 'ik behoef U dat niet alles uit te leggen: besprekingen hier, besprekingen daar...', schrijft hij gewichtig aan Bremmer.²⁶

Met een aantal van hen, zoals met Jan Voerman sr. die hij vanaf 1905 elke zomer opzocht als hij in Wapenveld logeerde, ontstond een warme, hartelijke relatie. Ook met de voormalige Les XX-leden Theo van Rijsselberghe en William Degouve de Nuncques, die hij beiden al kende sinds zijn Leidse tijd, onderhield hij een regelmatig contact. Maar vooral met Jan Toorop, Floris Verster en Joseph Mendes da Costa was hij goede vrienden. Gevormd als hij was door deze generatie kunstenaars, ging hij nog geregeld bij hen te rade waar het zijn eigen volgelingen betrof. Hij liet bijvoorbeeld werk van zijn leerlingen door Verster beoordelen. In 1900 schreef hij aan Anna Egter van Wissekerke, die hij al een jaar les gaf: 'Na uw werk bezien te hebben zei Verster, dat is iemand met veel talent. [...] De studie van de koperen pan met de gele kan en uitjes vond hij als studie zeer goed al had hij er ook veel op aan te merken. In 't algemeen vond hij het resultaat voor een jaar werken zeer bevredigend en dacht dat als U eenige jaren zoo ernstig doorwerkte er stellig wel iets goed van zou komen. Me dunkt dat is voor ons beiden nogal bemoedigend.'²⁷ Omgekeerd stuurde Floris Verster vaak jonge hoopvolle schilders die bij hem kwamen om raad, door naar Bremmer. Hij had een afkeer van het 'beulswerk' zoals hij het noemde.²⁸ Op deze manier kwam Bremmer bijvoorbeeld in 1903 in contact met de Leidse schilder Willem van der Nat, die hij gedurende een aantal jaren zou 'heropvoeden'.

Bij de jongere generaties ging het initiatief tot het contact met Bremmer meestal van de kunstenaar uit. Zij kwamen langs met werk, stuurden ongevraagd tekeningen, grafiek en foto's van hun werk. Daar ging hij vaak net zo achteloos mee om als de oudere generatie met hem: hij reageerde niet of heel langzaam. Er zijn nogal wat brieven over tekeningen en foto's die niet teruggestuurd werden. Er is vaak veel werk aan deze zendingen besteed. Herman Hana stuurde in juli 1916, na een voltooide opdracht voor Bremmer, hem ongevraagd stalen van beschilderd textiel voor meer opdrachten.²⁹ Een tijd later vraagt hij ze bedremmeld terug: 'Het is nu al heel lang dat ik niets meer van U vernam. [...] In elk geval zou ik wel heel graag die stalen terughebben.'³⁰ De beeldhouwer Theo van Reyn stuurde Bremmer in juni 1919 zelfs ongevraagd een bronzen beeldengroep. Ruim een maand later informeerde hij bij Bremmer of deze het beeld wel ontvangen had.³¹ Bremmer stuurde het beeld per omgaande post terug, kennelijk met een briefje van de strekking dat hij bang was om overstroomd te

worden met werk van kunstenaars en dat dus ontmoedigde. Van Reyn schreef boos en sarcastisch terug: 'Uw angst voor het in de hand werken van ongevraagde kunstwerkjes aan een esthetisch-adviseur op zicht te zenden, kan ik verklaren, indien dit min of meer afhangt van de zedelijken sterkte van dezen kunstkenner.'³²

Lang niet alle kunstenaars die daarvoor oppervlakkig gezien in aanmerking zouden komen, werden opgenomen in zijn 'stal'. Veel Nederlandse kunstenaars die in allerlei variaties op het realisme werkten in de tijd dat Bremmer actief was, bleven buiten zijn invloedssfeer. In de tweede helft van de jaren twintig groeide er een hernieuwde belangstelling voor het realisme in Nederland. Stromingen als de Nieuwe Zakelijkheid en het surrealisme maakten furore. Het werk van veel jonge kunstenaars uit de jaren dertig ligt op het oog vrij dicht tegen dat van de kring rond Bremmer aan.³³ Je kunt je afvragen waarom bijvoorbeeld Raoul Hynckes, Willy Boers, Kasper Niehaus, Jan van Tongeren, Wim Schuhmacher en Wim Bosma niet tot Bremmers kring behoorden en Charley Toorop, Dirk Nijland, Jan Wittenberg, Carel Willink en Edgar Fernhout wel. Hetzelfde gold voor de beeldhouwers. Hoewel hij incidenteel werk kocht van andere beeldhouwers, zoals Van der Hoef, Krop, Jacobs van den Hof en de Belgische beeldhouwer Jules Vermeire, beperkte hij zijn aandacht en inspanningen vrijwel geheel tot het viertal Mendes da Costa, Altorf, Zijl en Rädcker.

Bremmer liet echter in de jaren dertig nog maar weinig nieuwe kunstenaars in zijn kring toe. Hij beschikte al over een grote 'voorraad' kunstenaars die hem en de verzamelaars om hem heen geregeld werk leverden. Maar met het inzetten van de crisisjaren nam het aantal smeekbrieven alleen maar toe. Op den duur ging Bremmer kunstenaars echt weren. Dat wetende, verzocht Hugo Brouwer uit Den Haag in 1938 'beleefd om een kleine audiëntie. U weet, dat ik de wegen der kunst ga, en dus voor pittige obstakels kom te staan [...]' Hij haastte zich om toe te voegen dat Bremmer niets te vrezen had: 'Ik ben zo cru om U te verzekeren dat het geen geldmoeilijkheden zijn.'³⁴ Er drongen vrijwel alleen maar nieuwelingen door als zij geïntroduceerd werden door kunstenaars die al tot zijn kring behoorden. Zo introduceerde Dirk Nijland de schilder en verzamelaar Paul Arntzenius bij Bremmer en stuurde Charley Toorop haar zoon Edgar Fernhout bij hem langs.

Tegen een deel van de nieuwe realistische schilderkunst moet Bremmer een zekere weerzin gehad hebben. De Nieuwe Zakelijkheid betekende in het geval van sommige kunstenaars, zoals Nijland en Wittenberg, een zeer intense, 'eerbiedige' weergave van alledaagse zaken, juist zoals Bremmer het graag zag. Maar voor velen was het echt niet meer dan de nuchtere, vaak humoristische, soms cynische weergave van de rauwe werkelijkheid. Het werk van socialistische schilders als Johan van Hell of Harmen Meurs bijvoorbeeld, was te grappig en bovendien te politiek geladen voor Bremmer. Het druiste in tegen zijn verheven opvatting van kunst.

Ook het surrealisme van de jongere generatie was niets voor hem. Bremmer was geen man van Freud. Hij was een aanhanger van de frisse psychologie van Heymans, de theorie van de persoonskenmerken en het sociaal-darwinisme, van de mens die altijd streeft naar het hogere. Niet van de troebele psychoanalyse, waar niets diepers en hogers is dan de lusten van de mens zelf. Illustratief is zijn treffen met Theo Stiphout, de jongste kunstenaar van wie Bremmer ooit een werk kocht: *Zijn ideaal*, een surrealistische scène met een slapende man die droomt van een naakte vrouw. Aleida Bremmer-Beekhuis verhaalt dat Bremmer in 1936 of 1937 werk van Stiphout bij kunstzaal Kleykamp zag en weinig onder de indruk was. Vlak na Bremmers bezoek kwam Stiphout zelf bij Kleykamp. Toen de kunstenaar hoorde dat Bremmer geweest was, holde hij hem achterna en haalde hem over om met hem mee terug te gaan naar de tentoonstelling. Daar las Bremmer Stiphout 'de les over al het gewilde, niet werkelijk doorleefde in zijn werk. Maar in het kleinste schilderijtje wees hij een venster aan dat eenvoudig en met liefde was geschilderd. Dat wilde hij hebben, de malle entourage op den koop toenemend.'³⁵

Zonder Bremmers goedkeuring was het voor een kunstenaar vrijwel onmogelijk om door te dringen tot zijn kunstkopende volgelingen. Als Bremmer het werk van een kunstenaar expliciet afkeurde, was de kans op aankoop door een verzamelaar uit zijn kring verkeken. Dat was voor een kunstenaar alsof het brood hem recht uit de mond werd gestoten. Jaap Weyand schrijft bijvoorbeeld in 1934 een werkelijk van woede spattende en blazende brief over een verkoop bij een niet nader genoemde verzamelaar die door Bremmers ‘advies of inzichten’ niet door was gegaan: ‘Gezwegen nog de strijd om het bestaan, die met een groot gezin in dezen tijd beslist geen pretje is vraag ik U in deze recht op den man af, op welke gronden u een dergelijke handelwijze meent te kunnen rechtvaardigen? [...] Veelal doet een mensch zijn mond slechts ten kwade open [...]. Gesteld zelfs dat het uw taak zou wezen om gedeeltelijk of geheel hersenlooze mensen als zoovele holle vaten te voorzien van een inhoud met de beste intentie’s: fokt u dan liever natuurlijke Bremmertjes, dat is uw gezond natuurrecht [...] Daarom is ook voor u zwijgen beter dan spreken.’³⁶

Buitenlanders

Onder de circa driehonderd levende kunstenaars die Bremmer propageerde, zijn 65 buitenlanders. Met ongeveer een kwart van hen had Bremmer wel eens persoonlijk contact. Buitenlanders die al op eigen kracht een reputatie hadden opgebouwd, beseften vaak goed dat zij voor de toegang tot de Nederlandse markt niet om Bremmer heen konden. Zij behandelden hem met veel egards. In april 1921 bezocht Bremmer, in het gezelschap van Van de Velde, diens dochter Nele en Sam van Deventer de Belgische schilder James Ensor in zijn atelier in Oostende. Tijdens dit bezoek, waarvan een hilarische beschrijving bewaard is gebleven van de hand van Nele van de Velde, kocht Bremmer drie werken van Ensor.³⁷ Na afloop haastte Ensor zich aan Bremmer te schrijven: ‘Je garde un excellent souvenir de votre aimable visite à l’atelier d’Ostende et de celle de vos charmants compagnons’.³⁸ Dat hij in vrijwel dezelfde bewoordingen aan Henry van de Velde schreef over dit bezoek maakt zijn brief niet minder hoffelijk.³⁹ Bremmers oude vriend Theo Van Rijsselberghe, na Redon de meest besproken buitenlander in *Beeldende Kunst*, laat, in een overigens oprecht vriendschappelijke briefwisseling, geen gelegenheid voorbij gaan om Bremmer te vragen hem nog eens beleefd aan te bevelen bij mevrouw Kröller.

Het valt op dat de buitenlanders die Bremmer benaderden, in het algemeen brieven schrijven met meer strijkages dan de Nederlanders. De Hongaar Huszár schrijft bijvoorbeeld in 1908 uit Parijs, na een bespreking met Bremmer waarin deze ongetwijfeld harde kritiek heeft geuit op zijn werk: ‘Sehr geehrter Herr Bremmer, Erlauben sie mir das ich ihnen brieflich mein besten dank geben soll für ihre wohlwollende Kritik über meine arbeiten’.⁴⁰ Vooral de Belgen die vanaf het begin van de Eerste Wereldoorlog in Nederland verbleven en vaak zeer behoeftig waren, zijn erg beleefd. De beeldhouwer Albert Termote schrijft Bremmer, die hij al sinds 1919 kende, in 1922 nog aan als ‘Weledele Zeer Geleerde Heer Professor’.⁴¹ In elke brief dankt hij hem opnieuw voor zijn ‘vereerend bezoek’; ook laat hij zich in 1923 nog maar eens opnieuw bij Bremmer aanbevelen door Henry van de Velde.⁴² Dit werd Bremmer mogelijk te veel, want daarna was er weinig contact meer.

Ook buitenlanders die er niet in slagen door te dringen tot Bremmers kring, blijven altijd opvallend beleefd, hetgeen in scherp contrast staat tot de ongegeneerde woede-uitbarstingen van sommige Nederlanders. Een saillant voorbeeld is de Franse kunstenaar Le Fauconnier. Hij schreef Bremmer herhaaldelijke vleiende brieven. Nadat hij zich in 1914, toen hij zich net in Nederland had gevestigd, voor de eerste maal – vergeefs – bij Bremmer had gemeld, bleef hij het proberen. ‘On m’a souvent parlé de l’intérêt que vous portiez et que vous tendiez jusqu’à l’art moderne. Ainsi je me permets de vouloir bien honorer cette exposition de votre visite’, schreef hij in 1915 om Bremmer uit te nodigen voor een tentoonstelling van zijn werk

in de Rotterdamse Kunstkring.⁴³ En in 1925 schrijft hij Bremmer aan als ‘Monsieur le Docteur Bremmer’. Maar de Fransman, die het dubbele ongeluk had dat hij werkte in een expressionistische stijl waar Bremmer weinig mee op had, en die in Nederland al door een ander – Conrad Kickert – zeer krachtig was gepromoveerd, zou nooit een werk verkopen aan of middels Bremmer.

Enkele buitenlanders, zoals de Parijse Cubaan Raoul Martinez die zich in 1915 in Nederland vestigde, gingen daarentegen volkomen op in Bremmers kring. Aanvankelijk schilderde Martinez in een mengvorm van fauvisme en futurisme, zoals in het dynamische *Centraal Station Amsterdam* uit 1918. In dat jaar kocht Bremmer twee werken van hem, waarop Martinez zich haastte hem te bedanken en om advies te vragen. Bremmer onderwierp het werk van Martinez aan een diepgaande analyse en onder zijn invloed ging deze zich toeleggen op een licht kubistische weergave van eenvoudige onderwerpen: spruitjes, tulpen, het uitzicht uit zijn raam. Ook schilderde hij veel portretten van Bremmerianen. Zijn beste werk heeft een prettig soort hoekige stroefheid en een intens kleurgebruik, dat soms in de buurt komt van het werk van Herbin en dat aansluit bij sommige Nederlandse protégés van Bremmer, vooral Charley Toorop. Hoewel hij in 1924 weer uit Nederland vertrok en tot de Tweede Wereldoorlog afwisselend in Parijs en Brussel woonde, bleef hij onderdeel uitmaken van Bremmers ‘stal’. Hij onderhield een intensieve correspondentie met Bremmer en vanaf de jaren dertig ook met diens neef en opvolger Feltkamp. Zijn werk kwam voornamelijk in Nederland terecht, onder hun cursisten. Het onderging ook geen wezenlijke veranderingen meer na zijn ‘leertijd’ bij Bremmer.⁴⁴

Een aparte groep binnen de buitenlanders in Bremmers entourage wordt gevormd door de kunstenaars die kortere of langere tijd onder contract stonden bij de Parijse kunsthandelaar Léonce Rosenberg. Tijdens de Eerste Wereldoorlog groeide Rosenberg, die sinds 1910 actief was als kunsthandelaar, door verschillende omstandigheden uit tot de belangrijkste vertegenwoordiger van kubistische kunstenaars zoals Picasso, Braque, Gris, Herbin, Léger, Surville, Csaky en Metzinger.⁴⁵ Ook de Italianen Severini en De Chirico werden opgenomen in zijn stal. Hij bouwde een grote voorraad van hun werk op. In de jaren 1918 en 1919 was Rosenberg de enige Parijse kunsthandelaar die zeer regelmatig tentoonstellingen van kubistische kunst hield.⁴⁶ Verscheidene van ‘zijn’ kunstenaars beschikten al voor en tijdens de Eerste Wereldoorlog over contacten met kunstenaars en verzamelaars in Nederland.⁴⁷ Piet Mondriaan, die in 1919, na een gedwongen verblijf in Nederland tijdens de oorlogsjaren, weer terugkeerde naar Parijs, vond Rosenbergs Galerie de l’Effort Moderne de beste tentoonstellingsruimte voor moderne kunst en slaagde erin zelf ook te gaan behoren tot de door Rosenberg gepromoveerde kunstenaars. In 1921 nam hij voor het eerst deel aan een groepsexpositie bij l’Effort Moderne en in hetzelfde jaar werd zijn boekje *Le Néo-Plasticisme* uitgegeven door Rosenberg.⁴⁸

Rosenberg, die de Parijse markt voor het kubisme in deze jaren van regressie enigszins overschat bleek te hebben, benutte de al eerder van Nederlandse kant getoonde belangstelling voor het kubisme en veilde in 1921 bij het Amsterdamse veilinghuis Mak van Waay een groot deel van zijn voorraad. Met deze veiling, waar Bremmer grote aankopen deed voor de verzameling Kröller-Müller, werd Rosenbergs naam in Nederland gevestigd.⁴⁹ Ook andere verzamelaars uit Bremmers kring, zoals Dirk Hannema, zouden in de jaren twintig de weg naar Rosenberg vinden. Bremmer, die al bij eerdere gelegenheden werk had aangekocht van Picasso en Herbin, leerde in maart 1921 Rosenberg persoonlijk kennen. Hij schreef aan Aleida: ‘Vanmiddag was ik bij L. Rosenberg, waar ik de modernste kunst gezien heb. Ik was daar alleen met de kunsthandelaar, een werkelijk sympathiek man om mee te praten. Hij had juist een tentoonstelling van Herbin. Ik ben blij, dat ik dat alles eens op mijn gemak gezien heb.’⁵⁰

De Hollandse pedagoog vond een geestverwant in de Parijse handelaar. Rosenberg was een actief promotor van zijn kunstenaars. Hij schreef artikelen en boeken over het kubisme, zoals het in 1920 verschenen *Le Cubisme et la Tradition* en gaf vanaf 1924 drie jaar lang een eigen tijdschrift uit, *Le Bulletin de L'Effort Moderne*, waarvan de omslag fraai was vormgegeven door Herbin. Hij had een idealistische, naar het mystieke neigende interpretatie van de moderne kunst. In een bijdrage aan het Italiaanse periodiek *Valori Plastici* in 1919 schreef hij 'Ne tenant compte du hasard, écartant l'anecdote, négligeant le particulier, les artistes "cubistes" tendent au constant et à l'absolu.'⁵¹ En in *Le Cubisme et la Tradition* verbindt hij het spirituele streven dat hij in het kubisme ziet met de spiritualiteit van de westerse middeleeuwen en het Verre Oosten.

Rosenbergs opvattingen waren meer verwant aan die van Bremmer dan aan die van zijn Franse collega-handelaren. Zijn belangrijkste rivaal in de kunsthandel, Daniel Henry Kahnweiler, die voor de Eerste Wereldoorlog de handel in avant-gardekunst domineerde, interpreteerde het kubisme bijvoorbeeld veel nuchterder.⁵² Hij zag het kubisme weliswaar als een revolutionaire vernieuwing van de beeldtaal, maar zijn opvatting strekte zich niet uit buiten een visuele analyse van de werken zelf. Hij had geen allesomvattende theorie waarin de door hem gepropageerde kunst moest passen. Kahnweiler, die met evenveel verve als Rosenberg de rol van promotor van moderne kunst vervulde, had evenwel een veel zakelijker relatie met de kunstenaars die bij hem onder contract stonden. Hij bemoeide zich minder met inhoud en vorm van hun werk dan Rosenberg, die zich, analoog aan Bremmer, zag als een spiritueel leider van een groep ingewijden.⁵³ Veel kunstenaars, zoals Picasso, verlieten Rosenberg dan ook na een paar jaar voor Kahnweilers Galerie Simon.

Bremmer bleef kenmerkend genoeg steeds zaken doen met Rosenberg en niet met Kahnweiler. Uit de schaarse brieven van Rosenberg aan Bremmer die bewaard zijn gebleven – slechts twee brieven en een briefkaart, alle uit 1923 – blijkt een hartelijke relatie. Rosenberg gewaagt van 'Le sympathie que vous avez toujours bien voulu me témoigner et les nombreux encouragements qu'il vous a plu de prodiguer à L'EFFORT MODERNE'.⁵⁴ Bremmer stuurde Rosenberg relevante afleveringen van *Beeldende Kunst* en vertaalde zelfs een van zijn artikelen over Herbin voor hem in het Frans. Het contact met de kunstenaars verliep voornamelijk door tussenkomst van Rosenberg. Het rechtstreekse contact beperkte zich grotendeels tot brieven over bruiklenen en foto's van hun werk.⁵⁵ Evenals Nederlandse kunstenaars die door Bremmer gepropageerd werden, stoorden zij zich niet aan de interpretatie die hij aan hun werk gaf. Integendeel, Herbin liet via Rosenberg in 1923 aan Bremmer weten met veel plezier en interesse de bespreking van zijn werk gelezen te hebben.⁵⁶ De kunstenaars verzuimden nooit een kans om Bremmer nog eens beleefd te complimenteren. Severini prees hem bijvoorbeeld uitvoerig om zijn keuze van werken. Hij schreef hem in 1932, refererend aan de gitaarspelende *Pierrot* uit Bremmers bezit, die in bruikleen was in het Haags Gemeentemuseum: 'Je considère, monsieur, le tableau que vous possédez de moi au musée, "Pierrot", comme une de ces oeuvres significatives'.⁵⁷

VI.2 Materiële bemoeienis

Het grootste deel van de honderden door Bremmer en zijn echtgenote zo liefdevol bewaarde kunstenaarsbrieven betreft materiële zaken.⁵⁸ Het gaat vaak over armoede, ziekte, vochtige huizen, honger zelfs. 'Beste Vriend en Heer', schrijft Willem van der Nat, die al een jaar onder contract stond bij Bremmer, in 1904, 'Alarm! Ik kom om uwen hulp [...] Groote moeite heb ik gedaan om de huishuur bijeen te krijgen. Dat is mij niet gelukt. [...] zoudt U genegen zijn mij die 60 gld. te zenden vóór of op Maandag a.s. Ik garandeer je stellig binnen 14 dagen dit bedrag terug te zenden.'⁵⁹

Een typerende briefwisseling is die met John Rädecker. Bremmer vond hem de belangrijkste beeldhouwer van zijn generatie. Hij noemde hem ‘de meest verdroomde van allen’ en vond in zijn werk ‘de zin van eeuwigheid en oneindigheid, de beteekenis van het leven’.⁶⁰ In april 1922, niet lang nadat zij elkaar voor het eerst hadden ontmoet, wendde de beeldhouwer zich tot Bremmer met een vraag om steun: ‘mijn financiële toestand maakt, dat ik mij niet meer met volle ernst aan m’n werk kan blijven geven. [...] U zoudt misschien iets van mij willen koopen of anderen financiële hulp kunnen verstrekken.’⁶¹ Na Bremmers welwillende reactie was de toon gezet voor een jarenlange stroom prozaïsche brieven van de kant van de grote dromer. ‘Ik zit erg om geld verlegen’, schreef hij in oktober 1922,⁶² ‘Bremmer, ik heb geldnood’ in augustus 1923, en later dat jaar: ‘Ik voelde me de laatste tijd voor 2/3 artist, voor 1/3 handelsreiziger, omdat ik zoo erg geld nodig had omdat ik schulden betalen moest’.⁶³ Hij ging overigens tamelijk nonchalant om met Bremmer en de belangrijke klanten die deze hem bezorgde, zoals de Rotterdamse verzamelaarster mevrouw Hintzen-’s Jacob. In mei 1925 schreef Rädecker aan Bremmer: ‘Ik wil even iets schrijven. Misschien weet je ik in de Rotterdamsche Kunstkring exposeer. Ik schrijf dit wel erg laat. Dit komt doordat ik dacht “Bremmer zal het wel weten.” [...] Maar nou achteraf denk ik, ik moet even schrijven. Misschien is er een of ander stuk werk bij dat Mevr. Hintze-Jacobs zoudt willen hebben. Ik heb Mevr. Hintze-Jacobs niet eens een uitnodiging gestuurd. [...] Zoo, dit is gebeurd. Het gaat met me werk niet al te best, ben wel erg bezig. Nou, Bremmer, m’n beste groeten.’⁶⁴

Deze zakelijke manier van bejegenen van een mecenas is niet ongebruikelijk en zeker niet exclusief voor de kunstenaars rond Bremmer. De meeste bewaard gebleven brieven van kunstenaars aan verzamelaars en kunsthandelaars, ook in de archieven van kunsthandels als Van Wisselingh, hebben een praktisch en materieel karakter. Verwacht van de correspondentie tussen kunstenaars en hen die op een of andere manier bijdragen in hun levensonderhoud weinig verhandelingen over interessante ontdekkingen, vernieuwingen, ideeën – dat bewaren zij voor hun correspondentie onderling. Opvallend is de vanzelfsprekendheid waarmee kunstenaars de meest banale dingen vragen aan hun ‘weldoeners’. George Breitner, die veel werk verkocht via kunsthandel Van Wisselingh, vroeg tijdens een ziekte in 1892 aan bedrijfsleider Groesbeek om hem allerlei huishoudelijke benodigdheden te sturen zoals spons en zeep en voegde eraan toe: ‘Laat mij meteen bezorgen een dozijn zakdoeken, een half dozijn sokken, de maat van mijn voet is 28 duim en een zakkammetje.’⁶⁵ Niet alleen beeldend kunstenaars, ook schrijvers, musici en toneelspelers vonden dat normaal.⁶⁶ In het archief van de uitgever van *De Nieuwe Gids*, Willem Versluys, bevindt zich een kwitantie uit omstreeks 1893 van zijn echtgenote Annette Versluys-Poelman voor lijfgoed dat zij voor een van de redacteuren, de dichter Willem Kloos, had aangeschaft: ‘1 onderbroek, 3 handdoeken, 1 flanel, 2 hemden, 3 zakdoeken, 1 half hemdje, 1 flanel hemd. Totaal f 53,- Den Heer Kloos, Reinhardstr.’⁶⁷

Het lijkt een soort geboorterecht van de scheppende klasse om voor aardse zaken te steunen op de burgerij. En degenen die benaderd werden, vonden het normaal om te helpen. Ik wil hier niet beweren dat alle hulp onbaatzuchtig was en dat er niet veel willekeur in school, maar het is toch opvallend hoe verzoeken om hulp vaak zonder veel gezeur gehonoreerd werden door mensen die geld hadden en hoe gemakkelijk kunstenaars daar gebruik van maakten. Eigenaardig is dat veel kunstenaars er politieke opvattingen op nahielden die de afschaffing beoogden van de klasse waarvan zij nu nog naar hartelust profiteerden. De Larense kunstenaar Chris Beekman was bijvoorbeeld communist en ook als zodanig actief.⁶⁸ Toch ging hij nog steeds met zijn pet rond in het van kapitalisten vergeven circuit van weldoeners nadat hij door Bremmer in artistiek opzicht was afgeserveerd. In juli 1922 schreef hij aan een van zijn geldschieters, de Rotterdamse advocaat Schadee, een larmoyante brief van drie kantjes waarin hij hem herinnert aan een eerdere weldaad: ‘Het was

het hartje van den winter, van een boosaardigen winter; en ik was [...] in een als nimmer te voren beklemmenden nood geraakt. [...] gedreven door mijn vertrouwen, heb ik me tot U gewend; en U hebt geen neen gezegd.' Nu het 'volrijpe zomer' is, ziet hij geen andere mogelijkheid dan opnieuw bij hem aan te kloppen 'voor een stuk brood'.⁶⁹

Ook Rådecker was communist. Hij was daarin zo principieel dat hij een kans op financiële onafhankelijkheid liet lopen. Niet lang na zijn eerste huwelijk was namelijk, zoals Aleida Bremmer het beschrijft, 'mevr. Rådecker eene erfenis ten deel gevallen van 80 mille. Om hunne, louter edelaardige communistische ideeën, wilde het echtpaar dat geld niet voor zichzelf behouden en ze schonken het weg aan allerlei mensen die daar om een of andere reden behoefte aan hadden. Toen er na twee jaar niets meer van over was, voelden beiden zich opgelucht. Nooit hebben ze later zich beklagd over dit offer aan hunne overtuiging.'⁷⁰ Maar Rådecker verkeerde wel in permanente geldnood en zag er dan geen been in om geld van Bremmer te ontvangen en door diens bemiddeling te leven van opdrachten voor de bourgeoisie.

Sommige kunstenaars waren daarentegen goed in staat om hun eigen werk te verkopen. Een voorbeeld is de pottenbakker Lanooy, met wie Bremmer omstreeks 1910 in contact kwam, waarschijnlijk via de Goudse verzamelaar Van Assendelft, die predikant was van de remonstrantse gemeente waarvan Lanooy lid was.⁷¹ Lanooy was een zelfbewuste, kleurrijke figuur, exemplarisch voor de gestegen status van het kunstambacht aan het begin van de eeuw. Hij werd door de liefhebbers van zijn werk beschouwd als een kunstenaar van het niveau van Mendes da Costa en Verster. Deze status kwam tot uitdrukking in zijn prijzen, die niet voor schilderijen of klein beeldhouwwerk onderdeden. Bremmer betaalde regelmatig honderden guldens voor een enkele pot of vaas. Lanooy's unica waren losjes geïnspireerd op de natuur en hadden volwaardige titels als *Herfstblad*, *Hazenvel*, *Piet Hein boontje* of *Gletscher*. Rond de productie van zijn aardewerk en vooral van de kleurige glazuren waar hij mee experimenteerde, hing steeds een waas van geheimzinnigheid, dat de pottenbakker zelf zorgvuldig in stand hield. 'Lanooy mocht gaarne over zijn werk vertellen maar men wist nooit recht in hoeverre zijn overrijke fantaisie daaraan deel had', schrijft Aleida Bremmer, 'moest men hem gelooven dat hij goud en zilver en zelfs platina in zijn pâte verwerkte en dat daaraan de zeldzame schittering te danken was in de gletscherkom? Zeker is dat hij sigaren-asch liet verzamelen.'⁷²

Bremmer kocht in de periode 1910-1915 veel werk van Lanooy voor zichzelf en voor de verzameling Kröller. Daarnaast verleende hij hem in 1910 en 1911 een toelage, waarvan de hoogte niet bekend is.⁷³ Omdat het aardewerk van Lanooy niet goed uitkwam in reproducties, besteedde Bremmer geen aandacht aan hem in *Beeldende Kunst*. Hij bracht de pottenbakker wel in contact met andere verzamelaars, onder wie Hugo Tutein Nolthenius, die zelf een enthousiast amateur-keramist was. Omstreeks 1915 bezat Bremmer zoveel werk van Lanooy dat hij geen plaats had voor nieuwe aankopen. Zelfs de kast die de pottenbakker speciaal voor Bremmers collectie had laten vervaardigen, was overvol.⁷⁴ Daarna kwam hij nog slechts sporadisch bij Lanooy. De bezoeken kostten hem alleen maar geld. Henk Bremmer jr. herinnert zich hoe zij als kinderen vaak met hun ouders naar Gouda gingen en lange wandelingen met Lanooy maakten: 'Dan gingen we vaak in een cafeetje zitten. Mijn vader betaalde altijd. Op een dag zei Lanooy: "Ik weet wel iets groters, iets beters om te gaan zitten." Hij nam ons mee naar een chic restaurant. Daar werd flink verteerd. Mijn vader dacht dat Lanooy nu ons had uitgenodigd. Maar Lanooy liet mijn vader voor alles betalen. Toen was mijn vader wel kwaad.'⁷⁵ Lanooy had inmiddels vaste voet in de kring rond Bremmer gekregen. Hij opende in 1919 een winkel, Lanooy's toonkamers in de Papestraat in Den Haag, die hij door een agent liet bestieren. Ook bezocht hij zelf potentiële kopers. De zoons van het Rotterdamse verzamelaarsechtpaar Jim en Jeanne van Hoey Smith herinnerden zich hoe Lanooy regelmatig in hun ouderlijk huis Trompenburg verscheen met een grote voorraad

aardewerk.⁷⁶ De Haagse verzamelaarster Hermine Elise Hannema vond hem ‘een lieve man’ en ze ontving hem van tijd tot tijd bij haar thuis. Dan bleek dat de innemende Lanooy ook een gewiekst zakenman was, zoals haar zoon Dirk in zijn memoires beschrijft: ‘Wanneer een object bijzonder mooi werd gevonden vroeg mijn moeder: “Hoeveel moet die mooie blauwe pot kosten?” “Die is zeer apart en zeldzaam,” zei Lanooy, “driehonderd gulden is niet veel.” Nadat mijn moeder nog eens alles had bewonderd vroeg zij, terugkomend op haar eerste liefde: “Die blauwe pot, hoeveel kost die ook alweer?” “U hebt er kijk op”, zei de kunstenaar, “die is prachtig. Voor u vijfhonderd gulden.”’⁷⁷

Contracten

Wat kunstenaars het liefst wilden, was vastigheid. Charley Toorop noemt in haar eerder aangehaalde brief in 1917 de mogelijkheid van een contract met een kunsthandel: ‘Ik bedoel een soort klein inkomen waar ik dan geregeld werk voor geef.’⁷⁸ Bremmer zou zich inderdaad over haar ontfermen. Niet lang na deze brief, in december 1917, bezorgde hij haar al een tentoonstelling bij kunsthandel Walrecht in Den Haag.⁷⁹ Omstreeks dezelfde tijd werd kunsthandel Gerbrands in Utrecht een zeer geregelde afnemer van haar werk. Aangenomen mag worden dat Bremmer, die voor diverse verzamelaars aankopen deed bij Gerbrands, hierbij bemiddelde. Daarna zou ze ook vaak exposeren bij twee Haagse kunsthands met wie hij op goede voet stond, d’Audretsch en, vanaf de jaren dertig, Nieuwenhuizen Segaar. Charley Toorop kon zich, ondanks haar verzekering in dezelfde brief dat zij ‘niet de aanleg’ had om zich ‘overal in te dringen, om daardoor de verkoop te vergemakkelijken’, uitstekend redden op de kunstmarkt. Gesteund door Bremmer op de achtergrond, gepropageerd door hem bij zijn publiek, nooit te bescheiden om hem nog eens om een aankoop of voorspraak te vragen, lukte het haar om een aardig inkomen te verwerven. Ze was ook zelf voortdurend actief om haar werk te propageren, te verspreiden, opdrachten binnen te halen en aankopen te organiseren.

Het merendeel van de kunstenaars uit de kring rond Bremmer, zoals het merendeel van de kunstenaars in deze tijd in Europa, leefde op deze manier: perioden van zelf voor de verkoop zorgen werden afgewisseld met perioden van vaste afname door een kunsthandel of mecenas. Met een aantal kunstenaars had Bremmer zelf afspraken over de levering van werk tegen een vast inkomen. Van 17 kunstenaars kan worden vastgesteld dat ze gedurende korte of langere tijd een dergelijke overeenkomst met hem hadden.⁸⁰ Sommigen, zoals C.A. van Assendelft, Herbert van de Poll en A.P. Derkzen van Angeren, ontvingen een of twee jaar een toelage en verdwenen daarna uit het zicht; hun sporen zijn gering in de verzamelingen. Maar er waren ook kunstenaars bij die hun hele leven door Bremmer werden gesteund en wier werk zeer wijd verspreid raakte in de Bremmeriaanse wereld, zoals Van Daalhoff, Van der Leek en de beeldhouwer Altorf.

De eerste kunstenaar aan wie Bremmer een vast inkomen verstrekke, was zijn jeugdvriend Henri van Daalhoff. Hij gaf hem al in 1898 een toelage van 500 gulden in tien maandelijkse termijnen van 50 gulden om een moeilijke periode te overbruggen. In ruil daarvoor ontving hij één doek, dat Van Daalhoff al eerder had geschilderd, het *Hofje van der Zee*. Dit lijkt op een gewone aankoop, afbetaald in termijnen, maar 500 gulden was minstens vijf keer zoveel als Van Daalhoff normaal voor een doek kreeg; ook later taxeerde Bremmer zijn werk niet zo hoog. Het *Hofje* staat bijvoorbeeld in zijn inventaris van 1911 voor 300 gulden. Later verstrekke hij Van Daalhoff nog tweemaal een periode een toelage, nu in ruil voor de geregelde levering van werk, de eerste keer van 1916 tot 1926 en de tweede keer van 1934 tot 1942. In ruil ontving hij maandelijks een schilderij van de productieve schilder. Bremmers grootste investering van de jaren 1916-1926 is wel in diens dromerig symbolistische werk geweest. Ongeveer een kwart van al het werk dat hij omstreeks 1920 bezat was van Van Daalhoff. Hij hield zelfs een apart kaartsysteem voor hem bij, met een eigen nummering.⁸¹

Dat was ook noodzakelijk want Van Daalhoff – die door Bremmer steeds wordt gekarakteriseerd als een schilder met een ‘kinderlijke onbevangenheid en eenvoud’ en een ‘tendentie tot het sprookje’ – schilderde veel dezelfde taferelen in dezelfde zeer gangbare formaten.⁸² Zowel Bremmer in zijn vele besprekingen in *Beeldende Kunst*, als zijn echtgenote in haar memoires hameren erop dat Van Daalhoff te eigenzinnig en artistiek was om zich te kunnen handhaven op de kunstmarkt.⁸³ Dat is enigszins incongruent met het gegeven dat de kunstenaar zichzelf voortdurend herhaalde met de donkere, wazige boerenhuisjes, bruggetjes en avondlandschapjes waar hij eens enig succes mee had behaald.

Soms trad Bremmer in zijn overeenkomsten op namens een verzamelaar. Zo ontving Bart van der Leck van 1912 tot 1945 vrijwel onafgebroken een toelage van Bremmer. De kosten daarvan werden gedurende enkele perioden, in 1914-1918 en 1920-1921, geheel door Helene Kröller gedragen, steeds in ruil voor de levering van werk.⁸⁴ Bremmer trad hierbij op als haar vertegenwoordiger, zowel in zakelijk als in artistiek opzicht. Het mecenaat bloeide verder, zoals te verwachten was, vooral in het Rotterdamse. Mevrouw Hintzen-'s Jacob, die ook al in 1912 tot de eerste kopers van het werk van Van der Leck had behoord, verschaftte bijvoorbeeld in de periode 1924-1926 Rådecker een toelage van 150 gulden per maand, waarvoor zij vier werken per jaar van hem ontving.⁸⁵ De beeldhouwer rapporteerde zijn productie aan Bremmer en overlegde met hem wat hij aan mevrouw Hintzen zou leveren.⁸⁶ In 1925 schreef hij hem bijvoorbeeld: ‘Ik zal ook zorgen dat Mevr. Hintze het kinderkopje, dansreliëf en houten masker nu gauw krijgt. Met het vierde stuk zal ze eenige tijd moeten wachten daar ik eerst eenig besteld werk moet afmaken. Maar ik bezit nog een in brons gegoten meisjesbuste (levensgroot). Dit zoudt Mevr. Hintze direct kunnen krijgen.’⁸⁷

Ook de Rotterdamse verzamelaarster Grietie Smith trad op als mecenas. Zij steunde vanaf omstreeks 1900 jarenlang de beeldhouwer Altorf met een toelage in ruil voor werk, waarbij Bremmer als intermediair en toezichthouder optrad. Hij hield Altorfs vorderingen bij: ‘De laatste weken ben ik heel veel bij Altorf op het atelier geweest om mij eens te overtuigen hoe dat werk gaat’, schreef hij in 1909 aan mevrouw Smith. ‘Hij begint nu veel meer te studeren en werkt ’s ochtends veel in den dierentuin. [...] Hij is nu bezig aan een groepje slapende apen dat ik heel mooi vind en dat dezer dagen klaar zal komen.’⁸⁸ Deze brief toont de ingewikkelde administratie die aan dergelijke contracten vastzat, en waarvan je je afvraagt hoe Bremmer daarvoor naast al zijn andere bezigheden nog tijd had: ‘Een papegaai die hij in hoorn sneed verkocht ik nog aan Mevrouw Mees. De finantieele stand van zaken is nu zoo dat ik hem voor 5 maanden f 450,- betaald heb. Verkocht heb ik voor een gezamenlijke waarde van f 220,- Van U ontving ik reeds een tegemoetkoming van f 100,- en ik heb voor f 90,- aan werk nog van hem staan. Daarbij komt dan dezer dagen het groepje van de aapjes dat een meer voltooid en kostbaarder werk is. [...] Wanneer de lessen weer beginnen en ik de mensen spreek, zal ik vanzelf wel zoveel verkoopen dat de opbrengst de uitgaven dekken zal. Het is op deze wijze prettig iemand te helpen en ik geloof dat dit ook werkelijk effect voor hem zal hebben.’

Hoewel er genoeg vraagtekens te zetten zijn bij Bremmers onbaatzuchtigheid in de relatie met de kunstenaars in zijn stal, spreekt uit zijn correspondentie met Grietie Smith en met haar zuster Georgette van Stolk toch een oprechte zorg om ‘zijn’ kunstenaars. Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog raakte Nederland in augustus 1914 korte tijd in een monetaire crisis, waardoor het papiergeld tijdelijk waardeloos werd.⁸⁹ Bovendien wist niemand of Nederland wel of niet bij de oorlog betrokken zou raken. De vooruitzichten waren somber. De gezusters Van Stolk boden direct hun hulp aan. Bremmer schreef daarop aan Georgette van Stolk: ‘Ik vind het erg zorgzaam van Uwe zuster mij dat geld zóó te willen doen toekomen, maar als het lastig is moet het niet gebeuren want ik heb er nog geen gebrek aan. Ik had Uwe zuster toch al willen schrijven omdat ik weet dat zij ook zorg heeft voor de mensen waar ik zooal mee begaan ben. Toen de oorlog uitbrak heb ik direct met Altorf gesproken en die staat er nu zoo

voor dat hij er in elk geval twee maanden van komen kan, ik heb hem ook gezegd dat in geval van nood ik hem ook nog wel zou bijspringen. Voor de naaste toestand van Walrecht is ook gezorgd. Zandleven heb ik op rantsoen gesteld maar hij krijgt toch vooreerst elke week nog f 10,- van mij waarvan 2 mensen toch altijd het noodigste kunnen hebben. Voor Van der Leck zorgt Mevr. Kröller. Beekman met wien ik ook een contract had heb ik opgezegd, hij is alleen en had bovendien ook nog een rijkssubsidie gekregen zoodat die er dus ook wel komen kan. Wat een zware tijden!’⁹⁰

In één geval lijkt de toelage aan een kunstenaar zelfs bijna uitsluitend op liefdadigheid gebaseerd te zijn geweest, namelijk bij de schilder Theodoor Hekker, die ruim gesteund werd door Bremmer. Deze Hekker kwam omstreeks 1906 bij hem om hulp op financieel en artistiek gebied.⁹¹ Bremmer verkocht een paar studies van hem en bezorgde hem portretopdrachten. Hij liet ook zichzelf en zijn vier kinderen portretteren. Tijdens het werk aan deze laatste opdracht werd Hekker verliefd op het kindermisje van de Bremmers, M. Morée – door de familie Bremmer steeds met het koosnaampje ‘Wouw’ aangesproken – met wie hij in 1913 trouwde. Bremmers cursiste Julie Crommelin, die haar lesverslagen altijd verlevendigde met huiselijke wetenswaardigheden, noteerde in mei 1913 lakoniek: ‘Aleida vertelde mij dat hun Juff met Hekker de schilder is getrouwd. Een menschenpaar dat honger gaat lijden.’⁹² Hoewel de schilder volgens Aleida Bremmer ‘een fijnen aanleg’ verried, kon hij niet voldoen aan de verwachtingen die Bremmer van hem koesterde.⁹³ Hij produceerde weinig en wat hij maakte kwam nooit in *Beeldende Kunst* terecht. Toch voorzag Bremmer hem van een toelage van 1913 tot 1936, omdat ‘de geheele familie Br. nooit opgehouden heeft dankbaar te gedenken de liefdevolle toewijding waarmee mevrouw Hekker, vóór haar huwelijk, zeven jaar behulpzaam was bij de opvoeding der kinderen.’⁹⁴

Ook in dit geval werd de toelage gedeeltelijk gedragen door een verzamelaar: Sam van Deventer.⁹⁵ Deze voelde zich na een paar jaar enigszins bekocht met de kunstenaar die hij geadopteerd had. Hij schreef in 1930 aan Bremmer: ‘Ik betaal nog altijd geregeld f 35,- per maand als bijdrage voor het levensonderhoud van den heer Hekker. Deze betalingen heb ik al jarenlang gedaan, doch daarvoor nooit iets van zijn werk ontvangen. Aangezien het dikwijls voorkomt, dat ik den een of ander een attentie moet bewijzen, en mij daarvoor het werk van den heer Hekker uiterst geschikt voorkomt, verzoek ik U, zoo vriendelijk te willen zijn, over deze aangelegenheid Uw gedachten te laten gaan en hiervoor, zo mogelijk, een regeling te treffen.’⁹⁶ Waarschijnlijk was Bremmer niet in staat Hekker tot geschikt werk aan te zetten; de betalingen hielden medio 1932 op. Daarop verlaagde Bremmer de toelage van 65 gulden tot 40 gulden in de maand.⁹⁷

Dergelijke regelingen waren ook buiten de Bremmer-kring niet ongebruikelijk. Er bestond al een steunfonds voor Breitner bijvoorbeeld, dat na Breitners dood een algemeen steunfonds werd voor kunstenaars; hierin stortte Bremmer de opbrengst van zijn jubileumgeschenk in 1926, met de voorwaarde dat het ten goede zou komen aan Van der Leck. In 1922, zo’n twee jaar nadat Bremmer het contract met Mondriaan had verbroken, werd hij nog (tevergeefs) door Peter Alma benaderd om deel te nemen in een fonds voor Mondriaan waaraan onder anderen Willem Steenhoff, de verzamelaar Sal Slijper en Alma zelf deelnamen. Mondriaan ontving twee jaar lang elke drie maanden 1500 Franse francs en leverde in ruil daarvoor jaarlijks 1 schilderij dat in een openbare collectie geplaatst zou worden.⁹⁸

‘Contracten’ mogen de regelingen met Bremmer en de afspraken met verzamelaars eigenlijk niet genoemd worden. Er was geen door alle partijen getekende overeenkomst. Het waren meer afspraken, in een brief of mondeling, over de maandelijks of jaarlijkse toelage en het werk dat daarvoor in ruil gegeven zou worden. Bremmers overeenkomsten met kunstenaars waren wel gemodelleerd naar die van de kunsthandel. In Parijs was al in de negentiende eeuw een systeem van voorschotten in ruil voor werk ontwikkeld, dat door vrijwel alle kunsthandels, van de oude en eerbiedwaardige firma Goupil tot de avant-garde

handelaars Kahnweiler en Rosenberg, werd toegepast.⁹⁹ Ook in Nederland raakte dit systeem in zwang. Henri van Daalhoff verbond zich bijvoorbeeld – door bemiddeling van Bremmer – in 1899 voor vijf jaar aan de pas opgerichte kunsthandel Arts & Crafts in Den Haag. Hij verplichtte zich om een vast aantal werken te leveren voor een vast inkomen van f 200,- per maand. Dat was een behoorlijk bedrag als je het vergelijkt met de contracten van de grote, gevestigde Nederlandse kunsthandels als Van Wisselingh in Amsterdam. Bij Van Wisselingh hadden onder anderen Breitner, De Zwart en Bauer in de jaren negentig dergelijke regelingen, waarbij zij een maandelijks toelage ontvingen variërend van 50 tot 300 gulden.¹⁰⁰ Ze leverden al hun werk aan de kunsthandel. De opbrengst van de verkoop werd bijgeschreven op hun rekening courant, de maandelijks toelage ging eraf. Aan het eind van het jaar werd het saldo, als het positief was, uitgekeerd. Een voordeel was dat de kunstenaars bij Van Wisselingh zo veel of zo weinig werk konden leveren als zij wilden; een nadeel dat hun saldo ook negatief kon uitvallen, hetgeen bij Breitner vaak gebeurde. Ook eiste de kunsthandel vaak exclusiviteit bij de verkoop. Willem de Zwart mocht, nadat hij een maandgeld overeengekomen was met Van Wisselingh, zeer nadrukkelijk geen zaken meer doen met andere kunsthandelaars of verzamelaars; alle aspirantkopers moesten naar Van Wisselingh worden doorgestuurd.

Bij Bremmer waren de kunstenaars in materieel opzicht minder streng aan hun overeenkomst gebonden. De kunstenaar kreeg een vast maandgeld van 25 tot 100 gulden, in de jaren tien en twintig voor sommigen oplopend tot 300 gulden, ongeacht de verkoop van zijn werk. Hij leverde Bremmer een afgesproken aantal werken voor dat bedrag. Bremmer werd eigenaar van die werken en verkocht ze. Het geld dat Bremmer overhield, kreeg de kunstenaar niet uitgekeerd. Maar als hij ze niet verkocht, of voor heel weinig, dan bracht hij het verlies niet in rekening bij de kunstenaar; de steun ging – zolang Bremmer nog vooruitgang zag in het werk – gewoon door. Als hij na een jaar ongeveer gelijk of hoger was uitgekomen werd het jaargeld verhoogd en stegen de prijzen die Bremmer voor het werk vroeg.¹⁰¹ Bremmer maakte, in tegenstelling tot de meeste kunsthandelaars, geen bezwaar als de kunstenaar buiten het contract om werken verkocht of opdrachten aannam, zolang hij maar met een zekere regelmaat werk aan hem bleef leveren. Bart van der Leek kreeg bijvoorbeeld, terwijl hij onder contract stond bij Bremmer, in 1913 ook een opdracht om een schoorsteenstuk te schilderen in het buitenhuis van Bremmers vriend en zakenpartner, de uitgever Willem Versluys. De schilder wilde de opbrengst van dit schilderij, *De Gooische Haard*, aftrekken van zijn toelage, maar dat vond Bremmer niet nodig: ‘Dat geld van de “Gooische haard” moet ge zelf behouden’, schreef hij Van der Leek. ‘Dat is zoo’n klein buitenkansje voor jelui. Die afspraak betrof alleen het geval ge een groot werk krijgt zoodat ge b.v. een half jaar lang eens niet voor mij kondt werken.’¹⁰²

Het was Bremmers bedoeling gaande het contract de prijzen steeds verder op te voeren tot een kunstenaar aantrekkelijk was geworden voor de kunsthandel. Veel kunstenaars werden op deze manier door hem ‘overgedaan’. Van der Nat kreeg bijvoorbeeld een contract bij kunsthandel Krüger in Den Haag en Van Daalhoff eerst bij Arts & Crafts, later bij Huinck en Scherjon in Amsterdam.¹⁰³ Bremmer bleef echter vaak betrokken bij de contracten met de kunsthandel van de kunstenaars uit zijn stal. In deze situatie vervulde hij een zeer gecompliceerde rol. Bij sommige contracten was hij voor de ene partij (de kunstenaar) een soort zakelijk adviseur en voor de andere (de kunsthandel) bewaker van de kwaliteit van het werk. Dit is bijvoorbeeld het geval bij een overeenkomst in 1936 tussen Van Hettinga Tromp en Nieuwenhuizen Segaar. De laatste had haar gevraagd om het alleenrecht op de verkoop van haar werk. In de brief waarin zij het contract ter beoordeling aan Bremmer voorlegt, schrijft ze: ‘Daar mijn werk in grootte niet zoo heel veel verschilt, hadden wij gedacht dat hij elk stuk, dat U goedkeurde, voor f 100,- kocht en een maximum van 10 stukken per jaar. [...] Ik zei

hem, dat ik graag even dit contract met U wilde bespreken, daar U mij altijd geadviseerd hebt.¹⁰⁴

Opdrachten

Een andere belangrijke vorm van bemoeienis van Bremmer was het verstrekken van en het bemiddelen bij opdrachten. De meest voor de hand liggende vorm was het maken van portretten, voor kunstenaars altijd al een aardige bron van inkomsten. Bremmer stimuleerde de verzamelaars in zijn kring zich te laten portretteren. Zo werd D. van Ravesteyn-Hintzen in Utrecht met haar drie kinderen geportretteerd door Charley Toorop in 1922, Grietie Smith in Rotterdam in 1927 door Rudolf Bremmer (hoofdstuk IV, afb. 6), A. de Sitter in Leiden in 1933 door Jan Sluijters en K.P. van der Mandele in Rotterdam in 1940 door Dirk Nijland.¹⁰⁵ Al die portretten getuigen nu nog van de vertakking van zijn netwerk.

Zelfs Floris Verster wist hij tot het maken van portretten te bewegen. Zijn Leidse vriend hield niet van het genre; hij tekende of schilderde in tegenstelling tot generatiegenoten als Jan Toorop relatief weinig familie of vrienden.¹⁰⁶ Bremmer was zich daarvan bewust. Hij schreef in 1920: 'Portretten heeft Verster weinig geschilderd; vanuit zijn natuur wordt hij er niet toe gedreven: een mensch poseert niet zo rustig als een stilleven, en voor een nerveus schilder (zoals de echten toch altijd min of meer zijn) is er dan lichtelijk iets agiteerends in een model, dat daar voor hem moet zitten.'¹⁰⁷ Toch wist Bremmer hem steeds opdrachten in zijn kring van verzamelaars op te dringen. Zo portretteerde Verster in 1908 het echtpaar Smith-van Stolk; in 1910 Helene Kröller-Müller en in 1920 Willem Scherjon. Verster, wiens vaak wat stijve, donkere portretten niet tot zijn beste werk behoren, had er moeite mee. Zo schreef hij in 1921 aan Bremmer: 'Zooals je natuurlijk weet, ben ik bezig aan 't portret van den Heer Hintzen. Degouve de Nunques zegt: ça va, ou ça ne va pas en bij mij is 't, ça ne va pas du tout, en ik ben er helemaal niet. Ik had zoo graag gehad dat 't goed geworden was, maar ik hoop 't nog beter te kunnen krijgen. 't Spijt mij zoo voor 't overkomen uit Rotterdam van den heer Hintzen, dat 't niet beter slaagde. Ik ben er op uitgekeken en van kleur is 't ook niet goed. De Heer Hintzen is al vijf keer bij mij geweest. De tijd van 't jaar was niet gunstig en dikwijls donker; maar dat is toch geen excuus en 't ligt wel degelijk aan mijzelf. Enfin 't is beroerd.'¹⁰⁸



2. Truus van Hettinga Tromp, Portret van H.P. Bremmer, 1905, potlood op papier, 35,5x29,2 cm. KMM.



3. Anna Egter van Wissekerke, Portret van H.P. Bremmer, 1905. potlood op papier, 25,9 x 35,8 cm. KMM.



4. Rudolf Bremmer, Portret van H.P. Bremmer, 1920. litho

Bremmer zelf werd eveneens vaak geportretteerd. Hij beschouwde het tekenen van portretten door zijn leerlingen – die elkaar ook dikwijls afbeeldden – als een goede oefening. Daarnaast fungeerde het portret van de meester als een soort visitekaartje van de schilder.

Bremmer moet er ook een zekere voldoening in gehad hebben zich te laten vereeuwigen, want het zitten voor een portret is tijdrovend en hij was zeer druk bezet. De verhouding tot de verschillende kunstenaars is uit de verschillende portretten goed af te lezen.

	
5. Albert Servaes, Portret van H.P. Bremmer, 1924. techniek en verblijfplaats onbekend.	6. Jan Toorop, Portret van H.P. Bremmer, 1927, potlood op papier 43,5x32,5 cm., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden.
	
7. Dirk Nijland, Portret van H.P. Bremmer, 1923, potlood op papier, 18 x 22 cm., KMM.	8. Martin Monnickendam, spotprent van H.P. Bremmer bij G. van Hulzen, 'Op het Kunst-Kongres', <i>De Amsterdammer</i>, <i>Weekblad voor Nederland</i>, 2 januari 1916

Truus van Hettinga Tromp en Anna Egter van Wissekerke, die met Bremmer dweepten, portretteerden hem in 1905 als een romantische dichter, een gevoelige jongeman (afb. 2 en 3). Rudolf Bremmer legde juist in zijn portret uit 1920, in de woorden van zijn neef Wim Feltkamp, de nadruk op het 'ietwat militante autoritaire, dat de vader voor den jongeling bezat' (afb. 4).¹⁰⁹ Ook kunstenaars die geen les van hem hadden, zoals Jan Toorop, Floris Verster, Albert Servaes en John Rädecker, maakten zijn portret, uit vriendschap of als dank voor gedane zaken. Servaes maakte van hem een hologige profeet (afb. 5), Jan Toorop een milde hoofdonderwijzer (afb. 6); Dirk Nijland tekende hem licht karikaturaal, als een in gedachten verzonken geleerde (afb. 7) en Cornelis Veth beeldde hem in zijn spotprent af als een onverbiddelijke kunstpaus (afb. omslag). Er is een kenmerk dat alle portretten met elkaar gemeen hebben en dat is het gezag dat Bremmer uitstraalt. Ook de illustraties en spotprenten

in kranten die door de buitenwacht werden vervaardigd, tonen hem altijd als een autoriteit, of hij nu spreekt op een kunstcongres in 1916 (afb.8) of onderuitgezakt zit bij een veiling in 1931 (hoofdstuk VII, afb.1). Hij verstrekke ook andersoortige opdrachten. De beeldhouwers in zijn kring liet hij beeldjes in serie maken, die hij vervolgens zelf uitventte. Joseph Mendes da Costa, de ‘peetvader’ van de moderne Nederlandse beeldhouwkunst, excelleerde in kleine beeldjes van menselijke figuren en dieren, vaak uitgevoerd in gres.¹¹⁰ In 1909 liet hij zich door Bremmer overhalen om een reeks kleine bronzen beeldjes te maken van belangrijke figuren uit de geschiedenis van de kunst, literatuur en filosofie. Mendes was toen al een gevierd kunstenaar, die hoge bedragen vroeg en kreeg voor zijn werk. Hij had de opdracht niet nodig maar vond Bremmers voorstel interessant genoeg om eraan te beginnen. Van elk beeld werden op bestelling meerdere exemplaren gegoten voor Bremmers cursisten. Hij maakte er uiteindelijk vier: de wijsgeer Spinoza (1909); de schilder Jan Steen (1911); de middeleeuwse mysticus Franciscus van Assisi (1911) en ten slotte Vincent van Gogh (1915). Voor elke figuur verdiepte hij zich uitgebreid in de achtergrond en de persoonlijkheid van de afgebeelde.

Hij vroeg voor deze bronsjes f 300,- per exemplaar; voor het portret van Van Gogh, getiteld ‘Mijn God mag het’, waar hij bijna twee jaar aan gewerkt had, vroeg hij f 450,- per stuk. Alleen Bremmer bood hij een exemplaar aan voor f 300,-.¹¹¹ Hoewel het succes van de fraai gestileerde en tegelijk expressieve beeldjes niet afnam – Bremmer verkocht van het laatste beeldje dertien exemplaren – bracht Mendes het niet op om nog meer figuren te maken in opdracht van Bremmer.¹¹² Hij vond het werk te tijdrovend en verlangde naar grote, monumentale opdrachten. Bremmer zou, zoals verderop besproken zal worden, ook daarvoor zorgen.

Andere beeldhouwers die meer om werk verlegen zaten, waren Bremmer maar al te graag ter wille. Jan Altorf, die in de Jacob van der Doesstraat in Den Haag praktisch om de hoek woonde, voorzag de hele kring rond Bremmer van gestileerde apen, uilen en andere roofvogels. Het werk van Altorf lijkt vaak op dat van Mendes. Het kwam wel voor dat Mendes opdrachten weigerde en de klant naar Altorf doorstuurde. Stralen Mendes’ dieren een oosterse rust uit, licht slaperig, glimlachend, in zichzelf verdiept, de beesten van Altorf zijn altijd gespannen. Hun houding is alert, dreigend of juist bedrukt. Daarnaast maakte Altorf enkele portretten, zoals een vervaarlijke bronzen buste van Jan Toorop en een kop in zwarte steen van de neerslachtige onderwijzer Hallema, ingeklemd tussen boeken.¹¹³ Hij maakte ook een aantal kleine figuren in ivoor, zoals een *Mozes* die Bremmer in zijn verzameling had. Bremmer zag veel goeds in Altorf, maar op een ander niveau dan Mendes. Hij schreef in 1910: ‘Altorf heeft het vak van onderaf geleerd, is als werkman-beeldhouwer begonnen, en heeft zich zoo van lieverlede gevormd [...]. Tot de waarde van de kunst doet dit niet af, zoolang iemand maar verstandig genoeg is, zijn eigen grenzen te kennen.’¹¹⁴ Altorf ontving, zoals boven besproken, een toelage van Grietie Smith uit handen van Bremmer, in ruil waarvoor hij werk leverde. Bremmer hield toezicht op zijn vorderingen. Altorf is daarmee de enige van Bremmers vier favoriete beeldhouwers die werkelijk aanwijzingen kreeg, hetgeen mogelijk de ernstige spanning in zijn werk verklaart. Bremmer stimuleerde Altorf onder meer tot een samenwerking met de pottenbakker Lanooy, waar enkele fraaie witgeglazuurde porseleinen dieren, onder andere een olifant (1911) en een papegaai (1912), uit voortkwamen.¹¹⁵ Van deze dieren werden, net als van zijn bronzen aapjes en uilen, meerdere exemplaren gegoten. In 1934 maakte hij in opdracht van Bremmer nog een bijzondere serie van twaalf exemplaren van een andere olifant in bronskleurig geglazuurd aardewerk. Bremmer, die kleinere bronzen vaak gewoon in de zakken van zijn jas meenam naar potentiële kopers, liet voor deze olifant een speciaal kistje maken.¹¹⁶

Ook Lambert Zijl maakte tussen 1914 en 1924 een hele serie kleine, goed verkoopbare bronsjes, ‘volgens je wensch allemaal dingen die je kunt in je zak steken’, schreef hij aan

Bremmer.¹¹⁷ Ten einde hieraan te kunnen werken ontving hij een toelage van f 100,- per maand, na een of twee jaar verhoogd tot f 150,-.¹¹⁸ Zijl maakte schetsen op papier en liet Bremmer beslissen welke zouden worden uitgevoerd. Zo schreef hij hem in 1917: 'Hoop je gauw te kunnen uitnoodigen om uit de dierenfamilie te komen uitzoeken [...] Daarna zou ik, als je 't goed vindt, mensch-beeldjes willen maken. De wereld om me heen is vol motieven ervoor.'¹¹⁹ Bremmer verkocht de beeldjes, die in één of enkele exemplaren werden afgegoten, voor prijzen vanaf f 100,-; de prijs was afhankelijk van de maat en van de gietkosten, die hij ook voor zijn rekening nam. Zijls werk is veel frisser en directer dan het werk van Mendes en Altorf. Bij hem geen broeierige aapjes, maar een onbekommerd dik nijlpaard en snel geschetste kinderen. Het doet vaak zeer spontaan en impressionistisch aan. Hoewel Bremmer in het algemeen niet zo geporteerd was voor impressionisme, hield hij toch van het werk van Zijl, waarschijnlijk omdat de hand van de kunstenaar zo letterlijk terug te zien is in het werk: 'Elke veeg, die daar staat, elke beweging van den vinger in de klei [...] heeft zin en betekenis voor de kunstenaar gehad [...]. Voelt men nu die drift, die heftigheid in de vegen, dat overtuigende duwen en bonken, dat knuffelen en kneden, dan moet men de overtuiging krijgen van woedende krachten die zich openbaren.'¹²⁰ Bremmer had echter geen behoefte zich met Zijls ontwikkeling te bemoeien zoals hij met Altorf deed; hij vond hem goed zoals hij was: 'Een beeldhouwer van een echt ras'.¹²¹

Toch was Bremmers bemoeienis een ingreep in Zijls loopbaan; hij zou zonder Bremmers opdracht voor de serie kleinplastiek nooit zoveel kleine beeldjes gemaakt of verkocht hebben. Dit lijkt een triviale constatering, maar het is kenmerkend voor Bremmers verlangen invloed uit te oefenen op het proces van vervaardigen en verzamelen van kunst. Zijl, een beeldhouwer voor wie Bremmer ook al sinds zijn Leidse jaren bewondering koesterde, had in de periode 1887-1892 samen met Mendes een beeldhouwersbedrijfje in Amsterdam. Daarna bleven zij bevriend maar ze gingen ieder hun eigen weg. Zijl was vooral actief als bouwbeeldhouwer.¹²² Hij maakte wel kleine beeldjes als voorstudie voor het werk aan gebouwen, of gewoon voor zijn plezier. Voor deze beeldjes was niet zo'n belangstelling bij het koperspubliek als voor de figuurtjes van zijn voormalige compagnon Mendes. Bremmer vond Zijl echter volgens Bremmer-Beekhuis 'minder geschikt [...] voor decoratieve kunst, op welk gebied hij juist de meeste opdrachten kreeg' en had er 'behagen aan [...] hem geheel naar eigen zin te laten werken.'¹²³ Hij nam ook op zich het publiek warm te maken voor Zijls kleine beeldjes. In 1914, aan het begin van zijn overeenkomst met de beeldhouwer, schreef hij een enthousiaste bespreking van *Twee kinderen* uit 1900. 'Zulke beeldjes zien er uit als lekker en heerlijk geknuffeld in de klei; dit kan niet anders dan onder een prettig genieten door Zijl gemaakt zijn.[...] Hoe langer men kijkt, hoe meer [...] daar de heerlijke innigheid van een kostelijk en geniaal voelen in door komt.[...] Werk van een soort om meer van te wensen!'¹²⁴

Werden de beeldjes van Mendes op bestelling geleverd aan geïnteresseerden, bij Zijl droeg Bremmer tijdens de contractperiode zelf het financiële risico, dat veel zwaarder woog dan bij schilderijen of tekeningen. Hij betaalde Zijl, droeg de gietkosten, die vaak tientallen guldens per beeldje bedroegen, en zocht dan kopers voor het werk. Na beëindiging van het contract in 1924 stopte hij met dergelijke opdrachten.¹²⁵ Voor Rådecker, die trouwens niet geneigd was werkjes op zakformaat te vervaardigen, bedacht hij een ander systeem. Hij formeerde in 1926 een clubje van twaalf cursisten die maandelijks om de beurt f 300,- afstonden, in ruil waarvoor zij een afgietsel van een 'door Br. in overleg met Rådecker aangewezen werk' ontvingen.¹²⁶ Bremmer organiseerde het gieten, de distributie van de werken en de werving van deelnemers. De regeling hield vijf jaar stand. Rådecker leverde zijn subsidiënten een *Paard*, een *Ezel*, een *Masker*, een *Madonna met kind* en een *Vrouwelijk naaktfiguur*. Bremmer behoorde zelf tot de deelnemers aan de regeling, evenals Gerlach Ribbius Peletier, Helene Kröller-Müller, Johannes van der Meulen, mevrouw Hintzen-'s Jacob en Willem Scherjon.¹²⁷ Rådeckers werk vond grote afzet onder Bremmers klanten. Zijn raadselachtige, vaak op een

pseudo-naïeve manier sensuele beelden steken ver uit boven het meeste andere werk uit de Bremmer-kring. Rådecker, die ook een begenadigd tekenaar en schilder was, had als een van de weinigen ook buiten deze kring veel bewonderaars die zijn werk kochten. Hij wordt nu algemeen beschouwd als de leider van zijn generatie beeldhouwers in Nederland.

Schokdemper

Bremmer verwierf voor zijn kunstenaars regelmatig opdrachten van derden. De grote verzamelaars waren over het algemeen ook opdrachtgevers voor toegepaste kunst in hun woonhuizen en bedrijven. Mevrouw Dekker bijvoorbeeld, die behoorde tot de Haagse cursisten van het eerste uur, liet niet alleen haar kinderen portretteren door Charley Toorop maar gaf daarnaast – door bemiddeling van Bremmer – opdracht aan Simon Moulijn voor het beschilderen van een aantal panelen voor de betimmering van haar grote huis aan de Zuid-Buitensingel.¹²⁸ Jan Altorf versierde het huis Trompenburg van de familie Smith met snijwerk aan kasten, deuren en trapeleuningen en sneed ivoeren aapjes voor een fraaie kinderstoel in palissanderhout voor de kinderen van Jim en Jeanne van Hoey Smith. (afb.9).



9. Jan Altorf, *Kinderstoel*, palissanderhout en ivoor, h. 115 cm., vervaardigd in 1916 in opdracht van de familie van Hoey Smith

Charles Henny was een andere genereuze opdrachtgever en mecenas. Hij liet zijn huis, dat in 1898 gebouwd was door Berlage, versieren met beeldhouwwerk van Zijl, die hij ook regelmatig bouwbeeldhouwwerk liet maken aan de verschillende kantoren van zijn levensverzekeringmaatschappij De Nederlanden van 1845.¹²⁹ Henny behoorde tevens tot de geldschietters van de vooruitstrevende, in 1900 opgerichte interieurzaak NV 't Binnenhuis aan het Rokin in Amsterdam, waar onder andere werk van Zijl en Mendes da Costa werd verkocht.¹³⁰ Hij werd bij de keuze van kunstenaars vaak geleid door Bremmer. Zo schrijft Mendes da Costa in 1914 aan Bremmer: 'Zoo de heer Henny mij schreef, was het na overleg met jou, dat hij mij den opdracht deed, een inktkoker te ontwerpen, waarin ik moest uitdrukken: het verband tusschen de "Nederlanden" en "Nye Danske". Ik heb 't model nu af, misschien interesseert 't je te zien wat ik ervan gemaakt heb.'¹³¹ Een jaar eerder had Bart van der Leek al via Bremmer opdracht gekregen van Henny voor het ontwerpen van

muurschilderingen voor het gebouw van De Nederlanden in Den Haag. Nadat zijn ontwerp, dat hij eerst aan Bremmer had gestuurd, was afgewezen door de klant, kreeg Van der Leck begin 1914 opdracht voor het maken van reclameplaten voor De Nederlanden.

Bij dit soort opdrachten was Bremmers rol van bemiddelaar wel het meest cruciaal. Hij besprak de wensen van de klant met de kunstenaar, besprak het geleverde werk weer met de klant, bracht voorzichtig op- en aanmerkingen over aan de kunstenaar en trachtte beide partijen te vriend te houden. Dat was niet eenvoudig, want de verwachtingen van beide kanten kwamen vaak helemaal niet overeen. Van der Leck was opgetogen bij elke kans om toegepaste kunst te mogen maken: 'Het is erg plezierig aan zoo'n opdracht te werken, het is werkelijk belangrijk. Er is iets zeer edels in als het wordt verlangd, als er een plaats van bestemming expres voor gemaakt is, door een andersoortig kunstenaar, en er een vraag in de opdracht is', schreef hij aan Bremmer over de opdracht van Henny.¹³² Hij maakte een eenvoudige voorstelling van een verzekeringsman met een zak geld, want hij wilde breken met 'al die flauwe en zoo'n beetje allegorische voorstellingkjes die altijd voor Verzekeringen worden gemaakt'.¹³³ Maar Henny 'zoomin als zijne mededirecteuren vonden behagen in zoo'n zakelijke, onverhulde opvatting', schrijft Aleida Bremmer, 'twee der mededirecteuren dreigden zelfs met ontslag indien zoo'n prent opgehangen zou worden.'¹³⁴ Bremmer bracht Van der Leck op de hoogte en probeerde de boodschap wat te verzachten door op het onbegrip van de opdrachtgever te wijzen: 'Ik moet U echter schrijven dat ze niet naar genoegen van den cliënt zijn. Het moet dus maar niet groter uitgevoerd worden. De voorstellingen hebben niet de duidelijkheid die gewenscht was. Dit is natuurlijk niet waar, maar zoolang zoo iemand Uw kunst niet geheel goed ziet kan hij die duidelijkheid daarin niet vinden, dit is de zaak en daar is dan voorloopig ook geen praten tegen.'¹³⁵ Henny kocht overigens de ontwerpen voor zijn eigen collectie, zodat Van der Leck er niet financieel bij inschoot.¹³⁶

Zo verging het de meeste van Van der Lecks ontwerpen. In 1919 wist Bremmer een opdracht voor een affiche te verwerven bij de Delftsche slaoliefabriek, waar zijn cursisten Hugo en Jan Tutein Nolthenius en Philip de Kanter (een schoonzoon van Julie Crommelin-Tutein Nolthenius) tot de directie behoorden.¹³⁷ Zowel de fabriek als de familie Tutein Nolthenius had een traditie in het geven van opdrachten aan moderne kunstenaars. Jan Toorop maakte al in 1895 zijn befaamde affiche voor Delftsche slaolie in opdracht van dit bedrijf. Thorn Prikker, die ook Hugo Tutein Nolthenius portretteerde, ontwierp in diens opdracht en door tussenkomst van Bremmer omstreeks 1916 glas-in-loodramen voor zijn huis aan de Nieuwe Plantage in Delft.¹³⁸ Hugo's inwonende zuster Julie Crommelin, die Thorn Prikker al eerder patronen liet ontwerpen voor reformjurken, liet nog in 1926 haar zitkamer in het huis aan de Nieuwe Plantage in Delft helemaal opnieuw inrichten door Vilmos Huszár, toen zij al 74 was. Maar bij de opdracht aan Van der Leck had de familie ook te maken met andere directieleden, die minder vooruitstrevend waren. Voor de affiche, een sterk geabstraheerde voorstelling van een kruidenier achter een toonbank met een fles olie en een pakje plantenvet, maakte Van der Leck twaalf voorstudies.¹³⁹ Al snel bleek dat niet de gehele directie overtuigd was van 'de waarde van uw project als reclamemiddel', zoals Hugo Tutein Nolthenius aan Van der Leck schreef.¹⁴⁰ Tutein Nolthenius, als echte Bremmeriaan, zag in de reclameplaat ook een middel tot volksopvoeding. Hij stelde daarom voor dat hij opgestuurd zou worden aan de kruideniers met een bijgevoegde 'verklaring van de aestetische waarde, opgemaakt door den heer Bremmer', maar het mocht niet baten.¹⁴¹ Van der Leck ontving wel het afgesproken honorarium van f 500,-, maar de plaat werd nooit gedrukt.

Vooral in het contact tussen Helene Kröller-Müller – de grootste en zonder twijfel de meest veeleisende opdrachtgever – en de kunstenaars fungeerde Bremmer duidelijk als een 'schokdemper'. Exemplarisch hiervoor is Bremmers positie tussen Mendes da Costa en Helene Kröller. Mendes gaf Bremmer na de beeldjesserie te kennen dat hij zich liever zou

bezighouden met groot monumentaal werk. Vanaf 1915 kon hij door Bremmers bemiddeling enkele grote beelden maken voor Helene Kröller, die een heel museum te versieren en een heel park te ‘vullen’ had.¹⁴² Voor Mendes leek het werken voor Helene Kröller aanvankelijk een geschenk uit de hemel. De eerste opdracht, het monument voor de Zuid-Afrikaanse Boerengeneraal Christiaan de Wet, van wie Helene Kröller een groot bewonderaar was, verliep voorspoedig. Hij mocht zelf een plaats uitzoeken voor het beeld op de Hoge Veluwe, kreeg de tijd om zich erop te bezinnen en schiep een origineel en vernieuwend monument, met als sokkel een groot ‘fort’, compleet met naar buiten turende strijders, en een krachtig beeld van de onverzettelijke Boer De Wet op een zuil erboven. Iedereen was tevreden en Mendes deed nog meer werk voor de Kröllers, onder andere reliëfs voor het jachtslot St. Hubertus, waarbij Bremmer steeds als *trait-d’union* optrad en kleine onenigheden oploste.

Bij de volgende grote opdracht, waaraan hij in 1923 begon, een monument voor Martinus T. Steyn, president van Oranje Vrijstaat, ging het echter mis. Mendes ontwierp een bank met in het midden een oprijzend beeld van Steyn. Hij wilde het geheel in de vrije natuur geplaatst zien, zodat wandelaars naast het beeld konden gaan zitten, want, in de woorden van Aleida Bremmer, ‘deze groote leider was immers een voorlichter van zijn volk en de bank moest uitdrukken dat men zich naast hem kon neerzetten om hem te raadplegen.’¹⁴³ Maar toen het ontwerp klaar was, vond Helene Kröller het plotseling niet geschikt om aan de Zuid-Afrikaanse held op te dragen. Zij vond het als portret niet goed gelijken en ook beviel de gelukzalige gezichtsuitdrukking, die voor Mendes het spirituele ‘Vinden’ uitdrukte, haar niet.¹⁴⁴ Zij liet Bremmer aan Mendes – die er lang en hard aan gewerkt had – meedelen dat ze plaatsing uitstelde en er mogelijk van afzag. Het middenstuk met het beeld van Steyn wilde ze eventueel voor het museum aankopen, maar niet als portret van Steyn. Mendes explodeerde toen hij dit hoorde en kalmeerde pas na een diplomatiek briefje van Bremmer. Hij schreef Bremmer terug: ‘Waarde Bremmer. Hoe spijtig het ook is nog te moeten wachten, toch deed mij je bericht, om de hartelijke woorden waarmee je eindigt en waarmee je mij moed insprekt, veel genoegen. Nog gloeiend van ’t werk, kwam je boodschap als een tē koud bad over mij en raakte ik waarlijk buiten mijzelf. Nu kan ik er kalm over spreken.’¹⁴⁵ Er gingen nog veel brieven en missies van Bremmer overheen voor er een compromis kwam en de hele bank met het beeld toch geplaatst werd, niet in de vrije natuur maar in de patio van het museum en onder de abstracte titel *De Raadsman*.¹⁴⁶ Henry van de Velde kreeg de opdracht voor een eenvoudige bank, opgedragen aan Steyn, op de plaats waar Mendes zijn monument had gedacht. Mendes schreef in november 1923 aan Bremmer dat alles zich voltrokken had ‘zonder dat ik ook iets begreep of nog begrijp van de genomen houding en wending van Mevr. Kr.! Om dit te begrijpen deed ik ook geen moeite.’¹⁴⁷ Het contact met de Kröllers was hierna uiterst formeel en ijsig, maar Bremmer zelf, die handig aan twee kanten de bui had opgevangen, bleef met beide partijen op goede voet. ‘Laat deze geschiedenis dus geen schaduw (als zwarte vlek) op ons beider sympathie werpen; ik voor mij voel dit geenszins als zoodanig’, schreef Mendes in dezelfde brief.

Werd Mendes in dit geval nog via Bremmer op de hoogte gesteld van de wijzigingen in de uitvoering, het kwam ook voor dat Helene Kröller in een afgeleverd werk nog veranderingen aanbracht zonder de kunstenaar op de hoogte te stellen. Een berucht voorbeeld is het ingrijpen in de voltooid affiche van Bart van der Leek uit 1915-1916 voor de Batavierlijn van de firma Müller. Waarschijnlijk om de reclameplaat beter leesbaar te maken, waren de tekstgedeelten voorzien van een andere ondergrond en belettering. Toen Van der Leek daar achterkwam, pas in 1921, schreef hij woedend aan Bremmer over de ‘vervalschte en naar het oorspronkelijke verbanaliseerde exemplaren, met zegge vier opgeplakte stukken, waardoor de plaat zoo gemeen is geworden dat ik niet kan nalaten daartegen ten stelligste te protesteeren, en U te verzoeken mijn hartgrondige klacht bij de familie Kröller in te brengen en de publicatie op deze wijze mee helpen te verhinderen.’¹⁴⁸ Hoe Bremmer dit afhandelde met Helene Kröller, is

niet bekend, maar hij nam de zaak serieus genoeg om direct bij Van der Leck langs te gaan om er met hem over te praten.¹⁴⁹ Ook in de periode daarna liet hij nog subtiel aan Van der Leck merken dat hij solidair met hem was. Zo schreef hij hem in augustus over een schilderij waar hij erg blij mee was ‘en wat voor U nog prettiger is ik heb het al kunnen verkopen en dat nog wel aan een ander dan Mevr. Kr.’¹⁵⁰

Met zijn optreden in dit soort gevallen maakte Bremmer zich tot een geliefde leider in zijn kring van kunstenaars. Hij liet hun voelen boven de in hun ogen kleinzielige eisen van de opdrachtgevers te staan. Tegen zijn cliënten gedroeg hij zich ferm maar respectvol, zodat het contact – en daarmee het uitzicht op nieuwe opdrachten – niet verloren ging. Zonder een dergelijke bemiddelaar zouden veel kunstenaars door onverschilligheid of drift hun opdrachtgevers al snel zijn kwijtgeraakt. Zelfs de in het algemeen beleefde, naar het timide neigende Bart van der Leck kon werkelijk tactloos zijn. Hij schreef bijvoorbeeld in 1916 aan Helene Kröller, die dat jaar meer dan ooit had uitgegeven aan haar verzameling en Van der Leck al twee jaar van een riant jaargeld voorzag: ‘De tijd zal aanbreken, dat het kunstverzamelen als een bepaalde leegte wordt gezien’.¹⁵¹

VI.3 Bemoeienis met vorm en inhoud

Tot Bremmers entourage behoren was in materieel opzicht voor veel kunstenaars plezieriger dan werken voor de kunsthandel. Maar in immaterieel opzicht was het zwaarder. Een kunsthandelaar stelde commerciële eisen van formaat, techniek, genre desnoods, alles wat de verkoopbaarheid ten goede kwam. De eisen die Bremmer stelde, waren subtieler en tegelijk dwingender: zijn beschermelingen moesten voortdurend aantonen dat zij ernstig studeerden en zich in artistiek en spiritueel opzicht bleven verdiepen. Hoezeer hij de gedachten van kunstenaars kon beheersen, drukte Dirk Nijland aardig uit in een brief aan zijn ‘gestrenge meester’ in 1917: ‘Ik voel de draadloze seinen door den aether vliegen van de Trompstraat hier naar het atelier, vaak. ’n Flits. En ik doe m’n best, ze op te vangen en te verstaan. [...] Hallo, Nijland hier aan ’t toestel: ja-werken-studeeren-verdiepen-zeker, chef, heb maar geduld.’¹⁵² Vrijwel alle kunstenaars kregen literatuur, reproducties en ander materiaal toegestuurd. De *Ethica* van Spinoza en de *Brieven* van Van Gogh stonden vanzelfsprekend bij zijn hele kring in de kast, evenals zijn eigen boeken. Het was de kunstenaars weleens te veel. Sara van Heukelom in Amersfoort kreeg in 1933 een boekje van Krishnamurti door Bremmer toegestuurd. Pas nadat ze het met stadgenoot Nieweg had doorgenomen, begreep ze het een beetje. ‘Maar het is een zoo hoge sfeer’, schreef ze aan Bremmer, ‘en daardoor voor mij soms nog vaag en vèr; ik denk dat ik daar nog niet aan toe ben.’¹⁵³

Hij stuurde nog veel meer. Ieder kreeg wat Bremmer het meest geschikt voor hem of haar vond: ‘Daar komt nu vanmorgen ineens zoo’n prachtportefeuille met afbeeldingen van het Delftsch uit ’s Rijksmuseum’, schreef de pottenbakker Lanooy in 1911.¹⁵⁴ De Leidse kunstenaar Willem van der Nat kreeg onder anderen reproducties van Van Goyen, Van Gogh (meerdere malen), Rafaels *Drie Gratiën* en de afleveringen van *Moderne Kunstwerken* toegestuurd.¹⁵⁵ Jan Zandleven kreeg, buiten een groot aantal reproducties, een boek met gedichten van Jan Luyken en een jaargang van *De Nieuwe Gids*, ook regelmatig aardewerk opgestuurd als onderwerp voor zijn stillevens. ‘Ik geniet er vandaag erg van’, schreef hij in 1911, ‘dat Perzische vaasje is bijzonder, wel moeilijk daar iets moois van te maken. Een vaasje van Lanooy, dat mooi geel bruinachtige. Er was een scheurtje in zooals op tekening aangegeven, maar ik hoop dat het niet zal doorlekken.’¹⁵⁶ Deze voorwerpen zijn inderdaad terug te vinden in zijn stillevens, net als bij tientallen andere kunstenaars de Delftse tegels, Mendes-aapjes, Rijnlants aardewerk, tinnen vaasjes en al die andere parafernalia van de Bremmeriaanse wereld, waarvan hij hen voorzag (afb.10).



10. Corrie Pabst, *Pottenstilleven*, olieverf op doek, 28,5x37 cm., afkomstig uit de verzameling H.P. Bremmer. foto Christie's

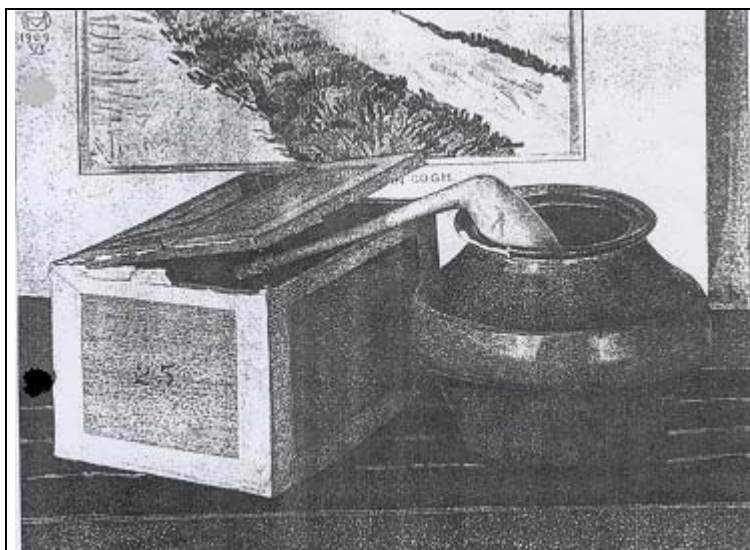
Bremmer zag er geen been in om zijn kunstenaars onderwerpen voor te schrijven. Zo liet hij omstreeks 1920 zestien kunstenaars uit zijn kring een stilleven met appels schilderen, aansluitend bij *Appelen* van Floris Verster uit 1914, dat hij al in zijn bezit had. Op 2 februari 1921 schreef hij aan Bart van de Leck, die zich na een korte periode van onenigheid weer wat bij hem moest rehabiliteren: 'Ge zoudt mij een genoegen doen met iets voor mij te maken in olieverf naar aanleiding van een mand met appels.[...] Het liefst wilde ik dus dat ge begint met werkelijk een mand appels in uw omgeving neer te zetten en van die werkelijkheid uit het ding maaktet.' Hij vroeg hem ook om de voorstudies erbij te leveren en gaf het formaat aan waarin het gemaakt moest worden. 'Intusschen wilde ik ook nog graag dat dit op 1 Maart klaar was, dit is omdat ik ongeveer 6 Maart een tentoonstellinkje van een 17-tal appelenstilleven, die ik bijéénverzameld heb zal exposeeren voor mijn Utrechtse leerlingen.'¹⁵⁷ Van der Leck volgde zijn aanwijzingen exact op en zijn *Bak met appelen* werd toegevoegd aan de verzameling van appelstilleven die Bremmer al door andere kunstenaars uit zijn stal had laten maken. Raoul Martinez, die zich vanaf 1918 aan Bremmer en zijn kring vastklampte, had al in 1919 *Appels in een test* voor hem geschilderd. En de noodlijdende kunstenaar Martin van Waning, die Bremmer in 1919 benaderde met het voorstel 'mij kleine werkjes te laten maken, al is het ook voor een billijken Prijs, om den tafel gedekt te kunnen houden', kreeg direct opdracht voor een appelstilleven, zo blijkt uit een aantekening van Aleida Bremmer: 'Bremmer heeft dezen schilder een appelstilleven (ter vergelijking met de vele reeds in zijn bezit zijnde appelstilleven) laten maken en heeft hem daarvoor f 100,- betaald'.¹⁵⁸ Ook van zijn lievelingsonderwerp, het doodshoofd, liet hij veel stilleven maken; 'een aaneengesloten wand van schedelstilleven decoreerde zijn trappen', schrijft Aleida Bremmer.¹⁵⁹

Het was onvermijdelijk dat zijn protégés in hun werk enige verwantschap met Van Gogh aan de dag legden. Hij was een van de meest besproken en gereproduceerde kunstenaars van de eerste helft van de twintigste eeuw. Het navolgen van deze kunstenaar is dan ook geen exclusief Bremmeriaans gegeven. Maar zijn voorbeeld is in deze kring wel zeer nadrukkelijk aanwezig. Willem van der Nat maakte bijvoorbeeld in 1905 op kosten van Bremmer een reisje naar Noord-Brabant in de voetsporen van Van Gogh.¹⁶⁰ Hij schreef na terugkomst aan Bremmer: 'Wel ben ik tot de slotsom gekomen dat van Gogh volstrekt niet heeft overdreven, want men heeft daar zulke beest-menschen (ik heb ze zoo gezien). De zon en 't zweet politoert de menschenhuid, de beesten en 't harde werken influenceert daar zeker de zwangere vrouw'.¹⁶¹ De eenvoudige onderwerpen van Van Gogh waren vanzelfsprekend al favoriet bij Bremmer en zijn kring. Ook de moeizame manier van tekenen is vaak terug te vinden, bijvoorbeeld in de *Gebochelde man met kruiwagen* (1916) van Beekman, evenals de expressieve verfstreek, bijvoorbeeld in de *Zonnebloemen* van Zandleven (1912).

Sommige kunstenaars gingen zo ver dat zij een werk van hun beroemde voorbeeld letterlijk afbeeldden in hun eigen werk. Huszár bracht in twee schilderijen een hommage aan

Van Gogh. In het portret van de kunsthandelaar Walrecht (1916) schilderde hij op de achtergrond de *Bloeiende boomgaard* van Van Gogh (hoofdstuk VII, afb. 5) en in een klein stilleven uit 1909 nam hij een zwart-wit reproductie op van *De brug bij Arles* (afb 11). In feite zijn beide werken ook een hommage aan Bremmer. Walrecht was een protégé van Bremmer en de afgebeelde *Boomgaard* was Bremmers eigendom. De reproductie van *De brug* op het stilleventje is afkomstig uit een recente aflevering Bremmers uitgave *Moderne Kunstwerken*.¹⁶²

Er waren meer kunstenaars die door een verwijzing naar Bremmers plaatwerken een charmant gebaar maakten naar hun weldoener. Bart van der Leek gebruikte als voorbeeld voor zijn *Portret Vincent van Gogh* (1929) een reproductie van Scherjon naar Van Goghs *Zelfportret* (F626).¹⁶³ De plaat maakte deel uit van een prestigieuze reeks kleurenlichtdrukken die door Bremmer gefinancierd en op de markt gebracht werden. Dirk Nijland beeldde in zijn stilleven *Afscheid van de Zuiderzee* (1949) een reproductie van een litho af van Odilon Redon, *Dans mon rêve je vis en ciel un visage de mystère*, daarmee mogelijk refererend aan de grote Redon-uitgave die Bremmer samen met De Bois had ondernomen in 1912. In een ongedateerd stilleven bracht Jan Lodeizen ten slotte de ultieme hommage aan Bremmer: hij schilderde een stapel afleveringen van *Beeldende Kunst* met daar bovenop een doodskep en een verwelkt takje bessen (afb.12).¹⁶⁴



11. Vilmos Huszár, *Stilleven*, 1909, olieverf op paneel 21,6x27,2 cm., Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (geschenk van A.P. van Hoey Smith, 1927). Op de achtergrond is een reproductie van Vincent van Gogh, *De brug bij Arles* (F 400) afgebeeld, afkomstig uit MK VII,15.



12. Jan Lodeizen, *Stilleven met stapel Beeldende Kunst en schedel*, datering en afmetingen onbekend, part.coll.

Buigen, barsten of veinzen

Bremmers adviezen hadden een dwingend karakter: wie zijn aanwijzingen niet volgde, dreigde zijn steun te verliezen. Vaak was de toelage van Bremmer niet voldoende om van te leven. Toch wilde hij dat de kunstenaar zich werkelijk zou toeleggen op het studeren en dat dit ook direct terug te zien zou zijn in het werk. Zo vond hij kennelijk het werk van de Bergense schilder Phocas Fokkens al na een korte periode waarin hij hem een toelage van onbekende hoogte had verschaft, niet voldoende vooruitgegaan. Fokkens schreef in 1913 aan Bremmer: 'Het feit, dat ik momenteel besta van hetgeen U mij verstrekt om te studeeren noodzaakt mij U om een onderhoud te verzoeken. U zei de vorige maand, dat ik "maar moest

zien er te komen”. Niet dan met de grootste moeite heb ik eenige mensen tevreden kunnen stellen [...]. Gedurende eenige weken heb ik gestudeerd en ik meen, dat ik nu een stap verder heb gemaakt door meer eenvoud te betrachten. Ik weet, dat Uw oordeel streng is. Het is dan mijne bedoeling niet U toegeeflijkheid te verzoeken, maar alleen in aanmerking te nemen het feit, dat ik nu eenmaal bestaan moet om te studeren en het omgekeerde onmogelijk is [...]. Alléén dit: kan ik niet studeeren, dan moet ik noodwendig terugvallen in mijn vroegere wijze van werken (misschien min of meer serieuzer) daar ik bestaan moet.¹⁶⁵ Maar het mocht Fokkens niet baten. Bremmer verbrak vermoedelijk al snel het contact met hem. Er is geen spoor van zijn werk in Bremmeriaanse verzamelingen en hij wordt evenmin genoemd door Bremmer-Beekhuis in haar manuscript *Brieven van Kunstenaars*.

Kunstenaars konden op verschillende manieren omgaan met de druk die Bremmer uitoefende. Slechts een enkeling was er volkomen ongevoelig voor. De jongste van de vier beeldhouwers uit Bremmers kring, John Rådecker, is hiervan een voorbeeld. Aanvankelijk wilde Bremmer, net zoals hij dat bij andere nieuwe kunstenaars in zijn stal deed, bij de beeldhouwer ingrijpen in de productiefase van het werk. Hij vroeg hem langs te komen met schetsen of voorstudies zodat ze die samen konden bespreken. Rådecker zag daar weinig in. Hij schreef Bremmer in 1922: ‘Eigenlijk is dat niks voor mij, schetsen vooruit te maken. Ik begin altijd maar in het materiaal te hakken’.¹⁶⁶ Al snel deed Bremmer geen pogingen meer om Rådeckers ontwikkeling te sturen. Zijn rol ten opzichte van hem werd die van een impresario tegenover een vereerde prima donna. Hij bemiddelde niet alleen bij opdrachten maar regelde daarbij ook de praktische zaken, zoals het vinden van de juiste steen, het vervoer en afspraken met bronsgieters.

Maar voor de meeste kunstenaars waren er grofweg drie opties: buigen, barsten of veinzen. Exemplarisch voor de eerste optie is Bremmers relatie met zijn favoriet Van der Leck. Bremmer en Van der Leck leerden elkaar kennen via Versluys. Deze verzorgde in 1905 de uitgave van een serie litho’s die Van der Leck met zijn vriend, de architect Piet Klaarhamer, had gemaakt onder de titel *Het Hooglied van Salomo*. Wanneer ze elkaar precies voor het eerst ontmoetten, is niet bekend. In 1908 maakte Van der Leck voor het eerst van Bremmer gewag in een brief aan Klaarhamer: ‘Doch om terug te komen op ’t werk, ik heb nu een stapeltje klaar en zal dat sturen naar de heer Bremmer en vragen wat die denkt dat ik doen moet.’¹⁶⁷ De eerste gedocumenteerde aankopen deed Bremmer in 1911. Hij kocht in dat jaar voor zijn eigen verzameling een onbekend aantal tekeningen voor een totaalbedrag van f 100,-, en voor Helene Kröller het schilderij *Huzaren* voor f 150,-.¹⁶⁸ In 1912 nam Bremmer Van der Leck definitief onder zijn hoede. Van de levende kunstenaars stak alleen Van der Leck in aandacht en aankopen Van Gogh naar de kroon. Bremmer rekende Van der Leck als enige kunstenaar van zijn tijd tot ‘de grootsten onder de grooten’, waar ook Van Gogh toe behoorde.¹⁶⁹ Hier lijken, naast oprechte waardering, ook de omstandigheden een rol te hebben gespeeld. In 1911 verscheen Bremmers monografie over Van Gogh, het laatste van de vier boeken waarin hij zijn Praktische Aesthetica vastlegde. De basis voor alle grote Van Gogh-verzamelingen, inclusief die van hemzelf, was toen al gelegd. Het werk van Van Gogh was nu beroemd en, zeker in Bremmer-kring, buitengewoon gewild. Hoewel Bremmer nooit zou ophouden Van Gogh te propageren als een miskende en onbegrepen kunstenaar, was zijn grootste inspanning al achter de rug. Het onvermoeibaar ijveren voor acceptatie van zijn werk lijkt Bremmer meer energie gegeven dan gekost te hebben. Deze energie vroeg erom ingezet te worden voor een nieuw project.

En hier was Van der Leck, wiens ernstige, gestileerde werk Bremmer goed beviel, en die zijn hulp inriep bij de verkoop. Het werk van Van der Leck zou voor Bremmers publiek – juist gewend aan Van Gogh – veel moeilijker te begrijpen zijn dan dat van andere kunstenaars uit zijn kring, zoals Verster of Van Daalhoff. Het moet voor Bremmer een onweerstaanbare uitdaging zijn geweest om Van der Leck tot de grootste kunstenaar van de twintigste eeuw te

maken, zoals Van Gogh dat voor de negentiende eeuw was. Van der Leck, die aanvankelijk vooral geïnteresseerd was in een socialistisch getinte gemeenschapskunst, was bovendien bereid ver mee te gaan in Bremmers onvermijdelijke spirituele interpretatie van zijn werk, en die op den duur ook tot zijn uitgangspunt te maken. Daarbij was Van der Leck niet alleen armlastig maar ook moeizaam en onzeker in zijn werk, zodat Bremmer zowel financieel als moreel een Theo kon spelen tegenover zijn Vincent.

Meer dan dertig jaar, van 1912 tot 1945, waren Bremmers afname en bemiddeling de voornaamste bron van inkomsten van deze kunstenaar. Periodes waarin hij Bremmer werk leverde in ruil voor een toelage wisselden af met contracten met Helene Kröller, waarin Bremmer ook weer optrad als bemiddelaar en toezichthouder. In de eerste jaren ontwikkelde Van der Leck zijn kenmerkende fraaie schematisering – door Bremmer aangeduid als ‘veralgemening’ – van de werkelijkheid. Over deze schilderijen was Bremmer buitengewoon enthousiast en hij slaagde erin om het meeste werk uit deze periode aan zijn cursisten te slijten.¹⁷⁰ Maar de volkomen abstractie die zijn favoriete kunstenaar in 1918 bereikte, ging hem te ver. Hij meende dat Van der Leck zich onder invloed van Mondriaan te veel liet meeslepen in een richting die niet de zijne was. Hij liet hem weten, dit soort werk niet te kunnen verkopen: ‘[...] wat ge nu maakt, zou toch geen, zoover ik weet, willen accepteren’, schreef hij hem in oktober 1918.¹⁷¹

Bremmer was op dat moment echter op de top van zijn invloed en hij had meer publiek dan ooit. Zoals hij in 1913 *De Nood* in de eerste jaargang van *Beeldende Kunst* bij zijn verzamelaars de huiskamer in had geschreven, zou hij hen nu met dezelfde overtuigingskracht Van der Lecks *Composities* hebben kunnen ‘aanpraten’. Maar Bremmer wilde niets van dit werk weten, het niet in zijn bezit hebben en er niet over schrijven in *Beeldende Kunst*. Helene Kröller was er evenmin over te spreken. Het contract met Van der Leck werd, na een aantal schermutselingen, in 1918 ontbonden. Zo dreigde Van der Leck, die een gezin te onderhouden had, zijn vaste inkomen kwijt te raken. Al in hetzelfde jaar keerde hij gedeeltelijk terug naar een schilderkunst waarin het onderwerp weliswaar verder ‘veralgemeend’ werd dan voorheen, maar toch altijd herkenbaar bleef. Een vroeg voorbeeld daarvan is *Man te paard* (1918). Bremmer omschreef Van der Lecks nieuwe manier van werken als een ‘moment [...] van meerder concentratie.’¹⁷² Van der Leck behield zijn toelage en volgde voortaan Bremmers aanwijzingen.

In scherp contrast daarmee staat de houding van Piet Mondriaan, die een aantal jaren tot Bremmers kring behoorde. Hij koos voor de tweede optie: barsten. In november 1913 kwamen zij met elkaar in contact, toen Bremmer twee schilderijen van Mondriaan kocht op de tentoonstelling van de Moderne Kunst Kring in Amsterdam.¹⁷³ Aanvankelijk was Bremmer, zo blijkt uit zijn artikelen in *Beeldende Kunst*, zeer te spreken over het kubistische werk van Mondriaan. Ook in diens steeds verdergaande abstrahering van de werkelijkheid kon hij meegaan, veel verder dan bij Bart van der Leck.¹⁷⁴ Hij regelde in 1914 een tentoonstelling voor hem bij kunsthandel Walrecht en verkocht zijn werk aan cursisten als Helene Kröller en Grietie Smith. Vanaf 1916 gaf hij de armlastige kunstenaar, op voorspraak van Willem Steenhoff, een toelage van f 50,- per maand in ruil voor de jaarlijkse levering van vier schilderijen van ongeveer 60 x 60 cm. In 1918 verdubbelde Bremmer de toelage. In hetzelfde jaar begon hij echter te twijfelen aan de ontwikkeling die Mondriaan doormaakte. ‘Tenslotte’, schrijft Aleida Bremmer, ‘kon Br. de hem toegezonden stukken slechts weinig waarderen’¹⁷⁵

De twijfels van Bremmer vallen ongeveer samen met de overgang in Mondriaans werk van losse lijnen of kleurvlakjes naar de rasterschilderijen. Met het aanvaarden van Mondriaans abstracte composities van kleine streepjes en vlakjes, die hij nog spiritueel kon interpreteren, was zijn grens – en de grens van zijn publiek – bereikt. De ontwikkeling naar de rasterschilderijen, die zich ook nog buiten Bremmer om, in de kring rond het tijdschrift *De Stijl*, afspeelde, ging hem te ver. Hij rationaliseerde zijn besluit om het contract met

Mondriaan op te zeggen met het argument ‘dat de kunstenaar almeer in zijn eigen theorie verstarde’, zoals Aleida Bremmer schrijft.¹⁷⁶ In 1919 bezocht hij Mondriaan in zijn atelier in Parijs voor een ernstig onderhoud. Hij verlaagde zijn maandelijkse toelage weer tot f 50,- en waarschuwde hem dat dit het laatste jaar zou zijn. Voor de resterende tijd wenste hij zelfs geen schilderijen meer te ontvangen, omdat hij ze toch niet kon verkopen.¹⁷⁷ Mondriaan, die in tegenstelling tot Van der Leek alleen voor zichzelf hoefde te zorgen en bovendien in Parijs ver weg was van de Bremmeriaanse wereld, paste zich niet aan, hoewel hij na beëindiging van het contract zo in geldnood raakte dat hij meende misschien met schilderen te moeten stoppen. Bremmer zou verrassend genoeg in 1921 nog wel een *Compositie* uit datzelfde jaar, in grote kleurvlakken gescheiden door zwarte lijnen, aankopen voor de collectie Kröller, waarschijnlijk om de kunstenaar te steunen.¹⁷⁸

Sommigen probeerden het zoeken van een eigen weg te combineren met Bremmers gunsten door uitvoerig lippendienst te bewijzen aan Bremmers leer en ondertussen precies te doen wat hunzelf beviel. In de uitvoering van deze optie was vooral de Hongaar Huszár een meester. Vilmos Huszár werd in 1905, kort nadat hij zich in Nederland had gevestigd, door Anna Egter van Wissekerke bij Bremmer geïntroduceerd.¹⁷⁹ Door zijn huwelijk met Egters vriendin Freule Jeanne van Teylingen raakte de Hongaar ferm verankerd in Bremmeriaanse kringen. Hij maakte veel vrienden onder de kunstenaars en cursisten en onderhield een levendige briefwisseling met onder anderen Chris Beekman, in een verbazend snel verworven, fonetisch geschreven Nederlands. Hij volgde Bremmers cursussen en werkte tot 1917 van tijd tot tijd onder Bremmers leiding. Hoewel zijn vroege werk, van gepointilleerde stillevens tot licht geschematiseerde portretten, duidelijk de sporen van Bremmer draagt, leverde hij zich nooit zo aan hem over als Martinez of de Nederlandse leerlingen. Hij had weinig affiniteit met de ‘klimende ontwikkeling in ’t werkweise’ en de ‘kalme konsequentis’ die Bremmer graag zag bij kunstenaars.¹⁸⁰ ‘Dit vind ik een echt Hollanse opmerking wat op zich zelf niet verkeerd is, mar zoo dra een dogma word, is beslist niet goed’, schreef hij in 1916 aan Chris Beekman.¹⁸¹ Zelf vond hij dat een kunstenaar zich moest ontwikkelen in een grillige lijn, zich openstellend voor steeds weer nieuwe invloeden, die hem verder brachten: ‘Deze manier van ontwikkeling is ook bij Picasso zichtbaar. Een en dezelfde jaar maakt hij schilderijen à la Puvis de Chavannes en Toulouse de Lautrec (rustpunt) en in eens kubistische figuren. Deze ontwikkeling heb ik nauwkeurig bestudeerd.’¹⁸²

Voor Huszár was Bremmer, naast een van zijn leermeesters – hij had in Nederland bijvoorbeeld ook korte tijd les van Jozef Israëls en verbleef lange perioden in Parijs – vooral een goede toegang tot de Nederlandse kunstmarkt. In 1917 zette Huszár zich echt af tegen Bremmer. Hij schrijft aan Chris Beekman dat hij het met Bremmer ‘erg oneens over verschillende punten’ is: ‘Wij spraken veel over de moderne beweging en bij mij beweering dat hij ook moest meer bemoeien met de werken van onze tijd warin een minder goede ding vaak meer waarde voor onze tijd heeft als een bacterie van een oude tijd, vond hij een immoralistische opvatting! [...] Ik vond hem erg schoolmeesterachtig en deze manier heb men niet meer aan hem. Hij wordt ook volgens mij te weinig gecritiseerd!’¹⁸³ Toch slaagde hij erin om nooit openlijk ruzie met Bremmer te krijgen; hij verwierf ook nog af en toe een opdracht in zijn kring, zoals in 1926 voor het interieur van Julie Crommelin. Curieus is dat hij, na jarenlang met abstract werk tot de internationale avant-garde behoord te hebben, omstreeks 1930 weer stillevens en landschappen ging schilderen in een stijl die enigszins aansloot bij de kring rond Bremmer.¹⁸⁴

Leerlingen

Was Bremmers invloed al sterk op degenen die alleen financieel afhankelijk van hem waren, nog veel groter was die op kunstenaars die daadwerkelijk teken- en schilderles van hem

kregen. Van 54 kunstenaars kan worden vastgesteld dat zij met enige regelmaat concrete adviezen kregen van Bremmer en die toepasten in hun werk. Aan 31 van hen gaf Bremmer, voorzover bekend, daadwerkelijk les, dat wil zeggen dat zij zich onder zijn leiding oefenden in het schilderen en tekenen. Les krijgen van Bremmer betekende in het algemeen het zeer intensief bestuderen van enkele alledaagse voorwerpen: een gemberpot, een sigarenkistje, een bakje met peren, of buiten, een enkele boom, een deurtje. Na het nauwgezet natekenen of schilderen van dit soort onderwerpen werden de werken steeds aan diepgaande bespreking onderworpen, tot de kunstenaar in Bremmers opvatting het eigene en het eeuwige in het werk kon leggen. Dit proces kon jaren duren.

In dit proces van studeren stak een religieus element. Het studeren was niet alleen een manier om zich te verbeteren, het was ook een manier om zich te zuiveren: 'Naar mijn inzicht gaat het er om bij den kunstenaar, om de bron rein te houden', schreef Bremmer in 1916 in een bespreking van *Sierpompoeenen* van zijn leerlinge Truus van Hettinga Tromp, 'komt het oogenblik van de genade, dan zal de schoonheid er vanzelf uit vloeien, en één oprecht eenvoudig werk zal door de tijden meer beteekenis hebben, dan een groot aantal valschen-geniale bedoelingen. Van studie is men in de schilderswereld afkeerig geworden; de meesten willen het maar in eens maken. Komen er dan nog literatoren, die niet zuiver genoeg zien, om het zuiver beeldende van de Beeldende kunst te controleren en te critiseeren, die dan de groote klok over een of ander jongmenschen, met mogelijk een kunstenaarsaanleg, gaan luiden, dan ontstaan misverstanden, zooals wij ze overvloedig beleven. Kunstwerken zijn niet goed, omdat ze modern en anders dan voorafgaande werken zijn, maar kunstwerken zijn goed – conventioneel of modern – omdat ze hartelijk, waarachtig en oprecht gemeend zijn. Dit is het eenige criterium, en vroeg of laat zal zich dat doen gelden.'¹⁸⁵

Soms slaagde Bremmer er niet in om een kunstenaar de ernst en de discipline op te leggen die hij noodzakelijk vond, al staken beide partijen er nog zoveel energie in. Een fraai voorbeeld is Jan Terwey, die omstreeks 1905 bij Bremmer werd aanbevolen door de pedagoog Jan Ligthart.¹⁸⁶ Terwey, opgeleid aan de Rijksacademie in Amsterdam, was een meervoudig wereldverbeteraar – hij was vegetariër, socialist en pacifist – en verkreeg in 1903 landelijke bekendheid als dienstweigeraar. Na de daaruit voortvloeiende gevangenisstraf vestigde hij zich in Blaricum, waar hij werd opgenomen in de kolonie van christen-anarchisten. Hij leefde er ongehuwd samen met Mies van Rees, de dochter van de voorman van die beweging, Jacob van Rees. Ook was hij lid van de Theosofische Vereniging. Op Ligtharts verzoek hielp Bremmer Terwey met de verkoop van zijn werk, hetgeen onvermijdelijk gepaard ging met aanwijzingen en lessen. Hij liet hem onder andere het werk van Van Gogh bestuderen aan de hand van de kleurenreproducties van Scherjon, onderwees hem in de kunst van de Primitieven en droeg bij aan het geld dat Terwey nodig had voor een studiereis naar München in 1909.¹⁸⁷ Daarnaast zorgde hij voor tentoonstellingen van zijn werk terwijl Terwey vanwege zijn gezondheid – hij leed aan tuberculose – in het buitenland verbleef. Zo waren Terweys tekeningen in mei 1914 bij Gerbrands in Utrecht te zien en in december van dat jaar bij Walrecht.¹⁸⁸

Onder Bremmers invloed maakte Terwey in de jaren 1909-1914 landschappen en stilleven in een soort pointillisme met zwaar aangezette omtreklijnen. Ook ontstond in deze tijd door de laat-middeleeuwse kunst geïnspireerd werk met een christelijke thematiek. Toen zijn gezondheid vereiste dat hij zich min of meer permanent in Zwitserland vestigde, gaf Bremmer hem vanaf juni 1914 een jaar lang een toelage van f 50,- per maand, aangevuld met extraatjes die konden oplopen tot f 100,-. Buiten het bereik van Bremmer verloor Terweys werk na een tijdje de ernst die Bremmer zo onontbeerlijk achtte. Al voor zijn vertrek had Terwey zijn weerzin tegen het langdurig bestuderen van de werkelijkheid onder woorden gebracht. In een brief van maart 1914, die toont dat Bremmers lessen nog niet erg diep bij hem waren doorgedrongen, schrijft hij: 'Ik wil aan 't schilderen zelf ook niet veel tijd geven (dat vind ik

ook zoo heerlijk bij Vincent: heelemaal los van de realiteit). Ik geef ook niets om de vorm van de dingen die ik vóór me zie. U vindt dat misschien gevaarlijk omdat ik nog zo slecht teken en nog zoo weinig ondergrond heb, maar eigen dingen te maken – vorm te geven – is veel moeilijker – voor mij tenminste. Fantasievormen – lijnen, – kleuren, hebben ze niet meer waarde? Omdat men juister zichzelf kan uitdrukken? [...] Met 'n nieuwe religie, moeten we toch ook 'n nieuwe en ruimere uitdrukkingvorm hebben.'¹⁸⁹

Waarschijnlijk had Bremmer hem hierop de oren gewassen, want in de eerste brieven uit Zwitserland spreekt weer een deemoedige bereidheid tot studeren: 'Ik wil veel studies maken zoodat m'n teekeningen in kleur er vast en sterk uitzien', schreef hij in juli 1914 uit Locarno.¹⁹⁰ Dat kostte hem veel moeite, want hij voegde eraan toe: 't Hindert me in 'n tekening wanneer ik zie dat iemand niet de lichtzinnigheid heeft van 'n gelukkige. En ik ben gelukkig en daarvan wil ik vóór alles meedelen.' Hij stuurde geregeld tekeningen en schilderijen naar Nederland, in een grote portefeuille, die Bremmer dan weer terugstuurde gevuld met afleveringen van *Beeldende Kunst*, kennelijk vergezeld van een brief met commentaar op het ontvangen werk. Dat commentaar was zelden positief, want in elke brief gaat Terwey door het stof. Nu eens belooft hij in het vervolg 'andere dingen die zeker beter worden' te sturen; dan weer schrijft hij dat hij 'opnieuw aanvangen wil met stillevens te schilderen'.¹⁹¹

Maar hoe hij ook zijn best deed, hij slaagde er niet in te voldoen aan Bremmers normen. 'Frisch en aardig zag alles er wel uit maar het verried een te groot gebrek aan concentratievermogen', schrijft Akeida Bremmer. 'Br erkende den aanleg van deze schilder en ook zijn goeden wil. Dat die aanleg niet volop uitgroeide, schreef hij toe aan ongunstige omstandigheden, o.a. slechte gezondheid. Sociaal-ethische propaganda hadden de jeugdijaren in beslag genomen die voor ernstige studie gebruikt hadden moeten zijn [...]. De leiding die hij van Br. wenschte te ontvangen, kon deze hem niet voldoende geven zoo enkel per brief waarbij hij dan nog dikwijls verkeerd begrepen werd.'¹⁹² Bremmer verbrak daarom in juli 1915 de overeenkomst die hij met Terwey gesloten had. Het werk dat Terwey hem leverde, kreeg Bremmer vrijwel niet verkocht. De bankiersvrouw Anna Kann, die ook bevriend was met Jan Ligthart en daarom wellicht een zwak voor Terwey had, kocht enkele landschapjes van hem. De schetsen en studies van Terweys hand bleven in Bremmers bezit en kwamen door de aankoop van Van Deventer in de collectie Kröller terecht.¹⁹³ Maar het moet gezegd dat Bremmer armlastige kunstenaars vaak nog incidenteel geld toestopte als het werk hem allang niet meer beviel. Dit gold vooral voor de idealisten onder hen, zoals Beekman en Terwey, voor wie hij veel meer geduld kon opbrengen dan voor 'gewone' kunstenaars als Fokkens. Hij zou Terwey, evenals Beekman, nog jarenlang in reactie op noodkreten geld sturen.

Een volkomen tegenpool van Terwey was Bremmers zoon Rudolf, die op zeventienjarige leeftijd het gymnasium verliet om schilder te worden. Hij lijkt het ernstig werken dat zijn vader voorschreef, zo zwaar op te hebben genomen dat hij de grootste moeite had om een schilderij af te maken. Vijftien jaar werken aan een schilderij was bij hem niet ongebruikelijk. Grietie Smith gaf hem in 1922 opdracht om een 'portret' te schilderen van Trompenburg, het huis van haar familie in Kralingen. Zij wilde het haar zoon en zijn vrouw, Jim en Jeanne van Hoey Smith schenken bij hun koperen huwelijksfeest, dat twee jaar daarna zou plaatsvinden. Rudolf Bremmer had het schilderij uiteindelijk klaar in 1937, toen de Van Hoey Smiths vijfentwintig jaar getrouwd waren. H.P. Bremmer voelde zich in 1935 genoopt aan Grietie Smith te schrijven: 'Een ding ligt mijne vrouw en mij altijd zwaar op het hart en dit is het nog onvoltooide schilderij van mijn zoon. Het is natuurlijk bij hem niet anders dan het beste te willen geven dat hij kan maken en ik hoop dat U nog wat geduld wilt hebben.'¹⁹⁴ Onder het gewicht van zijn vaders sterke persoonlijkheid groeide Rudolf uit tot een vreemde eenzellige tekenaar en schilder. Vooral zijn obsessie om van mensen niet alleen de huid maar ook de

suggestie van de spieren en bloedvaten eronder weer te geven is fascinerend, op het griezelige af. Zijn werk lijkt soms onder hoge druk te zijn gesmolten en dan weer gestold. Hij had enige tijd les samen met Jan Lodeizen, Arend Hendriks en Willem Mühlstaff. Vooral het werk van Hendriks is sterk aan dat van Rudolf Bremmer verwant (afb.13).



13. Arend Hendriks, *Zelfportret*, 1941, ets, 24x17 cm. Hannema de Stuers fundatie, Heino.

Zijn vaders positie was voor Rudolf eerder een handicap dan een voordeel. Bremmer – die er bij andere kunstenaars geen been in zag om tegelijk als leraar, criticus, mecenas en handelaar op te treden – vond dat hij als vader het werk van zijn zoon niet kon propageren. Hij hield wel van 1919 tot 1937 een cahier bij waarin hij alle werken van zijn zoon zorgvuldig documenteerde en beschreef.¹⁹⁵ Deze aantekeningen waren echter alleen bekend in de familiekring. Gelukkig voor Rudolf werd de rol van propagandist overgenomen door zijn neef Wim Feltkamp, zodat zijn werk toch verspreid raakte in de Bremmeriaanse wereld.¹⁹⁶ Door de buitenwacht werd Bremmer junior vaak in ongunstige zin met zijn vader geassocieerd. Zo probeerde hij in 1922 lid te worden van Pulchri Studio. Na een eerste ongunstig verlopen ballotage werd hem een nieuwe poging ontraden, in een venijnig anoniem briefje: ‘Zeg Bremmer, Begrijp je nu nog niet dat je belazerd wordt. Bedankt nu, want anders wordt er bij de nieuwe stemming weer een nieuwe lol uitgehaald, maar komen doe je er toch niet. Wij schilders wenschen geen dwarskijker van je vader. Het is voldoende dat hij mevrouw Kröller verneukt, maar hij moet niet trachten dit met ons te doen. Laat je niet promoveeren tot klikspaan. Nooit geen Bremmers in P.S.’¹⁹⁷ Uiteindelijk werd hij toch toegelaten als lid, omdat Nijland dreigde zijn lidmaatschap op te zeggen als Rudolf niet werd aangenomen.¹⁹⁸ Voor critici die het liever [nog] niet tegen Bremmer zelf opnamen, was zijn zoon een gemakkelijk doelwit. Plasschaert schreef in 1923: ‘Ge vindt bij den jongen Bremmer zelden den wensch om schoonheid (waar zou hij die ook hebben leren kennen?) ge vindt lust tot détails, te groote lust; ge vindt vasthoudende arbeidzaamheid, lust tot het karakteriseeren, gericht naar den hideuzen kant.’¹⁹⁹ Voor het werk van Rudolf Bremmer, door Richard Roland Holst gekarakteriseerd als ‘Calvinistische vezelkoek’, was buiten de kring rond Bremmer geen publiek.²⁰⁰

De meeste van Bremmers leerlingen waren opvallend volgzaam. Ook de gevorderde kunstenaars onder hen legden zich vaak zonder morren neer bij het ritueel dat voorafging aan hun opname in zijn stal: het afbranden van hun voorgaande werk. Toen Jo Koster bijvoorbeeld in 1904 les nam bij Bremmer, was zij al 35 jaar en had ze meer van de wereld gezien dan hij.²⁰¹ Na haar opleiding aan de Rijksnormaalschool in Amsterdam en de Rotterdamse Kunstacademie had ze zeven jaar in Parijs en Brussel gestudeerd bij verschillende kunstenaars. Ze had zelf al een aantal leerlingen. Omdat ze het gevoel had vast te lopen, wendde ze zich tot Bremmer, ‘van wien grote roem uitging [...]’. Hij kwam op een Zondag – en toonde mij glas-helder waarom ik niet vooruit ging. Alle invloeden die op me ingewerkt hadden werden me getoond en er bleef een zielig beetje van mezelf over! Maar

daarmede moest ik opnieuw beginnen, 't was een stoeren tijd, maar ik ging stap voor stap zekerder worden [...].'²⁰²

De enkeling die wél in discussie ging met Bremmer, draaide vaak op den duur weer bij. Joseph Texeira de Mattos, in 1914 door zijn oom Joseph Mendes da Costa voor advies in de armen van Bremmer geduwd, schrijft, als Bremmer na twee jaar nog niet over hem tevreden is, opstandig: 'Geloof niet dat ik niet bewust ben van die groote fout die in mijn werk schuilt, maar die fout is geen gemis in mij.[...] Ik heb geloof in mijzelf en dat zal ik U leeren overtuigen. Zeg mij wat ge wilt maar dat geloof neemt ge mij nooit weg.'²⁰³ Ondanks deze flinke taal bleef Texeira de Mattos Bremmer om raad en steun vragen. Nog in 1924, toen hij in Amsterdam exposeerde samen met Jacob Nieweg, zou hij, 'zeer gaarne van U willen vernemen welke U bevinding is betreffende mijn nieuw werk en of U er vooruitgang in ziet'.²⁰⁴

Kun je je bij sommige kunstenaars, zoals Bart van der Leek, afvragen of zij zich zonder Bremmers dwingende invloed wellicht interessanter zouden hebben ontwikkeld, voor het werk van andere kunstenaars was Bremmers discipline juist een zegen. Chris Beekman bijvoorbeeld, die was opgeleid tot plateelschilder maar had gekozen voor een bestaan als vrij kunstenaar, kwam al jong via zijn neef Altorf in contact met Bremmer. In 1913 bezorgde deze hem een maandgeld bij Helene Kröller. Vanaf dat moment nam hij Beekmans opvoeding krachtig ter hand. Tot die tijd bestond diens productie voornamelijk uit natuurgetrouwe maar weinig interessante tekeningen. Onder Bremmers leiding kreeg zijn werk een innerlijke samenhang en spanning die het tot dan toe ontbeerde. In 1916 verhuisde Beekman naar het Gooi, waar hij bevriend raakte met Bart van der Leek. De kennismaking met diens werk betekende een nieuwe stimulans voor Beekman. Hij maakte, aangemoedigd door Bremmer, tussen 1916 en 1920 een aantal interessante schilderijen, waarin hij zijn onderwerp steeds verder stileerde.²⁰⁵ Toen Beekman, naar Bremmers opvatting, omstreeks 1920 Bart van der Leek teveel begon te imiteren, en daarmee 'ver boven zijn kracht trachtte te gaan', werd het contract opgezegd.²⁰⁶ Vooral omdat Aleida Bremmer veel sympathie had voor de echtgenote van Beekman, bleef Bremmer het echtpaar nog wel incidenteel steunen. Beekman ging in zijn werk vanaf 1921 over tot een veel minder boeiend sociaal-realisme, dat verband hield met zijn communistische levensovertuiging.

Ook de financieel onafhankelijke Dirk Nijland kwam al jong in contact met Bremmer en profiteerde daarvan. Eind 1913 begon Bremmer zich, op Nijlands verzoek, serieus bezig te houden met zijn ontwikkeling.²⁰⁷ Nijland onderging Bremmers rituele zuivering met een zekere wellust. Zo schreef hij in november 1915: 'Ik heb gisteren van den stormwind die U over me liet woeden, eigenlijk wel erg genoten, al kan ik niet ontkennen het af en toe verd. benauwd gehad te hebben!'²⁰⁸ En in januari 1917: 'Beste Dokter, [...] Ik heb dikwijls aan U gedacht, en ook dikwijls dat verd. pincet gevoeld, chirurg.'²⁰⁹ Opgegroeid tussen de Van Gogh-collectie die zijn vader Hidde Nijland had bijeengebracht, schilderde Nijland aanvankelijk in een stijl die sterk op Van Gogh geënt was.²¹⁰ Over het algemeen moedigde Bremmer bij zijn leerlingen het bestuderen en zelfs het navolgen van Van Gogh aan, maar hij herkende in Nijland ook een groot grafisch talent. Hij zette hem ertoe aan houtsneden te gaan maken. Dit zorgde voor een verstrakking die het hele werk van Nijland ten goede kwam, zonder dat hij zijn grote kracht, zijn humor, verloor. Met Nijland onderhield Bremmer een warme vriendschap, onbelemmerd door financiële afhankelijkheid en gespeend van de beklemmende nederigheid die zoveel andere relaties van Bremmer kenmerkte. Hij behoorde, met de familie Van der Meulen en Gerard Heymans, tot de weinige intieme vrienden die Bremmer had.²¹¹ Hij at vaak mee en nam geregeld deel aan de zondagavondbijeenkomsten in de Trompstraat.

Het was overigens Nijland die deze vriendschap initieerde. Bremmer was tegen jongere kunstenaars vaak gereserveerd en afstandelijk. Zoals Bremmer zelf tien jaar eerder Allebé had

achtervolgd met zijn vriendschap, zo maakte Nijland nu Bremmer het hof. In april 1917 schreef hij 'Waarde Heer Bremmer, ik zou willen zetten vriend [...] maar 't is nog zoo ver niet'.²¹² Veel brieven zijn voorzien van fraaie tekeningen. Uit Brouwershaven stuurde hij Bremmer een schetsje van het beeld van Jacob Cats en schreef erbij: 'ik wou je alleen maar even zeggen dat ik met warmte aan je denk, dat ik blij ben, dat ik je zóó ken en dat ik hoop dat we nog lang zulke vrienden zullen blijven.'²¹³ Vanaf 1921 sprak hij Bremmer in zijn brieven aan met 'oompje' en Bremmer hem als 'waarde neef', een unicum in Bremmers betrekkingen met mensen buiten zijn familie.²¹⁴ Nijland had, zoals onder meer blijkt uit de vele warme en persoonlijke bijdragen aan het vriendenboek dat verscheen ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag, de vriendschap tot een soort kunstvorm verheven. Hij sprong als een jonge hond tegen de houterige Bremmer op. Zo schreef hij in 1921: 'Maar waar een gevoel tusschen oom en neef is, daar moet 't ook van twee kanten komen. En als ik, prettig je te zien, verrast, warm naar je roep, dan is 't beroerd, als je me stijf en gereserveerd aanziet, zooals eerst in Amsterdam, bij Mak. Later was 't beter. Maar ik, met m'n heldenvereering, heb 't daar wel erg moeilijk mêe. En ik dacht later, ezel, je vergt teveel; hij was natuurlijk tè gepreoccupeerd. Toch is 't zuur! Dit is persoonlijk, oom, en 't heeft niks met de K. Kunst te maken. Ook dit is belangrijk.'²¹⁵ Nog in 1949, toen ze beiden bejaard waren, verzuchtte Nijland aan het eind van een lange brief vol ontboezemingen: 'hoop dat je 't ook plezierig vindt me te lezen. Maar je zult nooit eens wat zeggen van je gevoelens, gesloten, stille, zwijgende man!'²¹⁶

Vrouwen

Terwijl de vrouwen maar ongeveer een tiende deel uitmaken van alle kunstenaars die figureren in Bremmers publicaties, bestond een kwart van zijn 'inner circle' uit vrouwen. Deze vrouwelijke kunstenaars ontberen vaak zelfvertrouwen en zij leunen in het algemeen zeer zwaar op Bremmer. Ida Siewertz van Reesema, die als jong meisje vanaf omstreeks 1900 les van hem had en daarnaast cursiste was tot 1944, schreef bij zijn 75ste verjaardag in 1946 dat zijn lessen in haar jeugd haar 'liefde voor haar werk' hadden gegeven, en 'een kracht die mij den moed heeft gegeven door te werken hoe moeilijk de omstandigheden soms ook waren'.²¹⁷ Velen, zoals Anna Egter van Wissekerke, signeerden hun werk niet voordat Bremmer het gezien had. Haar werk, zoals dat van de meeste kunstenaressen uit zijn kring, bestaat uit stillevens, landschappen en portretten, vaak pijnlijk nauwgezet, op kleine formaten.

Het werk van de Bremmeriaanse kunstenaressen is behaagziek noch decoratief; het oogt eerder even droog en serieus als het werk van Bremmer zelf en van zijn mannelijke leerlingen. Toch werd het door critici vaak afgedaan als 'dameskunst'. Zo schreef de recensent van de *Haagsche Post* in 1914 over het werk van Van Hettinga Tromp, Egter van Wissekerke en Van Hasselt: 'Alle drie toonen deze een [...] typisch vrouwelijke voorliefde voor het fijne en teere'.²¹⁸ H. de Boer noemt in *De Hofstad* in 1919 het werk van Elisabeth Adriani-Hovy, dat bij kunsthandel Walrecht tentoongesteld was: 'Arbeid met piëteit voor het onderwerp gedaan met een geduld dat doet denken aan de zorg aan vrouwelijke handwerken besteed'.²¹⁹ En in een vergelijking tussen een aantal stillevens van 'damesschilderessen' en mannelijke kunstenaars uit de Bremmer-school schrijft Just Havelaar in 1926 over Arend Hendriks en Rudolf Bremmer: 'Hun mannelijke natuur uit zich stroever, zwaarder'.²²⁰

Bremmer brengt daarentegen eigenschappen als geduld, nauwkeurigheid en fijn gevoel in zijn besprekingen nooit in verband met vrouwelijkheid. 'Haar werk heeft meestal een correcte geacheveerdheid', schrijft hij over Anna Egter van Wissekerke, 'neiging tot wilde impressies en modern fantastische uitspattingen ligt niet in haar lijn. Een meestal klare bedaardheid geeft houding en rust aan haar voorstellingen, die van eenvoudigen aard zijn, maar desondanks weten te boeien'.²²¹ Hij prijst in zijn leerlingen vooral de neiging tot studeren. Omdat

vrouwen nu eenmaal in het algemeen veel braver studeren dan mannen, krijgen de vrouwen in zijn kring zelfs extra veel lof toegezwaaid van de meester. Maar in de bewoordingen van zijn lof maakte hij geen onderscheid tussen mannen en vrouwen. In 1914 besprak hij in een aflevering van *Beeldende Kunst* twee onbeholpen studies van doodskoppen van zijn leerlingen Jaap Nieweg en Ida Siewertz van Reesema. Over de schedel van Nieweg schrijft hij: ‘Ernstige aandacht en rustig zich overgeven aan de studie is wel, wat dit prentje in sterke mate toont. Al de plannen in den bouw van den kop zijn gevolgd, en wel zoo sterk en trouwhartig, dat de kijk op het geheel verloren is gegaan voor een deel. Dit is heel goed. Wil een schilder zich zelf leeren vinden, dan moet hij ook zelf den weg zoeken en niet het pad van een ander afloopen.’²²² En over Siewertz van Reesema: ‘Men ziet wel, dat in deze studie een haast hardnekkige neiging zit, om de voorwerpen af te kijken van deeltje tot deeltje, niets overslaand en niets verwaarlozend [...]. Dit is een goede eigenschap voor een studeerend jongmenschen; pas door dit eigen zoeken en trachten om zich al die vormen in details eigen te maken, kan een waarachtige groote oplossing gevonden worden’.²²³

Ook al is het moeilijk om al die vrouwen met hun volgzaamheid en trouw aan de meester nu nog helemaal serieus te nemen, bijzonder is wel dat hij hen dwong om *zichzelf* serieus te nemen, iets wat voor vrouwen van die tijd – de meesten zijn van Bremmers leeftijd, enkelen een generatie jonger – niet vanzelf sprak. Niet voor niets zijn het alleen de ongetrouwde vrouwen die professioneel kunstenaar werden. Of andersom: niet voor niets zijn het alleen de vrouwen die echt voor het kunstenaarschap kozen, die ongetrouwd bleven. Het gaan tekenen of schilderen was geaccepteerd in het kader van de geestelijke verrijking, die zo gezond werd geacht voor meisjes die weinig om handen hadden. Aleida Bremmer memoreert ook twee – niet nader geïdentificeerde – Utrechtse cursistes, die Bremmer in 1896 vroegen of hij hun schilderles wilde geven. Een van de vaders was bezorgd dat de lessen voor zijn ziekelijke dochter te zwaar zouden zijn. ‘Bremmer daarentegen meende dat de ernstige opvatting van eene studie of bezigheid eene gunstige werking op het gestel konden uitoefenen. Hij ried aan de proef te nemen, daar men zich tot niets behoefde te binden. Het was juist deze leerlinge die tot eene kunstenares uitgroeide en er volkomen gezond bij werd.’²²⁴ Veel meisjes bezochten zelfs de Haagse Academie met instemming van hun ouders, maar het moest een liefhebberij blijven; het werk moest elk moment terzijde gelegd kunnen worden om weer beschikbaar te zijn voor het sociale verkeer. Daarbij gold een meisje dat zich met wat dan ook te serieus bezighield als onaantrekkelijk op de huwelijksmarkt.

Eenmaal getrouwd was het niet eenvoudiger om zich nog te ontwikkelen tot een professionele kunstenares. Werk exposeren en vooral verkopen gold als vulgair, zoals alle vormen van zichtbaar geld verdienen. In het cursuspubliek waren nogal wat getrouwde vrouwen die zich weliswaar kunstenares voelden maar de grens tussen dilettantisme en professioneel kunstenaarschap nooit overschreden. Hun werk sluit vaak volkomen aan bij wat door andere Bremmer-kunstenaars vervaardigd werd en zou zeker een – bescheiden – koperspubliek gehad kunnen hebben. Bertha thoe Schwartzenberg in Hilversum bijvoorbeeld, leerde tussen 1910 en 1920 beeldhouwen van Mendes da Costa en bewoonde een huis dat zij zelf had laten bouwen, met een prachtig groot atelier. Ze had een aardige productie van kleine beelden en reliëfs die soms zeer de moeite waard zijn. In het leven van de kinderloze Thoe Schwartzenberg kwam haar werk, zoals ze zelf zei, altijd op de eerste plaats.²²⁵ Toch was zij nooit geïnteresseerd in de verkoop of zelfs maar tentoonstelling van haar beelden. Haar echtgenoot, de schilder Klaas Koster, werd door Bremmer wel aan opdrachten geholpen maar voor zichzelf wilde zij daar niet aan denken. Zij vond het niet passend om zich op de voorgrond te dringen en geld te verdienen met haar werk; misschien vreesde zij ook wel dat zij haar man als kunstenaar zou overvleugelen.

In de roman *Hilda van Suylenburg* uit 1897 komt een jonge vrouw voor, Ottilie van Heemeren, die in haar huis een rijkversierd atelier heeft ingericht, waar ze echter weinig meer

uitvoert dan ‘kwijnend loom’ op de bank liggen. Voor haar huwelijk was ze veelbelovend en had ze zelfs de Haagse academie bezocht. Haar houding illustreert de weerstand die vrouwen ook in zichzelf moesten overwinnen om uit te groeien tot een volwaardig kunstenaar:

‘Ottilie’s schetsen waren aardig.[...] Iets frisch en breeds lag er in, verradend een bizonderen aanleg, maar men zag het, er was niet gewerkt, niet hard en geduldig gearbeid, om van een geboren talentje te stijgen tot kunstnares.’²²⁶ Met bezoekende vriendinnen maakt ze zich vrolijk over vrouwen die dat wel ambiëren: “Al die mooie woorden van voor de kunst of de wetenschap, of de waarheid of de mensheid te leven zijn veel te hoog voor mijn gewone vrouwenverstand.” [...] “Ja dat begrijp ik” zei Corry gichelend [sic] “voor de kunst leven! Ik zie je al Tillie, met ’n oud japonnetje ’s morgens om negen uur door weer en wind naar ’n atelier trekken!”²²⁷

De schrijfster van *Hilda van Suylenburg*, Cecile Goekoop-de Jong van Beek en Donk, woonde in Den Haag en verkeerde in de kringen waaruit ook veel Bremmer-cursisten werden gerekruteerd. Het is zelfs niet onmogelijk dat zij zelf deelnam aan zijn cursussen in de jaren negentig, waar geen administratie van bewaard is gebleven. Haar bijtende beschrijving van Ottilies verspilling van talent sluit in ieder geval aan bij hoe Bremmer vrouwen aanpakte die bij hem kwamen om schilderles te nemen. Dat is mooi verwoord in een brief van Anna Egter van Wissekerke uit 1943, waarin zij op verzoek van Aleida Bremmer haar ervaringen met H.P. Bremmer beschrijft. ‘Het was denk ik in 1898 of ’99, dat mij gevraagd werd of ik mee wou doen aan een cursus van kunstgeschiedenis van iemand “die het heel goed scheen te doen”. De 1e les was een openbaring; het leek alsof ik dij altijd gezocht had. En dat nam aldoor toe. In dien tijd had ik met 3 andere meisjes een kamer gehuurd in de Piet Heinstraat, als atelier; eigenlijk was ik de enige die daar geregeld kwam.[...] Corrie Pabst, die ook op de cursus v/d heer Bremmer was (de cursus was toen bij de leerlingen aan huis) zei op een keer: “zou je je werk niet eens aan hem willen laten zien?” “Ja, dat zou ik graag, maar ik zou het niet durven.” “En als wij het nu eens vertoonden, zonder dat hij wist van wie het was?” Dat was een goed idee. Een paar anderen teekenden ook [...] Op een goeden dag voerden wij den heer Br. voor een tafel waar een aantal studies of schetsen op lagen en verzochten hem er iets van te zeggen. Hij zocht er 2 uit & zei: “van wie zijn die? Daar is een persoonlijke kijk in.” Ze waren van Cor P. & van mij. De mijne was een roodkrijttekening van een vrouw. De volgende keer vroeg ik hem of hij niet eens op mijn atelier zou willen komen kijken, al zei hij altijd: “ik geef geen les.” Toen kwam hij & zei: “Als U zou gaan studeeren bij mij, dan zoudt U van voren af aan moeten beginnen, dus dat zou ik maar niet doen, U hebt nu een zekere satisfactie, & die zoudt U misschien verliezen.” Maar ik zei dat dit mij niets kon schelen, & dat ik geen satisfactie had. Hij wou het toen wel probeeren, & kwam 2 x p. week ½ uur; ook kwam hij de armen vol aandragen met potten en kruiken & koffiemolens voor stillevens. Het werd toen heerlijk werken – daarbij kreeg ik allerlei boeken om te lezen – het was heelemaal een tweede opvoeding. En op alle vragen wist hij een antwoord.’²²⁸

De vrouwen die uiteindelijk kozen voor het zelfstandig kunstenaarschap, werden toch vaak nog gekweld door twijfels. Ze waren vaak gedeprimeerd en onzeker. Bijna allemaal maakten ze in brieven gewag van moeilijke periodes waarin zij weinig konden produceren, ook vaak samenhangend met verplichtingen in hun familie. Sommigen van hen waren werkelijk ‘zenuwziek’. Zo leed Julie de Graag, bij Bremmer op les vanaf 1901, aan depressies.²²⁹ Ze was een begaafd kunstnares en maakte in haar goede perioden krachtig gestileerde houtsneden, vooral van landschappen en dieren. Ook graveerde zij veel portretten. Haar werk, dat onder andere verwantschap toont met dat van haar vrienden Mendes en Van der Leek, is zeer de moeite waard. Zij gaf op verzoek van Bremmer les in houtsnijden aan Dirk Nijland. Ondanks de bescheiden successen die haar ten deel vielen, ging zij steeds meer twijfelen aan zichzelf en haar kunnen. In 1934 maakte ze een einde aan haar leven.

Een ander voorbeeld is Bertha van Hasselt, die in haar jeugd drie jaar in een inrichting werd behandeld. Zij kwam met Bremmer in contact via Corrie Pabst. Bremmer gaf haar de raad zich op portretten toe te leggen. Er zijn van haar hand een paar aardige portretten bekend, bijvoorbeeld van haar vader, van Julie de Graag en van de moeder van Anna Egter van Wissekerke. Van Hasselt leefde en werkte uitsluitend in de kring rond Bremmer, die ook haar eigen kring was. Zij logeerde tijdens haar slechte periodes vaak bij andere schilderessen of hun familie.²³⁰ In 1916 leefde zij op, toen zij met Truus van Hettinga Tromp, met wie zij al eerder een reis naar Italië had gemaakt, ging samenwonen. Zo vormden zich onder de vrouwelijke kunstenaars diverse ‘stellen’. Egter en Pabst waren een vast koppel in Laren; Pauw en Loeff in Haarlem. Jo Koster, die overigens zeer zelfstandig was, nam ook wel andere schilderessen mee op haar reizen. In 1923 reisde ze een paar maanden met Sara van Heukelom door Italië; in 1932-1933 bracht ze met Truus van Hettinga Tromp de winter door op Mallorca.²³¹

Een groot contrast met de vrouwen en zelfs met de meeste mannen rond Bremmer vormde Charley Toorop. Door zijn vriendschap met haar vader Jan Toorop was Bremmer vanaf het begin van Charleys schildersloopbaan op de hoogte. Zij leidde een tumultueus bestaan.²³² Opgeleid als violiste en zangeres koos zij toch al jong voor het schilderen. Tegen de zin van haar ouders was zij in 1912 getrouwd met de filosofiestudent Henk Fernhout, een huwelijk dat in 1917 alweer werd ontbonden, Charley achterlatend met drie kinderen. Volhardend in haar kunstenaarschap, met een bewonderenswaardige nonchalance tegenover financiële beslommingen, trok ze met haar kinderen van adres naar adres tot zij in 1921 het door haar vader bekostigde huis De Vlerken in Bergen betrok. Bremmer behoorde tot de eerste kopers van haar werk, hij bezocht haar geregeld in haar atelier en gaf haar schildersadviezen. Hij was zeer ingenomen met Charley Toorop: ‘Haar werk is krachtig en wijst op een sterke persoonlijkheid’, schreef hij in een van zijn vele besprekingen van haar werk.²³³ Zij was voor hem van een andere orde dan zijn ‘echte’ leerlingen. Hij was gefascineerd door haar weerbarstige weergave van de werkelijkheid. Over haar horen wij kenmerkend genoeg nooit hoe braaf zij studeert. Zo schrijft hij in januari 1919 over haar *Twee kinderen*: ‘Men wordt wel gewaar, dat zij niet wat men noemt “geschoold” is, maar er spreken toch krachten uit, die men, mits objectief gezien, niet kan ontkennen. Waar slechts onbeholpenheid is, daar ontbreekt de zekerheid en overtuiging, die men in dit werk vindt, die er de kracht van uitmaakt en waaraan men voelt, dat de kunstenaar iets uitgebeeld heeft, wat zij uit diepen grond van innerlijke aanschouwing doorleefd heeft. Zo kan het zijn, dat dit werk aantrekt en afstoot tegelijkertijd [...]’.²³⁴

Charley Toorop was zeer geliefd bij de verzamelaars rond Bremmer, niet alleen om haar werk – zij schilderde bijvoorbeeld veel portretten in opdracht in Bremmer-kring – maar ook om haar persoonlijkheid. Met velen van de jongere generatie Bremmerianen, zoals met Paul en Helene Brückman-Kröller en het Rotterdamse echtpaar Jacob en Emma Mees van Stolk raakte zij persoonlijk bevriend.²³⁵ Ook met het gevarieerde gezelschap kunstenaars rond Bremmer, van Nieweg tot Van der Leek en van Nijland tot Van Hettinga Tromp, onderhield zij contacten. Van alle kunstenaars uit zijn kring was zij het vitaalst en het meest aan hem gewaagd. Net als Bremmer beschikte zij over het vermogen om mensen aan zich te binden. Ze was het middelpunt van een eigen netwerk van kunstenaars, intellectuelen en schrijvers. John Rädecker en zijn gezin, die ze meermalen portretteerde, maakten daar onder anderen deel van uit, maar ook veel mensen die niets met Bremmer te maken wilden hebben, zoals de anarchist Arthur Lehning. Ze onderhield contacten met avant-gardekunstenaars tot ver buiten Bremmers invloedssfeer, maar ze behoorde ook tot de initiatiefnemers van tal van ‘Bremmeriaanse’ initiatieven zoals de Nieuwe Schilders- en Beeldhouwerskring. Daarbij wist ze steeds elegant het evenwicht te bewaren tussen de financiële afhankelijkheid van de

Bremmerianen en haar eigen geestelijke onafhankelijkheid. Net als John Rådecker beschikte zij ook over een publiek voor haar werk buiten de kring rond Bremmer.

Autodidacten

Bremmer had een grote sympathie voor autodidacten en ‘late roepingen’, op wie hij ook een sterke aantrekkingskracht uitoefende. Zijn jeugdvriend Van Daalhoff gaf een goed belegde boterham als koekenbakker op voor het schildersbestaan en Theodoor Hekker was eigenlijk opgeleid als cellist. Jan Zandleven was verffabrikant voordat hij zich op het schilderen toelegde, een gegeven dat mogelijk van invloed was op zijn interessante verfbehandeling, een soort cloisonné, dat hij onder invloed van Bremmer tot een eigen stijl ontwikkelde.²³⁶ Een late roeping was de kunsthandelaar Douwe Komter, die in de jaren negentig de Rijksacademie had doorlopen maar zich pas na de liquidatie van zijn zaak in 1926 onder Bremmers leiding zou toeleggen op het schilderen van zware, moeizame stillevens.

Net als de belangstelling voor Van Gogh was het omarmen van ‘oprechte amateurs’ in de kunst niet alleen kenmerkend voor Bremmer. Veel kunstenaars van de late negentiende eeuw hadden een warme belangstelling voor kunstenaars die geen officiële opleiding hadden genoten.²³⁷ De bekende douanier Henri Rousseau was bijvoorbeeld de lieveling van het Parijse kringetje rond Picasso. Bij de avant-garde geliefde kwaliteiten als een naïeve, onbedorven blik en een natuurlijke eenvoud vonden zij bij deze ongeschoolde kunstenaars. Het feit dat Bremmer zich als kunstenaar grotendeels zelf gevormd had, gaf hem bovendien een zekere affiniteit met anderen die dat ook deden, evenals het voorbeeld van Van Gogh, die gold als een kunstenaar die geheel alleen, tegen alles in, zijn roeping had gevolgd. De Groningse chemicus Marius Holleman, die in 1904 besloot om van loopbaan te veranderen en kunstenaar te worden, leerde zichzelf tekenen door net als Van Gogh kopieën naar Dürer en Holbein te maken, een gegeven dat door Bremmer met veel instemming werd aangehaald in het plaatwerk dat hij postuum van deze kunstenaar uitbracht.²³⁸

Hoezeer iemand die op latere leeftijd omzwaaide, zijn hele bestaan in handen van Bremmer kon leggen, illustreert het verhaal van Jaap Nieweg. Deze volgde als student theologie Bremmers cursussen in Groningen. Pas nadat hij een gezin had gesticht en een aantal jaren predikant was geweest, besloot hij zich voorgoed aan het schilderen te wijden. Nadat drie critici, Bremmer, Cornelis Veth en Just Havelaar, hun positief oordeel hadden gegeven, werd Nieweg door zijn schoonvader, Johannes van der Meulen uit Drachten (een neef van de gefortuneerde Utrechtse verzamelaar Van der Meulen) door middel van een toelage in staat gesteld beroepskunstenaar te worden. Hij werd financieel gesteund zolang Bremmer positief oordeelde over zijn werk.²³⁹ Gelukkig voor Nieweg bleef Bremmer hem steeds goed gezind, maar helemaal zeker was hij daar nooit van. Er is een amusante beschrijving overgeleverd van de angstige spanning waarmee het gezin Nieweg Bremmers periodieke bezoek onderging: ‘Nadat Bremmer boven geïnstalleerd was in ’t atelier, sjouwde Nieweg met zijn schilderijen en plaatste ze een voor een op de ezel. De deur stond op een kier en mevrouw Nieweg luisterde in angstige spanning op het portaal. Eerst zei Bremmer niets maar eindelijk werd dan toch het zwijgen verbroken. “’t Gaat de goede kant uit: er komt stijl in je werk”. Onmiddellijk fluisterde mevrouw Nieweg, in alle staten van gelukzalige opwinding naar het portaal beneden: “Hij zegt ’t gaat goed, er komt stijl in!” Daar stond dan een van de dochters op wacht die ’t weer een verdieping lager doorgaf, totdat de Blijde Boodschap eindelijk de keuken bereikte.’²⁴⁰ De stijl die Bremmer erin ontwaarde, was vanzelfsprekend de getrouwe uitdrukking van zijn eigen voorkeuren. Niewegs goede vriend Just Havelaar karakteriseerde zijn werk in 1926 zelfs als ‘de synthese van de Bremmer-School. Hier is ongetwijfeld deze soort kunst tot iets gekomen wat men stijl kan noemen.’²⁴¹

VI.4 De ‘School-Bremmer’

Net als de kring van cursisten vormde de kring van kunstenaars rond Bremmer een wijldvertakt netwerk. Sommige kunstenaars waren familie van elkaar. Rudolf Bremmer was een zoon van de meester, Willem Mühlstaff een neef. De familie Toorop leverde zelfs drie generaties: Jan Toorop, zijn dochter Charley en haar zoon Edgar Fernhout. Een aantal kunstenaars was ook onderling bevriend. Er waren verschillende brandpunten van deze kring, de belangrijkste in Den Haag, het Gooi en Amersfoort.

Tussen de kunstenaars die uit Den Haag afkomstig waren of daar een tijdlang woonden en werkten, zoals de dames Anna Egter van Wissekerke, Corrie Pabst, Truus van Hettinga Tromp, Julie de Graag, Bertha van Hasselt, Antoinette van Hoytema, Jo Koster en Ida Siewertz van Reesema, bestonden veel contacten. Ze correspondeerden met elkaar, gingen samen op reis en tekenden en schilderden elkaars portret. Ook Dirk Nijland in Wassenaar was met velen van hen bevriend, zoals blijkt uit zijn correspondentie met Anna Egter van Wissekerke, waarin veel namen van andere kunstenaars uit Bremmers kring genoemd worden.²⁴² Deze kunstenaars waren bovendien geworteld in het milieu waar ook de cursisten uit voortkwamen en hadden daarin veel contacten. Opvallend is dat zij met Bremmers oude jeugdvriend Van Daalhoff, die ook in Den Haag woonde maar die van eenvoudige komaf was, weinig contact hadden, evenmin als met de Haagse beeldhouwer Jan Altorf, die bij Bremmer om de hoek woonde. In de jaren twintig waren de jongere Haagse kunstenaars Rudolf Bremmer, Mühlstaff, Lodeizen en Hendriks met elkaar bevriend.

‘De betere helft van Laren’

De vriendinnen Anna Egter van Wissekerke en Corrie Pabst, die sociaal zeer actief waren, brachten vanaf het begin van de twintigste eeuw geregeld hun zomers door in Laren. Beiden lieten daar, in respectievelijk 1911 en 1912, een villa bouwen om zich er definitief te vestigen.²⁴³ Zij bleven intensief contact onderhouden met de Hagenaars, die regelmatig kwamen logeren, en raakten bevriend met ander kunstenaars en cursisten in Laren en omgeving. In het Gooi, dat al langer een grote aantrekkingskracht uitoefende op kunstenaars en idealisten van diverse pluiimage, ontstond rond deze tijd naast andere kringen van bevlogenen ook een kleine Bremmeriaanse kolonie. Bremmer gaf er voor het gemengde publiek van kunstenaars en kunstliefhebbers vanaf omstreeks 1915 cursussen ten huize van Corrie Pabst. De nestor van de Nederlandse beeldhouwers, Joseph Mendes da Costa, kwam in 1912 in Laren wonen en vervulde voor sommige jongere kunstenaars een vaderrol. Zo nam hij de labiele Julie de Graag, die al vanaf 1904 voor haar gezondheid geregeld in Laren verbleef, onder zijn hoede. Hij gaf er ook les aan de beeldhouwster Bertha thoe Schwartzenberg. Jan Terwey, die al vanaf 1909 regelmatig in Blaricum en Laren vertoefde, dweept met hem: ‘[...] een prachtmens, ’n gladde reine kop, rustig en voornaam als z’n werk’, schreef hij in 1914 aan Bremmer.²⁴⁴ Mendes, die even serieus dacht over studeren als Bremmer, probeerde Terwey er herhaaldelijk op te wijzen ‘wat zijn werk vooreerst moest zijn, doch tevergeefs’.²⁴⁵

Tot de Bremmer-vrienden in het Gooi, door Anna Egter van Wissekerke in een brief aan Bremmer in 1916 aangeduid als ‘de betere helft van Laren’, behoorden ook Bart van der Leek, die in 1916 naar het Gooi verhuisde (eerst Laren en vanaf 1919 Blaricum), diverse leerlingen van Bremmer onder wie Simon Moulijn, die van omstreeks 1912 tot 1926 in Laren woonde, en Chris Beekman, die vanaf 1916-1917 in Eemnes woonde en vanaf 1924 in Laren. Ook de kunsthandelaar Douwe Komter, die al van 1897 tot 1905 in Laren had gewoond, vestigde zich daar opnieuw toen hij in 1926 besloot zich geheel aan het schilderen te wijden. Leo Gestel ging er na vele omzwervingen wonen in 1929. Verschillende Belgische kunstenaars kwamen gedurende de Eerste Wereldoorlog naar het Gooi en vonden aansluiting

bij de kring rond Bremmer, bijvoorbeeld de beeldhouwer Jozef Cantré, die vanaf 1918 in Blaricum woonde, en de schilder Nico Eekman, die vanaf 1914 in Laren woonde. Ook Piet Mondriaan, die, overvallen door de Eerste Wereldoorlog, tot 1919 moest wachten om terug te keren naar Parijs waar hij zich eerder had gevestigd, bracht de jaren 1915 tot 1919 door in Laren, waar hij vooral contact had met Van der Leek.

Verwant aan de Larense kolonie was een clubje kunstenaars dat zich in de jaren twintig en dertig in Amersfoort groepeerde rondom Jaap Nieweg.²⁴⁶ Hiertoe behoorden onder anderen de verzamelaar en amateur-schilder A.W. den Beer Poortugael, die een aardige collectie Aziatica bezat en wel eens schilderijen en kleinplastiek bij Bremmer kocht, en de schilderes Saar van Heukelom, die omstreeks 1933 trouwde met Han Tutein Nolthenius, een telg uit de bekende en omvangrijke Bremmer-familie. Zij tekenden en schilderden geregeld samen in Niewegs atelier. Ook Jo Koster en Truus van Hettinga Tromp, die bevriend waren met Saar van Heukelom en vaak in Amersfoort logeerden, kwamen hier werken. Hoewel Bremmer deze bijeenkomsten niet in den lijve bijwoonde, was hij in de geest altijd aanwezig. Voor kunstenaars die nog onbekend waren met Bremmer, werd het oordeel van de meester eerbiedig gevraagd door bemiddeling van Nieweg. Zo schreef de oudere Edzard Koning in 1926, nadat hij een tijdje bij Nieweg had gewerkt, aan Bremmer: 'Dezer dagen vertelde mij de heer Nieweg dat u wel eens wat schetsen van mij wilde zien, een blijk van belangstelling van u, dat ik zeer op prijs stel. Nieweg heeft mij ijverig geholpen uit verschillende soorten schetsen een en ander uit te zoeken [...] van allerlei aard en ook uit verschillende tijden. Nieweg dacht, dat het zoo wel ongeveer de bedoeling zou zijn. Het spijt mij zeer dat ik u niet eens persoonlijk heb kunnen ontmoeten; misschien wilt u mij later bij gelegenheid eens het genoegen doen mij te bezoeken.'²⁴⁷ Inderdaad zou Bremmer van hem tekeningen en grafiek kopen.²⁴⁸ Tot Niewegs vrienden behoorden ook de critici Just Havelaar en Jos de Gruyter, die beiden in de jaren twintig in Amersfoort woonden. Zij stonden op zijn minst ambivalent tegenover Bremmer, maar de banden in de Bremmeriaanse wereld zorgden lange tijd voor matiging in hun kritieken.

De 'Bremmerieden'

In verschillende samenstellingen traden de kunstenaars uit Bremmers kring gezamenlijk naar buiten. Kunsthandelaars die met Bremmer bevriend waren zoals Walrecht, d'Audretsch, Gerbrands, Huinck & Scherjon en Nieuwenhuizen Segaar toonden frequent werk van kunstenaars uit Bremmers stal, zowel op eenmanspresentaties als op groepstentoonstellingen. Zo vormden in 1919 Nico Eekman, Jo Koster, Jaap Nieweg, Dirk Nijland en Jan Wittenberg een clubje dat zich De Vijf noemde en dat tot 1921 samen exposeerde in Het Gulden Vlies in Rotterdam, Pictura Dordrecht, de Maatschappij voor Beeldende Kunsten in Amsterdam en Kunsthandel Gerbrands in Utrecht.²⁴⁹ In 1923 exposeerden Rudolf Bremmer, Jaap Nieweg en Dirk Nijland samen met de beeldhouwer Altorf bij Kleykamp in Den Haag.²⁵⁰ En in 1928 was er bij huize Van Hasselt in Rotterdam een tentoonstelling van de Belgische beeldhouwer Jules Vermeire met de schilderessen Van Heukelom en Egter van Wissekerke.²⁵¹ Dit zijn maar enkele voorbeelden; er waren vanaf de Eerste Wereldoorlog tot het eind van de jaren dertig jaarlijks verschillende exposities van kunstenaars uit Bremmers entourage. Dit is niet de geëigende plaats voor een overzicht van al deze exposities; wie zich in de individuele kunstenaars verdiept, vindt in relevante publicaties meestal uitstekende overzichten van deze tentoonstellingen.

Toch kan de kring rond Bremmer niet worden beschouwd als een soort kunstenaarsvereniging of -beweging. Een gemeenschappelijk programma ontbrak. Het enige doel dat alle van Bremmer afhankelijke kunstenaars met elkaar gemeen hadden, was: Bremmers goedkeuring verwerven en behouden. Het verschil in aspiraties tussen de diverse

kunstenaars uit zijn stal bleek al in 1914, bij de eerste grote tentoonstelling van een aantal van zijn leerlingen, te weten Anna Egter van Wissekerke, Bertha van Hasselt, Truus van Hettinga Tromp, Jo Koster, Corrie Pabst, Vilmos Huszár en Jan Terwey, in het Stedelijk Museum in Amsterdam.²⁵² Dit was een initiatief van Terwey. Zijn keuze van mede-exposanten was vrij arbitrair; hij schreef in maart 1914 aan Bremmer: ‘van 15 Juni exposeer ik in het Stedelijk Museum te Amsterdam.[...] Ik wou er nog een paar lui bijhebben, liefst ook nog ’n beeldhouwer. Weet U ’n paar? Ik denk aan v.d. Leck.’²⁵³ Maar Bremmer vond Terwey waarschijnlijk niet waardig om met een grootheid als Van der Leck en de beeldhouwers uit zijn kring getoond te worden. Hij bracht in plaats daarvan Terwey in contact met een aantal van zijn leerlingen.

De hoofdrol was hier weggelegd voor de beide mannelijke exposanten, die apart vermeld worden op de omslag van de catalogus en die met een overweldigende hoeveelheid werk aanwezig waren: Huszár met 80 en Terwey met 61 werken, tegenover de vrouwen met 10 tot 20 werken elk. Van geen van de vrouwen is een woord van protest bekend over hun stiefmoederlijke behandeling, die zij kennelijk vanzelfsprekend vonden.²⁵⁴ Huszár greep de gelegenheid aan om Bremmer diplomatiek duidelijk te maken dat deze zich meer voor hem zou moeten interesseren dan voor de brave schilderessen. Hij bood hem genereus enkele etsen aan als herinnering aan de tentoonstelling; en schreef: ‘Bij onze tentoonstelling heb ik gezien wat de leerlingen van U kunnen o.a. dat zij niet hebben wat bij ons (ik bedoel ook Terwey) bijna een last is en daarom kunnen zij naar U luisteren. Wij willen maar kunnen niet o.d. wij de ongeloovigen zijn. En dan frag ik, kann men niet meer geven aan ongeloovigen daan geloovigen?’²⁵⁵

Bremmer zelf was kenmerkend genoeg het meest tevreden over zijn vrouwelijke leerlingen. Fijntjes het werk van Huszár en Terwey negerend, schreef hij aan Anna Egter: ‘Ik was op de tentoonstelling in Amsterdam en een zaal met werk van mijn leerlingen heeft me wel even aangedaan. Ik ben blij dat dit tot stand gekomen is in dezen tijd van studie-loosheid en verwildering en heb stellig den ernst uit het werk van alle vijf gevoeld.’²⁵⁶ Hoewel de kunstenaars zich op deze tentoonstelling niet als protégés van Bremmer afficheerden, werd de tentoonstelling in eigen gelederen beschouwd als een prestatie van Bremmer. Mendes da Costa schreef bijvoorbeeld: ‘Waarde Bremmer, ’t Moet mij even van het hart hoe verrassend ik de tentoonstelling van je leerlingen vind. ’t Is duidelijk gij hebt ze kunnen leiden tot het leveren van dit zeer respectabele werk. Meer kan men iemand niet leren.’²⁵⁷ En hij voegt er, refererend aan zijn eigen mislukking met Terwey, aan toe: ‘Jij schijnt wel een bijzondere gave te hebben iemand iets uit te leggen! [...] Dat geeft mij hoop voor den jongen man.’

Het belang van deze tentoonstelling moet overigens niet overschat worden. Het Stedelijk Museum was in 1914 nog niet veel meer dan een gebouw, dat naar de schenker ervan in de volksmond nog bekend stond als het Suasso-museum en waarin zeer uiteenlopende collecties onderdak vonden.²⁵⁸ De grootste en meest overheersende daarvan was de verzameling voornamelijk negentiende-eeuwse werken bijeengebracht door de Vereeniging tot het vormen eener Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst. Enkele verzamelaars van moderne kunst zoals Esser en Regnault, hadden een deel van hun collectie in bruikleen gegeven en een aantal zalen was beschikbaar voor tentoonstellingen. Het museum werd van 1905 tot 1935 bestierd door conservator-directeur Cornelis Baard, die zich vooral bezighield met het binnenhalen van interessante bruiklenen en voor het overige zoveel mogelijk kunstenaars de gelegenheid gaf naar eigen goeddunken tentoonstellingen in te richten. Er waren in deze jaren wel twintig tot dertig van dergelijke tentoonstellingen per jaar, van wisselende kwaliteit. De expositie van Terwey c.s. was niet veel meer dan een flinke verkooptentoonstelling. Het is veelzeggend dat belangrijke media als *Het Vaderland* en *De Amsterdammer*, die vrijwel geen tentoonstelling bij de kunsthandel oversloegen, er geen aandacht aan besteedden.²⁵⁹

De kunstenaars hadden ook hun eigen verbanden, voortkomend uit kunstenaarsinitiatieven waar Bremmer niets mee te maken had. Zo waren alle door hem propageerde beeldhouwers aangesloten bij de in 1918 opgerichte Nederlandsche Kring van Beeldhouwers, een vereniging die tentoonstellingen organiseerde en de belangen van beeldhouwers tegenover opdrachtgevers behartigde.²⁶⁰ Tot de oprichters behoorden Rädcker, Krop, Vermeire en Gijs Jacobs van den Hof. Altorf, Mendes en Zijl waren leden van het eerste uur. De kunstenaars hielden vaak wel rekening met Bremmer bij hun activiteiten. Wie door hem gepousseerd werd, wilde niet graag met hem in onmin raken; tegelijkertijd zorgde zijn steun voor belangstelling van het koopkrachtige publiek. Piet Mondriaan, Leo Gestel, Jan Sluijters en Lodewijk Schelfhout waren bijvoorbeeld lid van de in 1911 opgerichte Moderne Kunstkring; Jan Toorop was ere-lid. De drijvende kracht achter de Moderne Kunstkring was de criticus en kunstenaar Conrad Kickert, die door eigenmachtig optreden en een talent voor brouilles snel aan populariteit inboette. In 1915 organiseerde Lodewijk Schelfhout, ontevreden over het beleid van Kickert, een tentoonstelling van zijn grafisch werk in het Stedelijk Museum. Hij vroeg Mondriaan, Gestel, Sluijters, Henri Le Fauconnier en de architect J.C. van Epen als mede-exposanten.²⁶¹ Waarschijnlijk op verzoek van Piet Mondriaan of Leo Gestel, die beiden op dat moment al persoonlijk contact hadden met Bremmer, opende deze de tentoonstelling. Bremmer kocht er ook een werk van Mondriaan voor de collectie Kröller, *Compositie 10 in zwart wit* (1915). Hij zal bij deze gelegenheid ook Jan Sluijters hebben ontmoet, met wie hij pas in de loop van de jaren twintig geregeld contact zou gaan onderhouden.

Het bekendste kunstenaarsinitiatief waarbij schilders uit Bremmers kring betrokken waren, is ongetwijfeld de oprichting van het tijdschrift *De Stijl* in 1917.²⁶² Initiatiefnemer en motor achter het project was Theo van Doesburg. Mondriaan, Van der Leek en Huszár behoorden ook tot de oprichters, evenals Van Doesburgs vriend Anthony Kok en de architecten J.J.P. Oud, Jan Wils en Robert van 't Hoff; in 1918 en 1919 voegden zich daar nog bij de Belgische beeldhouwer en schilder Georges Vantongerloo en de architect Gerrit Rietveld. In de oprichtingsfase overlegden Mondriaan, Van Doesburg en Huszár over de koers die zij ten aanzien van Bremmer zouden volgen. Hoewel geen van hen er behoefte aan had Bremmer in de redactie te vragen, wilden zij hem niet het gevoel geven dat hij gepasseerd werd. Alleen Huszár had weinig scrupules. Hij begon in het voorjaar van 1917 alvast achter Bremmers rug abonnees voor *De Stijl* te werven onder het Bremmer-publiek. Maar zelfs Van Doesburg, blij met een aankoop van een van zijn werken door Bremmer voor Helene Kröller op de tentoonstelling van De Anderen in 1916, wilde in deze tijd nog wel enige omzichtigheid betrachten tegenover Bremmer.²⁶³ Daarom kozen ze voor de diplomatieke oplossing om Bremmer te laten weten dat hij natuurlijk deel uitmaakte van hun beweging maar dat hij niet in *De Stijl* werd opgenomen omdat hij zijn handen al vol zou hebben aan *Beeldende Kunst*. Bremmer, die zich waarschijnlijk niet eens bewust was van deze machinaties, had geen bezwaar tegen *De Stijl*; hij werd zelfs abonnee maar bleef dat slechts tot en met 1919.²⁶⁴

Een van Bremmers actiefste protégés was Charley Toorop. Zij organiseerde onder andere tentoonstellingen van de Hollandsche Kunstenaarskring in het Stedelijk Museum – waarvoor zij in 1925 nog vergeefs Rudolf Bremmer als exposant voordroeg – en van de A.S.B. (Architectuur, Schilderwerk, Beeldhouwwerk), waar ook John Rädcker bij betrokken was.²⁶⁵ Ook Dirk Nijland was actief in dit opzicht. Hij was in 1926 een van de oprichters van kunstenaarsvereniging De Brug, die verschillende generaties realisten samenbracht.²⁶⁶ In de inleiding tot de catalogus van de eerste tentoonstelling klinken Bremmeriaanse echo's door: 'Niet alleen in Duitschland, Frankrijk en elders, maar ook in ons land is een nieuwe levensvatbare richting, die eener "nieuwe strenge zakelijkheid" aan het opkomen. Een kunst, waarin men niet zoekt enkel een constructieve geest, een kunst die niet bedoelt "alleen" gevoelen en gedachten weer te geven, maar die het objectieve verbindt aan een groote innerlijkheid.'²⁶⁷ Op de tentoonstellingen van De Brug exposeerden kunstenaars die buiten

Bremmers invloedssfeer werkten, zoals Jacob Bendien, Willy Boers, Henri Boot, Otto Hanrath, Johan van Hell, Dick Ket, Dirk Nanninga, Johan Polet en Piet van Wijngaardt, naast Bremmer-protégés als Rudolf Bremmer, Arend Hendriks, Truus van Hettinga Tromp, Jan Lodeizen, Dirk Nijland, Jacob Nieweg, Joseph Texeira de Mattos, Charley Toorop, John Rädecker en Jan Wittenberg.

De oprichting van De Brug, waar kunstenaars van binnen en buiten Bremmers kring samen exposeerden in zijn geest van 'groote innerlijkheid', markeert het hoogtepunt van Bremmers loopbaan als autoriteit onder kunstenaars. Maar net zoals zijn jubileum als leraar, eveneens in 1926, luidde deze mijlpaal tevens een fase in van beperking en 'verstening'. Bremmer nam, zoals eerder besproken, steeds minder nieuwe kunstenaars op in zijn kring. Jonge kunstenaars werden van hun kant minder gretig zich met Bremmer te associëren. Vereerd als hij werd door zijn cursisten en leerlingen, gold Bremmer buiten zijn invloedssfeer vanaf de tweede helft van de jaren twintig in toenemende mate als ouderwets en zijn leerlingen als licht belachelijk. Zo sloten zich de gelederen.

In de eerste twee decennia van Bremmers activiteit als kunstpedagoog werd in de pers geen aandacht geschonken aan zijn invloed op de door hem gesteunde kunstenaars. Alle aandacht ging uit naar zijn publicaties en lezingen.²⁶⁸ Zo viel Bremmers naam in het geheel niet in de besprekingen van de eerder genoemde tentoonstelling van zijn leerlingen in het Stedelijk Museum in 1914. Kenmerken als ernst, braafheid en fijnheid worden wel opgemerkt, maar niet in verband met zijn invloed.²⁶⁹ In 1915 liet Just Havelaar zich als eerste uit over het verband tussen Bremmer en zijn leerlingen: 'Bremmers invloed op den scheppenden kunstenaar kan, vooral in tijden van snobbisme als deze, zuiverend zijn. Bremmer leert *studeeren*, maar op den duur moet die invloed vernauwend werken', schreef hij in 1915 in *De Nieuwe Amsterdammer*.²⁷⁰ Vanaf dat moment zou het steeds meer usance worden onder critici om kunstenaars te identificeren als Bremmer-leerlingen en hun werk te vergelijken met dat van andere kunstenaars uit zijn kring. Bij een tentoonstelling van Antoinette van Hoytema bij kunsthandel Walrecht schrijft H. de Boer bijvoorbeeld in 1919: 'Eene leerlinge van Bremmer, zoo vermoedt men en hoort deze veronderstelling bevestigen. Bremmer heeft leerlingen gehad die knapper waren.'²⁷¹

In 1926 gebruikte Havelaar de term 'School-Bremmer' voor de tentoonstelling van stillevens van een aantal protégés van Bremmer bij d' Audretsch. 'Zeer veel nauwgezette damesschilderessen en zeer veel doodskoppenstillevens zijn van deze school de uiterlijke kenmerken. [...] De kunst wordt, in deze geestelijke wereld, uitsluitend een zaak van concentratie. Het persoonlijke talent is bijna een overbodige bijkomstigheid', schrijft hij over het werk van Hekker, Van Hettinga Tromp, Van Reesema, Egter van Wissekerke, Pabst, Pauw, Hendriks, Rudolf Bremmer en Nieweg, 'Maar 't kan, op die manier ook wel erg vervelend worden, al blijft 't braaf. Vervelend is het vroege stilleven van Huszar b.v. En de koperen lamp van juffr. Loeff zou men willen noemen: de deugd beloond.'²⁷² En in 1927 schreef de kunstenaar en criticus Kasper Niehaus in *De Telegraaf* over de Bremmer-adepten: 'Zij tekenen met een prijzenswaardige zuiverheid, maar niet breed, omdat zij in plaats van een grooten vorm, drie kleine geven met een geduldig zitvleesch, dat zij die nauwkeurigheid met kunst verwarren, mogen bewonderen. [...] bij het zien van hun werk moet men wel eens denken aan Goethe's woord: Als ik de mopshond van m'n liefste naboots, krijg ik twee mopsen, maar nog altijd geen kunstwerk.'²⁷³

Kenmerkend genoeg is de enige vereniging die een vrijwel exclusief Bremmeriaanse signatuur draagt, de Nieuwe Schilders- en Beeldhouwerskring, pas in 1933 opgericht. Hiervan waren lid: Alberts, Altorf, Rudolf Bremmer, Van Daalhoff, Herbin, Isaac Israëls, Koch, Van der Leek, Martinez, Moulijn, Nieweg, Nijland, Rädecker, Servaes, Sluijters, Charley Toorop en Willink. Deze kring, die maar twee jaar heeft bestaan en zich afficheerde onder de ongelukkig gekozen afkorting N.S.B., was geen echt kunstenaarsinitiatief. Zij was een

geesteskind van de jonge Haagse kunsthedelaar G.J. Nieuwenhuizen Segaar, die de vereniging gebruikte om het exposeren in musea en de zalen van kunstkringen te vergemakkelijken. De N.S.B. exposeerde in 1933 en 1934 behalve bij Nieuwenhuizen Segaar ook in de Rotterdamse Kunstkring, Museum De Lakenhal in Leiden en Voor de Kunst in Utrecht.

Albert Plasschaert introduceerde in 1933, in een venijnige bespreking van een tentoonstelling van deze vereniging, een nieuwe benaming voor de kunstenaars uit Bremmers stal. ‘Afgekort wordt deze nieuwe vereeniging (zie den catalogus) N.S.B. genoemd. Ik weet niet waarom (of is het mij wel duidelijk) maar deze drie letters N.S.B. lijken mij meer de afkorting voor den naam van een politieke partij dan de verkorting te zijn van den naam van een kunstkring. Eén naam was zeker welsprekender geweest dan deze, en dat was dood-eenvoudig de naam “Vereeniging der Bremmerieden”. Dan wist iedereen waar wij aan toe waren. [...] De Bremmerieden, hier in Rotterdam goeddeels vereend, zijn die schilders, beeldhouwers enz. naar wie ’s meesters voorkeur ging bij het aankopen. Ge zoudt hieruit ongeveer de hoogte van Bremmers inzicht kunnen construeeren, en dan blijkt de kritische gave van dezen aesthetikus niet van den allereersten soort; zij is stellig van den tweeden rang, wanneer ge haar in het algemeen zoudt willen kenschetsen. Dat wordt op dezen tentoonstelling meer dan duidelijk.’²⁷⁴

Een aantal kunstenaars uit de kring rond Bremmer werd aanvankelijk door de critici in gunstige zin uitgezonderd van de ‘School Bremmer’. In 1926 schreef Just Havelaar over de eerder genoemde tentoonstelling van stillevens: ‘Er zijn hier echter eveneens uitingen die buiten de school staan: Jo Kusters stralende rozen, Nijlands lichte, vloeiende, mild-verklaarde stillevens, [...] Roelofs’ picturale gedichtje [...], de rijke, vloeiende breedte, door en door gezonde stillevens van Martinez en het fel stralende en ingetoomde schilderij van Charley Toorop [...], het vurige, klinkklare werk van een onbekende, Lodeizen. Tenslotte staat men stil voor v.d. Leeks obstructie: een wit veld, oversprankeld met rhythmische stipjes en streepjes’.²⁷⁵

In 1933 echter rekende Plasschaert ook Martinez – ‘waar bleef de frischheid, de glans van zijn in grote vlakken verdeelde kleuren?’ –, Nijland en Van der Leek al tot de Bremmerieden.²⁷⁶ Hij vond alleen nog Charley Toorop, Isaac Israëls, Sluijters, Rädecker en nieuwkomer Willink ‘te groot’ voor deze kring. Jos de Gruyter ten slotte, zag in 1937 nog slechts een enkele kunstenaar in Bremmers kring die de invloed van de meester kon weerstaan, ‘zooals de onbereikbare, in zijn eigen droom geabsorbeerde John Rädecker; anderen echter zijn herhaaldelijk in een dogma of manier verstart. [...] Ik zie iets dergelijks met Charley Toorop gebeuren. Ook zij verstart in een vorm, in een hardnekkig doorgevoerden, dogmatisch doodgewerkten vorm.’²⁷⁷

Maar door de kunstenaars zelf werd Bremmer zelden openlijk bekritiseerd of geridiculiseerd. Zijn invloed op kunsthedel en verzamelaars gaf hem tot het eind van de jaren dertig genoeg macht om ontzag in te boezemen. Hij kon ook nog steeds door eigen aankopen of het verstrekken van financiële steun voor een kunstenaar het verschil maken tussen bittere armoede of een zeker comfort. Zelfs Kasper Niehaus, die zich in zijn kritieken in de jaren twintig nog zo vrolijk had gemaakt over Bremmers beschermelingen, benaderde de meester – waarschijnlijk tevergeefs – met een nederig verzoek om steun toen hij besloot zich in 1930 geheel aan het kunstenaarschap te wijden.²⁷⁸ Het is, om met Machiavelli te spreken, plezierig als de onderdanen hun heerser vrezen én liefhebben; maar van de twee emoties is de vrees het effectiefst.

¹ Brief Herbin aan Bremmer, Parijs 4 juli 1933, BA/GA Den Haag.

² Brief Severini aan Bremmer, Parijs 3 oktober 1934, BA/GA Den Haag.

³ Brief Willem van der Nat aan Bremmer, Leiden 16 november 1906, BA/GA Den Haag.

⁴ Brief Jan Sluijters aan Bremmer, Amsterdam 13 juni 1920, BA/GA Den Haag.

⁵ J.H. de Bois, 'Kunstkroniek. B. van der Leek in "Voor de Kunst" Utrecht', *De Avondpost* 19 januari 1919.

⁶ Brief Charley Toorop aan Bremmer, Amsterdam 11 april 1917, BA/GA Den Haag.

⁷ Brief John Rädecker aan Bremmer, Groet 31 oktober 1922, BA/GA Den Haag.

⁸ Brief van de kunsthandaar D.A. Hoogendijk, Amsterdam aan J. Joosten d.d. 20 december 1964, in antwoord op een vraag over de schilder Terwey. RKD brievencollectie, Jan Terwey.

⁹ Met levende kunstenaars bedoel ik: nog in leven op het moment dat Bremmer actief werd als criticus in 1893. Zie voor alle kunstenaars aan wie Bremmer aandacht besteedde de bijlagen *Index Moderne Kunstwerken* en *Index Beeldende Kunst*. De beste indicator voor alle kunstenaars van wie werk werd aangekocht in zijn kring, zijn de verschillende bestandscatalogi van het Kröller-Müller Museum. Daarnaast geven de bijlagen van de verschillende verzamelingen een goede indruk. Een woord over de beperking. Het is in het kader van deze publicatie niet mogelijk en zelf niet wenselijk om aandacht te besteden aan alle kunstenaars die Bremmer propageerde, evenmin als aan alle kunstenaars met wie hij contact had. Over een groot deel van hen is elders gepubliceerd, hetzij in de vorm van monografieën of in ander verband. In deze publicaties, waarvan de belangrijkste en/of meest recente zijn opgenomen in de bibliografie, wordt vaak uitgebreid aandacht besteed aan de verhouding van de betreffende kunstenaar met Bremmer.

¹⁰ Zie bijlage Kunstenaars rond H.P. Bremmer.

¹¹ Havelaar 1926.

¹² Zie BK XX, 63.

¹³ Charley Toorop vermeldt het bedrag van f 2000,- in een brief aan Bremmer waarin zij het initiatief van Jacob Mees noemt. Ze schrijft: 'Het Haagsche Museum heeft het een tijd zelfs in het Museum gehad, de prijs, de wijze van betaling, alles was al afgesproken, maar de een of andere meneer uit de commissie was ertegen, en toen is het niet doorgestaan [...]. Het is louter een kwaestie van f 2000,-, dat is toch niet te veel voor die schilderij, wel?' Brief Toorop aan Bremmer, Bergen 22 maart 1934, BA/GA Den Haag.

¹⁴ *De Maaltijd der vrienden*, doek, 129,5 x 200 cm, 1932-1933. Cat. Boymans-van Beuningen 1963, nr. 2045, p. 133. De andere schenkers waren H. Nijgh en Jhr. mr. M.R. Rademacher Schorer. In haar brief van 22 maart 1934 (zie noot 13) schrijft Toorop nog dat Mees tien schenkers zocht die elk f 200,- zouden bijdragen. De catalogus vermeldt echter slechts zes schenkers, die echter niet allen evenveel bijdroegen. In haar volgende brief over dit onderwerp bedankt Toorop Bremmer namelijk voor 'de f 10,- bijdrage voor "de Maaltijd"'. Brief Toorop aan Bremmer, Bergen 5 maart 1935, BA/GA Den Haag.

¹⁵ Zij kondigt haar plannen voor het 'Bremmer-Schilderij', zoals zij het noemt, aan in dezelfde brief waarin zij Bremmer bedankt voor zijn bijdrage voor de aankoop van *De Maaltijd* (zie noot 14).

¹⁶ Zij bespreekt haar plan voor de financiering van dit schilderij voor het eerst in haar brief aan Sam van Deventer, Bergen 6 november 1935, Archief KMM. In dit archief bevindt zich een uitgebreide correspondentie over dit onderwerp, zowel inkomende brieven van Toorop als afschriften van uitgaande brieven van Van Deventer, in de periode november 1935-april 1939. De afspraak dat het werk eigendom zal worden van de Kröller-Müller Stichting wordt besproken in de brief van Van Deventer aan Toorop van 24 november 1935, en de financiering en uitbetaling in de brief van Toorop aan Van Deventer van 2 maart 1936. In haar brief uit Bergen d.d. 30 december 1938 in het Archief KMM nodigt Toorop Helene Kröller en Sam van Deventer uit om het portret te komen bekijken. Dit kon echter niet doorgaan vanwege de gezondheid van Helene Kröller. Daarna volgt nog enige correspondentie over de levering van het schilderij aan het museum. Op 21 april 1939, enkele maanden voor het overlijden van Helene Kröller, kwam het schilderij uiteindelijk in het museum terecht.

¹⁷ Brieven van Charley Toorop aan Helene Kröller, Amsterdam 29 maart en 31 maart 1939 en afschrift van brief Helene Kröller aan Charley Toorop, Harskamp 30 maart 1939, alle in Archief KMM.

¹⁸ Zie voor deze bijeenkomsten hoofdstuk II.2; het ontstaan van het schilderij wordt beschreven in Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 337-338.

¹⁹ Just Havelaar, 'Jo Koster, Eekman, Nieweg, Nijland en Wittenberg. Kunstzaal Gerbrands, Utrecht', knipsel zonder vermelding van het medium, gedateerd 1921, RKD persdocumentatie.

²⁰ Zie Christie's 1990.

²¹ H.P. Bremmer, 'Caricaturen door Cornelis Veth. Expositie in den Kunsthandel Liernur, Den Haag. Een beeldend kunstenaar van persoonlijke en sterke beteekenis', *De Telegraaf* 18 juni 1937.

²² Zie voor Allebé en zijn belang voor de generatie van 'Tachtig' Bionda en Blotkamp 1991, pp. 13-17; voor de relevantie van Allebé voor het latere realisme Maaike Buijs, 'Het nieuwe realisme in relatie tot het verleden en in internationale context', Blotkamp en Koopmans 1999, pp. 35-59; pp. 38-39.

²³ MK II, 64.

²⁴ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 357.

²⁵ BK V, afl. 4, het citaat komt uit nr. 25. Brief Tholen aan Bremmer, Den Haag 20 februari 1919, BA/GA Den Haag.

²⁶ Brief Derkinderen aan Bremmer, Laren 22 september 1906, BA/GA Den Haag.

²⁷ Brief Bremmer aan Anna Egter van Wissekerke 9 maart 1900, Archief Anna Egter van Wissekerke, RKD.

- ²⁸ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 265. Ook Berlage stuurde volgens haar wel kunstenaars door naar Bremmer voor een oordeel over hun werk.
- ²⁹ Brief Hana aan Bremmer, Blaricum 10 juli 1916, BA/GA Den Haag.
- ³⁰ Ongedateerde brief Hana aan Bremmer, BA/GA Den Haag.
- ³¹ Brief Theo van Reyn aan Bremmer, Haarlem 15 juli 1919, BA/GA Den Haag.
- ³² Brief Theo van Reyn aan Bremmer, Haarlem 24 juli 1919, BA/GA Den Haag.
- ³³ Zie de afbeeldingen in Blotkamp en Koopmans 1999. Ter vergelijking: van de 50 in dat boek besproken kunstenaars hebben er 9 op enig moment tot Bremmers kring behoord.
- ³⁴ Briefkaart Hugo Brouwer aan Bremmer, Den Haag 1 november 1938, BA/GA Den Haag.
- ³⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, z.p., t.o. p. 256; zij noemt noch de schilder noch het werkje bij naam, maar de context (verweer tegen kritiek van sektarisme en weinig aandacht voor jongeren) en de beschrijving van het werk wijzen vrijwel zeker naar Stiphout, van wie Bremmer één schilderijtje bezat, *Zijn ideaal* (nog in familiebezit).
- ³⁶ Brief Jaap Weyand, Bergen 15 juni 1934, BA/GA Den Haag.
- ³⁷ Brief Nele van de Velde aan Helene Kröller, 13 april 1921, Archief KMM, geciteerd in Van der Wolk 1988, pp 58-59.
- ³⁸ Brief Ensor aan Bremmer, Oostende 27 april 1921, BA/GA Den Haag.
- ³⁹ Brief Ensor aan Henry van de Velde, Oostende 15 april 1921; om onduidelijke redenen bevindt ook deze brief zich in het BA/GA Den Haag.
- ⁴⁰ Brief Huszár aan Bremmer, Parijs februari 1908, BA/GA Den Haag, geciteerd in Ex en Hoek 1985, p. 189.
- ⁴¹ Brief Termote aan Bremmer, Volendam 25 juni 1922, BA/GA Den Haag.
- ⁴² Brief Termote aan Bremmer, met een opschrift van Van de Velde, Voorburg 10 oktober 1923, BA/GA Den Haag.
- ⁴³ Brief Le Fauconnier aan Bremmer 8 november 1915; er zijn ook brieven van 22 december 1914, 3 mei 1917, 7 mei 1919 en 16 november 1925, BA/GA Den Haag. Zie ook hoofdstuk V.
- ⁴⁴ Zie Huber-Spanier 1999 en Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 229-245.
- ⁴⁵ Gegevens over Rosenberg zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op Gee 1981, vooral pp. 44-58.
- ⁴⁶ Zie Green 1987, pp. 7-48.
- ⁴⁷ Zie Van Adrichem 2001, pp. 13-106, en Heijerman-Ton 1985.
- ⁴⁸ Zie Blotkamp 1994, pp. 135 en 178-179.
- ⁴⁹ Zie voor deze en andere veilingen van Rosenberg in Nederland hoofdstuk VII.
- ⁵⁰ Bremmer aan Aleida Bremmer, Parijs 30 maart 1921, overgetypt, BA/RKD; origineel is niet bewaard gebleven.
- ⁵¹ Brief L. Rosenberg aan de redactie van *Valori Plastici*, Parijs februari/maart 1919, geciteerd in Gee 1981, p. 51.
- ⁵² Zie voor de vergelijking tussen Kahnweiler en Rosenberg, Gee 1981, pp. 44-58.
- ⁵³ Gee 1981, pp. 224-266.
- ⁵⁴ Brief Rosenberg aan Bremmer, Parijs 26 februari 1923, BA/GA Den Haag.
- ⁵⁵ Er bevinden zich in het BA/GA Den Haag één brief van Herbin aan Bremmer, Parijs 4 juli 1933, en twee van Severini aan Bremmer, resp. Parijs 29 februari 1932 en Parijs 3 oktober 1934. Ook bevinden zich in het Archief KMM dergelijke brieven, gericht aan Helene Kröller, maar vaak refererend aan Bremmer, van Csaky (Parijs 11 augustus 1927), Herbin (Parijs 4 juli 1933) en Léger (Parijs 13 juli 1934).
- ⁵⁶ Brief Rosenberg aan Bremmer, Parijs 27 juni 1923, BA/GA Den Haag.
- ⁵⁷ Brief Severini aan Bremmer, Parijs 29 februari 1932, BA/GA Den Haag.
- ⁵⁸ In het BA/GA Den Haag bevinden zich vier dozen met brieven uit de periode 1895-1956 (plaatsingsnummer 1 en 2); daaronder zijn brieven van ongeveer 160 kunstenaars, variërend van een enkel briefje tot stapels van tientallen brieven.
- ⁵⁹ Brief Van der Nat aan Bremmer, Leiden 6 november 1904, BA/GA Den Haag.
- ⁶⁰ H.P. Bremmer, *John Rädecker, de beeldhouwer en zijn werk*, Amsterdam 1926, Inleiding, z.p.
- ⁶¹ Brief Rädecker aan Bremmer, Groet 7 april 1922, BA/GA Den Haag.
- ⁶² Brief Rädecker aan Bremmer 31 oktober 1922, BA/GA Den Haag.
- ⁶³ Twee brieven Rädecker aan Bremmer, augustus 1923 en ongedateerd [1923], beide BA/GA Den Haag.
- ⁶⁴ Brief Rädecker aan Bremmer 23 mei 1924, BA/GA Den Haag.
- ⁶⁵ Brief van Breitner aan Groesbeek, z.d. 1892, verblijfplaats onbekend, geciteerd in Heijbroek en Wouthuysen 1999, p. 94.
- ⁶⁶ Bremmer steunde incidenteel ook onder anderen: de musicus Jacob van Domselaer (brief aan Bremmer, Den Haag 6 januari 1931, BA/GA Den Haag) en de toneelspeler Rosier Faassen (brief aan Bremmer, Rotterdam z.d. [1932], BA/GA Den Haag).

- ⁶⁷ Kwitantie, ongedateerd [1893], in map met financiële bescheiden, vrijwel allemaal uit 1893. Archief Uitgeverij Versluys, Letterkundig Museum, Den Haag.
- ⁶⁸ Harmsen 1999, pp. 41-62.
- ⁶⁹ Brief Chris Beekman aan mr. H.M.A. Schadee in Rotterdam, Eemnes juli 1922. Schadee, die zich afvroeg wat hij met Beekman aanmoest, gaf de brief aan Dirk Nijland, die hem op zijn beurt aan Bremmer stuurde. Bremmer stuurde Beekman zelf direct een paar tientjes en schreef aan Nijland (Wapenveld, 8 augustus 1922): 'Ik heb niet direct geantwoord op Uw schrijven omdat ik het een moeilijke geval vind. Ge weet dat ik Beekman een figuur van de tweede rang vind en hoewel ik zelf wel wat voor hem gedaan heb het moeilijk vind anderen daartoe aan te sporen. Zijn manier van die brieven schrijven is mij heel niet sympathiek. Wanneer de heer S. iets zou willen doen tot een bepaald bedrag zoals hij opgeeft, dan zou ik altijd raden het bedrag in termijnen te zenden van b.v. f 25,- per maand, omdat dan de hulp zeker veel langer strekt. Overigens moet ik zeggen dat het echtpaar B. mensen zijn die werkelijk zeer zuinig weten te leven en het geld niet over de balk smijten'. Deze brieven bevinden zich in het Archief Anna Egter van Wissekerke, RKD. Dat Bremmer zelf al geld gestuurd had, blijkt uit een brief van Chris Beekman aan Bremmer (Eemnes 22 juli 1922, BA/GA Den Haag). In deze brief beklagt de kunstenaar zich er nog over dat dit niet genoeg was.
- ⁷⁰ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 208.
- ⁷¹ Zie Joosten 1973.
- ⁷² Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 130.
- ⁷³ Zie Bremmer 1937.
- ⁷⁴ Bremmer-Beekhuis, kladversie van het manuscript *Brieven*, p. 5, BA/RKD.
- ⁷⁵ Gesprek met BA/GA Den Haag.
- ⁷⁶ Mededelingen van R. en D. van Hoey Smith, zoons van Jim en Jeanne van Hoey Smith, kleinzoons van Grietie Smith, 1992.
- ⁷⁷ Hannema 1973, p. 23.
- ⁷⁸ Op. cit. (noot 6).
- ⁷⁹ Dit blijkt uit haar brief aan Bremmer z.d. [1917], BA/GA Den Haag.
- ⁸⁰ Zie bijlage Kunstenaars rond H.P. Bremmer. In de toelichting bij deze bijlage worden de bronnen genoemd waarop de gegevens over de contracten gebaseerd zijn. De in dit hoofdstuk genoemde informatie over contracten is, tenzij anders vermeld, eveneens op deze bronnen gebaseerd.
- ⁸¹ Zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer.
- ⁸² BK XIV, 72.
- ⁸³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 240, en idem, *Brieven*, pp. 27-53; Bremmer wordt ook uitvoerig geciteerd in Lincewicz 1990, m.n. pp. 121-128.
- ⁸⁴ Zie voor details over de financiële regeling met Van der Leck Hilhorst 1999, pp. 201-208.
- ⁸⁵ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 203-226.
- ⁸⁶ Zie onder andere de brieven van Radecker aan Bremmer 23 mei en 19 december 1924, 7 februari 1925 en z.d. [1925], BA/GA Den Haag.
- ⁸⁷ Brief Radecker aan Bremmer z.d. [1925], BA/GA Den Haag.
- ⁸⁸ Brief Bremmer aan Grietie Smith, 17 augustus 1909, part. bezit.
- ⁸⁹ Zie Hilhorst 1999, p. 89-90.
- ⁹⁰ Brief Bremmer aan Georgette van Stolk, Den Haag 12 augustus 1914, RKD brievencollectie, map Altorf.
- ⁹¹ Gegevens over Hekker zijn gebaseerd op Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 286-287, en gesprekken met Rudolf Bremmer en Th. Hekker jr. in Balk en Amsberg 1992.
- ⁹² Crommelin-Tutein Nolthenius 1905-1920, aantekening gedateerd 8 mei 1913.
- ⁹³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 286-287.
- ⁹⁴ Ibidem.
- ⁹⁵ Van de periode 1929-1932 zijn declaraties van Bremmer aan de Stichting bewaard gebleven in Archief KMM; in deze periode inde hij het geld bij Van Deventer via zijn maandelijks declaraties. Op elke declaratie in 1929 t/m 1931 staat de post: 'Voor den Heer S. van Deventer: gezonden aan Th. Hekker 35,-'. Vanaf juni 1932 ontbreekt deze post.
- ⁹⁶ Brief Van Deventer aan Bremmer 14 juni 1930, doorslag in brievenboek Archief KMM.
- ⁹⁷ Zie Bremmer 1937.
- ⁹⁸ Brief Alma aan Bremmer, Amsterdam 11 april 1922, BA/GA Den Haag; zie over dit steunplan ook Joosten 1998, p. 123.
- ⁹⁹ Zie Stolwijk en Thomson 1999 en Gee 1981.
- ¹⁰⁰ Zie Heijbroek en Wouthuysen 1999, pp. 81-134.
- ¹⁰¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 291.
- ¹⁰² Brief Bremmer aan Van der Leck, Den Haag 11 oktober 1913, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, p. 83.

¹⁰³ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 27-53 en 83-98.

¹⁰⁴ Brief Van Hettinga Tromp aan Bremmer, Den Haag 25 augustus 1936, BA/GA Den Haag.

¹⁰⁵ De genoemde voorbeelden zijn respectievelijk afgebeeld in Brederoo 1982, p.252, nr. 136, Feltkamp 1930, z.p., nr. 27, BK XXII,8 en Ariëns-Volker 1993, p.109. In deze publicaties en in andere monografieën over de kunstenaars in Bremmers kring (zie bibliografie) zijn veel meer voorbeelden van portretten van Bremmeriaanse verzamelaars te vinden.

¹⁰⁶ Zie Scherjon 1928. De S-nummers verwijzen naar deze catalogus. Verster maakte twaalf portretten van familieleden en vrienden: hij portretteerde de bevriende schilder Lange in 1882 (S6), zijn vriend en zwager Menso Kamerlingh Onnes in 1884 (S15a), zijn broer Cees Verster in 1887 (S28), zijn moeder in 1901 (S119), zijn vader in 1884 (S15) en 1902 (S127), de zoon van Albert Verwey in 1914 (S222), zijn echtgenote Jenny Verster-Kamerlingh Onnes in 1920-1921 (S269) en 1923-1924 (S306a), en zichzelf in 1911 (S203) en 1921 (S277a en 277b); de overige 17 portretten zijn alle in de kring rond Bremmer thuis te brengen: Het echtpaar Smith in 1908 (S174 en 175), Helene Kröller-Müller in 1910 (185), twee kinderen Plate in 1911 en 1912 (S204 en 206), Jacques Crommelin, zoon van Julie Crommelin, in 1912 (S209), G.J. Verburt-Kramer in 1913 (S213), Willem Scherjon in 1920 (S 264) en zijn zoon in 1918 (S245), G.W. Hintzen in 1921 (S275), S. van Deventer in 1921 (S276), Floris Bremmer in 1921 (S277), H.H. van Dam (echtgenoot van een Rotterdamse cursiste) in 1921 (S283), H.P. Bremmer in 1921 (S290), en het echtpaar Van Heukelom (ouders van de schilderes Saar van Heukelom) in 1922 (S298 en 299).

¹⁰⁷ BK VII, 63.

¹⁰⁸ Brief Verster aan Bremmer, Leiden 21 februari 1921, BA/GA Den Haag.

¹⁰⁹ Feltkamp 1946, p. 83. Feltkamp bespreekt in dit boek (pp. 77-107) tien portretten van Bremmer, met afbeelding, van resp. Van Hasselt, Moulijn, De Graag, Rudolf Bremmer (2x), Servaes, Jan Toorop, Rädecker, Egter van Wissekerke en Van Hettinga Tromp.

¹¹⁰ Gegevens over Mendes da Costa zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op de uitstekende maar helaas ongepubliceerde doctoraalscriptie van E.N. Meier, *Joseph Mendes da Costa (1863-1939). Beeldhouwer*, Rijksuniversiteit Leiden 1990, en *Kunstschrift* 41(1997) 1 (themanummer Joseph Mendes da Costa).

¹¹¹ Brief Mendes da Costa aan Bremmer, Laren 17 september 1914, BA/GA Den Haag.

¹¹² Van *Spinoza* werden 12 exemplaren gegoten (Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 139); van *Jan Steen* 7 en *Franciscus* 3 exemplaren (Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 140) en van *Van Gogh* 13 exemplaren (brief Mendes da Costa aan Bremmer, Laren januari 1920, BA/GA Den Haag).

¹¹³ De werken bevinden zich respectievelijk in de Hannema de Stuers Fundatie, Heino en particulier bezit.

¹¹⁴ MK VIII, 96.

¹¹⁵ Zie Terwen 1998.

¹¹⁶ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 142. Zij memoreert dat Bremmer, vlak voordat hij eind 1934 een hartaanval kreeg en het kalmer aan moest doen, Altorf nog had aangezet tot de productie van deze olifant. Terwen 1998 noemt deze olifant op p. 15 (met afb.) maar dateert hem per abuis omstreeks 1920.

¹¹⁷ Brief Zijl aan Bremmer, Amsterdam 24 maart 1916, BA/GA Den Haag.

¹¹⁸ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 162.

¹¹⁹ Brief Zijl aan Bremmer, Amsterdam 18 mei 1917, BA/GA Den Haag.

¹²⁰ BK VIII, 30, geciteerd in Ineke d'Hondt, 'Kleinplastiek, plaquettes en penningen', in Heij 1990, p. 182-183. In 1933 maakte Bremmer ook een analyse van het handschrift van Zijl (zie hoofdstuk III).

¹²¹ BK VI, 52.

¹²² Zie Heij 1990.

¹²³ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 173.

¹²⁴ BK I, 64.

¹²⁵ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 170, 209.

¹²⁶ Idem, pp. 209-210.

¹²⁷ Zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer; een exemplaar van de *Ezel* in bezit van E.J. van der Meulen is afgebeeld in BK XV, 71 en een exemplaar van de *Madonna met kind* in bezit van Helene Kröller-Müller in BK XVIII, 96; Rädecker schrijft in een brief aan Bremmer d.d. 19 maart 1928 (BA/GA Den Haag): 'Ik verzond aan mijnheer Ribbius Peletier en aan mijnheer Scherjon elk een paardje.' Mevr. Hintzen-'s Jacob nam ook een *Paard* af. Mededeling Mevr. Gunning-Hintzen, dochter van het echtpaar Hintzen-Pels Rijcken, en kleindochter van mevr Hintzen-'s Jacob, voorjaar 1993.

¹²⁸ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 74; de opdracht was aanvankelijk door Bremmer verworven voor Floris Verster, die echter schreef er 'eigenlijk geen zin in' te hebben. Brief Verster aan Bremmer, Leiden 30 april 1900, BA/GA Den Haag.

¹²⁹ Zie Heij 1990, pp. 39-45 en 78-81.

¹³⁰ Zie Ellinoor Bergvelt, Frans van Burkom en Karin Gaillard (red.), *Van neorenaissance tot postmodernisme. Honderdvijfentwintig jaar Nederlandse interieurs 1870-1995*, Rotterdam 1996, pp. 69-72.

- ¹³¹ Brief Mendes da Costa aan Bremmer, Laren 27 juni 1914, BA/GA Den Haag.
- ¹³² Brief Van der Leck aan Bremmer januari 1914, BA/GA Den Haag, geciteerd in Hilhorst 1999, pp. 84-85.
- ¹³³ Brief Van der Leck aan Bremmer 13 februari 1914, BA/GA Den Haag, geciteerd in Hilhorst 1999, pp. 86-88.
- ¹³⁴ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 251.
- ¹³⁵ Brief Bremmer aan Van der Leck 8 februari 1914, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, pp. 85-86.
- ¹³⁶ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 251.
- ¹³⁷ Zie brief Bremmer aan Van der Leck 29 januari 1919, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, pp. 102-103 en de annotatie bij deze brief.
- ¹³⁸ Mededelingen van J.E. Koppen-de Kanter, dochter van Kitty de Kanter-Crommelin, kleindochter van Julie Crommelin-Tutein Nolthenius, gesprekken in de periode 1993-2001. Zij beschikt ook over een foto van Julie Crommelin bij een raam van Thorn Prikker. De datering is van Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 68-69; zij vermeldt dat Thorn Prikker in 1916 glas-in-loodramen ontwierp voor de kunsthandelaar Huinck in Utrecht en 'ook enkele van Br's leerlingen hebben zoo'n ontwerp laten uitvoeren'.
- ¹³⁹ Zie voor een uitgebreide bespreking van deze opdracht van Van der Leck: Pao Lien Djie, 'Slaolie in Stijl. De ontwerpgeschiedenis van Bart van der Lecks slaolie-affiche', *Jong Holland* 12 (1996) 4, pp. 4-15. Hierin zijn ook alle voorstudies van Van der Leck afgebeeld.
- ¹⁴⁰ Brief Hugo Tutein Nolthenius aan Van der Leck, Delft 17 april 1919, BvdLA/RKD, geciteerd in Djie op. cit. (noot 139), p. 11.
- ¹⁴¹ Brief Hugo Tutein Nolthenius aan Van der Leck, Delft 11 april 1919, BvdLA/RKD, geciteerd in Djie op. cit. (noot 139), p. 11.
- ¹⁴² Gegevens over deze opdrachten zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 146-162.
- ¹⁴³ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, 152-153.
- ¹⁴⁴ Dit blijkt uit de brief van Mendes aan Bremmer (Laren, 14 augustus 1923, BA/GA Den Haag), waarin de kunstenaar speculeert over de oorzaak van haar afwijzing.
- ¹⁴⁵ Ibidem.
- ¹⁴⁶ De bank staat tegenwoordig in de tuin van het Jachthuis St. Hubertus. Zie Oxenaar 1988, pp. 290-291.
- ¹⁴⁷ Brief Mendes da Costa aan Bremmer, Laren 10 november 1923, BA/GA Den Haag.
- ¹⁴⁸ Brief Van der Leck aan Bremmer 7 juni 1921, BA/GA Den Haag, geciteerd in Hilhorst 1999, p. 117.
- ¹⁴⁹ Dit blijkt uit de brief van Bremmer aan Van der Leck d.d. 13 juni 1921, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, p. 119.
- ¹⁵⁰ Brief Bremmer aan Van der Leck 28 augustus 1921, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, p. 119.
- ¹⁵¹ Brief Bart van der Leck aan Helene Kröller 18 december 1916, geciteerd in Van der Wolk 1988, p. 35. Origineel niet teruggevonden in Archief KMM.
- ¹⁵² Brief Nijland aan Bremmer, Rhooen 23 april 1919, BA/GA Den Haag.
- ¹⁵³ Brief Sara van Heukelom aan Bremmer, Amersfoort 8 augustus 1933, BA/GA Den Haag.
- ¹⁵⁴ Brief Lanooy aan Bremmer, Gouda 1911, BA/GA Den Haag.
- ¹⁵⁵ Dit blijkt uit brieven van Van der Nat aan Bremmer, Leiden 16 januari 1903, 6 oktober 1903 en 18 november 1904, BA/GA Den Haag.
- ¹⁵⁶ Brief Zandleven aan Bremmer, Hengelo 25 juni 1911, BA/GA Den Haag. Het andere materiaal wordt genoemd in zijn brieven van 18 januari 1911, 4 juni 1922 en 28 februari 1915.
- ¹⁵⁷ Brief Bremmer aan Van der Leck, Den Haag 2 februari 1921, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, p. 112; de tentoonstelling vond plaats bij kunsthandel Huinck in Utrecht. Zie A.M.H. [=Hammacher], 'Stilleven bij Huynck', *Utrechts Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 20 maart 1921. In de verzameling Bremmer bevonden zich, naast het in de tekst genoemde werk van Verster, appelstilleven van Chris Beekman, Jan Carbaat, Anna Egter, Theo Hekker, Jo Koster, Bart van der Leck, Jan Lodeizen, Raoul Martinez, Jaap Nieweg, Corrie Pabst, Suze Robertson, Charles de Stuers, Truus van Hettinga Tromp, Martin van Waning, Matthieu Wiegman, Jan Adam Zandleven, alle geschilderd omstreeks 1920. Zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer
- ¹⁵⁸ Brief Van Waning aan Bremmer, Den Haag 11 november 1919, BA/GA Den Haag, met aantekening van Bremmer-Beekhuis, gedateerd 1938, over deze opdracht op de brief.
- ¹⁵⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 239; vrijwel alle volgelingen van Bremmer schilderden schedelstilleven. Zie hoofdstuk III en bijlage Verzameling H.P. Bremmer.
- ¹⁶⁰ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 91.
- ¹⁶¹ Brief Van der Nat aan Bremmer, Leiden 13 juni 1905, BA/GA Den Haag.
- ¹⁶² MK VII, 15.
- ¹⁶³ Zie de opmerking in cat. Kröller-Müller 1968 bij inv.nr. 1304-54., p. 196.
- ¹⁶⁴ Het werk bevindt zich in part. coll. Met dank aan Pier Terwen voor zijn bemiddeling.
- ¹⁶⁵ Brief Phocas Fokkens aan Bremmer, Bergen 12 november 1913, BA/GA Den Haag.
- ¹⁶⁶ Brief Rädecker aan Bremmer, ongedateerd [april-mei 1922], BA/GA Den Haag.

¹⁶⁷ Brief Van der Leck aan Klarhamer, 3 juli 1908, Klarhamer Archief, NAI Rotterdam, geciteerd in Hilhorst 1999, p. 18.

¹⁶⁸ In Bremmers inventaris worden 'teekeningen v.d. Leck 100,-' genoemd na het kopje: 'Bijgekomen sedert 20 Juni 1911', Inventaris Bremmer 1911; in de inventaris van Helene Kröller noteerde Bremmer bij het schilderij *Huzaren*: 'Gekocht van H.P. Bremmer in 1911 à f 150,-'; Bremmer, Inventaris Kröller-Müller 1915.

¹⁶⁹ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 287.

¹⁷⁰ Zie het lijstje met werken van Van der Leck en hun eigenaars, opgesteld door Bremmer omstreeks 1915, BvdLA/RKD. Deze lijst wordt door Hilhorst 1999, Dje op. cit. (noot 139) en anderen toegeschreven aan Van der Leck, maar hij is duidelijk in het handschrift van Bremmer.

¹⁷¹ Brief Bremmer aan Van der Leck 14 oktober 1918, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, pp. 99-100. Over deze episode in Van der Lecks loopbaan is veel gepubliceerd. Zie voor een uitgebreide beschrijving Blotkamp en Hilhorst 1996, pp. 317-321, en Hilhorst 1999, pp. 96-102.

¹⁷² BK VII, 16.

¹⁷³ Tenzij anders vermeld zijn de gegevens over Mondriaans wederwaardigheden in de periode 1913-1920 gebaseerd op de zeer uitvoerig gedocumenteerde publicatie Joosten 1998, pp. 104-117.

¹⁷⁴ Dit blijkt bijvoorbeeld uit zijn bespreking 'P. Mondriaan. Lijnenfantasie. 1913', BK I, 32. Uit deze bespreking wordt geciteerd in hoofdstuk III.

¹⁷⁵ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 188.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Zie Blotkamp 1982, pp. 73-74 en afb. 51.

¹⁷⁹ Gegevens over Huszár zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan Ex en Hoek 1985.

¹⁸⁰ Brief Huszár aan Beekman, Voorburg september 1916, geciteerd in Ex en Hoek 1985, pp. 191-192.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Brief Huszár aan Beekman 20 juni 1917, geciteerd in Ex en Hoek 1985, p. 194.

¹⁸⁴ Zie Ex en Hoek 1985, pp. 131-133; m.n. afb. 213 en 214 lijken bijvoorbeeld sterk op het werk van Rudolf Bremmer.

¹⁸⁵ BK III, 75.

¹⁸⁶ Zie voor Bremmers relatie met Ligthart hoofdstuk IV. Gegevens over Terwey zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 174-190, en Jannes Houkes, 'Terwey, Jan Pieter', in *Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland 7* (1998), pp. 223-226.

¹⁸⁷ Dit blijkt uit een brief van Terwey aan Bremmer, Blaricum 2 maart 1909 (BA/GA Den Haag), waarin hij Bremmer bedankt en verslag doet van de reis.

¹⁸⁸ Anoniem, 'Utrecht. I. Jan Terwey. Gerbrand's Kunsthandel', knipsel uit onbekende krantgedateerd 11 mei 1914, RKD persdocumentatie, en Albert Plasschaert, 'Terwey, bij Walrecht Den Haag', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 8 januari 1914.

¹⁸⁹ Brief Terwey aan Bremmer, Blaricum 29 maart 1914, BA/GA Den Haag.

¹⁹⁰ Brief Terwey aan Bremmer, Locarno 13 juli 1914, BA/GA Den Haag.

¹⁹¹ Brieven Terwey aan Bremmer, resp. Ascona 12 februari 1915 en 7 april 1915, BA/GA Den Haag.

¹⁹² Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 182.

¹⁹³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 289; zie voor de schenking van Van Deventer hoofdstuk V.3.

¹⁹⁴ Bremmer aan Grietie Smith, Den Haag 18 februari 1935, part. coll.

¹⁹⁵ H.P. Bremmer, *Aantekeningen betreffende het werk van Rudolf Bremmer. Door zijn vader. Deze aantekeningen zijn begonnen in juli 1919*, ongepubliceerd handschrift, part. coll.

¹⁹⁶ Feltkamp verzorgde een platenuitgave van het werk van Rudolf Bremmer (Feltkamp 1930) en werkte aan een monografie, die na zijn overlijden in 1973 werd afgemaakt door een van zijn cursisten, de verzamelaar Gerit Oosterholt (Oosterholt 1978).

¹⁹⁷ Anonieme brief, in blokletters geschreven, poststempel 3 februari 1922, part. bezit. Bremmer bewaarde de brief tot zijn dood.

¹⁹⁸ Mededeling Henk Bremmer jr., 12 november 1992.

¹⁹⁹ A. Plasschaert, 'Schilderkunstkroniek. R. Bremmer; J. Nieweg; D. Nijland. (Bij Kleykamp, Den Haag)', *De Amsterdamer, Weekblad voor Nederland*, 10 maart 1923. Aan de tentoonstelling nam overigens ook Altorf deel.

²⁰⁰ Brief Richard Roland Holst aan zijn neef Adriaan Roland Holst, Bloemendaal 26 januari 1938, in A. Roland Holst, *Briefwisseling met R.N. Roland Holst en H. Roland Holst-van der Schalk*, uitgegeven met inleiding en aantekeningen door Erik Menkveld en Margaretha H. Schenkeveld, Amsterdam 1990, p. 449.

²⁰¹ Gegevens over Jo Koster zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op Roodenburg, Van der Linde en Maurer 2002.

- ²⁰² Biografische schets van Jo Koster gemaakt voor de kunsthandelaar Eyffinger in 1938, geciteerd in Roodenburg, Van der Linde en Maurer 2002, p. 31.
- ²⁰³ Brief Teixeira de Mattos aan Bremmer, Amsterdam 2 augustus 1916, BA/GA Den Haag; zie ook de brieven van Mendes da Costa aan Bremmer, Laren gedateerd voorjaar 1914 en 24 juni 1914, BA/GA Den Haag.
- ²⁰⁴ Brief Teixeira de Mattos aan Bremmer, Zandvoort 9 mei 1924, BA/GA Den Haag.
- ²⁰⁵ Zie de afbeeldingen in Harmsen 1999; gegevens over Beekmans relatie met Bremmer zijn gebaseerd op Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 191-202.
- ²⁰⁶ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 192.
- ²⁰⁷ Bremmer was bevriend met Dirks vader, Hidde Nijland, en wijdde in 1905 een album aan diens tekeningencollectie (H.P. Bremmer, *Vincent van Gogh, 100 tekeningen uit de verzameling Hidde Nijland in het Museum te Dordrecht*, Amsterdam (W. Versluys) 1905). Wanneer Bremmer precies begon Nijland aanwijzingen te geven bij zijn werk is niet duidelijk. Waarschijnlijk gaf hij hem al vroeg informeel raadgevingen. Uit de oudst bewaard gebleven, onvolledig gedateerde brief van Nijland aan Bremmer (1 november, BA/GA Den Haag), die op grond van zijn verwijzing naar zijn aanstaande expositie bij Walrecht op 1 november 1913 gedateerd kan worden, blijkt dat de twee elkaar op dat moment al langer kenden en al vaker over Nijlands werk gesproken hadden. In deze brief vraagt Nijland of Bremmer zijn nieuwste werk wil komen beoordelen. Zie cat. *Tentoonstelling van werken van Dirk Nijland*, Kunstzaal Walrecht, Den Haag november 1913. De brief is door Bremmer, die veel van Nijlands brieven achteraf van een datering voorzag, per abuis gedateerd 'waarschijnlijk 1915'. Zie ook Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 295.
- ²⁰⁸ Brief Nijland aan Bremmer, ongedateerd [15 november 1915], BA/GA Den Haag.
- ²⁰⁹ Brief Nijland aan Bremmer, ongedateerd [6 januari 1917], BA/GA Den Haag.
- ²¹⁰ Gegevens over Nijlands artistieke ontwikkeling zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op Ariëns-Volker 1993.
- ²¹¹ Mededeling Henk Bremmer jr., 12 november 1992.
- ²¹² Brief Nijland aan Bremmer, ongedateerd [22 april 1917], BA/GA Den Haag.
- ²¹³ Brief Nijland aan Bremmer, ongedateerd [1921], BA/GA Den Haag.
- ²¹⁴ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 303.
- ²¹⁵ Brief Nijland aan Bremmer, ongedateerd [22 november 1921], BA/GA Den Haag.
- ²¹⁶ Brief Nijland aan Bremmer, Santpoort 21 januari 1949, BA/GA Den Haag.
- ²¹⁷ Brief Siewertz van Reesema aan Bremmer, Den Haag 16 mei 1946, BA/GA Den Haag.
- ²¹⁸ Anoniem, 'Tooneel-Schilderkunst-Muziek', *Haagsche Post* 27 juni 1914.
- ²¹⁹ d.B. [H. de Boer], 'Kunstoverzicht. Schilderkunst. Kunstzaal Walrecht. Tentoongestelde Teekeningen en etsen door Mevr. E. Adriani-Hovy', *De Hofstad* 1 maart 1919.
- ²²⁰ Havelaar 1926.
- ²²¹ BK XXII, omslag afl. 10.
- ²²² BK I, omslag afl. 8.
- ²²³ BK I, 61.
- ²²⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 235.
- ²²⁵ Gegevens over B.J.G. Koster-thoe Schwartzenberg zijn ontleend aan een gesprek met de toen 101-jarige kunstenares, 12 juni 1992.
- ²²⁶ Goekoop 1897, pp. 85-89 en 98-99.
- ²²⁷ Idem, p. 89.
- ²²⁸ Brief Egter van Wissekerke aan Bremmer-Beekhuis, december 1943, BA/GA Den Haag.
- ²²⁹ Gegevens over Julie de Graag zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op Huber-Spanier 1989.
- ²³⁰ Antoinette van Hoytema, 'Bertha van Hasselt', *Maandblad voor Beeldende Kunst* X (1933), pp. 196-202.
- ²³¹ Zie Roodenburg, Van der Linde en Maurer 2002, pp. 45-55.
- ²³² Gegevens over Charley Toorop zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan Brederoo 1982.
- ²³³ BK XXII, 6.
- ²³⁴ BK VI, 19.
- ²³⁵ Mededelingen Hetty Everwijn-Brückmann, dochter van Helene Brückmann-Kröller, kleindochter van Helene Kröller-Müller, gesprekken in de periode 1990-2003, en Leonoor Stakenburg-Mees, dochter van Emma en Jacob Mees-van Stolk, september 1992.
- ²³⁶ Zie Honders en Laanstra 1994.
- ²³⁷ Zie Marijke de Groot, 'Oprechte amateurs in de Franse negentiende-eeuwse schilderkunst', *Jong Holland* 13 (1997) 1, pp. 15-31.
- ²³⁸ *Nagelaten werk van Marius Holleman. Met een inleiding door H.P. Bremmer*, Utrecht (J.G. Pierik v/h W. Scherjon) 1930, ongenummerde pags, [p. 4].

- ²³⁹ Brief Nieweg aan Bremmer-Beekhuis, Amersfoort 14 mei 1941, BA/GA Den Haag, aangevuld met medelingen R. Nieweg, dochter van Jaap Nieweg, november 1992; zie ook Van der Linde en Maurer 2001, p. 30.
- ²⁴⁰ Deze anekdote van Bertha Bake, batikkunstenares in Bloemendaal, waar Nieweg van 1914 tot 1919 woonde, wordt aangehaald in Ebbink 1996, pp. 33-34.
- ²⁴¹ Havelaar 1926.
- ²⁴² Deze correspondentie bevindt zich in het Archief Anna Egter van Wissekerke, RKD.
- ²⁴³ Gegevens over de Bremmeriaanse kolonie in Laren zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan Heyting 1994 en de brieven van de genoemde kunstenaars aan Bremmer, aangevuld met informatie uit Bremmer-Beekhuis, *Brieven*.
- ²⁴⁴ Brief Terwey aan Bremmer, Blaricum 29 maart 1914, BA/GA Den Haag.
- ²⁴⁵ Brief Mendes da Costa aan Bremmer, Laren 27 juni 1914, BA/GA Den Haag.
- ²⁴⁶ Gegevens over het clubje rondom Nieweg zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan Van der Linden en Maurer 2001 en de brieven van de genoemde kunstenaars aan Bremmer, aangevuld met informatie uit Bremmer-Beekhuis, *Brieven*.
- ²⁴⁷ Brief Edzard Koning aan Bremmer, Amersfoort 7 oktober 1926, BA/GA Den Haag.
- ²⁴⁸ zie Cat. Kröller-Müller 1968 en Paul Brandt 1947
- ²⁴⁹ Van der Linden en Maurer 2001, p. 119.
- ²⁵⁰ Plasschaert op. cit. (noot 199).
- ²⁵¹ Dit blijkt uit een knipsel zonder titel gedateerd 1928, RKD Persdocumentatie, map Vermeire.
- ²⁵² *Catalogus van de Tentoonstelling in het "Stedelijk Museum" te Amsterdam 16 juni-16 juli 1914. Werken van A. Egter, B. van Hasselt, T. van Hettinga Tromp, Jo Koster, C.. Pabst en van W. Huszár en J. Terwey.*
- ²⁵³ Brief Terwey aan Bremmer, Blaricum 29 maart 1914, BA/GA Den Haag.
- ²⁵⁴ Dit blijkt uit hun brieven in het BA/GA Den Haag en het Archief Anna Egter van Wissekerke, RKD; ook in de recent verschenen monografie over Jo Koster, op. cit. (noot 201), wordt geen gewag gemaakt van ongenoegen over deze tentoonstelling.
- ²⁵⁵ Brief Huszár aan Bremmer, Voorburg 30 juli 1914, BA/GA Den Haag, geciteerd in Ex en Hoek 1985, p. 189.
- ²⁵⁶ Brief Bremmer aan Egter van Wissekerke, Den Haag 26 juni 1914, Archief Anna Egter van Wissekerke, RKD.
- ²⁵⁷ Brief Mendes da Costa aan Bremmer, Laren 24 juni 1914, BA/GA Den Haag.
- ²⁵⁸ Zie Caroline Roodenburg-Schadd, 'De museumdirecteur als gastheer. Cornelis Baard en de bruikleengevers', *Kunstschrift* 39 (1995) 5 (themanummer *100 jaar Stedelijk Museum*), pp. 9-13.
- ²⁵⁹ Dit blijkt uit onderzoek naar de betreffende periode in de genoemde media. De critici Plasschaert en Havelaar, die beiden in verschillende media publiceerden, besteedden ook geen aandacht aan deze tentoonstelling. Ex en Hoek 1985, p. 15 (noot 17) noemen wel recensies in de *Rotterdammer Courant*, het *Algemeen Handelsblad*, *De Haagse Post*, *De Controleur*, *De Telegraaf* en *De Maasbode*.
- ²⁶⁰ Zie Koopmans 1997, m.n. pp. 155-157 en 167-169.
- ²⁶¹ Zie Joosten 1998, pp. 107-108.
- ²⁶² Gegevens over de oprichting van *De Stijl* zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op Blotkamp 1982, met name p. 94.
- ²⁶³ Zie over Van Doesburg en Bremmer ook: Ankie de Jongh-Vermeulen, 'Theo van Doesburg. Een avant-gardist in Leiden, 1916-1921', in Wintgens en De Jongh 1999, pp. 209-256, m.n. p. 218.
- ²⁶⁴ Idem, pp. 221-222, 255 (noot 54).
- ²⁶⁵ Brief Charley Toorop aan Bremmer, Bergen 26 januari 1925, BA/GA Den Haag.
- ²⁶⁶ Zie Ariëns-Volker 1993, pp. 94-95.
- ²⁶⁷ Cat. *Vereeniging van Nederlandse Beeldende Kunstenaars 'De Brug'*, Amsterdam 1926. Geciteerd in Ariëns-Volker 1993, p. 94.
- ²⁶⁸ In de collectie persdocumentatie van het RKD is in geen van de mappen op naam van de betreffende kunstenaars, noch in de mappen van kunsthandelaars of critici een knipsel te vinden dat verwijst naar Bremmers invloed op kunstenaars vóór 1915. Daarnaast heb ik als steekproef het voortreffelijke online archief van *De Groene Amsterdammer* (www.groene.nl/zylab), waarin alle jaargangen van 1877 t/m 1940 zijn opgenomen, geraadpleegd. Hierin kan op trefwoord worden gezocht. Alle artikelen in deze krant waar Bremmer in voorkomt tot 1921 houden verband met zijn publicaties.
- ²⁶⁹ Zie bijvoorbeeld: anoniem, 'Letteren en Kunst. Tentoonstelling A. Egter e.a. in het Stedelijk Museum', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 18 juni 1914, en Leonardo, 'Beeldende Kunst. Groepen tentoonstelling. Stedelijk Museum Amsterdam', *De Controleur* 27 juni 1914.
- ²⁷⁰ Havelaar 1915. Eerder aangehaald in hoofdstuk III.
- ²⁷¹ d.B. [H. de Boer], 'Kunstoverzicht. Schilderkunst. Antoinette van Hoytema. Kunstzaal Walrecht', *De Hofstad* 3 mei 1919.

²⁷² Havelaar 1926.

²⁷³ Kasper Niehaus, z.t., *De Telegraaf* 9 augustus 1927, geciteerd in Van der Linde en Maurer 2001, p. 30.

²⁷⁴ Albert Plasschaert, 'Schilderkunst. Nieuwe schilders- en beeldhouwerskring, Rotterdamse kunstkring, Rotterdam', *De Groene Amsterdammer* 3 juni 1933. Wellicht ten overvloede: de letters N.S.B. waren ook de afkorting van de in 1931 opgerichte Nationaal Socialistische Bond, het Nederlandse equivalent van de Duitse Nazi-partij.

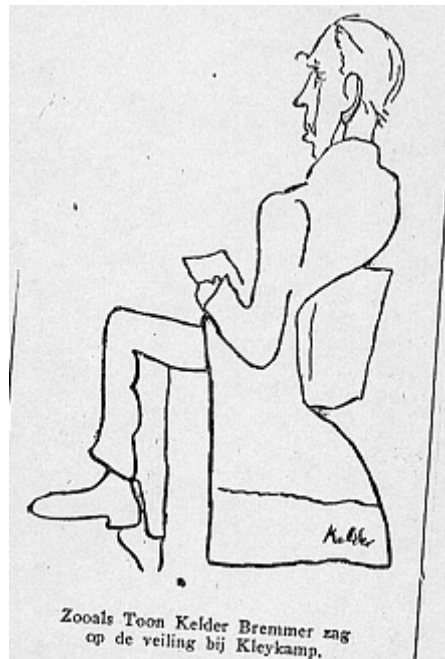
²⁷⁵ Havelaar 1926.

²⁷⁶ Plasschaert, op. cit. (noot 274).

²⁷⁷ Jos de Gruyter, 'Een tentoonstelling van drie generaties. Jan Toorop, Charley Toorop, Edgar Fernhout bij Nieuwenhuizen Segaar', *Het Vaderland* 13 april 1937.

²⁷⁸ Brief Niehaus aan Bremmer, Bergen 25 januari 1930, BA/GA Den Haag; op 23 september 1930 schreef hij opnieuw of Bremmer eens naar zijn werk wilde komen kijken op een tentoonstelling bij Vecht in Amsterdam. In de onderzochte Bremmeriaanse verzamelingen is geen werk van Niehaus aangetroffen.

VII. ‘Een Marchand Ganté’: Ondernemer op de kunstmarkt



1. Toon Kelder, spotprent van H.P. Bremmer bij anoniem, 'Veiling atelier F.P. ter Meulen', *Het Vaderland*, 3 juni 1931

In de voorgaande hoofdstukken is Bremmer in verschillende rollen de revue gepasseerd. In zijn optreden als ondernemer op de kunstmarkt vallen veel van deze hoedanigheden samen. Hij had met tientallen kunsthandelaars contact, onder andere als tussenpersoon bij transacties, in zijn functie van raadgever van en inkoper voor verzamelaars en als impresario van een eigen stal met min of meer afhankelijke kunstenaars. Dan trad hij zelf regelmatig op als kunsthandelaar door te handelen in zijn voorraad kunstwerken. Verder fungeerde hij in enkele gevallen als man achter de schermen van een beginnend handelaar. Ook werd hij regelmatig door de kunsthandel geraadpleegd als deskundige. Hij gaf certificaten af bij kunstwerken, schreef inleidingen bij catalogi en opende tentoonstellingen. Als ondernemer in het uitgeven van reproducties begaf hij zich al omstreeks 1900 op het terrein van de kunsthandel, die vanouds verbonden was met de handel in prenten en plaatwerken. Er was geen plek in de kunsthandel waar Bremmer ontbrak: hij bevond zich, figuurlijk gesproken, tegelijk voor en achter de toonbank, in het magazijn en op het kantoor.

Onder Bremmers tijdgenoten waren er genoeg die ook verschillende rollen in het culturele circuit combineerden. De romanschrijver en journalist Johan de Meester in Rotterdam bijvoorbeeld, schreef van 1891 tot 1927 kunstkritieken voor de *Nieuwe Rotterdamse Courant* maar trad ook op als bemiddelaar en organisator van tentoonstellingen en theaterproducties en beschermer van jonge schrijvers en kunstenaars.¹ J.H. de Bois, kunsthandelaar te Haarlem, was niet alleen uitgever van romans en plaatwerken, maar schreef ook jarenlang kunstkritieken en boekbesprekingen in diverse media.² En Paul Citroen, kunstenaar, leraar en oprichter van een eigen kunstschool, trad zeer regelmatig op als kunsthandelaar.³ Geen van deze heren had echter invloed op dezelfde schaal als Bremmer. Ook was hun handelwijze, voorzover bekend, nooit onderwerp van discussie in de kunstwereld.

Bremmers alomtegenwoordigheid in de kunsthandel werd echter al vroeg door de buitenwacht opgemerkt en in de loop van de jaren twintig en dertig steeds openlijker gekritiseerd. Dit zou culmineren in een uitbarsting van kritiek in 1937, die er onder andere toe

leidde dat Aleida Bremmer-Beekhuis haar (nooit gepubliceerde) ‘biografie’ schreef die het beeld van Bremmer voor latere generaties moest vastleggen. Ook heeft zij als gevolg van deze affaire materiaal vernietigd dat meer licht had kunnen werpen op zijn activiteiten in de kunsthandel. Voor ik dieper inga op zijn commerciële activiteiten wil ik daarom aandacht besteden aan deze affaire.

VII.1 Een ‘marchand ganté’

Zelf dacht Bremmer waarschijnlijk zelden na over de vele verschillende rollen die hij tegelijk speelde op de kunstmarkt; daarvoor was hij te veel van zichzelf overtuigd. ‘Hij behoorde niet tot degenen die zichzelf analyseren’, schrijft Aleida Bremmer in dit verband.⁴ Maar volgens haar werd er al in de jaren twintig over zijn betrokkenheid bij de kunsthandel gespeculeerd, bijvoorbeeld over de winst die hij haalde uit zijn relatie met de kunsthandel Walrecht.⁵ Dit soort speculaties bleef lang binnenskamers; slechts een enkele bewaard gebleven opmerking doet vermoeden dat er inderdaad wel eens gepraat werd over Bremmers relaties met de handel. In juli 1930 bijvoorbeeld, kort na de fusie van de kunsthandelaar Huinck met de uitgever Scherjon en de overname van *Beeldende Kunst* door J.G. Pierik in Utrecht, schreef het rellerige blaadje *de pinegel* [sic] onder het kopje ‘Laatste Nieuws’, waarin stekelige dingen over bekende Nederlanders werden gedebiteerd: ‘De Heer Bremmer heeft zich teruggetrokken uit den Kunsthandel Huinck en Scherjon’.⁶

In de persdocumentatie van het RKD bevindt zich in de map Bremmer ook een curieus anoniem kladje met notities in een niet-geïdentificeerd handschrift over Bremmer gedateerd ‘begin ’33’: ‘Bremmer schijnt zich in Amsterdam te willen indringen. 1^e. Scherjon [onleesbaar] Maandblad. 2^e Hij leent bij Goudstikker – zijn zoon heeft er schilderij op de stillevtentoonstelling. 3^e Is [onleesbaar] een leerling enz. van hem? 4^e Felkamp, zijn neef, schrijft in Elzevier. 5^e [hier stopt het abrupt]’. De kritiek in de kranten en tijdschriften, vooral in *De Groene Amsterdammer* die Bremmer het meest genadeloos volgde, had tot ver in de jaren dertig voornamelijk betrekking op Bremmers invloed op kunstenaars en kunstliefenden, en op zijn twijfelachtige kennerschap. Slechts zeer incidenteel werd verwezen naar Bremmers verstrekkende invloed op de kunstmarkt. In 1929 schreef Plasschaert bijvoorbeeld in verband met het aankoopbeleid van het Haags Gemeentemuseum in *De Groene*: ‘[...] het museum is gelukkig ! geen verlengstuk van Bremmer: de directie is, geloof ik, tot nu toe geen ondergeschikte van dezen détailesthetikus, noch wordt zij bebaasd door één van de stille agenten van dezen heer [...] noch is zij alleen aangewezen op een kunsthandel, die in welke mate ook, afhankelijk is van Bremmer’s bon-plaisir’.⁷

Pas in 1937 werden er in de pers serieuze opmerkingen gemaakt over Bremmers relaties met de kunsthandel. Dit gebeurde tijdens een polemiek in verschillende kranten, die aangezwengeld werd door een artikel van Jos de Gruyter. De Gruyter, in de jaren dertig criticus bij het deftige Haagse dagblad *Het Vaderland*, dat – in tegenstelling tot *De Groene* – in Bremmeriaanse kring veel werd gelezen, had zich tot dan toe lovend tot neutraal uitgelaten over Bremmer. Hij schreef bijvoorbeeld over een tentoonstelling van Van der Leek die door andere critici wat schamper werd ontvangen: ‘Ook in dit geval komt H.P. Bremmer de eer toe, de eerste te zijn geweest, die voor dit werk een lans brak.’⁸ Privé had De Gruyter overigens wel zijn reserves. Zo schreef hij in 1935 aan de schilder Aart van Dobbenburgh: ‘Ik doorzie tenminste de waardeloosheid van het verstand en weet, dat al het essentieele precies dáár begint, waar het verstand ophoudt [...]. Daarom is liefde rechtvaardig en haat rechtvaardig, maar het verstandelijk oordeel is onrechtvaardig, altijd. En daarom [...] vind ik Plasschaert een kwade demon, maar haat ik Bremmer. Pl. Is verbitterd, saddistisch [sic], al wat je wilt; maar Br. is de dood in de pot. In Plasschaerts hoogmoed en spotlust zit toch, als je ’t goed

bekijkt, meer deemoed dan in al dat brave geredeneer van Bremmer. Het moest eens uit zijn met het $2 \times 2 = 4$ van dezen huichelachtigen kruidenier, die zich god waant en nog niet eens een mensch is.’⁹

In april 1937 veroorloofde De Gruyter zich uiteindelijk in druk enig commentaar op Bremmer. Hij liet zich, in zijn bespreking van de tentoonstelling *De Drie Generaties* bij kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar in *Het Vaderland*, enigszins sceptisch uit over het werk van Charley Toorop, en voegde eraan toe dat de ‘volgelingen van den docent H.P. Bremmer’ geen moeite zouden hebben met het tentoongestelde, omdat het een door ‘den heer Bremmer erkende kunstvoortbrenging’ was.¹⁰ Aanhangers van Bremmer, die dit van hun krant niet gewend waren, reageerden direct met verontwaardigde brieven, waarop De Gruyter repliceerde, hetgeen weer nieuwe brieven uitlokte, enzovoort.¹¹ In de daaropvolgende, zes weken durende, discussie passeerden vrijwel alle aspecten van Bremmers activiteit op de kunstmarkt de revue.

De afhankelijkheid van kunstenaars van zijn protectie kwam aan de orde: ‘Er is het feit, dat Bremmers invloed zich sterk doet gelden op kunsthandelaren en op talrijke koopkrachtige leken. Alle schilders zijn zich terdege bewust van deze immer zwaar wegende factor en de verleiding is voor menig een groot, dubbel groot in deze benarde tijden op de een of andere wijze contact te zoeken met een zoo invloedrijken docent. Dat zij dit niet vaker doen, vindt zijn verklaring in het feit, dat zij hun onafhankelijkheid op prijs stellen en bevreesd zijn voor het leerstellige en dwingende der opvattingen van den heer Bremmer.’¹² Dan legde De Gruyter de vinger op het wederzijdse belang dat Bremmer en de kunsthandel hadden: ‘[...] de heer Nieuwenhuizen Segaar weet heel goed, dat zijn kunsthandel een der brandpunten is van deze wijdvertakte invloedssfeer. Hij stelt uitsluitend werk van door Bremmer geaccepteerde kunstenaars tentoon, en de heer Bremmer maakt zijnerzijds de noodige reclame voor zijn kunstzaal in het tijdschrift *Beeldende Kunst*’.¹³

De kritiek spitste zich toe op het feit dat Bremmer zoveel verschillende rollen tegelijk speelde op de kunstmarkt: ‘Het is zelfs bekend, dat de heer Bremmer regelmatig werk van schilders heeft gekocht, en dit werk dan weer heeft verkocht. Ik neem hem dat geen ogenblik kwalijk, het is tenslotte wat iedere kunsthandelaar doet’, schreef De Gruyter.¹⁴ Maar: ‘Het gaat hier namelijk over de *principieele* vraag, of de kwaliteit van beoordeelaar van kunst en van koper en verkoper (soms met winst) van kunstwerken in één en dezelfde persoon vereenigbaar zijn.’¹⁵ Als voorbeeld noemt hij ‘dat de heer Bremmer tientallen en vermoedelijk honderdtallen Daalhoff’s heeft gekocht en verkocht, met welke bedoelingen dan ook’, terwijl hij dezelfde schilder regelmatig aanprijst in *Beeldende Kunst*.¹⁶ En Jan Engelman gaf in *De Groene* aan hoe belangrijk het was om zelfs maar de schijn van belangenverstrengeling te vermijden: ‘Niemand zal beweren, dat het een criticus verboden is iets te bezitten van de voorwerpen, waarover hij met belangstelling en liefde schrijft. Als hij er maar op honorabele wijze aan komt. Zoo ook zal niemand den criticus het recht mogen ontzeggen, van zijn bezit iets te verkopen, wanneer dit voor hem noodzakelijk mocht wezen. Als het maar niet geschiedt op zulk een wijze, dat de kunstenaar in hem een “marchand ganté” moet gaan zien, een man, die zich de winst toeëigent welke den kunstenaar toekomt. Om een zuiveren toestand te scheppen en verleiding te vermijden, is het dus misschien maar het beste, dat de criticus zijn huis *niet* van den nok tot aan den achterwand van de W.C. met kunstwerken vol heeft hangen.’¹⁷

De opmerkingen over deze belangenverstrengeling leidden tot een buitenproportionele opwinding in de kringen van kunstenaars en verzamelaars rondom Bremmer. Een comité bestaande uit dertig personen, ‘w.o. vooraanstaande kunstenaars, enkele geleerden, juristen, letterkundigen en artsen’, onder aanvoering van zijn vriend en bewonderaar J.H. Labberton, de architect A.J. Kropholler en de kunstenaar Dirk Nijland, schreef een protestbrief aan de Directie en commissarissen van *Het Vaderland*, waarin zij hun beklag deden over de ‘grove

fouten' van de redactie en – tevergeefs – aandringen op het ontslag van De Gruyter, die zichzelf volgens hen had 'uitgeschakeld uit het gezelschap der fatsoenlijke lieden, met wie men van gedachten kan wisselen.'¹⁸ Twee invloedrijke Rotterdammers, de advocaat J. Drost en de bankier H.P. van der Mandele, wendden zich daarop tot H. Nijgh, directeur van de Nieuwe Rotterdamsche Courant N.V., die een meerderheidsbelang had in *Het Vaderland*. Nijgh liet hen echter weten dat zij de zaak beter konden laten rusten omdat hij 'een zeer sterk bewijsstuk ontvangen [had], dat de Gruyter de plank niet zoo misgeslagen heeft, waarom ik geloof dat U in het belang van alle partijen zoudt handelen, indien U er toe medewerkte de zaak in den doofpot te stoppen.'¹⁹ De bewijzen, waarschijnlijk mededelingen van kunstenaars en kunsthandelaars die Bremmer niet in het openbaar wilden afvallen, werden ondanks herhaaldelijk aandringen niet aan Bremmer en zijn verdedigers getoond. Op verzoek van Drost had Nijgh nog wel samen met een andere advocaat, mr. Swart, een gesprek met De Gruyter, waarna hij een officiële verklaring aflegde: 'Mr Swart en ondergeteekende hebben thans de bespreking met den Heer de Gruyter gehad en wij zijn inderdaad tot de overtuiging gekomen, door de ons overgelegde bewijsstukken [...] dat de Heer Bremmer gezien zijn werkzaamheden enz. feitelijk niet de man was om tegelijkertijd Kunst-Journalist te zijn.'²⁰ Daar moesten de betrokkenen zich bij neerleggen.

Maar voor Aleida Bremmer was het nog niet afgelopen. Een belangrijk gevolg was dat zij zich aan het schrijven van een tweedelige biografie van haar echtgenoot zette: *Dienaar der Kunst en Brieven van Kunstenaars*, met de bedoeling hem van alle blaam te zuiveren. Een deel van dit manuscript, vooral de hoofdstukken over de kunsthandel en 'Critiek en vijandelijkheid', hebben een verdedigend karakter.²¹ De praktijk van Bremmers inkopen en verkopen kan zij, waar die zo onlosmakelijk verbonden is met zijn rol als impresario en tussenpersoon, niet helemaal buiten beschouwing laten, evenmin als zijn ondernemerschap bij het uitgeven van plaatwerken en tijdschriften, zodat het manuscript toch vaak tussen de regels door veel verwijzingen naar commerciële activiteiten bevat. Vooral de vele geheel of gedeeltelijk doorgehaalde passages zijn vaak zeer veelzeggend. Maar zij schrijft zeer omzichtig over alles wat zweemt naar zaken doen.

Contacten met kunsthandelaars worden slechts heel summier behandeld en zij laat zoveel mogelijk weg. Zo deed Bremmer graag zaken met de Amsterdamse kunsthandelaar Douwe Komter, met wie hij vanaf ongeveer 1904 een hartelijke relatie onderhield.²² Hij beschouwde hem als 'een zeer betrouwbaar en ernstig koopman', zoals blijkt uit een brief van de verzamelaar G. Ribbius Peletier in 1915.²³ Bremmer-Beekhuis besteedt in *Dienaar der kunst* geen enkele aandacht aan Komter. Maar omdat Komter in 1926 zijn zaak opdoekte om zich, met Bremmer als leermeester, aan het kunstenaarschap te wijden, kan zij hem niet buiten beschouwing laten in het manuscript *Brieven van Kunstenaars*. Hier weet ze op subtiële wijze het contact vóór 1926 te omzeilen: terwijl de meeste kunstenaars in dit manuscript geïntroduceerd worden met een korte beschrijving van het eerste contact met Bremmer, begint zij in het geval van Komter met een citaat uit de *Gooi en Eemlander* van 25 november 1934, waarin Komter de betekenis van Bremmer voor zijn ontwikkeling als schilder noemt.²⁴

Ook is Aleida Bremmer, tijdens het werk aan deze manuscripten, met een stofkam door de zorgvuldig bewaarde correspondentie gegaan. In een lange, emotionele brief aan H. Nijgh in december 1937, waarin zij al haar grieven over de affaire De Gruyter op een rij zet, noemt zij ook haar werk aan het archief van Bremmer, en het doel daarvan: 'Het is met het oog op dat achterbaks houden van geheime schuldbewijzen dat ik een heel arsenaal als 't ware inrichtte van verdedigingsmiddelen aan de hand van de talloze brieven uit het archief welke getuigen van dankbaarheid en bewondering'.²⁵ Er is dan ook veel verwijderd vóór het geheel werd overgedragen aan het gemeentearchief in Den Haag. Brieven van kunstenaars, ook de knulligste missiven, overheersen. Van verzamelaars zijn brieven bewaard voorzover zij waardierend over Bremmers lessen of in zeer algemene zin over Bremmers invloed op hun

verzameling schrijven, maar nauwelijks brieven die transacties betreffen. In de archieven van verzamelaars, bijvoorbeeld bij Ribbius Peletier, Smith en Kröller-Müller, bevindt zich wel de andere kant van de correspondentie, die uit tientallen brieven en briefkaartjes bestaat. In de administratie van de Kröller-Müller Stichting uit de jaren 1929-1932 bevinden zich bovendien maandelijkse nota's van Bremmer voor zijn honorarium, extra werkzaamheden en aankopen. Behalve de desbetreffende correspondentie ontbreken ook andere documenten in het Bremmer-archief.²⁶ Zo hield Bremmer de aankopen voor verzamelaars als Helene Kröller-Müller en Gerlach Ribbius Peletier zorgvuldig bij, getuige de verschillende aankoopboeken en rekeningen in hun archieven. De kasboeken en aankoopboeken van zijn eigen voorraad, die hij ongetwijfeld ook bijhield, zijn echter verdwenen. Het dichtst bij werkelijk gedocumenteerde aankopen van Bremmer komen de notities die hij maakte in de periode 1911-1916 achterin zijn inventaris van 1911. Deze aantekeningen betreffen echter vrijwel uitsluitend werken die hij niet doorverkocht.

Van kunsthandelaars zijn al heel weinig brieven bewaard in het Bremmer-archief. Ook daar kan uit ander materiaal gededuceerd worden dat er veel meer correspondentie geweest moet zijn. Van de kunsthandelaars met wie hij geregeld contact had, zijn helaas slechts enkele archieven (gedeeltelijk) bewaard gebleven, die van De Bois, van Huinck en Scherjon en van Nieuwenhuizen Segaar. Hierin bevinden zich brieven en andere documenten, zoals expertises van Bremmer en doorslagen van brieven aan hem.²⁷ Er is daarentegen in het Bremmer-archief geen enkele brief van Nieuwenhuizen Segaar of De Bois, en slechts één briefje van Huinck, naar aanleiding van de opening van het Rijksmuseum Kröller-Müller in 1938.²⁸ Er zijn geen brieven uit de tijd dat Komter zijn zaak dreef, noch brieven van de uitgever en kunsthandelaar Willem Scherjon met wie Bremmer jarenlang samenwerkte. Het valt op dat de weinige brieven van kunsthandelaars – van d'Audretsch, Eijffinger, Goudstikker en Huinck – die wel in het Bremmer-archief bewaard zijn, alle dateren uit het eind van de jaren dertig en begin jaren veertig. Uit deze briefjes spreekt grote dankbaarheid voor alles wat Bremmer voor hen heeft betekend en gedaan. Zo schreef H.E. d'Audretsch in 1942: 'Ik had U ook nog eens willen bedanken voor alles wat U voor mij gedaan heeft en U ook nog eens willen zeggen wat U in mijn leven voor mij geweest zijt. Hoe weinig mensen zijn er, die werkelijk van betekenis in iemands leven geweest zijn!'²⁹ Een uitzondering vormen enkele brieven uit de jaren twintig van de Parijse kunsthandelaar Rosenberg, waarin deze wel onverbloemd over een zakelijk voorstel spreekt. Omdat echter uit deze brieven niet duidelijk wordt of Bremmer op dat voorstel inging, werden ze kennelijk door Bremmer-Beekhuis onschadelijk genoeg geacht om bewaard te worden.

Dat betekent niet dat er in de vernietigde documenten dingen stonden die het daglicht niet konden verdragen. Uit datgene wat uit andere bronnen werd achterhaald, blijkt nooit dat Bremmer werkelijk frauduleus heeft gehandeld. De in het Bremmer-archief ontbrekende brieven wezen hoogstwaarschijnlijk vooral op meer en duidelijker betrekkingen met de handel en op een veel zakelijker houding van Bremmers kant dan het echtpaar Bremmer lief was. Waarom gingen zij daar zo krampachtig mee om?

De angst geassocieerd te worden met de kunsthandel heeft allereerst te maken met Bremmers achtergrond als kunstenaar. Het was onder kunstenaars in zijn jeugd al usance om vol verachting over de kunsthandel in het algemeen te spreken. Grappig is, dat de kritiek op de handel meestal verpakt was in een compliment voor een bepaalde kunsthandelaar die daarop een uitzondering zou zijn. Dit is dan altijd de kunsthandelaar die hun werk verkoopt. Elbert Jan van Wisselingh, die in de jaren tachtig en negentig van de negentiende eeuw veel werk van jongere kunstenaars verkocht, miste volgens Willem Witsen 'de karakterloosheid van smaak, welke andere kunsthandelaars schijnt te moeten kenmerken.'³⁰ En voor Matthijs Marijs was Van Wisselingh 'geen gewone koopmansdief, die het alles te doen is om zijn eigen vet te mesten.'³¹ Maar voor een volgende generatie, die moeite had zijn werk kwijt te

raken aan Van Wisselingh, behoorde deze ook weer tot de gewone kunsthandelaars. Zo noteerde Julie Crommelin in 1911 in een les hoe Bremmer vertelde ‘over kunstkoopers en hoe weinig gevoel zij voor de arme artiesten hebben. Wisseling of zijn vertegenwoordiger ontving Daalhof die hem vertelde uit ellende zich haast het leven te willen benemen, en Wisseling riep tegen de knecht: Och! Geef eens even de revolver uit de kamer hier naast aan en wijs Mijnh. de tuinkamer. Bremmer voegde er aan toe: als ik het was geweest ik zou die signeur zijn raap afgeschoten hebben.’³² Bremmers afkeer van ‘kunstkoopers’ was, net als die van veel kunstenaars, vooral opportunistisch. Zelf had hij tot 1910 in *Moderne Kunstwerken* veel aandacht besteed aan werk uit bezit van Van Wisselingh, zonder dat deze kunstenaars uit Bremmers kring wilde opnemen of zelfs maar een advertentie wilde plaatsen in zijn tijdschrift. Dit zal hebben bijgedragen aan zijn weerzin tegen Van Wisselingh. Met andere, gewilliger kunsthandelaars had hij echter een uitstekende verhouding.

Belangrijker was de notie dat zichtbaar geld verdienen eigenlijk niet chic was. Dat komt vooral voort uit Aleida’s opvoeding en achtergrond, waarin zij een zeker *dédain* voor kooplieden had opgedaan. Deze afkeer werd nog versterkt door haar idealisme. Daarbij was zij als vrouw gevoeliger voor sociale conventies. Met het feit dat Bremmer zwaar beladen met kunstwerken, bestemd voor de verkoop, rondreisde, was zij allerm minst gelukkig. Zij was zich bewust van de verkeerde indruk die dat kon maken: ‘Was hij ijdel geweest of had hij enkel maar zoiets als Hollandsche heeren-deftigheid willen in acht nemen, hoe zou hij dan met die vrachten hebben kunnen sjouwen [...]?’³³ Ook zag zij scherper dan Bremmer hoe gevaarlijk het was om de schijn tegen te krijgen: ‘[...]dat iemand den schijn op zich kon nemen een soort kunsthandel te drijven en dat hij dan daarbij geen winst voor zich zelf zou trachten te behalen, dat wou er bij velen niet in’, schrijft zij over Bremmers handel in het werk van jonge kunstenaars.³⁴ Aleida Bremmer is daarin een exponent van het Bremmer-publiek, dat voor een groot deel tot dezelfde maatschappelijke klasse behoorde als zij.

Bovendien heerste er rond Bremmer een cultus, de behoefte hem te vereren als een heilige. De verwijzing naar wereldse motieven bij zijn handelen was voor zijn volgelingen onverdraaglijk. In de affaire van 1937 reageerden Bremmerianen steeds met verwijzingen naar zijn grootheid. Zo schrijft mevrouw F. Guépin-Bloem: ‘Hij heeft schilders dicht bij het publiek gebracht en hij heeft vele mensen de “schoonheid” doen gevoelen en hun leven daardoor rijker en dieper gemaakt. Dat is zijn onvergankelijke glorie, die meer weegt, dan alles wat de heer De Gruyter in hem critiseert.’³⁵ Het is precies deze verheven sfeer die de ergernis van de critici wekte. ‘Maar wanneer men dan altijd opnieuw het verhaal hoort van Bremmers zuiverheid en onaantastbaarheid, wanneer deze kringen haast ’n soort van monopolie van onaantastbare zuiverheid voor zichzelf en hun leider opeischen, dan gaat de buitenstaander zich onwillekeurig toch afvragen, of eigenlijk niet de geheele internationale kunsthandel één reusachtige liefdadigheidsonderneming moet heeten’, schreef De Gruyter sarcastisch.³⁶

VII.2 Geen provisie, wel profijt

Dat Bremmer handelde in kunstwerken en dat hij daarbij intensieve relaties met kunsthandelaars onderhield, staat als een paal boven water. Lastiger is het, inzicht te krijgen hoe en in welke mate hij van deze handel profiteerde. Er zijn twee directe manieren waarop iemand geld kan verdienen met de verkoop van een kunstwerk: het ontvangen van provisie of het maken van winst. Ik zal eerst ingaan op het fenomeen van de provisie.

In de affaire van 1937 liet Bremmer de meeste aantijgingen langs zich heen gaan. Hij was helemaal niet van plan te reageren. Jos de Gruyter beschrijft in zijn *memoires* hoe de polemiek vooral een ‘hevige ruzie’ was tussen hem en de Bremmerianen: ‘Het regende toen

boze ingezonden stukken bij de krant. Met zijn boerse slimheid hield Bremmer zich buiten schot: hij reageerde nooit op minderwaardige critiek, noch op zichzelf noch op de zijnen.³⁷ Toen Bremmer na lang aandringen van zijn echtgenote toch een ingezonden brief stuurde aan *Het Vaderland*, vond hij het vooral belangrijk om te verklaren dat hij geen geld aannam van de kunsthandel voor zijn bemiddeling, iets dat overigens door Engelman noch de Gruyter gesuggereerd was. Hij schreef: 'Hierbij wensch ik verder nog mee te delen, dat ik met géén enkelen kunsthandel in financieele relatie sta of gestaan heb.'³⁸

Ook in *Dienaar der kunst* maakt Bremmer-Beekhuis veel werk van het niet aannemen van provisie. Bremmer moest zich, volgens haar vrome beschrijving, voortdurend teweêr stellen tegen de verleiding: 'Dat begrepen kunsthandelaars heel goed, dat ze ~~van~~ aan Bremmer vele kopers te ~~hoopen~~ danken hadden, met of zonder zijne bemiddeling. Nog telkens, wanneer er, zooals in de laatste jaren, tentoonstellingen werden gehouden uit particulier bezit, oude of moderne kunst, was het opvallend voor de ingewijden, hoeveel er door zijn tusschenkomst was gekocht. Met zijne weigering ooit eenig procent of provisie aan te nemen kon niet iedere koopman zich zoo dadelijk vereenigen, men gunde hem zoo graag wat ook andere tusschenpersonen gegeven werd volgens gebruik.'³⁹

Een provisie, in de vorm van een percentage van de verkoopprijs, was en is inderdaad heel gebruikelijk in de kunsthandel. Ze wordt onder andere gevraagd en verstrekt door een kunsthandelaar als hij bemiddelt bij zaken voor een andere kunsthandel. Hij mist dan de winst en krijgt in plaats daarvan de provisie. Zo kocht J.H. de Bois, toen nog manager van het Haagse filiaal van de kunsthandel C.M. van Gogh, in 1910 als bemiddelaar voor een derde partij een werk van Van Gogh bij de Franse kunsthandelaar Druet. Dit werk bleef buiten de kunsthandel C.M. van Gogh. Hij verlangde van Druet bij een verkoopprijs van f 13.000,- voor zichzelf een onderhandelingsprovisie van f 2.500,-.⁴⁰

Ook deskundigen, makelaars en andere externe betrokkenen bij de kunsthandel kregen provisie. De verzamelaar G. Ribbius Peletier deed incidenteel zaken met andere tussenpersonen dan Bremmer, onder andere met de makelaar M.J. van Gelder in Amsterdam. Deze stuurde hem bijvoorbeeld in 1913 een rekening voor de aankoop van een aantal kunstwerken op een veiling bij Frederik Muller. Op het totaal van de aankoop, f 1.405,05, berekende Van Gelder buiten het 10% opgeld van de veiling ook nog voor zichzelf f 80,25 commissie.⁴¹ Dit was volkomen normaal gebruik, eerder regel dan uitzondering.

Het *niet* aannemen van provisie was voor Bremmer helemaal niet zo vanzelfsprekend als zijn echtgenote het voorstelt. Bremmers allereerst verdiende geld was zelfs een dergelijke provisie. In 1892, nog voor hij een schilderij exposeerde, sloot hij met succes een transactie af: hij bemiddelde voor een hotelgast van zijn ouders bij een aankoop van een werk van Jacob Maris bij kunsthandel Goupil in Den Haag. H.G. Tersteeg, de filiaalhouder van Goupil, gaf hem – na aandringen van de klant – een niet nader gespecificeerd geldbedrag.⁴² De verzamelaars die hij in de eerste jaren van zijn bemiddelingspraktijk adviseerde, maakten ook geen bezwaar tegen een dergelijke regeling. Zo schrijft Ribbius Peletier in 1903 aan de weduwe Oldenzeel in een brief over de aankoop van enkele werken van Van Gogh: 'Is er ook een mogelijkheid om den Heer Bremmer die door zijne bewondering uitgesproken voor Vincents werk, het grootste aandeel in den verkoop heeft gehad niet alleen het door mij gekochte kopje maar zooverre mij bekend van 6 andere stukken, eene kleine provisie hetzij in geld, hetzij op andere wijze uit te keeren?'⁴³ Het antwoord van Oldenzeel is niet bewaard gebleven, maar Bremmer kreeg in 1903, na afloop van de tentoonstelling waar Ribbius Peletier zijn Van Goghs had gekocht, een schilderij van Van Gogh, *De Pastorietuin*, cadeau van Oldenzeel.⁴⁴ Daar de schilderijen uit de collectie Mouwen bij Oldenzeel verkocht werden voor minimaal enkele honderden guldens per stuk, kan dit beschouwd worden als een aanzienlijke provisie.⁴⁵

Het werd pas een principiële kwestie vanaf het moment dat hij voor Helene Kröller-Müller ging werken. Hij verplichtte zich, volgens Bremmer-Beekhuis, in 1907 in zijn contract met haar om nooit van enige kunsthandelaar provisie aan te nemen.⁴⁶ Dit contract is niet bewaard gebleven maar het wordt gestaafd door uitlatingen die Bremmer zelf deed bij zijn werkzaamheden voor de collectie Kröller. In een brief uit 1914 waarin Bremmer namens Helene Kröller een bod uitbrengt op de 5 schetsen voor het werk *Levenstrap* van Antoon Derkinderen, schrijft hij aan een onbekende tussenpersoon: 'De heer Derkinderen wil er wel op rekenen bij het aanvaarden van dit bod dat er voor mij niet op provisie gerekend moet worden, daar ik die van transacties die door mij gaan nooit neem.'⁴⁷

Het verkrijgen van provisie was ook niet nodig, want hij werd voor zijn werk vorstelrijk betaald door Helene Kröller. Bovenop zijn vaste honorarium ontving hij flinke extra vergoedingen voor bezoeken aan kunsthandel en veilingen en voor zijn optreden als tussenpersoon bij transacties met kunstenaars en verzamelaars.⁴⁸ In het jaar 1930 ontving hij bijvoorbeeld bovenop zijn honorarium van f 3000,- in totaal f 2.375,- aan extra vergoedingen van de Kröller-Müller Stichting.⁴⁹ Daaronder viel onder andere de betaling van f 100,- die hij ontving voor de verwerving van het nagelaten werk van Marius Holleman in oktober 1930.⁵⁰ Voor de bezorging van dit werk, uitgegeven door Scherjon, kreeg hij ook nog f 200,- honorarium van de familie Holleman.⁵¹ Overigens stortte hij deze som in het Breitnerfonds voor armlastige kunstenaars. Tegen dit soort 'voordeeltjes' maakte mevrouw Kröller kenmerkend genoeg geen bezwaar; het ging haar, net als andere Bremmerianen, vooral om de verfoeilijke winst of provisie.

We kunnen aannemen dat Bremmer vanaf 1907 ook zijn andere bemiddelingswerk onder deze voorwaarden ging verrichten, dus betaald werd door de verzamelaar en niet door de kunsthandelaar. Omstreeks 1916 begon hij bijvoorbeeld zaken te doen met kunsthandel Goudstikker in Amsterdam. Eduard Goudstikker was een antiquair die ook oude schilderijen, voornamelijk Hollandse zeventiende eeuw, in zijn assortiment had. Zijn zoon Jacques, die in 1919 in de zaak werd opgenomen, had een brede belangstelling en grote ambities. Hij volgde enige tijd colleges bij Martin in Leiden en Vogelsang in Utrecht, reisde door heel Europa om werk te kopen en te verkopen en bouwde de zaak uit tot een van de grootste kunsthandels in Nederland, specialist op het in de Nederlandse kunsthandel weinig ontgonnen terrein van de vroege renaissance.⁵² Bremmer, die zijn liefde voor de Primitieven deelde, werd een geregelde bezoeker van de kunsthandel. Werk uit de collectie Goudstikker is in *Beeldende Kunst* vaker afgebeeld dan dat van enige andere kunsthandel, behalve Huinck & Scherjon.

Aleida Bremmer-Beekhuis schrijft over een van Bremmers eerste transacties met deze kunsthandel, de aankoop van een schilderij van Van Goyen voor Ribbius Peletier: 'Bij den ouden Heer Goudsticker had Br. eens voor een zijner cliënten voor een zeer groot bedrag gekocht en tevergeefs drong men hem eerst geld, daarna kostbaarheden op als een juweelen broche voor zijne vrouw (die zaak was toen nog niet uitsluitend kunsthandel). Tenslotte zei Br.: "stuurt u me dan maar een nougattaart, daar houden ze bij mij thuis veel van." Wat er toen verscheen in den huize Br. overtrof alles wat men dienaangaande gezien of geproefd had.'⁵³ Dit absurde verhaal wordt uit onverdachte bron bevestigd, door Goudstikker sr. zelf. Hij deelt op 9 juni 1916 aan Bremmer mee 'dat wij het bod van f 2.500,- voor het schilderijtje "Gezicht op Rhenen" accepteren. Hoewel de winst op dit schilderijtje zeer miniem is, besloten wij hiertoe, in de hoop hierdoor weder een nieuwe klant in Nederland te verwerven. Wij danken U zeer voor uwe vriendelijke belangelooze bemiddeling.'⁵⁴ En op de kwitantie voor Ribbius Peletier staat speciaal vermeld: 'par l'intermediaire desinteressé de Monsieur H.P. Bremmer, la Haye.'⁵⁵

Voordelig inkopen

Maar het bleef niet bij taarten. Veel handelaars ontwikkelden toch een elegante manier om hem te behagen, zij het dan nooit direct gerelateerd aan zijn aankopen voor derden. Zo was Bremmer er trots op dat hij ook voor oude kunst een scherp oog had. Hij 'ontdekte' graag grote namen in schijnbaar onooglijke doeken of paneeltjes. Volgens Bremmer-Beekhuis gaf hij de handelaar dan altijd de raad om het betreffende werk eerst te laten schoonmaken. Als deze dat te duur vond, kocht Bremmer het werk voor een zacht prijsje. 'Op die manier zijn een Rembrandtje, een Rubens en een Jan Steen in zijn bezit gekomen', schrijft zij.⁵⁶ Van de kunsthandelaar Komter is overgeleverd dat hij altijd speciaal schilderijen in een hoekje op de grond zette om Bremmer de gelegenheid te geven zijn 'ontdekking' te doen.⁵⁷ Daarbij schonk Komter hem van tijd tot tijd een kunstwerk. Hij gaf Bremmer bijvoorbeeld in 1921 een aquarel van Van Gogh voor zijn vijftigste verjaardag.⁵⁸

Nieuwkomers op de kunstmarkt haastten zich vaak om Bremmer een koopje te gunnen. In 1908 schreef hij aan Aleida, die buiten de stad verbleef: 'Vanmorgen ben ik even de stad ingelopen om een paar boodschappen en kwam zo langs de nieuwe zaak van Hageraats, daar kocht ik 5 mooie tekeningen van Vincent voor f 300,-. Er was er één bij die me dat geld alleen ook waard geweest was. ~~Hij vroeg f350,- maar ik had~~ Het zijn prachtige en zeer krachtige tekeningen van Vincent, jij zult er ook plezier aan hebben ze te zien.'⁵⁹

Bremmer vond het volkomen normaal om dit soort voordelen, voortvloeiend uit zijn positie, te genieten, ook bij kunstenaars. Nadat hij in juli 1907 voor een niet geïdentificeerde verzamelaar twee schilderijen had gekocht bij Verster, schreef hij aan Aleida: 'De koop voor de beide schilderijen à f 2000,- is gesloten, heerlijk dat het voor elkaar gekomen is. Van deze gelegenheid maakte ik gebruik om zelf een schilderijtje van Verster te kopen, iets dat hij pas geschilderd heeft, en dat ik vooral graag had omdat jij het mooi zult vinden. Heerlijke frisse rozen, omdat ik pas die twee anderen voor hem verkocht had kon ik het natuurlijk goedkoop krijgen en stond hij het ons voor f 150,- af, een zeer matige prijs voor wat het is.'⁶⁰ Daarbij werd hij door kunstenaars overstroomd met werk dat ze hem cadeau deden voor zijn verzameling, variërend van tientallen portretten tot 'eenige speciaal voor hem gebakken kop-en-schotels' van Lanooy.⁶¹

Nu krijgen alle grote verzamelaars wel eens voordeeltjes of geschenken van handelaars of kunstenaars van wie ze een goede klant zijn. Interessant is of Bremmer meer werd bevoordeeld door de kunsthandel dan de verzamelaars voor wie hij optrad. Het is in ieder geval zonneklaar dat hij opvallend vaak iets voor zijn eigen verzameling verwierf als hij werk voor de collectie Kröller-Müller inkocht. Helene Kröller betaalde bijvoorbeeld in november 1911 bij kunsthandel C.M. van Gogh voor tien tekeningen van Van Gogh elk f 150,-.⁶² Bremmer verwierf omstreeks dezelfde tijd vijf – niet geïdentificeerde – tekeningen voor samen f 115,-.⁶³ Het is goed mogelijk dat hij deze tekeningen ook bij C.M. van Gogh kocht, waarbij de lage prijs een bonus was voor zijn bemiddeling bij derden. Maar hier, net als in de meeste andere gevallen waar Bremmer en Helene Kröller inkochten bij dezelfde kunsthandel, ontbreken gegevens die een goede vergelijking mogelijk maken. Zo beschikken we in dit geval wel over de prijs die Bremmer betaalde, maar weten we niets over de kwaliteit van de werken die hij kocht.

Er is echter één redelijk goed gedocumenteerd voorbeeld waar Bremmer aantoonbaar voordeliger uit was dan Helene Kröller en dat is bij de Parijse kunsthandel van Léonce Rosenberg. In 1920 en 1921 hield deze kunsthandelaar drie veilingen van zijn collectie bij Mak van Waay in Amsterdam. Bremmer spendeerde daar namens Helene Kröller tienduizenden guldens. Op de veiling van 13 januari 1920 kocht hij voornamelijk uitheemse kunst voor in totaal f 8.453,50, waaronder kostbaarheden als een 'oud-coptische jongelingsfiguur' voor f 3410,-.⁶⁴ Op de veiling van 1 juni 1920 kocht hij veel oud Chinees, Perzisch en Grieks aardewerk, een Chinese zijdeschildering van f 2400,- en een schilderij uit

de Florentijnse school, in totaal voor f 12.375,-.⁶⁵ En op de derde veiling op 22 februari 1921 kocht hij moderne kunst, onder andere werk van Braque, Picasso, Gris, Severini, Herbin en Metzinger, voor in totaal f 6.647,-.⁶⁶

Vanaf dat moment werd hij ook een graag geziene klant bij Rosenbergs Galerie de l'Effort Moderne in Parijs. Hij kon het goed vinden met Rosenberg, die net als hij een veelzijdige interesse en activiteit tentoonspreidde. Rosenberg beschouwde Bremmer als een ideaal afzetkanaal voor de kunstenaars die hij onder contract had. Hij probeerde hem ook te interesseren in 'un projet qui me tient à coeur': het ontginnen van verre landen 'qui n'ont pas encore livré la dixième partie de ce que la terre porte encore dans ses flancs [...] les îles du Dodécanèse, la Grèce, l'Egypte, la Syrie, la Mésopotamie, la Perse; le Turkestan, la Chine et les Indes. Des merveilles dorment encore sous terre; pour les faire sortir ou les obtenir [...] il faut aujourd'hui des capitaux que je ne possède pas disponibles.'⁶⁷ De opgegraven of anderszins verworven schatten uit het Oosten dacht hij goed te kunnen afzetten aan '1^e - les amateurs 2^e - les musées 3^e - les marchands.' Hij verwachtte hier jaarlijks zo'n twee tot tien miljoen francs mee te kunnen verdienen – als hij het startkapitaal maar had: 'Pour pouvoir me développer utilement dans cette voie il me faudrait au moins 300.000 franc d'argent frais. Pour un Français c'est beaucoup, pour un Hollandais ce n'est aujourd'hui que 50.000 florins à peine. [...]'. Hij vertrouwde erop dat Bremmer wel Hollandse geldschietters voor dit project zou kunnen vinden, 'parce que je sais que votre pays est celui des hommes sages et entrepreneurs'.

	datum aankoop	kunstwerk	verkoopprijs Rosenberg in FFrs	inkoopprijs Rosenberg in FFrs	verhouding (verkoop gedeeld door inkoop)
voorbeeld 1					
Helene Kröller	29-2-22	Herbin, <i>Cruche</i> , 49 x 41, 1913	300	34,30	8,7
Bremmer	3-3-22	Herbin, <i>Portret Mme C</i> , 1912	800	220	3,6
voorbeeld 2					
Helene Kröller	31-5-21	Severini, <i>Nature Morte</i> , 33 x 55	1000	250	4
Bremmer	24-2-23	Severini, <i>Les deux Polichinelles</i> , 1922	2604	1050	2,5
voorbeeld 3					
Helene Kröller	22-12-23	Csaky, <i>Tete de femme</i> , 1923	5000	1000	5
Bremmer	8-6-23	Csaky, <i>Femme Debout</i>	500	320	1,5

Figuur 1. H.P.Bremmer en Helene Kröller, een vergelijking van de verhouding inkoopprijs - verkoopprijs van hun aankopen bij Léonce Rosenberg.

Het is niet duidelijk of Bremmer inderdaad op dit voorstel is ingegaan, bijvoorbeeld door het inschakelen van kunsthandelaars of verzamelaars in Nederland, of door er zelf geld in te steken. Hij beeldde slechts eenmaal, en pas in 1934, een antiek object uit Rosenbergs collectie af in *Beeldende Kunst*, een Assyrisch bas-reliëf.⁶⁸ Rosenberg refereerde nog vluchtig aan het project in een brief van april 1923; latere brieven over dit onderwerp zijn niet bewaard gebleven.⁶⁹ Maar de Parijse handelaar, die zoveel aan hem verkocht en nog zoveel van hem verwachtte, had redenen genoeg om Bremmer waar hij kon een voordeeltje te gunnen. En dat deed hij ook. Een deel van de aankopen van Helene Kröller-Müller en Bremmer bij Rosenberg is uitgebreid gedocumenteerd: zowel de verkoopprijs is bekend als de prijs waarvoor Rosenberg het had gekocht, evenals de koper en de verkoopdatum.⁷⁰ Daardoor is in een aantal gevallen vast te stellen hoeveel Rosenberg verdiende op een werk dat hij verkocht. Hieruit blijkt dat Bremmer zeer voordelig bij hem kon inkopen: Rosenberg liet hem niet

zozeer absoluut lagere prijzen betalen, maar hij nam veel minder winstmarge op zijn verkopen aan Bremmer dan aan Helene Kröller-Müller. Een aantal voorbeelden van aankopen is opgenomen in figuur 1. Er blijkt duidelijk uit dat de verhouding tussen de verkoopprijs en de inkoopprijs bij Bremmer veel kleiner was dan bij zijn opdrachtgeefster.

Winst en verlies

Zelf trad Bremmer ook op als handelaar, vooral in de werken van de kunstenaars die hij protegeerde. Honderden werken gingen op die manier door zijn handen. In 1911 vatte hij de handelsvoorraad in zijn inventaris samen onder het kopje: 'studies van jonge kunstenaars steeds voorradig 3000,-'. Bremmer-Beekhuis schrijft dat hij in de eerste jaren van zijn contracten met kunstenaars het geleverde werk verkocht voor een 'gemiddelde kostprijs'.⁷¹ Deze prijs kwam in het geval van de kunstenaars die hij in het eerste decennium van de twintigste eeuw steunde, zoals Zandleven, Carbaat en Van der Nat, zelden boven de vijftien gulden uit: 'Welk een vreugde verwekten die eerste studies in de kringen zijner leerlingen! Voor 12½ à 15 [gulden] kon men zich reeds een mooie studie kopen!'.⁷² Uitgaande van de gemiddelde kostprijs van vijftien gulden is het aantal voorradige werken in 1911 omstreeks 200 geweest. Deze voorraad werd, door verkoop en aanwas, regelmatig verversd. Na 1911 zou hij nog een aantal nieuwe contracten afsluiten, onder andere met grote leveranciers als Van Daalhoff.

Daarnaast kocht hij van tientallen kunstenaars die niet onder contract stonden, ook losse, soms meerdere werken om ze te verhandelen. Rekenen we voorts alles mee wat hij inkocht op veilingen en bij de kunsthandel met de bedoeling het weer te verkopen, dan kan het totale aantal door hem verhandelde werken ruw geschat worden op 1000 tot 1500. Hij stapte overigens na een aantal jaren af van het verkopen tegen gemiddelde kostprijs, want 'al spoedig moest hij ervaren daarmee slecht uit te komen'.⁷³ Hij verving het door een systeem waaruit een goed koopmansinstinct sprak: 'Veel praktischer bleek het, de meest gewilde stukken (en daarvan kreeg hij spoedig ervaring) het hoogst aan te slaan en de rest zéér veel minder'.⁷⁴

Dit inkopen en verkopen had volgens Bremmer niets te maken met het handelen in kunst. Hij schreef in 1937: 'Wat betreft de veronderstelling als zou ik een kunsthandel drijven, onder het mom van liefdadigheid, het navolgende: voorzover ik weet heeft elke handel als doelwit: winst. Mijn hulpverlening aan kunstenaars had als oogmerk, deze voorlopig eenigszins te helpen en zoodra mogelijk aan den kunsthandel over te doen. [...] In stede van winst kan ik wel zeggen, dat dit alles mij geldelijk verlies gebracht heeft.'⁷⁵ De bewering dat hij – in 1937, toen de kunsthandel al jaren zeer slap was – verliezen leed, onderscheidde hem echter niet van andere ondernemers op de kunstmarkt, hetgeen Jos de Gruyter ook terecht opmerkte: 'De heer Br. erkent, dat hij schilderijen heeft gekocht en weer verkocht [...] en zegt dat deze handel hem geld heeft gekost. Echter zijn er, terloops opgemerkt, verscheidene kunsthandelaren, die hun geld in hun handel zijn kwijtgeraakt, zonder dat zij hun beroep nu bepaald uitoefenden met de uitgesproken bedoeling anderen te helpen. [...] Voor het overige spreekt het wel vanzelf, dat enkel bij een goed gehouden boekhouding een accountantsonderzoek zou kunnen uitmaken of de heer Br. al dan niet geld heeft verdiend met den bedoelden aankoop en verkoop van kunstwerken. Mij lijkt het, dat hij niet altijd verlies heeft geboekt.'⁷⁶

Tot een accountantsonderzoek is het nooit gekomen en Bremmers boekhouding is verloren gegaan zodat we nooit precies zullen weten hoe de balans van zijn totale handel uitviel. Het ziet ernaar uit dat hij aan sommige contracten op de lange duur geld overhield. Cees Hilhorst komt in zijn onderzoek naar de relatie van Bremmer en Van der Leek tot de conclusie dat Bremmer in de periode 1922-1936 voor de ongeveer f 50.000,- die hij investeerde in het werk van Van der Leek, uiteindelijk zo'n f 70.000,- ontving aan de verkoop van werken.⁷⁷ Enige

voorzichtigheid is hier wel geboden, want dit is gebaseerd op de veronderstelling dat Bremmer alle geleverde werken ook heeft verkocht voor de maximumprijs die Hilhorst berekent, hetgeen allerm minst zeker is.

Andere contracten waren duidelijk verliesposten. Dat wil echter nog niet zeggen dat Bremmer niet probeerde om op een gunstige manier van het werk af te komen. Een goed voorbeeld daarvan is Van Daalhoff. Aan deze kunstenaar gaf hij in verschillende perioden een jaargeld voor zijn totale productie, het hoogst in de periode 1916-1926: f 3600,- per jaar.⁷⁸ Van Daalhoff had een onder Bremmer-kunstenaars ongewoon hoge productie van 30 tot 40 schilderijen per jaar, dus alleen al in de periode 1916-1926 leverde hij Bremmer zo'n 350 werken. Deze berekening wordt bevestigd door het aparte kaartsysteem dat Bremmer in de jaren twintig van deze kunstenaar bijhield en dat gedeeltelijk bewaard is gebleven.⁷⁹ Er blijkt uit dat hij in de jaren 1920-1922 al minstens honderd schilderijtjes van Van Daalhoff in ontvangst nam. Tot het einde van de jaren twintig raakte hij het werk nog redelijk kwijt. Hij ging daarbij te werk volgens het beschreven systeem van gedifferentieerde prijzen. Bij Van Daalhoff, met zijn zeer gelijkvormige productie, is moeilijk te beoordelen of er verschil in kwaliteit ten grondslag ligt aan het verschil in verkoopprijs bij Bremmer. Het lijkt er eerder op dat Bremmer hier, behalve naar formaat, ook differentieerde naar draagkracht van of sympathie voor de afnemer. Aan Dirk Hannema bood hij bijvoorbeeld een stilleven en een drieluik aan voor een vriendenprijs. Hij stuurde ze in juni 1925 op zicht naar het Museum Boymans.⁸⁰ Anderhalf jaar later schreef Bremmer in een 'aanmaning' naar Hannema: 'Wat de Daalhoffs betreft meende ik dat Gij dat stilleven van mij gekocht hadt voor den voor U particulieren prijs van f 75,-. Het drieluik zou ik afstaan aan het museum voor f 200,-. Wenscht Ge nu dat stilleven niet te behouden, zendt het dan gerust terug, mij is het dat altijd waard en het drieluik moet Ge mij in elk geval maar terugzenden, dat is nu lang genoeg op zicht geweest en ik heb hier nu meer kans het van de hand te doen.'⁸¹

Aan Helene Kröller-Müller berekende hij daarentegen, waar het kon, de hoogste prijzen. In serie vervaardigde bronzen van Mendes da Costa, Altorf, Zijl en Rådecker verwierf zij voor de gangbare – controleerbare – prijzen. Maar bij de schilders uit zijn kring koos hij voor Helene Kröller volgens zijn boven beschreven strategie steeds de 'meest gewilde' werken en berekende haar daarvoor de hoogst mogelijke prijs. De kwaliteit die deze hoge prijs moest rechtvaardigen is echter lang niet altijd herkenbaar.

Van Daalhoff is daarin weer exemplarisch voor alle kunstenaars uit zijn stal. Helene Kröller kocht in de loop van de tijd ruim dertig werken van Van Daalhoff, de meeste daarvan in de jaren tien en twintig, dus in de periode dat hij bij Bremmer onder contract stond.⁸² Bij een gemiddelde kostprijs van werk van Van Daalhoff van f 100,- betaalde zij altijd minstens vier keer zoveel. Bremmer verkocht haar op 27 januari 1920 bijvoorbeeld twee schilderijen in standaardformaat van 'boerenhuisjes' van Van Daalhoff voor elk f 400,-, werken die niet te onderscheiden zijn van de vele andere uit dezelfde periode.⁸³ En als hij werk van Van Daalhoff voor haar kocht bij de kunsthandel, betaalde ze minstens honderd gulden meer. Zo verwierf zij in januari 1919 van Van Daalhoff het schilderij *De Hooge Brug* voor f 550,- en in november 1920 het schilderij *Avond* voor f 500,-, beide bij kunsthandel Huinck in Utrecht.⁸⁴

Helene Kröller vermoedde wel dat zij vaak duur uit was met Bremmer als haar bemiddelaar. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een brief van Bremmer uit 1915 waarin hij zich verweert tegen de insinuatie dat hij zou verdienen aan transacties met de Kröllers: '[...] ik meen te voelen U en mijnheer Kröller wel eens de idee hebt dat wat U door mij verworven hebt van kunst U tegen billijker prijs gehad zoudt hebben zonder mij. Ik kan niet hebben dat er ook maar één ogenblik twijfel bestaat over mijn onbaatzuchtigheid in al die bemoeiingen.'⁸⁵ Er is in latere correspondentie tussen de inkoper en zijn opdrachtgeefster nooit meer sprake van dergelijke aantijgingen, hetgeen erop wijst dat zij Bremmer volkomen vertrouwde en zich neerlegde bij de hoge prijzen die hij haar berekende. Voor de Kröllers –

die in de jaren tien en twintig tot de rijkste Nederlanders behoorden – wogen de relatief dure aankopen van kunstenaars uit Bremmers stal waarschijnlijk niet zo zwaar. Het belang dat zij aan Bremmer hechtten als adviseur en inkoper voor de totale verzameling was veel groter.

Bremmer van zijn kant lijkt steeds behoedzaam te zijn omgegaan met het verwerven van werk van zijn eigen protégés voor de verzameling Kröller. Hij wisselde aankopen uit zijn eigen voorraad keurig af met aankopen bij de kunstenaar en bij derden. Zo nam hij in de inventaris van 1915 zes schilderijen van Zandleven op, alle vervaardigd in de periode dat deze bij hem onder contract stond. Bij vijf ervan vermeldde hij als herkomst: ‘gekocht van H.P. Bremmer’; de zesde kocht hij ‘op een tentoonstelling van werken van den schilder in den Rotterdamschen Kunstkring’.⁸⁶ Een deel van de werken van kunstenaars uit zijn stal werd verworven bij de kunsthandel of op veilingen. Kennelijk koos Bremmer ervoor om werken die hij ook rechtstreeks van de kunstenaar had kunnen kopen, liever af te nemen van een kunsthandelaar. Zo ontweek hij kritiek op de hoge prijzen die hij zelf berekende. Een deel van de werken die hij voor haar bij de kunsthandel kocht, kwam waarschijnlijk zelfs oorspronkelijk uit zijn eigen voorraad.

Voor de Haagse kunsthandelaar Walrecht, op wie ik later nog terugkom, fungeerde als een doorgeefluik voor werk uit Bremmers stal. Bremmer kocht er voor de collectie Kröller bijvoorbeeld in 1914 een *Compositie* (1914) van Mondriaan voor f 200,- op een tentoonstelling die hij zelf georganiseerd had.⁸⁷ In hetzelfde jaar kocht hij er ook de serie van negen kleine tekeningen *Uit het leven van Jezus* (1914) van de hand van Jan Terwey voor het onwaarschijnlijk hoge bedrag van f 850,-.⁸⁸ Ter vergelijking: Bremmers cursiste Anna Kann kocht in 1915 twee schilderijen van Terwey voor samen f 65,-.⁸⁹ Terwey, die vanaf juni 1914 bij Bremmer onder contract stond, had Bremmer de tekeningen gestuurd uit Zwitserland, waar hij voor zijn gezondheid verbleef. Ze waren onderdeel van het werk dat hij maandelijks stuurde in ruil voor een toelage van f 50,- per maand plus extra’s bij grote verkopen. Bremmer selecteerde uit de door Terwey gestuurde stapels schetsen, studies en schilderijtjes steeds het best verkoopbare werk en zond de rest terug.⁹⁰ Uit de correspondentie blijkt dat Bremmer regelmatig werk verkocht en Terwey dan liet delen in de winst. Waarschijnlijk is de opbrengst van de serie tekeningen dan ook niet geheel in Bremmers zak terechtgekomen maar zal hij verdeeld zijn tussen Bremmer, Walrecht en Terwey. Terwey schreef Bremmer niet lang na de verkoop: ‘Wij zijn anders zeer verrast met Uw zo ernstige hulp!’⁹¹ Naast het geldelijk gewin verwierf Bremmer met zulke transacties dus ook veel krediet bij de kunstenaars – op kosten van de Kröllers.

Ook andere handelaars werkten van tijd tot tijd op deze manier met Bremmer samen. Zo waren de twee genoemde werken van Van Daalhoff die hij bij Huinck kocht, geschilderd in 1919, toen Van Daalhoff onder contract stond bij Bremmer. Zij zullen daarom in eerste instantie aan Bremmer geleverd zijn. Dat betekent dat Bremmer de werken eerst verkocht of in consignatie gaf aan Huinck, alvorens ze aan Helene Kröller werden verkocht. Daarmee maakte hij zijn eigen profijt volkomen onzichtbaar; het bleef Helene Kröller immers onbekend voor hoeveel geld hij een werk aan de kunsthandel had verkocht alvorens het in haar bezit kwam. Ook maskeerde hij met deze handelwijze hoeveel werk in de collectie Kröller in feite uit zijn eigen voorraad kwam. Bovendien gunde hij zo een aantal kunsthandelaars een aardige nering. Dit was waarschijnlijk zelfs zijn belangrijkste motief om werk van kunstenaars uit eigen stal bij de kunsthandel te kopen. Hij versterkte hiermee zijn basis bij hen en voorkwam dat zij afgunstig zouden worden.

Hoe handig Bremmer ook het werk uit zijn voorraad van de hand deed, hij bleef uiteindelijk toch zitten met een flink aantal ‘winkeldochters’. Ook hierin spant Van Daalhoff weer de kroon. Er kwam een moment omstreeks 1930 waarop de markt totaal verzadigd was en Bremmer tegen een voorraad van een paar honderd van diens werken aankeek. Van Daalhoff zette zijn overvloedige productie ook in de jaren dertig nog door. Zelfs op de

jaarlijkse verkooptentoonstellingen voor cursisten in de Trompstraat raakte Bremmer zijn Van Daalhoffs niet meer kwijt: ‘Gedurende de “vette jaren” werd er dan meestal veel verkocht. Toen de “magere” jaren volgden, konden enkel nog maar Daalhoffs en Van der Lecks getoond worden. Van de eersten waren de meesten al reeds voorzien, de laatsten bleken doorgaans boven financieel of aesthetisch bereik.’⁹² Toen moest Bremmer zijn verlies nemen. In zijn notitie *Over den vorm van mijn steun aan kunstenaars* uit 1937 schrijft hij: ‘Een groot aantal werken heb ik niet kunnen verkopen. Eenmaal heb ik, uit geldgebrek, een 38 tal van zijn werken moeten van de hand doen voor gezamenlijk 600 gulden. (Deze hadden mij fl 100,- per stuk gekost).’⁹³ In zijn inventaris van 1938 nam hij nog 24 werken van Van Daalhoff op, tegen prijzen van f 15,- tot f 50,- per stuk.

Het geraamde financiële succes van de verkopen van Van der Leck wordt dus min of meer genivelleerd door de grote verliezen die hij leed op zijn steun aan Van Daalhoff. Dit lijkt kenmerkend te zijn voor zijn kring van kunstenaars. Tegenover kunstenaars die na verloop van tijd hun geld gingen opbrengen, zoals Van der Leck, John Rådecker en Charley Toorop, staan er die moeizaam en voor weinig geld verkochten zoals Van Daalhoff en Jan Altorf. Aan deze kant van de balans staan ook nog de kunstenaars die nauwelijks werk leverden in ruil voor hun toelage, zoals Hekker. Het gaat te ver om hier al deze gevallen uitputtend te bespreken. De kosten- en batenanalyse van elke relatie van Bremmer met een kunstenaar is een geschikt onderwerp voor afzonderlijke studies zoals die van Hilhorst naar Bremmer en Van der Leck, maar valt buiten het kader van dit boek.

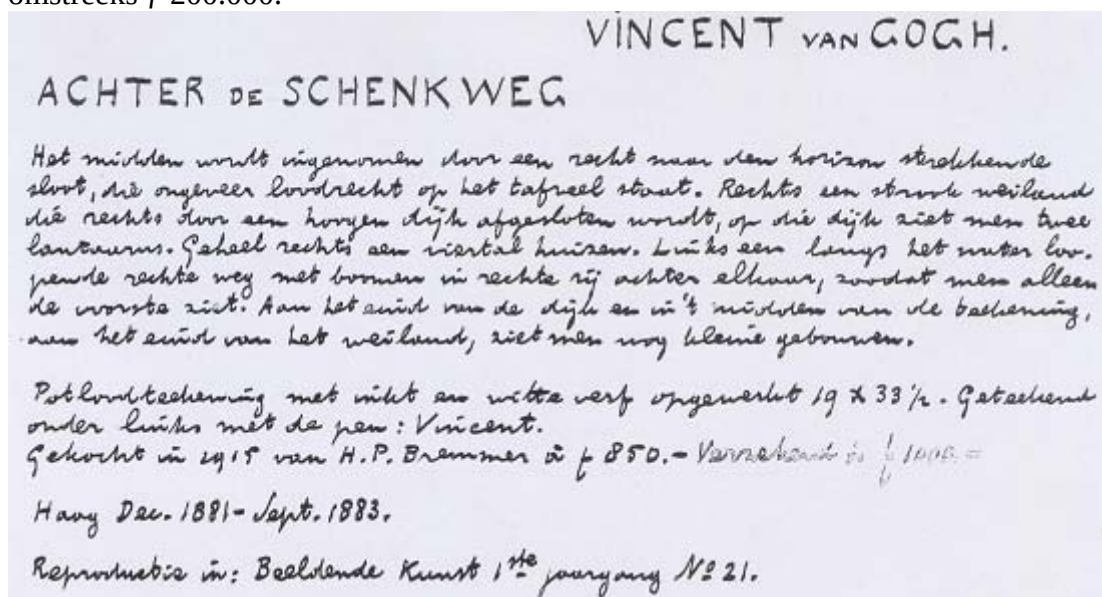
Waar het hier om gaat is of Bremmers handel in kunstwerken inderdaad kan worden afgedaan als ‘hulpverlening’. Dit lijkt niet het geval. Ten eerste verkocht hij ook schilderijen, beelden en kunstnijverheid van kunstenaars die allang niet meer leefden, dus geen baat hadden bij zijn ‘hulpverlening’. Grietie Smith krijgt bijvoorbeeld bij elke zending schilderijen van jonge kunstenaars ook weer nieuw Delfts blauw aangeboden, waarbij Bremmer niet aarzelt een wervende toon aan te slaan: ‘Ik moet U zeggen, dat ik ze niet goedkoop heb, ze kosten f 35,- per stuk, is U dit te duur, of mocht U ze niet begeeren zend U ze dan maar terug dan wil ik ze voor mij zelf behouden, want het zijn hele mooie specimen.’⁹⁴ Ook in de collectie Kröller-Müller bevinden zich nogal wat aankopen van niet-eigentijdse kunst en kunstnijverheid rechtstreeks uit Bremmers voorraad, variërend van Delftse bordjes, Chinese boeddha’s en oude schilderijen tot werken van Van Gogh (afb. 2 en 3) Helaas is in geen enkel geval de inkoopprijs van Bremmer te achterhalen, zodat het onduidelijk blijft of en hoeveel hij eraan verdiende.

Ten tweede ziet het ernaar uit dat zijn handel, die in de donkere jaren dertig zo weinig profijtelijk leek, in de beginjaren wel degelijk lucratief was. In de eerste twee decennia van de twintigste eeuw stegen de prijzen in de kunsthandel sneller dan de toenemende welvaart. Dat geldt niet alleen voor de door Bremmer gepropageerde kunst en zelfs niet alleen voor Nederland, het was een internationaal verschijnsel.⁹⁵ En hij zette door zijn propaganda de waardestijging van door hem ‘ontdekte’ kunst in gang. Bremmer was zich van die prijsstijgingen zeer goed bewust, getuige zijn brief aan Jo van Gogh-Bonger over de tentoonstelling bij Oldenzeel in 1903: ‘Op de tentoonstelling zijn er 17 verkocht tegen flinke prijzen maar die m.i. nog niet veel betekenen bij wat de toekomst hierin brengen zal.’⁹⁶ In Bremmers waardering van zijn eigen verzameling is het verloop van de prijzen goed te volgen. Zeer opvallend zijn de aanzienlijke waardestijgingen tussen 1911 en 1920, niet alleen bij werk van Van Gogh, maar over de gehele linie. Vooral het werk van de oudere kunstenaars als Toorop, Verster, Degouve de Nuncques en Thorn Prikker ging flink omhoog. Sommige vroege werken van Jan Toorop vertienvoudigden bijvoorbeeld in geschatte waarde. De aquarel *Twee visschers* uit 1889 steeg van f 40,- in 1911 naar f 400,- in 1920 en de aquarel *Kermis te Katwijk* uit 1889 van f 100,- naar f 1000,-.⁹⁷ Van de jongere kunstenaars is het lastig een indruk te krijgen omdat zij in de inventaris van 1911 nog worden samengevat

als 'voorraad'. Toch geven de prijsstijgingen van oudere Bremmer-kunstenaars die wel apart werden opgenomen in de inventaris van 1911 ook een goede indicatie van het toenemen in waarde van zijn hele stal. Het vroege werk van Van Daalhoff in Bremmers bezit werd bijvoorbeeld twee tot drie maal zoveel waard tussen 1911 en 1920, evenals dat van Anna Egter van Wissekerke en Truus van Hettinga Tromp.

De prijzen op de kunstmarkt stagneerden bij de eerste crisis in 1922 en daalden vanaf de crash in 1929. De val die de prijzen beleefden, is terug te zien in Bremmers inventaris van 1938, en voor wat betreft de beeldhouwkunst en kunstnijverheid in die van 1948. Hier is de waarde van de meeste werken weer ver teruggezaakt. Toorops aquarel *Twee visschers* werd bijvoorbeeld door Bremmer in 1938 nog slechts gewaardeerd op f 70,-. Een aardewerk bak van Lanooy, met de titel *Droefheid*, door Bremmer omstreeks 1912-1913 aangeschaft voor f 500,-, staat in de inventaris van 1948 opgevoerd voor f 100,-.

We kunnen aannemen dat Bremmer in de jaren voor 1922 zonder verliezen, waarschijnlijk zelfs met behoorlijke winst, handelde in zijn eigen voorraad. Deze winst werd door de ascetische bemiddelaar echter nooit omgezet in zichtbare rijkdom, zoals een comfortabeler behuizing of enige andere luxe voor de gezinsleden. Met instemming van zijn echtgenote werd al het geld dat hij overhield steeds opnieuw gestoken in de aankoop van kunstwerken en het verstrekken van jaargelden. Zijn vermogen, geïnvesteerd in de verzameling, groeide vanzelfsprekend door. Na het dieptepunt van de late jaren dertig stegen de prijzen weer. Bij Bremmers overlijden in 1956 werd de waarde van zijn verzameling getaxeerd op ruim f 1.000.000.⁹⁸ Daarnaast bezat hij een vermogen in onroerend goed, spaartegoeden en effecten van omstreeks f 200.000.⁹⁹



2. Bladzijde uit Inventaris Kröller-Müller 1915

1916		
	bij D. Koster Amsterdam	750.-
9 Oct.	1 Portret, olieverf, man met ronde band, gedateerd 1862	
	Gekocht van H. P. Bremmer	250.-
14 Oct.	1 Olieverfschildering bij van A. Allart, keramiek met figuren	
	van van Gogh - Amsterdam.	400.-

3. Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921. aantekening 9 oktober 1916

VII.3 ‘De sfeer zijns invloeds’

Het ging Bremmer nooit in de eerste plaats om de materiële baten. Zijn verlangen ging uit naar immateriële, voor hem zoetere vruchten, zoals het oprechte genot dat hij beleefde aan de kunstwerken die door zijn handen gingen. Bovenal werd hij – op een onbewust niveau – gedreven door een zeer menselijke drang naar macht en aanzien. Het voornaamste profijt van zijn handelen was voor hem dan ook de invloed op de markt die hij ermee verwierf. Door de enorme aantallen die door zijn handen gingen, schiep hij als het ware een marktaandeel voor de kunst die hij zelf propageerde. Jan Engelman, die toch zeer sceptisch tegenover Bremmer stond, schreef in de affaire van 1937: ‘Niemand gelooft in ernst, dat H.P. Bremmer rijk is geworden door middel van het oordeelen over schilderijen. Hij is een ruige Hollander met hobbies, subjectief eerlijk, bezielde door een liefde-voor-het-leven tot de beeldende kunsten. Hij stimuleert den kunsthandel hier en daar, maar hij heeft er geen deel aan, goed beschouwd, tenzij ter versterking van de sfeer zijns invloeds.’¹⁰⁰

Deze invloedssfeer was behoorlijk groot. Het is een graadmeter van Bremmers invloed bij een kunsthandel in hoeverre hij erin slaagde om zijn eigen kunstenaars daar te pousseren. Bij de meeste oude, gevestigde kunsthandelaars als Van Wisselingh en C.M. van Gogh kreeg hij wat dat betreft geen voet aan de grond. Sommige even gevestigde kunsthandelaars, zoals Jacques Goudstikker, toonden daarentegen wel van tijd tot tijd werk uit Bremmers stal. Zo was bij Goudstikker in de jaren dertig bij verschillende gelegenheden werk te zien van onder anderen Dirk Nijland, Wim Mühlstaff, Jaap Nieweg en Bart van der Leek.¹⁰¹ In 1933 wijdde Goudstikker een grote tentoonstelling aan het werk van Charley Toorop, waarbij Bremmer een inleiding in de catalogus schreef.¹⁰² Goudstikker toonde het werk van deze kunstenaars, dat zeer incongruent aandoet in zijn collectie oude meesters, ongetwijfeld om Bremmer een plezier te doen. Zijn grootste invloed had Bremmer bij de kunsthandelaars die zich specialiseerden in kunst van de twintigste eeuw.

kunsthandel	<i>Moderne Kunstwerken</i> Afbeeldingen: Aantal keer in jaargangen	<i>Moderne Kunstwerken</i> advertenties in jaargangen
Arti, Den Haag	6 keer: IV-V	
Biesing, Den Haag	49 keer: I-VIII	I
Bruijne, Scheveningen	1 keer: I	
Buffa, Amsterdam	19 keer: II-IV	
Dorens & Zoon, Wed. G., Amsterdam (ook: Wed. erven Dorens)	18 keer: VIII	
Elion & Co R. ‘Sierkunst’, Amsterdam		VIII
Gogh, C.M. van, Amsterdam	89 keer: I-VIII	I
Gogh, C.M. van, Amsterdam / Den Haag	61 keer: V-VIII	
Gogh, C.M. van, Den Haag	32 keer: VI-VIII	
Goupil, Den Haag	10 keer: III -IV	
Hageraats, Den Haag	1 keer: III	
Komter, Amsterdam	3 keer: VI	IV-VIII
Krüger & Co, Den Haag	15 keer: V 09-VIII	
Kuyper, J. de, Den Haag	20 keer: I-III	
Oldenzeel, Rotterdam	1 keer: I	I-VII
Preyer, Amsterdam	1 keer: III	
Reckers, Rotterdam	1 keer: VI	VI-VII
Scholtens, Groningen	8 keer: III	
Schüller, Den Haag	19 keer: II-VI	I-VII
Voskuil, Amsterdam	1 keer: III	
Wisselingh & Co, E.J. van, Amsterdam	123 keer: III-VIII	

figuur 2. De kunsthandel in *Moderne Kunstwerken*

kunsthandel	<i>Beeldende Kunst</i> afbeeldingen: Aantal keer in jaargangen	<i>Beeldende Kunst</i> advertenties in jaargangen
Audretsch H.E. d', Den Haag	78 keer: X-XXIV	XIII-XXIV, blijft XXV-XXVII
Boer, K.P. de, Amsterdam	12 keer: XVII-XXIII	
Bois, J.H. de, Haarlem	2 keer: I-XI	
Bosch, Rotterdam	1 keer: IV	
Buffa, Amsterdam	1 keer: IV	I-VIII, komt terug XXV-XXVI
Douwes, Amsterdam	9 keer: XVIII-XX	XIV-XXII, komt terug XXVIII
Eissenloeffel, Amsterdam	5 keer: XVII-XVIII	XVII - XX
Gerbrands, Utrecht	6 keer: IX-X	I-XII
Gogh, C.M. van, Amsterdam	25 keer: I-XVI	I-XVIII
Goudstikker, J., Amsterdam	135 keer: V-XXIII	IX-XXIV
Hageraats, Den Haag	1 keer: XII	
Heyman, Rotterdam	1 keer: I	
Hoogendijk & Co, D.A., Amsterdam	17 keer: XVI-XXIV	XIII-XVIII: komt terug XXV-XXVI
Huinck, Utrecht	97 keer: VI-XVI	IX-XVII
Huinck & Scherjon, Amsterdam	94 keer: XVII-XXIV	XVII-XXIV, blijft XXV en komt terug in XXVIII
Huisman, Den Haag	1 keer: XIX	
Katz, D., Dieren	27 keer: XXII-XXIV	XXII-XXIV, blijft XXV-XXVI
Kleykamp, Den Haag	51 keer: I-XVII	II (1 incidentele adv. voor veiling)
Komter, Amsterdam	65 keer: I-XII	I-XII
Krüger, Den Haag	2 keer: IV-XI	I-XVII
Lier, van, Amsterdam		XVIII-XXIV, blijft XXV-XXVIII
Muller&Co, Amsterdam	13 keer: VI-X	
Nieuwenhuizen Segaar, Den Haag	63 keer: XXI-XXIV	XVII-XXI (XVII-XVIII uitgeverij en XIX-XXI kunsthandel)
Rosenberg, Léonce, Parijs	11 keer: X-XXIII	
Scherjon, W., Utrecht	32 keer: I-XIV	
St Lucas, Den Haag	1 keer: XX	
St Lucas, Wenen	1 keer: XIX	
Traas, Den Haag	1 keer: XXIV	
Vecht, A., Amsterdam	9 keer: XX	
Walrecht, W., Den Haag	18 keer: I-XII	
Wisselingh, E.J. van, Amsterdam	4 keer: VII-XI	
Zonnebloem, de, Den Haag	1 keer: IX	
Liernur, Martinus (Aug. Eyffinger), Den Haag		XVIII
Unger & Van Mens, Rotterdam		XVII-XVIII
Paul Citroen Nieuwe Kunstschoon, Amsterdam		XXI

figuur 3. De kunsthandel in *Beeldende Kunst*

De harde kern

Een aantal kunsthandels, die ik zou willen omschrijven als de 'harde kern' van Bremmers invloedssfeer, verkocht zeer regelmatig werk van Bremmers protégés. Het zwaartepunt lag in Den Haag, vooral bij de kunsthandels d'Audretsch, Walrecht, Nieuwenhuizen Segaar en Eyffinger. Ook de Utrechtse kunsthandels Gerbrands en Huinck hadden een echt Bremmeriaans assortiment, evenals de Amsterdamse voortzetting van de laatste, Huinck & Scherjon. Deze kunsthandels hadden gemeen dat zij op het moment van het aangaan van betrekkingen met Bremmer betrekkelijke nieuwkomers op de markt waren en de steun van Bremmer en zijn klantenkring goed konden gebruiken om zich een positie te verwerven.

Peter Gerbrands vestigde zich aan het begin van de jaren tien aan het Oudkerkhof in Utrecht. Zijn zaak was een filiaal van de Arnhemse kunsthandel Gebr. Gerbrands, die al in de

jaren tachtig van de negentiende eeuw bestond.¹⁰³ Net als de Arnhemse vestiging verkocht Gerbrands aanvankelijk vooral kunstnijverheid, prenten en reproducties. Waarschijnlijk kwam hij via Willem Scherjon in contact met Bremmer. Hij verkocht de befaamde kleurenlichtdrukken 'procédé W. Scherjon' die vanaf 1910 verschenen. Tot 1919 had Gerbrands zelfs het recht op alleenverkoop voor Utrecht voor deze reproducties, die een gezamenlijke uitgave waren van Scherjon en Bremmer.¹⁰⁴ Gerbrands adverteerde vanaf het eerste nummer van de eerste jaargang in *Beeldende Kunst* en bleef dat doen tot en met de twaalfde jaargang in 1925 (zie afb. 4). Omstreeks 1916 begon hij ook te handelen in moderne schilderijen.¹⁰⁵ Het merendeel van de door hem getoonde kunstenaars behoorde tot Bremmers protégés, waarvoor in Utrecht een flinke markt bestond. In 1917 had Charley Toorop, door Bremmers bemiddeling, haar eerste tentoonstelling bij Gerbrands.¹⁰⁶ Daarna bleef hij regelmatig werk van haar verkopen, evenals van onder anderen Van der Leek, Gestel, Jo Koster, Van Daalhoff, Nijland en Wittenberg.¹⁰⁷ Bremmer bracht Gerbrands in 1917 ook in contact met Jan Zandleven. De kunsthandelaar werd, volgens Bremmer-Beekhuis, zo'n goede afnemer van diens werk dat Bremmer zijn toelage aan de kunstenaar kon stopzetten.¹⁰⁸



4.BK I, aflevering 1: advertenties op het omslag van de binnenkant van het achterblad

Willem Huinck begon, net als Gerbrands, zijn loopbaan als handelaar in prenten. Zijn vader had een zaak in gravures en etsen aan de Steenweg in Utrecht, die hij in 1903, op twintigjarige leeftijd overnam.¹⁰⁹ Naast de grafiek handelde Huinck op bescheiden schaal in schilderijen. Zo hield hij al in 1907 een tentoonstelling van het werk van de Utrechtse kunstschilder G.W.P. van Dokkum.¹¹⁰ Omstreeks 1917 ging hij zich echt toeleggen op de handel in moderne kunst. Een catalogus van dat jaar vermeldt werken van onder anderen Allebé, Van Daalhoff, Gabriël, Jozef Israëls, Tholen en Zandleven.¹¹¹ In 1919 verhuisde hij zijn winkel naar een groter pand aan het Lucas Bolwerk en specialiseerde hij zich in schilderijen en kleinplastiek. Daarnaast bleef hij grafiek en reproducties verkopen, waaronder de plaatwerken die door Scherjon werden uitgegeven. Het is waarschijnlijk niet toevallig dat Gerbrands de alleenverkoop van de kleurenplaten van Scherjon verloor in het jaar dat Huinck zijn nieuwe zaak opende. Huincks voorkeuren sloten naadloos aan bij die van Bremmer; hij verkocht werk van Fantin Latour, Redon en andere, vooral Franse, favorieten uit de negentiende eeuw, evenals het hele scala aan moderne kunst dat Bremmer propageerde, van Van Gogh tot Severini.¹¹² Net als in *Beeldende Kunst* vonden kleinere en minder bekende kunstenaars hier een prachtig decor van grote namen waar zij mee geëxposeerd werden. Op een stillevtentoonstelling in 1924 waren bijvoorbeeld werken te zien van Fantin-Latour, Vollon, Bonvin, Verster, Meiners en Herbin, maar ook van onder anderen Zandleven, Van Hettinga Tromp en Charles de Stuers. Huinck ontwikkelde zich tot de toonaangevende kunsthandel in Utrecht.¹¹³

Hoewel er geen correspondentie van voor de jaren dertig bewaard is tussen Huinck en Bremmer, moeten zij al vroeg zaken met elkaar hebben gedaan.¹¹⁴ Het assortiment van Huinck uit zijn beginjaren als kunsthandelaar omvat veel objecten die mogelijk rechtstreeks uit Bremmers voorraad kwamen of die in ieder geval door Bremmers bemiddeling bij hem terecht kwamen, zoals werk van Altorf en Van Daalhoff. De Haagse kunstpedagoog had in de eerste jaren ook de nodige invloed op Huincks tentoonstellingsbeleid. Zo werd de grote openingstentoonstelling van Huincks kunsthandel aan het Lucas Bolwerk in november 1919 direct gevolgd door een tentoonstelling van werk van Anna Egter van Wissekerke en vijf andere kunstenaressen uit Bremmers kring.¹¹⁵ In 1921 exposeerde Huinck de appelstillevens die Bremmer door Bart van der Leck, Jo Koster, Jaap Nieweg en een groot aantal andere kunstenaars uit zijn kring had laten vervaardigen.¹¹⁶

Bremmer bracht Huinck zeker de verwachte klandizie. Vanaf januari 1919 deed hij er aankopen voor Helene Kröller, die een van Huincks grootste klanten zou worden.¹¹⁷ Gerlach Ribbius Peletier behoorde eveneens tot de eerste klanten van Huinck. Hij kocht al in februari 1919 een schilderij van Isaac Israëls, *Danseres*, bij Huinck en in mei van dat jaar een *Vijvertje* van Van Daalhoff.¹¹⁸ Ook andere Utrechtse verzamelaars zoals de Van der Meulens en de Van Baarens kochten er veel werk. Vanaf het begin besprak Bremmer ook werk uit kunsthandel Huinck in *Beeldende Kunst*: in juli 1919 besteedde hij aandacht aan een *Olifant* van Altorf, een van de twaalf porseleinen olifanten uit het door Bremmer zelf geïnitieerde samenwerkingsproject tussen Altorf en Lanooy, en in oktober van het zelfde jaar aan een werk van Van Gogh, *Avondstemming*.¹¹⁹ In totaal besprak hij bijna honderd keer werk van kunsthandel Huinck in *Beeldende Kunst*. Daarmee was deze veruit de meest genoemde kunsthandel in dit tijdschrift (zie fig.3).

In 1930 associeerde Huinck zich met zijn plaatsgenoot en Bremmers zakenvriend Willem Scherjon. Zij zetten hun zaken samen voort in Amsterdam onder de naam Huinck & Scherjon. Het accent werd nu enigszins verlegd naar de goedverkopende kunstenaars uit de kring rond Bremmer, zoals Floris Verster, John Rädecker, Bart van der Leck en Charley Toorop, en een meer internationaal assortiment. Zij deden geregeld zaken met kunsthandelaars in het buitenland en onderhielden contacten met buitenlandse kunstenaars als Csaky en Severini.¹²⁰ Severini organiseerde bijvoorbeeld zelf in 1933 een tentoonstelling van 'Parijsche Italianen'

bij de Amsterdamse kunsthandel.¹²¹ Aan Huinck & Scherjon werd in *Beeldende Kunst* bijna evenveel aandacht besteed als aan de voormalige Utrechtse kunsthandel. Lag het zwaartepunt van hun klandizie voorheen in Utrecht, nu trokken zij kopers uit heel Nederland.

De kunsthandel die na Huinck & Scherjon de meeste afbeeldingen kreeg in *Beeldende Kunst* was H.E. d'Audretsch. Deze Haagse kunsthandelaar opende in 1913 zijn zaak aan de Hoge Wal, een paar straten verwijderd van de Trompstraat waar Bremmer woonde. Hoewel Bremmer al vanaf 1916 aankopen bij hem deed voor de collectie Kröller – hij kocht er in februari van dat jaar werk van Mendes da Costa en Krop op de tentoonstelling van klein-plastiek – wordt d'Audretsch pas in 1923 voor het eerst genoemd in *Beeldende Kunst*.¹²² Daarmee was deze handelaar in tegenstelling tot bijvoorbeeld Huinck geen nieuwkomer op de markt op het moment dat hij intensief ging samenwerken met Bremmer. In zijn geval waren het wellicht economische omstandigheden die hem in Bremmers armen dreven. D'Audretsch voerde in zijn eerste jaren een gevarieerd en gedurfd tentoonstellingsbeleid. Zo toonde hij vanaf 1913 een aantal malen werk uit de Berlijnse kunsthandel Der Sturm; hierbij waren bijvoorbeeld Kandinsky's *Lyrisches* te zien en Marcs *Turm der Blauen Pferde*, evenals werk van futuristen zoals Severini.¹²³ Daarnaast had hij al vroeg veel aandacht voor moderne Nederlandse beeldhouwkunst. Hij verkocht werk van onder anderen Krop, Rädecker, Polet, Vermeire en Van 't Hoff.¹²⁴

In 1918 verruilde d'Audretsch zijn ruime zalen aan de Hoge Wal voor een kleinere behuizing, een pijpenla aan het nabijgelegen Noordeinde. Of het geldgebrek was dat hem hiertoe dreef, is niet bekend. Wel is duidelijk dat hij vanaf dat moment veel werk van Bremmers protégés verkocht. In november 1918 was er bij hem bijvoorbeeld werk te zien van Nijland, Jo Koster, Nieweg, Wittenberg en Zandleven.¹²⁵ Daarna vormde zijn zaak steeds een willig podium voor dergelijke tentoonstellingen. De meest in het oog springende daarvan was de grote stillevententoonstelling in 1926, waar Just Havelaar de term 'School-Bremmer' voor het eerst toepaste op de getoonde werken. In de jaren twintig en dertig lijkt zijn sortering kunstenaars sterk op die van Huinck: naast de leerlingen van Bremmer veel Nederlandse kunstenaars die aan het eind van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw tot de avant-garde hadden behoord zoals Jan Toorop, Isaac Israëls en Verster en veel Franse kunst uit de negentiende en twintigste eeuw van onder anderen Redon, Signac, Marquet, Picasso, Braque, Herbin, Luce, Derain en Lydia Radda.¹²⁶ Vanaf de jaren dertig handelde d'Audretsch ook in oude en uitheemse kunst, zoals zeventiende-eeuwse landschappen en Aziatica.¹²⁷

Bij de 78 in *Beeldende Kunst* afgebeelde werken uit het bezit van d'Audretsch valt op dat ongeveer de helft daarvan een aantoonbare relatie heeft met Bremmers verzameling-annex-voorraad.¹²⁸ De meeste lijkt hij te hebben verworven bij d'Audretsch kort voor of na dat ze werden afgebeeld, zoals zes werken van Rädecker, met wie d'Audretsch al zaken deed voordat hij contact onderhield met Bremmer.¹²⁹ Hier lijkt het afbeelden samen te hangen met de (daardoor mogelijk voordelige) aankoop. Andere zijn werken uit Bremmers collectie die reeds lang in zijn bezit waren en dat ook bleven, zoals *De weg van Barendregt* van Degouve de Nuncques, *Kruisdraging* van Thorn Prikker en *Bloeiende boomgaard* van Van Gogh.¹³⁰ Het is niet duidelijk of Bremmer deze werken in bruikleen of in consignatie gaf.

Slechts enkele werken zijn aantoonbaar door Bremmer aan d'Audretsch in consignatie gegeven. Tot deze – meest interessante – categorie behoren de vijf werken van Van der Leek die afgebeeld worden als bezit van d'Audretsch: *Voetballers* (1913), *Meisjesfiguur* (1929), *Meisje* (1931), *Stilleven* (1933) en *Drie Gratiën* (1933). Alle vijf zijn, zoals vrijwel al het werk van Van der Leek in zijn contractperiode, direct na vervaardiging aan Bremmer geleverd.¹³¹ Bremmer verkocht de *Voetballers* in eerste instantie aan zijn Rotterdamse cursiste Grietie Smith, maar nam dit werk halverwege de jaren twintig weer terug in zijn collectie, waar het zich in 1938 nog bevond.¹³² Ook de andere vier waren nog Bremmers eigendom op het moment dat ze werden afgebeeld.¹³³ Van de vijf werken kwamen er drie niet

terug in de verzameling Bremmer: *Meisjesfiguur*, *Meisje* en *Stilleven*, zodat we kunnen concluderen dat deze door d'Audretsch verkocht werden.¹³⁴ Het moet veel vaker voorgekomen zijn dat Bremmer werk in consignatie gaf en de handel ondersteunde met een bespreking in *Beeldende Kunst*, waarna de verkoop aan een verzamelaar plaatsvond. Maar aanwijsbare gevallen als deze zijn helaas zeer zeldzaam. Door het ontbreken van een administratie van Bremmers in- en verkoop zijn we aangewezen op de in tijd zeer ver uiteen liggende inventarissen en op de beschikbaarheid van andere bronnen zoals in dit geval het onderzoek van Hilhorst naar de relatie van Bremmer met Van der Leck.

De gewoonte om zijn eigendom af te beelden als bezit van een kunsthandel beperkte zich niet tot d'Audretsch, maar strekte zich uit over de verschillende handelaars uit zijn invloedssfeer. Deze handelwijze was, naast het gerieven van de handelaars en het bevorderen van de verkoop, een onderdeel van Bremmers strategie om een rookgordijn op te werpen over de omvang van zijn eigen kunstbezit en het aandeel daarvan in *Beeldende Kunst*. Terwijl hij in *Moderne Kunstwerken* zichzelf nog regelmatig trots vermeldt als eigenaar van afgebeelde werken, laat hij dat in *Beeldende Kunst* geheel achterwege. Van de besproken werken in *Beeldende Kunst* zijn er, aan de hand van zijn inventarissen, 325 te identificeren als zijn eigendom. Bij zo'n tweehonderd daarvan heeft Bremmer geen eigenaar vermeld, of slechts 'privaat Den Haag'.¹³⁵ Een klein aantal, 27 vermeldingen, betreft bruiklenen aan musea en tentoonstellingen. De overige 92 werken staan op naam van de kunsthandel waar het werk gekocht was of waar het op dat moment te zien was.

Omdat er in de loop van de affaire De Gruyter in 1937 ook enig commentaar kwam op deze praktijk, heeft Aleida Bremmer er in haar manuscript een alinea aan gewijd, die in haar omzichtigheid veelzeggend is: 'Nooit zette hij een der woorden "bezit" of "eigendom" vóór den naam van een kunsthandel. [...] Overigens begreep Br en zullen de meeste menschen wel begrijpen dat alles wat op een bepaald oogenblik aanwezig is in een kunsthandel, óf tijdelijk bezit is óf er in commissie zich bevindt. Het is niet behoorlijk daarnaar te vragen en vooral niet om naar den naam van een eventueelen eigenaar te informeerden.[...] er zullen maar weinig namen van kunsthannels in de 24 Jaargangen voorkomen waar dat "in commissie zijn" niet vaak het geval was. Als Br. een kunsthandel binnentrad en er leek hem iets geschikt te zijn voor zijn tijdschrift en men stond hem toe het te laten fotografeeren of men gaf hem een foto, dan verscheen de naam van dien kunsthandel bij de reproductie. Misschien stoorde hij zich in 't geheel wat weinig aan eigenaars, ook al om geen permissie te hoeven vragen. [...] Voor wat hij zelf al zoo van dat "in commissie" gekocht had, noemde hij liever den naam van den kunsthandelaar als zijn eigen. Daar moest men dan maar om inlichtingen vragen, indien gewenscht. [...] Dat een schilderij van eigenaar veranderd kon zijn in den tijd verstreken tusschen reproduceeren en verschijnen in B.K. spreekt vanzelf.'¹³⁶

Walrecht

In enkele gevallen was Bremmer zo intensief betrokken bij een kunsthandel dat deze beschouwd kan worden als een regelrecht verlengstuk van zijn activiteiten. Zo was hij de feitelijke oprichter, hoofdleverancier en artistiek directeur van de Haagse kunsthandel Walrecht, die van 1913 tot 1927 bestond. Willem Walrecht was een voormalig spoorwegbeambte die ontslagen was bij de grote spoorwegstaking in 1903.¹³⁷ Daarna had hij emplot gevonden als conciërge bij de Rotterdamse Kunstkring.¹³⁸ Hij zag toe op de bewaking en het onderhoud van het pand, deed licht administratief werk en trad op als suppoost bij tentoonstellingen. Hij woonde met zijn gezin, dat ook ingeschakeld werd bij het schoonhouden van de zalen, in het gebouw van de Kunstkring. De sociaal niet zeer begaafde Walrecht kwam echter herhaaldelijk in aanvaring met de bestuursleden van de Kring, vooral omdat hij zich steeds bemoeide met de verkoop van kunstwerken tijdens de

tentoonstellingen.¹³⁹ Aanvankelijk hield een aantal bestuursleden, onder wie de Bremmer-cursistes Plate en Van de Willigen, hem de hand nog boven het hoofd, maar in 1912 werd hij uiteindelijk ontslagen. Omdat de dames toch te doen hadden met Walrecht en zijn gezin, raadpleegden zij 'Br. over de mogelijkheid de wensch van Walrecht te vervullen om nl. een kleine kunsthandel op te zetten.'¹⁴⁰

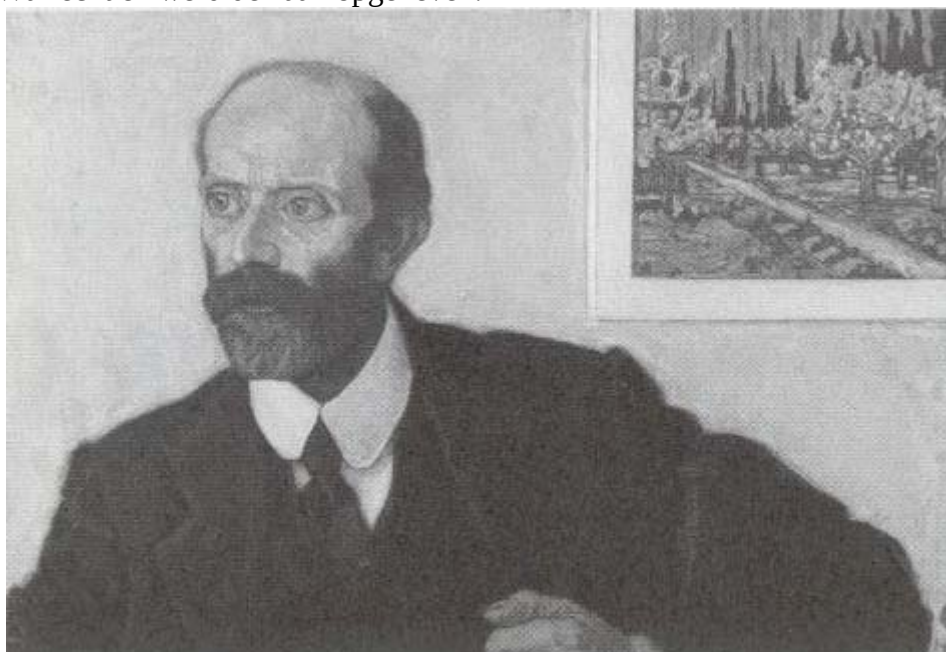
Bremmer greep de kans om een nieuwe afzetmogelijkheid voor zijn stal te creëren met beide handen aan, zo blijkt uit de memoires van Aleida Bremmer: 'Br. beloofde W. zooveel mogelijk bij te staan. Behalve door adviezen van velerlei aard en aanbevelingen bij kunstenaars om daar te exposeeren, deed hij dat door van het vele werk van jonge kunstenaars dat in zijn bezit was, in bruikleen te geven.'¹⁴¹ Hij vond een huis voor Walrecht aan het Smidswater, een grachtje achter het Lange Voorhout in Den Haag. Op de benedenverdieping werd een ruimte – niet meer dan een flinke woonkamer – ingericht als kunstzaal. Van het begin af aan is Bremmers hand te bespeuren in het beleid van Walrechts handel. De zaak werd in mei 1913 geopend met een tentoonstelling van werk van Verster, aangevuld met beeldhouwwerk van Altorf en kunstnijverheid van Lanooy en Vermeire.¹⁴²

De tentoonstellingen van Bremmers protégés volgden elkaar snel op. Naast geregelde groepsexposities, waarin zijn hele stal voorbijkwam, hadden veel kunstenaars er eenmanstentoonstellingen, bijvoorbeeld Nijland (1913 en 1919), Jo Koster (1915), Van Daalhoff (1916), Degouve de Nuncques (1919), Adriani-Hovy (1919), Van Hoytema (1919) en Nieweg (1921).¹⁴³ Diverse kunstenaars hadden zelfs hun eerste solotentoonstelling bij Walrecht: Van der Leek in juli-augustus 1913, Terwey in december 1913, Mondriaan in juli 1914, Beekman in januari 1915 en Texeira de Mattos in oktober 1917.¹⁴⁴ Uit de brieven van kunstenaars blijkt duidelijk dat het Bremmer was die de exposities organiseerde. Zo schreef Mondriaan hem in mei 1914 uit Parijs over zijn aanstaande tentoonstelling bij Walrecht: 'Daar ik nu wêer het werk van de exposities terug heb, zou ik een 15 stuks doeken in den Haag kunnen exposeeren, als U denkt dat het niet te vèr in den tijd daarvoor is.'¹⁴⁵ En de tekenaar-graficus Samuel Jessurun de Mesquita, die na een reis door Italië een aantal 'studies in pastel' had vervaardigd, schreef Bremmer: 'Zoudt U 't goed vinden indien ik den Heer Walrecht zou verzoeken die kleine collectie, 't zijn er 10, eens te willen tentoonstellen?'¹⁴⁶

Bij Walrecht was ook steeds werk te zien uit Bremmers gevarieerde collectie oudere en uitheemse kunst en kunstnijverheid. Het merendeel van de 17 als bezit van Walrecht afgebeelde werken in *Beeldende Kunst* waren al lang tevoren in Bremmers bezit, en bleven ook daarna zijn eigendom. De aanwezigheid van tekeningen van Van Goyen, middeleeuwse beelden, Japanse houtsneden en Delfts aardewerk gaven de zaak cachet en weerspiegelden Bremmers voorkeuren. Daarmee was ze ook een etalage van Bremmers opvattingen. Walrecht werd, evenals andere kunsthandelaars, door verschillende kunstenaars geportretteerd.¹⁴⁷ Op het bekendste portret, door Vilmos Huszár uit 1916, is Walrecht afgebeeld met de *Bloeiende Boomgaard* van Van Gogh, een werk uit Bremmers verzameling dat hij kennelijk in bruikleen had.(afb.5).

De zaak dreef grotendeels op Bremmers aankopen voor de collectie Kröller en op de goodwill bij de uitgebreide kring van cursisten en verzamelaars. Walrecht zelf, die zich al in zijn periode bij de Kunstkring niet erg gewiekt had getoond in de omgang met het kunstlievende publiek, maakte onder verzamelaars geen vrienden. Aleida Bremmer schrijft zelfs: 'Tijdens de oorlogsjaren [1914-1918] verdreef hij vele klanten met zijne fanatieke propaganda voor Duitschland.'¹⁴⁸ Dat klanten als Ribbius Peletier en Smith toch van tijd tot tijd iets bij hem kochten, moet dan ook voornamelijk aan Bremmer te danken zijn geweest. De pers benaderde Walrechts kunsthandel welwillend, de tentoonstellingen werden, afgezien van het feit dat alle recensenten het zaaltje te klein vonden voor de hoeveelheid werk die er te zien was, in het algemeen op neutrale tot lovende toon besproken in verschillende media. De 'bloeitijd' van Walrecht eindigde in het begin van de jaren twintig. Te oordelen naar de

besprekingen in de kranten werden na 1921 de tentoonstellingen minder frequent. In 1927 overleed Walrecht en werd de zaak opgeheven.¹⁴⁹



5. Vilmos Huszár, Portret van de kunsthandelaar Willem Walrecht, 1916, olieverf op eterniet, 51,5x78,9 cm. Stedelijk Museum Amsterdam. Op de achtergrond is het schilderij *Bloeiende Boomgaard* (F554) van Vincent van Gogh, uit de collectie van H.P. Bremmer afgebeeld

Bremmers betrokkenheid bij Walrechts handel was voor ingewijden vanaf het begin duidelijk. Plasschaert, die Bremmer goed kende, maakte al in 1913 in *De Amsterdammer* een toespeling op ‘den werkelijke organisator van dezen handel’.¹⁵⁰ Curieus genoeg verwijst Plasschaert in zijn latere – talrijke – besprekingen van tentoonstellingen bij Walrecht nooit meer naar de band met Bremmer. Hij bespreekt werk dat bij Walrecht te zien is op dezelfde manier als werk dat bij andere kunsthandels getoond wordt. Ook andere recensenten die tentoonstellingen bij Walrecht bespreken, zoals Cornelis Veth in *Elseviers Geïllustreerd Maandblad* en H. de Boer in *De Hofstad*, zwijgen over Bremmers bemoeienis. Ondanks de terughoudendheid in de pers werd er kennelijk toch zo over Bremmer en Walrecht geroddeld, dat Aleida Bremmer het in haar manuscript nodig vond om nadrukkelijk te verklaren dat Walrecht ‘geen zetbaas’ was. Zij voegde er verbitterd aan toe: ‘Wanneer een kunstzaal sterk Br’s invloed verried dan werd hij al spoedig verdacht er geldelijk bij geïnteresseerd te zijn. Het eerst was dat het geval met de kleine kunsthandel Walrecht [...] de laster van toenmaals had Br. al heel wat winst toebedacht.’¹⁵¹

Nieuwenhuizen Segaar

Niet lang na de liquidatie van Walrechts kunsthandel vond Bremmer een andere beginnende handelaar bij wiens activiteiten hij intensief betrokken raakte. In 1929 leerde hij, via zijn neef Wim Feltkamp, G.J. Nieuwenhuizen Segaar kennen, de eigenaar van een kunstboekhandel annex uitgeverij in Leiden. Hij gaf onder andere een serie litho’s van Dirk Nijland uit. Nieuwenhuizen Segaar was de jongste zoon van de directeur en mede-eigenaar van een grote Leidse conservenfabriek.¹⁵² De familie Nieuwenhuizen Segaar behoorde, met andere welgestelde, aan hen verwante Leidse families als de drukker Groen en zijn gezin, tot de vroegste cursisten van Wim Feltkamp, die vanaf het eind van de jaren twintig in Leiden les gaf. Samen met zijn echtgenote volgde Nieuwenhuizen Segaar vanaf 1933 Bremmers

cursussen in Den Haag. In hetzelfde jaar opende hij een kunsthandel in de Anna Paulownastraat in Den Haag, op een steenworp afstand van Bremmers huis.

Er ontstond een hechte band tussen Bremmer en de jonge kunsthandelaar.¹⁵³ Omdat zijn werk voor de Kröller-Müller Stichting in 1933 vrijwel stil was komen te liggen, had Bremmer minder omhanden dan voorheen. De aanwezigheid van een nieuwe zaak zo dicht bij huis was een nieuwe stimulans voor hem. Hij bezocht Nieuwenhuizen Segaar vrijwel dagelijks en zijn invloed op het assortiment en het tentoonstellingsbeleid was evident. Toch was de verhouding anders dan met Walrecht, die, door Bremmer in het zadel gezet, vooral een uitvoerder was van diens aanwijzingen. Tegenover Nieuwenhuizen Segaar, die zijn kunsthandel zelf had opgezet, vervulde Bremmer meer de rol van vaderlijke leraar en zakenvriend. Hij gaf wekelijks lezingen in een bovenzaal van de kunsthandel, schreef inleidingen bij catalogi en besprak regelmatig werk uit de collectie in *Beeldende Kunst*. Vanzelfsprekend gebruikte hij hem ook als afzetkanaal voor zijn voorraad, maar met het afbeelden van werk uit zijn eigen bezit in *Beeldende Kunst* als eigendom van Nieuwenhuizen Segaar was hij vrij terughoudend. Slechts zes van de 62 als eigendom van Nieuwenhuizen Segaar afgebeelde werken behoorden in 1938 tot Bremmers verzameling, en daarvan was er slechts één, een werk van Jan Voerman, aantoonbaar al sinds 1911 in Bremmers bezit. De andere vijf kunnen dus aangekocht zijn na afbeelding in *Beeldende Kunst*. Net als bij andere kunsthandels geldt ook hier echter weer dat niet uitgesloten kan worden dat afgebeeld werk afkomstig was uit Bremmers voorraad, waarvan geen administratie bewaard is gebleven. In ieder geval kwamen de twee werken van Van der Leck, *Meisjeskop* (1932) en *Roos* (1935), die als bezit van deze kunsthandelaar zijn afgebeeld, rechtstreeks van Bremmer.¹⁵⁴

De kunsthandelaar toonde zich een uitstekende en ondernemende pupil. Hij kocht en verkocht werk van vrijwel alle kunstenaars uit Bremmers kring en onderhield zelf contact met hen. Hij had ook een flink assortiment van werk van buitenlandse moderne kunstenaars zoals Metzinger, Herbin en Tobeen. Om het exposeren van hun werk in musea en de zalen van kunstkringen te vergemakkelijken, richtte hij de Nieuwe Schilders- en Beeldhouwerskring op, die in 1933 en 1934 op verschillende plaatsen in Nederland tentoonstellingen had. Hij werkte met Bremmer samen bij het op de markt brengen van de keramiek van Van der Leck. De kunstenaar, die graag toegepaste kunst maakte, experimenteerde op aandringen van Bremmer al sinds het begin van de jaren dertig met het vervaardigen van geglazuurd aardewerk.¹⁵⁵ De verzamelaar en amateur-keramist Hugo Tutein Nolthenius en diens neef, de kunstenaar Harm Kamerlingh Onnes, hielpen Van der Leck bij zijn experimenten met beschildering en glazuur. Vanaf 1936 maakte Van der Leck series van kleine geglazuurde tegels met eenvoudige geabstraheerde vormen in primaire kleuren. Ze werden verkocht bij Nieuwenhuizen Segaar, evenals de wandborden en potten die hij daarna ging vervaardigen.

Enkele kunstenaars werden door Nieuwenhuizen Segaar aan opdrachten geholpen bij de conservenfabriek, waarvan zijn broer, F. Nieuwenhuizen Segaar, inmiddels directeur was. Zo ontwierp Martinez, die al langer kleurige en krachtige fruitstillevens vervaardigde, in de jaren dertig een aantal wikkels voor de blikken met groente- en fruitconserven van de fabriek.¹⁵⁶ Bij het tachtigjarig bestaan van de fabriek in 1946 kreeg Altorf de opdracht voor het vervaardigen van een palissanderhouten sigarendoos en het ontwerpen van een wit aardewerken tabakspot, beide voorzien van de beeldmerken van de fabriek, Ooievaar en Sleutels. Van de pot, die versierd was met asperges, sperzieboontjes en augurken, werden twaalf exemplaren gemaakt voor de directie en de mannelijke familieleden. In 1940 ontwierp Van der Leck, ongetwijfeld op voorspraak van G.J. Nieuwenhuizen Segaar, een tegel met het wapen van de Leidse familie Groen, in de stijl van de geglazuurde tegeltjes.

Nieuwenhuizen Segaar hield eveneens geregeld tentoonstellingen van oude kunst, waarin Bremmers voorkeuren zeer duidelijk terug te vinden zijn. Zo werd op zijn tentoonstelling *Oude kunst van eigen bodem* in 1935 een centrale plaats ingenomen door een zeventiende-

eeuws *Portret van een dood kindje* dat toegeschreven werd aan Bartholomeus van der Helst, maar dat heel wel een van de anonieme portretten van dode kindjes uit Bremmers verzameling zou kunnen zijn.¹⁵⁷ Daarnaast was er werk te zien dat werd toegeschreven aan andere favorieten van Bremmer, zoals Adriaen van Ostade en Jan van Goyen. De kunsthandelaar bleef ook actief als uitgever van reproducties. Hij gaf bijvoorbeeld in 1938 een fraai plaatwerk met achttien lichtdrukken uit bij de tentoonstelling van het werk van Pieter Saenredam in het Museum Boymans in Rotterdam. Bremmer, die waarschijnlijk het initiatief tot deze uitgave had genomen, schreef de inleiding.¹⁵⁸

VII.4 Uitgever-ondernemer

Voor Bremmer, die van jongsaf een gretige liefde koesterde voor prenten en platen, was het zelf uitgeven van reproducties mogelijk het meest bevredigende deel van zijn activiteiten op de kunstmarkt. Het is ook de enige hoedanigheid waarin hij zichzelf werkelijk als ondernemer beschouwde. Al vroeg in zijn loopbaan probeerde hij zelfstandig een uitgeverij op te zetten. In 1900 stak hij veel geld en energie in een tijdschrift dat *Moderne Kunstwerken* moest gaan heten. Met de Haagse drukker D. Weyers maakte hij afspraken voor dit tijdschrift, dat een oplage van minstens 1000 exemplaren zou krijgen.¹⁵⁹ Jan Veth, met wie Bremmer in deze tijd geregeld correspondeerde, bood zijn hulp aan bij de voorpubliciteit in *De Kroniek* van P.L. Tak. Hij schreef hem in oktober 1900: ‘Het zou toch wel gewenscht zijn als Uw uitgaaf in de kroniek vooruit duidelijk werd aangekondigd. Zou U misschien aan Mr Cohen daartoe het materiaal kunnen zenden?’¹⁶⁰

In januari 1901 zou de eerste aflevering gereedkomen.¹⁶¹ Ondanks alle voorbereidingen is het tijdschrift echter vermoedelijk nooit verspreid.¹⁶² Misschien was drukker Weyers, die in de loop van 1900 al in totaal f 1525,- aan voorschotten ontving, en in zijn brief van 8 januari al weer om f 2000,- vroeg, een ordinaire oplichter. Maar het is waarschijnlijker dat hij niet in staat was de kwaliteit te leveren die Bremmer wenste. Nog vlak voor de verzending in januari 1901 betuigde Weyers er zijn spijt over dat hij Bremmer ‘moest teleurstellen met de photo’s’.¹⁶³ Bremmer was van het begin af aan op zoek naar de mogelijkheid foto’s van kunstwerken ongeretoucheerd te reproduceren. Na het debacle met Weyers zou hij niet meer pogen alleen iets op te zetten. Hij zou in zijn lange carrière zaken doen met diverse partners op uitgeefgebied, waarbij de samenwerking met Willem Versluys de eerste was en die met Willem Scherjon de meest geslaagde.

Versluys

In 1903 bracht Bremmer de uitgave van *Moderne Kunstwerken* onder bij Willem Versluys, die hij kende daar hun beider echtgenotes goed bevriend waren. De kunstreproductie was een nieuwe activiteit voor deze uitgeverij en het moet voor Versluys een stap buiten het degelijke pad van geldverdiene hebben betekend. Versluys had al sinds de jaren zeventig van de negentiende eeuw een zeer goedlopende uitgeverij van schoolboeken. Dit zou ook steeds de voornaamste bron van inkomsten van het bedrijf blijven. Maar Versluys werd vooral bekend als uitgever van *De Nieuwe Gids* en werk van de Tachtigers. Dit literatuurfonds kwam tot stand op aandringen van Annette Versluys-Poelman: ‘Mede onder invloed zijner idealistisch gestemde vrouw, wendde hij zich al spoedig ook tot de belletrie en bijna alle letterkundigen van “80” gaven hunne eerste werken bij hem uit. Mevrouw Versluys noemde die afdeling het sieraad hunner zaak’, schrijft Aleida Bremmer-Beekhuis.¹⁶⁴ Het sieraad – dat ook diende als vehikel voor de liefdadigheid van Annette Versluys – verleende de uitgeverij prestige maar betekende in economisch opzicht veel minder dan de schoolboeken.¹⁶⁵

Zowel *Moderne Kunstwerken* als een flink aantal andere reproductie-uitgaven waartoe Bremmer het initiatief nam, zou inderdaad van 1903 tot 1910 onder auspiciën van Versluys verschijnen.¹⁶⁶ Dat Versluys in 1903 akkoord ging met deze nieuwe, ongewisse onderneming, komt waarschijnlijk doordat hij geen weerstand kon bieden aan de overredingskracht van de twee karaktervolle echtgenotes en Bremmer samen. Ook speelde mogelijk een rol dat zijn zoon A.L. Versluys in 1902 een drukkerij in Utrecht was begonnen, zodat deze van de opdrachten kon profiteren.¹⁶⁷ Er is daarnaast aanleiding om te vermoeden dat Bremmer zelf de financiering en het ondernemersrisico geheel of voor een belangrijk deel op zich nam, dus in feite optrad als uitgever. In *Inleiding tot het zien van Beeldende Kunst* uit 1906 refereert hij bijvoorbeeld aan ‘het door mij uitgegeven tijdschrift “Moderne Kunstwerken”’.¹⁶⁸ Hij had tenslotte al eerder een poging in die richting ondernomen en ook later zou hij nog wel vaker als financier en uitgever van plaatwerken optreden, onder andere bij de uitgave van het grafisch werk van Odilon Redon, waar ik later op terug zal komen.

Een andere aanwijzing voor zijn financiële betrokkenheid is de volgende. De Utrechtse verzamelaar Ribbius Peletier verstrekke in 1904 aan Bremmer een lening van maar liefst f 12.000.¹⁶⁹ Uit de bewaard gebleven correspondentie blijkt niet waar de lening voor diende, maar wel dat er nog twee belanghebbenden bij betrokken waren en dat Bremmer voor hen garant stond: op 16 juli 1904 schreef Ribbius Peletier aan zijn notaris ‘den Heer Bremmer [...] zal nu de schuldbekentenis aan de beide andere heeren laten lezen [...] Op 1 augustus komt de Heer Bremmer dan bij je de f 12.000,- halen. De ondertekening door de andere heeren wordt geheel aan de goede trouw van den Heer Bremmer overgelaten.’¹⁷⁰ Het lijkt zeer aannemelijk dat deze lening bedoeld was als garantstelling voor de vele plaatwerken die Bremmer nog wilde laten uitgeven. Met de ‘beide andere heeren’ worden mogelijk vader en zoon Versluys bedoeld. Waarschijnlijker is echter dat één van de twee heren vader of zoon Versluys was, en de ander Willem Scherjon. Juist in 1904 associeerde A.L. Versluys zich namelijk met de lichtdrukker Willem Scherjon.¹⁷¹

Het ligt voor de hand dat Scherjon door toedoen van Bremmer, die hem al kende uit zijn Leidse jaren, betrokken werd bij de drukkerij. Scherjon was een ambitieuze drukker, die zich in de loop der jaren zou ontwikkelen tot uitgever en zich ten slotte zelfs zou ontpoppen als kunsthandelaar. Bij diverse ondernemingen traden hij en Bremmer op als zakenpartners. Hun partnerschap zou pas tot echte bloei komen na 1910. Tot die tijd was het Versluys die als uitgever de toon aangaf. De plaatwerken die zij onder auspiciën van Versluys op de markt brachten werden echter maar matig verkocht. Vooral de losse platen bleken een fiasco: ‘Op finantieel succes konden die verschillende uitgaven meerendeels niet bogen’, schrijft Bremmer-Beekhuis in 1937, ‘Bosboom’s “Kerkinterieur” werd uitverkocht [...] maar overigens liggen er nog stapels van die prenten bij den uitgever.’¹⁷²

Ook *Moderne Kunstwerken*, dat weliswaar op grote belangstelling van het nog steeds groeiende Bremmer-publiek kon rekenen, was zacht gezegd geen goudmijn: ‘Er zal hier niet uitgeweid worden over de vele moeilijkheden van allerlei aard waarmee Br. te kampen had en w.o. de finantieele niet de ergste waren, en waarom hij besloot het tijdschrift met de 8ste jaargang te eindigen’, schrijft Bremmer-Beekhuis.¹⁷³ Naast het feit dat de kwaliteit van de platen, zeker in de beginjaren, nog veel te wensen overliet, werd er niet genoeg verdiend aan de uitgave. Het is de vraag of het tijdschrift zelfs maar de kostprijs opbracht. De oplage van *Moderne Kunstwerken* is niet bekend, maar geschat kan worden dat het in 1000 exemplaren gedrukt werd, net als de voorgenomen oplage van dit tijdschrift bij Bremmers eerste poging in 1900. Deze schatting komt overeen met de oplagecijfers die van enkele andere kunsttijdschriften bekend zijn. Het literaire en artistieke weekblad *De Kroniek* van P.L. Tak, dat van 1895 tot 1907 achtereenvolgens bij C.M. van Gogh, Scheltema & Holkema en in eigen beheer verscheen, had bijvoorbeeld een oplage van ongeveer 900-1000.¹⁷⁴

Een jaargang van *Moderne Kunstwerken* kostte f 12,-. Deze prijs zal niet ver boven de kostprijs hebben gelegen. *Moderne Kunstwerken* werd, zoals blijkt uit de prospectus, gedistribueerd via de boekhandel, die in de regel minstens 20% van de verkoop inhield.¹⁷⁵ Van de opbrengst moest het fotograferen van de negen kunstwerken per aflevering en het vervaardigen van de lichtdrukken, plus alle andere kosten van druk en verzending betaald worden, om niet te spreken van het terugverdienen van de hoge investeringen in apparatuur en materiaal.

Maar het zou onmogelijk geweest zijn om *Moderne Kunstwerken* nog duurder te maken. Het bevond zich, net als het maandblad *De Beweging* onder redactie van Albert Verwey, dat in dezelfde tijd bij Versluys werd uitgegeven en f 12,50 per jaar kostte, aan de absolute bovenkant van de markt.¹⁷⁶ De duurste tijdschriften van andere uitgevers kwamen qua prijs niet bij de uitgaven van Versluys in de buurt. Een jaarabonnement op een prachtwerk als *De Aarde en haar volken. Geïllustreerd maandblad* van uitgeverij Tjeenk Willink bijvoorbeeld kostte in de periode 1898-1915 slechts f 5,20. Daarvoor ontving de abonnee maandelijks een aflevering van 50 tot 60 bladzijden, verlucht met tientallen gravures en foto's.¹⁷⁷ Zelfs geïllustreerde weekbladen waren op jaarbasis goedkoper dan *Moderne Kunstwerken*. Het op veel populairder leest geschoeide *De Kunst. Een Algemeen Geïllustreerd en Artistiek Weekblad* kostte f 10,- per jaar.¹⁷⁸ Een abonnement op *De Kroniek*, die wekelijks was voorzien van een losse plaat, was slechts f 6,- per jaar.¹⁷⁹ Uitgevers hielden in het algemeen hun prijs zo laag om zo veel mogelijk lezers bereiken, zodat het tijdschrift aantrekkelijk was voor adverteerders. De winst werd namelijk niet gehaald uit de verkoop van de tijdschriften zelf maar uit de verkoop van advertentieruimte.

Het is niet meer te achterhalen hoeveel de advertenties precies opleverden. In *Moderne Kunstwerken* en in *Beeldende Kunst* worden nooit advertentietarieven vermeld, evenmin als in andere 'deftige' of intellectuele bladen zoals *De Nieuwe Gids*. Het ontbreekt ook aan goed ander vergelijkingsmateriaal. De tijdschriften waarvan de advertentietarieven bekend zijn, plaatsten de advertenties tussen de tekst en verkochten de ruimte per regel per kolom. Zo hanteerde *De Kroniek* in 1895 een tarief van 20 tot 30 cent per regel, en *De Kunst* vroeg in 1914 30 cent per regel.¹⁸⁰ In Bremmers tijdschriften staan de advertenties echter alleen op het omslag. Dit wordt steeds per kwart, halve of hele pagina verkocht. Om toch een inzicht te krijgen in de mogelijke opbrengst kan een pagina op het omslag vergeleken worden met een tekstpagina van twee kolommen van 80 regels, zoals de tekst is gezet in *Moderne Kunstwerken*. Stel dat het tarief hier 30 cent per regel was. Dan zou één pagina al $2 \times 80 \times 0,30 = f\ 48$ - opbrengen. Dat is op jaarbasis f 576,-, een mooi bedrag. Maar bij gebrek aan gegevens moet het bij deze zeer speculatieve berekening blijven.

Bij *Moderne Kunstwerken* werd het potentieel aan advertentie-inkomsten in ieder geval nooit volledig benut. (zie fig.5) Van de 2,5 pagina waar advertenties konden staan was maar 1 tot 1,5 pagina verkocht, de rest werd gevuld met reclame voor eigen uitgaven van Versluys, zoals *De Beweging*, romans van Van Eeden en diverse kunstplaten en -albums. Het gebrek aan advertenties lag niet aan het tijdschrift zelf. Vooral voor de kunsthandel was het in theorie een aantrekkelijk medium dat zeer gericht een koopkrachtig publiek bereikte. Er was ook geen gebrek aan potentiële adverteerders. Ruim de helft van de afbeeldingen in *Moderne Kunstwerken* was van werk in bezit van de kunsthandel (zie fig.4). Alle belangrijke kunsthandels die negentiende eeuwse Nederlandse en Franse kunst verkochten, zijn met afbeeldingen vertegenwoordigd, zoals Van Wisselingh, Goupil, Buffa en C.M. van Gogh. Daarnaast besteedt Bremmer veel aandacht aan werk uit minder bekende Haagse kunsthandels als Biesing, Krüger en Schüller (zie fig.2).

Maar de handelaars van wie werk werd besproken in *Moderne Kunstwerken* adverteerden nauwelijks in dit tijdschrift. Er zijn slechts enkele geregelde adverteerders: Oldenzeel uit Rotterdam, Schüller uit Den Haag en Komter uit Amsterdam; de laatste adverteerde in

Bremmers tijdschriften vanaf het moment dat hij zijn zaak opende in 1906 tot hij zijn zaak sloot in 1926. Kunsthandel C.M. van Gogh, die wel 182 keer voorkomt, stopte met adverteren na de eerste jaargang en Van Wisselingh, die 123 afbeeldingen leverde, adverteerde nooit. Zij waren wel geneigd tot adverteren in andere media. *De Hofstad*, *Artistiek weekblad voor Den Haag en omstreken* had, zo blijkt uit een kleine steekproef, bijvoorbeeld in de jaren 1903-1910 wekelijks meer dan tien advertenties van verschillende kunsthandels uit heel Nederland. In *Beeldende Kunst*, dat Bremmer en Scherjon vanaf 1913 samen uitgaven, zou echter wel goed geadverteerd gaan worden, soms door dezelfde handelaars die in *Moderne Kunstwerken* verstek lieten gaan, zoals Buffa en C.M. van Gogh (zie fig. 2 en 3).

De gebrekkige exploitatie van *Moderne Kunstwerken* is dan ook waarschijnlijk voor een groot deel toe te schrijven aan de uitgever, Versluys, die zowel op acquisitie- als op distributiegebied de aansluiting met de kunsthandel miste. De uitgeverij van reproducties was vanouds het domein van de kunsthandel. E.J. van Wisselingh was gelieerd aan Scheltema & Holkema's Boekhandel en Uitgeverij in Amsterdam. Hier verscheen onder andere het prestigieuze *Moderne Hollandsche Etsers* van Philippe Zilcken uit 1896 met veertig reproducties in fotogravure, dat verkocht werd in de kunstzaal van Van Wisselingh die boven de uitgeverij was gevestigd.¹⁸¹ De uitgever en drukker Willem van Meurs (1872-1956), een vrijwel exacte tijdgenoot van Bremmer, die bekend werd met zijn schitterende 'isographieën' naar Van Gogh en Matthijs Maris, dreef jarenlang een kunsthandel aan de Keizersgracht in Amsterdam.¹⁸² Zijn platen werden ook verhandeld door kunsthandel C.M. van Gogh., die zelf een aantal jaren als uitgever van *De Kroniek* van P.L. Tak fungeerde.¹⁸³ Ook veel van de kunsthandelaars met wie Bremmer zaken deed, handelden in prenten, zoals Gerbrands en Huinck in Utrecht, of hadden banden met de uitgeverij, zoals J.H. de Bois in Haarlem en later G.J. Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag.

Versluys daarentegen was in essentie een boekenuitgever. Zijn 'core-business' bestond niet uit de plaatwerken en zelfs niet uit het literaire werk maar uit schoolboeken. Kenmerkend is dat de vier boeken van Bremmer wel goed liepen bij Versluys. *Inleiding tot het zien van Beeldende Kunst* beleefde zelfs in 1914 nog een tweede druk, in 2000 exemplaren, waar Versluys goed aan verdiende.¹⁸⁴ Deze boeken, met hun duidelijk didactische karakter, vonden hun natuurlijke weg langs de kanalen van boeken voor het onderwijs, waar Versluys in thuis was. Ze werden ook gretig gelezen door onderwijzers en leraren. Maar van de plaatwerken bleef altijd een deel van de oplage op de plank liggen. In 1910 verscheen de laatste jaargang van *Moderne Kunstwerken*. Behoudens de uitgave van Bremmers laatste boek *Vincent van Gogh* in 1911 en de herdruk van *Inleiding* in 1914 kwam hiermee tevens een eind aan Bremmers samenwerking met Versluys. Diens zoon A.L. Versluys trok zich ook terug uit de drukkerij.¹⁸⁵

	Musea en andere openbare collecties	kunsthandel	particulieren en kunstkringen	totaal
MK	81	478	293	852
BK	662	784	1163	2609
totaal	743	1262	1456	3461

figuur 4. Verdeling afbeeldingen in *Moderne Kunstwerken* en *Beeldende Kunst*.

Scherjon

Willem Scherjon werd na het vertrek van A. Versluys behalve drukker ook uitgever. Vanaf 1910 werden de plaatwerken die Bremmer samen met Scherjon verzorgde, beter verspreid en beter uitgebaat dan voorheen. Ongehinderd door vader en zoon Versluys, konden zij hun zakelijk inzicht beter ontplooien en hun contacten op de kunstmarkt benutten.

tijdschrift en jaargangen	uitgever	drukker	prijs in guldens	geschatte oplage	geschatte prijs adv.	advertentieruimte
MK [I] 1900	H.P. Bremmer	D. Weyers	onbekend	Gedrukt: 1000, waarschijnlijk nooit gedistribueerd	nvt	nvt
MK I 1903	W. Versluys en H.P. Bremmer	A.L. Versluys	jaargang 12,- geen losse nrs	1000	0,20 per regel per kolom = 32,- voor 1 pag.; 8,- voor ¼ pag.	2 pag., waarvan verkocht 1 pag.
MK II-VIII 1904- 1910	idem	Versluys & Scherjon	idem	idem	idem	2,5 pag. waarvan verkocht 1 tot 1,5 pag.
BK I-VI 1913/1914- 1918/1919	W.Scherjon en H.P.Bremmer	W.Scherjon	jaargang 15,- losse nrs 2,50	1000	0,40 per regel per kolom = 64,- voor 1 pag.; 16,- voor ¼ pag.	2,5 pag., waarvan verkocht 2,5 pag.
BK VII 1919/1920	idem	idem	idem	1500	idem	idem
BK VIII–XVI 1920/1921- 1928/1929	idem	idem	jaargang 15,- losse nrs 5,-	idem	idem	idem
BK XVII 1929/1930	idem	idem	idem	idem	Idem	6,5 pag. (door 4 extra pag.), waarvan verkocht 4,5 pag.
BK XVIII 1930/1931 afl. 1-6 mei t/m oktober 1931 verschenen geen afleveringen	J.G.Pierik v/h W. Scherjon en H.P.Bremmer	J.G. Pierik v/h W. Scherjon	idem	idem	idem	idem
BK XVIII 1931-1932 afl. 7-12	De Spieghele	onbekend	idem	idem	idem	idem
BK XIX-XXI 1932/1933- 1934/1935	idem	idem	jaargang 15,- losse nrs 2,50	1000	idem	2,5 pag., waarvan verkocht 1,5 tot 2 pag.
BK XXII-XXIV 1935/36- 1937/38	idem	idem	idem	500	idem	2,5 pag., waarvan verkocht 1 tot 1,5 pag.
BK XXV-XXVIII 1938/1939- 1941/1942	De Spieghele	idem	idem	idem	idem	2,5 pag., waarvan verkocht 1,5 tot 2 pag.

figuur 5. De uitgave van *Moderne Kunstwerken en Beeldende Kunst*

Willem Scherjon was, net als Bremmer, een veelzijdig man. Niet alleen was hij een begaafd en gedreven grafisch vakman, steeds op zoek naar nieuwe procédés om zijn lichtdrukken te verbeteren, hij was ook een fervent kunstverzamelaar. Het feit dat hij ‘zijn aesthetische opvoeding aan Br te danken had gehad vanaf zijn 16e jaar ongeveer’, werd weerspiegeld in zijn verzameling, waaruit 32 objecten werden afgebeeld in *Beeldende Kunst*.¹⁸⁶

Lang voor zijn associatie met kunsthandelaar Huinck in 1930 toonde Scherjon al grote affiniteit met de kunsthandel. Bremmer zette hem soms in als tussenpersoon bij zijn werk voor verzamelaars. Zo kocht Scherjon in 1916 voor Ribbius Peletier een aantal blanc de chine figuren bij een Amsterdamse antiquair.¹⁸⁷ Na verloop van tijd begon Scherjon zelf op te treden als kunsthandelaar, dankbaar gebruik makend van Bremmers netwerk. Aan Helene Kröller-Müller verkocht hij bijvoorbeeld in 1921 drie schilderijen van Nieweg uit zijn eigen bezit.¹⁸⁸ In het Utrechtse kunstleven, waarin hij zeer actief was, werden in de loop van de jaren twintig de wenkbrauwen al opgetrokken over Scherjons betrekkingen met de kunsthandel. Zo beschuldigde Ch. van Beuningen-Fentener van Vlissingen, zijn medebestuurder bij de Utrechtse Museumvereniging, hem er in 1927 van bij aankopen voor het museum te ‘drijven voor Huinck’.¹⁸⁹

Het ‘compagnonschap’ van Bremmer en Scherjon was in alle opzichten gelukkig. Scherjon leverde de kwaliteit van lichtdrukken die Bremmer wenste en was een handig zakenman. Daarbij keek hij op tegen Bremmer, zijn oude leermeester, en deelde diens voorkeuren. Hoezeer Bremmer in de uitgeverij en drukkerij van Scherjon achter de schermen aan de touwtjes trok, blijkt onder andere uit een ‘slip of the tongue’ van Aleida Bremmer-Beekhuis. In een gedeeltelijk doorgehaalde passage in *Dienaar der Kunst* schrijft zij over de uitgave van *Het complete etswerk van Adriaen van Ostade* in 1917: ‘Op een oogenblik dat er in de lichtdrukkerij van den heer Scherjon weinig te doen was, liet Br. ~~dezen alle etsen van A.v.Ostade reproduceeren~~. Men zou later wel eens zien wat er mee te doen.’¹⁹⁰ Ze vonden inderdaad een klant voor de uitgave in hun Utrechtse netwerk: ‘Al spoedig deed er zich een liefhebber voor op en wel de Levensverzekeringmaatschappij “De Utrecht” die het complete etswerk als reclame wilde gebruiken.’¹⁹¹ De directeurs van ‘De Utrecht’ waren in 1917 W.P. Ingenegeren jr. en mr. J.W. Verloop. Beiden waren evenals hun families actief in het Utrechtse kunstleven; het is goed mogelijk dat zij tot een van de vroege Utrechtse Bremmerclubs behoorden.¹⁹²

Het eerste project van Bremmer en Scherjon zonder Versluys was de uitgave van een serie reproducties in kleur. Scherjon vond zelf in 1910 of mogelijk nog eerder het procédé voor driekleuren-lichtdruk uit.¹⁹³ In ieder geval begonnen ze in 1910 aan de uitgave van een serie van 26 kleurenlichtdrukken naar schilderijen. Het werden zeer exclusieve reproducties in een oplage van elk 200 genummerde exemplaren. Ze waren veel duurder dan de wandplaten die bij Versluys verschenen. De negen kleurenreproducties van Van Gogh kostten f 15,- tot f 30,- per stuk; de grootste, van 55 x 42 cm naar het *Zelfportret* uit de collectie Tutein Nolthenius, zelfs f 40,-.¹⁹⁴ De platen werden door verschillende kunsthandels verkocht.

Bremmer nam van deze uitgave het financiële risico op zich.¹⁹⁵ Voor de exploitatie van de reproducties vond hij een partner in de kunsthandel: J.H. de Bois, die sinds 1906 manager was van het Haagse filiaal van kunsthandel C.M. van Gogh.¹⁹⁶ Bij deze kunsthandel kocht Bremmer geregeld werk voor Helene Kröller-Müller; onder anderen in 1908 *Uitgebloeide Zonnebloemen*, een van de eerste werken van Van Gogh die zij verwierf.¹⁹⁷ Voor zichzelf kocht hij er bijvoorbeeld litho’s van Hervier en Redon en schilderijen van Van Gogh en Vollon.¹⁹⁸ Bremmer was zo kind aan huis in het Haagse filiaal dat hij in 1911 op briefpapier van de kunsthandel schreef aan G. Ribbius Peletier: ‘Amice, Ik zie hier een klein schilderijtje van Vincent van Gogh 26x32 uit diens Franschen Tijd. Het is volgens mij een juweel van een

dingetje en kost f 1800,-. Voor de kwaliteit is de prijs zeker niet te groot. [...] Wanneer ik het geld had, dan kocht ik het direct voor mij zelf. Als je er over denkt, moet je niet al te lang wachten.’¹⁹⁹ en J.H. de Bois krabbelde er beleefd onder: ‘Het door den heer Bremmer boven bedoeld schilderij willen wij U gaarne, zoo U er zich voor interesseert, even ter bezichtiging toezenden.’ In 1911 sloot het filiaal en associeerde De Bois zich met de kunsthandelaar Artz tot Kunsthandel Artz & De Bois in Den Haag.²⁰⁰ In augustus 1913 vestigde hij zich in Haarlem met een eigen kunsthandel.

In al deze opeenvolgende functies was De Bois betrokken bij de uitgave van de reproducties. Bremmer en Scherjon zorgden voor het fotograferen en drukken. De Bois nam een deel van de afzet voor zijn rekening; hij bood bijvoorbeeld de negen kleurendrukken naar werken van Van Gogh aan als een uitgave van zijn kunsthandel. Bremmer bleef echter de hoofd-uitgever. In een brief aan Jo van Gogh-Bonger in 1913 zette hij de constructie uiteen: ‘De firma Artz & De Bois geeft van mij uit enkele kleurenreproducties. De aanmaakkosten hiervan zijn door mij betaald en wat bij de verkoop als winst overblijft is voor de helft voor mij en voor de andere helft voor genoemde firma. U zult daaruit begrijpen dat ik eigenaar van deze uitgave ben’²⁰¹

Ook een andere uitgave die bij Artz & De Bois verscheen, het prestigieuze tweedelige plaatwerk *Odilon Redon. Oeuvre Graphique Complet*, werd door Bremmer gefinancierd. De Bois, die hierover al sinds 1911 correspondeerde met Redon en diens echtgenote, nam hiertoe in 1912 het initiatief.²⁰² Scherjon maakte de lichtdrukken voor dit plaatwerk, dat verscheen in een oplage van 300 exemplaren. Bremmer bezat het grootste deel van het grafisch werk van Redon dat voor deze uitgave werd gebruikt.²⁰³ Hij had ook het laatste woord als het ging om de uitvoering van de reproducties. En hij was, net als bij de kleurenlichtdrukken, eigenaar van de uitgave. Dit blijkt uit een ontwerpcontract dat bewaard is gebleven in het archief van De Bois, waarin onder andere de volgende bepalingen werden opgenomen: ‘1. De voorraad prenten en drukwerken van deze uitgaven zijn en blijven eigendom van H.P.B., die de kosten van aanmaak dekt. 2. H.P.B. draagt De B. de exploitatie van deze uitgaven op, tegen genot van de halve winst van elke prent[...]. 3. H.P.B. heeft ten allen tijde het recht den stand van zijn tegoed op te nemen en een gedetailleerde verkooplijst te verlangen [...] Tenzij anders bedongen, draagt De B. de risico van iederen verkoop. 4. De onkosten van verpakking, verzending, aankondiging en wat verder tot de exploitatie behoort komen voor rekening van De B. die daarbij met de wenschen van H.P.B. rekening houdt. [...]’²⁰⁴

Reproductierecht

Er werd in dit contract ook een bepaling opgenomen die voor alle partijen nieuw was: ‘H.P.B. vrijwaart De B. voor finantieele schade door eventueel optreden van derden, in verband met de bepalingen der “Auteurswet 1912”’.²⁰⁵ Door deze in 1912 aangenomen wet werd het noodzakelijk om voor de reproductie van kunstwerken toestemming te vragen aan de kunstenaar of aan diens erfgenamen, tot vijftig jaar na de dood van de kunstenaar.²⁰⁶ De wet verplichtte overigens niet tot het betalen van een vergoeding; wie de wet overtrad, dus zonder toestemming van de kunstenaar zijn werk reproduceerde, kon wel een boete opgelegd krijgen. Wat de bepaling over de auteurswet in het contract over de complete werken van Redon precies te betekenen heeft, is nogal onduidelijk; Redon en zijn echtgenote werkten beiden van harte mee aan de uitgave, die ze beschouwden als een vorm van erkenning.²⁰⁷ Het is mogelijk dat De Bois beducht was voor eventuele erfgenamen, die nieuwe eisen zouden kunnen gaan stellen.

De wet veranderde in feite niet veel aan de bestaande situatie. Internationaal was het reproductierecht al veel langer bij wet geregeld; er werd in Engeland en Frankrijk zelfs goed voor betaald. Lourens Alma Tadema verdiende bijvoorbeeld behoorlijke bedragen aan de

verkoop van reproducties naar zijn werk.²⁰⁸ Ook in Nederland was het vragen van toestemming al vóór invoering van de wet gebruikelijk. Bremmer hield er persoonlijk niet van.²⁰⁹ Voor zijn tijdschriften vroeg hij zelden toestemming, en als hij het deed, was het eerder aan de eigenaar van een werk die het beschikbaar moest stellen om gefotografeerd te worden, dan aan de kunstenaar. De kunstenaars zelf maakten zelden bezwaar; ze reageerden in het algemeen blij verrast.

Voor losse platen en plaatwerken die buiten de tijdschriften verschenen, lag het anders. Hiervoor werd niet alleen toestemming gevraagd maar kreeg de kunstenaar, als hij nog leefde, meestal een vergoeding. Zo schrijft de tekenaar en graficus S. Jessurun de Mesquita aan Bremmer over het album met 30 tekeningen van zijn hand dat in 1904 bij Versluys verscheen: 'Heden ontving ik van den heer Versluys een paar exemplaren van de 30 reproducties naar mijn werk. Ik kan niet nalaten u thans mijn oprecht gemeente dank te betuigen voor al 't geen U heeft gedaan om 't uitgeven van dit album mogelijk te maken. Ik maak mij geen illusies dat de uitgever of ik finantieel succes van deze uitgave zal hebben, maar dat is mij reden te meer U dankbaar te zijn voor Uw initiatief en hulp.'²¹⁰ Jessurun kreeg waarschijnlijk de helft van de winst, zoals auteurs ook kregen volgens contract bij Versluys. Maar dat zal wel heel weinig zijn geweest; het album werd voor f 4,- te koop aangeboden bij een oplage van hooguit 200 exemplaren.

Ook waren Bremmer en De Bois bereid de eigenaar van een werk te betalen voor het reproductierecht, iets dat niet wettelijk verplicht was maar niettemin vaak gebeurde. Zo schreef De Bois in juli 1910 aan Ribbius Peletier over het schilderij *Kortenhoeft* van P.J.C. Gabriël: 'De schilderij [...], waarover wij reeds meermalen met U correspondeerden zou de heer Bremmer gaarne in zijn serie: kleurenlichtdrukreproducties opnemen. [...] [Daarom] wilden wij U voorstellen het schilderij voor f 2100,- (=300 gld minder dan waarop het thans geprijsd is) van ons te koopen en daaraan uwe toestemming ter reproductie in kleuren te verbinden.'²¹¹

Het was dan ook veel meer de marktsituatie die bepaalde hoe lastig het was, of hoe duur, om het recht tot reproducen te verkrijgen. Exemplarisch daarvoor is Bremmers correspondentie met Jo van Gogh-Bonger, de weduwe van Theo van Gogh en moeder van de kleine Vincent Willem van Gogh, die door de familie was aangewezen als erfgenaam van de schilder. Omdat Vincent van Gogh al lang overleden was voor het reproductierecht in Nederland bij wet werd vastgelegd, en de wet *niet* met terugwerkende kracht inging, had zij feitelijk geen juridische grond om zich met reproducties te bemoeien. Maar zij was zo assertief dat uitgevers het volkomen normaal vonden om haar toestemming te vragen. In de eerste jaren, toen Van Goghs werk nog niet zo bekend was, ging zij steeds zonder voorwaarden akkoord; zij was blij dat het onder de aandacht van het publiek werd gebracht. In 1903 kondigt Bremmer bijvoorbeeld onder een brief aan haar terloops aan: 'P.S. Op 1 april geef ik in *Moderne Kunstwerken* een Van Goghnummer uit.'²¹² Voor een plaatwerk in 1904 verzoekt hij haar wel om toestemming tot reproductie: 'daar ik plan heb bij Versluys te Amsterdam een album uit te geven met een veertigtal reproducties naar werken van Vincent van Gogh'.²¹³ Voorzover bekend maakte zij geen problemen over deze uitgave, evenmin als over de uitgave van de tekeningen in de collectie Nijland in 1905.²¹⁴ Van een vergoeding is ook hier geen sprake.

In 1913 echter, toen het ging om de kleurenreproducties, werd zij heel afhoudend en veeleisend. Van Goghs werk was inmiddels veel meer waard geworden, en het vermoeden was gerechtvaardigd dat aan platen naar zijn werk veel geld te verdienen viel. Ook zal het nieuwe idee van een kleurenreproductie, die zoveel dichter bij het origineel ligt, een rol hebben gespeeld in haar opstelling. Bremmer had vanaf dat moment de grootste moeite om toestemming te krijgen. Hij schrijft in april 1913: 'Geachte Mevrouw, De Heer De Bois heeft U verzocht om verlof tot reproductie van werken van Vincent van Gogh in kleurendruk, door

mij te laten vervaardigen. Hij heeft mij bericht dat U de toestemming gegeven hebt tot het doen vervaardigen van een zoodaanige reproductie naar de “Barmhartige Samaritaan”. Dit nu ligt niet in mijn bedoeling. Ik heb al die prenten uitgegeven met nog andere uitgaven omdat ik het werk van Vincent wilde propageeren. Van Waardeering van het werk van Vincent heb ik in de laatste 20 jaren wel bewijzen gegeven. Wat ik wenschte is dat U mij het recht geeft van alles wat ik van Vincent wil laten reproducereen ook te mogen laten reproduceeren met goedvinden van zijn erfgenamen, natuurlijk zonder uitsluiting van dit recht aan anderen. Indien U mij deze toestemming niet kunt geven dan zal ik voorlopig elke reproductie van zijn werk moeten staken, want U begrijpt dat ik in dit verlot niet van een tusschenpersoon tusschen Vincents erfgenaam en mij afhankelijk wil zijn.²¹⁵

Na een kennelijk afwijzend antwoord schrijft hij in mei 1913: ‘Mijn bedoeling is dat U mij toestemming verleent: 1. Het werk van Vincent te doen reproduceeren en uitgeven in, onder mijn redactie verschijnende tijdschriften over kunst, zooals b.v. het vroeger door mij uitgegeven *Moderne Kunstwerken*, en dan natuurlijk zonder vergoeding mijnerzijds. 2. voor het laten vervaardigen en laten uitgeven van kleurenreproducties onder voorwaarde, dat U bij verschijnen van elken kleurenreproductie 100 gulden inééns ontvangt. Zonder zelf het reproductierecht te bezitten, zou het mij onmogelijk zijn, met de uitgave van gekleurde reproducties naar schilderijen van Vincent door te gaan.’²¹⁶ Hij stuurde bij deze brief een contractje van dezelfde strekking mee, dat Jo van Gogh ondertekend terug moest sturen. Daar ging zij niet op in.

Zij ging waarschijnlijk wel akkoord met het onbeperkt afbeelden van werk van Van Gogh in *Beeldende Kunst*, want daarvoor vraagt Bremmer niet opnieuw toestemming. Maar voor de platen en plaatwerken hield zij het reproductierecht in eigen hand. In zijn brief van november 1913 verzoekt hij haar inderdaad om het recht van reproductie van alle negen kleurenplaten afzonderlijk, en voegt eraan toe: ‘als tegemoetkoming zou ik U van elken druk 10 exemplaren of een bedrag van f 100,- kunnen doen toekomen. Verder wilde ik U nog verzoeken mij verlot te geven om van de origineele teekeningen van Vincent die ik bezit reproducties te laten vervaardigen in 100 exemplaren, te verkopen à f 2,50 per stuk. Zij worden in zwart gedrukt en zullen ongeveer even groot als de originelen zijn. Ook hiervan zou ik U enkele exemplaren doen toekomen.’²¹⁷ De situatie met Van Gogh, die een voorafschaduwung lijkt van de huidige lucratieve exploitatie van het reproductierecht door musea die werk van hem bezitten, was voor de zaken die Bremmer deed uniek. Bij geen enkele andere kunstenaarserfgenaam had Bremmer dit soort problemen.

Beeldende Kunst

In 1913 richtten Bremmer en Scherjon, waarschijnlijk op initiatief van de laatste, samen het tijdschrift *Beeldende Kunst* op.²¹⁸ Dit tijdschrift, dat een veel breder terrein bestreek dan zijn voorganger, zou 24 jaargangen lang onder de alleenredactie van Bremmer worden uitgegeven, de eerste 18 jaargangen in samenwerking met Scherjon; de laatste zes bij uitgeverij De Spieghel. De jaren van 1913 tot 1930 waren de gouden jaren van *Beeldende Kunst*. Bremmer en Scherjon begonnen waarschijnlijk voorzichtig met 1000 exemplaren, net als *Moderne Kunstwerken*. Deze oplage raakte in de eerste jaren steeds uitverkocht.²¹⁹ Na de Eerste Wereldoorlog, toen er weer volop papier was, werd de oplage waarschijnlijk verhoogd tot 1500 exemplaren (zie fig. 5). De verhoging van de prijs van losse nummers tot f 5,- in 1920 wijst ook op het toenemende succes. Omdat er van de jaargangen VII en later steeds exemplaren overbleven, zal de oplage echter niet verder zijn verhoogd. Ook stond het blad vanaf het begin vol advertenties. De advertentieruimte werd zo goed verkocht dat er in 1929 zelfs een extra blad om het tekstkatern kwam om nog meer advertenties te kunnen plaatsen,

en om reclame te maken voor eigen uitgaven, waar in de eerdere jaargangen geen ruimte voor was.

Hoewel het werk uit de kunsthands – krap een derde van het totaal aantal afbeeldingen in *Beeldende Kunst* – relatief minder aandacht kreeg dan in *Moderne Kunstwerken*, waren de handelaars meer geneigd te adverteren. *Beeldende Kunst* bood een aantrekkelijke omgeving in de vorm van de vele afbeeldingen van werken uit grote musea in Amsterdam, Berlijn en Parijs. (zie fig.4) Maar vooral had Bremmer inmiddels veel profijtelijke contacten opgedaan. Zijn status als welkome gast bij de kunsthandel kreeg bovendien een extra impuls toen hij vanaf 1911 op grote schaal kon gaan inkopen voor Helene Kröller. Uit publicaties van het Kröller Müller Museum en de documenten betreffende diverse verzamelaars is goed te volgen hoe Bremmer zijn inkopen spreidde over zeer veel kunsthands en veilinghuizen.²²⁰ Dit is in zaken altijd een goede praktijk: door de nering aan veel liefhebbers te gunnen, voorkom je scheve gezichten.

Bremmer had in zijn lange loopbaan contact met minstens 75 kunsthands. Zo'n vijftien van zijn contacten waren buitenlandse, voornamelijk Franse en Duitse, zoals Bernheim Jeune en Lénocé Rosenberg in Parijs en Cassirer en Lepke in Berlijn. De circa zestig Nederlandse kunsthands met wie hij zaken deed, vertegenwoordigden het grootste deel van de markt in Nederland.²²¹ Ongeveer de helft van hen is terug te vinden in de kolommen en/of advertentiepagina's van *Beeldende Kunst* (zie fig. 3). Belangrijke handelaars in werk uit de Haagse School en de Franse negentiende eeuw, zoals C.M. van Gogh, die ook al in *Moderne Kunstwerken* vertegenwoordigd waren, bleven. Er kwamen nieuwe bij op dit terrein, zoals Huinck in Utrecht, later Huinck & Scherjon in Amsterdam, die ook moderne Franse kunst en kunstenaars uit de omgeving van Bremmer voerden. Nieuw in *Beeldende Kunst* zijn ook de handelaars in oude kunst, zoals de grote en gerenommeerde kunsthands Goudstikker en Hoogendijk en handelaars in oude en uitheemse kunst als Kleykamp en Komter. Vanzelfsprekend kregen de kunsthands die zich echt gingen toeleggen op de kunst uit Bremmers stal, bijvoorbeeld d'Audretsch, Walrecht en Nieuwenhuizen Segaar, veel aandacht in *Beeldende Kunst*. Ook toonde Bremmer in het blad mondjesmaat kunst uit buitenlandse kunsthands.

Er is in *Beeldende Kunst* ook meer wederkerigheid tussen de advertenties en redactionele aandacht dan in *Moderne Kunstwerken*. In het algemeen waren de kunsthands van wie veel werk besproken werd, ook trouwe adverteerders. Huinck bijvoorbeeld, die vanaf de zesde jaargang, in 1919, zeer ruim werd bedeed met redactionele aandacht, begon met adverteren zodra er een plaats vrijkwam op het omslag. Dat was in 1922, toen Buffa zijn advertenties staakte. Hij bleef adverteren tot de laatste jaargang. Ook d'Audretsch, die vanaf de tiende jaargang in 1923 genoemd werd, kocht advertentieruimte zodra die beschikbaar kwam. In zijn geval was dat eind 1925, aan het begin van de dertiende jaargang, nadat Gerbrands was gestopt met adverteren. Het is niet zo dat Bremmer uitsluitend werk van adverteerders besprak, maar hij maakte het zijn adverteerders, die ook buiten *Beeldende Kunst* zijn relaties waren, wel graag naar de zin. Hoe gunstig het was voor een kunsthandaar als werk uit zijn collectie werd afgebeeld in *Beeldende Kunst*, blijkt uit een brief van Bremmer uit 1916 aan Grietie Smith: 'Naar aanleiding van het portret van Toorop in de laatste aflevering van B.K. heeft Krüger reeds zeven aanvragen gehad om het te kopen. Ik ben blij dat zoo'n mooi werk bij U terecht gekomen is.'²²²

Sommige handelaars maakten handig gebruik van hun advertentieruimte. Een goed voorbeeld is de vaste adverteerder Douwe Komter, die vanaf 1906 een kunsthandel had aan de Herengracht in Amsterdam. Hij was een befaamd handelaar in oude kunst en kunstnijverheid en gold als specialist op het gebied van Egyptische, Assyrische en Oost-Aziatische kunst. Een teken van zijn status is het feit dat hij musea in heel Europa tot zijn klantenkring kon rekenen, zoals het British Museum in Londen en zelfs buiten Europa het Museum of Fine Arts in

Boston.²²³ Bremmer kocht er geregeld Delfts blauw, zeventiende-eeuwse schilderijen en Aziatica voor zichzelf en voor zijn verzamelaars. De oude schilderkunst in het Kröller-Müller Museum is voor een flink deel afkomstig uit kunsthandel Komter, bijvoorbeeld het fraaie paneel *Venus met Amor als honingdief* van Lucas Cranach de Oude. Ook veel van de Japanse en Chinese beeldhouwkunst kwam bij hem vandaan. Komter had in *Beeldende Kunst* de beste plaats voor advertenties: onder de inhoudsopgave, een plek die hij al in *Moderne Kunstwerken* veroverd had. In de derde aflevering van de eerste jaargang van *Beeldende Kunst*, januari 1914, beeldde Bremmer een Japanse *Zittende Boedha* (nr. 22) af uit de collectie Kröller, die aangekocht was bij Komter. Prompt paste Komter in het volgende nummer van *Beeldende Kunst* zijn advertentie aan met de volgende tekst: ‘In mijn zaak zijn nog te bezichtigen OUD JAPANSCH STEENEN BEELDEN, gelijksoortig aan No 22, afgebeeld in aflevering 3 van dit tijdschrift’ (zie hoofdstuk III, afb. 5).

‘Een maandblad, dat zijn adverteerders niet missen kan’

Toen Bremmers compagnon Willem Scherjon zich in 1930 associeerde met Huinck en zich meer aan de kunsthandel ging wijden, was hij waarschijnlijk van plan om de uitgeverij samen met Bremmer min of meer op dezelfde voet voort te zetten. Hij gaf de dagelijkse leiding van de drukkerij in handen van zijn ondergeschikte, de fotograaf en drukker J. Pierik.²²⁴ Toen Pierik echter al minder dan een jaar later plotseling stierf, werd de uitgeverij-drukkerij opgeheven. *Beeldende Kunst*, dat door de omstandigheden een half jaar niet verscheen, werd in 1931 voor f 2000,- verkocht aan uitgeversmaatschappij De Spieghel.²²⁵ Daarmee gaf Bremmer ook zijn zeggenschap voor een deel uit handen. Hij werd nu gewoon redacteur van het blad, zij het nog wel tot 1938 alléén.

De Spieghel was een door twee idealistische vrouwen, Suzy van Hall en Coos Schregardus, geleid bedrijf, dat onder andere *Mededeelingen*, het maandblad van de Nederlandsche Vrouwenclub, uitgaf.²²⁶ Bremmer had in 1926 al meegewerkt aan de uitgave van een monografie over Rådecker bij deze uitgeverij. Aan de overname van *Beeldende Kunst* zou De Spieghel weinig plezier beleven. Het was crisistijd en zowel verzamelaars als de kunsthandel begonnen de effecten daarvan te voelen. Toen *Beeldende Kunst* in 1931 werd overgenomen, was het een goedlopend blad. Maar het aantal abonnees begon al snel terug te lopen. Met ingang van jaargang XIX in 1932 daalde de prijs van losse nummers weer naar het oude niveau van f 2,50, een teken dat de losse verkoop ook minder goed liep. Volgens A.Schulte-Treep, die in de periode 1936-1939 als correctrice bij De Spieghel werkte, had *Beeldende Kunst* in 1936 nog slechts 200 abonnees.²²⁷ Ook nam het aantal advertenties na 1932 gestaag af, tot er een dieptepunt van slechts 1 tot 1,5 verkochte pagina bereikt werd in 1937.

Dit had niet alleen met de crisis te maken. Een ander tijdschrift dat bij De Spieghel verscheen, *De Kroniek van Kunst en Cultuur*, steeg bijvoorbeeld juist van een bescheiden oplage van slechts 150 exemplaren in 1935 naar 800 exemplaren in 1938.²²⁸ Belangrijker was dat Bremmer, nu hij niet meer zelf bij de exploitatie betrokken was, het evenwicht tussen redactionele aandacht en advertenties uit het oog begon te verliezen. Vanaf jaargang XXI (1934) besteedde hij buitengewoon veel aandacht aan de kunsthandel van G.J. Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag, die in 1933 geopend was. Nieuwenhuizen Segaar had als uitgever van grafiek en plaatwerken wel een aantal malen geadverteerd in eerdere jaargangen, maar als kunsthandelaar adverteerde hij slechts één jaargang. De daaropvolgende redactionele aandacht kreeg hij dus in feite ‘gratis’. Dit leidde tot scheve gezichten bij de andere adverteerders. Het openlijke dispuut over Bremmers belangenverstrengeling met de kunsthandel in 1937 was voor de uitgever waarschijnlijk de druppel die de emmer deed overlopen. Niet lang daarna

stelde De Spieghele hem voor om de redactie van *Beeldende Kunst* met ingang van de 25ste jaargang uit te breiden met A.M. Hammacher, P. Hasaerts en J. van Gelder.

In een brief van januari 1938 zet de uitgever de zaak uiteen aan Aleida Bremmer-Beekhuis: 'U moet de situatie goed begrijpen: wij koopen op zeker tijdstip een blad voor Fl 2000,-. Dit blad heeft een bepaald aantal abonnee's en een vaste groep adverteerders. Daarop berekenen wij de mogelijke exploitatie-winst en de mogelijkheid om dit bedrag van Fl 2000,- er in den loop van enkele jaren weer uit terug te verdienen. Ondanks alle daartoe aangewende pogingen is het ons niet gelukt om het aantal abonnee's op peil te houden of te vermeerderen; daarnaast hebben wij een bepaalde tegenzin bij de adverteerende kunsthandelaren opgemerkt, toen de samenwerking van den Heer Bremmer en den kunsthandelaar Nieuwenhuizen Segaar groter werd. Er valt hieruit slechts één conclusie te trekken: óf *Beeldende Kunst* is een maandblad, geheel onafhankelijk van welke advertentie ook, dus zonder advertenties, alleen gedragen door het enthousiasme van de lezers van de kring dus om den Heer Bremmer heen, óf *Beeldende Kunst* is een maandblad, dat zijn adverteerders niet missen kan, omdat de uitgever er dan ieder jaar geld bij legt, hetgeen voor ons althans niet mogelijk is.'²²⁹

Bremmer voelde er niets voor zijn heerschappij na 24 jaargangen te moeten delen, en trok zich terug. Dat besluit was minder dramatisch dan het lijkt, omdat het slechts de datum waarop hij had willen stoppen, met een jaar vervroegde; hij was, volgens zijn echtgenote, van plan geweest om 25 jaargangen vol te maken.²³⁰ In april 1938 verscheen de laatste aflevering van *Beeldende Kunst* onder zijn redactie. De nieuwe redactie maakte monografische nummers over kunstenaars die bij Bremmer buiten beschouwing waren gebleven zoals Richard Roland Holst, Constant Permeke en Marc Chagall, maar besteedde ook aandacht aan kunst die Bremmer na aan het hart lag, zoals middeleeuwse beeldhouwkunst. De aanpak was iets meer kunsthistorisch gericht, de toon iets minder verheven dan die van Bremmer, maar de voornaamste koerswijziging lag in de onafhankelijkheid van de redactie ten opzichte van de kunsthandel. Niet lang na hun aantreden begon de verkoop van het blad op te leven.²³¹ Ook kwamen er adverteerders terug die eerder afhaakten, zoals Hoogendijk en Douwes. Hoeveel van dit herstel toe te schrijven was aan de opleving van de economie in 1939 en hoeveel aan de nieuwe aanpak, is niet te achterhalen. *Beeldende Kunst* kreeg nooit een echte kans om zich zonder Bremmer te bewijzen. Op het moment dat het effect van de nieuwe stijl merkbaar werd, brak de oorlog uit. In 1942 werd de productie stopgezet vanwege de papierschaarste en na de oorlog werd het blad niet opnieuw uitgebracht.

Voor Bremmer betekende het einde van zijn redacteurschap van *Beeldende Kunst* ook het einde van de periode van zijn grote invloed op de kunstmarkt. Maar hij was nog allerminst uitgespeeld. In één hoedanigheid zou hij zich zelfs na 1938 nog nadrukkelijk manifesteren: als connaisseur.

¹ Halbertsma en Van Ulzen 2001, pp. 122-123.

² Heijbroek 1993.

³ Herbert van Rheaden et al., *Paul Citroen: kunstenaar, docent, verzamelaar*, Zwolle/Heino 1994.

⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 312.

⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 300-301. Van de 'geruchten' die volgens haar rondgingen bij de liquidatie van kunsthandel Walrecht in 1927, heb ik niets terug kunnen vinden in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, *Het Vaderland* of *De Groene*, dus deze geruchten bleven waarschijnlijk buiten de pers.

⁶ Anoniem, *de pinegel*, nr. 1 (juli 1930). Een exemplaar van dit merkwaardige blaadje, dat waarschijnlijk slechts één keer verscheen, bevindt zich in de collectie van het Nederlands Persmuseum. Bremmer-Beekhuis verwijst ernaar in *Dienaar*, p. 89: 'In 1930 associeerde de kunsthandelaar Huynck te Utrecht zich met den heer W. Scherjon. De nieuwe firma werd te Amsterdam gevestigd en legde zich vooral toe op de fijnste Fransche en Belgische en ook Hollandse kunst. De heer Huynck stond te Utrecht reeds bekend om die voorliefde, vooral voor Floris Verster. Vanzelfsprekend kwamen Br's leerlingen er op af en velen van hen hebben er hunne verzamelingen verrijkt. Zoodra dat wat geluwd was, berichtte 'De Pinegel' dat Br. had opgehouden deel uit te maken van de vennootschap "Huynck en Scherjon".' Bremmers vriend en volgeling J.A. Arendsen Hein refereerde ook aan geruchten over Huynck en Scherjon in een ingezonden brief aan *Het Vaderland* in 1937, in het

kader van de hieronder besproken affaire De Gruyter. 'De heer Jos. De Gruyter zoekt blijkbaar iets onwelvoeglijks achter de relaties van den kunsthandel N.S. met den heer Bremmer. Dergelijke geruchten doen ook met andere kunsthands de ronde b.v. H. en Sch. te Amsterdam.' J.Arendsen Hein, 'Ingezonden. De invloed van Bremmer', *Het Vaderland* 8 mei 1937.

⁷ A. Plasschaert, 'Schilderkunst. Aanwinsten Haagsch Museum III', *De Groene Amsterdammer* 7 september 1929.

⁸ Jos. de Gruyter, 'B. van der Leck. Kunsthandel Huinck en Scherjon te Amsterdam', *Het Vaderland* 14 oktober 1930.

⁹ Brief Jos. de Gruyter aan Aart van Dobbenburgh 17 april 1935, Archief Aart van Dobbenburgh, RKD, met dank aan Hans Ebbink.

¹⁰ Jos. de Gruyter, 'Een tentoonstelling van drie generaties. Jan Toorop, Charley Toorop, Edgar Fernhout bij Nieuwenhuizen Segaar', *Het Vaderland* 13 april 1937.

¹¹ De affaire is eerder uitgebreid besproken door Vink 1984, pp. 86-100 en 103-104 (noot 65). Er werden in de loop van de discussie in *Het Vaderland* brieven geplaatst van onder anderen de kunsthandelaar J. Nieuwenhuizen Segaar, de cursisten E.D. Andriessen-Tels], J.A. Arendsen Hein, F. Guépin-Bloem en de kunstenaars-cursiste Ida E. Siewertz van Reesema. Ook Jan Engelman in *De Groene* mengde zich in de discussie.

¹² Jos. de Gruyter, 'De Tentoonstelling de Drie Generaties. De invloed van Bremmer. Sectarisme in de beeldende kunst' *Het Vaderland* 24 april 1937.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Jos. de Gruyter, 'De invloed van Bremmer. Over werk van Charley Toorop en Van Gogh. Nogmaals de quaestie der "dictatuur"', *Het Vaderland* 29 april 1937, reactie op een ingezonden brief van E.D. Andriessen-Tels

¹⁵ Jos. de Gruyter, reactie op Jan Engelman 'De Gruyter contra Bremmer', *De Groene Amsterdammer* 12 juni 1937.

¹⁶ Jos. de Gruyter, op. cit. (noot 14).

¹⁷ Jan Engelman, 'De Gruyter contra Bremmer', *De Groene Amsterdammer* 12 juni 1937.

¹⁸ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 313. Een doorslag van een niet-ondertekende brief, getiteld 'Aan Directie en Commissarissen der N.V. "het Vaderland"', z.d. [mei 1937], met een begeleidend schrijven van J. Labberton, A. Kropholler en D. Nijland met het verzoek aan de lezer om de doorslag te ondertekenen en terug te sturen aan Nijland, die zorgde voor verzending aan *Het Vaderland*, bevindt zich in het BA/GA Den Haag.

¹⁹ Brief H. Nijgh aan mr. J. Drost, Rotterdam 4 augustus 1937, BA/GA Den Haag. Van der Mandele sprak Nijgh er daarna nog eens persoonlijk op aan en kreeg min of meer hetzelfde antwoord, zoals blijkt uit Van der Mandeles 'Dinsdag' gedateerde brief aan Dirk Nijland, BA/GA Den Haag.

²⁰ Brief H. Nijgh aan J. Drost, Rotterdam 4 november 1937, afschrift in BA/GA Den Haag

²¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 297-317.

²² Zie Peters en Whitlau 1989.

²³ Brief G. Ribbius Peletier aan Bremmer 3 november 1915, waarin hij refereert aan dit oordeel van Bremmer over Komter, doorslag in brievenboek van Ribbius Peletier, Archief Ribbius Peletier. Deze brief is niet aanwezig in het BA/GA Den Haag.

²⁴ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 358-362. De geciteerde brieven van Komter in dit manuscript dateren allemaal van na 1930, evenals de bewaarde originelen in het BA/GA Den Haag.

²⁵ Brief A.M. Bremmer-Beekhuis aan H. Nijgh, gedateerd december 1937, afschrift in BA/GA Den Haag.

²⁶ Naast de in de tekst genoemde voorbeelden mist in het BA/GA Den Haag bijvoorbeeld het contract van Helene Kröller-Müller met Bremmer in 1907, waarin de hoogte van zijn vergoeding genoemd werd. Ook is uit een vijftal brieven van Van der Leck in de jaren dertig het bedrag dat Van der Leck ontving, weggeknipt, zie Hilhorst 1999, p. 164.

²⁷ Archief De Bois, RKD, Archief Huinck & Scherjon, Archief Van Gogh Museum, Amsterdam, Archief Huinck & Scherjon, RKD en Archief Nieuwenhuizen Segaar, part. coll.

²⁸ Brief Huinck aan Bremmer, Amsterdam 14 juli 1938, BA/GA Den Haag.

²⁹ Brief d'Audretsch aan Bremmer, ongedateerd [1942] BA/GA Den Haag.

³⁰ Bionda en Blotkamp 1991, p. 61.

³¹ Ibidem.

³² Crommelin-Tutein Nolthenius 1900-1920, notitie najaar 1911, zonder dag of maand

³³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 284.

³⁴ Idem, p. 280.

³⁵ F. Guépin-Bloem, 'De invloed van Bremmer. Wat anderen voor de Kunst deden', *Het Vaderland* 1 mei 1937.

³⁶ Jos. de Gruyter, op. cit. (noot 14).

³⁷ Ebbink 1996, p. 34.

³⁸ H.P. Bremmer, 'De zaak Bremmer', *Het Vaderland* 12 mei 1937.

- ³⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 298. De doorhalingen in het manuscript zijn van haar hand. Omdat de doorgehaalde woorden of passages vaak onthullen hoe Aleida worstelde met de manier om Bremmers omgang met de kunsthandel zo zuiver mogelijk voor te stellen, zijn in dit hoofdstuk een aantal doorgestreepte gedeelten tekst opgenomen.
- ⁴⁰ Heijbroek en Wouthuysen 1993, p. 195.
- ⁴¹ M.J. van Gelder, Makelaar en ondernemer van publieke verkooppingen, Amsterdam, aan Ribbius Peletier, rekening gedateerd november 1913. Archief Ribbius Peletier.
- ⁴² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 10.
- ⁴³ Brief Ribbius Peletier aan Wed. Oldenzeel, februari 1903, doorslag in brievenboek, Archief Ribbius Peletier.
- ⁴⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 163-164.
- ⁴⁵ Ribbius Peletier betaalde bij Oldenzeel in 1903 voor de werken uit de collectie Mouwen prijzen van f 500 tot f 1000 per stuk; zie Van Tilborgh en Vellekoop 1998 en Op de Coul 2003.
- ⁴⁶ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 326.
- ⁴⁷ Brief Bremmer aan onbekende, 11 mei 1914, doorslag in brievenboek, Archief KMM.
- ⁴⁸ Zie voor zijn verdiensten bij Helene Kröller en de Kröller-Müller Stichting hoofdstuk V.1, met name noot 6, en V.3, onder het kopje 'Het museum'.
- ⁴⁹ Grootboek in administratie van de Kröller-Müller Stichting 1929-1932 (Archief KMM), 'Lasten en Baten over 1930, de post: Hr. P. Bremmer, salaris 3000,-, reis- en verdere onkosten H.P. Bremmer 2.375,-.
- ⁵⁰ Uittreksel rekening, oktober 1930, administratie van de Kröller-Müller Stichting 1929-1932 (Archief KMM). Behalve de f 100,- extra vergoeding, werd hem ook nog f 59,- reisgeld vergoed.
- ⁵¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 105.
- ⁵² Zie Wiethoff 1982.
- ⁵³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 299.
- ⁵⁴ Brief Goudstikker aan Bremmer, Amsterdam 9 juni 1916, Archief Ribbius Peletier.
- ⁵⁵ Kwitantie van Goudstikker voor Ribbius Peletier, voor het genoemde schilderij, 17 juni 1916. Archief Ribbius Peletier.
- ⁵⁶ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 299-300.
- ⁵⁷ Peters en Whitlau 1989, pp. 6 en 14-15.
- ⁵⁸ Ibidem. Het betreft F910.
- ⁵⁹ Brief Bremmer aan Bremmer-Beekhuis 13 april 1908, overgetypt (met doorhaling) door Bremmer-Beekhuis, BA/GA Den Haag. Drie van deze tekeningen zijn geïdentificeerd als F895, F1025 en F1048.
- ⁶⁰ Brief Bremmer aan Bremmer-Beekhuis 21 juli 1907, overgetypt door Bremmer-Beekhuis, BA/GA Den Haag.
- ⁶¹ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 129.
- ⁶² Bremmer, Inventaris Kröller-Müller 1915.
- ⁶³ Inventaris Bremmer 1911, Aankopen juni 1911 t/m december 1913, zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer, Toelichting.
- ⁶⁴ Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekening 13 januari 1920.
- ⁶⁵ Idem, aantekening 1 juni 1920.
- ⁶⁶ Idem, aantekening 22 februari 1921.
- ⁶⁷ Brief Rosenberg aan Bremmer, Parijs 26 februari 1923. Alle citaten in deze alinea komen uit deze brief.
- ⁶⁸ BK XX, 65.
- ⁶⁹ Brief Rosenberg aan Bremmer 3 april 1923, BA/GA Den Haag; er is wel correspondentie van Bremmer met Rosenberg in het Archief KMM uit de periode 1927-1932, maar hierin wordt helemaal niet aan dit project gerefereerd.
- ⁷⁰ Dit blijkt uit het documentatiesysteem over de kunsthandel van Léonce Rosenberg, aangelegd door Christian Derouet, Parijs, ingezien december 1993. De gegevens zijn bij lange niet compleet. Hij heeft slechts in een aantal gevallen alle benodigde gegevens. Ik geef hier de duidelijkste voorbeelden, waar de werken het best vergelijkbaar zijn.
- ⁷¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 291.
- ⁷² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, kladversie, p. 5, BA/RKD.
- ⁷³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 291.
- ⁷⁴ Ibidem
- ⁷⁵ H.P. Bremmer, 'De zaak Bremmer', *Het Vaderland* 12 mei 1937.
- ⁷⁶ Jos. de Gruyter, reactie op: H.P. Bremmer, 'De zaak Bremmer', *Het Vaderland* 12 mei 1937.
- ⁷⁷ Hilhorst 1999, pp. 209-211.
- ⁷⁸ Bremmer 1937 en Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, pp. 27-53.
- ⁷⁹ Kaartsysteem 1920-1922, zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer, Toelichting.
- ⁸⁰ Brief Bremmer aan Hannema 25 juni 1925, Archief Museum Boymans, GA Rotterdam.
- ⁸¹ Brief Bremmer aan Hannema 3 januari 1927, Archief Museum Boymans, GA Rotterdam.

⁸² Helene Kröller bezat volgens Bremmer, cat. Kröller-Müller 1928, 27 schilderijen. In cat. Kröller-Müller 1970 worden bovendien nog vijf werken genoemd die na 1928 verworven zijn. Dat betekent dat er in totaal minstens 32 werken in haar bezit zijn geweest. Het is niet zeker of al deze werken zich nog in de collectie van het museum bevinden; in cat. Kröller-Müller 1970 worden slechts 16 schilderijen van Van Daalhoff genoemd.

⁸³ Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekening 27 januari 1920.

⁸⁴ Idem, aantekeningen resp. 25 januari 1919 en 1 november 1920. Deze werken zijn te identificeren als de nrs. 57 en 58 in Bremmer, cat. Kröller-Müller 1921, p. 18; ze zijn niet opgenomen in cat. Kröller-Müller 1970.

⁸⁵ Brief Bremmer aan Helene Kröller 1 juli 1915, Archief KMM.

⁸⁶ Bremmer, Inventaris Kröller-Müller 1915, schilderijen van J.A. Zandleven gekocht van H.P. Bremmer: *Rozen* (1907, aankoop 1907), *Hooiberg* (1908, aankoop 1909), *Bloemstuk* (1908, aankoop 1913), *Stilleven* (1910, aankoop 1910) en *Zonnebloem* (1912, aankoop 1912). Gekocht op de tentoonstelling in de Rotterdamsche Kunstkring in 1909: *Denneboom* (1909).

⁸⁷ Bremmer, Inventaris Kröller-Müller 1915: 'P. Mondrian, Compositie in Lijn en Kleur, gekocht bij W. Walrecht 1914 à f 200,-'.

⁸⁸ Bremmer, Inventaris Kröller-Müller 1915: 'Jan Terwey, Uit het Leven van Jezus (1914), I. De Aanzegging, II. De Geboorte, III. De Verzoeking, IV. De Genezing der Zieken, V. In Den Hof van Olijven, VI. Het Avondmaal, VII. De Kruisdood, VIII. De Opstanding, IX. Jezus op de Golven, elk 35x23 cm, gekocht bij Walrecht de serie van 9 stuks à f 850,-'.

⁸⁹ Zie hoofdstuk V.2, onder het kopje 'Vrouwelijke verzamelaars'.

⁹⁰ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 177.

⁹¹ Brief Terwey aan Bremmer 12 februari 1915, BA/GA Den Haag. Het werk aan de serie tekeningen en de eerder ontvangen (ongespecificeerde) extra's worden genoemd in de brieven van 13 juli 1914, 28 september 1914 en 30 november 1914.

⁹² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 296.

⁹³ Bremmer 1937.

⁹⁴ Brief Bremmer aan Grietie Smith, Den Haag 12 juni 1908, part. coll.

⁹⁵ Reitlinger 1961, vol. 2, pp. 1-21.

⁹⁶ Bremmer aan Jo van Gogh-Bonger, ongedateerd [maart 1903], Archief Van Gogh Stichting, Van Gogh Museum, Amsterdam

⁹⁷ Zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer.

⁹⁸ Taxatierapport van L. en J. Beeuwkes, makelaars in roerende en onroerende goederen te 's-Gravenhage, met voorlichting van Dr. D. Hannema, 2 maart 1956, BA/GA Den Haag.

⁹⁹ Afschrift van de akte van scheiding der nalatenschap van de heer dr. H.P. Bremmer, 28 april 1956, BA/GA Den Haag.

¹⁰⁰ Jan Engelman, 'De Gruyter contra Bremmer', *De Groene Amsterdammer* 12 juni 1937.

¹⁰¹ Afgebeeld in *Beeldende Kunst*, resp. BK XVIII omslag afl. 2, BK XX omslag afl. 5, BK XXI, 23, BK XVIII, 95 en BK XXI, 24.

¹⁰² H.P. Bremmer, 'Charley Toorop' in *Catalogus tentoonstelling nov. 1933 Kunsthandel Goudstikker*, Amsterdam november 1933. Ze exposeerde hier samen met de Griekse beeldhouwer Wolf Demeter. Er waren 39 schilderijen van haar te zien.

¹⁰³ Ebbink en De Ruiter 1996, p. 44, constateren dat Gerbrands in de jaren twintig actief was in Utrecht maar geven geen datum waarop hij met zijn handel begon. De Arnhemse kunsthandel wordt geregeld genoemd in *De Amsterdammer*, bijvoorbeeld: V. 'Aanteekeningen. Schilderkunst', *De Amsterdammer*, *Weekblad voor Nederland*, 21 juli 1889, vermeldt een tentoonstelling van de schilder A. Boom bij Gebr. Gerbrands te Arnhem. Vanaf omstreeks 1912 noemt deze handel zich 'Gerbrands' Kunsthandel, Arnhem' en adverteert zij in *De Amsterdammer* met 'Schilderijen, Etsen, Gravures, Encadrements', bijvoorbeeld op 10 augustus 1912. Vanaf de eerste jaargang van *Beeldende Kunst* in 1913 adverteert 'Gerbrands' Kunsthandel, Utrecht' in dit medium. Waarschijnlijk is dit een van de Gebroeders Gerbrands uit Arnhem, die zich in Utrecht gevestigd had.

¹⁰⁴ Vgl. de advertenties van Gerbrands in BK jrg I t/m V met jrg VI en later: het zinnetje 'alleenverkoop in Utrecht' is verdwenen.

¹⁰⁵ In 1916 is de eerste vermelding van een tentoonstelling bij Gerbrands' Kunsthandel in Utrecht in *De Amsterdammer*: A. Plasschaert, 'Utrecht. Van Vliet bij Gerbrands', *De Amsterdammer*, *Weekblad voor Nederland* 12 maart 1916. In 1916 deed Bremmer ook zijn eerste aankoop voor Helene Kröller bij Gerbrands: Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekening 3 maart 1916, '1 schilderij "Haven" van Leo Gestel, gedateerd 1914, gekocht bij Gerbrands te Utrecht 200,-'. Vanaf 1919 (BK VI) vulde Gerbrands zijn advertentie voor platen en kunstnijverheid in *Beeldende Kunst* aan met de vermelding 'Tentoonstelling van Moderne Schilderijen'.

¹⁰⁶ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 317.

¹⁰⁷ Zie Ebbink en De Ruiter 1996, p. 44. A. Plasschaert, 'Letteren en Kunst. H.A. van Daalhoff, te Utrecht. Bij Gerbrands', *Het Vaderland* 11 maart 1918, en A. Plasschaert, 'Kunst en Letteren. Tentoonstellingen. Notities. Den Haag, Utrecht, Rotterdam', *De Amsterdammer. Weekblad voor Nederland* 19 januari 1918.

¹⁰⁸ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 120.

¹⁰⁹ Dimitri Frenkel Frank, 'Van Gogh verkocht ik nog voor 18.000 gulden. Kunsthandelaar Huynck wil prijzen instellen. Gisteren 80ste verjaardag', *De Telegraaf* 24 augustus 1961.

¹¹⁰ *Prijzlijst van Kunstzaal Huinck, Steenweg 8, Utrecht. Tentoonstelling 28 januari-28 februari 1907*. Archief Huinck & Scherjon, Archief Van Gogh Museum, Amsterdam.

¹¹¹ *Kunsthandel Firma A.J. Huinck, Steenweg 8, Utrecht. Tentoonstelling van Moderne Schilderijen Maart 1917*. Archief Huinck & Scherjon, Archief Van Gogh Museum, Amsterdam.

¹¹² Ebbink en De Ruiter 1996, pp. 43-44.

¹¹³ Idem, p. 44.

¹¹⁴ In het Archief Huinck & Scherjon in het RKD bevinden zich voornamelijk brieven van Verster uit de jaren twintig; in het Archief Huinck & Scherjon, Archief Van Gogh Museum, Amsterdam bevindt zich veel correspondentie uit de jaren dertig en veertig, waaronder brieven van Bremmer.

¹¹⁵ *Kunsthandel Huinck Lucas Bolwerk 13 Utrecht. Tentoonstelling van 3 tot 24 december 1919. Werken door de dames: A. Egter van Wissekerke, B. van Hasselt, F.G.M. van Hettinga Tromp, A. Heil, C.J. Pabst en E. Pauw*, Archief Huinck & Scherjon, Archief Van Gogh Museum, Amsterdam.

¹¹⁶ Zie hoofdstuk VI.3.

¹¹⁷ Helene Kröller verwierf er op 25 januari 1919 een schilderij van Van Daalhoff, zie noot 84, en op 29 maart 1919 een bronzen uil van Altorf, aantekening van die datum, Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921. Daarna kocht Bremmer er zeer regelmatig voor haar in, niet alleen kunstenaars uit zijn eigen stal, maar ook negentiende-eeuwse kunst.

¹¹⁸ Lijst van inkoop [1902-1917], Archief Ribbius Peletier.

¹¹⁹ Afgebeeld resp. in BK VI, 71 (juli 1919) en BK VI, 95 (oktober 1919), dit betreft F16.

¹²⁰ In het Archief Huinck & Scherjon, Archief Van Gogh Museum, Amsterdam bevinden zich brieven van onder anderen de Parijse kunsthandelaars André Schoeller, Paul Rosenberg (de broer van Léonce Rosenberg), M. Knoedler en Bernheim Jeune en van de in Frankrijk werkzame kunstenaars Csaky, L. Pissarro, Lydia Radda, Severini en Tobeen.

¹²¹ Zie A. van Tol, 'Parijsche Italianen bij Huinck en Scherjon, Amsterdam' *De Groene Amsterdammer* 9 december 1933.

¹²² Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekening 4 februari 1916.

¹²³ Zie Loosjes-Terpstra 1987, p. 119, A. Plasschaert, 'Kunst en letternieuws. Der Sturm (bij d'Audretsch). I', *Het Vaderland* 17 maart 1916, en W.Jos. de Gruyter, 'Kunsthandelaar d'Audretsch 75 jaar', knipsel d.d. 20 december 1947, persdocumentatie RKD.

¹²⁴ De Gruyter, op. cit. (noot 123).

¹²⁵ A. Plasschaert, 'Kunst en Letternieuws. Bij d'Audretsch', *Het Vaderland* 5 november 1918.

¹²⁶ Zie anoniem, 'Kunsthandel D'Audretsch', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 5 juni 1923 en A. Plasschaert, 'Franschen bij d'Audretsch in Den Haag. Notities', *De Groene Amsterdammer* 16 juli 1932.

¹²⁷ De Gruyter, op. cit. (noot 123) en Venema 1986, p. 288. In *Beeldende Kunst* zijn vanaf jaargang XX Aziatica en oude kunst uit bezit van d'Audretsch afgebeeld.

¹²⁸ Zie bijlage Index *Beeldende Kunst*. Als het afgebeelde werk voorkomt in Bremmers inventaris (zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer) vóór de vermelding in *Beeldende Kunst*, staat zijn naam, tussen vierkante haken, voor de naam van de als eigenaar vermelde kunsthandel; als het pas ná afbeelding in zijn inventaris voorkomt, staat zijn naam achter die van de kunsthandelaar. In het eerste geval beeldde hij dus aantoonbaar een werk uit eigen bezit af als eigendom van de kunsthandel; in het tweede geval kan dat niet worden aangetoond. N.B. Bremmers naam is alleen toegevoegd als het werk voorkomt in zijn kaartstelsel of in een van zijn inventarissen. Als alleen uit andere bronnen (zoals Faille 1970 en Hilhorst 1999) bekend is dat het werk door zijn handen is gegaan, is dit niet vermeld. De informatie over alle werken die door Bremmer verhandeld zijn, is te divers en te gefragmenteerd om op te nemen.

¹²⁹ BK X, 65, BK X, 67, BK XVII, 79, BK XVIII, 08, BK XVIII, 23 en BK XIX, 64.

¹³⁰ Resp. BK XVII, 55, BK XXII, 93 en BK XXIV, 48.

¹³¹ Zie Hilhorst 1999. De werken zijn afgebeeld in resp. BK XXII, 56, BK XIX, 45 en 46, BK XXI, 32 en BK XXI, 63.

¹³² De verkoop aan Smith blijkt uit het lijstje met werken van Van der Leck en hun eigenaars, opgesteld door Bremmer omstreeks 1915, BvdLA/RKD. Uit Hilhorst 1999, pp. 141 en 175, blijkt dat het werk in februari 1925 weer in Bremmers bezit was. Het bevond zich in 1938 nog in Bremmers inventaris.

¹³³ Dit blijkt uit het overzicht van de door Van der Leck aan Bremmer geleverde werken in de periode 1922-1936 in Hilhorst 1999, pp 210-211.

¹³⁴ Deze drie werken komen niet voor in de bijlage Verzameling H.P. Bremmer, omdat er uit de periode tussen 1922 en 1938 geen inventaris bewaard is gebleven. Daarom staat Bremmers naam ook niet vermeld bij de drie bewuste werken in de bijlage Index *Beeldende Kunst* (zie noot 128).

¹³⁵ Om precies te zijn: 149 geen naam en 57 privaot of privaot Den Haag. Zie bijlage Index *Beeldende Kunst*.

¹³⁶ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 303-304.

¹³⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 300.

¹³⁸ G.P. van Stolk, *Notulen van de vergadering van het hoofdbestuur van de Rotterdamsche Kunstkring*, d.d. 2 oktober 1903, 9 oktober 1903, 30 oktober 1903 en 6 november 1903. Archief Rotterdamsche Kunstkring, GA Rotterdam.

¹³⁹ G.P. van Stolk, *Notulen van de vergadering van het hoofdbestuur van de Rotterdamsche Kunstkring*, d.d. 23 maart 1911, 2 juni 1911, 16 juni 1911, 8 september 1911, 13 oktober 1911, 17 november 1911, 21 november 1911, 8 december 1911, 29 december 1911, 5 januari 1912. Archief Rotterdamsche Kunstkring, GA Rotterdam.

¹⁴⁰ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 300.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² A.Plasschaert, 'Tentoonstelling bij Walrecht, Den Haag. Fl.Verster, J.Altorf', *De Amsterdammer, Weekblad voor Nederland* 20 juli 1913.

¹⁴³ Zie resp. cat. *Tentoonstelling van werken van Dirk Nijland*, Kunstzaal Walrecht, Den Haag november 1913; anoniem, 'Kunsthandel Walrecht. Dirk Nijland', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 15 december 1919; Roodenburg, Van der Linde en Maurer 2002, p. 108; Lincewicz 1990, p. 148; d-B. [H. de Boer], 'Kunstoverzicht. Degouve de Nuncques. Kunstzaal Walrecht', *De Hofstad* 4 januari 1919; idem, 'Kunstoverzicht. Kunstzaal Walrecht. Tentoongestelde Teekeningen en etsen door Mevr. Adriani-Hovy', *De Hofstad* 1 maart 1919; idem, 'Kunstoverzicht. Schilderkunst. Antoinette van Hoytema. Kunstzaal Walrecht', *De Hofstad* 3 mei 1919; Van der Linde en Maurer 2001, p. 117.

¹⁴⁴ Zie resp. C. Hilhorst, 'Bart van der Leck', in Blotkamp 1982, pp 153-158: p. 163; Gertrud Wendermann, *Studien zur Rezeption des Neo-impressionismus in den Niederlanden*, Münster 1993, p. 419; Joosten 1998 p. 105; Harmsen 1999, p. 29; en A. Plasschaert, 'Notities over schilderkunst. In Pulchri, bij Walrecht, etc. Teixeira de Mattos.' *Het Vaderland* 16 oktober 1918.

¹⁴⁵ Brief Mondriaan aan Bremmer, Parijs 5 mei 1914, BA/GA Den Haag.

¹⁴⁶ Brief Jessurun de Mesquita aan Bremmer, Amsterdam z.d., BA/GA Den Haag. Het is niet bekend of de tentoonstelling heeft plaatsgevonden; in de knipsels in de persdocumentatie van het RKD en in het on-line archief van *De Groene* is niets gevonden. Walrecht verkocht wel vanaf 1913 werk van Jessurun de Mesquita; in Bremmer, Inventaris Kröller-Müller 1915 zijn twee aankopen uit 1913 van tekeningen (*Eend en Duif*) van deze kunstenaar bij Walrecht genoteerd.

¹⁴⁷ Zie hoofdstuk VI.2 onder het kopje 'Opdrachten'.

¹⁴⁸ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 301.

¹⁴⁹ Er was overigens geen veiling aan deze liquidatie verbonden; in het RKD bevindt zich voor de jaren 1926, 1927 en 1928 geen enkele veilingcatalogus waarin de collectie van Walrecht genoemd wordt.

¹⁵⁰ A. Plasschaert, 'Tentoonstelling bij Walrecht, Den Haag. Fl.Verster, J.Altorf', *De Amsterdammer. Weekblad voor Nederland* 20 juli 1913. In zijn bespreking van de eerste tentoonstelling bij Walrecht laakt hij de keuze van werken van Verster; hij mist diens symbolisch geladen stillevens vol 'getemde schoonheid' zoals de drie kannen: 'deze soort stillevens zijn op deze tentoonstelling niet talrijk genoeg vertegenwoordigd. Daardoor is ze ook niet een volledige, en geeft slechts gedeeltelijk en niet scherp gekozen overzicht, van wat den werklijken organisator van dezen handel bekend genoeg moet zijn.'

¹⁵¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 300-301.

¹⁵² Doris Wintgens Hötte, 'Retour à l'ordre. Leiden in de jaren dertig', in Wintgens en De Jongh 1999, pp. 273-300.

¹⁵³ Gegevens over Nieuwenhuizen Segaar zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 151, 301, en mededelingen Jan Nieuwenhuizen Segaar, zoon van G.J. Nieuwenhuizen Segaar, gesprekken in de periode 1993-2001.

¹⁵⁴ Resp. BK XXIII, 48 en BK XXIV, 32; Hilhorst 1999, pp. 210-211.

¹⁵⁵ Bremmer-Beekhuis, *Brieven*, p. 265; zie ook Hilhorst 1999, pp. 165-168, 174, 176-177.

¹⁵⁶ Zie voor de opdrachten van de conservenfabriek Nieuwenhuizen Segaar Wintgens, op. cit. (noot 152), pp. 288-289.

¹⁵⁷ Cornelis Veth, 'Oude kunst van eigen bodem. Noord- en Zuidnederlandsche schilderijen', *De Telegraaf* 29 oktober 1935.

¹⁵⁸ *P.Saenredam. 18 reproducties in lichtdruk naar zijn voornaamste werken met een inleiding door H.P. Bremmer*, Den Haag (Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen Segaar) 1938.

¹⁵⁹ Dit blijkt uit een brief van de drukker D. Weyers Dz. aan Bremmer d.d. 8 januari 1901, vergezeld van een reçu gedateerd 1 januari 1901: 'Ondergetekende verklaart ontvangen te hebben van den Weled. Heer H.P.

Bremmer te 's Gravenhage de somma van vijftienhonderdvijfentwintig Gulden als voorschot in de te maken kosten voor het drukken van het tijdschrift "Moderne Kunstwerken", BA/GA Den Haag.

¹⁶⁰ Brief Jan Veth aan Bremmer 13 oktober 1900, BA/GA Den Haag. Johan Cohen Gosschalk, die over kunst, reclame en tijdschriften schreef in *De Kroniek*, besteedde geen aandacht aan deze eerste versie van *Moderne Kunstwerken*, als die al ooit van de persen gekomen is.

¹⁶¹ Weyers schrijft op 8 januari 1901 aan Bremmer: 'De onderschriften worden gedrukt en van de Mettling komt morgen het 1e duizendtal gereed. [...] Wij komen deze week dus tot verzending. [...] Voor de 2e afl. zijn de negatieven gereed gemaakt, d.w.z. vijf stuks en in de nieuwe drukkerij wordt daarmee onverwijld een begin gemaakt.' Brief Weyers aan Bremmer 8 januari 1901, BA/GA Den Haag.

¹⁶² Er is geen spoor van te vinden in openbare collecties (openbare bibliotheken, Koninklijke Bibliotheek, RKD) noch in het BA/GA Den Haag.

¹⁶³ Brief Weyers aan Bremmer 8 januari 1901, BA/GA Den Haag

¹⁶⁴ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 69; zie ook Joost Nijsen, 'Twee zulke goede namen. Willem Versluys en Annette Versluys-Poelman, uitgevers te Amsterdam', *Optima. Cahier voor literatuur en boekwezen* 7 (1989) 2, pp. 93-135.

¹⁶⁵ Zie Nijsen, op. cit. (noot 164). Naar de exploitatie van de bij Versluys uitgegeven romans is bij mijn weten geen onderzoek gedaan. Uit het materiaal in het (nog niet geordende) archief van Uitgeverij Versluys in het Letterkundig Museum, Den Haag, kan wel worden opgemaakt dat Versluys omstreeks 1890 honderden guldens per maand betaalde aan de redactie van *De Nieuwe Gids* en aparte honoraria van tientallen guldens voor artikelen aan redacteuren als Tak, Boeken en Kloos afzonderlijk. De inkomsten uit verkoop van abonnementen, losse nummers en advertenties uit dit tijdschrift zijn onduidelijk. (Map Onverwerkt materiaal Nieuwe gids Archief). Vroege kasboeken ontbreken. Uit het cahier *Kosten Nieuwe Uitgaven en Herdrukken 1908, 1909, 1910* en de *Uitgavenboeken* die vanaf 1914 werden bijgehouden blijkt in ieder geval dat de schoolboeken een voortdurende stroom inkomsten leverden door goedkope herdrukken en lage kosten.

¹⁶⁶ Zie bijlage Publicaties van H.P. Bremmer. Er is helaas in het Archief Uitgeverij Versluys, Letterkundig Museum, Den Haag geen materiaal gevonden over de exploitatie van *Moderne Kunstwerken*, noch over de andere plaatuitgaven die Bremmer bij Versluys verzorgde. Van de uitgave van zijn vier boeken is wel enig materiaal bewaard, dat hieronder nog ter sprake komt.

¹⁶⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 64.

¹⁶⁸ Bremmer 1906, p. 224.

¹⁶⁹ Dit blijkt uit een brief van Ribbius Peletier aan notaris Dwars in Utrecht, geschreven van zijn vakantieadres in Noordwijk, 10 juli 1904: 'Amice, gij denkt toch wel aan onze afspraak met den Heer Bremmer Trompstraat 332 den Haag omtrent de leening van f 12.000,- die zij met mij zouden aangaan en voor welke overeenkomst gij eerst een concept aan den heer Bremmer ter inzage zoudt zenden?' en brief Ribbius Peletier aan Bremmer, Noordwijk 12 juli 1904: 'Amice, Ik heb notaris E.J. Dwars Zuilenstraat Utrecht er nog even aan herinnerd dat hij beloofd had je een concept van het contract betreffende de leening van f 12.000,- te zenden. Ik heb gezorgd dat Notaris Dwars 1 augustus door de Heeren Vlaer en Kol te Utrecht f 12.000,- kan ontvangen. Maak nu alles verder maar met de heer Dwars in orde.', doorslagen in brievenboek, Archief Ribbius Peletier.

¹⁷⁰ Brief Ribbius Peletier aan notaris Dwars, Noordwijk 16 juli 1904, doorslag in brievenboek, Archief Ribbius Peletier.

¹⁷¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 83, 96; zie voor Bremmers vroege kennismaking met Scherjon hoofdstuk III.1 onder het kopje 'Lichtdrukken zonder retouche'; de firma Versluys & Scherjon lichtdrukkerij en steendrukkerij staat vanaf 1904-1905 ingeschreven in de Utrechtse adresboeken, Utrechts Archief, met dank aan Hans Ebbink voor deze gegevens.

¹⁷² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 74.

¹⁷³ Idem, p. 67.

¹⁷⁴ Dit blad telde in 1901 ca. 800 abonnees en verkocht ca. 80 exemplaren in de losse verkoop, zie Thijs 1956, p. 205. Literaire werken die bij Versluys verschenen, zoals Frederik van Eedens *De Heks van Haarlem* en *Brieven van Gene zijde* verschenen ook in een oplage van 1000, zo blijkt uit het Uitgavenboek 1914-1916, pp. 95 en 151, Archief Uitgeverij Versluys, Letterkundig Museum, Den Haag. Bremmers *Inleiding tot het Zien van Beeldende Kunst* wordt in 1914 zelfs herdrukt in 2000 exemplaren, idem p. 49. Dit zijn enkele van de schaarse bronnen die voor vergelijkingsmateriaal zorgen. In de uitgebreide bibliografie van Joan Hemels en Renée Vegt, *Het geïllustreerde tijdschrift in Nederland. Bron van kennis en vermaak, lust voor het oog. Bibliografie. Deel 1: 1840-1945*, Amsterdam 1993, worden wel gegevens per tijdschrift, voorzover zij bekend zijn, opgesomd. Maar in deze studie komen geen specifieke kunsttijdschriften of plaatwerken over kunst voor, wel populaire tijdschriften met veel afbeeldingen zoals *De Katholieke Illustratie*. *Zondagslectuur voor het katholieke Nederlandse volk* (uitgever *De Katholieke Illustratie*, Den Bosch). Dit tijdschrift, dat wekelijks verscheen van 1867 tot 1967, had in 1871 een oplage van 50.000 exemplaren, en in 1935 meer dan 100.000 (Hemels en Vegt, op. cit., p. 262). Dergelijk hoge aantallen zijn echter ondenkbaar voor een plaatwerk met losse platen. Het

adagium van de uitgeverijwereld 'doordrukken kost niets' gaat wel op voor tekst met afbeeldingen in boekdruk maar veel minder voor de platen in het dure lichtdrukprocédé. Bovendien richtte *De Katholieke Illustratie* zich op een veel breder publiek.

¹⁷⁵ *Prospectus. Moderne Kunstwerken*, BA/GA Den Haag. In deze prospectus is een formulier opgenomen waarin het tijdschrift besteld kan worden 'door tusschenkomst van den Boekhandelaar'. Het tarief van de boekhandel baseer ik op de aanbiedingsfolders voor de boekhandel uit de periode 1910-1916 die ik aantrof in de map 'onverwerkt' in het Archief Uitgeverij Versluys, Letterkundig Museum, Den Haag. Folders waarin *Moderne Kunstwerken* of andere plaatuitgaven aan de boekhandel worden aangeboden, ontbreken helaas; maar er zijn wel folders bewaard waarin de boeken van Bremmer worden aangeboden. In de *Najaarsaanbieding* van 1911 worden bijvoorbeeld aangeboden de vier boeken die Bremmer schreef: Bremmer 1906: verkoopprijs ingenaaid f 4,50, gebonden f 5,50; Bremmer 1908, 1909 en 1911 ingenaaid f 5,-, gebonden f 6,-. 'Van bovengenoemde werken lever ik U de ingenaaide exemplaren met 20% korting en 10% extra, benevens de premiën 4 voor 3 ½; 7 voor 6; 15 voor 12. Op de banden wordt 20% korting verleend, zonder premiën.'

¹⁷⁶ Advertentie in MK III, afl 1.

¹⁷⁷ Hemels en Vegt, op. cit. (noot 174), pp. 91-93.

¹⁷⁸ *De Kunst. Een Algemeen Geïllustreerd en Artistiek Weekblad*, nr. 324, zaterdag 11 april 1914, voorpagina.

¹⁷⁹ Thijs 1956, p. 29 en plaat II, voorpagina *De Kroniek* nr. 1, 1 januari 1895.

¹⁸⁰ Zie noten 179 en 180.

¹⁸¹ Zie Heijbroek en Wouthuysen 1999, p. 136-137.

¹⁸² J.F. Heijbroek, 'Ik werk me half dood en voer niets uit. De brieven', *Kunstschrift* 34 (1990) 1 (Matthijs Maris-nummer), p. 21. Zie ook hoofdstuk III.

¹⁸³ Thijs 1956, p. 33.

¹⁸⁴ Deze herdruk uit 1914 is de enige uitgave van Bremmer waarvan de kosten bekend zijn. De totale kosten, inclusief het plaatsen van advertenties en aanbiedingsreizen, bedroegen f 939,83. Per exemplaar was de kostprijs ingenaaid f 0,46, gebonden f 1,14. Uitgavenboek 1914-1916, p. 49, Archief Uitgeverij Versluys, Letterkundig Museum, Den Haag. In de boekhandel werden de boeken voor f 2,50 (ingenaaid) of f 3,50 (gebonden) verkocht, zo blijkt uit de folder *Voorjaarsaanbieding 1916*, Archief Uitgeverij Versluys. De boeken werden geleverd volgens dezelfde voorwaarden als de in noot 175 geciteerde *Najaarsaanbieding* van 1911. De boekhandel kreeg op een ingenaaid exemplaar ongeveer 30% korting en op een gebonden exemplaar 20%. Dat betekent dat er per ingenaaid boek f 1,70 binnenkwam en per gebonden boek f 2,80. De uitgeverswinst was dus f 1,70 minus f 0,46 is ongeveer f 1,25 per ingenaaid boek en f 2,80 minus f 1,14 is f 1,66 per gebonden boek.

¹⁸⁵ De naam van de vennootschap, 'Versluys en Scherjon' bleef volgens Bremmer-Beekhuis 'behouden ook nadat de hr. A. Versluys zich teruggetrokken had en de hr. Scherjon behalve lichtdrukker tevens uitgever werd'. Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 83.

¹⁸⁶ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 301; BK I, 36, 45 en 93, BK II, 71 en 92, BK V, 53, en afl. 10 geheel, BK VI, 27, BK VII, 40, 51, 61, 62, 64 en 88, BK VIII, 28, BK IX, 35, BK XII, 24, BK XIII, 54 en 56, BK XIV, 15 en 94.

¹⁸⁷ Dit blijkt uit een kwitantie voor G. Ribbius Peletier van A. Staal, in *Antiquiteiten*, Amsterdam, Rokin 156, 14 juli 1916: 'ontvangen van Hr. Scherjon f 275,- voor blanc de chine figuren', Archief Ribbius Peletier.

¹⁸⁸ Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, aantekening 14 april 1921 'bij Scherjon. 3 schilderijen van Nieweg: 2 jonge apen 350,-; aap met jong 275,-; vrouw met hoed 175,-'.

¹⁸⁹ Notulen van de vergadering van het bestuur van de Utrechtse Museumvereniging, 26 oktober 1927, Utrechts Archief, met dank aan Hans Ebbink voor deze gegevens. Scherjon was lid vanaf 1917, bestuurslid vanaf 1923, voorzitter in 1927. In 1929 nam hij afscheid omdat hij naar Amsterdam vertrok.

¹⁹⁰ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 96. Zij verving later de doorgehaalde passage door: 'gaf Br. de raad alle etsen van A. van Ostade te reproduceeren.'

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Zie J.L.J. van Gerwen en N.H.W. Verbeek, *Voorzorg & de Vruchten. Het verzekeringsconcern AMEV: zijn wortels en vertakkingen van 1847 tot 1995*, Utrecht 1995. De genoemde heren komen niet voor in de lijst van cursisten; dit betekent echter niet dat zij niet voor 1926 – voor de cursusplaatsen buiten Den Haag de eerste duidelijk gedocumenteerde datum – cursist geweest kunnen zijn. Bijlage De cursisten van H.P. Bremmer.

¹⁹³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 96. Zij geeft niet het precieze jaartal maar het moet in of voor 1910 geweest zijn; J.H. de Bois refereert al in een brief van 9 juli 1910 aan G. Ribbius Peletier (Archief Ribbius Peletier) aan de 'serie kleurenlichtdrukreproducties' van Bremmer. Zie voor de 26 reproducties de bijlage Publicaties van H.P. Bremmer

¹⁹⁴ Dit blijkt uit een advertentie van kunsthandel De Bois; Heijbroek en Wouthuysen 1993, p. 91.

¹⁹⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 74.

¹⁹⁶ Heijbroek en Wouthuysen 1993, pp. 25-36.

¹⁹⁷ Van Kooten en Rijnders 2003, p. 443.

¹⁹⁸ Bijlage Verzameling H.P. Bremmer.

¹⁹⁹ Brief Bremmer en De Bois aan Ribbius Peletier met briefhoofd van kunsthandel C.M. van Gogh, Kneuterdijk 16, Den Haag, 21 juni 1911, Archief Ribbius Peletier.

²⁰⁰ Heijbroek en Wouthuysen 1993, pp. 36-37.

²⁰¹ Brief Bremmer aan Jo Cohen Gosschalk-Bonger, 12 mei 1913, Archief Van Gogh Stichting, Van Gogh Museum, Amsterdam.

²⁰² Freek Heijbroek en Ester Wouthuysen, 'De briefwisseling tussen het echtpaar Redon en J.H. de Bois', *Jong Holland* 10 (1994) 3 (Redon-nummer), pp. 49-68.

²⁰³ Heijbroek en Wouthuysen, op.cit. (noot 202), p. 55.

²⁰⁴ Ontwerp voor een vernieuwd contract tussen Bremmer en De Bois, gedateerd 22 juni 1913, naar aanleiding van de ontvlechting van Artz & De Bois en de oprichting van kunsthandel De Bois in Haarlem per 1 augustus 1913. Doorslag in brievenboek De Bois I (1903-1915), pp 84, 85, Archief De Bois, RKD. Het oorspronkelijke contract, waar geen document van bewaard is gebleven, dateerde uit 1912 en was tussen Bremmer en de firma Artz & De Bois afgesloten.

²⁰⁵ Ibidem

²⁰⁶ Auteurswet 1912, *Staatsblad* 23 september 1912, 308; zie voor de geschiedenis van deze wet www.ivir.nl/wetten/nl/auteurswet; zie voor de interpretatie daarvan en het gebruik inzake reproductierecht: Robert Verhoogt, *Kunst in reproductie. De reproductie van kunst in de negentiende eeuw en in het bijzonder van Ary Scheffer (1795-1858), Jozef Israëls (1824-1911) en Lourens Alma-Tadema (1836-1912)*, diss. UVA Amsterdam 2004, met dank aan Robert Verhoogt die mij voor de publicatie van zijn proefschrift uitleg verschaftte over het reproductierecht in de negentiende en twintigste eeuw.

²⁰⁷ Heijbroek en Wouthuysen, op. cit. (noot 202).

²⁰⁸ Zie Robert Verhoogt, "en nu nog een paar woorden business". Reproducties naar het werk van Alma Tadema', *Jong Holland* 12 (1996) 4, pp. 22-33: p. 23.

²⁰⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 303-304.

²¹⁰ Brief Jessurun de Mesquita aan Bremmer, Amsterdam 24 oktober 1904, BA/GA Den Haag.

²¹¹ Brief De Bois aan G. Ribbius Peletier 9 juli 1910, Archief Ribbius Peletier. De laatste kocht het werk inderdaad, voor f 2000,-, en gaf toestemming tot reproductie, zoals blijkt uit de brief van De Bois aan Ribbius Peletier van 19 juli 1910, Archief Ribbius Peletier.

²¹² Brief Bremmer aan Jo Cohen Gosschalk-Bonger, z.d. [maart 1903], Archief Van Gogh Stichting, Van Gogh Museum, Amsterdam.

²¹³ Brief Bremmer aan Jo Cohen Gosschalk-Bonger, 29 januari 1904, Archief Van Gogh Stichting, Van Gogh Museum, Amsterdam.

²¹⁴ In zijn brief aan Jo Cohen Gosschalk-Bonger van 10 juli 1905, Archief Van Gogh Stichting, Van Gogh Museum, Amsterdam, noemt Bremmer deze uitgave ook terloops: 'Ook ben ik een uitgave begonnen van de 100 tekeningen van Vincent die in Dordt zijn'.

²¹⁵ Brief Bremmer aan Jo van Gogh-Bonger 21 april 1913, Archief Van Gogh Stichting, Van Gogh Museum, Amsterdam, Jo was van 1901 tot 1912 getrouwd met Johan Cohen Gosschalk. Na zijn dood in 1912 noemde zij zich weer Van Gogh-Bonger.

²¹⁶ Brief Bremmer aan Jo van Gogh-Bonger, 12 mei 1913, Archief Van Gogh Stichting, Van Gogh Museum, Amsterdam.

²¹⁷ Brief Bremmer aan Jo van Gogh-Bonger, 6 november 1913, Archief Van Gogh Stichting, Van Gogh Museum, Amsterdam.

²¹⁸ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 83: 'In den loop van 1913 kwam hij [Scherjon] bij Br. met het voorstel gezamenlijk een nieuw tijdschrift op te richten'.

²¹⁹ Uit een advertentie in jaargang XVIII afl. 1 (1930), waarin oude jaargangen worden aangeboden, blijkt dat de eerste zes jaargangen volledig zijn uitverkocht.

²²⁰ Bijvoorbeeld Bremmer, Inventaris Kröller-Müller 1915; Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921, cat. Kröller-Müller 1970, Oxenaar et.al. 1988; Lijst van inkoop, Archief Ribbius Peletier.

²²¹ Dit baseer ik op Venema 1986, die alle handelaars die nog actief waren in 1940 bespreekt, en Wiethoff 1982, die belangrijke handelaars in oude kunst in het interbellum opsomt. Met het merendeel van de in beide publicaties genoemde handelaars had Bremmer contact. Een andere aanwijzing dat Bremmer met het belangrijkste deel van de markt voeling hield is een brief van de kunsthedelaar E.J. van Wisselingh aan de Leidse kunsthistoricus Willem Martin. Op verzoek van Martin stuurt hij hem een lijst van kunsthedelaars in Nederland. Hij noemde 36 namen van de belangrijkste handelaars die hij kende, verdeeld over Amsterdam, Den Haag, Rotterdam, Utrecht, Hilversum, Arnhem, Groningen en Haarlem. Met vrijwel alle door hem genoemde handelaars had Bremmer ook contact. Brief E.J. van Wisselingh aan W. Martin, 2 mei 1918, Archief W. Martin, RKD.

²²² Brief Bremmer aan Grietie Smith 23 december 1916, part. coll. Het betreft Isaac Israels, *Portret van J. Toorop* (1904), BK IV, 16.

²²³ Peters en Whitlau 1989, pp. 6 en 14-15.

²²⁴ Bremmer Beekhuis, *Dienaar*, p. 89.

²²⁵ Brief De Spieghel aan Bremmer-Beekhuis, 22 januari 1938, GA Den Haag; van deze brief is alleen het eerste blad aanwezig, waardoor niet bekend is wie hem ondertekende.

²²⁶ Bavelaar 1998, p. 36.

²²⁷ Mededeling A. Schulte-Treep, 1992.

²²⁸ Bavelaar 1998, p. 40.

²²⁹ Zie noot 225.

²³⁰ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*. pp. 84, 141.

²³¹ De Ruiter 2000, pp. 185-186.

VIII. 'Eigenhandig en Oorspronkelijk.' Het kennerschap van Bremmer



1.H.P.Bremmer in de rechtzaal temidden van andere deskundigen tijdens het Wacker-proces, Berlijn 1932. RKD

Vanwege zijn vooraanstaande positie op de kunstmarkt werd Bremmer regelmatig om zijn oordeel gevraagd over de authenticiteit van kunstwerken. Vanaf de jaren twintig behoorde hij tot die inmiddels vrijwel uitgestorven soort van autoriteiten in de kunstwereld, de *connaisseurs*. Bremmers faam gold vooral Van Gogh. In 1928 werd hij in *De Telegraaf* omschreven als een expert, die 'zooals ieder weet, in en buiten Europa zoowel bij den kunsthandel als in museumkringen voor den Van Gogh-kenner bij uitnemendheid wordt gehouden, en die in alle voorkomende gevallen wordt geraadpleegd'.¹ Dit was enigszins gechargeerd, maar zeker is dat zijn positie als Van Gogh-expert in Nederland tot in de jaren veertig zeer sterk was.

Hij verwierf deze status al vroeg in zijn loopbaan, toen hij betrokken was bij de spectaculaire 'ontdekking' van ruim honderd vroege werken van Van Gogh in het bezit van de Bredase winkelier Mouwen. Vanuit zijn faam als Van Gogh-kenner groeide zijn status als deskundige op het hele terrein van de moderne kunst. Op den duur zou hij zich zelfs wagen aan expertises van oude en uitheemse kunst. Hier wil ik ingaan op de praktijk van het afgeven van certificaten en Bremmers kennerschap in vergelijking met andere kenners. Verder zal de kwetsbaarheid van zijn oordeel inzake vervalsingen en verkeerde toeschrijvingen veel aandacht krijgen, evenals de curieuze toename van zijn activiteit als expert in de laatste vijftien jaar van zijn leven.

VIII.1 Kenners en kennerschap

Het verschaffen van een verklaring van echtheid bij de verkoop van een kunstwerk raakte aan het begin van de twintigste eeuw in Nederland in gebruik. Zoals de meeste ontwikkelingen op de kunstmarkt kwam deze gewoonte uit het buitenland. Vooral de Engelse en Duitse kunsthandel en veilinghuizen werkten al langer met dergelijke verklaringen, meestal *certificaten* of *expertises* genoemd. De explosieve groei van de handel in kunstwerken in het laatste kwart van de negentiende eeuw deed de prijzen stijgen en maakte het op de markt

brengen van vervalsingen lucratief. Om de kopers garanties te kunnen verschaffen werden deskundigen geraadpleegd die uitspraak konden doen over de authenticiteit. Aanvankelijk werden vooral certificaten afgegeven op het gebied van oude kunst, bijvoorbeeld door de Duitse museumdirecteur Wilhelm von Bode en de Nederlandse geleerde Cornelis Hofstede de Groot.²

Naarmate het werk van sommige moderne kunstenaars in waarde steeg, en daarmee aanleiding gaf tot vervalsingen, werden ook op dat terrein steeds vaker expertises gevraagd. In Duitsland gold Julius Meier-Graefe bijvoorbeeld als een belangrijke deskundige op het gebied van de negentiende en twintigste eeuw, in het bijzonder van Van Gogh.³ In Nederland kreeg Bremmer vanzelfsprekend die rol. De gang van zaken bij het afgeven van certificaten was als volgt: degene die een oordeel wenste over de echtheid van een kunstwerk, ging met het kunstwerk naar een deskundige. Deze bestudeerde het werk en gaf dan zijn expertise: de naam van een kunstenaar aan wie het werk kon worden toegeschreven, de periode van ontstaan en zijn oordeel over de authenticiteit. Het was in het algemeen de verkoper, meestal een kunsthandelaar, die opdracht gaf voor de expertise. In het geval het kunstwerk door de deskundige 'eigenhandig en oorspronkelijk' werd bevonden, werd de gedateerde, geschreven en ondertekende verklaring als certificaat bij het kunstwerk gevoegd.

Bremmer schreef certificaten voor moderne kunst voor de meeste kunsthandels met wie hij veel zaken deed. Er zijn onder andere expertises bewaard gebleven die hij schreef in opdracht van Huinck & Scherjon, Nieuwenhuizen Segaar en d'Audretsch.⁴ De meeste betroffen Van Gogh maar er zijn ook certificaten bekend van werk van andere kunstenaars uit de negentiende en vroege twintigste eeuw, zoals Courbet, Redon, Manet, Renoir en Gauguin. Volgens Bremmer-Beekhuis voorspelde Bremmer ook vaak correct de verkoopprijs.⁵

Aanvankelijk bevatte elk certificaat een uitgebreide beschrijving van het betreffende werk, om het goed te kunnen identificeren. Een van de oudste bewaard gebleven echtheidsverklaringen van Bremmers hand is daarvan een voorbeeld. Het betreft zijn expertise van *Park in het voorjaar* van Vincent van Gogh (F362), gedateerd 12 januari 1920, bestemd voor een Deense koper, de heer Tetzen-Lund. 'De schilderij van Vincent van Gogh op doek 50x65cm zonder lijst, voorstellende, een open volbegroeit [sic] terrein met in volle bloei staande wilde bloemen tusschen gras, [...volgt een lange beschrijving] is naar mijn beste meening en overtuiging een oorspronkelijk en eigen werk van de hand van Vincent van Gogh, geschilderd in 1888 te Parijs. [...] Het origineel is altijd ter dispositie van den heer Tetzen-Lund, wanneer ik namelijk bijtijds gewaarschuwd wordt door wie en wanneer het afgehaald wordt.'⁶

In de loop van de jaren twintig werd het gebruikelijk dat de expert zijn oordeel achterop een reproductie of een foto van het kunstwerk schreef.⁷ Omdat veel werken waarvoor expertise werd gevraagd, nog nooit gefotografeerd waren, kregen sommige fotografen een aardige bijverdienste aan het maken van foto's voor expertises. De Haagse fotograaf Dingjan bijvoorbeeld, maakte van de jaren dertig tot vijftig enkele duizenden foto's van kunstwerken, steeds op groot formaat (ca. 18 x 24 cm).⁸ Zijn studio was aan de Kortenaerkade, niet ver van Bremmers woonhuis. Bremmer zal waarschijnlijk handelaars die om een expertise vroegen, naar hem hebben doorverwezen voor een foto.

Vrijwel alle kenners vroegen een vergoeding voor hun expertises. Bremmer vroeg voor het verrichten van een expertise altijd een vast bedrag, van 1920 tot het eind van zijn leven f 10,-.⁹ Daarmee zat hij aan de onderkant van de markt. Julius Meier-Graefe, die zijn eigen tarief laag vond, vroeg in 1932 bijvoorbeeld 'hoogstens 40 DM' voor een expertise, dat was ongeveer f 30,-.¹⁰ En Max Friedländer, de kenner van de Vlaamse Primitieven, vroeg in de jaren veertig f 100,- voor het schrijven van een certificaat.¹¹ De rijke fabrikantenzoon Bredius, die het geld niet nodig had, was een uitzondering. Hij deed graag een 'ontdekking' en moedigde verzamelaars en handelaars aan om hun oude schilderijen door hem te laten

beoordelen. Zijn expertise was gratis, maar hij weigerde het afgeven van certificaten, die hij als ‘volksverlakkerij’ beschouwde.¹² Omdat zijn oordeel over toeschrijvingen lange tijd zeer serieus werd genomen, was zijn mondelinge expertise van even groot belang als een certificaat.

De connaisseurs

De groeiende populariteit van expertises liep min of meer parallel met de opkomst van het vak kunstgeschiedenis als wetenschappelijke discipline.¹³ Sommige experts waren dan ook academisch gevormde kunsthistorici, zoals Cornelis Hofstede de Groot en Willem Vogelsang. Maar Abraham Bredius, die geen universitaire studie volgde (zijn doctorsgraad komt, evenals die van Bremmer en Hannema van een eredoctoraat), gold als niet minder deskundig. ‘Het schitterendst doctoraal cum laude’ was volgens Bredius geen garantie dat iemand ‘een copie van een origineel kan onderscheiden’.¹⁴ Ook voor een jongere generatie, die een kunsthistorische studie in Nederland binnen bereik had, was deze opleiding niet nodig om op te treden als deskundige. Verzamelaar en museumdirecteur Dirk Hannema volgde een paar jaar colleges bij Vogelsang in Utrecht maar zag geen heil in het werkelijk afronden van de studie.¹⁵ Twee andere pupillen van Bremmer, Jacob Baart de la Faille, de auteur van de eerste oeuvrecatalogus van Van Gogh, en Bremmers neef en opvolger Wim Feltkamp, die beiden frequent als expert werden geraadpleegd, behaalden wel een academische graad, maar niet in de kunstgeschiedenis: zij waren beiden meester in de rechten.

Om als expert beschouwd te worden was het cruciaal dat iemand zich – door publicaties of publieke optredens - geprofileerd had als *connaisseur*: iemand die in staat was louter op grond van het kunstwerk zelf te oordelen over de toeschrijving. Al sinds het ontstaan van het connaisseurschap onder rijke verzamelaars in de achttiende eeuw was het zelf verzamelen van kunstwerken hiervoor onontbeerlijk.¹⁶ De dagelijkse intensieve omgang met originele kunstwerken was een voorwaarde om door verzamelaars en kunsthandelaars serieus genomen te worden. Dit gold nog onverminderd in Bremmers tijd. Zo bezat Abraham Bredius een prachtige collectie oude Nederlandse schilderkunst. Minder gefortuneerde connaisseurs legden eenvoudigweg goedkopere verzamelingen aan. Hofstede de Groot verzamelde voornamelijk tekeningen en prenten. De befaamde deskundige op het gebied van de Oude Italiaanse kunst, Bernard Berenson in Florence, had een smaakvolle, maar bescheiden verzameling Italiaanse kunst. Bremmer zelf begon zijn collectie met grafiek en koopjes bij uitdragers en kon zich al snel enige moderne kunstwerken permitteren. Voor een expert op het gebied van moderne kunst was het betrekkelijk eenvoudig om voor weinig geld een aardige collectie op te bouwen. Ook de Duitse Van Gogh-kenner Julius Meier-Graefe verzamelde moderne kunst; hij kocht al in 1893 zijn eerste Van Gogh.¹⁷

Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw beschikten kenners, door de ontwikkeling van fotomechanische reproductie, over de mogelijkheid om zonder veel reizen toch heel veel kunstwerken te zien. Bremmer was, net als andere connaisseurs, een hartstochtelijk verzamelaar van foto's en reproducties. Ten behoeve van zijn veelzijdige activiteit beschikte hij over een documentatiesysteem, begonnen in de jaren 1890 en in de loop van zijn leven steeds verder uitgebreid en geperfectioneerd. Zijn reproductieverzameling omvatte bij zijn dood duizenden lichtbeelden, en ‘ca. 22.000 kleine en 27.000 grote bladen met reproducties’.¹⁸ Een kaartsysteem met talloze ingangen op kunstenaars en onderwerpen, vaak nog voorzien van verwijzingen naar verwante kunstwerken in musea en particulier bezit, ontsloot zijn collectie afbeeldingen.¹⁹

Omvangrijk als Bremmers systeem was, behoort het toch lang niet tot de grootste van zijn tijd in Nederland. Cornelis Hofstede de Groot legde bijvoorbeeld een collectie aan van ruim 100.000 foto's, 300.000 fiches en 5000 geannoteerde catalogi van musea en veilingen, die hij

nalië aan de Nederlandse Staat. Op basis van zijn grote legaat werd het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag opgericht, dat in 1932 openging.²⁰ Een andere kenner en verzamelaar, Frits Lugt, schonk datzelfde jaar ook zijn verzameling van 100.000 reproducties en 22.000 veilingcatalogi aan dit instituut.

Ook in het buitenland werden in deze tijd grote foto-archieven aangelegd. De fototheek van Berenson, nagelaten aan het publiek in zijn villa I Tatti bij Florence, en het fotoarchief van de Engelse kenner sir Robert Witt, nu nog te raadplegen in de door hem gestichte WittLibrary in Londen, zijn wereldberoemd.²¹ Bremmers platenverzameling ging in 1956 naar het RKD. Hier werd zijn hele collectie, zoals dat bij deze instelling gebruikelijk is, uit elkaar gehaald en verdeeld over de mappen in het eigen systeem. Op alle afdelingen in het RKD kan de bezoeker nu nog reproducties uit Bremmers bezit tegenkomen; wie bijvoorbeeld de documentatie over Rafael raadpleegt, vindt reproducties uit het plaatwerk *Klassische Bilderschatz* waar Bremmer zich als achttienjarige op abonneerde.

De grote reproductieverzamelingen gaven het kennerschap een professioneel tintje. Maar het waren in de eerste plaats verzamelingen, aangelegd om het genoegen van het vergaren van de fraaie foto's. De platen werden bekeken, getoond, er werd van genoten en de kenner sloeg de beelden in zijn geheugen op. In de werkelijke toeschrijvingspraktijk diende het hele documentatiesysteem slechts als legitimatie achteraf. Het afwegen vond plaats in het hoofd van de kenner.

Kenmerken van het kennerschap

Bremmer voldeed niet alleen aan alle voorwaarden om als connaisseur beschouwd te worden; hij had ook in zijn manier van optreden en oordelen zeer veel gemeen met andere connaisseurs van zijn tijd. Zo beschouwde hij, net als veel andere kenners, het vermogen om kunstwerken te beoordelen als een speciaal talent: 'Onder kunstzin versta ik een gave die iemand in verbinding stelt tot het wezenlijke van het kunstwerk, tot dat waarom het kunst is, een gave die autochtoon is en door verdere ervaring kan worden verscherpt.'²² Op het gebied van het kennerschap had hij veel affiniteit met zijn oudere stadgenoot Abraham Bredius, die schreef: 'Er moet aanwezig zijn een aangeboren scherp onderscheidingsvermogen, en een fijne smaak [...] zonder dien natuurlijke aanleg zal alle moeite onvruchtbaar blijken.'²³ Bremmer bewonderde Bredius. Hij stuurde hem geregeld boeken en afleveringen van zijn tijdschriften en hij was er trots op dat hij hem kende. In de eerste aflevering van *Beeldende Kunst* vermeldt hij bijvoorbeeld quasi terloops een schilderij van Rembrandt dat hij 'onlangs bij dr. Bredius zag'.²⁴ Bredius op zijn beurt schreef Bremmer van tijd tot tijd in zijn karakteristieke geestdriftige stijl een waarderend briefje over de bijschriften in *Beeldende Kunst*, die hij 'uitmuntend' vond, 'en ik zeg op alles Ja en Amen!'.²⁵ Hij betrok Bremmer op flatterende wijze in het gezelschap van de echte kenners: 'Ja, wat hebben we veel vóór boven anderen ons in oogenblikken zoo één met zulke groote geesten te mogen & kunnen gevoelen', schreef hij hem in 1915.²⁶

Ook het zien van de kunstenaar als een 'groote geest' is typerend voor het kennerschap. Omgekeerd volgde hieruit dat een vervalser geen hoogstaand mens kon zijn. Bremmer verwoordde dit bijvoorbeeld in *Practisch Aesthetische Studies* uit 1909, waar hij een vervalsing van een werk van Fantin Latour aan een fraaie cirkelredeniering onderwerpt: 'Een Fantin na te bootsen is, wat het onderwerp betreft, dat meestal uit zeer eenvoudige onderdelen bestaat, gemakkelijk genoeg. Wat echter het innerlijk aangaat, die fijnere cultuur en geesteshoogte van waaruit al die voorwerpen gezien zijn, is iets dat men zich nergens kan aanschaffen; dat moet als een eigen leven zelf in iemand opbloeien eer hij daarover beschikken kan. Dat iemand die zich zet tot het maken van een falsificaat, reeds door dit feit a

priori bewijst, dat het besef van dat hooge en voorname niet in hem aan wezig is en er ook nooit uit zal ontbloeien, daar valt niet aan te twijfelen.’²⁷

De essentie van het kennerschap lijkt te zijn het vermogen om zeer snel een beslissing te nemen en daaraan vast te houden. Bredius drukte het zo uit: ‘Als ik voor een schilderij sta, zie ik bliksemsnel, weeg, taxeer, in een onbewuste vergelijkingsmethode. Ik weet: het is hem, of: het is het niet.’²⁸ Een prachtig voorbeeld van zo’n razendsnelle toeschrijving is zijn ontdekking, in 1897 in een afgelegen kasteel in Oost-Europa, van het schilderij dat bekend is geworden als *De Poolse ruiter*: ‘Eén blik op ’t geheel, een onderzoek van enkele seconden naar de techniek waren maar noodig om mij in eens te overtuigen, dat hier in dit afgelegen oord sedert bijna 100 jaar een van Rembrandts grootste meesterstukken hing!’²⁹

Ook Bremmer had zelden meer dan een blik nodig. Hij gebruikte bij het toeschrijven zijn ‘intuïtie’, die hij definieerde als: ‘Een plotselinge oplichting van den eigen grond, het eigen innerlijk uit een onderbewust voortbouwen op wat iemand reeds bezit.’³⁰ Zo kocht hij in de jaren dertig een schilderij van een meisjeskopje dat hij toeschreef aan Johannes Vermeer (afb.2) en hij schreef erover in *Beeldende Kunst*: ‘Een werk van dit soort op den naam van een zoo groot schilder te plaatsen, waar er van signatuur geen sprake is, mag een stoutmoedigheid schijnen, maar het is de innerlijke overtuiging die in deze dingen het sterkst spreekt en het sterkst spreken moet. Men krijgt zoo’n werk onder oogen en inééns heeft men de innerlijke zekerheid dat men met een werk van een bepaalden meester te doen heeft en, bezit men eenmaal die waarachtige overtuiging, dan kan men ook niet anders dan het stuk aan den schilder van dien naam toeschrijven.’³¹ Hij vond voor deze toeschrijving overigens geen medestanders.



2. *Meisjeskopje*, olieverf op doek, 26x20 cm. ,door Bremmer toegeschreven aan Vermeer, part.coll. afkomstig uit collectie Bremmer. Afbeelding uit BK XXI,90.

Een ander zeer kenmerkend aspect van het kennerschap is een groot *dédain* voor alle onderzoek dat zich buiten de directe aanschouwing van het kunstwerk afspeelt, vooral natuurwetenschappelijk onderzoek en herkomstonderzoek. Bredius had er weinig mee op: ‘Het helpt zoo weinig: stijl kun je niet bewijzen. [...] Dat is en blijft de eenige ware methode, zien, en nog eens zien, en weer zien.’³² Zelfs Hofstede de Groot, de grote documentator en feitenverzamelaar, zette zich af tegen natuurwetenschappelijk onderzoek. In 1923 gaf hij bijvoorbeeld een certificaat af voor het schilderij *De lachende cavalier*, dat hij toeschreef aan

Frans Hals.³³ Kort daarop rezen twijfels aan de echtheid van het schilderij. Een rechtzaak volgde en het werk werd aan technisch onderzoek onderworpen. Uit dit onderzoek bleek dat er moderne lijm en kleurstoffen gebruikt waren; bovendien was het paneel gespijkerd met draadnagels die niet eerder dan in de negentiende eeuw gefabriceerd werden. Hofstede de Groot voelde zich door dit technisch onderzoek zo in zijn eer als deskundige aangetast dat hij niet alleen een nijdig ‘verweerschrift’ schreef, maar ‘nog altijd volkomen zeker van de echtheid van het schilderij en in bewondering voor de buitengewone kwaliteit ervan’ het stuk ook voor zijn verzameling aankocht.³⁴ Ook Bremmer uitte zich vaak geringschattend over de kunstwetenschap in het algemeen en ‘het aanvechtbare karakter van elke materiele expertise’ in het bijzonder.³⁵

Solitair

Een kenmerk van de hedendaagse toeschrijvingspraktijk is niet alleen het grote belang dat aan natuurwetenschappelijk onderzoek wordt gehecht, maar vooral het werken in teams van deskundigen. In het Rembrandt Research Project (RRP), begonnen in 1968, werken bijvoorbeeld verschillende onderzoekers samen. Het beeld van het oeuvre van Rembrandt wordt in lange discussies steeds bijgesteld. Dit impliceert dat deskundigen hun eigen oordeel moeten kunnen relativeren. Naarmate het project vordert is, er ook steeds meer ruimte voor het terugkomen op een eerdere toe- of afschrijving. Zo is er sinds 1996 een aantal oorspronkelijk door het RRP afgeschreven werken weer toegevoegd aan het door hen samengestelde *Corpus of Rembrandt Paintings*. De in technisch onderzoek gespecialiseerde kunsthistoricus Ernst van de Wetering van het RRP zegt hierover: ‘Er is nu eenmaal een rand van twijfelgevallen. [...] We zitten met die overlap van zwakke schilderijen van de meester en werken van zijn leerlingen. Die zullen we nooit met honderd procent zekerheid kunnen schiften, al zijn we, onder meer met behulp van röntgenstralen, al een heel eind gekomen.’³⁶ De ouderwetse kenner werkte daarentegen solitair. Hij keek met de grootst mogelijke minachting neer op deskundigen die met elkaar overlegden en wetenschappelijke twijfel tentoonspreidden. Dirk Hannema, die zich als een leerling van onder anderen Bredius en Bremmer beschouwde, schrijft in 1973: “‘Team work’”, dat men tegenwoordig veelal op de voorgrond schuift, is op kunstgebied vaak het concentreren van zwakke figuren die op elkaar leunen.’³⁷

Bremmers onwil om met anderen samen te werken en zijn gemis aan zelfrelativering zijn in dit verband kenmerkend. Hij was absoluut overtuigd van zijn eigen oordeel en hij dulde geen autoriteit naast zich, wat blijkt uit de korzeligheid waarmee hij reageerde op aankopen die verzamelaars deden zonder zijn advies. Hij ergerde zich ook aan anderen die op ‘zijn’ terrein als deskundigen optraden, vooral op het gebied van Van Gogh, waar hij zich volgens Plasschaert had ‘opgeworpen, of was langzamerhand omhooggerezen als een kritische Zeus.’³⁸ Er zijn verschillende gevallen overgeleverd waarin Bremmer ten onrechte werken van Van Gogh afkeurde als zijn mening niet als eerste of enige was gevraagd. In 1910 kocht het echtpaar Kröller op een Van Gogh-tentoonstelling bij kunsthandel Cassirer in Berlijn de *Maaier met zeis*. Bremmer zag het werk pas in Nederland. Hoewel het een onberispelijke herkomst had (Cassirer had het rechtstreeks van Jo van Gogh-Bonger gekocht), verklaarde Bremmer het voor een vervalsing en liet het terugsturen naar Cassirer. Aan de authenticiteit van het schilderij is verder nooit getwijfeld.³⁹ Vermoedelijk werd Bremmers oordeel in dezen vertroebeld door zijn ergernis dat Helene Kröller, nog maar juist door hem ingewijd in de liefde voor Van Gogh, zo’n zelfstandige aankoop deed.

De kunsthandelaar Eisenlöffel, die tot 1933 zaken deed met Bremmer (hij adverteerde bijvoorbeeld in *Beeldende Kunst* en liet Bremmer een inleiding schrijven bij een tentoonstellingscatalogus in 1932), maakte zelfs in de latere jaren dertig een heel lijstje met

dergelijke missers van Bremmer.⁴⁰ Waarschijnlijk noteerde hij Bremmers vergissingen ten behoeve van een voordracht voor de Nederlandse Kunstkoopersbond, die sinds 1919 bestond en waarvan Eisenlöffel, met onder anderen De Bois en Krüger, tot de oprichters behoorde. Deze Bond werd opgericht om een orgaan te vormen waar zowel kunsthandelaars als het koperspubliek zich toe zouden kunnen wenden in geval van geschillen.⁴¹ Tevens was het een organisatie die de belangen van kunsthandelaars behartigde. Eisenlöffels notities zijn getiteld: *Betreffende kunstexpertise* en ze betreffen het probleem van het vals verklaren van werk door experts en de schade die daardoor kan worden geleden door de kunsthandel.⁴² Ook al wordt later het tegendeel bewezen, ‘stemming tegen het stuk is reeds gemaakt’, schrijft Eisenlöffel, om te vervolgen met een lijstje van negen gevallen waarin Bremmer het volgens hem bij het verkeerde eind had. Zo keurde Bremmer in 1919 abusievelijk een tekening af, *Landschap met Arles op de achtergrond*, ‘die Roland Holst heeft mogen uitzoeken bij mevr. Van Gogh-Bonger, uit haar V Gogh collectie en die Roland Holst verkocht heeft aan de Bois’.⁴³ Hier lijkt een zekere rivaliteit met Roland Holst, die Bremmer in Nederland nog vóór was geweest met het verkondigen van Van Goghs genie, niet uitgesloten.

De treffendste illustratie van Bremmers stijfkoppigheid is een anekdote die Eisenlöffel optekende uit de mond van de kunsthandelaar Unger. Deze verkocht een tekening van Odilon Redon, een van Bremmers grote favorieten naast Van Gogh, aan de Rotterdamse verzamelaar Van Es. Deze was voorzover bekend geen Bremmer-cursist en Bremmer was ook niet bij de aankoop betrokken. Dit moet voor 1916 zijn geweest, want Redon was nog in leven. Redon liet Unger weten zeer tevreden te zijn over de verkoop van de tekening, die hij volgens de kunsthandelaar beschouwde als een van zijn ‘beste uitingen’.⁴⁴ Jaren later werd de collectie Van Es geveild bij Frederik Muller in Amsterdam. Toen Unger naar de kijkdag kwam, kon hij de tekening niet terugvinden in de zalen van het veilinghuis. Het bleek dat Bremmer had verklaard ‘dat de tekening vals is, niet van Redon. Unger spreekt hierover met Bremmer. Bremmer zegt, dat als Redon zelf zou komen en zeggen: deze tekening behoort tot de beste die ik heb gemaakt, Bremmer zou antwoorden dat Redon daarover niet kan oordeelen maar hij alleen.’⁴⁵

De Emmausgangers

Het kennerschap van Bremmer en de andere connaisseurs van zijn tijd was snel, intuïtief, arrogant en naïef. Dit soort kennerschap is vooral zeer kwetsbaar als de aanbieder van kunstwerken niet te goeder trouw is. Een intelligente vervalser die zich goed verdiept in de voorkeuren van de kenners, maakt een goede kans om hen om de tuin te leiden. Exemplarisch hiervoor is de bekende affaire rond het schilderij *De Emmausgangers*, in 1937 vervaardigd door de vervalser Han van Meegeren, die het op de markt bracht als een vroeg werk van Johannes Vermeer.⁴⁶ Dit schilderij werd vrijwel unaniem door de Nederlandse kunstwereld onthaald als een meesterwerk. Abraham Bredius, die in Monaco verbleef, kreeg *De Emmausgangers* als eerste te zien. Het werd hem in augustus 1937 aangeboden door een tussenpersoon, die een gecompliceerd en oncontroleerbaar relaas deed over de herkomst van het werk. Bredius verklaarde het direct voor een echte Vermeer, en gaf zijn ‘pupil’ Dirk Hannema de primeur van zijn vondst. Hannema, die het schilderij onmiddellijk kwam bekijken, concludeerde ‘dat alles moest worden gedaan om dit meesterwerk voor Nederland, en, indien mogelijk, voor Museum Boymans te verwerven.’⁴⁷ Hij bracht de benodigde aankoopssom – bijna een half miljoen gulden, voor die tijd een gigantisch bedrag – snel bijeen, vooral door de steun van de Rotterdamse verzamelaar Van der Vorm, die vier ton schonk opdat het werk naar Museum Boymans zou gaan. Dit tot triomf van Hannema en tot chagrijn van de directeur van het Rijksmuseum, Schmidt Degener, die er ook zijn zinnen op had gezet.⁴⁸

Het werk werd na de overdracht aan het museum in juni 1938 aan het publiek getoond op de enkele maanden durende tentoonstelling *Meesterwerken uit vier eeuwen*. Een detail uit het schilderij sierde de affiche voor de tentoonstelling. Slechts een enkeling, zoals de expert Maurits van Dantzig, die zich echter pas na de Tweede Wereldoorlog gezag zou verwerven en daarom in 1938 bij niemand gehoor vond, twijfelde aan de authenticiteit van het werk.⁴⁹ Iedereen die mee wilde tellen maar niet bij de aankoop betrokken was, schreef een enthousiast artikel over het werk, van de kunsthistoricus A.B. de Vries in een monografie over Vermeer tot de criticus A.M. Hammacher in *Beeldende Kunst*.⁵⁰ Bremmer, die na zijn vertrek als redacteur van *Beeldende Kunst* in april 1938 geen eigen medium meer bezat, schreef een lang stuk over *De Emmausgangers*, dat in juli in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* geplaatst werd: 'Een verzameling te verrijken met een schilderij als deze Emmausgangers van Vermeer is een gebeurtenis zooals ten hoogste eenmaal in een eeuw voorkomt. [...] Dit is een van de voornaamste werken van deze grooten meester', schreef hij onder meer.⁵¹

Pas na de Tweede Wereldoorlog bleek dat het werk een vervalsing was en dat Van Meegeren zelfs nog meer valse Vermeers op de markt had gebracht, evenals vervalsingen naar het werk van Pieter de Hoogh. Van Meegeren onthulde toen ook hoe hij te werk was gegaan. Hij had een uitgebreide studie gemaakt van de pigmenten, harsen en andere materialen die Vermeer gebruikt zou kunnen hebben en zich veel moeite getroost om het werk kunstmatig te verouderen. Die moeite had hij zich overigens kunnen besparen, want bij aankoop werd er in het geheel geen technisch onderzoek naar het schilderij gedaan; het oordeel van Bredius en Hannema was direct doorslaggevend.

Veel nuttiger voor Van Meegeren bleek het feit dat hij zich goed had verdiept in de recente Vermeer-literatuur. Hij bezat bijvoorbeeld het in 1936 verschenen handboek *Noord- en Zuid-Nederlandse schilderkunst der XVIIe eeuw*, van de hand van Dirk Hannema en Arthur van Schendel. Hij wist dat het oeuvre van de Delftse meester klein was en dat er weinig jeugdwerken, en daaronder weinig bijbelse taferelen, bekend waren. En vooral kon hij hierin vinden wat er verwacht werd van een schilderij van Vermeer. De auteurs sloegen die verheven, bijna religieuze toon aan, die we ook zo goed van Bremmer kennen: 'Elke schepping vormt een gaaf en afgesloten geheel, in de stilte van het gemoed ontstaan. Verstand en gevoel zijn bij dezen mensch in volmaakt evenwicht. Nobel is elk zijner uitingen. Een noblesse van geest, die treft in de compositie, in de kleur en in de tekening, factoren waaruit elk schilderij is opgebouwd. [...] Eeuwig zullen zijn scheppingen blijven getuigen van serene rust en verklaardheid.'⁵² De vervalser deed dan ook moeite om zich zo'n serene, verklaarde stemming eigen te maken. Daartoe verdiepte hij zich in poëzie met een mystieke ondergrond. Tijdens het schilderen van *De Emmausgangers* had hij naar eigen zeggen steeds een bundeltje gedichten van Rilke op zijn nachtkastje liggen.

In de meeste besprekingen van *De Emmausgangers* werd dit element inderdaad juichend begroet. Ook Bremmer herkende juist hierin de hand van een echte kunstenaar: '[...] de schilder, die dit visioen in zich voelde leven, moet momenten van innerlijk-groote klaarheid gekend hebben.[...] alles komt in die rustige klaarheid van uitbeelding naar voren als alleen een vroom en stil in zich gekeerd iemand kan maken.'⁵³ Bij de vervalsingen die Van Meegeren in de jaren daarop vervaardigde, ging hij echter steeds minder moeite nemen om zich met mystiek bezig te houden. Toch zouden ze nog goed verkocht worden, vooral in de oorlog.

Het is frappant dat Bremmer al in 1943 een aantal van die latere schilderijen wél als vervalsingen herkende, juist door het ontbreken van die mystiek. In het RKD bevindt zich een kopie van een uitgebreide expertise van de hand van Bremmer, gedateerd 13 december 1943, waarin hij verklaart dat het aan Vermeer toegeschreven schilderij *De voetwassing van Jezus* niet van de hand van Vermeer is, en de handtekening vals.⁵⁴ Hij schrijft: 'Mijn overtuiging is dat dit werk niet van de hand van een kunstenaar is, dus geenszins een werk van den grooten

Delftschen meester genoemd mag worden.’ Hij vergelijkt het op verschillende punten met *De Emmausgangers*. Wat hij vooral in *De voetwassing* mist is ‘de levende ondergrond, die men in het werk van een echt meester vindt’. Hij onderzocht dit werk op eigen initiatief en voor zijn eigen genoegen. Dit blijkt uit een briefje gedateerd 16 december 1943 dat hij bij de expertise schreef aan zijn vriend en leerling Sam van Deventer, die inmiddels directeur was van het Rijksmuseum Kröller-Müller. Hij vraagt of Van Deventer ‘bescheiden gebruik’ wil maken van zijn expertise en het niet buiten Bremmers medeweten wil publiceren: ‘ik heb het stuk speciaal voor u geschreven’.⁵⁵

Het particuliere karakter van Bremmers ontdekking blijkt ook uit de herinneringen van een telg uit een Utrechtse cursistenfamilie, H.J. Jordan: ‘In de bezettingstijd toen ik in Den Haag en later in de omgeving van Den Haag vrijelijk was ondergedoken, bezocht ik H.P. Bremmer geregeld en werd er, mede door zijn allervriendelijkste echtgenote, altijd even gastvrij ontvangen. [...] Daar vernam ik gedurende deze periode voor het eerst en uit de eerste hand van de plotseling opgedoken nieuwe “Vermeers” en “Pieter de Hogen” die door de Duitsers voor miljoenen waren aangekocht en onder bewaking lagen opgeborgen in de kelders van het Mauritshuis. Het was de handige speurder Bremmer gelukt er foto’s van te laten maken en hij liet me aan de hand van vergelijkend materiaal zien hoe veel slechter deze stukken geschilderd waren dan de oorspronkelijke Emmausgangers die Bremmer toen nog wel degelijk aan Vermeer toeschreef’.⁵⁶

Bremmers bevindingen speelden voorzover bekend geen rol bij de ontmaskering van Van Meegeren in 1945. Hij werd door kunsthistorici niet deskundig geacht op het gebied van oude kunst. Daardoor werd zijn enthousiasme voor *De Emmausgangers* snel vergeten en bleef zijn vroege ontdekking van de andere vervalsingen onbekend.⁵⁷ Hij verwierf wel bekendheid met zijn hoofdrol in een andere affaire, die zich op zijn eigen terrein afspeelde: de zaak-Wacker.

VIII.2 De Wacker-affaire

De stijgende prijzen voor het werk van Van Gogh en de publiciteit die teruggevonden vroege werken omringde, leidden ertoe dat er al vanaf het begin van de twintigste eeuw uit allerlei hoeken aan Van Gogh toegeschreven werken op de markt kwamen. Vermoedelijk al omstreeks 1905 werden in Nederland valse ‘vroege’ Van Goghs, geënt op de Mouwen-collectie, vervaardigd.⁵⁸ Ook in Frankrijk kwamen er steeds meer dubieuze Van Goghs op de markt. Dit waren niet noodzakelijkerwijs allemaal vervalsingen, maar ook bewust of onbewust verkeerd toegeschreven werken van vrienden en tijdelijke ateliergenoten van Van Gogh, al dan niet van een valse signatuur voorzien. Zo wordt van de handelaar Amadée Schuffenecker vermoed dat hij werken van zijn broer Emile Schuffenecker verkocht als werken van Van Gogh.⁵⁹ In het algemeen schreven handelaars graag kleurrijke, grof gepointilleerde werken die met een zekere onhandigheid waren vervaardigd, toe aan Van Gogh. In 1912 werd Bremmer zelfs bij de Parijse kunsthandel Bernheim Jeune een werk van Vijlbrief, waar hijzelf nog verbeteringen in had aangebracht, aangeboden als een werk van Van Gogh.⁶⁰ ‘Intusschen werd Br. al meer beschouwd als Van Gogh expert en lieten al meer mensen, w.o. vooral kooplui, hunne vermeende van Goghs door hem keuren’, schrijft Bremmer-Beekhuis. ‘Jaren aaneen ging er bijna geen week voorbij dat er hem geen valsche Van Goghs werden gepresenteerd’.⁶¹

Naarmate er meer over Van Gogh werd gepubliceerd, kwamen er ook geraffineerdere vervalsingen op de markt. De brieven van Van Gogh, die in verschillende talen verschenen, en de grote stroom steeds betere reproducties maakten het vervalsers mogelijk om zich goed in zijn onderwerpkeuze en schilderstijl te verdiepen. De emotionele, vaak religieus getinte toon waarop over Van Gogh werd geschreven, maakte het voor een goede verstaander ook

duidelijk wat van het werk van Van Gogh werd verwacht. In de eerste decennia van zijn loopbaan lijkt Bremmer relatief weinig vergissingen te hebben gemaakt bij zijn aankopen van werk van Van Gogh. Zo worden er nu, van de omstreeks 100 schilderijen die hij tot 1928 aankocht voor de collectie Kröller-Müller, slechts zes niet meer aan Van Gogh toegeschreven.⁶² De Berlijnse kunsthandelaar Otto Wacker zou er echter in slagen Bremmer met een aantal valse Van Goghs grondig te misleiden. Over Van Gogh-vervalsingen in het algemeen en de affaire Wacker in het bijzonder is uitputtend gepubliceerd.⁶³ Het is in het verband van deze publicatie onnodig de zaak opnieuw te reconstrueren. Ik beperk me hier tot een korte opsomming van de meest relevante feiten waarna ik inga op de aspecten die een interessant licht werpen op Bremmers persoonlijkheid, zijn manier van oordelen en zijn optreden als deskundige.

Otto Wacker was vanaf ca. 1919 actief als kunsthandelaar en vervalser.⁶⁴ Omstreeks 1923 bracht hij waarschijnlijk zijn eerste valse Van Goghs op de markt.⁶⁵ Gevraagd naar de herkomst gaf hij gefingeerde namen op of beriep zich op de bescherming van een voormalige Russische eigenaar die anoniem wilde blijven. Zeker is dat hij vanaf 1926 in de gaten werd gehouden door andere Berlijnse kunsthandelaars, onder wie Walter Feilchenfeldt en Grete Ring van kunsthandel Cassirer. Het feit dat opvallend veel werken in zijn collectie duplicaten leken van andere werken en zijn geheimzinnigheid over de herkomst wekten hun argwaan. Toch slaagde Wacker er in 1927 nog in om voor al deze werken certificaten te verkrijgen van de Nederlandse kenner Jacob Baart de la Faille. Ze werden ook opgenomen in de oeuvercatalogus waar De la Faille aan werkte en die het jaar daarop zou verschijnen.

In de loop van 1928 gingen steeds meer Duitse deskundigen, onder wie Julius Meier-Graefe, de authenticiteit van de Van Goghs uit de collectie Wacker betwifelen. In december 1928 werd Wacker officieel aangeklaagd in Berlijn. Het duurde tot 1932 voor hij berecht werd. In april van dat jaar werd hij in een eerste strafproces veroordeeld, waarna hij in hoger beroep ging. Dit tweede proces, waarin hij opnieuw werd veroordeeld, diende in oktober en november van 1932. De affaire deed zeer veel stof opwaaien in Nederland en Duitsland. Inmiddels staat wel vast dat Wacker inderdaad een oplichter was. Hij bracht minstens 33 Van Gogh-vervalsingen op de markt, die hij waarschijnlijk zelf, samen met zijn broer Leonard Wacker had vervaardigd.⁶⁶

Rivaliteit

In 1928 raakte Bremmer in de affaire betrokken. Eind november van dat jaar, toen Wacker zich in het nauw gedreven voelde, reisde hij af naar Nederland in een laatste poging zijn huid te redden. Hij kwam bij Bremmer met een aantal van zijn Van Goghs in de hoop dat deze hem certificaten van echtheid wilde verschaffen. Het feit dat hij zich tot Bremmer wendde, getuigt van een goed besef van de Nederlandse verhoudingen. Bremmer genoot veel sympathie en gezag bij kunsthandelaars en verzamelaars. Als Bremmer werken uit de collectie Wacker zou goedkeuren, was de kans groot dat zijn oordeel door zijn aanhang zou worden overgenomen. Vooral het woord van Bremmers belangrijkste volgeling, Helene Kröller-Müller, die ook in Duitsland veel aanzien had, zou Wackers positie kunnen versterken. Wacker speelde daarbij handig in op Bremmers sluimerende rivaliteit met Jacob Baart de la Faille.

Voor het Nederlandse publiek gold Bremmer nog steeds als 'den Van Gogh-kenner bij uitnemendheid'.⁶⁷ Maar het moet hem dwars hebben gezeten dat De la Faille, die al sinds 1917 werkte aan een systematische geïllustreerde beschrijving van alle werken van Van Gogh, in de loop van de jaren twintig steeds vaker ook als expert geraadpleegd werd. Aanvankelijk zag Bremmer de vijftien jaar jongere man niet als een bedreiging voor zijn status. De la Faille begon na zijn rechtenstudie over kunst te publiceren. Hij werkte als veilingmeester bij Frederik Muller in Amsterdam; later was hij een tijdlang venoot van het

veilinghuis Mak van Waay. Hij trad, net als Bremmer, ook wel op als tussenpersoon in de kunsthandel.⁶⁸ In de jaren tien volgde hij een aantal cursussen bij Bremmer in Amsterdam.⁶⁹ Hij legde zijn plan voor een oevrecatalogus ook trouwhartig eerst voor aan zijn leermeester en vroeg hem daarbij samen te werken. Bremmer, die vond dat een kunstwerk nooit werd gemaakt 'als object, om later door een professor gecatalogiseerd te worden', weigerde.⁷⁰ Maar hij werkte De la Faille ook niet tegen en was hem ter wille met allerlei gegevens over herkomsten, verblijfplaatsen en de datering van werken van Van Gogh.⁷¹

In januari 1928 lagen de eerste twee delen van De la Failles werk, *L'Oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue Raisonné*, in de boekhandel. Het verscheen, net als het derde en vierde deel die later dat jaar uitkwamen, bij uitgeverij Van Oest in Brussel en Parijs. Dit was de eerste publicatie waarin gepoogd was alle werken van Van Gogh met relevante gegevens en afbeelding op te nemen. Alleen al het feit dat zijn werk in het Frans buiten Nederland werd uitgegeven, maakte De la Faille meteen tot een bekende en voor de hand liggende expert in Europa. Zijn oevrecatalogus – waarvan de nummers nog steeds gebruikt worden om de werken van Van Gogh aan te duiden – legde de basis voor alle latere onderzoek. De la Failles werk werd direct uitgebreid en lovend besproken in de pers, niet alleen door Nederlandse kranten, maar ook door buitenlandse tijdschriften als *Der Cicerone*, *The International Studio*, het *Berliner Tageblatt* en de *Wiener neueste Nachrichten*.⁷² Het *Journal des Débats* noemde in februari 1928 de oevrecatalogus 'monumental' en *The Burlington Magazine* schreef in oktober van dat jaar: 'J.B. de la Faille deserves the highest praise for his service in providing the student and collector of modern paintings with a book on van Gogh as exact, voluminous and comprehensive as any learned monograph on an old master'.⁷³

Ook in Nederland kreeg zijn werk vanzelfsprekend veel aandacht. Kasper Niehaus gewaagde in *De Telegraaf* van 8 januari 1928 van een 'monumentale catalogus' waarvan 'thans de eerste twee met ongeduld verwachte deelen verschenen [...] Het werk zal onmisbaar zijn voor collectionneurs van moderne schilderijen, kunstenaars, kunsthandelaars, musea en openbare boekerijen.' Jo Zwartendijk besprak de catalogus in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 11 juli 1928 zelfs onder de kop 'Een zeldzame uitgave'. Haar bespreking bevat ook een steek onder water aan Van Gogh-exegeten als Bremmer: 'De heer de la Faille is er in geslaagd de Van Gogh-culte feller leven dan ooit in te blazen zonder zelf een enkel woord te spreken, wat op zichzelf reeds een merkwaardigheid mag heeten. Na literaire, ethische en kunsthistorische ontboezemingen van vele anderen, min of meer gelukkig uitgevallen en meer of minder tot de goe-gemeente doorgedrongen, is het of hij tot Nederland slechts deze éénen zin zeide: "Van Gogh? – hier is hij." Daarvoor moeten wij dankbaar zijn.'

Bremmer was geschokt dat De la Faille zo serieus werd genomen als kenner van Van Gogh. 'Met het maken van zoo'n catalogus wordt men niet tot kunstkenner, het is detectivewerk om met opsporing van afkomst de echtheid van een kunstwerk te willen bewijzen. Een kunstkenner moet aan het werk zelf zien, zonder iets te weten van herkomst, of het echt is', schreef hij zuur.⁷⁴ Hij bracht het niet op om De la Faille zelfs maar beleefd te complimenteren met zijn werk. De la Faille schreef in februari 1928 aan mejuffrouw Laubheimer, de secretaresse van Helene Kröller, dat hij catalogi had gezonden aan mevrouw Kröller en aan Bremmer, maar, voegt hij er gepikeerd aan toe, 'ik ontving daarop nog geen antwoord'.⁷⁵ Het succes van De la Faille duurde echter niet lang. Verontrust door de twijfels die er in Duitsland heersten over de van Wacker afkomstige Van Goghs, ging hij ertoe over deze opnieuw te onderzoeken. Nu keurde hij alle 33 werken af. Hij publiceerde in november 1928 een supplement op zijn catalogus waarin hij deze werken als vervalsingen aanmerkte.

Het feit dat De la Faille eerst alle werken uit de Wacker-collectie had goedgekeurd en daar nu weer op terugkwam, vervulde Bremmer met enig leedvermaak, zoals te proeven is uit de manier waarop Aleida Bremmer de volte face van De la Faille beschrijft: 'Een ander die zich zelve kortelings tot deskundige opgeworpen had, verklaarde te goeder trouw de heele

verzameling voor echt, zoals dr Meier-Graefe zulks voor verscheidenen stukken had gedaan. Bij dezen laatste kwam er voor het eerst twijfel op en zijn Hollandschen lotgenoot kreeg het toen zoo benauwd dat hij de heele verzameling valsch noemde.⁷⁶

Nu Wacker bij Bremmer kwam, kreeg deze de kans om zich te revancheren en de wereld te tonen wie hier de echte Van Gogh-kenner was. Bremmer koos typerend genoeg de enige positie in het debat die radicaal afweek van die van De La Faille: hij verklaarde, zoals Cornelis Veth in een aan deze affaire gewijd pamflet schreef, 'een groot aantal onmiddellijk voor slechten namaak en andere even dadelijk voor echt.'⁷⁷ Een in het oog springend aspect dat de collectie Wacker al om te beginnen zo verdacht maakte, namelijk de herkomst, liet hij, trouw aan zijn eigen principes, bewust buiten beschouwing. En hij zou, in tegenstelling tot De la Faille, gedurende de hele affaire niet meer van zijn eenmaal ingenomen standpunt wijken.

'Een zeldzaam mooi voorbeeld van Van Goghs kunst'

Vanzelfsprekend was Bremmer, die niet neigde tot zelfreflectie, zich van persoonlijke motieven als geldingsdrang of rivaliteit niet bewust. Hij moet zichzelf werkelijk overtuigd hebben van de echtheid van een aantal werken uit de collectie Wacker. Zijn neiging om het werk van favoriete kunstenaars voortdurend in dezelfde bewoordingen aan te prijzen heeft, zoals zijn cursiste Julie Crommelin al in 1913 opmerkte, vaak het karakter van zelfsuggestie. Een goed voorbeeld is het schilderij *Twee populieren* (F639), dat Bremmer bij het eerste bezoek van Wacker het certificaat 'eigenhandig en oorspronkelijk' verleende (afb.3).⁷⁸ Uit een aanvullende verklaring die hij in 1929 schreef, blijkt hoe hij bijna bezwerend bepaalde woorden herhaalt. Het opvallendst is het woord 'fijn', dat in verschillende samenstellingen in deze korte tekst maar liefst acht keer wordt gebruikt (afb.4). Dit woord heeft voor Bremmer, evenals andere woorden in de beschrijving zoals 'machtig', 'sterk' en 'ingetoogenheid', een zeer gunstige connotatie.⁷⁹ Doorslaggevend was dat *Twee populieren* eenheid van voordracht bezat; hij roemt de 'door het geheele werk gaande uitdrukking'. Hij raakte zo enthousiast over het schilderij dat hij het direct in een les besprak als 'een zeldzaam mooi voorbeeld van Van Goghs kunst'.⁸⁰

Het is kenmerkend voor Bremmers naïviteit dat hij geen enkele achterdocht koesterde tegen de persoon van Wacker. Het feit dat deze ook een aantal valse werken bezat, had hem toch argwanend moeten maken. Maar net zoals hij geen interesse toonde voor de herkomst van de collectie, verdiepte hij zich ook niet in de achtergrond van Wacker. De oplichter wist Bremmer ervan te overtuigen dat hij een oprecht kunstliefhebber was. Hij slaagde daarin door zich nederig op te stellen. Hij luisterde geduldig naar de lessen die Bremmer placht te verbinden aan het bespreken van een werk dat hij als vals bestempelde.⁸¹ Vervolgens hoefde hij het geleerde alleen maar te herhalen om Bremmer te overtuigen van zijn goede trouw. Tijdens het proces in 1932 zou Wacker verklaren dat Bremmer de beste Van Gogh-kenner was en dat hij zich neerlegde bij diens oordeel. De doeken die Bremmer afkeurde, beschouwde Wacker nu ook als vervalsingen.⁸² Bremmer op zijn beurt, roemde Wackers inzicht. De kunsthandelaar bezat volgens hem 'natuurlijke kunstzin, in sterker mate dan de meeste mensen'.⁸³ Doordat Wacker zich als een discipel opstelde – een vertrouwd patroon voor Bremmer – nam Bremmer vanzelf een beschermende houding aan.

Wacker prikkelde niet alleen Bremmers ijdelheid, hij maakte ook misbruik van een zekere goedigheid die Bremmer eigen was. Bij zijn tweede bezoek aan Nederland, in februari 1929, bracht Bremmer de Duitse zwendelaar onder in hotel Rijnland, dat beheerd werd door zijn zuster Marie Felkamp. Tijdens zijn verblijf daar kreeg Wacker een hartaanval, waarvoor hij in het ziekenhuis moest worden opgenomen. Van de nood een deugd makend, beweerde Wacker dat hij vergiftigd was door de voormalige eigenaar van de schilderijen, die hij kort tevoren nog zou hebben ontmoet. De politie werd erbij gehaald en uitgebreid

laboratoriumonderzoek volgde. Er werd echter geen enkel bewijs voor vergiftiging gevonden.⁸⁴ Dit bizarre incident opende Bremmer niet de ogen. Integendeel, de zieke en verzwakte Wacker riep mededogen in hem op. In de brieven die hij in 1932 tijdens het proces aan Aleida schreef, maakt hij ook regelmatig gewag van Wackers ‘vermoeide’ of ‘ellendige’ uiterlijk.⁸⁵ Hij beschouwde hem als een slachtoffer van de omstandigheden, die uit edelmoedigheid of angst de herkomst van de werken niet prijs wilde geven. ‘Voor Wacker blijft het altijd een lelijk ding, dat hij de rus niet noemen wil’, schreef hij uit Berlijn aan zijn echtgenote op 29 oktober 1932. Bremmers medeleven ging overigens ook weer niet zo ver dat hij zich nog om de Duitser bekommerde na diens veroordeling; Bremmer-Beekhuis maakt in haar manuscript in ieder geval geen gewag van contacten met Wacker na 1932.

	Utrecht 5 juni 1929. Naar aanleiding van de schilderij van Vincent van Gogh "Twee populieren ter weerszijde van de weg" waarvan de een expertize van acht heere schreef op 14 Dec. 1928, ver- klaart ondergetekende: In dit schilderij zien van de borte en fijnste werken te zien van dezen schilder. De machtige, sterke, door het geheel werk gaande uitdrukking, in al die nuance van uitdruk- king, toch gaande van een fijnen toon, die van het geheel den grond van een fijn melancholische gestroomtheid geeft, behoort tot het fijnste met uit handen van dezen schilder gehooren te. De kleur van het geheel is in die fijne gebruen- heid van fijne kleur-accents, als men alleen bij schilders van de voorname betrekking vindt en sprake in hare fijne ingebogenheid de minste diepte uit, die uit het ge- meed van dezen schilder ook slechts enkele malen in die diepte en fijne helder geopenbaard heeft. H. P. Bremmer
Indigst schiedt de schilderij aanmerk- sare foto genomen is, die zijn een eigen handig en soortzinnig werk van Vincent van Gogh. Utrecht 14 Dec. 1928 H. P. Bremmer	4. Verklaring van Bremmer naar aanleiding van <i>Twee populieren</i>, 5 juni 1929, Archief Huinck&Scherjon, Van Gogh Museum, Amsterdam

3. *Twee Populieren* (F639), olieverf op doek, door Bremmer toegeschreven aan Van Gogh, verblijfplaats onbekend. Foto met expertize van H.P.Bremmer, 14 december 1928, Archief Huinck&Scherjon, Van Gogh Museum, Amsterdam

De ‘groep Bremmer’.

Bemoedigd door het succes bij zijn eerste bezoek, zou Wacker in de loop van 1929 en 1930 nog een aantal schilderijen aan Bremmer laten zien. Uiteindelijk sprak Bremmer zich tussen december 1928 en augustus 1930 uit over zestien Van Goghs uit de collectie Wacker: hij verklaarde er acht voor echt en acht voor vals.⁸⁶ Nu bleek hoe gunstig Bremmers steun voor Wacker was want de Haagse kenner ging verder dan het afgeven van certificaten; hij zorgde ervoor dat vijf van de Wacker-Van Goghs in zijn kring werden aangekocht. In december 1928 werd *Twee populieren* (F639) verworven door Willem Scherjon en het *Zeegezicht te Saintes-Maries-de-la-Mer* (F418) door Helene Kröller-Müller.⁸⁷ Voor zichzelf kocht Bremmer in 1929 de *Hooihopen* (F625a) voor f 18.000,-.⁸⁸ Sam van Deventer verwierf ten slotte het *Zelfportret* (F385) en *De cypressen* (F614).⁸⁹

Tegen diegenen die twijfelden aan zijn oordeel inzake de collectie Wacker, wierp Bremmer, gesteund door Helene Kröller-Müller, het volle gewicht van zijn autoriteit in de

schaal. In 1929 was er in de Berlijnse Nationalgalerie een tentoonstelling van de collectie Kröller. Helene Kröller haastte zich om haar nieuwe aanwinst, het *Zeegezicht*, aan de tentoonstelling toe te voegen. Ludwig Justi, de directeur van de Nationalgalerie, die evenals de meeste Duitse deskundigen het werk als een vervalsing beschouwde, weigerde aanvankelijk het werk tentoon te stellen. Uit beleefdheid tegenover mevrouw Kröller wilde hij het dan wel in zijn kantoor ophangen. Daarop dreigde Bremmer de gehele collectie Kröller terug te halen uit Berlijn. Toen zijn dreigement kracht werd bijgezet door een brief van Helene Kröller, ging Justi overstag. Hij hing het schilderij op de tentoonstelling.⁹⁰

Een zelfde soort incident vond plaats in 1930 bij een grote Van Gogh-tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Deze tentoonstelling werd georganiseerd door de Vereniging Vrienden van Vincent van Gogh, opgericht in 1928 door Jacob Baart de la Faille, die ook voorzitter was. De directeur van het Stedelijk Museum, C. Baard, en een vertegenwoordiger van het Rijksmuseum in de persoon van D.C. Röell maakten onder anderen deel uit van het bestuur.⁹¹ De organisatoren wilden graag een flink aantal werken lenen uit de collectie Kröller. Ook zij werden door Bremmer en Helene Kröller gedwongen om het *Zeegezicht* op te nemen in de tentoonstelling op straffe van het terugtrekken van het bruikleen. Deze voorvallen illustreren de sterke positie van Bremmer als Van Gogh-kenner omstreeks 1930. Jacob Baart de la Faille schreef weliswaar ten tijde van de controverses naar aanleiding van de tentoonstelling in een ingezonden brief in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* dat ‘behalve de groep Bremmer in Nederland niemand meer aan de echtheid gelooft der door mij valsch verklaarde Van Gogh’s.’⁹² Maar de ‘groep Bremmer’, bestaande uit diens netwerk van handelaars en verzamelaars, was nog groot en machtig.

Ook de publieke opinie in Nederland bij monde van de pers was Bremmer bijna als geheel gunstig gezind.⁹³ Wat De la Faille het meest kwalijk werd genomen, ook door degenen die geen enkel belang bij de zaak hadden, was niet zozeer het feit dat hij valse schilderijen aanvankelijk een verklaring van echtheid had verschaft, maar het feit dat hij daarna van mening was veranderd. De ‘echte’ kunstkenners, zoals Bredius, Hofstede de Groot en Bremmer, kwamen immers nooit terug op een eens gegeven oordeel. Cornelis Veth, de criticus van *De Telegraaf*, schreef zelfs in 1932 een vilein schotschrift over de affaire, getiteld *Schoon Schip, Expertise naar echtheid en onechtheid inzake Vincent van Gogh*. Dit onaangename boekje, vol aantijgingen en verdachtmakingen tegen De la Faille, is in feite één lange lofzang op Bremmer en zijn onwankelbare oordeel. Hoe weinig vertrouwen De la Faille in de omgeving van Bremmer genoot, blijkt uit allerlei saillante kleinigheden. Zo werden tot na de Tweede Wereldoorlog de Faille-nummers nooit gebruikt in de catalogi van het museum Kröller-Müller.⁹⁴ Ook werd Bremmer na 1928 nog geregeld door handelaars verzocht expertises af te geven voor werken die al in de oevrecatalogus van De la Faille stonden.

Het gelijk van De la Faille werd wel erkend door verschillende betrokkenen, zoals directeur Baard van het Stedelijk Museum en de zoon van Jo van Gogh-Bonger, ingenieur V.W. van Gogh, die inmiddels Van Goghs nalatenschap beheerde, maar zij namen het niet krachtig in het openbaar voor hem op.⁹⁵ Alleen de criticus Albert Plasschaert steunde hem openlijk in de *Groene Amsterdammer*. Hij maakte zich vrolijk over het ‘toemeloos aplomb’ van de ‘apodiktische Bremmer’ inzake Van Gogh.⁹⁶ En hij schreef in 1930 de authenticiteit van het *Zeegezicht* te betwijfelen.⁹⁷ Maar Plasschaert was inmiddels een enfant terrible op leeftijd; zijn meningen werden in het algemeen niet meer serieus genomen.

Een van de weinigen die geen partij koos, was de jonge criticus Hammacher, die in 1931 in *De Gids* een scherpe analyse gaf van de richtingenstrijd rond Van Gogh. Hij noemt Bremmer en De la Faille ‘de twee partijen, die in ons land, naar oude kerkelijke traditie, het idool slechts in verdeeldheid, op grond van dogma’s en belangen, kunnen vereren. De “oudste rechten” bezat ongetwijfeld de combinatie Kröller-Bremmer; het optreden van een tweeden kenner, Mr Baart de la Faille, wordt oorzaak van een strijd om het onfeilbare esthetische

gezicht op Van Gogh [...]. In een wereld van redelijke mensen, had ieder in de documenteeringsarbeid van Mr. Baart de la Faille een welkome aanvulling kunnen zien op het werk van de Kröller-Müller-Bremmer-Stichting. Het terrein lag nog braak.⁹⁸ Maar ook Hammacher kon geen sympathie opbrengen voor De la Faille, hij laakte 'het wankele en lichtvaardige van de correcties van den heer Baart de la Faille in eigen arbeid.'⁹⁹

Ontmoedigd door de vele tegenwerking boog De la Faille, die toch met bemiddelingswerk en het schrijven van artikelen en expertises zijn brood moest verdienen in de Nederlandse kunstwereld, voor de 'groep Bremmer'. Tijdens het proces tegen Wacker in april 1932 kwam hij opnieuw terug op zijn uitspraken over de Wacker-Van Goghs. Hij verklaarde nu vijf van de werken toch voor authentiek te houden. Niet toevallig waren dit ook vijf van de acht werken die door Bremmer tot 'eigenhandig en oorspronkelijk' waren verklaard.¹⁰⁰ Twee van deze schilderijen bevonden zich in het buitenland en drie waren in bezit van de 'groep Bremmer': het *Zeegezicht te Saintes Maries* bij Helene Kröller Müller, de *Hooihopen bij opkomende maan* bij Bremmer en de *Populieren* bij Scherjon. Nu werd hij weer in genade aangenomen in deze groep; al in november 1932 werkte hij mee aan een publicatie over Van Gogh van Scherjon en Bremmer.¹⁰¹

Persoonlijke triomf

In de rechtzaak tegen Wacker trad Bremmer op als getuige voor de verdediging. Ook Willem Scherjon, eigenaar van de *Twee populieren* en inmiddels als kunsthandelaar werkzaam in Amsterdam, werd opgeroepen als getuige-deskundige. Tijdens het proces en het daaropvolgende hoger beroep kwam er veel overtuigend technisch bewijsmateriaal tegen Wacker op tafel. Zo toonden röntgenfoto's aan dat de onderschildering van Wackers schilderijen sterk afweek van de onderschildering op onbetwiste doeken van Van Gogh. Ook bleek de verf kunstmatig te zijn verouderd door toevoeging van harsextracten en vuil.¹⁰² Zeer belastend was de vondst, in het atelier van zijn broer Leonard Wacker, die zich als restaurator voordeed, van een gloednieuwe 'Van Gogh' die nauw verwant was aan de andere werken uit de Wacker-collectie.¹⁰³ Bovendien kon voor Wackers verhalen over de herkomst geen enkele aanwijzing gevonden worden. De rechtbank nam ook de verklaringen van de Duitse kunsthistorici, onder wie Ludwig Justi, die zich bijna unaniem uitspraken tegen Wacker, zeer ernstig.

Niettemin heerste in Nederland algemeen de absurde verwachting dat Wacker, op grond van de getuigenissen van Bremmer en Scherjon, vrijgesproken zou worden. De Nederlandse kranten deden met instemming verslag van Bremmers functioneren in het proces: 'In eene rede die zoowel om haar inhoud als om haar prachtige vorm tot de beste dingen hoorde welke voor deze vierschaar gedebiteerd zijn, kwam onze landgenoot [Bremmer] nog eens op het aanvechtbare karakter van elke materiele expertise terug. [...]: het onderzoek van het linnen, van de omraming, van de spijkers, enz is niets waard; het röntgenonderzoek is niets waard. En vandaar is het nog maar één stap en de heele kunstwetenschap is niets waard'.¹⁰⁴

Het is duidelijk dat Bremmer ervan genoot om op dit internationale toneel als kenner op te treden. De ontmoeting met zijn geestverwant Julius Meier-Graefe, die ook als deskundige optrad en die evenals hij geloofde in de authenticiteit van een deel van de Wacker-collectie, was voor hem een hoogtepunt. Bremmer-Beekhuis vermeldt dat Bremmer, 'te Berlijn vertoevende, met dien vurigen vereerder [van Van Gogh] veelvuldig samen was'.¹⁰⁵ De Duitse kenner schonk Bremmer bij die gelegenheid een exemplaar van de juist verschenen herdruk van zijn boek over Vincent van Gogh. Hij schreef er een opdracht in: 'A Petrus Bremmer' en voegde er 'in hartstochtelijk schrift eenige niet te herhalen zinnen toe die zijn verachting weergaven ten opzichte van kunstgeleerden'.¹⁰⁶ De heren hadden overigens ook gemeen dat ze beiden zonder het te weten door Wacker gebruikt waren. Ook Meier-Graefe

had zich namelijk in de jaren voorafgaand aan het proces als een vader om Wacker bekommerd. Hij had zich zelfs nog – tevergeefs – ingespannen om het bestaan van de geheimzinnige voormalige Russische eigenaar van de collectie Wacker te bewijzen.

Bremmer beleefde het proces als een persoonlijke triomf, zoals blijkt uit de brieven die hij naar huis schreef. Op vrijdag 8 april 1932 schreef hij bijvoorbeeld: ‘Nu heeft de president van de rechtbank mij zeer dringend gevraagd langer te blijven, omdat hij op mijn oordeel zeer gesteld is.’¹⁰⁷ En op 31 oktober van hetzelfde jaar, tijdens het tweede proces, schreef hij: ‘Ik ben vandaag het eerst verhoord als getuige en heb nu de puntjes op de i gezet [...]. De mensen zeggen, dat ik zeer goed en duidelijk gesproken heb. Maar het beste moet nog komen als het om de eigenlijke kunst gaat.’ De volgende dag, 1 november: ‘Verbeeld je, dat vandaag een dame, gedoctoreerd, die ik even onder het mes nam, de brutaliteit had om mij toe te werpen, dat ik niet anders gedaan had en deed dan Van Gogh neerhalen. Er was een opschudding in de zaal en Meier-Graefe sprong op, zo wit als een doek, en zei tegen de president, dat dit ongehoord en onbeschaamd was.’ Ook de getuigenis van Scherjon op 21 november schreef Bremmer op zijn eigen conto: ‘Vandaag is Scherjon aan ’t woord geweest. Hij heeft schitterend gesproken. Als ik mag menen, dat hij in zeker opzicht mijn leerling is, dan heb ik geen schande aan hem beleefd.’

Op 6 december 1932 werd Wacker in hoger beroep veroordeeld wegens het met voorbedachten rade verhandelen van Van Gogh-vervalsingen. Hij kreeg een gevangenisstraf van negentien maanden en een boete van 30.000 DM.¹⁰⁸ De schilderijen, voorzover ze nog in zijn bezit waren, werden in beslag genomen en zijn later helaas vernietigd. De getuigenissen van Bremmer en Scherjon hadden geen enkel gewicht in de schaal gelegd; zij waren volkomen in het ongelijk gesteld. Toch werd Bremmer in Nederland door een groot deel van pers en publiek juist beschouwd als een morele overwinnaar in de zaak Wacker, om zijn ‘met innig geloof uitgesproken overtuiging’.¹⁰⁹

VIII.3 Nadagen als expert

Affaires als de zaak-Wacker zouden er uiteindelijk toe leiden dat het solitaire kennerschap van Bremmer en zijn geestverwanten in diskrediet raakte. Maar de discussie daarover kwam pas echt op gang na de Tweede Wereldoorlog, na de ontdekking van de vervalsingen van Van Meegeren. Vooreerst deed, zoals blijkt uit de overwegend geestdriftige reacties in de Nederlandse pers op Bremmers optreden, de affaire-Wacker geen afbreuk aan zijn faam als kenner. Zelfs in de polemiek over zijn functioneren op de kunstmarkt in 1937 werd er nooit aan Wacker gerefereerd. Bremmer zou hierna ook niet minder vaak worden geraadpleegd als expert. Integendeel, hij beleefde nog nieuwe ‘hoogtijdagen’ als verstrekker van certificaten in de laatste vijftien jaar van zijn leven. Hoogtijdagen in kwantitatief opzicht wel te verstaan, want zowel de kwaliteit van de aangeboden werken als de kwaliteit van zijn expertises werd steeds minder in dit herfsttij van zijn kennerschap.

De oorlog

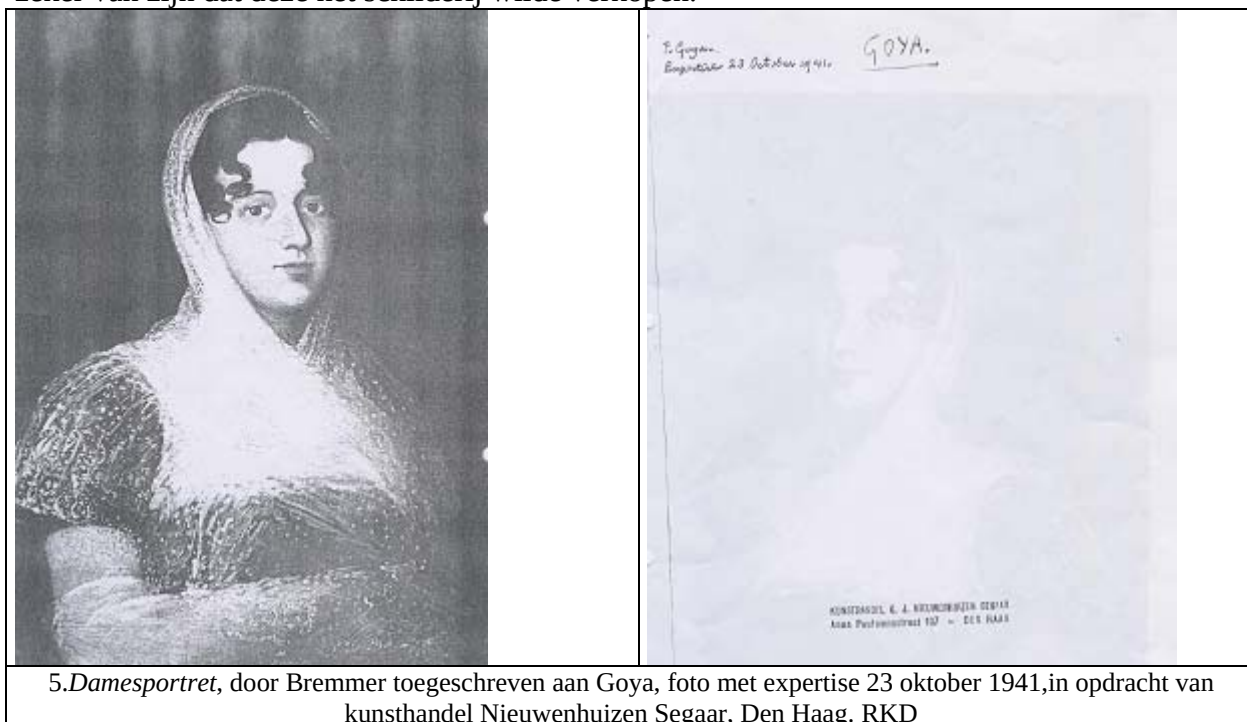
Het jaar 1941 vormt een opvallende cesuur in Bremmers expertise-praktijk. Het geven van expertises was altijd een klein, maar significant onderdeel van zijn activiteiten; het bevestigde zijn status als kenner en autoriteit. Maar het was gedurende het grootste deel van zijn leven niet zijn voornaamste bezigheid. Hij gaf, voorzover is na te gaan, gemiddeld tien tot twintig certificaten per jaar af.¹¹⁰ Hij hield daar geen administratie van bij en bewaarde maar zelden een afschrift. In 1941, toen hij zeventig jaar oud was, werd hij plotseling overstroomd met aanvragen voor expertise. Bovendien begon hij systematisch duplicaten te bewaren van alle

expertises die hij schreef. Zo'n duplicaat bestaat uit een foto van het object, met achterop geschreven Bremmers oordeel en de datum van afgifte. Van de periode 1941-1955 zijn ongeveer 1200 duplicaat-expertises bewaard.¹¹¹ Ruim de helft daarvan is afgegeven in de periode januari 1941-mei 1945.

De explosieve toename van zijn expertises houdt dan ook zeker verband met de Duitse bezetting. Het aantal transacties in de kunsthandel, dat in de jaren dertig sterk gedaald was door de economische depressie, nam tijdens de bezetting flink toe.¹¹² Niet alleen verschenen er veel Duitse kopers op de markt, ook veel Nederlanders wilden hun geld – waarvan de waarde onzeker was in oorlogstijd – beleggen in kunstwerken. De kunsthandel had in de slechte tijd een grote voorraad opgebouwd, die nu op de markt werd gebracht. Tegelijk stelden de Duitse autoriteiten eisen aan de controle op de echtheid van kunstwerken bij verkoop, hetgeen leidde tot een sterk toenemende vraag naar certificaten. Het feit dat Bremmer van al zijn expertises duplicaatfoto's ging bewaren, houdt wellicht verband met een door de bezetter ingestelde registratieplicht. Ook de fotograaf Dingjan, die honderden kunstwerken per jaar fotografeerde voor expertise, hield pas vanaf het begin van de oorlog een (rudimentaire) administratie bij van de gemaakte foto's. Overigens zetten beiden deze gewoonte voort na het einde van de oorlog.

De vraag rijst van wie al deze kunstwerken afkomstig waren en aan wie ze verkocht werden. Helaas leveren de zo keurig door Bremmer bewaarde duplicaatfoto's daarover weinig informatie. Slechts zelden is de koper van een werk te traceren. Een uitzondering vormen vijf werken die Bremmer zelf kocht voor de Brabantse verzamelaar Peijnenburg in het voorjaar van 1942. Achterop de foto's van deze schilderijen, die Bremmer toeschreef aan respectievelijk Quiringh Brekelenkam, Georges Michel, J. Maris, J. Bosboom en W.B. Tholen, noteerde hij de naam van deze verzamelaar. Op de vier laatstgenoemde schreef hij daarnaast ook de namen van de kunsthandelaars – respectievelijk Huinck, d'Audretsch, Boer en Maas – en zelfs de prijzen waarvoor de werken werden verkocht.¹¹³

De naam van de kunsthandelaar die het werk verkocht is ook in andere gevallen te achterhalen. Zo zijn de foto's soms voorzien van de naam van een handelaar, bijvoorbeeld op de afgebeelde expertise van een portret dat Bremmer in 1941 aan Goya toeschreef. Deze foto draagt het stempel van kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar (afb.5). We kunnen er dan redelijk zeker van zijn dat deze het schilderij wilde verkopen.



5.Damesportret, door Bremmer toegeschreven aan Goya, foto met expertise 23 oktober 1941,in opdracht van kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar, Den Haag. RKD

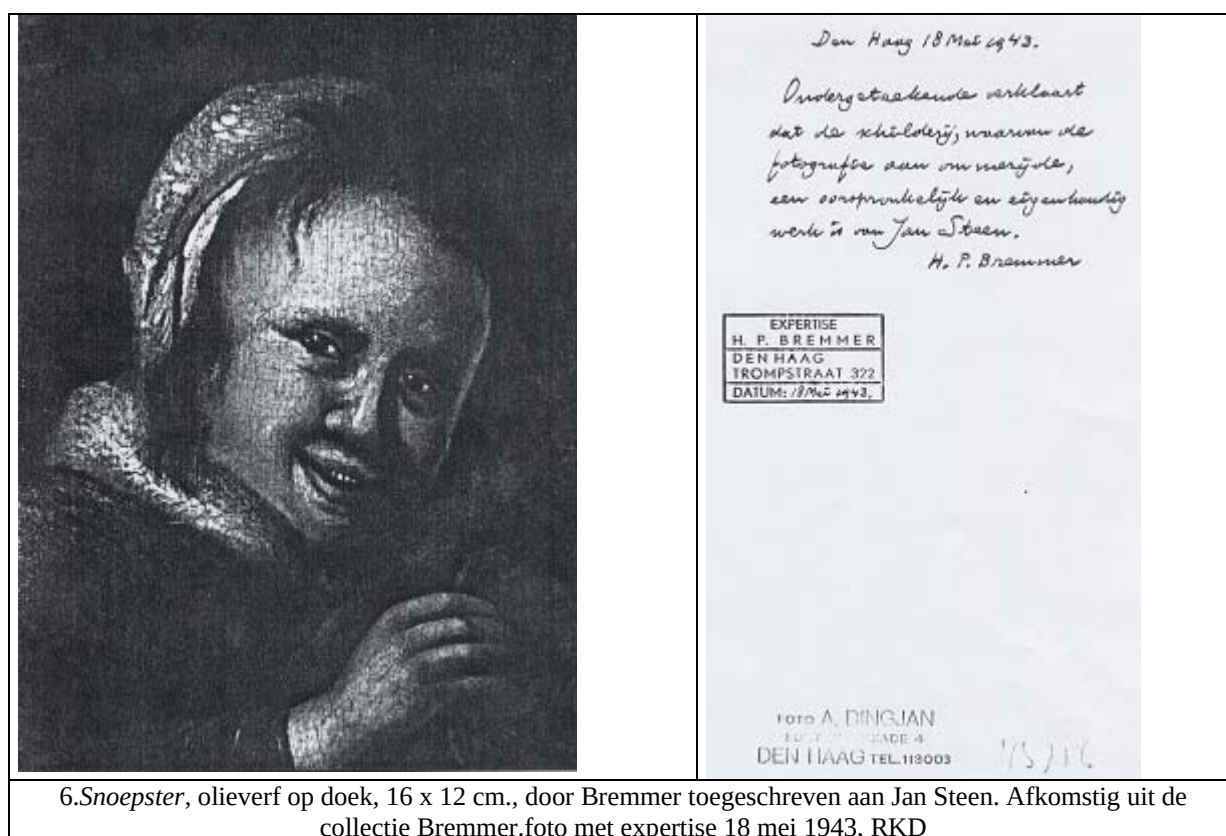
Dingjan-nummer	Datum expertise Bremmer	Toeschrijving Bremmer	Opdrachtgever volgens Dingjan-administratie. ? = naam van de cliënt is slecht leesbaar in Dingjan-administratie; dit is de meest waarschijnlijke transcriptie; --- = geen naam genoemd in Dingjan-administratie
411587	2-10-1941	Govert Camphuijsen	[A.]Boer
411641	20-10-1941	G.H.Breitner	d'Audretsch
411753	ongedateerd	Fantin Latour	d'Audretsch
411755	ongedateerd	J.Ensor	d'Audretsch
411903	23-12-1941	Gysbert Hondecoeter	Jansen
420161	29-1-1942	Onbekend Holl. Schilder 2 ^{de} helft van de 18 ^{de} eeuw. ± 1780	Groen
420163	29-6-1942	Onbekend Holl. Meester ± 1810	Groen, Leiden
420326	26-2-1942	Onbekend Italiaansch Meesterde helft van de 17 ^e eeuw. Vergelijk met No 321 Mauritshuis, "Les Musiciennes"	Bär
420329	12-6-1943	G.Flinck (portret man)	Gans
420790	21-2-1943	M.D'Hondecoeter	Batenburg
420827	27-4-1942	Van Gogh (rejected)	Ullry?
420829	12-6-1943	G.van Honthorst	Traas
420902	13-5-1942	Gabriël	Willemse?
421684	25-10-1942	Onbekend Spaansch 2 ^e helft 16 ^e eeuw	W.Klaes ?
421691	19-10-1942	Carravaggio, toegeschreven	Guthschmid
421915	25-1-1942	Paris Bordone	Gutschmidt?
422002	10-12-1942	Cornelis van Haarlem toegeschreven	Muysson?
430391	20-4-1944	G.Courbet	---
430414	14-2-1943	Cornelis de Heem. Toegeschreven aan	Muysson
430756	18-5-1943	Jan Steen	Bremmer
430946	2-6-1943	F.Boucher	v.Yperen
431053	4-6-1943	P.J.C.Gabriël	--
431321	22-6-1943	G. van den Eeckhout. toegeschreven	--
431328	1-7-1943	Carravaggio, toegeschreven	v.d.Drift
figuur 1. Expertises afgegeven door Bremmer in de periode 1941-1945. Steekproef van 50 foto's met dingjan-nummer			

Dingjan-nummer	Datum expertise Bremmer	Toeschrijving Bremmer	Opdrachtgever volgens Dingjan-administratie. ? = naam van de cliënt is slecht leesbaar in Dingjan-administratie; dit is de meest waarschijnlijke transcriptie; --- = geen naam genoemd in Dingjan-administratie
431545	20-7-1943	Van Gogh (F1091)	d'Audretsch
431584	24-7-1943	Onbekend. Fransch schilder eind 19 ^{de} eeuw uit de school van Meissonnier	Den Uyl
431587	24-7-1943	Onbekend. 17 ^e eeuw. Manier Wouwerms	Gutschmid
431643	27-8-1943	F.Bassano	Guttschmid
431861	18-10-1943	E.Degas	d'Audretsch
431979	9-10-1943	Onbekend. Holl. Meester 17 ^e eeuw	--
432029	13-10-1943	P.de Hoog vroege periode	Jansen
432039	26-7-1944	F.Bol	Haardstee?
432065	6-3-1945	Francken II toegeschreven	Jansen
432089	29-10-1943	Onbekend Italië 2 ^{de} helft 16 ^e eeuw	--
432142	9-5-1944	Harmen Hals	Eyffinger
432233	2-12-1943	Jan Steen	d'Audretsch
432299	28-12-1943	C.Spitweg	[H.] Maas
440569	7-3-1944	J.Gossaert van Mabuse	Van Dam
440600	6-3-1944	G.Dusart	Westhof
440640	6-3-1945	Aert de Gelder (toegescheven)	Jansen
440658	2-6-1944	Van Gogh (F10)	--
440694	27-3-1944	Godfried Schalcken	--
441118	15-4-1944	Alois Prieckenfried	--
441221	6-3-1945	A.Benson (toegescheven)	Jansen
441253	1-6-1944	E.Delacroix	Ten Bosch
441286	2-6-1944	M.van Heemskerck. Toegescheven	v.Dam
441460	16-6-1944	L.Cranach 2 portretten: man en vrouw	Hankart, Amsterdam
441498	23-6-1944	Gabriël	Uyl, Amsterdam
441760	27-7-1944	Gabriël	d'Audretsch
441820	29-7-1944	A.Cuijp	d'Audretsch

figuur 1. vervolg

Meestal zijn de foto's alleen voorzien van een stempel van de fotograaf, in driekwart van de gevallen de Haagse fotograaf Dingjan (afb.6), die zijn foto's ook voorzag van een negatiefnummer. In diens administratie is bij deze nummers vaak summier de naam van een opdrachtgever genoteerd.¹¹⁴

De vergelijking van een steekproef van vijftig in de oorlogsjaren door Bremmer afgegeven expertises met de nummers in de Dingjan-administratie levert een grote verscheidenheid aan namen op (fig. 1). Zes opdrachtgevers zijn te herkennen als de Haagse kunsthandelaars A.J. Boer, H.E. d'Audretsch, Gans, J.C. Traas (de schilderijenrestaurator van het Mauritshuis, die ook enige kunsthandel bedreef), H. Maas Szn (Galerie Internationale) en Eyffinger (kunsthandel Liernur). Een andere aanvrager is te identificeren als de Leidse drukker Groen, een familielid van Nieuwenhuizen Segaar en cursist van Bremmer in de jaren veertig. Ook Bremmers eigen naam komt voor, bij een foto van een schilderij dat hij toeschreef aan Jan Steen, *Snoepster* (afb.6). Waarschijnlijk wilde hij dit werk, waarvan niet bekend is wanneer het in zijn bezit kwam, verkopen. Daar slaagde hij echter niet in want in 1955 bevond het zich nog steeds in zijn collectie.¹¹⁵ Het was niet mogelijk om de overige namen in deze steekproef thuis te brengen.



6. *Snoepster*, olieverf op doek, 16 x 12 cm., door Bremmer toegeschreven aan Jan Steen. Afkomstig uit de collectie Bremmer. foto met expertise 18 mei 1943, RKD

Wat vaststaat is dus dat Bremmer in de oorlogsjaren omstreeks zeshonderd expertises schreef voor een groot aantal verschillende opdrachtgevers, de meesten vermoedelijk kunsthandelaars. Hieronder waren niet alleen kunsthandelaars met wie hij al langer zaken deed, zoals Huinck, d'Audretsch, Nieuwenhuizen Segaar en Eyffinger, maar ook handelaars met wie hij, voorzover bekend, niet eerder contact had zoals A.J. Boer en H. Maas. Het is, op een enkele uitzondering na, onbekend aan wie de werken verkocht werden.

Nu kleeft aan de betrokkenheid bij transacties die in de Tweede Wereldoorlog plaatsvonden, altijd de verdenking van 'onzuiver' handelen. Het is bekend dat veel Nederlandse kunsthandelaars flink verkochten aan de Duitsers. Ook de meeste kunsthandelaars voor wie Bremmer in de oorlog expertises afgaf, zoals Gans, d'Audretsch en

Maas, deden, al dan niet gedwongen, zaken met Duitse klanten.¹¹⁶ Het is daarom aannemelijk dat er onder de circa zeshonderd expertises die Bremmer in de oorlogsjaren afgaf, ook een aantal was voor werken die daarna aan Duitsers werden verkocht. Bremmer stond daarin overigens allerm minst alleen. Ook andere deskundigen die in Nederland voorhanden en bereidwillig waren, zoals Max Friedländer en Willem Vogelsang, gaven in deze periode veel certificaten af. Ik wil het gemak waarmee de Nederlandse kunstmarkt profiteerde van de bezetting niet bagatelliseren. Maar ik wens ook niet vanuit een comfortabele naoorlogse positie een gemakkelijk oordeel te vellen over het zakendoen in oorlogstijd. Als Bremmer door zijn expertises zijdelings betrokken is geweest bij verkopen aan de bezetter, is dat op zichzelf nog geen reden om zijn gedrag te laken.

Veel voornamer met het oog op Bremmers integriteit is de vraag of hij willens en wetens betrokken is geweest bij transacties van *geroofde* kunstwerken. Het is bekend dat joodse verzamelaars en kunsthandelaars in Nederland op grote schaal werden gedwongen hun collecties af te staan of voor spotprijzen te verkopen aan Duitsers of collaborerende Nederlanders, en dat een aantal Nederlandse kunsthandelaars en tussenpersonen daarin een verre van fraaie rol speelde. Over de herkomst van de werken waarvoor Bremmer expertises afgaf, tasten we echter in het duister; het spoor stopt in alle gevallen bij de kunsthandel die Bremmer om zijn oordeel vroeg. Hoe de betreffende kunsthandelaar in het bezit van het werk kwam, is niet bekend. Let wel: het betreft hier geen bekende schilderijen die in oeuvercatalogi zijn opgenomen, maar voornamelijk tweederangs werken waarvan de toeschrijving ook vaak nog twijfelachtig is. Dat maakt het onderzoek naar deze schilderijen erg lastig. In theorie kan niet worden uitgesloten dat er onder de werken waarvoor Bremmer expertises afgaf, ook geroofde werken waren. Aan de andere kant bestaat er geen enkele aanwijzing dat hij in de oorlog betrokken was bij transacties van geroofd werk. Alle gegevens die daarover verzameld konden worden, wijzen op het tegendeel.

De mogelijkheden voor het onderzoek naar geroofde kunstwerken zijn recentelijk uitgebreid door het project *Herkomst Gezocht*, het onderzoek naar kunstwerken uit Nederlands bezit die in de oorlog in Duitsland terechtkwamen.¹¹⁷ Ik vergeleek een zeer ruime steekproef, bestaande uit 150 duplicaatfoto's (de 50 uit fig. 1, aangevuld met 100 andere expertises) uit Bremmers nalatenschap, verdeeld over de oorlogsjaren, en verdeeld over oude kunst, negentiende-eeuwse kunst en buitenlandse kunst, met de afgebeelde werken op de website van *Herkomst Gezocht*. Geen van de afgebeelde schilderijen op de foto's uit de steekproef kwam overeen met een werk uit geroofd of gedwongen verkocht particulier bezit in *Herkomst Gezocht*. Dit betekent dat Bremmer hoogstwaarschijnlijk niet betrokken was bij onverkwikkelijke zaken zoals het leeghalen van kunsthandel Goudstikker.¹¹⁸

Een andere aanwijzing dat Bremmer zich met zijn expertises in ieder geval niet serieus gecompromitteerd heeft, is het feit dat hij na de oorlog nooit verdacht is geweest van collaboratie.¹¹⁹ Bremmers motieven voor zijn frequente optreden als deskundige in de oorlog kunnen alleen vermoed worden. Hij had, laat dat duidelijk zijn, geen enkele sympathie voor de Duitsers of de nazi-ideologie. In geen van zijn geschriften, voor of in de oorlog, noemt hij het nationaal-socialisme of verwijst hij naar thema's die de nazi-ideologen na aan het hart lagen, zoals de dietse volksaard of, in negatieve zin, ontaarde kunst. Het was echter typerend voor hem om niet na te denken over de herkomst of de bestemming van de schilderijen die hij beoordeelde. De oorlog maakte hem het reizen en dus het lesgeven lastig. De expertises, die hij schreef voor f 10,- per stuk, leverden hem een vervangend inkomen van minstens f 1000,- per jaar in de oorlog. Maar hij voelde zich waarschijnlijk vooral in zijn ijdelheid gestreeld omdat zijn oordeel nog zo frequent werd gevraagd.

‘Mijn rechter oog heeft mij begeven’

De kwaliteit van deze laat in zijn loopbaan afgegeven certificaten is wisselend.¹²⁰ Op het gebied van zijn *fort*, Van Gogh, gaf hij na 1941 nog 45 certificaten af. Van deze toeschrijvingen worden er nu zeven betwijfeld. Zijn missers worden enigszins gecompenseerd door acht nieuwe, nog steeds onbetwiste toeschrijvingen die nog niet in de de catalogus van De la Faille waren opgenomen, drie schilderijen en vijf tekeningen.¹²¹ In het geval van andere kunstenaars uit de negentiende eeuw zijn de expertises beduidend minder van kwaliteit. Zo was hij een bewonderaar van P.J. Gabriël. Hij wijdde in 1909 zelfs een hoofdstuk in *Practisch Aesthetische Studies* aan de vele vervalsingen die naar het werk van Gabriël werden gemaakt. Toch wordt zijn oordeel in de expertises die hij na 1941 afgaf, nu in twijfel getrokken: van de twaalf lijken er acht verkeerd toegeschreven te zijn, waaronder enkele met een mogelijk valse signatuur. Bij de certificaten die hij afgaf voor werk van Breitner is hetzelfde patroon te zien.

Opvallend is dat de expertises niet alleen zijn eigen terrein, de moderne kunst, betreffen; minstens de helft van de certificaten van na 1941 is afgegeven op het gebied van de oude schilderkunst, van de vijftiende tot de achttiende eeuw, uit verschillende landen. Gold Bremmer voor zijn eigen kring van verzamelaars altijd als deskundig op alle terreinen van de kunstgeschiedenis, voor de buitenwacht was hij dat zeker niet. Uit een steekproef van veilingcatalogi uit Berlijn, Londen, Parijs, Antwerpen, Amsterdam en Den Haag uit de jaren 1925, 1930 en 1935, blijkt dat Bremmer op de internationale noch op de Nederlandse kunstmarkt meetelde als expert op het gebied van oude kunst.¹²² De kwaliteit van deze certificaten is even gevarieerd als de kwaliteit van de aankopen voor zichzelf en voor zijn verzamelaars op het gebied van oude kunst. Dat is niet verbazingwekkend: gezien de hoeveelheid expertises die hij vooral in de jaren veertig afgaf, kan hij zelden langer dan een dag naar een schilderij gekeken hebben. Zijn oordeel is dan ook vaak vrij oppervlakkig. Het sluit ook aan bij een toen al verouderd, maar bij kenners nog zeer geliefd, beeld van de kunstgeschiedenis, waarin een aantal grote namen overzichtelijk gebruikt wordt om zeer veel verschillende kunstwerken aan op te hangen.

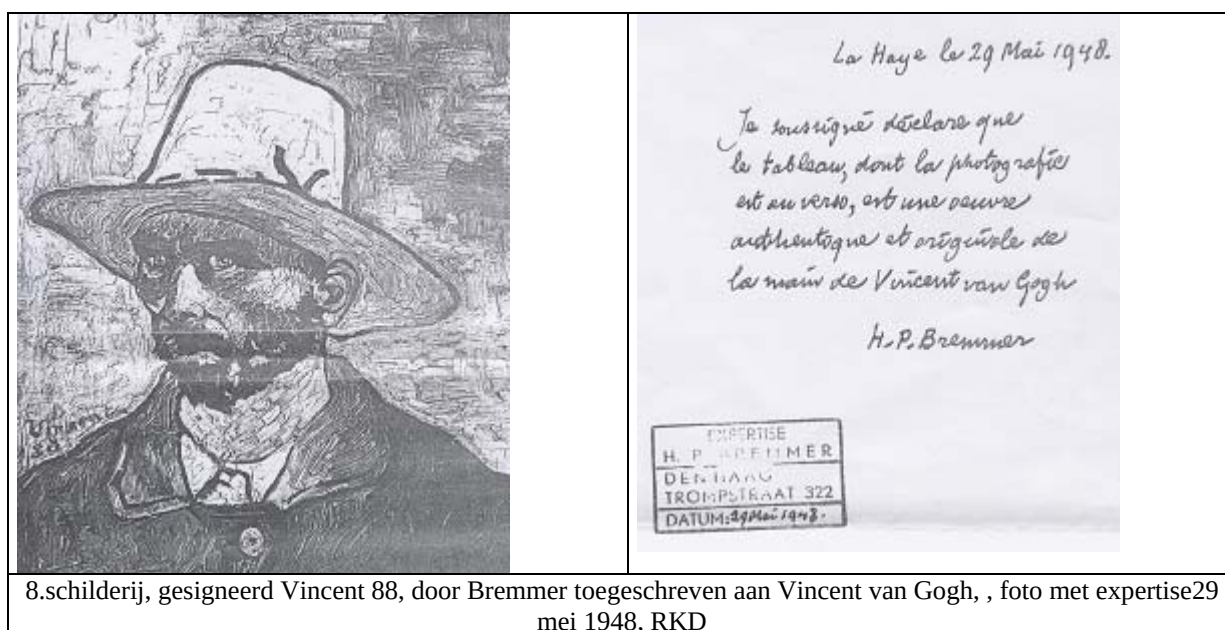
Een flink deel van zijn expertises op het gebied van oude kunst betreft toeschrijvingen aan ‘Onbekende Meesters’ uit een bepaald land en een bepaalde periode. Deze toeschrijvingen zijn meestal correct. Zijn oordeel was beter naarmate zijn intuïtie gesteund werd door goed vergelijkingsmateriaal. Een aardig voorbeeld daarvan geeft de expertise van het schilderij *Simson en Delila*, dat hij terecht toeschreef aan een ‘onbekend Italiaansch Meester, 2e helft van de 17e eeuw’. Hij voegde eraan toe: ‘Vergelijk met no 321 Mauritshuis, *Les Musiciennes*.’ Dit laatste werk, dat hij vanzelfsprekend kende, wordt inmiddels toegeschreven aan Luca Giordano, die inderdaad in de tweede helft van de zeventiende eeuw werkzaam was. Maar zijn toeschrijvingen aan bekende kunstenaars uit het verleden zijn vaak ronduit zwak. Echte vervalsingen zijn er maar weinig bij de schilderijen die hij foutief beoordeelde; het gaat in de meeste gevallen om verkeerde toeschrijvingen.



7. *Pluimvee*, door Bremmer toeschreven aan M. d'Hondecoeter, foto met expertise van Bremmer 21 februari 1943 en afschriften van certificaten van M. Friedländer en W. Vogelsang

Fruitstillevens schreef Bremmer bijna automatisch toe aan de zeventiende-eeuwse schilders Jan Dz. de Heem of Cornelis de Heem. Zeven werken die hij certificeerde als vader en zoon De Heem, worden nu door deskundigen van het RKD toegeschreven aan zeven verschillende kleine meesters, van wie er drie pas na de zeventiende eeuw werkzaam waren. Afbeeldingen van dieren, in het bijzonder pluimvee, wezen Bremmer onweerstaanbaar in de richting van de familie d'Hondecoeter. Ook van deze toeschrijvingen kan er nu niet één meer staande worden gehouden. Dit soort zwakke expertises was overigens in de oorlogsjaren aan de orde van de dag. In het geval van de afgebeelde expertise uit 1943 van een 'M. d'Hondecoeter' bijvoorbeeld, nu herkend als een schilderij van de Engelse d'Hondecoeter - navolger Marmaduke Cradock, was hij met zijn toeschrijving in het gezelschap van twee andere deskundigen-op-leeftijd, Max Friedländer en Willem Vogelsang (afb.7).

Aan zijn bloeiende expertisepraktijk kwam geen einde na afloop van de Tweede Wereldoorlog; zelfs in de meidagen van 1945 ging Bremmer zonder onderbreking door met het afgeven van expertises. Op 11 mei 1945 beoordeelde hij bijvoorbeeld alweer een houtskooltekening van een boerenvrouw, die hij – naar huidig inzicht ten onrechte – toeschreef aan Van Gogh.¹²³ Hij bleef voor dezelfde opdrachtgevers werken, zoals Boer, d'Audretsch en Nieuwenhuizen Segaar. Daarnaast kwam ook Myrtel Frank, een Amerikaanse handelaar die veel in Nederland kocht, in de jaren veertig en vijftig vaak zijn oordeel vragen. Ook de jonge kunsthandelaar Brinkman uit Schipluiden legde hem in de jaren vijftig een aantal werken voor. Een vergelijking van de na-oorlogse expertises met de Dingjan-administratie levert ook verschillende onbekende namen op die niet te herkennen zijn als kunsthandelaars of verzamelaars. Het aantal door Bremmer afgegeven expertises blijft in de jaren veertig nog hoog en loopt dan langzaam terug. Het jaarlijks gemiddelde bleef echter altijd nog hoger dan voor de oorlog.



Het lijkt er sterk op dat sommigen in Bremmers nadagen misbruik van hem maakten. Zijn gezichtsvermogen ging achteruit. Hij schreef in oktober 1947 aan Van der Leek: '[...] mijn rechter oog heeft mij begeven, ik kan er zoo goed als niets meer door zien. Mijn linker oog functioneert nog goed, ik hoop dat ik dat nog maar mag houden.'¹²⁴ Toch wilde hij niet erkennen dat hij niet goed meer zag en bleef hij expertises afgeven. Een saillant voorbeeld daarvan is een kleine affaire in 1948. In mei van dat jaar kwam de schilder Nico Eekman bij hem met een grof geschilderd, kleurrijk en tot dan toe onbekend 'zelfportret van Van Gogh'

dat eigendom was van een verzamelaar in Parijs. Bremmer schreef er een 29 mei gedateerde expertise bij waarin hij het werk ‘authentique et originale’ verklaarde (afb. 8). De ontdekking van een nieuwe Van Gogh was groot nieuws. *Het Parool* schreef op 31 mei: ‘Eén van de grote Van Gogh-experts is de heer Bremmer in Den Haag en zo reist de schilder Eekman met het werk naar Nederland en laat het aan de grijze kunstkenner zien. Nauwelijks heeft deze het in zijn handen of hij roept uit: “Een pracht Van Gogh, zonder enige twijfel echt. Laat je opdrachtgever het niet onder de honderdduizend gulden verkopen!” [...] Enkele dagen slechts is de heer Eekman er mee in Nederland geweest. Vandaag reist hij weer terug, mèt de expertise van Bremmer en mèt het schilderij, dat zesvoudig er door in waarde gestegen is.’¹²⁵ Door anderen, onder wie W. Sandberg, H. Jaffé en M. van Dantzig, werd het werk echter vrijwel direct herkend als een vervalsing, en ook nog een zeer zwakke. Zij lieten dit aan Bremmer weten, maar, vertelde Jaffé een jaar later aan een interviewer van de *Arnhemse courant*: ‘De Heer Bremmer, die reeds over de 80 is heeft hier nagenoeg niet op gereageerd. Hem treft evenwel weinig blaam. Het is zeer wel mogelijk, dat iemand op zoo’n hoge leeftijd een aantal details door verminderd gezichtsvermogen niet opmerkt.’¹²⁶

Deze milde vergoelijking van Bremmers feilen zegt meer dan de scherpste kritiek; het betekende dat Bremmer, die overigens 77 jaar oud was toen hij de expertise schreef, nu zelfs op zijn eigen terrein, Van Gogh, niet meer meetelde als expert. Volgens Jan Nieuwenhuizen Segaar, de zoon van kunsthandelaar G.J. Nieuwenhuizen Segaar en zelf ook goed bekend met de familie Bremmer, raakte Bremmers zwakke gezichtsvermogen bekend en kwamen er steeds meer zwendelaars naar de Trompstraat. Floris Bremmer, die sinds de oorlog bij zijn vader inwoonde, probeerde wel te voorkomen dat deze nog expertises schreef, maar hij kon zijn vader niet de hele dag bewaken.¹²⁷ Ook nog in de jaren vijftig bleef Bremmer certificaten afgeven, tot het jaar voor zijn dood. In 1955 herkende hij onder andere een ‘Manet’, een ‘Brekelenkam’ en een ‘Renoir’ als ‘eigenhandig en oorspronkelijk.’¹²⁸

Het kwam nooit in Bremmer op om nee te zeggen als hem om een expertise werd gevraagd. Hij was overigens, zoals in het volgende hoofdstuk zal blijken, tot aan zijn dood scherp en helder van geest. Zijn ongelukkige optreden als deskundige in zijn laatste jaren heeft dan ook niet zozeer te maken met zijn oude dag, maar met een fundamentele trek in zijn karakter: een gebrek aan zelfrelativering, een eigenschap waarmee hij zich bij de andere kenners van zijn tijd in goed gezelschap bevond.

¹ *De Telegraaf* (zonder auteur of titel), 2 december 1928. Geciteerd in Roepers 1993, p. 32.

² Van deze beide kenners worden na 1900 op vrijwel elke veiling van schilderijen uit de vijftiende tot de achttiende eeuw certificaten aangehaald, zo blijkt uit een kleine steekproef van veilingcatalogi in het RKD.

³ Christian Lenz, ‘De visie van Julius Meier-Graefe op Vincent van Gogh’, in Roland Dorn (red.), *Vincent van Gogh en de moderne kunst 1890-1914*, Essen/Amsterdam 1990, pp. 24-37. Meier-Graefes naam komt ook voor op certificaten die bij andere moderne kunst werden afgegeven, bijvoorbeeld bij een Renoir op de veiling van S.J. Mak van Waay, Amsterdam, *Oude schilderijen, Moderne Schilderijen en Antiquiteiten*, 17-20 december 1935.

⁴ Er bevinden zich bijvoorbeeld expertises van Bremmer in particulier bezit; in het Archief KMM; in het Archief Huinck & Scherjon en het Archief Van Gogh Stichting, beide in het Van Gogh Museum, Amsterdam; in het Archief van de collectie Van Baaren in het Centraal Museum, Utrecht; en, door schenking van diverse kunsthandelaars en particulieren, in diverse mappen op alle afdelingen van het RKD.

⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 279.

⁶ Deze expertise, op briefpapier van het consulaat van Denemarken in Rotterdam en geadresseerd aan de Deense consul-generaal H.H.M. Borregaard, bevindt zich in het Archief Van Gogh Stichting, Van Gogh Museum, Amsterdam en betreft F362, volgens Faille 1970 oorspronkelijk bezit van Mw. E.H. du Quesne-van Gogh, een zuster van Vincent. Bremmer schreef deze expertise mogelijk in opdracht van het veilinghuis Frederik Muller, Amsterdam, de laatste eigenaar vóór het in Deense handen overging.

⁷ Zo schreef Bremmer in opdracht van kunsthandel Huinck, Utrecht op de achterkant van een reproductie uit *Beeldende Kunst* (BK XIV, 16), *Bouwland* van Vincent van Gogh: ‘The Hague June 23-1927 I declare the picture from which this reproduction is taken to be a genuine and original painting made by Vincent van Gogh at St Remy in 1889.’ Archief Huinck & Scherjon in Archief Van Gogh Museum, Amsterdam

⁸ De administratie en de negatievencollectie van Dingjan bevinden zich in het RKD, zie Balk 2000.

⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 165 en 279, noemt f 10,- als prijs voor een expertise. Volgens haar was Bremmers tarief zo laag om niemand af te schrikken. Dat het tarief steeds gelijk bleef, wordt bevestigd door diverse bronnen: In een brief bij de expertise voor Tetzen-Lund (zie noot 6) in 1920 vraagt hij een honorarium van f 10,-; in een brief van Helene Kröller aan Dr. Freund, 10 augustus 1929, afschrift in Archief KMM, schrijft zij, in antwoord op een verzoek om inlichtingen, dat Bremmer f 10,- vraagt voor een expertise en zij voegt eraan toe: 'Herr Bremmer ist nach meine Erfahrungen der einzige wirklich kompetente Beurteiler'; brief Bremmer aan de kunsthondelaar Huinck, 27 januari 1942, Archief Huinck & Scherjon Archief Van Gogh Museum, Amsterdam: 'De expertise kost f 10,- per stuk'.

¹⁰ Veth 1932, p. 39.

¹¹ Zie Saam Nystad, *Van antiquair tot kunsthondelaar*, Den Haag/Abcoude 1990, pp. 72-73.

¹² Ben Broos, 'Bredius, Rembrandt en het Mauritshuis!!!', in De Boer en Leistra 1991, pp. 16-19. Bredius hield dit altijd vol. Hij schrijft nog in 1923 spottend aan de Rotterdamse museumdirecteur Dirk Hannema over een aan Vermeer toegeschreven schilderij bij kunsthondel Goudstikker: 'Ik ken 't allang uit de Londensche kunsthondel waar terecht niemand er aan gelooft. Is het ook al met certificate gezegend?' Briefkaart Bredius aan Hannema, 25 september 1923, archief Museum Boymans, GA Rotterdam

¹³ Halbertsma 1993, pp. 74-78; R.E.O. Ekkart, 'Grondleggers van het kunsthondisch apparaat', in Hecht et al. 1998, pp. 9-24.

¹⁴ A. Blankert, *Museum Bredius. Catalogus van de schilderijen en tekeningen*, Den Haag/Zwolle 1991, p. 23.

¹⁵ Zie Hannema 1973.

¹⁶ Michiel Plomp, "Een voortreffelyke liefhebberij". *Het verzamelen van tekeningen door voorname liefhebbers in de Republiek en later het Koninkrijk der Nederlanden, 1732-1833*, diss. RU Groningen 2002, pp. 128-137.

¹⁷ Zie Lenz, op. cit. (noot 3).

¹⁸ Horst Gerson, 'Aanwinsten foto's en reproducties', *Rijksbureau voor Kunsthondische Documentatie. Verslag van de directeur over 1956*, p.1.

¹⁹ Zie hoofdstuk III; deze fiches bevinden zich nu in het BA/RKD.

²⁰ R.E.O. Ekkart, 'Grondleggers van het kunsthondisch apparaat', in Hecht et al. 1998, pp. 9-24.

²¹ Ibidem en Halbertsma 1993, pp. 74-78.

²² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 166-167.

²³ Blankert, op. cit. (noot 14)

²⁴ BK I, 6.

²⁵ Briefkaart Bredius aan Bremmer, Den Haag 2 december 1915 n.a.v. Bremmers bespreking van Rembrandts *Anatomische les van dr. Deyman* in BK III, 4, BA/GA Den Haag.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Bremmer 1909, pp. 151-152.

²⁸ Broos, op. cit. (noot 12), p. 16.

²⁹ Idem, p. 17.

³⁰ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 168.

³¹ BK XXI 90, zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer. Het werkje, dat zich nu in particulier bezit bevindt, is nooit opgenomen in enige andere publicatie over Vermeer.

³² Broos, op. cit. (noot 12), p. 16.

³³ Gegevens over de Frans Hals-affaire in 1923 zijn ontleend aan Van den Brandhof 1979, pp. 67-77.

³⁴ C. Hofstede de Groot, *Echt of onecht, oog of chemie?*, Den Haag 1925, p. 10, geciteerd in Van den Brandhof 1979, p.70.

³⁵ Uitspraak van Bremmer tijdens het Wacker-proces, *Maasbode* 26 november 1932, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 167.

³⁶ Lien Heyting, 'Kunsthondicus Ernst van de Wetering over het Rembrandt-onderzoek', *NRC Handelsblad* 12 april 2002.

³⁷ Hannema 1973, p. 106.

³⁸ Albert Plasschaert in *De Groene Amsterdammer*, 8 december 1928, geciteerd in Roepers 1993, p.32.

³⁹ Jos ten Berge, 'Schilderijen die zich ooit in de Kröller-Müller-collectie bevonden', in Van Kooten en Rijnders 2003, pp. 387-402: p. 390. Het betreft F688.

⁴⁰ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 99-100; H.P. Bremmer, 'Odilon Redon'. in *Catalogus Kunsthondel Eisenlöffel*, Amsterdam 1932.

⁴¹ Zie Heijbroek en Wouthuysen 1993, p. 126.

⁴² N. Eisenlöffel, *Betreffende kunstexpertise*, ongedateerd en ongepubliceerd manuscript van 3 velletjes, op briefpapier van kunsthondel Eisenlöffel, Rokin 34 (het adres van de kunsthondel in de jaren dertig). Dit document kwam in 2001 boven water in het archief van Eisenlöffel, toen nog beheerd door zijn kleindochter Eva. Inmiddels bevindt dit archief zich (ongeordend) in het RKD. Met dank aan Els Bonger, die mij wees op het

bestaan van dit archief, en aan Fiet van de Vijzel, die bemiddelde bij de overdracht aan het RKD en mij enkele kopieën van documenten hieruit deed toekomen.

⁴³ Ibidem, de tekening is te identificeren als F1475. Dit is de enige tekening die De Bois van Roland Holst kocht en die afkomstig was van Jo van Gogh. Zie Heijbroek en Wouthuysen 1993, p. 205.

⁴⁴ Eisenlöffel, op. cit. (noot 42)

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Gegevens over deze affaire zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan Van den Brandhof 1979.

⁴⁷ Hannema 1973, p. 106.

⁴⁸ Idem, pp. 107-108.

⁴⁹ Zie M. van Dantzig, *Johannes Vermeer, de 'Emmausgangers' en de critici*, Leiden/Amsterdam 1947.

Aanvullende informatie over Van Dantzig werd mij in gesprekken in 2002-2004 verstrekt door Henk Tromp, die mij ook inzage gaf in het ongepubliceerde manuscript van zijn dissertatie in voorbereiding, werktitel: *De strijd om de echte Van Gogh*.

⁵⁰ A.B. de Vries, *Jan Vermeer van Delft*, Amsterdam 1939, pp. 43-46; A.M. Hammacher, 'De Emmausgangers van Johannes Vermeer en Rembrandt', *Beeldende Kunst* XXVI, 4 [1939].

⁵¹ H.P. Bremmer, 'De Emmausgangers van Johannes Vermeer De aanwinst van het Museum Boymans', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 16 juli 1938.

⁵² D. Hannema en A. van Schendel jr., *Noord- en ZuidNederlandsche schilderkunst der XVIIe eeuw*, Amsterdam 1936, geciteerd in Van den Brandhof 1979, pp. 95-97.

⁵³ Bremmer, op. cit. (noot 51).

⁵⁴ RKD, persdocumentatie, map Bremmer.

⁵⁵ Brief Bremmer aan Van Deventer 16 december 1943, kopie bij expertise in map Bremmer, persdocumentatie RKD.

⁵⁶ H.J. Jordan, 'Persoonlijke herinneringen aan H.P. Bremmer', knipsel zonder datering [1956, *Utrechts Nieuwsblad?*], RKD, persdocumentatie, map Bremmer.

⁵⁷ Bremmer wordt bijvoorbeeld niet genoemd in Van Dantzig, op. cit. (noot 49) en bij Van den Brandhof 1979 alleen in de literatuurlijst, p. 148.

⁵⁸ A. Tellegen-Hoogendoorn, *Vincent van Gogh. De waardering van zijn werk*, AO-boekje 1466, Lelystad 1973, p. 18.

⁵⁹ Zie Teio Meedendorp, 'De gebroeders Schuffenecker en de prins van Wagram', in Van Kooten en Rijnders 2003, pp. 411-419.

⁶⁰ Zie Joosten, 1971, pp. 85, 111, en Balk 1999, p.46.

⁶¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 164-165.

⁶² Zie Van Kooten en Rijnders 2003, pp. 151-159, 360-366, 380-384, 474-475.

⁶³ Veth 1932; Faille 1970; Feilchenfeldt 1989; Roland Dorn en Walter Feilchenfeldt, 'Genuine or fake? On the History and Problems of Van Gogh connoisseurship', in Tsukasa Kodera en Y. Rosenberg (red.), *The Mythology of Vincent van Gogh*, Tokio/Amsterdam 1993, pp. 263-308; Roepers 1993. De meest recente samenvatting van het onderzoek is te vinden in Jos ten Berge, 'Zeegezicht te Saintes-Maries-de-la-Mer', in Van Kooten en Rijnders 2003, pp. 224-229.

⁶⁴ Roepers 1993, p. 28.

⁶⁵ In 1923 werd de *Vaas met margrietten en klaprozen* (F325, nu afgewezen) tentoongesteld, zie Faille 1970, p. 588; 1923 is het jaar dat Wacker zelf aangaf voor zijn ontmoeting met de zogenaamde voormalige eigenaar van de schilderijen, zie Roepers 1993, p. 29.

⁶⁶ Zie Feilchenfeldt 1989.

⁶⁷ Op. cit. (noot 1).

⁶⁸ Mededeling Henk Tromp (zie noot 49), zie ook Veth 1932.

⁶⁹ Zie A.M. Hammacher, 'Dr. Jacob Baart de la Faille 1886-1959', in Faille 1970, p. 39. Het is onbekend tot welke Bremmer-club hij behoorde en in welke tijd hij deelnam aan de lessen. Hij zal in ieder geval op les geweest zijn vóór 1917, toen hij zijn werk aan de catalogus begon.

⁷⁰ Op.cit. noot 1; het citaat komt uit MK VIII, afl. 2 'op het omslag'.

⁷¹ Zie Faille 1928. De auteur bedankt Bremmer in het voorwoord.

⁷² In de plakboeken die De la Faille bijhield van zijn eigen activiteiten, verzamelde hij een twintigtal knipsels over deze uitgave. Henk Tromp, die de plakboeken enige tijd te leen had van een familielid van De la Faille in 2002, maakte voor mij kopieën van betreffende bladzijden uit de plakboeken, waarvoor dank.

⁷³ Paul Fierens, 'Causerie artistique. L'Oeuvre de Vincent Van Gogh', *Journal des Débats*, 13 februari 1928; R.R.T., 'L'Oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue Raisonné', *The Burlington Magazine*, oktober 1928.

⁷⁴ H.P. Bremmer (titel niet bekend), in *Het Vaderland* 1 december 1928, geciteerd in Ten Berge, op. cit. (noot 63).

⁷⁵ Brief J. Baart de la Faille aan T. Laubheimer 11 februari 1928, Archief KMM.

-
- ⁷⁶ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 165, ook geciteerd in Roepers 1993, p. 29.
- ⁷⁷ Veth 1932, p. 14.
- ⁷⁸ Expertise van Bremmer, gedateerd 14 december 1928, afgedrukt in Veth 1932, p. 56.
- ⁷⁹ Zie hoofdstuk III
- ⁸⁰ Op. cit. (noot 1). In het artikel in *De Telegraaf* is sprake van een schilderij 'met cypressen'. Het enige schilderij met cipressen uit de Wacker-collectie dat Bremmer echt verklaarde, F614, zag Bremmer in Berlijn (zie de lijst in Veth 1932, pp. 37-38). Van de *Twee Populieren* (F639) is daarentegen zeker dat het in november/december 1928 in Nederland was.
- ⁸¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 165-169, 279.
- ⁸² Roepers 1993, p. 35.
- ⁸³ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 166.
- ⁸⁴ Roepers 1993, p. 31.
- ⁸⁵ Brieven van Bremmer aan Aleida Bremmer-Beekhuis uit Berlijn, gedateerd 6, 8 en 10 april 1932, 19, 25, 27, 29 en 31 oktober 1932, en 1, 10, 13, 16, 17 en 21 november 1932, overgetypt door A. Bremmer-Beekhuis (originelen zijn vernietigd), afschriften in BA/GA Den Haag en BA/RKD.
- ⁸⁶ Lijst van door Bremmer beoordeelde werken, afgedrukt in Veth 1932, pp. 37-38. Bremmer verklaarde voor echt: F385, F418, F523, F614, F625a, F639, F763 en F824. Hij verklaarde vals: F387, F421, F616, F685, F691, F705, F713 en F813.
- ⁸⁷ Dit blijkt uit Roepers 1993, p. 28 (F639) en Ten Berge, op. cit. (noot 63) (F418).
- ⁸⁸ Zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer. Een koopcontract tussen Bremmer en Wacker voor de *Hooihopen* [1929] bevindt zich in het Archief KMM.
- ⁸⁹ Dit blijkt uit Faille 1970, pp. 591-593.
- ⁹⁰ Johannes van der Wolk, 'Mrs. Kröller and Vincent van Gogh', in Kodera en Rosenberg op.cit. (noot 63), pp. 377-396, met name pp. 382-383.
- ⁹¹ Mededeling Tromp (zie noot 49).
- ⁹² J. Baart de la Faille, ingezonden brief z.d. in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, geciteerd in Veth 1932, pp. 54-55.
- ⁹³ Zie Veth 1932, pp. 54-63, en Roepers 1993, pp. 33-36.
- ⁹⁴ Mededeling Tromp (zie noot 49).
- ⁹⁵ Ibidem.
- ⁹⁶ A. Plasschaert, 'Bremmer over van der Leek', *De Groene Amsterdammer* 29 november 1930.
- ⁹⁷ A. Plasschaert, 'Vincent van Gogh. Een late opmerking', *De Groene Amsterdammer* 27 december 1930, met dank aan Henk Tromp (zie noot 49) die mij op dit artikel wees.
- ⁹⁸ Hammacher 1931, pp. 110-111.
- ⁹⁹ Ibidem.
- ¹⁰⁰ De la Faille verklaarde nu voor echt: F418, F523, F625a, F639 en F736. Zie ook noot 86.
- ¹⁰¹ W. Scherjon, *Catalogue des Tableaux par Vincent van Gogh décrits dans ses lettres. St. Rémy et Auvers sur Oise*, Utrecht 1932.
- ¹⁰² Roepers 1993, pp. 34-35.
- ¹⁰³ Feilchenfeldt 1989.
- ¹⁰⁴ *Maasbode* 26 november 1932, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 167.
- ¹⁰⁵ Idem, p. 158.
- ¹⁰⁶ Ibidem.
- ¹⁰⁷ Voor de in deze alinea geciteerde brieven van Bremmer aan zijn echtgenote zie noot 85.
- ¹⁰⁸ Roepers 1993, p. 35.
- ¹⁰⁹ De correspondent van *Het Vaderland*, 'Eigen Brief', 14 april 1932, geciteerd in Roepers 1993, p. 32.
- ¹¹⁰ Dit baseer ik op het aantal certificaten dat ik aantrof in diverse archieven. Zie noot 4.
- ¹¹¹ Deze duplicaten worden bewaard in het RKD en in het Museum voor Schone Kunsten in Brussel, zie Balk 2000.
- ¹¹² Zie Venema 1986 en Lien Heyting, 'Kunstroof en recuperatie', *NRC Handelsblad* 31 oktober 1997 en 7, 14, 21 en 28 november 1997.
- ¹¹³ Deze vijf duplicaatexpertises zijn aangetroffen in de verzameling handgeschreven, voor het grootste deel nooit gepubliceerde artikelen met bijbehorende foto's in het BA/RKD.
- ¹¹⁴ Zie noot 8.
- ¹¹⁵ Zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer.
- ¹¹⁶ Venema 1986, pp. 288-289.
- ¹¹⁷ Zie R.E.O. Ekkart (red.), *Herkomst gezocht: rapport van het proefonderzoek naar de herkomst van de onder beheer van het Rijk gebleven uit Duitsland gerecupereerde kunstwerken*, Den Haag 1998, en Eelke Muller en Helen Schretlen, *Betwist bezit: de Stichting Nederlands Kunstbezit en de teruggave van roofkunst na 1945*,

Zwolle 2002. Beide publicaties komen voort uit onderzoek van het bureau Herkomst Gezocht. De resultaten van dit nog lopende onderzoek worden ook gepubliceerd in deelrapportages en op de website:

www.herkomstgezocht.nl. Via deze site is het mogelijk zelf te zoeken in de database van de Nederlands Kunstbezit-collectie. Deze collectie omvat ongeveer 4000 kunstobjecten en bestaat uit schilderijen (circa 1600), tekeningen, prenten, keramiek, zilver, meubels, tapijten en andere bijzondere voorwerpen. Zij is het restant van de na de Tweede Wereldoorlog uit Duitsland gerecupereerde kunstwerken en wordt beheerd door de Staat. De kunstvoorwerpen bevinden zich in verschillende Nederlandse musea, op ambassades en in overheidsgebouwen. Ook bevinden zich delen van de Nederlands Kunstbezit-collectie in het depot van het Instituut Collectie Nederland (ICN).

¹¹⁸ Zie Heyting, op. cit. (noot 112).

¹¹⁹ Brief A.M. Jolles-van Loo, Nationaal Archief aan auteur, Den Haag 13 januari 2003. Onderzoek werd door het Nationaal Archief gedaan in de volgende archieven: Centraal Archief Bijzondere Rechtspleging; het Nederlands Beheersinstituut; de inventaris van de Stichting Nederlands Kunstbezit; de Ereraad voor de Kunst en Zuivering Kunstenaars.

¹²⁰ Ik onderzocht met hulp van medewerkers van het RKD ongeveer 200 van de in Den Haag aanwezige foto's, verdeeld over de afdelingen en met hulp van de medewerkers negentiende eeuw (Martha Op de Coul), buitenland (Ursula de Goede) en oude kunst (Fred Meier en Marijke de Kinkelder). De bevindingen van dit onderzoek zijn eerder gepubliceerd in Balk 2000. Gegevens over de toeschrijvingen zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan die publicatie.

¹²¹ F95a, F92a ('first recognized by H.P. Bremmer 1943'), SP1665; Tekeningen F1116a, F1399a, F1262b, F1275a, F1026a. Dit zijn allemaal werken die in de postume catalogus van De la Faille (Faille 1970) door de moderne deskundigen zijn opgenomen.

¹²² Deze catalogi bevinden zich in het RKD. Onder de daarin genoemde experts figureren vaak Nederlanders, bijvoorbeeld Hofstede de Groot en Vogelsang, maar Bremmers naam wordt nooit genoemd.

¹²³ Expertise 11 mei 1945, Dingjan-nummer 45236, RKD. Bij dit nummer staat in de Dingjan-administratie, RKD de naam Franck als opdrachtgever. Dit is waarschijnlijk de kunsthandelaar Myrtel Frank, die in de jaren veertig en vijftig vaker werk aan Bremmer ter beoordeling aanbood en na 1956 ook werken uit zijn nalatenschap zou kopen. Deze tekening (F1285) behoort in Faille 1970 tot de rejected works. Met dank aan Martha Opdecoul, die mij behulpzaam was met het identificeren van de foto's van de aan Van Gogh toegeschreven werken.

¹²⁴ Brief Bremmer aan Van der Leek, Den Haag 20 oktober 1947, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999 p. 191.

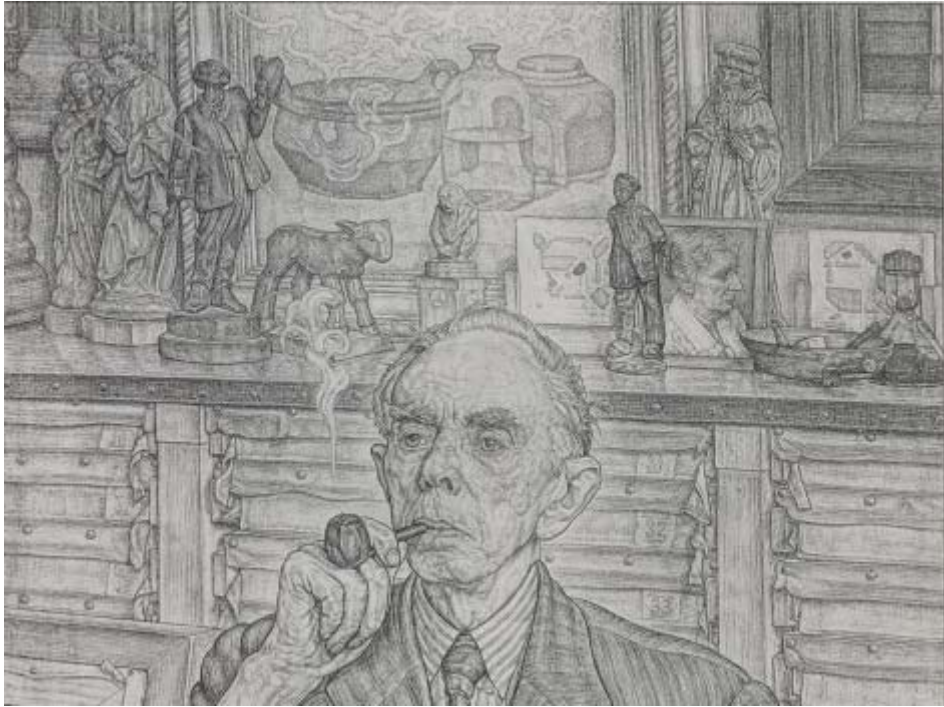
¹²⁵ Anoniem ('van een eigen verslaggever'), 'Nieuwe Van Gogh was slechts enkele dagen in ons land', *Het Parool* 31 mei 1948.

¹²⁶ Dit interview wordt geciteerd in een brief van Van Deventer aan Huinck, De Steeg 31 mei 1949, Archief Huinck & Scherjon, Van Gogh Museum, Amsterdam. Zie voor deze affaire M.M. van Dantzig, *Vincent? A new method of identifying the artist and his work and of unmasking the forger and his products*, Amsterdam, z.d. [1953], p. 123.

¹²⁷ Mededelingen Jan Nieuwenhuizen Segaar, zoon van G.J. Nieuwenhuizen Segaar, gesprekken in de periode 1993-2001.

¹²⁸ 'E. Manet. Oorspronkelijk en Eigenhandig. Expertise 6 januari 1955', Dingjan-nummer 54779: opdrachtgever Van de Lubbe; 'Q. Brekelenkam. Oorspronkelijk en eigenhandig. Expertise 13 jan 1955', Dingjan-nummer 55500: opdrachtgever Arendse; Brief J. Orsini aan Floris Bremmer, Monte Carlo 7 juni 1971, met kopie van een certificaat van Bremmer voor een werk van Renoir, BA/RKD.

IX. 'Allicht blijft er nog iets van naleven'



1. Rudolf Bremmer, *H.P. Bremmer in zijn werkkamer* (fragment), 1953, potlood op papier, 76 x 64,5 cm., part.coll.

In 1938 eindigden de hoogtijdagen van Bremmers invloed op de kunstmarkt. Een belangrijk machtsinstrument werd hem dat jaar uit handen genomen door de beëindiging van zijn redacteurschap van *Beeldende Kunst*. Ook hijzelf voelde zijn levenswerk na zijn terugtreden uit *Beeldende Kunst* als afgesloten. In een brief uit 1941 waarin hij terugkijkt op zijn leven, schrijft hij aan zijn jeugdvriend, de kunsthistoricus Wilhelm Martin: 'Het eigenlijke stuk van ons leven hebben wij nu achter ons. Gij in uw werk over Hals en Rembrandt en hun omgeving, ik in mijn 24 jaargangen van B.K. Het uitgangspunt van die werken is verschillend, maar toch voel ik een gemeensamen, dieperen achtergrond. Een achtergrond waarvoor de kiem is gelegd waarschijnlijk in zoo velerlei waarover wij in het begin gebabbeld hebben zonder toenmaals te bevroeden wat wij eigenlijk bedoelden. Het terrein van de kunst is een wonderlijk gebied. Bij het vele dat ik er over gezegd heb, voel ik toch nog altijd dat het essentiele nooit geheel onder woorden te brengen is. Maar enfin! Wij hebben dat gedaan waartoe wij voorbestemd waren en allicht blijft er nog iets van naleven.'¹

Hiermee is niet gezegd dat Bremmer zich in de jaren die volgden volkomen terugtrok uit het openbare leven. Hij kreeg nog steeds nieuwe leerlingen en er werden zelfs in deze late jaren onder zijn leiding enkele nieuwe verzamelingen aangelegd, zoals die van de Brabantse fabrikanten Peijnenburg en Baekers. De cursussen gingen op kleinere schaal door, tot de oorlog hem uiteindelijk in 1943 het reizen onmogelijk maakte. Maar ook toen bleef hij in Den Haag lesgeven aan een klein gezelschap. Hij publiceerde van tijd tot tijd kunstbeshouwingen in verschillende media en hij trad nog frequent op als expert. Ook werd hij in 1941 benoemd in de Commissie van Bijstand van het Rijksmuseum Kröller-Müller. Er vielen hem diverse publieke eerbewijzen ten deel, zoals tentoonstellingen van zijn verzameling, een koninklijke onderscheiding en een ere-doctoraat in 1951. Zelfs op het persoonlijke vlak stond hem nog een interessante ontwikkeling te wachten. Voor ik inga op wat er is blijven 'naleven' van Bremmers activiteit en wat er het 'essentiele' van was, wil ik dan ook aandacht besteden aan de periode 1938-1956.

IX.1 De periode 1938-1956

De polemiek in *Het Vaderland* en *De Groene Amsterdammer* in 1937 over Bremmers functioneren op de kunstmarkt leek buiten de kring rond Bremmer weinig impact te hebben. De affaire duurde maar zes weken en na 1937 werd er niet meer aan gerefereerd in de pers, ook niet in de talloze stukken ter gelegenheid van Bremmers 70ste verjaardag in 1941, bij de tentoonstelling van zijn verzameling in het Gemeentemuseum in Den Haag in 1950, bij zijn eredoctoraat in 1951 of bij zijn overlijden in 1956. Zelfs Jan Engelman en Jos de Gruyter, die artikelen schreven bij deze gelegenheden, kwamen er nooit meer op terug. Maar bij Bremmer, en vooral bij zijn echtgenote, kwam de klap hard aan. ‘Eer is teer’ schreef Engelman al tijdens de affaire in 1937, en de Bremmers voelden zich werkelijk in hun eer aangetast.²

Een direct gevolg was dat de inmiddels zeventigjarige Aleida Bremmer zich zette aan het schrijven van haar ‘apologie’ van Bremmer. Zij bestudeerde daartoe alle brieven en documenten die hij gedurende zijn leven had bewaard en sorteerde dit materiaal voor schenking aan het Haags Gemeentearchief. Daarbij gooide ze alles weg wat Bremmer in een minder gunstig daglicht zou kunnen stellen, en kopieerde zij tientallen brieven of passages daaruit voor opname in haar manuscript. Zij werkte eraan tot 1941, waarna zij nog tot 1943 kleine aanvullingen schreef. Dit was een zware zelfopgelegde taak voor een vrouw aan het einde van haar leven; zij leed onder andere aan reumatiek en hartfalen en zou in juli 1945 overlijden. Al in 1935 had zij, volgens een brief aan haar zoon Henk, zoveel last van reumatiek in haar rechterhand – haar schrijfhand! – dat zij nauwelijks op haar stok kon steunen.³

Het uit haar heilige verontwaardiging voortkomende werk verschaftte haar echter ook onverwacht genoeg. In 1941 schreef zij aan Sam van Deventer: ‘Alleen moet dit gezegd, zonder die verdenkingen en allerlei kritiek zou ik er nooit toe gekomen zijn die brieven te lezen en nog minder om jaren lang me bezig te houden met bestudering van Bremmers geschriften. Ten slotte ben ik dus zijn vijanden dankbaar in zeker opzicht. [...] Van zelf sprekend kwam er bij mij al schrijvende, veel anders mee naar boven, dat misschien onbelangrijk is voor vreemden. Ik kan er zelf geen oordeel over vormen. Het is voortgekomen uit zo’n innerlijke behoefte, dat ik de moeite niet kan betreuren, waar die mijn ouderdom heeft omglansd.’⁴

Bremmer zelf nam de affaire minder zwaar op dan zijn echtgenote. Dat hij geraakt was, blijkt vooral uit het feit dat hij, tegen zijn gewoonte in, over zichzelf en zijn handelen ging nadenken. Aleida Bremmer schrijft: ‘Het was voor dezen man [...] iets heel bijzonders om zich zelf te doorvorsch. Hij behoorde niet tot degenen die zich zelf analyseren. Hoezeer ook geneigd tot diepe overdenkingen over allerlei problemen op religieus, filosofisch en dan vooral aesthetisch gebied, over zichzelf filosofeerde hij niet.’⁵ Nu echter trok hij zich een tijdlang in eenzaamheid terug voor een ‘zeldzame terugblik op zich zelf’. Het feit dat hij nadacht over zichzelf mag bijzonder geweest zijn, de uitkomst van deze terugblik was weinig verrassend. Hij zei tegen Aleida: ‘Ik heb me zelf grondig onderzocht en ik weet dat ik steeds het goede heb voorgehad. Nu trek ik mij er ook verder niets van aan en ik ga door.’⁶

Werkelijk zeldzaam zou het zijn geweest als Bremmer nu plotseling aan de juistheid van zijn handelen was gaan twifelen, of openlijk de beperktheid van zijn visie had erkend. Zoiets druiste echter volkomen tegen zijn persoonlijkheid in. Het zou ook niet verstandig zijn geweest. De leiders van zijn tijd – van volksmenners tot kunstkenners – erkenden hun feilen niet op straffe van het verlies van hun gezag. Jacob Baart de la Faille, alom gehoord omdat hij op zijn eigen oordeel terugkwam, is daarvan een voorbeeld. Ook in persoonlijke zin was Bremmers zonnige kijk op zijn eigen functioneren gezond. Wie als zesenzestigjarige gaat

twijfelen aan een praktijk die hij het grootste deel van zijn leven heeft beoefend, staat voor een gekwelde oude dag. Bremmer daarentegen wist, als de overlever die hij was, uit de affaire zelfs enig mentaal gewin te peuren.

Zo werd hij zich door de affaire opnieuw bewust van het belang van zijn volgelingen voor zijn positie. Hoewel hij, zoals in hoofdstuk IV is besproken, wel genoeg beleefde aan de persoonlijke verering die hem ten deel viel, had hij in het algemeen weinig geduld met openlijk eerbetoon. In zijn weerstand, die paste bij zijn on-wereldse imago, school ook de nodige arrogantie; hij hield de mensen die aan de basis stonden van zijn succes op een afstand. ‘Men had hem nooit recht eenige hulde durven bewijzen’, schrijft Aleida Bremmer.⁷ Nu kunstenaars en cursisten zich in de polemiek van 1937 voor hem in de strijd wierpen, zag hij hoezeer zijn macht en invloed gebaseerd waren op hun steun. Vanaf dat moment toonde hij zich ‘minder terughoudend in het aanvaarden van dank en sympathie.’⁸ Toen de lessen in de winter na de affaire weer begonnen, werd hij bijvoorbeeld door zijn verschillende clubjes met bloemen ontvangen, hetgeen hij dankbaar en geroerd aanvaardde. Zijn ontvankelijker houding werkte er zeker aan mee dat zijn aanhang zich met hernieuwde ijver stortte op het organiseren van verschillende huldeblijken, waarop ik later zal terugkomen.

Deze episode markeert ook Bremmers overgang naar een andere rol in de kunstwereld. In de jaren erna transformeerde hij van een centrale figuur op de kunstmarkt naar een eerbiedwaardige autoriteit op de achtergrond.

Schrijfwoeide

Binnen een jaar na de affaire eindigde Bremmers redacteurschap van *Beeldende Kunst*. Het verlies van zijn eigen spreekbuis betekende niet dat hij ophield met het schrijven over kunst. Al sinds het blad in 1931 was overgegaan in handen van De Spieghele, publiceerde hij geregeld in uitgaven van derden, iets dat hij sinds zijn periode als criticus in de jaren negentig van de negentiende eeuw niet meer had gedaan. Hij schreef inleidingen voor catalogi van veilinghouders en kunsthandelaars, bijvoorbeeld over Signac voor de tentoonstelling van diens werk bij Huinck en Scherjon in november 1935 en over drie generaties Toorop voor de tentoonstelling bij Nieuwenhuizen Segaar in maart 1937. Daarnaast schreef hij, voornamelijk in *Het Vaderland*, beschouwingen over kunstenaars die een bepaald kroonjaar bereikten, zoals ‘Bart van der Leek zestig jaar. Zijn ontwikkeling als schilder. De betekenis van deze figuur’ op 25 november 1936 en ‘J. Voerman tachtig jaar. Rustig en ernstig kunstenaar’ op 22 januari 1937.

Een enkele keer publiceerde hij zelfs een reguliere kunstbeschouwing buiten *Beeldende Kunst*. De tentoonstelling *Hedendaagsche Franse kunst* in het voorjaar van 1936 in het Haags Gemeentemuseum inspireerde hem tot een beschouwing in *Het Vaderland* van 3 maart onder de titel ‘Het schilderij van Picasso. De blijheid als directe openbaring’.⁹ In dit artikel gaat hij op zijn karakteristieke wijze voorbij aan alles wat hem niet beviel op de tentoonstelling, zoals zalen met fauves en andere expressionisten, en concentreert hij zich uiteindelijk op één schilderij, een stillevens van Picasso uit 1914. Waarom hij dit stuk naar *Het Vaderland* stuurde, is niet geheel duidelijk. De tentoonstelling werd een paar dagen later ook besproken door hun reguliere recensent, Jos de Gruyter, die in grote lijnen op dezelfde invoelende, licht religieuze manier tegen kunst aankeek als Bremmer.¹⁰ Mogelijk wilde Bremmer zich, net als zijn vriend en bewonderaar Cornelis Veth dat eerder deed in *De Telegraaf*, afzetten tegen de kunsthistorische en chronologische opzet van de tentoonstelling.¹¹ ‘Niets is ooit kunst, omdat het tot welke richting ook behoort’, hield Bremmer de lezers van *Het Vaderland* voor, ‘iets is alleen kunst in zooverre het een waarachtige aesthetisch emotioneele openbaring is van iemand.’

Bleef het tot 1938 bij incidentele artikelen buiten zijn eigen tijdschrift, nadat hij in maart 1938 zijn laatste aflevering van *Beeldende Kunst* had volgeschreven, maakte zich van hem ‘een ware schrijfwoede’ meester.¹² Bij elke reproductie waar hij de hand op kon leggen, schreef hij een kunstbeschuwing. Hij was nu verlost van de tijdsdruk van een maandblad, en van de beperking in lengte van de tekst. Zijn vrienden en getrouwen zorgden er steeds voor dat het hem niet aan foto’s ontbrak. Op de tentoonstelling *Meesterwerken uit vier eeuwen 1400-1800* bijvoorbeeld, die van juni tot oktober 1938 in het Museum Boymans werd gehouden, ‘vond hij steeds een groote tafel, voorzien van de prachtigste afbeeldingen naar alle eenigszins belangrijke werken en ook wel onderdeelen ervan.’¹³ Hiervoor zorgde de directeur, Dirk Hannema, die net als Bremmer een groot liefhebber van reproducties was. Bremmer schreef gedetailleerde beschouwingen van 25 ‘topstukken’ op de tentoonstelling, waaronder *De Emmausgangers*.

Tussen april 1938 en oktober van datzelfde jaar, toen de cursussen weer begonnen, had Bremmer al 129 kunstwerken beschreven.¹⁴ Hij bleef doorschrijven tot vlak voor zijn dood en produceerde vanaf 1938 nog in totaal 421 kunstbeschuwingen.¹⁵ Een onbekend aantal kwam terecht bij verzamelaars. Zo bezat de Amsterdamse verzamelaar Jacob Erwtelman een zes bladzijden lange beschouwing van Bremmers hand, geschreven in mei 1946, over het portret door Martinez van Erwtemans echtgenote.¹⁶ Slechts een klein deel van deze artikelen verscheen in druk. Veertig tot vijftig ervan werden uiteindelijk gepubliceerd in verschillende bladen, twaalf kwamen terecht op een kalender en van de overgebleven stukken werden er zeventien opgenomen in het herdenkingsboek dat Bremmers vrienden uitgaven na zijn overlijden in 1956. Zelf deed hij geen moeite om deze artikelen geplaatst te krijgen in kranten of tijdschriften. Hij leunde daarvoor comfortabel op het netwerk dat hij had opgebouwd. Vooral kunsthandelaars lijken hun best voor hem te hebben gedaan. Aleida Bremmer schreef in 1941: ‘Br. gaf ze aan al wie lust of gelegenheid had ze in een krant of tijdschrift te laten plaatsen. [...] De firma Katz liet er eenige plaatsen in “Historia”, Corn. Veth in het “Maandblad voor B.K.”. Een paar kunsthandelaars in den Haag vonden “Het Vaderland” bereid voor eenige opnamen, waaronder het artikel over Croin’s “Communiante”, de directeur van “Boymans” wendde zich tot de “Rotterdammer” voor de Emmausgangers en “de Tijd” nam de prachtige Corot van de tentoonstelling in het Suasso. Het overige bleef liggen.’¹⁷ Voorts verscheen in 1946-1947 een serie kunstbeschuwingen van Bremmer in het orgaan van de Nederlandsche Vereeniging van Kunsthandelaren.

Bremmer moet gevleid zijn geweest dat zijn lange artikelen – ze waren vaak twee tot vier keer zo lang als de beschouwingen in *Beeldende Kunst* – nog zo’n aftrek vonden bij verschillende bladen. Ook zal het hem genoeg gedaan hebben dat hij op zijn oude dag met zijn kunstbeschuwingen nog een ‘nieuw’ publiek bereikte. Toch lijkt hij voornamelijk voor zijn eigen genoeg geschreven te hebben. Hij kon niet verwachten dat zijn enorme productie in haar geheel gepubliceerd zou worden. Het schrijven vervulde waarschijnlijk vooral zijn behoefte om zich nog steeds geconcentreerd met iets bezig te houden. Vanaf 1903 had hij vrijwel ononderbroken voor de deadline van een tijdschrift of andere uitgave gewerkt. Dat was nu afgelopen. Hij hechtte, buiten het verwerven van kunstwerken, niet aan materiële genoegens en zijn praktijk van inkoop en verkoop was zeer gering geworden vergeleken bij vroeger.

Door zich te concentreren op zijn kunstbeschuwingen kon hij zich ook onttrekken aan wat er om hem heen gebeurde. Zijn stoïcijnse houding kwam hem goed van pas in de jaren die volgden. Eerst was er de langdurige oorlogsdreiging, toen brak de oorlog uit en werd zijn zoon Henk gemobiliseerd.¹⁸ Deze kwam overigens ongeschonden uit de korte strijd die Nederland leverde. Vervolgens was het land vijf jaar lang bezet. De laatste jaren van de bezetting werd in de Randstad honger geleden, ook door het gezin Bremmer. Henk jr. zorgde voor enige verlichting door in heel Nederland de boeren af te gaan; daarnaast haalde hij olie

en meel bij de Geldropse koekfabrikant en verzamelaar Peijnenburg.¹⁹ Floris Bremmer en zijn Weense echtgenote Annie Bremmer-Hollmann woonden inmiddels na een lang verblijf in Oostenrijk weer bij de Bremmers in. Op weg van Oostenrijk naar Amerika, waar zij werk hoopten te vinden, waren zij door de oorlog overvallen.²⁰ De vreugde van de bevrijding in mei 1945 werd overschaduwd door de steeds verdere verzwakking en het daaropvolgende overlijden van Aleida Bremmer in juli van dat jaar.

Onder al deze omstandigheden bleef Bremmer schrijven. Gedurende de oorlog schreef hij meer dan honderd besprekingen van enkele kantjes, over foto's die hij nog in zijn bezit had of waar hij maar de hand op kon leggen. Zoals hij in zijn werk nooit verwees naar enige actuele gebeurtenis, ontbreekt in deze jaren ook elke verwijzing naar de situatie buiten zijn studeerkamer. Zijn eerste beschouwing tijdens de bezetting, gedateerd 24 juni 1940, is getiteld *A. del Verocchio, Johannes de Dooper – Fragment – Florence*.²¹ Het is een kalme bespiegeling die in niets verschilt van zijn vooroorlogse besprekingen. Hetzelfde geldt voor alle volgende stukken die hij in deze periode schreef. Het enige teken van opwinding rond de bevrijding op 5 mei 1945 is dat zijn productie plotseling sterk stijgt. Schreef hij gedurende de oorlog gemiddeld twee kunstbeschouwingen per maand, in april 1945 schrijft hij er meerdere per week en in mei schrijft hij dagelijks, op 2 mei zelfs twee besprekingen. Een daarvan heeft een onderwerp dat zich goed leent voor referenties aan het naderende einde van de oorlog: *A. Lorenzetti, Pax*, maar Bremmer houdt zich uitsluitend aan de vertrouwde esthetische emoties, evenals in zijn onthechte beschouwingen op 5 mei (*P. Meiners-Stilleven*) en 6 mei (*Michelangelo-David*).²²

Slechts één keer refereert hij aan de oorlog, en wel een half jaar na afloop ervan, in december 1945, bij de bespreking van een aantal spotprenten van Cornelis Veth, geëxposeerd bij kunsthandel Liernur in Den Haag. 'Bij de opening van deze tentoonstelling was de stemming der bezoekers erg opgewekt. Velen konden hun hart ophalen aan den stillen wrok, die hier tegen de Duitsche bezetting, met al hare herinneringen, geboden werd. [...] Puntig en scherp is de haat die tegen den overweldiger uit de meeste bladen spreekt', schrijft hij.²³ Op deze onkarakteristieke verwijzing naar de achtergrond van de kunstwerken volgt vanzelfsprekend de waarschuwing de 'voorstellings-inhouden' niet al te letterlijk op te vatten. De tekeningen 'doen ons zeker ook wel de tragiek van het hier gepresenteerde wereldgebeuren beleven, doch in de weidsche beschouwing, die boven de pijnlijke éénmaligheid en wellicht boven het persoonlijke er van uitkomt, zien wij dit alles in een verruimden zin van het boven-tijdelijke en ruimtelijke tot een vrije schepping worden.'

Aleida Bremmer deelde in deze onthechte levenshouding, waarin het 'persoonlijke' en de 'pijnlijke eenmaligheid' gesublimeerd worden. Alle wereldse ellende wordt gerelativeerd in het licht van het hogere en het eeuwige. Dit komt zeer treffend tot uiting in een brief aan haar zoon Henk op 10 juni 1945. Ze schrijft: 'Vrijd. Kwam hier iemand die Vader een vers overhandigde dat de dichter vlak voor zijn dood geschreven had. [...] Moet men niet bewonderen dat zoo één dan zijne gedachten kan concentreren op deze wijze? Voor ons is het heerlijk te bedenken dat hij daarmee aan zich zelf onttrokken werd, zijn geest zich op hooger niveau bewoog, want eene schepping onttrekt altijd iemand aan zichzelf.'²⁴ Het gedicht is bij de brief gevoegd: het befaamde *De Achttien Dooden* van Jan Campert, die in 1943 door de Duitsers geëxecuteerd werd.

De opening van het Rijksmuseum Kröller-Müller

In hetzelfde jaar dat Bremmer afscheid nam van *Beeldende Kunst*, kwam ook zijn andere levenswerk, de collectie Kröller-Müller, in een nieuwe fase. In 1938 werd de overdracht van de verzameling aan de Staat der Nederlanden een feit. Op 13 juli van dat jaar werd het Rijksmuseum Kröller-Müller officieel geopend. Bij de opening waren ministers,

burgemeesters, museumdirecteuren en veel andere hoogwaardigheidsbekleders tegenwoordig, evenals een aantal kunstenaars, onder wie Bart van der Leek, Dirk Nijland, Jan Altorf, Lambertus Zijl, John Rädecker, Truus van Hettinga Tromp, Jo Koster en Charley Toorop.²⁵ Vrijwel iedereen die betrokken was geweest bij de opbouw van de verzameling en het museum was aanwezig: de familie Kröller-Müller (behoudens Helene Brückmann-Kröller, die gebrouilleerd was met haar moeder), Sam van Deventer en Henry van de Velde.

Bremmer liet bij de opening echter verstek gaan. In antwoord op de uitnodigingsbrief schreef hij aan mevrouw Kröller: 'Ik heb deze uitnodiging in beraad gehouden en ben nu besloten deze uitnodiging niet te aanvaarden. Met mijn gezondheidstoestand durf ik het niet aan. Op zoo'n uur waarop zich zoo alles concentreert waaraan voor mij herinneringen van jaren verbonden zijn ben ik bang mij zelf psychisch niet in de macht te hebben. Het zijn vooral zulk soort emoties waarvoor Prof. Wenkebach mij gewaarschuwd heeft daarmee zeer voorzichtig te zijn.'²⁶ Dit was een legitiem excuus, hoewel het niet de hele waarheid was. Enkele jaren eerder, in de winter van 1934, had Bremmer een lichte hartaanval gehad. De behandelend arts, prof. Wenkebach, waarschuwde hem 'voortaan spaarzaam te zijn met zijne krachten'.²⁷ Hij mocht wel – met mate – blijven schrijven en lesgeven, want 'men mag niemand het werk ontnemen dat zijn lust is', zei Wenkebach. Naar de mores van die tijd werd Bremmer gemaand vooral voorzichtig te zijn met sterke emoties. Bremmer, die altijd al een ingebakken huiver had voor heftige gevoelens – zoals tot uitdrukking kwam in zijn credo 'het is beter iets uit te denken dan 't uit te leven' – nam dit advies aanvankelijk zeer serieus. In maart 1935 schreef hij bijvoorbeeld aan Bart van der Leek, na ontvangst van een nieuw schilderij van diens hand: 'In de toestand waarin ik verkeer was ik in een zekere spanning toen ik het pakje opende. Ik was eenigszins bang dat mij het eerste aanzicht te veel zou emotioneeren en ik moet nog met elk schokje voorzichtig zijn.'²⁸ Ook daarna bleef hij zich ontzien.

Maar toen hij de met heftige emoties gepaard gaande polemiek in 1937 en het daaropvolgende 'zelfonderzoek' in goede gezondheid had doorstaan, voelde hij zich volgens Aleida Bremmer juist 'bevrijd van een haast al te angstvallig geworden voorzichtigheid'.²⁹ Het was volgens haar dan ook vooral Bremmers afkeer 'van alle officieel gedoe' die hem deed besluiten af te zeggen voor de opening.³⁰ Bremmer zou zich vanaf dat moment in het geheel niet wars tonen van allerlei plechtigheden waar hij zelf, al dan niet 'officieel', gelauwerd werd. Zijn weerzin gold waarschijnlijk vooral gelegenheden waar hij kon verwachten niet de hoofdpersoon te zijn.

Het was, in dat licht bezien, maar goed dat Bremmer besloot thuis te blijven. In de toespraken van de hoogwaardigheidsbekleders was weinig aandacht voor zijn aandeel in het totstandkomen van het geheel. In de openingsrede van mr. H.P. Marchant, voorzitter van de Stichting het Nationale Park de Hooge Veluwe en oud-minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, noch in de toespraak van zijn opvolger als minister, prof. dr. J.R. Slotemaker de Bruïne, werd Bremmer genoemd. Bovendien kreeg zowel mevrouw Kröller als H.P. Marchant, die zich in zijn jaren als minister (van 1933 tot 1935) had ingespannen voor het behoud van park en museum, een koninklijke onderscheiding uitgereikt, maar Bremmer niet. Helene Kröller werd benoemd tot Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw (een zeer hoge onderscheiding) en Marchant tot Commandeur in de Orde van Oranje Nassau. Pas in de laatste toespraak, van Anton Kröller, werd Bremmer genoemd, en dan nog niet eens als eerste. Kröller sprak zijn dank uit aan alle anderen die hadden bijgedragen aan het totstandkomen van het museum: 'In de eerste plaats aan onzen goeden vriend Henry van de Velde, die naast zijn groote ontwerp, dat U straks zult kunnen bewonderen, tevens dat van het tijdelijk museum zooals het thans voltooid is, teekende, blijk van veelzijdigheid en vaardigheid van zijn bouwkunst. En naast hem dank aan den heer H.P. Bremmer, den beproefden raadsman van mijn vrouw, voor zijn waardevolle adviezen, die zooveel hebben bijgedragen tot het tot

standkomen der collectie. Tot zijn leedwezen kon de heer Bremmer dezen dag om gezondheidsredenen niet bijwonen.’³¹

De geringe aandacht voor Bremmer was wellicht begrijpelijk – het ging hier om de grote schenking van het echtpaar Kröller-Müller en de overname van het beheer door het Rijk. In de jaren voorafgaand aan de opening was Bremmer ook weinig betrokken geweest bij het museum, zowel door het stopzetten van de aankopen als door zijn zwakke gezondheid. Daarnaast was zijn naam in opspraak geweest in 1937 en de overheidsdienaren waren wellicht benauwd om zich te compromitteren. Marchant en Slotemaker de Bruïne noemden overigens ook geen anderen die in dienst van de Kröllers hadden bijgedragen aan het totstandkomen van het museum, zoals Sam van Deventer en Henry van de Velde. Maar voor Bremmer, die zichzelf toch zag als de ster aan zijn eigen firmament, zou het moeilijk te verdragen zijn geweest. In Den Haag gebleven was hij beter af; de verslagen van deze dag die hem thuis bereikten, stelden hem centraal. ’s Avonds al ontvingen de Bremmers een telegram van het echtpaar Kröller en Sam van Deventer: ‘Na prettige, luisterrijke dag waar wij U niet vergaten, zenden wij U onze hartelijke en dankbare groeten’³²

Onder Bremmers aanhang ontstond grote opwinding over de opening. Jo Koster, die wel aanwezig was, gaf Aleida Bremmer een beschrijving van de dag in een brief waar de verontwaardiging uit opspat: ‘Eerst een stroom mensen voor de Aula buiten en tot mijn verwondering weinig bekenden. Altorf en Zijl – de v.d. Lek’s – en later Truus en Jeanne – We gingen naar binnen en ’t werd er overvol – veel “groote Oomes” zou je man zeggen, toen werd Mevr Kr aan den arm binnengeleid [...]. Dan kwamen de Ministers met vrouwen alles op ’t podium en toen begon Marchand zijn uitlegging over de “Hooge Veluwe” etc. Vervelend. Dan kwam “baardman” die zijn dominé’s tijd maar niet kan vergeten en er werd erg gebluft op Mevr Kröller en op ’t boek dat ze schreef, en ik vrat me op en werd inwendig geladen! Zou er nu niets komen, over wat eigenlijk De Wortel van ’t ontstaan van dit Museum is? dacht ik en ’t stil zitten werd me moeilijk. Dan kwam “de Leeuw” los – en “de Commandeur” alles uit de hand van baardman! Daarna kwam Mijnheer Kröller op het spreekgestoelte [...] en toen zei hij zoo aardig dat tot zijn spijt de adviseur die hun in alles wat ’t vormen der collectie betreft zoo met toeweiing terzijde had gestaan, de heer Br.... toen barstte op verscheiden plaatsen een brullend applaus en mijn handschoenen hadden ’t hard te verduren maar ik voelde dat ik niet de eenige was die trippelend had zitten wachten op de rechtvaardiging. De heer Kr keek verrast rond en zei “of zou hij toch aanwezig zijn?” maar moest toen verder gaan! Wij allen hebben hem zeer gemist en de leeuw had een ander plaatsje moeten kiezen!’³³ Ook Bertha van der Leek-Teerink, de echtgenote van Bart van der Leek, schreef aan Aleida Bremmer: ‘We hebben onder de redevoeringen van de ministers allemaal zitten popelen om de naam Bremmer te hooren en je kon ’t in de zaal voelen [...]. Misschien gaat ’t hier meer om de heele Stichting, de gronden enz. Toch vind ik, dat Br’s naam door de ministers had moeten worden genoemd. Gelukkig deed mijnheer Kröller ’t beter – en ’t werkelijk expressieve applaus daarna sprak boekdelen.’³⁴

Het verhaal over Bremmers ‘miskenning’ bij de opening deed vanzelfsprekend snel de ronde in zijn kring. Aandacht in de pers gooide nog olie op het vuur. Er werd zelfs hier en daar gesuggereerd dat Bremmer niet zou zijn uitgenodigd voor de opening.³⁵ De criticus Bram Hammacher, die sterke reserves had tegen Bremmer en zich eerder kritisch over hem had uitgelaten, schreef een subtiel artikel, ‘Eere wien eere toekomt?’, waarin hij het voor Bremmer opnam maar tegelijk duidelijk maakte dat de Haagse kunstpedagoog voornamelijk voor zijn eigen aanhang een figuur van belang was: ‘Men mag over de verdiensten van Bremmer van meening verschillen, deze pijnlijke bejegening heeft ook niet-partijgangers getroffen.’³⁶ Aleida Bremmer, die trouwens Hammachers artikel als een belangrijke steun in de rug opvatte, verzuchtte achteraf terecht dat het voor Bremmers reputatie beter was geweest als de kranten gewoon het dankwoord van Anton Kröller aan Bremmer hadden afgedrukt, in

plaats van ophef te maken over zijn afwezigheid en het ontbreken van zijn naam in de toespraken van de ministers.³⁷

Bremmer raakte na de opening weer meer betrokken bij het museum. In september 1938 bemiddelde hij bij Dirk Nijland voor een door hem te vervaardigen portret van Marchant.³⁸ De medewerkers werden als vanouds bij hem op cursus gestuurd. W. Auping, de nieuwe assistent van Helene Kröller in het museum, volgde bijvoorbeeld vanaf oktober 1938 Bremmers lessen in Zeist, ten huize van de familie Verloop.³⁹ In 1941 kwam Bremmer zelfs weer terug in een officiële capaciteit, namelijk als lid van de Commissie van Bijstand. In de overeenkomst tussen de Kröller-Müller Stichting en de Staat der Nederlanden in 1935 was al vastgelegd dat Helene Kröller zou fungeren als de eerste directeur van het museum, maar dat bij haar ontstentenis het toezicht op de verzameling zou 'geschieden door een eigen conservator, staande onder den Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, [...] bijgestaan door eene commissie van drie leden, door genoemden Minister aan te wijzen.'⁴⁰

Na het overlijden van mevrouw Kröller in december 1939 nam Sam van Deventer, die sinds 1936 secretaris-penningmeester was van het Dagelijks en Algemeen Bestuur van de Kröller-Müller Stichting, haar taak waar.⁴¹ In november 1940 werd hij benoemd tot directeur van het museum, 'buiten bezwaar van 's lands schatkist', dat wil zeggen: onbezoldigd.⁴² Het instellen van de commissie gebeurde, met enige vertraging door het uitbreken van de oorlog, in januari 1941. Voorzitter van de Commissie van Bijstand werd de rijksbouwmeester, ir. G.C. Bremer, en secretaris werd Dirk Hannema, directeur van het Museum Boymans. Bremmer werd gewoon lid. Het lidmaatschap was onbezoldigd. De commissie kwam eens in de drie maanden bij elkaar en adviseerde zowel de museumdirecteur als de minister 'bij alle vraagstukken betreffende het museum'.⁴³ Dit orgaan, waarvan Bremmer tot zijn dood toe lid zou blijven, had veel invloed op het museumbeleid. Behalve gevraagde én ongevraagde bemoeienis met alles wat er in het museum gebeurde, moest de directeur elke beslissing waar meer dan vijfhonderd gulden mee gemoeid was, voorleggen aan de commissie en dit gold ook voor eventuele voorstellen tot ruil van kunstvoorwerpen.

In de nota uit 1933 waarin zij haar visie op de toekomst van het museum uiteenzet, schrijft Helene Kröller onder andere 'dat het zeer stellig in onze bedoeling ligt, de verzameling na onzen dood als afgesloten te beschouwen, dat er niets meer aan toegevoegd, noch afgenomen mag worden en dat dit een zeer principieele opvatting van ons is [...]. Zij is met zeer veel zorg samengesteld, onder leiding van de geniale en intuïtieve kunstkennis van den Heer Bremmer, een man uit duizenden op het gebied der aesthetica. Geen, die als hij in onzen tijd aanvoelt en ook theoretisch uiteenzet wat kunst is. Geen als hij weet te kiezen en het kaf van het koren te scheiden.[...] Om [...] middelmatigheden te weren, moet de verzameling een op zichzelf staand geheel blijven.'⁴⁴

In de schenkingsakte werd bepaald dat deze nota bindend was voor alle toekomstige beheerders van het museum. Mevrouw Kröller gaf wel enige speelruimte. Zo mochten eventueel nieuwe schilderijen – over beelden rept zij niet – in de collectie worden opgenomen, die twintig jaar elders op proef hadden gehangen. 'Ook zou ik mij kunnen voorstellen, dat de collectie oude kunst wordt uitgebreid', schrijft ze, en 'men zou ook een lijst kunnen maken van die werken, die voor de verzameling een verheffing en completeering zouden kunnen beteekenen. Biedt zich dan in de komende jaren een gelegenheid en vindt men een welwillend schenker, of is er een kunstzinnig ambtenaar, die voor het Rijk de aankopen leidt, dan is dit een mogelijkheid, de verzameling te verruimen.'⁴⁵ Van belang is het gezag dat zij Bremmer en, in mindere mate, Van Deventer toekent in de nota: 'Ook accepteer ik gaarne – altijd voor het geval er ruimte voor disponibel is – ieder werk, afkomstig uit de collectie Bremmer, of door hem aangewezen. Ten slotten zijn in het vooruitzicht gesteld alle werken uit de verzameling van den Heer van Deventer, die een groote aanwinst voor het museum beteekenen, aangezien ze alle een gezamenlijke keuze vertegenwoordigen.'⁴⁶ De nota zou

terecht door opeenvolgende directies steeds ruimer worden geïnterpreteerd. Zolang Bremmer leefde, deed hij er echter alles aan om de voorschriften van Helene Kröller, die hem uit het hart gegrepen waren, op te leggen aan het museum.

Sicherstellung, zes ton-fonds en zuivering

De commissie begon haar werk in een ongelukkige tijd. Het museum was in juli 1940 gesloten en de kunstwerken waren in veiligheid gebracht in een bunker op het terrein, waar ze zouden blijven tot het einde van de oorlog. De Duitse Wehrmacht had grote delen van het Nationale Park in beslag genomen, onder andere om er een militair vliegveld aan te leggen. Toch lagen niet alle activiteiten in het museum stil. Er werd gedurende de oorlogsjaren volop kunst aangekocht. Van Deventer verwierf namelijk in 1940 door een merkwaardige transactie een aankoopfonds van f 600.000 (bekend als het ‘zes ton-fonds’). Hij verkeeg dit geld door drie topstukken uit de verzameling oude kunst – de *Venus en Amor* van Hans Baldung Grien, de *Venus met Amor als honingdief* van Lucas Cranach en het *Portret van een vrouw* van Barthel Bruyn de Oude – af te staan aan de Duitse autoriteiten in de persoon van Dr. Mühlmann, die belast was met de ‘Sicherstellung’ van kunstwerken die hij van belang achtte voor Duitsland.⁴⁷ Van Deventer was – terecht of onterecht – bang dat de Duitsers de werken van Van Gogh in de collectie als ‘entartet’ zouden aanmerken en vernietigen.⁴⁸ Hij gaf dit in zijn terugblik op de oorlog aan als de voornaamste reden dat hij de Duitsers terwille was en de drie topstukken afstond. Dit gebeurde overigens met instemming van Anton Kröller en het bestuur van de Kröller-Müller Stichting.

Afgezien van het feit dat het een buiging naar de bezetter was, druiste het afstaan van de werken in tegen de wensen die Helene Kröller in haar nota had vastgelegd. Na haar dood had zij zelfs opgebaard gelegen onder het schilderij van Baldung Grien, een feit dat Van Deventer liefdevol memoreert in een brief aan Bremmer in 1939.⁴⁹ Bremmer was, in tegenstelling tot Dirk Hannema, die de drie werken voorafgaand aan de overdracht taxeerde, niet bij de transactie betrokken.⁵⁰ Maar hij uitte er ook geen bezwaar tegen; hij nam daarna plaats in de Commissie van Bijstand en keurde vervolgens alle aankopen uit het zes ton-fonds goed: ‘Voor ons allen was Bremmers oordeel beslissend’, schrijft Van Deventer in dit verband.⁵¹ Er werden tussen februari 1941 en juni 1943 tientallen kunstwerken en kunstnijverheidsobjecten aangekocht, van onder anderen Manet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh en Fantin-Latour.⁵² De kring van Bremmers protégés werd ook ruim bedeed door aankopen van onder anderen Charley Toorop, John Rädecker, Chris Beekman, Henri van Daalhoff en Jan Zandleven. De aankopen werden voornamelijk gedaan bij de kunsthandels waar Bremmer kind aan huis was, zoals d’Audretsch, Huinck en Scherjon en Nieuwenhuizen Segaar. De meeste aankopen werden waarschijnlijk door Bremmer zelf gedaan, zoals blijkt uit een brief van zijn hand aan Van Deventer in oktober 1941, waarin hij verslag doet van zijn speurwerk in diverse kunsthandels.⁵³ Rädecker vervaardigde bovendien in 1943 in opdracht van het museum portretbustes van Bremmer en Van de Velde. Twee werken, van Pissarro en Degas, werden in Berlijn en Parijs gekocht uit door de Duitsers geroofd bezit.⁵⁴

Na de oorlog werd Van Deventer de overdracht van de drie topstukken, alsmede zijn meegaande houding ten opzichte van de bezetter in het algemeen, zwaar aangerekend. Hij werd in april 1945, toen de Veluwe al bevrijd was, direct geschorst als directeur en zelfs een paar weken vastgezet. Bremmers mede-lid in de Commissie van Bijstand, Dirk Hannema, die als directeur van het Boymans nog inniger met de bezetters had samengewerkt en zich bovendien door hen had laten benoemen tot ‘Gemachtigde voor het Museumwezen’, werd nog harder aangepakt.⁵⁵ Hij werd ruim een half jaar geïnterneerd en verloor ook zijn functie als museumdirecteur. Zo werden dus twee van Bremmers pupillen, met wie hij zelf had samengewerkt in de oorlog, verdacht van collaboratie. Van Deventers gedrag werd na de

oorlog lang onderzocht en bij Hannema kwam het tot een langdurig proces. Uiteindelijk werden beiden ontslagen van rechtsvervolging, maar hun namen waren voorgoed besmet.

Het lijkt een wonderlijke samenloop van omstandigheden dat juist twee museumdirecteuren uit Bremmers naaste omgeving zich zo soepel schikten naar de wensen van de bezetter, maar het is niet toevallig. Van Deventer en Hannema, die beiden achteraf een rechtvaardiging van hun handelen in de oorlog schreven, vertonen bepaalde overeenkomsten in hun manier van denken die zij ook met Bremmer gemeen hadden.⁵⁶ Beide directeuren hadden in de oorlog maar één doel: hun museum 'zo gaaf mogelijk door de oorlog heen te helpen'.⁵⁷ Voor dat doel waren ze bereid zich in het stof te werpen voor Duitsers en NSB-ers, mee te werken aan 'foute' transacties en de Duitsers in het algemeen geen strobreed in de weg te leggen bij het uitvoeren van hun plannen met Nederland. Vanuit hun perspectief was dit de enige juiste keuze. Van Deventer schreef in mei 1941, verwijzend naar Bremmers toetreden tot de Commissie van Bijstand: 'het is maar goed, dat de verzameling thans in de schuilkelder rust, want wij leven thans in een periode van onkunde in de beoordeling. En waar de Staat zich plotseling verbeeldt, tot oordeelen bevoegd te zijn, is deze toestand niet zonder gevaren. Met geduld en beleid en rotsvast vertrouwen in de juistheid van de keuze, zullen wij ook deze moeilijkheden wel overwinnen.'⁵⁸

Dat zij door hun gedrag een bezetter steunden die zich schuldig maakte aan gruwelijke misdrijven als het wegvoeren van joden en het elimineren van elk verzet, was voor hen geen overweging. Dit hadden zij overigens gemeen met het grootste deel van de Nederlandse bevolking, die de bezetting lijdzaam onderging. Wat hen echter van 'gewone' mensen onderscheidde, is dat zij bewust en actief meewerkten met de bezetter, niet uit lijfsbehoud, maar voor een doel dat zij verheven vonden boven alle overwegingen van menselijke aard. Deze onthechte houding kenmerkte ook Bremmer. Het is de uiterste consequentie van het relativiseren van al het wereldse in het licht van het hogere. Menselijke begrippen als recht en onrecht werden zo weg-generationaliseerd. Daarom vonden Van Deventer en Hannema, ook in retrospectief, hun eigen gedrag in de oorlog gerechtvaardigd en veroordeelde Bremmer hen in het geheel niet.

Zelf legde hij, zoals gebleken is, zijn werk ook niet neer in de oorlog. Hij schreef expertises en was daardoor indirect onvermijdelijk betrokken bij transacties met de Duitsers. Hij bleef – zij het mondjesmaat – publiceren. Daarnaast keurde hij de aankopen uit het 'foute' zes ton-fonds goed en stond hij Van Deventer bij in diens pogingen het de bezetter naar de zin te maken. Ook verzette hij zich niet tegen administratieve maatregelen die door de Duitsers werden opgelegd. Zo werd hij in juni 1942 ingeschreven bij de Kultuurkamer, een door de Duitsers ingesteld orgaan waarvan alle kunstenaars, toneelspelers, musici en journalisten lid moesten worden om te kunnen exposeren, verkopen, optreden of publiceren.⁵⁹ Hij staat genoteerd in de categorie Beeldende Kunst, waar niet alleen schilders, beeldhouwers en architecten onder vielen, maar ook de kunsthandel.⁶⁰ Omdat Bremmer al sinds het begin van zijn loopbaan als kunstpedagoog nauwelijks meer schilderde en exposeerde, was hij waarschijnlijk vanwege zijn andere activiteiten op de kunstmarkt, zoals het schrijven van expertises en het bemiddelen bij verkoop, geregistreerd. Het is goed mogelijk hij door iemand anders werd opgegeven als een potentieel lid. Dat kwam vaker voor.⁶¹ Maar hij heeft toch zelf, zo blijkt uit zijn lidmaatschapskaart, de moeite genomen om het formulier in te vullen en terug te sturen.⁶²

Minstens de helft van de kunstenaars uit zijn kring, evenals het merendeel van de kunstenaars in Nederland, was aangemeld als lid, onder wie zijn zoon Rudolf, Truus van Hettinga Tromp en Bart van der Leek.⁶³ Van slechts vier kunstenaars uit Bremmers kring is bekend dat zij openlijk weigerden lid te worden: Chris Beekman, Charley Toorop, John Rädecker en Jaap Nieweg.⁶⁴ De Kultuurkamer was trouwens een vrij krachteloos orgaan. Dat Bremmer het weinig serieus nam, blijkt wel uit het feit dat het museum op zijn advies gewoon

werk bleef aankopen van Beekman, Toorop en Rädecker, terwijl niet-leden volgens de regels van de Kultuurkamer eigenlijk geen werk mochten verkopen. Bremmer bleef tijdens de oorlog ook steeds in contact met de ‘weigeraars’.⁶⁵ Beekman rekende Bremmer, volgens een brief in september 1942, zelfs tot ‘de enkelen, waarin men vertrouwen stelt, [...] een stimulans tegen de algemeene ongunst der tijden, waarin wij moeten leven.’⁶⁶

Hoewel ik beslist niet wil suggereren dat Bremmer op enige wijze samenwerkte met de Duitsers om daar persoonlijk van te profiteren, was hij in de oorlog toch enigszins bevoorrecht boven anderen. In Den Haag werden hele woonwijken ontruimd en de bewoners geëvacueerd voor de aanleg van de Atlantikwall, waar in 1942 mee begonnen werd. Bremmer woonde in de Trompstraat buiten de zone die tot vrij schootsveld verklaard werd, maar hij woonde wel in een gebied waarin veel huizen gevorderd werden voor het onderbrengen van Duitse militairen. Het was waarschijnlijk aan zijn eerbiedwaardige status – als lid van de Commissie van Bijstand, als expert en als publicist – en zijn beleefde houding tegenover een door de bezetters ingesteld orgaan als de Kultuurkamer te danken dat zijn huis niet gevorderd werd. Bremmer werd in ieder geval met zijn huisgenoten in november 1942 vanwege zijn ‘zeer uitgebreide kunstverzamelingen’ officieel vrijgesteld van evacuatie.⁶⁷

Toch gold hij na de oorlog direct als ‘zuiver’, in tegenstelling tot Hannema en Van Deventer. Zijn lidmaatschap van de Kultuurkamer, zijn betrokkenheid bij het Rijksmuseum Kröller-Müller en het afgeven van expertises waren nooit onderwerp van discussie. In het Nationaal Archief bevindt zich geen enkel dossier over hem.⁶⁸ Hij was niet alleen officieel onverdacht, hij ontving in 1951 bovendien een koninklijke onderscheiding, iets dat onmogelijk was voor een ieder aan wie maar het kleinste vermoeden van een smet kleefde. Dit hield allereerst verband met het feit dat hij geen institutionele functie had vervuld. Maar het was vooral te danken aan zijn goede contacten met kunstenaars, onder wie communisten als Beekman en Rädecker. Voor hen was hij geen vertegenwoordiger van de wereld van het kapitaal, maar eerder een strijdmakker. Beekman was actief in het verzet en daarna betrokken bij de zuivering van kunstenaars.⁶⁹ Hij moet hebben geweten dat Bremmer aangemeld was bij de Kultuurkamer maar heeft zich daar nooit over uitgelaten.

Bremmer werd na de bevrijding direct omarmd door links Nederland in het algemeen en het voormalige verzet in het bijzonder. In juni 1945 werd hij met instemming geciteerd in het voormalig illegale Haagse blad *Het Nieuws*, curieus genoeg in verband met de zuivering van kunstenaars die lid waren geweest van de Kultuurkamer. Onder de titel ‘Zuivere Kunst’ schreef deze krant: ‘Bremmer heeft eens de volgende definitie van kunst gegeven: “Kunst is dat, wat een emotie geeft en gemaakt is met de bedoeling om een emotie te geven.” Wanneer wij deze definitie als juist aanvaarden – en wij hebben geen reden het tegendeel te doen –, ligt daarin de erkenning opgesloten, dat kunst in wezen zuiver is. [...] Velen [...] hebben zich, om aan het werk te kunnen blijven, bij de Kultuurkamer laten inschakelen. [...] Maar het meerendeel der aangesloten kunstenaars heeft zich in geen enkel opzicht laten besmetten [...] Hun kunst is in wezen zuiver gebleven en daarom achten wij het zeer juist, dat men niet wenscht, dat er, na de zuivering, nog een kloof zal bestaan tusschen de kunstenaars die niet, en zij die wel bij de Kultuurkamer aangesloten zijn geweest.’⁷⁰

Niet lang daarna plaatste het communistische dagblad *De Waarheid* een artikel van Bremmers hand over John Rädecker, ter gelegenheid van diens zestigste verjaardag.⁷¹ Een uitgebreide versie van dit artikel stond de volgende dag in de Haagse editie van het blad. Eind 1945 werd hem gevraagd om een bijdrage over het werk van Picasso in het aan deze kunstenaar gewijde nummer van het linkse weekblad *De Vrije Katheder*.⁷² Niet zijn bijdrage – van dezelfde strekking als zijn eerdere artikelen over Picasso – was belangwekkend, maar het feit dat hij hiervoor gevraagd werd, als één van twaalf auteurs, onder wie de kunstenaars Charles Roelofsz en Jan Wiegers, en een aantal schrijvers, psychiaters en hoogleraren. Zelfs

De Groene Amsterdammer, de voormalige luis in de pels van de Bremmerianen, plaatste vanaf november 1945 diverse artikelen van Bremmer.

Zijn populariteit in na-oorlogs Nederland leidde er niet toe dat hij zich distantieerde van zijn oude vrienden Van Deventer en Hannema; met beiden zou hij tot zijn dood bevriend blijven. Dit was een andere, zeer sympathieke, kant van de onthechte houding tegenover het menselijk gewoel. Hoeveel mensen waren er niet die zich met het oog op hun eigen goede naam snel losmaakten van iedereen die maar verdacht leek. H.M. Jeekel bijvoorbeeld, gedurende de hele oorlog lid van het Bestuur van de Kröller-Müller Stichting en als oude vriend en vertrouwensman van de familie Kröller zeker in de positie om Van Deventer terug te roepen bij de gewraakte transactie in 1940, ondernam op het moment zelf niets. Maar hij verklaarde na de oorlog tegen Van Deventers opvolger Hammacher 'dat hij de situatie met Van Deventer altijd moeilijk had gevonden'.⁷³

Een nieuwe directeur

Op 6 oktober 1945 ging het Rijksmuseum Kröller-Müller weer open. Willy Auping, die al sinds 1938 als assistent in het museum werkte, werd benoemd tot waarnemend directeur. Bremmer en Bremer bleven lid van de Commissie van Bijstand. Hannema's plaats in deze commissie werd nu ingenomen door de directeur van het Rijksmuseum in Amsterdam, David Röell. In 1947 werd deze opgevolgd door de kunsthistoricus Jan van Gelder, hoogleraar kunstgeschiedenis in Utrecht en zoon van de directeur van het Haags Gemeentemuseum H.E. van Gelder.

Toen Auping in januari 1947 plotseling overleed, werd gezocht naar vervanging. Er waren drie kandidaten: de Van Gogh-kenner J. Baart de la Faille, Bremmers neef en opvolger als kunstpedagoog Wim Feltkamp en de kunstcriticus A.M. Hammacher, na de oorlog aangesteld als hoofd van de afdeling Beeldende Kunst bij het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. Hammacher werd uiteindelijk benoemd.⁷⁴ De Commissie van Bijstand had bij deze benoeming een doorslaggevende stem. De meerderheid, te weten rijksbouwmeester Bremer en Röell, koos voor Hammacher; Bremmer stemde vanzelfsprekend voor Feltkamp, maar legde zich bij de beslissing neer.

In de biografie van Hammacher is zijn wedervaren als directeur in de eerste jaren treffend voorzien van het kopje 'een moeizame start'.⁷⁵ Omdat Van Deventer nog slechts geschorst was – pas op 1 juli 1948 werd hij officieel ontslagen – had Hammacher aanvankelijk nog niet de vrije hand als directeur. Daarnaast zat hij ingeklemd tussen de verschillende partijen. De overheid wilde haar greep op het museum versterken. Een zeer invloedrijke ambtenaar van het ministerie van Financiën, de socialist J. Bakker, die een tijdlang deel uitmaakte van het bestuur van de Kröller-Müller Stichting, trachtte zelfs deze stichting, die hij een overblijfsel vond van het laat-kapitalisme, op te heffen. Andere ministeries zagen in de jaren veertig en vroege jaren vijftig de collectie Kröller als een prachtig wisselgeld in de internationale betrekkingen. Zo werd Hammacher gedwongen voortdurend werken uit het museum af te staan voor exposities overal ter wereld, terwijl hij zelf nauwelijks de kans kreeg om tentoonstellingen te verzorgen. Daarnaast had hij, net als de meeste Nederlandse museumdirecteuren in deze periode, te kampen met een aan armoede grenzend geldgebrek.⁷⁶

Bij het weinige dat hij op dat moment wél kon doen, zoals herinrichten en op bescheiden schaal aankopen, werd hij op de huid gezeten door Bremmer, die zich flink roerde in de Commissie van Bijstand. Hammacher was de eerste directeur 'van buitenaf', dat wil zeggen, niet opgevoed door Bremmer en Helene Kröller-Müller. Dat hoefde op zichzelf geen probleem te vormen. Geboren in 1897, was hij een generatie jonger dan Bremmer maar hij deelde, zeker in de jaren voor de oorlog, zijn meeste voorkeuren in de kunst met hem. Hij hield van de Vlaamse Primitieven; schreef lyrisch over negentiende-eeuwse kunstenaars als

Redon en Van Gogh, bewonderde Bremmers jeugdhelden Verster en Mendes da Costa en Bremmers protégés Charley Toorop, Van der Leek en Rädecker. In de jaren twintig vond hij een mentor in de filosoof Jan Stempels, die zijn levensbeschouwing baseerde op Spinoza en Kant. Deze was ook een aanhanger van het panpsychisme.⁷⁷ Daarmee kwamen zijn opvattingen dicht bij Bremmer. Stempels' zuster Hermine, die Hammacher ook een enkele keer ontmoette, was een toegewijd Bremmer-cursiste.

Hammacher ontwikkelde zich, al vanaf omstreeks 1920, naast zijn diverse betrekkingen als ambtenaar, tot een zeer productief criticus. Hij schreef boeken en tijdschriften vol in een stemmingsvol, invoelend, niet steeds gemakkelijk toegankelijk proza. Hoewel zijn horizon breder was dan die van Bremmer en hij meer openstond voor nieuwe impulsen, deelde hij met Bremmer de opvatting dat alle kunst doortrokken is van iets wezenlijks, dat van alle tijden is. Bremmer noemde dit 'emotie', Hammacher duidde het aan als 'het levenswezenlijke'.⁷⁸ Een kenmerkend stukje proza van Hammachers hand is wat hij schreef over Charley Toorop naar aanleiding van de *Bremmergroep* in 1939: 'Wie haar vroeger werk zag en daarin haar wezen waardeerde, haar driftige, recht op den man af gaande wezen, haar wil, zelf te zien en zelf te doen, haar onmiskenbare drang naar een ruime, groote visie van menschen en dingen, haar hartstochtelijke levensbelijdenis, haar positieve aanvaarding van het kantige, harde, vloeiende en lichtende, wonderlijke leven, wie dat herkende en zag, zal nu de winst zien van het volhouden, het breeder en soms dieper zich kunnen uitdrukken; maar het wezen blijft hier eender.'⁷⁹

Op grond van hun opvattingen hadden de heren dan ook uitstekend samen kunnen werken. Hammacher, die zich in de jaren twintig en dertig enkele malen kritisch had uitgelaten over Bremmers invloed op verzamelaars, had zich bij hem weer gerehabiliteerd door een artikel in 1938 waarin hij het voor hem opnam, en een lange, vriendelijke en inlevende beschouwing over Bremmers leven en opvattingen bij diens zeventigste verjaardag in 1941.⁸⁰ Bremmer en zijn echtgenote schreven Hammacher instemmende brieven naar aanleiding van dit artikel en van het boek dat later dat jaar van Hammachers hand verscheen over Mendes da Costa.⁸¹ De auteur antwoordde in een brief aan Aleida Bremmer: 'U en Uw man ben ik zeer erkentelijk voor de warme waardering die U te kennen hebt gegeven over mijn werk. Het deed mij moreel goed Uw brieven te lezen. Het komt zoo weinig voor, dat men iets hoort. Het toont iets van de eenzaamheid waarin wij allen ons werk doen.'⁸²

Maar hoe goed de verhoudingen aan de oppervlakte ook waren, Hammacher was nu eenmaal niet Bremmers uitverkoren kandidaat. Daarbij beschouwde de nieuwe directeur de verzameling zoals die was bijeengebracht en de manier waarop het museum tot dan toe was ingericht, als precies dat wat het was: een historisch gegeven. Hij zag bovendien dat een museum alleen kon overleven als het groeide en vernieuwde. Hammacher, zelf niet van eerezucht gespeend, wenste natuurlijk ook zijn eigen stempel op het museum te drukken. Auping had, met dringende aanwijzingen van Bremmer, het museum na de oorlog weer ongeveer ingericht zoals het er in 1938 uit had gezien. Het stond en hing overvol met meubels, keramiek, tapijten; daartussen vitrines met beelden; de wanden volgehangen met schilderijen en tekeningen. Hammacher begon in 1947 het museum voorzichtig opnieuw in te richten: minder meubels en tapijten, de schilderijen meer kunsthistorisch geordend en algeheel een minder volle opstelling. Ook hield hij presentaties van zijn eigen keuze uit de collectie, bijvoorbeeld in de zomer van 1947 werk van Ensor, Jongkind, Guys, Monticelli en Rops, in combinatie met moderne beeldhouwkunst.

Op elke stap van de weg vond hij echter Bremmer tegenover zich. De oude kenner had geen affiniteit met de moderne, rustige presentatie van de werken die Hammacher voorstond; dat betekende alleen maar dat er minder getoond kon worden. 'Desnoods hangt men de schilderijen in vier rijen boven elkaar', merkte hij op in een vergadering.⁸³ Hij miste in de zalen zijn eigen kleinere protégés zoals Van Daalhoff, die Hammacher wijselijk een plekje in

het depot had gegeven. Maar ook kon hij er niet mee akkoord gaan dat een deel van de werken van Van Gogh niet getoond werd. Zelfs voor het selectief tonen van de tekeningen van Van Gogh, met het oog op hun bescherming tegen daglicht, had hij geen enkel begrip. De weinige aankopen die het beperkte budget toeliet, moesten worden goedgekeurd door de commissie. De andere leden, vooral Van Gelder, ondersteunden Hammachers aankoopbeleid maar Bremmer lag ook hier vaak dwars. Zo hield hij de aankoop van een kop van Van Gogh door Hildo Krop tegen. Met nauw verholen ergernis schreef Hammacher aan Krop: 'Het is mij niet prettig je te moeten schrijven, dat het niet is gelukt. Bremmer heeft er een tijd tegenover gezeten. Hij erkent dat het een persoonlijke visie is, maar niet van dien aard om het te verwerven. Hij voelde in Vincent nog heel wat meer en wat anders en dat miste hij erin. Meningen van anderen liepen meer uiteen maar daarmee ben je niet gebaat.'⁸⁴

Samen met Sam van Deventer, die zich vanaf de zijlijn ook bleef bemoeien met het museum, schreef Bremmer in 1952 een uitgebreide verklaring die hij opstuurde aan het bestuur van de stichting, aan de leden van de commissie en het ministerie van O.K. en W.⁸⁵ H.J. Reinink, de secretaris-generaal van het ministerie, was overigens een oud-pupil van Bremmer. Hij was getrouwd geweest met Louise Ribbius Peletier, een dochter van de Utrechtse verzamelaar, en had in de jaren twintig met de familie Ribbius Peletier Bremmers lessen aan de Maliebaan gevolgd.⁸⁶ In hun wat cryptische verklaring van drie velletjes getypte tekst verwijzen Bremmer en Van Deventer uitgebreid naar de eerder geciteerde nota van mevrouw Kröller uit 1933. Het lijkt vooral een poging om te voorkomen dat er na Bremmers overlijden iets aan de collectie veranderd zou worden. Dergelijke acties waren de andere betrokkenen bij het museum zeer onwelkom. Jan van Gelder wees Sam van Deventer erop dat het ministerie van O.K. en W. al eerder, met de nota van mevrouw Kröller in de hand, getracht had het aankoopbudget van het museum te schrappen.⁸⁷ De verklaring had verder geen gevolgen. Bremmer ontving in 1954 (!) een beleefde brief van Reinink, waarin hem werd verzekerd dat 'voor de in Uw nota tot uiting komende ongerustheid dat mogelijk wijze het zeer speciale karakter van de Collectie Kröller-Müller bij de verdere uitbouw van deze verzameling uit het oog zou worden verloren, geen grond aanwezig is.'⁸⁸

Daarna mengde Bremmer zich, tot grote opluchting van alle betrokkenen, niet meer in de zaken van het Rijksmuseum Kröller-Müller. De reis naar Otterlo viel hem in de laatste jaren van zijn leven ook steeds zwaarder. Wel bleef hij tot zijn dood lid van de commissie. Hammacher, die jarenlang door hem was dwarsgezet, bracht het bijna niet op om passende aandacht aan Bremmers overlijden te besteden in zijn jaarverslag. Op de tweede bladzijde, onder het kopje 'Commissies' schreef hij enkele regels: 'De Commissie van Toezicht kwam enkele malen bijeen; ernstig getroffen werd zij door het overlijden van haar medelid, dr. H.P. Bremmer op 13 januari 1956, op 85-jarigen leeftijd, want al was Bremmers belangstelling voor het museum wel verflauwd sinds hij er niet meer direct, actief als verzamelaar bij betrokken was, zijn eigenaardige, vaak apodictische uitspraken wisten toch nog telkens een beeld der periode tot leven te wekken, waarin het beleven van en het leven met het kunstwerk een volstrekt geluk opriep en van hoger waarde werd geacht dan het beschrijven en registreren.'⁸⁹

Een jaar later overleed Henry van de Velde, die van een afstand – hij woonde inmiddels in Zwitserland – bij het museum betrokken was gebleven. In de jaren 1942-1943 logeerde hij geregeld in het jachthuis St. Hubertus en werkte er aan het ontwerp voor een uitbreiding van het museum. De fundamenteen voor de huidige beeldenzaal werden toen al gelegd.⁹⁰ Hammacher voltooide in overleg met Van de Velde in 1951-1953 de bouw van de beeldenzaal en raadpleegde hem over allerlei bouwkundige zaken. De oude architect en de museumdirecteur raakten goed bevriend. Hammacher opende zijn jaarverslag van 1957 met een beschouwing van een halve bladzijde over de Belgische architect, die een schril contrast vormt met zijn korte verhandeling over Bremmer het jaar ervoor. Hij schrijft onder meer:

'Terugdenkend aan 1957 wordt elke poging tot een overzicht in zijn opvlucht gestuit door het overlijden van Prof. Henri van de Velde op 26 oktober. Ondenikbaar lijkt het museumleven zonder de verre aanwezigheid van deze bouwmeester die, als laatste van mevr. Kröller's generatie, en tot het laatst toe, nog creatief had deelgenomen aan elke architectonische uitbreiding of vernieuwing, waar het museum om vroeg.'⁹¹ Zo triomfeerde de charmante Belg, met wie Bremmer in het verleden zo vaak de degens had gekruist, nog in de dood over zijn rivaal.

Tentoonstellingen en ander eerbetoon

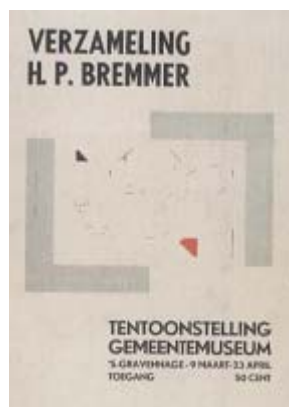
In de laatste twintig jaar van zijn leven werd Bremmer veel hulde bewezen. Zo werden er diverse tentoonstellingen van zijn verzameling georganiseerd. Zijn collectie genoot al vanaf het begin van de twintigste eeuw veel bekendheid in Nederland; hij behoorde tot de grotere bruikleengevers aan tentoonstellingen van werk van Van Gogh, Verster en andere van zijn favorieten. Zelf organiseerde hij vaak tentoonstellingen bij de kunsthandel met werk uit het vage gebied tussen voorraad en verzameling. Bij al deze tentoonstellingen ging het vooral om het werk van de betrokken kunstenaars. Vanaf halverwege de jaren dertig kregen de tentoonstellingen van zijn collectie meer het karakter van een hommage aan de verzamelaar. Er kwam een ware hausse aan overzichten, te beginnen in de Lakenhal in Leiden in 1936, waar de Leidsche Kunstvereniging de tentoonstelling 'Beeldhouwkunst uit de verzameling Bremmer' samenstelde, twee jaar later gevolgd door 'De Collectie Bremmer', een expositie van Franse en Nederlandse schilderijen en tekeningen uit zijn verzameling.

Blijkens de verslagen in de lokale pers was er op beide tentoonstellingen een zeer ruime selectie te zien. Voor de eerste, in 1936, leende Bremmer tientallen beeldjes van Mendes da Costa, Zijl en Altorf uit, naast beelden, schilderijen en tekeningen van Rådecker.⁹² Deze tentoonstelling werd geopend met Bremmers jeugdvriend Wilhelm Martin, hoogleraar in Leiden en directeur van het Mauritshuis, als eregast, 'en verder verschillende persoonlijkheden uit de kringen der kunstminnenden. En eindelijk was het verheugend, ook den heer Bremmer tegenwoordig te zien, de man die al het tentoongestelde beter kent, waardeert en liefheeft, dan wie ook, omdat hij er jarenlang dagelijks mee verkeert', schreef het *Leidsch Dagblad*.⁹³ Na de opening, die werd verricht door J. Slagter, lid van het Hoogheemraadschap Leiden en tevens kunstcriticus en voorzitter van de Leidsche Kunstvereniging, gaf Bremmer een beschouwing over het werk van 'zijn' beeldhouwers en leidde hij de bezoekers rond over de tentoonstelling.

Bij de tweede tentoonstelling, waar voornamelijk schilderijen uit de negentiende en twintigste eeuw uit zijn collectie te zien waren, onder andere van Van Gogh, Breitner en Van der Leek, naast 'kleine meesters' als Hekker en Zandleven, lag het zwaartepunt van de aandacht nog meer bij de verzamelaar zelf. Bremmer had in de jaren dertig een grote aanhang in zijn geboortestad. Dit was voor een groot deel te danken aan zijn neef Wim Feltkamp, die vanaf halverwege de jaren twintig cursussen gaf in Leiden en een actieve vriendenkring om zich heen opbouwde.⁹⁴ Ook de kunsthandelaar Nieuwenhuizen Segaar, die tot deze kring behoorde, had sterke banden met Leiden. De door hem opgerichte Nieuwe Schilders- en Beeldhouwers Kring exposeerde er in 1933. Daarnaast had Bremmer eigen cursisten in Leiden, onder wie de hoogleraar sterrenkunde H.J. Oort – die in 1938 tevergeefs trachtte Bremmer een eredoctoraat te bezorgen – en de bestuursleden van de Leidsche Kunstvereniging Bicker Caarten-Stigter en Slagter.⁹⁵ Na de opening van het Kröller-Müller Museum groeide in Bremmeriaanse kring de behoefte Bremmer voor het gedane 'onrecht' te compenseren. De opening van de tentoonstelling 'De Collectie Bremmer' in december 1938 had dan ook sterk het karakter van een revanche op de feestelijkheden in Otterlo in juli van dat jaar.

In zijn openingstoespraak zei Slagter dat het de bedoeling van de tentoonstelling was ‘niet alleen de schilderkunst te eeren, maar ook den man, die meer dan iemand anders in ons land heeft gedaan voor den bloei van en het begrip voor beeldende kunst, H.P. Bremmer. [...] een groote figuur, die verheldering bracht in de begrippen van duizenden over beeldenden kunstenaars, die ook in duizenden de geestdrift voor deze kunstenaars schonk; die ons dingen leerde zien, waarvoor wij blind waren en die ten slotte zijn stempel heeft gedrukt op tal van groote en kleine openbare verzamelingen van beeldende kunst in ’t algemeen. In welk museum van moderne beeldende kunst men ook komt, nooit zal men den invloed van Bremmer missen. Er is dit jaar met groote plechtigheid op de Veluwe het museum geopend, waarin een deel van de voormalige collectie Kröller-Müller is gehangen. Daarbij is aan Bremmer niet de eer gedaan die hem toekomt. Zijn naam is niet of nauwelijks genoemd. Toch was het Bremmer die deze belangrijke collectie bijeenbracht, zij het niet met eigen geld. Dergelijke flaters zouden onherstelbaar zijn, als men inderdaad veel belang hechtte aan officieele redevoeringen. Moge Bremmer daarom weten, dat duizenden tot hem opzien’.⁹⁶

In 1941, toen Bremmer zeventig jaar werd, grepen zijn vrienden en bewonderaars de kans om hem nogmaals te eren. Nu werd hij overstroomd met bloemen en brieven.⁹⁷ Verschillende kranten besteedden aandacht aan zijn jubileum, met uitgebreide overzichten van zijn leven en werk.⁹⁸ Steeds werd Bremmers invloed op het verzamelen van moderne kunst, in het bijzonder van Van Gogh, genoemd, evenals zijn adviseurschap bij Helene Kröller. De interessantste invalshoek koos A.M. Hammacher, die in zijn eerder aangehaalde artikel in *Het Vaderland* een goed ingevoeld verband legde tussen Bremmers vormende jaren en zijn latere hang naar mystiek.⁹⁹ Na de oorlog werd de serie tentoonstellingen voortgezet. In 1946 organiseerde de Vereeniging voor Beeldende Kunst Arnhem in het gebouw van Kunstoefening een tentoonstelling die vergelijkbaar was met die in Leiden van 1938. De opening kan worden beschouwd als een klein ‘eerherstel’ voor Bremmer van de kant van de overheid, want hij werd verricht door H.J. Reinink, secretaris-generaal van het ministerie van O.K. en W.¹⁰⁰ Het jaar daarop was er, opnieuw in Leiden, een selectie van Franse schilderkunst uit Bremmers verzameling zien.¹⁰¹



2. Affiche voor de tentoonstelling *Verzameling H.P. Bremmer*, 1950, met reproductie van Bart van der Leek, *Kalfskop* (1924)

Het meest volledige overzicht van Bremmers verzameling werd getoond door het Haags Gemeentemuseum van 9 maart tot 23 april 1950. Voor de tentoonstelling *Verzameling H.P. Bremmer* werd een keuze gemaakt van 125 schilderijen en beeldhouwwerken uit de vijftiende tot de twintigste eeuw. Er verscheen een kleine catalogus bij met een voorwoord van de oud-directeur van het museum, H.E. van Gelder. Hij karakteriseert de verzameling als ‘op zichzelf rijk en merkwaardig; zéér verscheiden [...] gekozen door een aestheticus met een scherp critisch inzicht en een zuivere smaak.’¹⁰² Acht werken, onder andere de aan Hercules Seghers toegeschreven *Rode kool*, *Boomgaard* van Van Gogh, *Compositie in ovaal* van Mondriaan en

Redons *Dame met astrakanmantel*, waren in het boekje afgebeeld. Het affiche werd geïllustreerd met een werk van Bart van der Leek, *Kalfskop*. (afb.2)

De tentoonstelling werd uitgebreid besproken in de meeste Nederlandse kranten onder koppen als 'Eerbetoen aan H.P. Bremmer' (*Algemeen Handelsblad*), 'Een halve eeuw Nederlands kunstleven' (*Maasbode*) en 'Apostel der 20ste eeuwse kunst' (*Nieuwe Rotterdamsche Courant*).¹⁰³ De avondvullende lezing die Bremmer op 14 april in de aula van het museum gaf, trok 'een groot gehoor' en hij werd bedankt 'met langdurig applaus voor zijn boeiende causerie'.¹⁰⁴ Vrijwel alle recensenten vonden zijn verzameling interessant, hoewel 'ge niet de kwaliteit ziet van de Hoge Veluwe'.¹⁰⁵ Er werden door de meeste auteurs ook vraagtekens gezet bij Bremmers toeschrijvingen aan Jeroen Bosch, Vermeer en Seghers.¹⁰⁶ Net als in de vele vriendelijke stukken ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag in 1941 – waarvan in 1950 veel werd herkauwd – werd niet gerefereerd aan de controverse rond zijn persoon in 1937. Alleen Jos de Gruyter, die de tentoonstelling besprak in twee buitengewoon milde artikelen, kwam er even voorzichtig op terug. Hij schreef: 'In mijn persoonlijke smaak en opvattingen wijk ik sterk van Bremmer af, reden dan ook dat ik zijn visie en methode meer dan eens gemeend heb te moeten bestrijden. Met dat al heb ik respect voor wat hij bereikte, groot respect bovenal voor de Kröller-collectie, die zonder zijn invloed en toedoen nooit tot stand was gekomen.'¹⁰⁷

In 1951 kwam voor Bremmer en zijn kring dan eindelijk de lang ontbeerde officiële erkenning. Hij ontving op de dag voorafgaand aan zijn tachtigste verjaardag, 15 mei, zowel een koninklijke onderscheiding als een eredoctoraat van de universiteit van Groningen. De ridderorde – hij werd benoemd tot officier in de Orde van Oranje-Nassau – was weliswaar geringer dan die van Helene Kröller en Marchant, maar het was toch een lintje.¹⁰⁸ Hij ontving dit eerbewijs, blijkens de brief die de oorkonde vergezelde, 'voor hetgeen U gedurende Uw arbeidzaam leven hebt verricht, in het bijzonder ten aanzien van de verzamelingen in het Kröller-Müller Museum'.¹⁰⁹ Het eredoctoraat in de Letteren en Wijsbegeerte werd hem verleend 'Op grond van Uw grote en alom erkende verdiensten voor de studie der beeldende kunst'.¹¹⁰ Zijn promotor was prof. dr. P.J. van Winter, voorzitter van de faculteit.¹¹¹

Dat de academische erkenning, waar Oort al eerder tevergeefs in Leiden voor had geijverd, ten slotte in Groningen werd verleend, is niet zo vreemd. Bremmer had in deze stad vanouds een flinke aanhang in het universitaire milieu. Daarnaast was een neef van zijn echtgenote, prof. dr. J.H. (Jaap) Beekhuis, een invloedrijk man aan deze universiteit.¹¹² Hij was in 1951 secretaris van de Senaat en werd het jaar daarop rector-magnificus. Hoewel Bremmer zijn leven lang had volgehouden dat een universitaire graad irrelevant, zelfs een hinderpaal was voor het begrijpen van kunst, ging hij zijn nieuwverworven titel direct gebruiken. In de eerder genoemde verklaring aan het Rijksmuseum Kröller-Müller uit 1952 noemt hij zich bijvoorbeeld nadrukkelijk 'Dr. H.P. Bremmer'. Ook zijn kinderen en volgelingen koesterden zijn titel; in publicaties na zijn overlijden wordt hij nooit zonder zijn doctorstitel genoemd.

De kroon op de huldeblijken die Bremmer tijdens zijn leven ontving, en zijn laatste grote publieke optreden, was het erevoorzitterschap van een groot internationaal congres over Van Gogh in Den Haag op 27 en 28 maart 1953. Dit congres vond plaats aan de vooravond van een serie tentoonstellingen in Den Haag, Otterlo en Amsterdam, die werden gehouden ter herdenking van Vincents honderste geboortedag. Het congres, waarvoor onder anderen de oud-directeur van het Museum of Modern Art in New York, Alfred Barr, de Groningse hoogleraar G. Kraus en A.M. Hammacher als sprekers waren uitgenodigd, werd geleid door de Utrechtse hoogleraar Jan van Gelder. Bremmers functie was puur ceremonieel. Hij was al lang niet meer de beroemde Van Gogh-kenner uit zijn bloeitijd, maar hij werd hiervoor gevraagd, zoals de directeur van het organiserende Haags Gemeentemuseum L. Wijsenbeek hem tactvol schreef, als 'de grote en oudste voorvechter van Van Gogh in ons land'.¹¹³ Nu was Bremmer gewend om bij elk openbaar optreden een lezing te houden. Wijsenbeek beseftte

dat hij niet om zo'n toespraak heen kon, maar vermoedde dat het beoogde gezelschap van Van Gogh-deskundigen niet zat te wachten op een lange beschouwing door Bremmer. Daarom voegde hij eraan toe: 'Het ware ons nog liever geweest wanneer U een lezing van ± 40 minuten had kunnen houden, maar wij durfden U deze last niet op te leggen. Mag ik eens van U vernemen of wij op een openingswoord van U (5 tot 10 min.) mogen rekenen.' Bremmer stemde welwillend toe in het voorzitterschap en zegde een openingswoord van tien minuten toe.¹¹⁴ Maar hij revancheerde zich op iedereen die dacht dat hij alleen ter opluistering van de feestelijkheden aanwezig was: hij hield bij de opening een zeer uitvoerige beschouwing over Vincent van Gogh, die blijkens het manuscript van vijf volgetypte vellen minstens een half uur duurde.¹¹⁵



3. Rudolf Bremmer, *Aleida Bremmer-Beekhuis op haar dødsbed*, 1945, techniek, afmetingen, en verblijfplaats onbekend onbekend, foto BA/RKD

Een late liefde

Helaas mocht Bremmers meest toegewijde aanhangster, zijn echtgenote Aleida, de bevrediging van het officiële eerbetoon niet meer smaken. Zij overleed vlak na het einde van de Tweede Wereldoorlog, op 26 juli 1945. Haar zoon Rudolf vervaardigde, in Bremmeriaanse traditie, een indringend sterfbedportret van haar, evenals hij elf jaar later van zijn vader zou doen. (afb. 3 en 5) Bremmer was in de eerste jaren na haar dood, zoals blijkt uit zijn frequente brieven uit deze periode aan Anna Egter van Wissekerke, eenzaam en verdrietig. 'Ik voel een grote leegte', schreef hij in november 1945, en een maand later: 'mijn groote verlies is nog altijd geheel in mijn bewustzijn doch ik tracht door dergelijke depressies heen te komen'.¹¹⁶ Bremmer, die zijn leven lang met zorg en bewondering door vrouwen was omringd, was geen man om lang alleen te blijven. In april 1946 schreef hij verlangend aan Anna Egter: 'Als wij ouder worden dan komt de eenzaamheid waarin wij ons te schikken hebben. Als wij niet zoo ver van elkaar woonden dan zouden wij de leegte door gesprekken weer wat kunnen aanvullen.'¹¹⁷

In het najaar van 1947 vond hij al troost. Toen kwam hij namelijk opnieuw in contact met een jeugvriendin, Marie Elisabeth Beijers-de Graaff. Zij had, samen met haar vriendin Louise Bachiene, in het cursusjaar 1889-1890 de opleiding MO-tekenen aan de Haagse Academie gevolgd, tegelijk met Bremmer.¹¹⁸ Daarna kreeg zij les van Bremmer in kunstbeschouwing en tekenen, als onderdeel van een van de vroege Bremmer-clubjes in Den Haag.¹¹⁹ Na haar opleiding was zij nog een tijd actief als kunstnijvere; zij maakte onder anderen batikwerk en ontwierp kleding. Het Gemeentemuseum Den Haag bezit van haar een reformwinterjapon.¹²⁰ Een door haar gebatikte perkamenten deurbeschermer sierde de deur van Bremmers werkkamer in de Trompstraat.¹²¹ (afb.4) Na haar huwelijk in 1904 met de boekhandelaar Jan Frederik Beijers en haar verhuizing naar Rotterdam verloren Bremmer en zij elkaar langzaam uit het oog. In 1947 – haar echtgenoot was inmiddels ook overleden – zocht Marie Beijers

weer contact met hem. Toen bloeide er tussen de twee zesenzeventigjarigen plotseling een (oude?) liefde op.



4.M.E.Beijers- de Graaff, deurbeschermer, afkomstig uit Trompstraat 322, gebatikt perkament, 35x8 cm., part. coll.

Zij beleefden samen een idyllische levensavond. Bremmer logeerde elke week een paar dagen bij haar in Aerdenhout, waar hij ook zijn dochter en zijn kleinkinderen uit Zaandam ontving. Bremmers zoon Floris, die met zijn echtgenote bij hem in het Haagse huis woonde, verafschuwde de romance en probeerde het contact zoveel mogelijk te dwarsbomen. Dit echtpaar, dat na Bremmers overlijden nog eens met argusogen door de correspondentie ging, verwijderde waarschijnlijk ook de brieven van Bremmers late liefde. De enige tekenen van Bremmers genegenheid die bewaard zijn gebleven zijn kenmerkend genoeg twee kunstbeschouwingen, die hij voorzag van het opschrift 'Voor M.E.B. de G', een over Van der Leck en de ander over Van Gogh.¹²²

Zij bezochten, voorzover hun gezondheidstoestand het toeliet, ook samen musea en collecties van vrienden. Marie Beijers-de Graaff was de zuster van de zakenman Jacob de Graaff. Deze trouwde met Maries vriendin en academiegenote Louise Bachiene. Het echtpaar de Graaff-Bachiene, dat vanaf 1899 meestentijds in het buitenland woonde, legde een omvangrijke kunstverzameling aan. Zij waren bevriend met Dirk Hannema.¹²³ In 1952 nam Louise de Graaff-Bachiene Bremmer en Marie Beijers mee naar kasteel Weldam in Goor, waar Hannema woonde met zijn collectie. Na afloop schreef Louise de Graaff aan Hannema: '[...] het "jonge paar" had met genoeg alles bekeken.'¹²⁴

In het jaar voor zijn dood werd Bremmer steeds zwakker, waardoor hij zijn vriendin nog maar zelden kon bezoeken. Floris Bremmer schreef in maart 1955 aan zijn broer Henk: 'Met vader gaat het beter, maar gisteren is hij nog thuis gebleven omdat het zo koud was. Van morgen is hij de v.d. Spiegelstraat omgelopen en het viel hem niet mee. Hij zal ook morgen nog niet naar Aerdenhout gaan.'¹²⁵ De laatste maanden van zijn leven moest hij steeds vaker het bed houden. Zijn slaapkamer, die ook zijn sterfkamer werd, was zeer sober en spartaans ingericht. Foto's of familieportretten ontbraken. Slechts een ezel, waarop elke week een ander schilderij werd neergezet, versierde het vertrek. Jan van Leer en zijn vrouw, die als jong echtpaar inwoonden bij Marie Beijers, namen de oude dame af en toe in de auto mee naar Den Haag om Bremmer te bezoeken. Van Leer herinnerde zich nog de 'uiterste eenvoud' van de slaapkamer op zolder: 'Hij lag in een ledikant met ijzeren spijlen, een lampetkan en een waskom stonden op een tafeltje dicht bij zijn bed. Daarnaast was de plaats voor de schildersezel waarop het schilderij van de week was geplaatst. Dat was het enige waar hij die week naar keek en over peinsde.'¹²⁶

Om zichzelf te beschermen tegen te sterke emoties had de oude stoïcijn een gordijn op de ezel laten bevestigen, zodat hij gedoseerd van zijn meest geliefde kunstwerken kon genieten. In de laatste dagen voor zijn dood stond er een werk van Bart van der Leck op de ezel. Op maandag 9 januari 1956 schreef Floris Bremmer aan Van der Leck: 'Nu Vader zo te bed ligt en zijn welzijn ons allen zo bezighoudt kan ik niet nalaten U even te schrijven dat Uw schilderij van het fluitspelende meisje voor hem hangt en dat het gordijntje telkens

weggeschoven wordt. We dachten, dat U dat toch wel plezier zou doen dit even te horen. We kunnen al haast niet meer met hem praten, dat is hem te spannend.’ De volgende dag, dinsdag 10 januari, voegde hij een naschrift toe: ‘Door de drukte bleef de kaart liggen en nu moet ik u meteen zeggen, dat vader vanmiddag om kwart over één zacht ingeslapen is.’¹²⁷



5. Rudolf Bremmer, *H.P. Bremmer op zijn doodsbéd*, 1956, techniek, afmetingen, en verblijfplaats onbekend onbekend, foto BA/RKD

IX.2 Het naleven

‘Wie vrijdag 13 januari op Nieuw Eykenduynen in Den Haag de korte stoet achter Bremmers baar volgde om aan deze “praktische estheet” de laatste eer te bewijzen, had wel heel sterk het gevoel dat hiermee een voorbij tijdperk nog eens werd afgesloten en een heel apart klimaat ten grave daalde’, schreef Jan van Gelder in een van de vele necrologieën die na Bremmers overlijden in de kranten en tijdschriften verschenen.¹²⁸ Maar Jan Engelman, die steeds een scherp oog had voor de Bremmeriaanse wereld, schreef: ‘Een merkwaardig man uit het kunstleven, een echte Hollandse figuur, wiens hartstocht achter bedaardheid schuilging, is van ons heengegaan, maar zijn invloed is meer merkbaar dan men denken zou, als men dagelijks beschouwt wat om onze aandacht vraagt’.¹²⁹

De nalatenschap

Bremmer liet een aantal tastbare sporen na in Nederland. Minstens acht musea bezitten collecties die onder zijn invloed tot stand kwamen. Het Kröller-Müller Museum in Otterlo en de Hannema-de Stuers Fundatie in Heino zijn beide ontstaan vanuit een door Bremmer begeleide verzameling; het Gemeentemuseum Den Haag herbergt de omvangrijke collectie Van der Meulen in de vorm van een permanent bruikleen van de Wibbina Stichting, en bezit daarnaast verschillende legaten van andere Bremmerianen. De collectie van het Museum Boijmans Van Beuningen is doortrokken van schenkingen en legaten van de Rotterdamse burgerij, die voor het grootste deel Bremmer was toegedaan. Ook het in 1921 opgerichte Centraal Museum in Utrecht maakte in de eerste decennia van zijn bestaan gretig gebruik van de bruiklenen en schenkingen van particulieren, van wie de meesten tot Bremmers

invloedssfeer gerekend konden worden. Daarnaast verwierf dit museum de bekende collectie Van Baaren. Hieraan verwant is de verzameling Veendorp in het Groninger Museum, die bijeen werd gebracht door Reurt Jan Veendorp, de compagnon van Bremmers protégé onder de architecten, A.J. Kropholler.¹³⁰ Ook hij bewoog zich in de periferie van de Bremmeriaanse wereld en deed veel inkopen bij Huinck en Scherjon, Nieuwenhuizen Segaar en d'Audretsch.

Museum Het Catharinagasthuis in Gouda verkreeg de ongeveer driehonderd objecten tellende verzameling van de vermogende kunstenaar Paul Arntzenius, een familielid van de schilder Tholen en onder anderen bevriend met Dirk Nijland. Hij vroeg Bremmer een enkele maal om adviezen bij zijn werk.¹³¹ Zijn collectie, ondergebracht in een aparte vleugel van het museum, omvat onder meer schilderijen uit de school van Barbizon en de Haagse School, bronzen beeldjes van Zijl en uitheemse voorwerpen. Stedelijk museum De Lakenhal in Leiden ten slotte bezit verscheidene werken uit de nalatenschappen van de families Verster en Kamerlingh Onnes. De Lakenhal ontving ook drie werken uit de collectie Bremmer; in 1946 schonk hij dit museum drie stillevens: twee van zijn eigen hand en een van zijn Leidse jeugdvriend Vijlbrief. Maar voor het overige ontbreekt Bremmers eigen naam opvallend genoeg in de opsomming van gulle gevers. Er zijn slechts twee andere schenkingen aan openbare collecties van hem bekend: een werkje van zijn eigen hand in de collectie Kröller-Müller, waar ik hieronder nog op terugkom, en een schenking van negen etsen van Piet Meiners aan het Museum Boymans in 1904.¹³² Zijn omvangrijke tekeningenverzameling bevindt zich weliswaar in het Kröller-Müller Museum, maar deze werd in 1930 door Van Deventer geschonken, direct nadat hij de collectie van Bremmer had gekocht.

Bremmer zelf liet per testament alleen zijn documentatiesysteem na aan de gemeenschap. Zijn platenverzameling met bijbehorend kaartsysteem legateerde hij aan het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag. Zijn lichtbeelden liet hij na aan het Kunsthistorisch Instituut in Utrecht, waar zij opgingen in de eigen lichtbeeldenverzameling, die onder anderen door Willem Vogelsang was aangelegd.¹³³ De zware en grote glazen lichtbeelden werden allengs vervangen door kleinbeelddia's en raakten in de vergetelheid. Bij de verhuizing van het Instituut in 1986 naar een ander gebouw in de stad kwamen de lichtbeelden voor het merendeel in een vochtige kelder terecht. Daar verroestten de ijzeren bakken waarin ze bewaard werden; de lichtbeelden zelf raakten verweerd en beschimmeld.¹³⁴

Na Bremmers overlijden hadden zijn kinderen elk recht op een kwart van de kunstverzameling. Zij hielden echter om successierechten te vermijden en de markt niet te overvoeren het grootste deel als 'onverdeelde boedel' bij elkaar.¹³⁵ Floris Bremmer, die in het huis van Bremmer woonde temidden van de verzameling, zorgde voor de afwikkeling van de nalatenschap en bracht de belangrijkste werken gedurende de jaren zestig en zeventig gedoseerd op de markt. In 1956 bevonden zich nog zeventig werken uit Bremmers collectie in bruikleen bij verschillende musea: het Stedelijk Museum in Amsterdam, het Haags Gemeentemuseum, het museum Boymans in Rotterdam en het Centraal Museum in Utrecht.¹³⁶ De meeste van deze werken waren sinds de vroege jaren twintig in deze musea en behoorden al bijna tot de vaste inventaris. In Bremmers testament was niets vastgelegd omtrent de bestemming van deze bruiklenen. Als het al zijn bedoeling was de bruiklenen een meer permanent karakter te geven, liet hij deze beslissing over aan zijn erfgenamen. Maar de kinderen Bremmer, die het idee koesterden dat hun vader door de museumwereld miskend werd, waren weinig genegen tot schenken en trokken de bruiklenen in de jaren die volgden een voor een terug.

De musea die Bremmers bruiklenen zagen verdwijnen, konden slechts enkele werken behouden door aankoop. Het Stedelijk Museum, dat 42 objecten in bruikleen had, kocht in 1956 van de erven Bremmer drie werken: Mondriaans *Tableau III* en twee beeldjes in grès van Mendes da Costa.¹³⁷ Daarmee raakte Bremmers toch al geringe invloed op de Amsterdamse museumwereld na zijn dood nog verder uit het zicht. Het Centraal Museum

kocht in 1964 het *Appelstilleven* van Van der Leck en de tekeningen *Dorpelwachters der zee* van Jan Toorop en Thorn Prikkers *Le Moine épique*.¹³⁸ De terugtrekking van de bruiklenen was vooral een slag voor het Haags Gemeentemuseum. Dit museum koesterde na de grote tentoonstelling van Bremmers collectie in 1950 hoge verwachtingen. De in 1951 aangetreden directeur van het museum, L. Wijsenbeek, onderhield zorgvuldig contact met de oude kunstkenner. In 1952 vroeg Wijsenbeek de Commissie van Advies van de Dienst voor Schone Kunsten om toestemming geld te reserveren voor het verwerven van de collectie Bremmer zodra deze op de markt zou komen.¹³⁹ Hij kocht dat jaar alvast *Kathedraal (De Notre Dame te Parijs)* van Herbin uit Bremmers verzameling voor 2500 gulden, tien procent van het jaarbudget voor aankopen van het museum.¹⁴⁰ Het schilderij werd door het museum niet als een meesterwerk beschouwd, maar de aankoop diende vooral 'om de met Bremmer aangeknoopte relatie te onderhouden.'¹⁴¹

Het jaar daarop stelde Wijsenbeek Bremmer voor om zijn hele collectie aan het museum over te doen, voor een nader te bepalen bedrag, dat het museum als lijfrente aan Bremmer en zijn erfgenamen zou betalen.¹⁴² Maar Floris Bremmer, die zijn vader met vaste hand secondeerde tijdens de onderhandelingen, beseftte goed dat het museum nooit het bedrag zou kunnen betalen dat de collectie op de vrije markt zou opbrengen. Hij liet Wijsenbeek weten dat zijn vader en hij niet voelden voor 'het verkopen en bloc'.¹⁴³ Een bod op afzonderlijke werken uit de collectie wilde hij wel overwegen. Nu probeerde Wijsenbeek om dan tenminste een deel van het werk in bruikleen voor het museum te behouden. Hij bood in 1954 f 35.000 voor zes werken, waaronder de *Wever* van Van Gogh. Bremmer ging akkoord, maar wenste het bedrag binnen een jaar te ontvangen.¹⁴⁴ Zo snel kon het museum dit bedrag echter niet opbrengen en de koop sprong af. De onderhandelingen kwamen nu op een lager pitje te staan. De ruim twintig bruiklenen die bij Bremmers overlijden nog in het museum waren, werden uiteindelijk in 1962 teruggetrokken. Slechts vier daarvan konden toen worden aangekocht: twee bronzen beeldjes van Zijl, *Staand meisje* en *Hertje*, een bronzen *Masker* van Rådecker en een schilderij van Egbert van Drielst, *Oud buurtje met tuintjes*.¹⁴⁵

Wijsenbeek, die met bewonderenswaardig geduld en volharding contact bleef onderhouden met de familie Bremmer, slaagde er echter in om later toch nog enkele schenkingen en legaten van de familie te verwerven. Dat was niet in de laatste plaats te danken aan de tentoonstelling die het museum in 1971 organiseerde ter gelegenheid van Bremmers honderdste geboortedag. Aansluitend aan de tentoonstelling schonken de erven een *Stilleven* uit 1893 van Bremmers hand aan het museum. In 1985 volgden nog twee tekeningen van Van Gogh, *Bakkerij in de Geest* (F914) en *Staatsspoor* (F919). Floris Bremmers echtgenote Annie Bremmer-Hollmann schonk de kostuumafdeling van het museum zelfs een paar antieke schoenen uit haar geboorteland Oostenrijk. Ook De Lakenhal, waar Bremmer in de jaren dertig al zo nadrukkelijk gerevancheerd werd met twee grote tentoonstellingen en waarvan opeenvolgende directies steeds een goede verstandhouding met de familie nastreefden, zag zijn inspanningen beloond met een legaat van Annie Bremmer-Hollmann in 1990, bestaande uit drie schilderijen en een tekening van Verster.¹⁴⁶

Het Kröller-Müller Museum, dat op grond van de historische band wellicht hoopte op een legaat of schenking uit de collectie Bremmer, kreeg daarentegen niets. Nu was de verzameling Kröller zo verwant aan de zijne dat een schenking al snel water naar de zee dragen zou zijn. Maar toch is het voorstelbaar dat Bremmer een aantal belangrijke werken zou hebben gegeven om zijn betrokkenheid bij het museum tot uitdrukking te brengen. Dirk Hannema schonk bijvoorbeeld tijdens zijn directeurschap van het Museum Boymans in de jaren twintig en dertig elf schilderijen aan dit museum; zelfs in 1952, jaren na zijn gedwongen vertrek, deed hij nog een schilderij van Signac, dat al sinds 1925 in bruikleen was, cadeau aan het museum.¹⁴⁷ De royale houding van Sam van Deventer tegenover de collectie Kröller-Müller is een ander voorbeeld. Bij zijn leven schonk Bremmer, voorzover bekend, slechts één werk

aan deze collectie: een schilderij van zijn eigen hand, *Dennebomen (Harskamp)* uit 1912 (afb.6). Hij bood het ter gelegenheid van Kerstmis 1918 aan het echtpaar Kröller aan, als uiting van zijn dankbaarheid voor alles wat zij in de oorlog voor ‘zijn’ jonge kunstenaars gedaan hadden. Zelf beschouwde hij dit als een belangrijke gift, zo blijkt uit zijn begeleidende brief: ‘Mijn vrouw en ik hebben altijd gemeend dit te bewaren tot er zich een heel bijzondere gelegenheid voordeed om er iemand plezier mee te doen, want wij beschouwen het als het beste wat wij te geven hebben.’¹⁴⁸



6.H.P.Bremmer, *Dennebomen (Harskamp)*, 1912, olieverf op doek, 24x48 cm., KMM, geschenk H.P.Bremmer 1918

Hiermee steekt Bremmer zeer zuinig af tegen zijn vrienden en pupillen. Zijn weinig genereuze houding tegenover musea in het algemeen staat ook in scherp contrast met zijn gulle houding tegenover kunstenaars. Dit is kenmerkend voor zijn afkeer van instituten die zich aan zijn volledige controle onttrokken. In het geval van het Kröller-Müller Museum werd deze houding nog versterkt door de afstandelijke verhouding met zijn opdrachtgeefster en zijn wantrouwen tegen de na-oorlogse directie van het museum. Bremmers erven, aangevoerd door Floris Bremmer, deelden zijn argwaan en waren vastbesloten het museum geen enkel voordeel te gunnen. Na Bremmers overlijden was de familie wel bereid een aantal werken aan het museum af te staan, maar alleen tegen normale marktprijzen. In 1956 bracht het museum, met steun van de Vereniging Rembrandt, f 133.000 bij elkaar om zes begerenswaardige werken uit Bremmers nalatenschap te verwerven: de schilderijen *Herfstlandschap* van Van Gogh (F44) en *Zee* van Jan Toorop, die tot dan toe in bruikleen waren in het Stedelijk Museum; Thorn Prikkers *Christus aan het kruis*; *Cineraria's* van Verster en drie beeldhouwwerken, een *Boer van Zijl* en een *Zelfportret* en *Visverkoopsters* van Mendes da Costa.¹⁴⁹ In 1962 kocht het museum nog, opnieuw met steun van de Vereniging Rembrandt, Redons *Dame met astrakanmantel* van de erven Bremmer.¹⁵⁰

Daarna bleef Floris Bremmer het museum af en toe werk uit de collectie aanbieden, maar steeds tegen zulke gepeperde prijzen dat de verkoop niet door kon gaan. Zelfs de door het museum georganiseerde – bescheiden – tentoonstelling in 1966 ter gelegenheid van Bremmers tiende sterfdag, getiteld *H.P. Bremmer en zijn vrienden*, stemde de erfgenamen niet milder. In 1969 liet Floris Bremmer bijvoorbeeld aan de toenmalige directeur, Rudi Oxenaar, weten dat hij van een collectioneur een bod van f 200.000 had gekregen op de aquarel *Pastorietuin* van Van Gogh (F1234): ‘Aangezien we weten, dat mijn vader graag gewild had, dat deze aquarel in de collectie van het Rijksmuseum Kröller-Müller opgenomen werd, daar een dergelijke aquarel daar niet aanwezig is, heb ik aan de koper gezegd dat ik eerst nog het

Rijksmuseum Kröller-Müller in de gelegenheid wil stellen, deze aquarel voor hetzelfde, bovengenoemde bedrag te verwerven.¹⁵¹ Het museum moest wel binnen drie weken beslissen en binnen twee maanden het volledige bedrag op tafel kunnen leggen. Op een verzoek van het museum om een gespreide betaling kon Floris Bremmer, zoals hij schreef, niet ingaan, ‘met het oog op de voortdurende waardevermindering van het geld en mijn verantwoordelijkheid tegenover de mede-eigenaren.’¹⁵² Hiermee was de aankoop van de baan.

In 1972 was het belangrijkste deel van de verzameling verkocht. Na nog eenmaal Oxenaar tevergeefs onder druk te hebben gezet om het schilderij dat Bremmers sterfkamer had gesierd, Van der Leeks *Fluitspelend meisje*, te kopen – ‘We weten, dat het een wens van vader was, dat het bovengenoemde schilderij van Van der Leek in het Museum Kröller-Müller een plaats zou kunnen vinden’ – stopte Floris met het verkopen van werk uit de collectie.¹⁵³ Veel van de minder kostbare werken waren al verdeeld onder de kinderen; wat nog restte werd nu ook verdeeld. In 1990, toen Annie Bremmer-Hollmann overleed, kwam het aandeel van Floris op de markt, en in de loop van de jaren negentig gebeurde hetzelfde na het overlijden van Rudolf en Henk Bremmer.¹⁵⁴ Het aandeel van Willy, die in 1982 was overleden, werd verdeeld onder haar vier kinderen en daaruit verschijnen anno 2003 nog steeds af en toe plukjes op veilingen. Ook andere Bremmeriaanse collecties komen nog steeds regelmatig onder de hamer, als een kind of kleinkind van een verzamelaar besluit het bezit af te stoten. Werk uit verzamelingen die geassocieerd worden met Bremmer is nog steeds zo geliefd bij het koperspubliek, dat er vaak meer voor betaald wordt dan voor kunstwerken zonder deze herkomst. De veilingdeskundige Mathijs Erdman spreekt in dit verband zelfs van een ‘Bremmer-premie’.¹⁵⁵

De opvolger en de erfgenamen

Naast de tastbare gevolgen van Bremmers activiteit was er ook het immateriële erfgoed. Zijn gedachtengoed werd na zijn dood nog decennialang levendig gehouden door zijn nazaten, zijn volgelingen en zelfs hun kinderen en kleinkinderen. Een belangrijke rol hierin speelde de opvolger die Bremmer al bij zijn leven had opgeleid om zijn werk voort te zetten. Het was niet eenvoudig geweest om zo iemand te vinden. De keerzijde van de sterke bewondering en het grote ontzag die Bremmer ten deel vielen, was dat hij zich maar moeilijk bij zijn werkzaamheden kon laten vervangen. Verschillende pogingen om lessen door een plaatsvervanger te laten geven mislukten omdat het publiek alleen de meester zelf wilde horen.

Pas halverwege de jaren twintig diende zich een geschikte vervanger aan en wel – hoe kan het anders in de door de banden des bloeds beheerste Bremmeriaanse wereld – in de persoon van zijn neef W.C. (Wim) Feltkamp in Leiden.¹⁵⁶ Feltkamp (1899-1973) was de zoon van Bremmers lievelingszuster Marie Feltkamp-Bremmer, die het hotel van hun ouders had voortgezet. Na een studie rechten werd Wim Feltkamp door Bremmer opgeleid om in zijn voetsporen te treden. Hij nam deel aan de reguliere cursussen en bracht daarnaast veel tijd met zijn oom door, waarin hij werd ingewijd in Bremmers manier van werken. De jonge meester had al snel een aardig kringetje in Leiden, maar daarbuiten moest nog veel weerstand bij het publiek overwonnen worden. Bremmer oefende daarbij druk uit op zijn actiefste volgelingen om Feltkamp een plaats te verlenen in hun kring. Zo schreef hij in 1930 – in een brief waaruit een scherp inzicht spreekt in de manier waarop zijn eigen netwerk was opgebouwd – aan Nieweg: ‘Nu wilde ik U nog even schrijven over de mog.h. voor Feltkamp een aantal hoorders in Amersfoort bijeen te krijgen, ik wend mij daarvoor tot U omdat ik geen ander weet die [...] inziet dat een kleine kern die gevormd wordt op den duur een macht gaat beteekenen, zooals ik meen dat ik door mijn werken iets bereikt heb. [...] Wanneer er een kleine hoordersgroep bijéén gebracht kan worden in A., hij heeft ook een cursus in Breda, dan

groeit daar langzaam iets meer uit, want ik ben overtuigd dat hij het minstens even goed verstaat als ik. Praat de mensen dus uit het hoofd dat zij mij moeten hebben, [...] wanneer ik er niet meer ben zal het van groote beteekenis zijn dat er een ander is die deze richting, door mij begonnen, voortzet, voor de moderne kunst heeft dit groote betekenis en dan moet hij al geïntroduceerd zijn vóór ik uitschei. Ik hoop Ge het belang hiervan inziet en Uw best wil doen.’¹⁵⁷



7. Jan Lodeizen, *Portret van W.C. Feltkamp*, 1927, olieverf op doek, 52x42 cm., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden.

In de loop van de jaren dertig groeide Feltkamps praktijk. Hij nam niet alleen bestaande clubjes over, maar trok zelf ook weer nieuwe cursisten aan. Vanaf 1933 woonde hij op Groenord (het voormalige huis van Floris Verster) in Leiden, waar hij ook les gaf. Hij had daarnaast clubjes in heel Nederland, bijvoorbeeld in Wildervanck, Groningen, Hilversum, Breda, Amersfoort, Nijmegen, Arnhem, Deventer, Twello en Brielle. Net als zijn oom adviseerde hij verzamelaars en bemiddelde hij bij de verkoop van kunstwerken. De verzameling Bouwman, die in de jaren veertig en vijftig onder zijn leiding werd opgebouwd, is bijvoorbeeld niet te onderscheiden van andere Bremmeriaanse verzamelingen.¹⁵⁸

Ook zelf bouwde hij een fraaie kunstcollectie op.¹⁵⁹ Tevens voerde hij expertises en taxaties uit en trad hij op als deskundige in verschillende vervalsingszaken. Zo maakte hij in 1950 – met Willem Huinck, Charles de Stuers, oudleerling van Bremmer en voormalig directeur van het Rijksprentenkabinet, de Franse deskundige André Schoeller en Carel Willink – deel uit van een commissie van deskundigen die zich moest uitspreken over het aan Van Gogh toegeschreven werk *Studie bij kaarslicht*.¹⁶⁰ De commissie verklaarde dit werk uit het bezit van de Amerikaanse miljonair Goetz, dat nu algemeen als een vervalsing wordt beschouwd, unaniem voor echt. Daarnaast was hij nog kort in de race voor het directeurschap van het Rijksmuseum Kröller-Müller. Zowel zijn methode, onder meer beschreven in het boek *Zien en verstaan* uit 1946, als zijn voorliefdes in de kunst zijn helemaal gestoeld op Bremmers voorbeeld. Daarmee vormt zijn activiteit een bijna naadloze voortzetting van Bremmers wereld tot in de vroege jaren zeventig van de twintigste eeuw.

Een andere neef en leerling van Bremmer, de kunstenaar Wim Mühlstaff, zoon van zijn oudste zus Cor, werd docent op de Rotterdamse kunstacademie. Hij gaf er, volgens Aleida Bremmer, les volgens de ‘beschouwelijke, analyseerend-vergelijkende methode’ van zijn oom.¹⁶¹ De kunstenaar Ad Dekkers, die in de jaren vijftig les van Mühlstaff had op de academie, vertoont in zijn vroege werk nog wel overeenkomsten met het werk van Mühlstaff en andere Bremmer-leerlingen. Ook Arend Hendriks, eveneens een leerling van Bremmer, gaf

les op de Rotterdamse academie. Zo werd op beperkte schaal ook daar nog enige tijd Bremmers nalatenschap gekoesterd.

Zorgden Feltkamp en Mühlstaff voor de inhoudelijke voortzetting van Bremmers werk, het waren vooral de volgelingen van de oude kenner die ervoor waakten dat zijn naam niet in vergetelheid zou raken. Hun campagne begon al lang voor zijn dood. Door een groot deel van zijn publiek werd Bremmer vereerd als een spiritueel leider. En zoals dat gaat met leiders en fanatieke volgelingen, leefde onder hen steeds het gevoel dat Bremmer buiten zijn kring niet genoeg aandacht en waardering kreeg. ‘Ik heb mij dikwijls geërgerd, dat de massa en de officieele wereld zoo weinig blijk geven van waardering van uw grootsch werk’, schreef Helene Kröller al in 1929 aan Bremmer.¹⁶² In feite werd er gedurende Bremmers actiefste periode, tot 1938, zeer geregeld en voor het grootste deel positief over Bremmer geschreven in de pers, zodat hij genoegzaam bij ‘de massa’ bekend was. Maar voor zijn aanhang was het, zelfs in de dagen dat Bremmers macht en invloed ver reikten, nooit genoeg, laat staan dat zij serieuze kritiek op Bremmer konden verdragen.

De polemiek over Bremmers functioneren op de kunstmarkt die in 1937 in de Nederlandse kranten woedde, veroorzaakte in de harde kern van Bremmers aanhang dan ook een krampachtige reflex, waaruit zij niet meer los zouden komen. Elk voorval, elke ommissie werd vanaf dat moment gezien in het licht van de miskennis van Bremmers grootheid door de boze buitenwereld. De emoties rond de opening van het Rijksmuseum Kröller-Müller in 1938 zijn exemplarisch. Een eindeloze herhaling van de grieven versterkte het gevoel van rancune. Zo deed de criticus en Bremmer-cursist Slagter, die al bij de opening van de tentoonstelling van Bremmers verzameling in Leiden in 1938 zo had uitgehaald over het gebrek aan respect voor Bremmer, zijn tirade in 1939 nog eens dunnetjes over in zijn bespreking van Charley Toorops *Bremmergroep*. Dit werk, een hommage aan Bremmer, werd voor het grootste deel betaald door de Kröller-Müller Stichting en was als zodanig toch een vorm van erkenning. Maar Slagter kon niet nalaten het nog even in te wrijven: ‘Alleen aan een onafhankelijken geest kan zoo’n werk ontspruiten. Wanneer het dezen zomer zijn plaats zal innemen in het Rijksmuseum Kröller-Müller, kan het meteen den beschouwer er aan herinneren, dat dit heele museum het werk is geweest van dien anderen onafhankelijken van geest: Bremmer.’¹⁶³

Bremmer was, ook in zijn nadagen, nooit lang uit de publieke belangstelling. Alles wat hem aanging – de tentoonstellingen van zijn collectie, zijn zeventigste verjaardag, zijn benoeming in de Commissie van Bijstand – werd nog steeds in verschillende media besproken. Toch bleven de kranten ingezonden brieven ontvangen als deze uit 1949: ‘Hoe komt het toch, dat de naam H.P. Bremmer nooit meer genoemd wordt en men nooit meer iets over hem leest? Hij toch was de man, die Van Gogh ontdekte. Hij was het, die het Museum Kröller op het Lange Voorhout tot een der meest interessante kunstinstellingen maakte [...]. Op de Van Gogh-tentoonstelling in Londen wordt wederom zijn naam niet genoemd, bij de vele Van Gogh-kenners die daar tegenwoordig waren. Zijn leerlingen blijven hem dankbaar voor het begrip over kunst, dat hij hun heeft bijgebracht.’¹⁶⁴

Na zijn overlijden werd door negen Rotterdamse cursisten direct een ‘comité Herdenking H.P. Bremmer’ gevormd, dat geld inzamelde voor een gedenkboek. Het fraai gebonden boekwerk, met een uitklapbaar platenalbum achterin, werd een monument voor hun leraar.¹⁶⁵ Zeventien van zijn ongepubliceerde kunstbeschouwingen werden erin opgenomen. Daarnaast leverden verschillende auteurs een bijdrage. Feltkamp schreef, op basis van de manuscripten van Bremmer-Beekhuis en zijn eigen herinneringen, een korte hagiografie; Van Deventer memoreerde Bremmers bemoeienissen met de collectie Kröller-Müller; de Groningse hoogleraar Van Winter beschreef Bremmers betekenis voor de stad waar hij zijn eredocoraat had verkregen; en H.E. van Gelder schreef een ‘Ten geleide’ dat grotendeels was gebaseerd op zijn inleiding in de catalogus van de tentoonstelling in 1950. Er waren ruim 325

intekenaars voor het boek, voor het merendeel vrienden en bewonderaars van Bremmer, maar ook in totaal 35 wetenschappelijke en openbare biliotheken.¹⁶⁶

De oplage raakte niet in een keer geheel verkocht. De oud-rector van het Kennemer Lyceum, A. de Vletter, zelf cursist sinds 1906, deed een poging om het boek te slijten onder middelbare scholieren. In het orgaan *Wij ouders en opvoeders* schreef hij dat ‘ons bekend werd dat van het kostbare boek *nog een beperkt aantal exemplaren verkrijgbaar is*.[...] Wij schreven meermalen over *de plicht der ouders om de jongeren op te voeden tot kunst-zien, tot kunst-genot*. Welnu, als zij zich voor het naar verhouding lage bedrag van f 18,50 het prachtige herdenkingsboek van een der grootste mannen van de laatste halve eeuw verschaffen, bieden zij zich en hun oudere kinderen het enorme genot, om de zeventien artikelen met elkaar te lezen en te bestuderen. [...] Dóén, ouders, dóén! De kàns niet laten glijpen!’¹⁶⁷ Het is onbekend hoeveel succes De Vletters vlammende betoog had.

Tot lang na Bremmers dood bleven zijn bewonderaars zijn erfgoed bewaken. Bremmers zoons, die de nagedachtenis van hun ouders als een soort eredienst beschouwden, liepen hierbij voorop – zijn dochter Willy was hierin veel nuchterder. Elk doorwerkt schilderij dat Rudolf Bremmer maakte na Bremmers dood, was in feite een herinnering aan zijn vader. Floris en Annie Bremmer-Holmann, die in de Trompstraat bleven wonen, lieten het huis vrijwel onveranderd. De zoons letten ook steeds op tekenen van gebrek aan respect voor hun vaders nagedachtenis. In 1976 schreef Meine Fernhout in *Elseviers Magazine* een uitgebreid artikel over Bart van der Leek, waarin hij inging op het moeilijke bestaan van de schilder en diens vroege werk vergeleek met Egyptische kunst en foto’s van Jacky Kennedy.¹⁶⁸ Bremmer noemde hij echter niet. Henk Bremmer schreef onmiddellijk een boze brief: ‘Ik mis hier namelijk de namen van mevr. Kröller-Müller, en van mijn vader, wier samenwerking dit alles mogelijk maakte. [...] Het getuigt niet van een fijne smaak dat in deze historische schets niet hun naam, maar wel die van een “Jacky Kennedy” voorkomt.’¹⁶⁹

Mevrouw Borst, een oud-cursiste van Bremmer, sprak tot in de jaren tachtig de medewerkers van het Kröller-Müller Museum geregeld aan op het ontbreken van Bremmers portret door Floris Verster en Charley Toorops *Bremmergroep* in de hal, of werk van Bremmers leerlingen in de zalen.¹⁷⁰ Toen Rudi Oxenaar, die Hammacher opvolgde als directeur van het museum, in 1982 voor de vereniging Vrienden van de Hoge Veluwe een lezing hield over het tot stand komen van de collectie, en het waagde daarbij Bremmers naam niet te noemen, werd hij gekapitteld door Theo Hekker, de zoon van de schilder Hekker, die ook sprak namens Floris en Henk Bremmer, en schreef M. Nieweg, een dochter van de schilder Nieweg, een nijdig stukje in het orgaan van de vereniging.¹⁷¹ Tot het eind van de twintigste eeuw waren er nog op verschillende plaatsen verzamelaars actief die door Bremmer waren ingewijd. De in 1997 op negentigjarige leeftijd overleden Jacob Erwtelman, die eind jaren dertig, begin jaren veertig tot het Bremmer-clubje van de schilderes Ella Pauw in Haarlem behoorde en na de oorlog cursussen bij Feltkamp volgde, verzamelde tot zijn dood werk van kunstenaars uit de kring rond Bremmer. Hij bladerde nog bijna dagelijks in zijn stapel afleveringen van *Beeldende Kunst* en sprak met ontroering over Bremmer als ‘een monument voor Nederland.’¹⁷²

¹ Brief H.P. Bremmer aan W. Martin, mei 1941, geciteerd in Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 381. Het origineel is niet teruggevonden in het archief van W. Martin in het RKD.

² Jan Engelman, ‘De Gruyter contra Bremmer’, *De Groene Amsterdammer* 12 juni 1937.

³ Brief Aleida Bremmer aan Henk Bremmer jr., Den Haag 30 juli 1935, part. coll.

⁴ A.M. Bremmer-Beekhuis, ‘Ontwerp voor een brief aan de Heer van Deventer’, Den Haag 10 februari 1941, BA/GA Den Haag.

⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 312.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Het betreffende schilderij is een stilleven van Picasso uit 1914, *Glas, fles en gitaar (Ma Jolie)*. Twee jaar later, in 1938, schreef Bremmer overigens opnieuw (in andere bewoordingen) een beschouwing over hetzelfde werk in *Beeldende Kunst*. BK XXIV, 85. Zie over deze tentoonstelling Van Adrichem 2001, pp. 197-201.

¹⁰ Jos. de Gruyter in *Het Vaderland* op 6 maart 1936, geciteerd in Van Adrichem 2001, p. 200.

¹¹ C. Veth, 'Hedendaagsche Fransche kunst', *De Telegraaf* 20 februari 1936, geciteerd in Van Adrichem 2001, p. 199.

¹² Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 144.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Idem, p. 145.

¹⁵ In 1944 lagen er, zo blijkt uit een naschrift van Aleida Bremmer in *Dienaar* onderaan p. 146, al 280 losse artikelen. In het BA/RKD bevinden deze nagelaten artikelen zich keurig opgeborgen in door Bremmer zelf vervaardigde enveloppen. Ze bevatten steeds het handschrift, de foto of reproductie en de eventuele overdruk of vermelding van plaatsing in een tijdschrift of catalogus. De gepubliceerde artikelen zijn opgenomen in de bijlage Publicaties van H.P. Bremmer.

¹⁶ H.P. Bremmer, 'R. Martinez. Portret van Mevrouw E', manuscript 21 mei 1946, part. coll. Een afschrift (nr. 405) bevindt zich in het BA/RKD, zie noot 15.

¹⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 146.

¹⁸ Brief Henk Bremmer jr. aan het echtpaar Bremmer-Beekhuis d.d. 10 mei 1940, part. coll. Het is een afscheidsbrief omdat Henk niet weet of hij zal terugkomen: 'Mijn lieve ouders, bedenkt, dat mocht mij wat overkomen, dat ik hoogst dankbaar ben voor 't mooie leven dat ik dank zij jullie tot nu toe gehad heb. [...] Probeert toch allen flink moed te houden.'

¹⁹ Mededelingen van H. Peijnenburg jr., zoon van H. Peijnenburg, 12 november 1992. Uit een brief van Aleida Bremmer aan Henk jr. d.d. 26 maart 1944, part. coll., blijkt dat deze het hele land door reist, tot in Groningen toe. 'We hebben je [...] geprezen om al wat je voor goeds en nuttigs ons schonk in den loop van dit jaar, als een goede sint.'

²⁰ Hilhorst 1999, pp. 184-185.

²¹ Ongepubliceerd manuscript, zie noot 15, nr. 206.

²² Ongepubliceerde manuscripten, zie noot 15, nrs. 313, 316 en 317.

²³ H.P. Bremmer, 'Teekeningen door C. Veth in den kunsthandel C. Liernur Den Haag', *De Groene Amsterdammer* 15 december 1945.

²⁴ Brief Aleida Bremmer aan Henk Bremmer jr., Den Haag 10 juni 1945, part. coll.

²⁵ *Rijksmuseum Kröller-Müller. Verslag omtrent de geschiedenis der kunstverzameling, het gebouw, de openstelling en de exploitatie in het eerste halve jaar*, Den Haag 1939, p. 4.

²⁶ Brief Bremmer aan Helene Kröller-Müller, Den Haag 10 juli 1938, Archief KMM.

²⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 142.

²⁸ Brief Bremmer aan Van der Leek, Den Haag 10 maart 1935, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, p. 173.

²⁹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 312.

³⁰ Idem, p. 333.

³¹ Op..cit. (noot 25, verslag KMM), pp. 4-6.

³² Telegram van Hr. Kröller, Mevr. Kröller en Van Deventer aan Bremmer, Hoenderlo 13 juli 1938, BA/GA Den Haag. Bremmer-Beekhuis citeert het telegram met voldoening in *Dienaar*, p. 334.

³³ Brief Jo Koster aan Aleida Bremmer, Baarn 18 juli 1938, BA/GA Den Haag.

³⁴ Brief Bertha van der Leek aan Aleida Bremmer, Blaricum 14 juli 1938, BA/GA Den Haag, geciteerd in Hilhorst 1999, p. 181.

³⁵ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 333.

³⁶ A.M. Hammacher, 'Eere wien eere toekomt? Kröller-Müller-Bremmer', *Elzevier's Geïllustreerd Maandschrift* 48 (1938) 96, pp. 136-137, geciteerd in De Ruiter 2000, p. 244.

³⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 333.

³⁸ Dit blijkt uit een brief van Dirk Nijland aan Helene Kröller d.d. 28 september 1938, Archief KMM.

³⁹ Dit blijkt uit een brief van H.P. Bremmer aan W. Auping, Den Haag 8 oktober 1938, Archief KMM.

⁴⁰ *Akte van schenking van de verzameling van de Stichting Kröller-Müller aan de Staat der Nederlanden*, ondertekend door Helene en Anthony Kröller en Salomon van Deventer, 'in hunne hoedanigheid van [...] voorzitter, vice-voorzitter en secretaris van het college van regenten [...] van de Stichting Kröller-Müller, d.d. 26 april 1935. Archief KMM.

⁴¹ Salomon van Deventer, *De Taak. Mei 1940-April 1945. Lotgevallen van het Nationale Park De Hoge Veluwe, Het Rijksmuseum Kröller-Müller en het huis St. Hubertus gedurende de bezettingsjaren*, De Steeg 1968.

⁴² Benoemingsbrief van Salomon van Deventer van het Departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, Den Haag 25 november 1940, afschrift in Archief KMM.

⁴³ Reglement van de Commissie van Bijstand van het Rijksmuseum Kröller-Müller, afschrift in BA/RKD als bijlage bij brief betreffende de Commissie van Bijstand voor de kunstverzameling van het Rijksmuseum Kröller-Müller, van J. van Dam, de Secretaris-Generaal van het Departement van Opvoeding, Wetenschap en Cultuurbescherming aan H.P. Bremmer, Den Haag 20 januari 1941, in ditzelfde archief. Het reglement is niet aangetroffen in het Archief KMM.

⁴⁴ Kröller-Müller 1933.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem. Van Deventer had op dat moment al verscheidene schenkingen aan het museum gedaan (zie hoofdstuk V). Door zijn gedwongen vertrek als museumdirecteur na de Tweede Wereldoorlog is de schenking van de rest van zijn collectie niet doorgegaan.

⁴⁷ Van Deventer, op. cit. (noot 41), pp. 44-45; zie over deze transactie ook: Lien Heyting, 'Kunstroof en recuperatie' (4), *NRC Handelsblad* 21 november 1997. Er zijn tijdens Van Deventers bewind mogelijk nog meer werken afgestoten, zoals een werk van Juan Gris, dat zich in 1941 nog in de collectie bevond (De Ruiter 2000, p. 238), en een werk van Van Gogh (F712), dat in juni 1940 aan een onbekende Duitser werd verkocht (Van Kooten en Rijnders 2003, p. 399). Beide werken doken in 1948 op in New York. De toedracht van deze transacties is onduidelijk. De werken behoorden waarschijnlijk tot Van Deventers eigen verzameling, die vergroeid was met de collectie Kröller-Müller en die door Helene Kröller ook als toekomstig onderdeel daarvan werd beschouwd. Het is aannemelijk dat Van Deventer in de oorlog werken uit zijn eigen verzameling verkocht om in zijn levensonderhoud te voorzien.

⁴⁸ Van Deventer, op. cit. (noot 41), pp. 42, 46.

⁴⁹ Brief Van Deventer aan Bremmer, Rotterdam z.d. [1939], BA/GA Den Haag. De brief is, zo blijkt uit de tekst, enkele dagen na de begrafenis geschreven.

⁵⁰ Van Deventer, op. cit. (noot 41), p. 47.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Een beknopte lijst met aanwinsten uit deze tijd is gepubliceerd in Van Deventer, op. cit. (noot 41), pp. 48-49; een volledige lijst met herkomsten is te vinden in een handgeschreven inventaris getiteld 'Nieuwe aanwinsten', Archief KMM.

⁵³ Brief Bremmer aan Van Deventer, Den Haag 29 oktober 1941, Archief KMM.

⁵⁴ Deze moesten na de oorlog worden teruggegeven. De andere aankopen bleven in het museum, terwijl na de oorlog ook de drie oude schilderijen weer terugkwamen in Otterlo.

⁵⁵ Mireille Mosler, *Dirk Hannema, de geboren verzamelaar*, Rotterdam 1995, pp. 48-49.

⁵⁶ Van Deventer, op. cit. (noot 41); Hannema 1973, hoofdstuk 7, 'De oorlogsdagen', p. 112-120.

⁵⁷ Hannema 1973, p. 114.

⁵⁸ Brief Van Deventer aan Bremmer, Hoenderloo 29 mei 1941, BA/GA Den Haag.

⁵⁹ Fiche van H.P. Bremmer, nr. 23630, cartotheek Nederlandsche Kultuurkamer, Nederlands Instituut voor Oorlogs Documentatie (NIOD).

⁶⁰ De Kultuurkamer was verdeeld in zes gilden: Beeldende Kunst, Muziek, Pers, Theater en Dans, Film en Letteren, Documentatie samengesteld ten behoeve van de Bijzondere rechtspleging, op last van de Procureur-Fiscaal bij het Bijzonder Gerechtshof te Amsterdam. Status en werkzaamheid van organisaties en instellingen uit de tijd der Duitse bezetting van Nederland, z.d. [1946], z.p.[pp. 150-151]. Deze gilden waren met hun beginletters op de kaart aangegeven. De betreffende letter werd aangekruist. In Bremmers geval is de letter 'B' voor Beeldende Kunst aangekruist.

⁶¹ Zie Fransje Kuyvenhoven, "'Joodsche gevallen' in de Nederlandsche Kultuurkamer. Rijksaankopen bij joodse en joods-vermaagschapte kunstenaars', *Jong Holland* 17 (2001) 2, pp. 49-58.

⁶² Blijkens het fiche (zie noot 59) werd 'formulier I' terugontvangen op 27 mei 1942 en werd een registratiedossier van hem gemaakt op 6 juni 1942, waarna hem een 'formulier 4', dat wil zeggen een voorlopig lidmaatschapsbewijs, werd gezonden op 3 oktober 1942. Als hij niets had teruggestuurd was zijn kaart niet verder ingevuld; als hij had geweigerd, zou dat ook op zijn kaart zijn genoteerd. Zie Kuyvenhoven, op. cit. (noot 61), p. 53.

⁶³ Zij waren respectievelijk ingeschreven onder de nummers 16245, 15906 en 19672, cartotheek Nederlandsche Kultuurkamer, NIOD. Van 36 van de 64 kunstenaars uit zijn kring die in de oorlog nog actief waren in Nederland, werden door Fransje Kuyvenhoven in het NIOD fiches aangetroffen (e-mail Kuyvenhoven aan Balk 8 augustus 2002). Het is in het kader van dit boek niet zinvol om alle namen van aangemelde leden uit Bremmers kring hier op te sommen. Ten eerste zegt het ontbreken van een fiche nog niet dat iemand werkelijk niet was aangemeld; een fiche kan zoekgeraakt zijn of later om welke reden ook verwijderd. Ten tweede hangt aan het lidmaatschap van de Kultuurkamer het – onterechte – odium van 'fout' zijn geweest. Voor de meeste kunstenaars was de aanmelding – die bestond uit het retourneren van een formulier – een formaliteit. Daarmee is niet gezegd dat deze organisatie zuiver op de graat was; joden werden uitgesloten van lidmaatschap; wie geen lid was, kon in principe niet exposeren of verkopen en geen aanspraak maken op regelingen; leden ondersteunden

impliciet de doelstellingen van de organisatie die hoorden tot het nationaal-socialistisch gedachtegoed. Dit zijn echter zaken die in feite golden voor de gehele deelname aan het maatschappelijk leven tijdens de bezetting. Zie voor de aanmeldingsprocedure, het aanmeldgedrag van de Nederlandse kunstenaars en de inhoud van het lidmaatschap ook Kuyvenhoven, op. cit. (noot 61).

⁶⁴ Zie Harmsen 1999, p. 106, en Van der Linde 2001, p. 35.

⁶⁵ De briefwisseling met deze kunstenaars zette zich, zoals blijkt uit de in het BA/GA Den Haag bewaard gebleven brieven, voort in en na de oorlog. In geen enkele brief is overigens sprake van de Kultuurkamer, of van de beslissing daar al dan niet lid van te worden.

⁶⁶ Brief Beekman aan Bremmer, Amsterdam 5 september 1942, BA/GA Den Haag. Beekman bezocht Bremmer ook nog geregeld in de oorlogsjaren, zie Harmsen 1999, p. 108.

⁶⁷ Brief (met nummer 5430) van dr..J. Kalf, Inspecteur Kunstbescherming, aan H.P. Bremmer 25 november 1942, BA/RKD.

⁶⁸ Brief A.M. Jolles-van Loo, Nationaal Archief, aan H. Balk, Den Haag 13 januari 2003. Onderzoek werd door het Nationaal Archief gedaan in de volgende archieven: Centraal Archief Bijzondere Rechtspleging; het Nederlands Beheersinstituut; de inventaris van de Stichting Nederlands Kunstbezit; de Ereraad voor de Kunst en Zuivering Kunstenaars.

⁶⁹ Harmsen 1999, pp. 113-114.

⁷⁰ Anoniem, 'Zuivere kunst', *Het Nieuws. Dagblad voor 's-Gravenhage en Omstreken* 20 juni 1945. Dit knipsel werd bewaard door de familie Bremmer en bevindt zich nu in het BA/RKD.

⁷¹ H.P. Bremmer, 'John Rädecker, de beeldhouwer. Bij zijn 60ste verjaardag', *De Waarheid* 5 september 1945. Rädecker dankte Bremmer voor het artikel in een ongedateerde brief, BA/GA Den Haag.

⁷² H.P. Bremmer, 'Picasso-kaleidoscoop', *De Vrije Katheder* V (1945), p. 694; zie ook Van Adrichem 2001, pp. 255-256.

⁷³ De Ruiter 2000, p. 232.

⁷⁴ Gegevens over de benoeming van Hammacher, zijn functioneren als directeur en zijn contacten met Bremmer in de Commissie van Bijstand zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan De Ruiter 2000, pp. 228-250.

⁷⁵ De Ruiter 2000, p. 229.

⁷⁶ Zie Hildelies Balk, 'Eerzucht en armoe. De museumdirecteur', *Kunstschrift* 44 (2000) 5, pp. 48-49.

⁷⁷ De Ruiter 2000, pp. 49-53. Zie ook hoofdstuk III.

⁷⁸ De Ruiter 2000, pp. 54-55.

⁷⁹ A.M. Hammacher, 'Charley', *De Groene Amsterdammer* 6 mei 1939.

⁸⁰ Kritische stukken van Hammacher waren bijvoorbeeld: AMH [Hammacher], 'Beschouwingen over problemen in de ontwikkeling der moderne schilderkunst', *Utrechts Dagblad* 17 januari 1926, geciteerd in De Ruiter 2000, p. 237, en Hammacher 1931; ambivalent maar door het echtpaar Bremmer positief opgevat was: A.M. Hammacher, 'Eere wien eere toekomt? Kröller-Müller-Bremmer', *Elzevier's Geïllustreerd Maandschrift* 48 (1938) 96, pp. 136-137, geciteerd in De Ruiter 2000, p. 244; zeer vleidend was: Hammacher 1941.

⁸¹ A.M. Hammacher, *Mendes da Costa. De geestelijke boodschap der beeldhouwkunst*, Rotterdam 1941; brief A.M. Bremmer-Beekhuis aan A.M. Hammacher, oktober 1941, part. coll., geciteerd in De Ruiter 2000, p. 244; brief Bremmer aan Hammacher, datum onbekend, part. coll., geciteerd in De Ruiter 2000, p. 206.

⁸² Brief Hammacher aan A. Bremmer-Beekhuis, z.pl. (Wassenaar?) 13 november 1941, BA/GA Den Haag..

⁸³ De Ruiter 2000, p. 244.

⁸⁴ Brief Hammacher aan Hildo Krop 6 augustus 1953, afschrift Archief KMM.

⁸⁵ Nota zonder titel, gedateerd september 1952, ondertekend door S. van Deventer en H.P. Bremmer, typoscript, afschrift in BA/RKD.

⁸⁶ Zie bijlage De cursisten van H.P. Bremmer en brief H.J. Reinink aan de familie Bremmer, Den Haag 12 januari 1956, BA/GA Den Haag. Hierin memoreert Reinink '[...] dr. Bremmer, die zo vele jaren in mijn leven een rol heeft gespeeld door zijn karakteristieke wezen en door de grote kennis en het inzicht waardoor hij zich onderscheidde.'

⁸⁷ Dit blijkt uit een brief van Van Deventer aan Van Gelder d.d. 22 februari 1953, afschrift in BA/RKD.

⁸⁸ Brief H.J. Reinink, secretaris-generaal van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen aan H.P. Bremmer, Den Haag 27 februari 1954, BA/RKD.

⁸⁹ *Rijksmuseum Kröller-Müller. Verslag van de Directeur over het jaar 1956*, Den Haag 1958, p. 2.

⁹⁰ Van der Wolk 1988, p. 106, afb. op p. 108.

⁹¹ *Rijksmuseum Kröller-Müller. Verslag van de Directeur over het jaar 1957*, Den Haag 1959, p. 1.

⁹² Er is van deze tentoonstelling geen catalogus bewaard gebleven. De omvang kan worden opgemaakt uit de besprekingen in de krant, bijvoorbeeld: Anoniem, 'Kunst en Letteren. Tentoonstelling van beeldhouwkunst. In de Lakenhal', *Leidsch Dagblad* 13 oktober 1936.

⁹³ Anoniem [op de voorpagina], 'Opening der tentoonstelling van beeldhouwkunst. In de Lakenhal', *Leidsch Dagblad* 10 oktober 1936.

⁹⁴ Zie Doris Wintgens, 'Retour à l'ordre. Leiden in de jaren dertig', in Wintgens en De Jongh 1999, pp. 273-300, met name pp. 288-291.

⁹⁵ Bijlage De cursisten van H.P. Bremmer. Gegevens over de poging van Oort zijn gebaseerd op mededelingen van Henk Bremmer jr. (gesprekken in de periode 1992-1994).

⁹⁶ Anoniem, 'Kunst en Letteren. Collectie Bremmer in de Lakenhal', *Leidsch Dagblad* 28 december 1938; Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 345-346.

⁹⁷ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 377-385; de brieven zijn bewaard in het BA/GA Den Haag. Veel van de dankbare en bewonderende brieven die in de loop van dit boek geciteerd zijn, werden geschreven ter gelegenheid van Bremmers zeventigste verjaardag.

⁹⁸ In de map Bremmer in de afdeling persdocumentatie van het RKD, in het BA/RKD en in het BA/GA Den Haag bevinden zich tientallen knipsels over Bremmers na-oorlogse jubilea en eerbewijzen. Omdat de meeste min of meer dezelfde strekking hebben, haal ik bij elke gelegenheid slechts de meest volledige of meest frappante artikelen aan.

⁹⁹ Hammacher 1941.

¹⁰⁰ Gerard Temme, 'Kunstenaars exposeeren. Modern schilder vraagt uw aandacht' *Trouw* 20 augustus 1946.

¹⁰¹ 'Stadsnieuws. Tentoonstelling van Fransche schilderijen. Een fijnzinnige collectie', *Leidsch Dagblad* 5 februari 1947.

¹⁰² H.E. van Gelder, 'ter inleiding', *Verzameling H.P. Bremmer, 9 maart tot 23 april 1950 Gemeentemuseum 's-Gravenhage*, Den Haag 1950, pp. 3-5.

¹⁰³ A.F.P. Huygens, 'Eerbetoen aan H.P. Bremmer. Zijn verzameling in het Haagse Gemeentemuseum', *Algemeen Handelsblad* 27 april 1950; Fr.H., 'Een halve eeuw Nederlands kunstleven. H.P. Bremmer exposeert zijn curieuse verzameling', *Maasbode* 18 maart 1950, en Anoniem, 'Apostel der 20ste eeuwse kunst. H.P. Bremmer', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 15 maart 1950.

¹⁰⁴ Anoniem, 'H.P. Bremmer over zijn collectie', *Het Binnenhof* 15 april 1950, en Anoniem, 'Bremmer over de collectie Bremmer', *Haagsch Dagblad* 15 april 1950.

¹⁰⁵ *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, op. cit. (noot 103).

¹⁰⁶ Zie noot 103, en H. Schmidt Degener, 'Beeldende Kunst. Keuze uit de collectie van H.P. Bremmer', *Haarlems Dagblad* 17 maart 1950.

¹⁰⁷ Jos. de Gruyter, 'Uit de Haagse Expositiezalen. De verzameling H.P. Bremmer', *De Nieuwe Courant (Den Haag)* 11 maart 1950 (I) en 1 april 1950 (II).

¹⁰⁸ De orde van de Nederlandse Leeuw, waar Helene Kröller in werd opgenomen, is voorbehouden aan werkelijk uitzonderlijke personen met een groot persoonlijk talent; de orde van Oranje Nassau is bestemd voor iedereen die zich verdienstelijk maakt voor de Nederlandse samenleving. De rang van commandeur, die Marchant kreeg, is hoger dan die van officier, die Bremmer later kreeg. Zie www.lintjes.nl.

¹⁰⁹ Besluit houdende toekenning van een Koninklijke onderscheiding, met begeleidend schrijven van de Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, Th. Rutten, Den Haag 15 mei 2003, BA/RKD.

¹¹⁰ Mededeling van het eredoctoraat in de Letteren en Wijsbegeerte, begeleidende brief bij de oorkonde, J. Beekhuis namens Rector en Senaat van de Rijksuniversiteit Groningen aan H.P. Bremmer, Groningen 15 mei 1951.

¹¹¹ Zie P.J. van Winter, 'Bremmer Gronings ere-doctor', *Herdenking* 1956, pp. 11-14.

¹¹² Hij was de zoon van Aleida's jongere broer Christiaan Beekhuis (zie hoofdstuk II).

¹¹³ Brief L. Wijsenbeek aan Bremmer, Den Haag 20 februari 1953, BA/RKD.

¹¹⁴ Brief Bremmer aan Wijsenbeek, concept-antwoord geschreven op de brief op. cit. (noot 113).

¹¹⁵ 'Openingsrede symposium Vincent van Gogh, 27 maart 1953', typoscript, BA/RKD.

¹¹⁶ Brieven Bremmer aan Anna Egter van Wissekerke, Den Haag resp 16 november 1945 en 4 december 1945, Archief Anna Egter van Wissekerke, RKD.

¹¹⁷ Brief Bremmer aan Anna Egter van Wissekerke, Den Haag 1 april 1946, Archief Anna Egter van Wissekerke, RKD.

¹¹⁸ Register van leerlingen cursus 1889-1890. Archief van de Academie van Beeldende Kunsten te 's-Gravenhage, GA Den Haag.

¹¹⁹ Gegevens over Bremmer en Marie Beijers zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op mededelingen van Henk Takens, zoon van Willy Takens-Bremmer en kleinzoon van Bremmer (gesprek 1998) en van J.F. van Leer, die met zijn echtgenote na de oorlog een aantal jaren inwoonde bij Marie Beijers in Aerdenhout; in 2001 zette hij zijn herinneringen voor mij op papier in een document getiteld 'Persoonlijke herinneringen aan Dr. H.P. Bremmer'.

¹²⁰ Zie Titus Eliëns, Mariëtte Josephus Jitta en Ietse Meij, *Den Haag rond 1900. Een bloeiend kunstleven*, Den Haag/Blaricum 1998, pp. 48-49.

¹²¹ Deze deurbeschermer, die 25 x 8 cm groot is, werd pas onlangs door de huidige bewoners verwijderd van de deur, en verkocht aan Pier Terwen, die hem aan mij liet zien. Achterop staat: 'M.A. Beyers de Graaff, Nassaukade 377 Amsterdam, 12,50'.

¹²² Deze twee beschouwingen, ongenummerd en respectievelijk z.d. en gedateerd 4 september 1950, bevinden beide bij de ongepubliceerde artikelen in het BA/RKD.

¹²³ De collectie De Graaff-Bachiene kwam dan ook grotendeels terecht in het Museum Boymans en de Hannema-de Stuers Fundatie in Heino. Zie Kraayenga 1992.

¹²⁴ Brief Louise de Graaff-Bachiene aan Dirk Hannema, 6 september 1952, Archief Hannema-de Stuers Fundatie, Heino.

¹²⁵ Briefkaart Floris en Annie Bremmer-Hollmann aan Henk Bremmer jr., Den Haag 28 maart 1955, part. coll.

¹²⁶ Van Leer, op. cit. (noot 119).

¹²⁷ Brief Floris Bremmer aan Van der Leek, Den Haag 9 en 10 januari 1956, BvdLA/RKD, geciteerd in Hilhorst 1999, p. 13.

¹²⁸ J.G. van Gelder, 'H.P. Bremmer 17 mei 1871 - 10 januari 1956', *De Groene Amsterdammer* 21 januari 1956.

¹²⁹ Jan Engelman, 'In Memoriam H. Bremmer "Als Bremmer had gesproken, had het Concilie gesproken"', *De Tijd* 13 januari 1956.

¹³⁰ Zie Heijbroek en Wouthuysen 1999, p. 291-292.

¹³¹ Zie brief Paul Arntzenius aan Bremmer, Den Haag 28 december 1930.

¹³² Collectieregistratie Museum Boijmans Van Beuningen, met dank aan Saskia de Jong.

¹³³ Dit blijkt uit een brief van J. van Gelder aan Floris Bremmer uit 1956, BA/RKD.

¹³⁴ In deze toestand heb ik de lichtbeelden nog gezien in februari 1992, na een mededeling van Maarten Jan Bok, werkzaam op het Kunsthistorisch Instituut in Utrecht. Deze redde de lichtbeelden van verdere vernietiging. Inmiddels zijn ze onder beheer van het RKD.

¹³⁵ Zie Taxatierapport van L. en J. Beeuwkes, makelaars in roerende en onroerende goederen te 's-Gravenhage, met voorlichting van dr. D. Hannema, 2 maart 1956, BA/GA Den Haag, afschrift van de akte van scheiding der nalatenschap van de heer dr. H.P. Bremmer, 28 april 1956, BA/GA Den Haag, en de lijst 'Kunstvoorwerpen behorende tot de onverdeelde boedel van de familie Bremmer'. Deze lijst werd voor het eerst opgemaakt op 10 januari 1956 en daarna jaarlijks gewijzigd. De laatste lijst is van 1 januari 1972. Alle lijsten bevinden zich in BA/RKD.

¹³⁶ Zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer.

¹³⁷ Collectieregistratie Stedelijk Museum Amsterdam, met dank aan Marijke Knies.

¹³⁸ Collectieregistratie Centraal Museum Utrecht, met dank aan Len van den Berg.

¹³⁹ Notulen van de vergadering van de Commissie van Advies van de Dienst voor Schone Kunsten, 16 juni 1952, Archief Gemeentemuseum Den Haag.

¹⁴⁰ Het jaarbudget van f 25.000 voor aankopen, waarvan slechts de helft aan moderne kunst mocht worden besteed, wordt genoemd in de notulen van de vergadering van de Commissie van Advies, op. cit. (noot 139); het aankoopbedrag van de Herbin wordt genoemd in de brief van Floris Bremmer aan de directeur van het museum, L. Wijsenbeek, Den Haag 22 augustus 1952, Archief Gemeentemuseum Den Haag.

¹⁴¹ Notulen van de vergadering van de Commissie van Advies van de Dienst voor Schone Kunsten, 16 september 1952, Archief Gemeentemuseum Den Haag. Het schilderij zou in 1974 weer door het museum worden verkocht

¹⁴² Brief L. Wijsenbeek aan Bremmer, Den Haag 28 september 1953, BA/RKD.

¹⁴³ Brief Floris Bremmer aan L. Wijsenbeek, Den Haag 17 oktober 1953, Archief Gemeentemuseum Den Haag.

¹⁴⁴ Brief Bremmer aan L. Wijsenbeek, Den Haag 12 april 1954, Archief Gemeentemuseum Den Haag.

¹⁴⁵ Gegevens over de verwervingen van het Gemeentemuseum Den Haag uit de collectie Bremmer zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan de collectieregistratie van het Gemeentemuseum, met dank aan Milly van Houten.

¹⁴⁶ Collectieregistratie van Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, met dank aan Jenny de Bruin. Het gaat om de volgende werken: *Portret van Floris Bremmer*, *Gezicht in de Pieterskerk*, *Appelbloesem* en *Mistletoe*.

¹⁴⁷ Cat. Museum Boymans-van Beuningen 1963, pp. 123-124, 187; het werk van Signac is *De haven van Rotterdam*.

¹⁴⁸ Brief Bremmer aan Helene Kröller, Den Haag 24 december 1918, Archief KMM.

¹⁴⁹ Van der Wolk 1988, p. 109.

¹⁵⁰ Van Kooten en Bloemheuvel 2002, p. 329.

¹⁵¹ Brief Floris Bremmer aan R.W.D. Oxenaar, Den Haag 9 januari 1969, afschrift in het BA/RKD.

¹⁵² Brief E. Joosten, adjunct-directrice Rijksmuseum Kröller-Müller, aan Floris Bremmer, Otterlo 13 januari 1969, BA/RKD. Brief Floris Bremmer aan E. Joosten, concept op de achterkant van deze brief.

¹⁵³ Brief Floris Bremmer aan R. Oxenaar, Den Haag 29 februari 1972, afschrift in BA/RKD en antwoord R. Oxenaar aan Floris Bremmer, Otterlo 28 maart 1972, BA/RKD.

-
- ¹⁵⁴ Een grote, speciaal aan de collectie Bremmer-Hollmann gewijde veiling was Christie's 1990; het bezit van Rudolf (overleden 1993) en Henk (overleden 1996) werd met kleine aantallen tegelijk aan particulieren, aan de kunsthandel en op verschillende veilingen in de loop van de jaren negentig verkocht.
- ¹⁵⁵ Zie Matthijs Erdman, 'Uit de handel. Veilingen eerste halfjaar 1999', *Jong Holland* 15 (1999) 3, pp. 6-9, en idem, 'Uit de handel', *Jong Holland* 16 (2000) 3, pp. 10-14. Erdman schrijft sinds 1999 regelmatig over veilingen in *Jong Holland*; in bijna elk artikel noemt hij de invloed van Bremmer.
- ¹⁵⁶ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp. 47-48.
- ¹⁵⁷ Brief Bremmer aan Nieweg, Den Haag 29 oktober 1930, afschrift in BA/RKD.
- ¹⁵⁸ Zie bijlage Verzameling E. Bouwman.
- ¹⁵⁹ Zie Balk 2001.
- ¹⁶⁰ Henk Tromp, 'De Goetz-affaire. De strijd over *Studie bij kaarslicht*', *Jong Holland* 18 (2002) 1, pp. 35-40.
- ¹⁶¹ Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, p. 48. Zie over Mühlstaff en de academie ook Carel Blotkamp, *Ad Dekkers*, Den Haag 1981, p. 11.
- ¹⁶² Brief Helene Kröller aan Bremmer 17 mei 1929; afschrift in Archief KMM, geciteerd in Van der Wolk 1988, p. 82; geen origineel of afschrift teruggevonden in BA/GA Den Haag en Archief KMM.
- ¹⁶³ J. Slagter, 'Kroniek. Charley Toorop', *Elzeviers Maandschrift* (1939) 1, p. 206.
- ¹⁶⁴ C. Spanjaard, 'Ingezonden. Stilte om H.P. Bremmer', *Nieuwe Courant (Den Haag)* 3 november 1949.
- ¹⁶⁵ *Herdenking* 1956.
- ¹⁶⁶ Lijst van intekenaars voor het herdenkingsboek, typoscript [1956], BA/GA Den Haag.
- ¹⁶⁷ A. de Vletter, 'Keuze uit de nagelaten artikelen van Dr. H.P. Bremmer', *Wij ouders en opvoeders* (1956), pp. 96-97.
- ¹⁶⁸ Meine Fernhout, 'Bart van der Leck: schilder van het zuiverste water', *Elzeviers Magazine* 2 oktober 1976.
- ¹⁶⁹ Prof. H. Bremmer, Eindhoven, 'Lezers. Bart van der Leck', *Elzeviers Magazine* 23 oktober 1976.
- ¹⁷⁰ Mededeling van H. Borst, zoon van G.J. Borst-de Breuk, gesprekken in 1991 en 1992.
- ¹⁷¹ Anoniem, 'Het tot stand komen van de kunstcollectie van het Kröller-Müller Museum. Verslag lezing Dr. R.W.D. Oxenaar. Najaars Hoge Veluwedag 23 okt. 1982', *'De Schouw'. Orgaan van de vereniging 'Vrienden van De Hoge Veluwe'*, december 1982; brief Hekker aan Oxenaar, Rotterdam 19 september 1983, afschrift in BA/RKD; brief Henk Bremmer aan Floris Bremmer, Bilthoven 28 september 1983; en M. Nieweg, 'Kanttekening bij een lezing, *'De Schouw'* [etc], januari 1983.
- ¹⁷² Balk en Amsberg 1992, en Balk 1993, pp. 6 en 24.

Epiloog

Bremmer opereerde in een klimaat waarin kunstpausen goed konden gedijen. De economische omstandigheden waren, in het laatste kwart van de negentiende en het eerste kwart van de twintigste eeuw gunstig voor het verzamelen van kunst. Nederland bezat een koopkrachtige elite die belang hechtte aan een rijk cultureel en geestelijk leven en bereid was daar geld en tijd in te steken. Dit was de periode waarin de meeste openbare collecties van moderne kunst in Nederland werden gevormd, vrijwel geheel dankzij de inspanningen en de generositeit van particuliere verzamelaars. De overheid speelde in de kunstwereld een zeer beperkte rol en kunstenaars waren voor de afzet van hun werk grotendeels afhankelijk van het particuliere mecenaat. Zij hadden behoefte aan sterke voorvechters die hun werk konden legitimeren bij het publiek. Bremmer was dan ook niet de enige die deze rol vervulde.

In het voorgaande zijn verschillende invloedrijke tijdgenoten van Bremmer de revue gepasseerd, zoals de kunstenaar, criticus en professor aan de Rijksacademie Jan Veth, die met zijn kunstkritieken een hele generatie jongere critici opvoedde, waaronder Bremmer; de criticus Just Havelaar die een groot en toegewijd publiek had voor zijn emotionele, geestdriftige besprekingen in *De Groene Amsterdammer* en *Het Vaderland*, de Belgische kunstenaar, architect en publicist Henry van de Velde, die zowel Karl Ernst Osthaus als Helene Kröller adviseerde en Dirk Hannema, verzamelaar, kenner en directeur van het Museum Boijmans die een kring van vermogende Rotterdammers hielp bij de samenstelling van hun collectie. Kunsthandelaars speelden eveneens een rol in de smaakopvoeding van hun (potentiële) klanten. Een voorbeeld is J.H.de Bois, die met stukjes in bladen als de *Java-bode* en het *Haarlems Dagblad* het publiek warm maakte voor een meer progressieve kunst dan waarvoor het zich zonder zijn toedoen zou hebben geïnteresseerd. Buitenlandse kunsthandelaars als Léonce Rosenberg in Parijs en Herwarth Walden in Berlijn publiceerden eigen tijdschriften, respectievelijk het *Bulletin de l'Effort Moderne* en *Der Sturm* om de kunstenaars uit hun stal te propageren en cultiveerden contacten met verzamelaars in binnen- en buitenland.

De meeste impact op de kunstwereld hadden die figuren die op meerdere terreinen actief waren en vertrouwen genoten in verschillende circuits. Daarvan zijn onder Bremmers tijdgenoten in het buitenland fraaie voorbeelden te vinden. De door Bremmer bewonderde Duitse romanschrijver, verzamelaar en Van Goghkenner Julius Meier-Graefe bijvoorbeeld, behoorde tot de oprichters van de tijdschriften *Pan* en *Dekorative Kunst*, hij dreef samen met Henry van de Velde van 1899 tot 1903 de kunsthandel Maison Moderne in Parijs, organiseerde tentoonstellingen en publiceerde invloedrijke boeken over moderne kunst, hield lezingen en was bekend bij een breed publiek. Zijn aan Bremmer verwante spirituele opvatting van kunst vond veel weerklank bij Duitse verzamelaars.¹

Een andere Duitser die een met Bremmer vergelijkbare rol vervulde was Alfred Lichtwark, van 1886 tot zijn dood in 1914 directeur van de Kunsthalle in Hamburg. Evenals Bremmer was hij van eenvoudiger komaf dan de elite waarin hij zich een plaats wist te verwerven. In lezingen en geschriften kastijde hij de Duitse bourgeois om hun wansmaak en trachtte hij hen op te voeden tot het leren waarderen van moderne kunst. Hij wist diezelfde burgerij over te halen geld bij te dragen aan zijn museum, zodat hij onder meer werk kon verwerven van Claude Monet en Auguste Renoir, van de romantici Philip Otto Runge en Casper David Friedrich en van de Duitse impressionist Max Liebermann, wiens werk lang onderwerp van controverse was.²

In het Parijs van de eerste decennia van de twintigste eeuw waren verschillende groepen verzamelaars actief, elk geschaard rond een toonaangevende persoonlijkheid. Naast

kunstenaars, schrijvers, handelaars en connaisseurs waren er verschillende aristocratische ‘salons’ waar een sterke invloed van uitging. Zo verzamelden de schatrijke vicomte en vicomtesse de Noailles op grote schaal het werk van avant-gardekunstenaars als Picasso en Lipchitz en de surrealisten Ernst, Miró, Giacometti en Dali. Ze ontvingen deze kunstenaars bij zich thuis en gaven ook opdrachten; Man Ray’s film *Les Mystères du Château de Dé* (1929) werd bijvoorbeeld opgenomen op hun landgoed in Zuid Frankrijk als vermaak voor hun gasten, die ook optraden in de film. Het echtpaar de Noailles zette gedurende een aantal jaren, van 1924 tot 1932, met hun aankopen de trend in hun vriendenkring.³

Minder mondain, en vooral in zijn onverbiddelijkheid ten opzichte van afwijkingen in de leer verwant aan Bremmer, was de Franse schrijver, essayist en criticus André Breton. Hij adviseerde vanaf circa 1914 verschillende verzamelaars bij de aanleg van hun collectie. De Parijse couturier Jaques Doucet kocht bijvoorbeeld door zijn bemiddeling Picasso’s *Demoiselles d’Avignon* en werk van Derain, Braque, De Chirico en Picabia.⁴ De charismatische Breton bekleedde een vooraanstaande plaats in de avant-garde. Hij was een van de motoren achter de dadabeweging en vervolgens ontwikkelde hij zich tot de voorman van de surrealisten in Frankrijk. In de jaren twintig en dertig voerde hij een dictatoriaal bewind over een kring van dichters, toneelschrijvers, acteurs en beeldend kunstenaars. Wie het waagde van de door Breton voorgeschreven leer, die tevens een revolutionaire levenshouding inhield, af te wijken, werd uit de kring weggezuiverd.

De meest frappante overeenkomsten vertoont Bremmer met zijn Engelse evenknie Roger Fry. Begonnen als schilder, ontwikkelde hij zich al vroeg tot connaisseur van Italiaanse oude kunst en adviseur van grote verzamelaars als de Amerikaanse magnaat J. Pierpont Morgan, die hem ook een aanstelling gaf bij het door hem gefinancierde Metropolitan Museum in New York. Fry behoorde tot de oprichters van het kunsttijdschrift *The Burlington Magazine*, waarvan hij een tijdlang redacteur was. Na een ruzie met Pierpont Morgan richtte hij zijn energie op een nieuw werkterrein, de moderne kunst. Hij organiseerde vanaf 1910 in Londen tentoonstellingen van post-impressionistische kunst, schreef kritieken en hield lezingen en wist zijn naam voor altijd te verbinden aan die van zijn favoriete kunstenaar, Cézanne. Daarnaast ontwikkelde hij zich tot de informele leidsman van een groep kunstenaars en intellectuelen in Londen, de befaamde Bloomsbury groep, waar ook Virginia Woolf deel van uitmaakte. In de in 1913 door hem opgerichte Omega Workshops vervaardigden diverse kunstenaars onder zijn leiding toegepaste kunst. Kopers werden gerecruteerd uit de Londense society, waar Fry en andere leden van de Bloomsbury groep vruchtbare contacten mee onderhielden.⁵

In het vooroorlogse Nederland was Bremmer waarschijnlijk de kunstpaus met de meest tastbare invloed. Kunstcritici in dagbladen en tijdschriften bereikten weliswaar een groter publiek en grote handelaars verkochten meer kunstwerken, maar er is niemand aan te wijzen die beschikte over zo’n trouwe kring van verzamelaars met zulke homogene collecties en die daarnaast zijn stempel drukte op het oeuvre van een grote groep kunstenaars. Buiten de gunstige tijdsomstandigheden werkte een aantal factoren speciaal in zijn voordeel. Hij had het geluk al vroeg in zijn loopbaan gelanceerd te worden in de kringen van aristocratie en hogere burgerij, die hij aan zich wist te binden met zijn charismatische persoonlijkheid en zijn met overtuiging verkondigde evangelie van de kunst. Daarnaast verwierf hij zich een aanhang onder een minder bemiddelde, maar zeker zo bevlogen maatschappelijke klasse, die van de leraren en onderwijzers, die hem hielpen zijn gedachtengoed te verspreiden. Zijn katholieke achtergrond en zijn vorming in de jaren negentig verschaften zijn kunstbeschouwing juist die spirituele component waar een sterke behoefte aan bestond bij zijn publiek. Omdat hij zelf kunstenaar was, genoot hij ook het vertrouwen van de kunstenaars, hetgeen zijn bemiddelende rol vergemakkelijkte. Een verdere succesfactor bij zijn aandeel in het verzamelen was het feit dat hij het goede voorbeeld gaf door zelf op grote schaal de kunst aan te kopen die hij

propageerde. Van groot belang voor zijn faam waren twee zaken waarmee zijn naam verbonden al vroeg verbonden raakte: de reputatie van Vincent van Gogh en de grootste openbare collectie moderne kunst in Nederland, de verzameling Kröller-Müller.

Hij kon het kunstleven zo goed orkestreren omdat zijn verschillende activiteiten elkaar onderling versterkten. Zijn optreden als leraar, spreker en redacteur van zijn eigen tijdschrift gaven hem een aura van onafhankelijkheid en onpartijdigheid waarmee hij het publiek vertrouwen inboezemde. Zijn verzameling en zijn betrokkenheid bij de verzamelingen van derden verschaften hem status als kunstkenner en gaven hem een goede ingang bij de kunsthandel. Zijn netwerk van contacten met verzamelaars en kunsthandelaars, tenslotte, maakte het voor kunstenaars aantrekkelijk om hun lot aan het zijne te verbinden.

Figuren als Bremmer, die op zoveel aspecten van het kunstleven dwingende invloed konden uitoefenen, zijn er niet meer. Vanaf de jaren vijftig was er in Nederland geen plaats meer voor zulke despoten, dat wil zeggen niet in de private sfeer. Zijn opvolger Wim Feltkamp heeft bijvoorbeeld nooit zijn invloed geëvenaard. De verbanden waar Bremmer van profiteerde, de netwerken van aanzienlijke families, bestaan nog steeds, zij het op kleinere schaal. Maar deze oude, op afkomst gebaseerde, exclusieve kringen missen elan en middelen en vervullen nauwelijks nog een voorbeeldfunctie. Moderne netwerken en clubs zijn opener, losser, tijdelijker en meer gericht op direct wederzijds nut. Hierin opereren hedendaagse verzamelaars.

Delen van Bremmers 'taak' werden na de oorlog uitgeoefend door verschillende (semi)officiële instanties. De smaakopvoeding van het grote publiek werd voortgezet door volksuniversiteiten en andere instellingen, die tot in de jaren zeventig grote hoeveelheden cursisten trokken. Zo werd in Bremmers sterfjaar 1956, overigens buiten het Bremmer-circuit om, de Stichting voor Esthetische Vorming Openbaar Kunstbezit opgericht door de Larense beeldhouwer Johan G. Wertheim, die vervuld was van het ideaal van de volksopvoeding. De methode: een cursus op basis van een plaatwerk met reproducties van kunstwerken uit alle perioden van de kunstgeschiedenis, elk voorzien van een ernstige beschouwing door kunsthistorici als Jan van Gelder en A.B. de Vries, was, zeker in de eerste tien jaar, verwant aan die van Bremmer maar de formule, die ook voorzag in wekelijkse radio-uitzendingen, was democratischer. Een jaargang van 40 kleurenplaten met bijbehorende tekst kostte f 6,75. Alle besproken kunstwerken bevonden zich in openbare collecties en konden dus in het echt bekeken worden door wie het maar wilde.

De macht in de kunstwereld verschoof naar de overheid. In 1949 werd de contraprestatie, later omgedoopt tot de Beeldende Kunstenaars Regeling ingesteld, een regeling van het ministerie van sociale zaken die voorzag in een toelage voor kunstenaars in ruil voor werk. Hierdoor werd kunstenaars de noodzaak te ontnomen om zelf hun werk aan de man te brengen en werd het contact tussen kunstenaars, handelaars en verzamelaars minder vanzelfsprekend. In plaats van een bemiddelaar als Bremmer, die voeling hield met alle partijen, kwamen beoordelingscommissies en adviesraden.

Het draagvlak van de musea voor moderne kunst lag niet langer bij de burgerij, maar bij de subsidieverstrekkende instanties. Nu werden de museumdirecteuren koninkjes in hun eigen rijk. Kenmerkend voor de nieuwe tijd is Willem Sandberg, van 1945 tot 1962 directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam. Hij werd gesteund door een voor die tijd althans genereus socialistisch stadsbestuur en kon aankopen doen zonder te hoeven overleggen met particuliere verzamelaars, een situatie die door andere musea in Nederland als ideaal werd gezien en zoveel mogelijk navolging vond. De natuurlijke wisselwerking tussen museum en verzamelaars ging daarmee echter ook verloren. In plaats daarvan kwamen door de overheid ingestelde advies- en subsidieorganen zoals de Raad voor de Kunst en de Mondriaan Stichting. Deze organen worden bij hun adviezen en beslissingen op afstand gesecondeerd

door kunstenaars, critici en theoretici. De kunstpauzen van tegenwoordig oefenen hun invloed voornamelijk uit in deze circuits. Van hun beleid, dat effect heeft op de reputaties van kunstenaars en daarmee op hun marktwaarde, gaat wel indirecte invloed op het verzamelen door particulieren, maar van werkelijke sturing is geen sprake.

In de tweede helft van de twintigste eeuw is in Nederland ook geen kunstcriticus opgestaan die het aankoopgedrag van zijn lezers kon sturen of dat zelfs maar ambieerde. Het geven van adviezen is nu een aangelegenheid geworden van de kunsthandel en de consultants die zich daar op discrete wijze omheen bewegen. Hedendaagse verzamelaars moeten zelf hun weg vinden in deze wereld en de meesten blijken daar goed toe in staat. Toch hebben ook zelfbewuste en ontwikkelde verzamelaars nog steeds behoefte aan een goede adviseur. Slechts een enkele kunsthandelaar of galeriehouder heeft de kennis in huis en neemt de tijd om zijn of haar klanten 'op te voeden', zo blijkt uit het boek van Renée Steenbergen over hedendaagse verzamelaars van moderne kunst. De verzamelende huisarts Pieter Onstein zegt zelfs letterlijk: 'Wat ik mis, is een nieuwe Bremmer. Zo iemand zou ik onmiddellijk volgen. Je moet leren zien. De plaats van de kunstenaar, het grotere verband [...]'⁶ Theo Scholten, die met zijn echtgenote Lida Scholten-Miltenburg een grote collectie beeldhouwkunst bijeenbracht en daarmee het Museum Beelden aan Zee in Den Haag stichtte, wantrouwt in het algemeen het advies van deskundigen: 'Ik vind deskundigheid een meerzinnig begrip: je moet je eigen lessen leren, je moet er zelf doorheen. Ik moet het toch zelf zien, ik kan het niet op woorden geloven.'⁷ Hij maakt echter één uitzondering: 'Het had kunnen zijn dat je iemand ontmoette, zoals Bremmer, dat je zegt: het is een vanzelfsprekendheid, dat is een autoriteit. Maar dat is dus niet gebeurd.'⁸

Waarschijnlijk zou geen van deze verzamelaars zich werkelijk lang hebben onderworpen aan de afbraak van het eigen oordeel of plezier hebben beleefd aan de dwingende voorschriften van Bremmer. Maar met het verloren gaan van de vanzelfsprekende autoriteit van figuren als Bremmer is ook de mogelijkheid verdwenen voor verzamelaars om zich te vormen onder iemands leiding, om zich op te trekken aan een sterke persoonlijkheid, al is het maar om zich er later weer tegen af te zetten. Ik wil dan ook afsluiten met een uitspraak van Bremmer die een leerling in 1907 optekende in een les. In een vroege en verrassende vlaag van zelfrelativering zei Bremmer over zichzelf: '&later zegt men: voor 200 jaar leefde er 'n man die Bremmer heette & men zal de tekortkomingen v/d beweringen aanwijzen. Beter een slecht systeem m/e goeden meester dan 'n goed systeem m/e slechten.'⁹

¹ Julius Meier-Graefe, *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da: Briefe und dokumente*, hergestellt und kommentiert von Catherine Krahmer unter Mitwirkung von Ingrid Grüniger, Darmstadt, 2001

² Gay 1998, pp. 185-188 en Annabelle Görgen en Sebastian Giesen, *Ein Impressionismus für Hamburgs Bürgertum: Max Lieberman und Alfred Lichtwark*, Hamburg 2002

³ Gee 1981, pp. 185-190.

⁴ Gee 1981, pp. 200-201 en 205-206.

⁵ *Art Made Modern. Roger Fry's Vision of Art*, tent. cat. Courtauld Institute of Art, London 1999-2000.

⁶ Steenbergen 2002, p. 116.

⁷ Idem, p.165.

⁸ Ibidem.

⁹ Cahier onbekende cursist 1907-1909, aantekening dd. 23 augustus 1907.

Summary

The Arts Czar

H.P. Bremmer 1871-1956

The connoisseur and art critic H.P. Bremmer was a figure of great authority in the Dutch world of art during the first half of the twentieth century. Hundreds of collectors, among whom the famous Helene Kröller-Müller, followed his guidance. In the museum she left to the Dutch state, as in several other public collections in The Netherlands, his hand is still recognizable. His name is particularly tied in with Vincent van Gogh, of whom he was not the first, but certainly the most successful posthumous propagandist. Bremmer was a charismatic personality and, from a young age on, able to persuade others to follow his lead. His strong ambitions were for the most part masked by a stoic demeanour. A perceptive Dutch art critic characterised him in 1956 as ‘a truly Dutch figure, whose passion was concealed behind his phlegm.’

Bremmer operated in an auspicious social and economical climate. There was a wealthy upper class whose public-spirited members attached great importance to culture and who were willing to pay for it. During his lifetime most public collections of modern art in the Netherlands were formed, almost solely through the efforts and the generosity of private patrons. The Dutch government played a very minor role in the art world before 1945 and artists were almost completely dependent on private patronage. They needed strong champions who could explain and promote their work. In this society a gifted intermediary could flourish. Bremmer was by no means the only defender of the arts; among his influential contemporaries in the Netherlands were art critics such as Jan Veth and Just Havelaar and the Belgian architect Henry van de Velde, who also advised collectors.

Examples of greater magnitude are to be found among foreign contemporaries like the German novelist, collector and Van Gogh-expert Julius Meier Graefe, who founded several art magazines, ran an art gallery in Paris, organised exhibitions, published influential books on modern art and was highly regarded by German collectors as well as being known to the general audience. Bremmer's career and achievements bear an even greater resemblance to those of his English contemporary Roger Fry, who, like him, started out as an artist. He developed into a connoisseur of Italian art and acted as an adviser of grand collectors like the American magnate J. Pierpont Morgan. Fry was one of the founders of *The Burlington Magazine*. But he was most famous for his activities in the field of modern art. He set up exhibitions of post-impressionist art in London, was active as an art critic and lecturer and, like Bremmer, managed to link his name forever to his favourite artist, Cézanne. Besides that, he was the informal leader of a group of artists and intellectuals in London, the famous Bloomsbury group. He entertained fertile contacts with the London society, where he recruited patrons for his protégés.

In pre-war Holland however, Bremmer probably was the arts czar with the most tangible influence. Some art critics may have reached a bigger audience; some art dealers may have sold more works of art, but none of them had to his disposal a circle of collectors as large, loyal and affluent as Bremmer's flock.

The base of Bremmer's power lay in his role as a teacher. He gave lessons in art appreciation to small, exclusive groups of well-to-do art lovers all over the country. His teaching kept him in touch with his extensive following who were not only extraordinarily loyal – to be a student for more than thirty years was no exception – but also very active in promoting his name. For their zeal in defending their beloved teacher against criticism they were nicknamed ‘Bremmerians’. His influence extended beyond the upper classes to the less

affluent but possibly even keener circles of teachers and educators. They made up in zeal what they lacked in money. Living frugally, many of them managed to put together a small collection consisting of two or three paintings, a dozen drawings and some small sculptures. Those who could not afford even that, adorned the walls of their homes with framed prints. Moreover they spread Bremmers ideas on art among the masses.

Bremmer coupled an intense, religious love for art to a practical sense of business. He played many different roles in the art market. As a collector and agent for other collectors he had frequent contacts with most of the Dutch art dealers. From 1900 onwards, he published art reproductions, an activity traditionally associated with the art trade. He also dealt in art himself, out of his vast stock of paintings, drawing and sculptures. His extensive writings in the magazines he edited, served to educate the public in their taste for the artists of his own stable. Furthermore he acted as expert in transactions of art. He wrote certificates, composed texts for dealers catalogues and was an often invited speaker at exhibitions.

Because of his influential role Bremmer could make a serious difference to the career of an artist. His approval guaranteed a market for his or her work. Thus Floris Verster, Bart van der Leek, John Rädecker, Charley Toorop sold their work mainly through Bremmer. Having started out as a painter himself, Bremmer easily gained the confidence of other artists. This facilitated his role as an intermediary.

In the field of modern art Bremmer could be visionary. He was well acquainted with the developments in Europe and he was among the first defenders of French cubism in The Netherlands. At a very early stage he saw the importance of Piet Mondrian's development towards abstraction. Among the many painters in his circle however, were also many artists of a lower calibre, who seldom progressed beyond the faithful pursuit of Bremmers firmly imposed rules of art. This peculiar discrepancy is characteristic of his ideas. He was wary of originality and virtuosity but he cherished artists who made the most of a limited talent and/or a defective training. To him, the lesser endowed artist was more prepared to study seriously and so reach the true, divine, source of art.

Bremmer's ideas on art were formed in the latter decades of the nineteenth century, a period saturated with religion and mysticism. He experienced the presence of God, to whom he usually referred as the Absolute or the Eternal, in all earthly things. He even called himself 'a conscious mystic'. To him, a work of art should reflect the artists' awe for the humble and the plain. He found this spiritual content in the work of many modern artists, but also in art from long ago and far away, for example in the etchings of Albrecht Dürer and the paintings of Johannes Vermeer, in Egyptian statues and Chinese T'ang-figures and even in old Delft tiles.

His beliefs were shared by most of his followers and his lessons often had the character of a religious meeting. Of course this attracted ridicule from the outside world. Milder sceptics called him an evangelist or a preacher, the more critical called him a dictator. To his adherents however, Bremmer was a leader of infallible authority and purity. Some literally compared him to Christ.

It was this following that kindled my interest in Bremmer. Around 1990 I encountered a number of Bremmer-disciples for the first time. Some of them had been taught by him in the thirties, others were members of families who were 'into Bremmer'. Many had also been pupils of Bremmers nephew and successor Wim Feltkamp, who assisted in his uncles practice from the thirties and continued his work until his death in 1973. At first I was mainly surprised and amused by their often unconditional devotion to Bremmer. But when I discovered the impressive collections of art that crowded their houses, my curiosity was aroused. These collections were all remarkably alike in character. Also many of these former pupils and their descendants turned out to be connected by a fine network of friendships and family ties. I

decided to record this world of private collecting and patronage before it would disappear. Above all, I wanted to find out how a single man could have had such influence on a group of sane, well-bred people who were often leading members of society themselves; among them were business tycoons, bankers, university professors and cabinet ministers.

Therefore I interviewed as many (descendants of) Bremmerians I could find, as well as relatives of Bremmer and of artists and art dealers who had worked with him. Furthermore I studied letters, diaries and other documents in private and municipal archives and in the archives of several museums, notably the Kröller-Müller Museum. I ploughed through purchase-accounts, bills, inventories, sales-records of auctions and catalogues of private and public collections. Also I studied Bremmers publications and everything that was written about him. All this research resulted in the compilation of a number of databases, some printed in the text, others stored on the separate cd-rom: lists of students, artists, art dealers and certificates, a survey of Bremmer's collection from 1911 to 1956, inventories of seven Bremmerian collections and indexes of his magazines *Moderne Kunstwerken* (1903-1910) en *Beeldende Kunst* (1913-1938). Put together, they form a map of the Bremmerian universe.

My investigation coincided with a growing interest in the mechanisms of the art world among Dutch art historians. A number of recent Dutch studies on private and public collecting and the art trade provided a part of the necessary background to place Bremmer and his circle. Outside the Netherlands, especially in the AngloSaxon world, this area has been studied for a much longer time. Here I found extensive literature on the relation between art dealers and other parties on the art market, the importance of private collectors and patrons to the existence of museums and the influence of strong, charismatic dictators of taste on the perception of modern art. In particular Malcolm Gee's perceptive analysis of the Parisian art market in the interbellum and Peter Gay's brilliant description of Victorian art lovers were exemplary to me.

Apart from this literature, I used sources from various other disciplines to interpret the assembled data. Of service to me were, among others, sociological studies on the functioning of the upper classes, books about Dutch catholics, anarchists, feminists and educators, articles about the development of graphic reproduction and the cost-of-living index. I studied the work of Bremmer's friend, the famous Dutch psychologist Gerard Heymans, who was of great influence on Bremmer; the mysticism of Spinoza and the metafysics of Fechner that were both equally important to him. Furthermore I immersed myself in novels and biographies of contemporaries. But my most important methodological instruments were probably the tools that every biographer should use: common sense, a certain distrust of anything the protagonist may want to state about himself and the nerve to draw conclusions from material that is not always complete or unambiguous.

Having started out to portray Bremmers circle of followers, I became gradually more fascinated with Bremmer as a person. In his lifetime he was a prominent man. His public lectures attracted hundreds of people; his books and magazines were always extensively reviewed, he was a well known expert and often quoted as such and the press followed his influence on the art market with a critical eye. After his death however, very little was written about him for a long time. He does figure in a marginal way in literature on the artists he promoted and the collectors he guided, but there are not many publications that have him as a subject. The few early essays on Bremmer that did appear have in common that they are for the most part based on the manuscript *Dienaar der kunst*, a hagiography of Bremmer by his wife, written in 1937-1941. From these writings Bremmer emerges as a rather one-dimensional hero and saviour.

More recently a few studies have appeared in which parts of Bremmer's activities were systematically analysed, but none treated the many different aspects of his life and work were integrally. I hope this biography will fill that lacuna.

Bibliografie

auteur	titel	afkorting
Adrichem, Jan van	<i>De ontvangst van de moderne kunst in Nederland 1910-2000. Picasso als pars pro toto</i> , Amsterdam 2001	Van Adrichem 2001
anoniem	Cahier met aantekeningen van een onbekende cursist, getiteld <i>Bij Bremmer</i> , 1907-1909 (ongepubliceerd), part.coll.	Cahier onbekende cursist 1907-1909
Anoniem [handschrift Helene Kröller-Müller, H.P.Bremmer e.a.]	<i>Aankopen door Mevrouw H. Kröller vanaf 1 Jan.1915</i> . Kasboek waarin alle aankopen t/m april 1921 zijn opgenomen, Archief KMM	Aankoopboek Kröller-Müller 1915-1921
Ariëns-Volker, Marijo	<i>Dirk Nijland 1881-1955</i> , Assen 1993	Ariëns-Volker 1993
Baart de la Faille, Jacob	<i>L'Oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue Raisonné</i> , 4 vols, Parijs/Brussel 1928	Faille 1928
Baart de la Faille, Jacob	<i>The Works of Vincent van Gogh. His Paintings and Drawings</i> , Amsterdam 1970	Faille 1970
Balk, Hildelies	'De freule, de professor, de koopman en zijn vrouw. Het publiek van H.P.Bremmer.' <i>Jong Holland</i> 1993 no 2, pp. 4-24 met bijlage 'De cursisten van H.P.Bremmer'	Balk 1993
Balk, Hildelies	'De kenner en de kluizenaar. H.P.Bremmer en Floris Verster', <i>Kunstschrift</i> 1995/1, pp 24-28	Balk 1995
Balk, Hildelies	'Bremmer en zijn beeldhouwers', <i>Kunstschrift</i> 1997/1, pp 24-29	Balk 1997
Balk, Hildelies	'H.P.Bremmer en Leiden.' In Doris Wintgens-Hötte en Ankie de Jongh-Vermeulen (red) <i>Dageraad van de Moderne Kunst. Leiden en omgeving 1890-1940</i> , Zwolle/Leiden, 1999, pp.41-70	Balk 1999
Balk, Hildelies	'De expertises van H.P.Bremmer' <i>RKD Bulletin</i> 2000/1, pp. 7-17	Balk 2000
Balk, Hildelies	<i>Het netwerk van H.P.Bremmer. Kunstenaars, verzamelaars en de markt voor moderne kunst</i> , Heino/Wijhe 2001	Balk 2001
Balk, Hildelies	'"De volle grootheid van zijn ziel". Bremmers hartstocht voor het werk van Vincent van Gogh' in Van Kooten en Rijnders 2003, pp 428-435	Balk 2003
Balk, Hildelies en Kiki Amsberg	<i>De Bremmerianen</i> , documentaire VPRO-radio uitgezonden 31 maart 1992	Balk en Amsberg 1992
Bank, Jan en Maarten van Buuren mmv Marianne Braun en Douwe Draaisma	<i>Nederlandse Cultuur in Europese context. 1900. Hoogtij van burgerlijke cultuur</i> , Den Haag 2000	Bank en Van Buuren 2000

auteur	titel	afkorting
Bavelaar, Hestia	<i>Kroniek van kunst en cultuur. Geschiedenis van een tijdschrift 1935-1965</i> , Leiden 1998	Bavelaar 1998
Bionda, Richard en Carel Blotkamp	<i>De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895</i> , Zwolle/Amsterdam 1991	Bionda en Blotkamp 1991
Blotkamp, Carel	<i>Mondriaan. Destructie als kunst</i> , Zwolle 1994	Blotkamp 1994
Blotkamp, Carel (red)	<i>De vervolggaren van De Stijl 1922-1932</i> , Amsterdam/Antwerpen 1996	Blotkamp 1996
Blotkamp, Carel e.a.	<i>De beginjaren van de De Stijl 1917-1922</i> , Utrecht 1982	Blotkamp 1982
Blotkamp, Carel en Cees Hilhorst	'De dissidente kunstenaars: Bart van der Leek, Vilmos Huszár, Georges Vantongerloo, in Carel Blotkamp (red), <i>De vervolggaren van De Stijl 1922-1932</i> , Amsterdam/Antwerpen 1996, pp 311-396	Blotkamp en Hilhorst 1996
Blotkamp, Carel en Ype Koopmans (red)	<i>Magie en Zakelijkheid. Realistische schilderkunst in Nederland 1925-1945</i> , Zwolle/Arnhem, 1999	Blotkamp en Koopmans 1999
Boer, Marjolein de en Josefine Leistra. Met bijdragen van Ben Broos	<i>Bredius, Rembrandt en het Mauritshuis.!!! Een eigenzinnig directeur verzamelt</i> , Den Haag/Zwolle 1991	De Boer en Leistra 1991
Brederoo, Nico	<i>Charley Toorop. Leven en werken</i> , Amsterdam 1982	Brederoo 1982
Bremmer-Beekhuis, A.M.	<i>Brieven van kunstenaars aan H.P. Bremmer</i> , ongepubliceerd manuscript, , z.j. [1937-1941/43]; BA/GADH	Bremmer- Beekhuis, <i>Brieven</i>
Bremmer-Beekhuis, A.M.	<i>H.P. Bremmer. Dienaar der kunst</i> , ongepubliceerd manuscript, z.j. [1937-1941/43]; BA/GADH	Bremmer- Beekhuis, <i>Dienaar</i>
Brouwer, Marianne en Rieja Brouns	<i>Sculptuur. Beeldhouwwerken van het Rijksmuseum Kröller-Müller</i> , Amsterdam 1992	Brouwer en Brouns (red)1992
Collectiecatalogus	<i>Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam. Catalogus schilderijen na 1800</i> , Rotterdam 1963	Cat. Boymans- van Beuningen 1963
Collectiecatalogus	<i>Schilderijen van het Rijksmuseum Kröller-Müller</i> , Otterlo 1970	Cat. Kröller- Müller 1970
Collectiecatalogus	<i>Tekeningen uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw. Catalogus Rijksmuseum Kröller-Müller</i> , Otterlo 1968	Cat. Kröller- Müller 1968
Comité Herdenking Dr. H.P. Bremmer (samenst.)	<i>Herdenking Dr. H.P. Bremmer, uitgegeven na zijn overlijden op 10 januari 1956 door oud-cursisten, vrienden en leerlingen</i> , Leiden z.j. (1956)	Herdenking 1956
Crommelin-Tutein Nolthenius, Julie	<i>Cahier met aantekeningen van Bremmers lessen</i> , 1900, 1905-1913 en 1920 (ongepubliceerd), part.coll.	Crommelin- Tutein Nolthenius 1900-1920
Deventer, S. van	<i>Kröller-Müller, de geschiedenis van een levenswerk</i> , Haarlem 1956	Van Deventer 1956

auteur	titel	afkorting
Doddema-Winsemius et.al., Mien	<i>De jongen Jaap Kann. Aantekeningen (1914-1918) van de pedagoog Otto Barendsen. Bezorgd door Mien Doddema Winsemius, Mineke van Essen en Jeroen Dekker, Baarn 1996</i>	Doddema-Winsemius et.al. 1996
Draaisma, D. (red)	<i>Een laboratorium voor de ziel. Gerard Heymans en het begin van de experimentele psychologie, Groningen 1992</i>	Draaisma 1992
Ebbink, Hans	'Enkele indrukken uit <i>Bewust Leven</i> . De autobiografie van W.Jos de Gruyter' <i>Jong Holland</i> 12 (1996) 1 pp 26-41	Ebbink 1996
Ebbink, Hans en Peter de Ruiter	'Zestien jaar "Plastische Kroniek" in het <i>Utrechts Dagblad</i> van P.H.Ritter Jr. (1918-1934), in J.L. de Jong en E.A.Koster, <i>Onverwacht bijeengebracht. Opstellen voor Ed Taverne en Lyckle de Vries ter gelegenheid van hun 25-jarig jubileum in dienst van de Rijksuniversiteit Groningen</i> , Groningen 1996, pp.41-57	Ebbink en De Ruiter 1996
Ex, Sjarel en Els Hoek	<i>Vilmos Huszár schilder en ontwerper 1884-1960. De grote onbekende van De Stijl</i> , Utrecht 1985	Ex en Hoek 1985
Feilchenfeldt, Walter	'Van Gogh fakes. The Wacker affair', <i>Simiolus</i> 19 (1989), pp.16-23.	Feilchenfeldt 1989
Feltkamp, W.C.	<i>R.Bremmer. 30 Reproducties naar zijn werk. Met een inleiding door Mr.W.Feltkamp</i> . Uitgave van Beeldende Kunst, Utrecht (J.G. Pierik v/h W.Scherjon), 1930	Feltkamp 1930
Feltkamp, W.C.	<i>Zien en verstaan. Inleiding tot het juist opvatten van kunstwerken en tot het waardeeren van de voornaamste kunstrichtingen</i> , Amsterdam 1946 (herdrukt in 1952)	Feltkamp 1946
Gay, Peter	<i>Pleasure Wars. The Bourgeois Experience. Victoria to Freud</i> , Vol 5 New York/London 1998	Gay 1998
Gee, Malcolm	<i>Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930</i> , New York/Londen 1981	Gee 1981
Goekoop-de Jong van Beek en Donk, Cecile	<i>Hilda van Suylenburg</i> met een inleiding van Tessel Pollmann, Amsterdam 1984 [fotomechanische herdruk van de uitgave Amsterdam 1897]	Goekoop 1897
Green, Christopher	<i>Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928</i> , New Haven/London 1987	Green 1987
Halbertsma, Marlite	'De geschiedenis van de kunstgeschiedenis in de Duitssprekende landen en Nederland van 1764 tot 1933' in Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans (red) <i>Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis</i> , Nijmegen 1993, pp.45-102	Halbertsma 1993
Halbertsma, Marlite en Patricia van Ulzen	<i>Interbellum Rotterdam. Kunst en cultuur 1918-1940</i> , Rotterdam 2001	Halbertsma en Van Ulzen 2001

auteur	titel	afkorting
Hammacher, A.M.	'Lusten en onlusten in den cultus van Vincent van Gogh', <i>De Gids</i> 95 (1931) II, pp98-121	Hammacher 1931
Hammacher, A.M.	'H.P.Bremmer zeventig jaar. De achtergrond van zijn jeugd. De beteekenis van den schrijver-verzamelaar-kunstleeraar', <i>Het Vaderland</i> 16-5-1941	Hammacher 1941
Hammacher, A.M.	'Van Gogh and the Words' in Faille 1970 pp 9-37	Hammacher 1970
Hannema, D.	<i>Flitsen uit mijn leven als verzamelaar en museumdirecteur</i> . Rotterdam 1973	Hannema 1973
Harmsen, Ger	<i>Chris Beekman. Een kunstenaarsleven, 1887-1964</i> , Nijmegen 1999	Harmsen 1999
Havelaar, Just	'Kunst en Letteren. H.P.Bremmer: <i>Beeldende Kunst</i> . 2 ^e jaargang', <i>De Nieuwe Amsterdammer</i> , 30 januari 1915	Havelaar 1915
Havelaar, Just	'Kunst en letteren. Moderne Stillevenkunst. Kunsthandel d'Audretsch' <i>Het Vaderland</i> 12 maart 1926	Havelaar 1926
Haveman, Mariëtte en Annemiek Overbeek (red)	<i>Impresario's van de moderne kunst</i> , themanummer <i>Kunstschrift</i> 2001/2	Haveman en Overbeek 2001/2
Hecht, Peter et al (red)	<i>Kunstgeschiedenis in Nederland. Negen opstellen</i> , Amsterdam 1998	Hecht et al 1998
Heij, Jan Jaap (red)	<i>Lambertus Zijl 1866-1947</i> , Assen 1990	Heij 1990
Heijbroek, J.F. (m.m.v. Herbert Henkels)	'Het Rijksmuseum voor Moderne Kunst van Willem Steenhoff. Werkelijkheid of utopie?' <i>Bulletin van het Rijksmuseum</i> 39 (1991) 2, pp 163-231	Heijbroek 1991
Heijbroek, J.F. en E.L. Wouthuysen	<i>Kunst, Kennis en Commercie. De kunsthandelaar J.H.de Bois 1878-1946</i> , Amsterdam 1993	Heijbroek en Wouthuysen 1993
Heijbroek, J.F. en E.L. Wouthuysen	<i>Portret van een kunsthandel. De firma Van Wisselingh en zijn compagnons 1838-heden</i> , Zwolle/Amsterdam 1999	Heijbroek en Wouthuysen 1999
Heijerman-Ton, Helma	'Gino Severini en De Stijl', <i>Jong Holland</i> 1 (1985) 4 pp	Heijerman-Ton 1985
Henkels, Herbert	<i>La vibration des couleurs. Mondriaan, Sluyters, Gestel</i> , Den Haag/Winterswijk 1985	Henkels 1985
Henkels, Herbert	'Cézanne en Van Gogh in het Rijksmuseum voor Moderne Kunst in Amsterdam: de collectie van Cornelis Hoogendijk (1866-1911)', <i>Bulletin van het Rijksmuseum</i> 41 (1993) nr 3-4, pp 155-295	Henkels 1993
Hesse-Frielinghaus, Herta et al	<i>Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk</i> , Recklinghausen 1971	Hesse-Frielinghaus et al 1971
Heymans, Gerardus	<i>Over metafysica en eshtetica. Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door H.G.Hubbeling</i> , Baarn 1987	Heymans 1987

auteur	titel	afkorting
Heyting, Lien	<i>De wereld in een dorp. Schilders, schrijvers en wereldverbeteraars in Laren en Blaricum 1880-1920</i> , Amsterdam 1994	Heyting 1994
Hilhorst, Cees	<i>Vriendschap op afstand. De correspondentie tussen Bart van der Leek en H.P.Bremmer</i> , Bussum 1999	Hilhorst 1999
Honders, Bert en Willem Laanstra	<i>Jan Adam Zandleven. De werkelijkheid als een wonder</i> , Amsterdam 1994	Honders en Laanstra 1994
Huber-Spanier, Rosella	'Anna Julia de Graag 1877-1924' in Anneke Oele et.al.(red.) <i>Bloemen uit de kelder.Negen kunstenaressen rond de eeuwwisseling</i> , Arnhem 1989, pp.80-86	Huber-Spanier 1989
Huber-Spanier, Rosella	<i>Raoul Martinez</i> , Deurne 1999	Huber-Spanier 1999
Huebner, Friedrich Markus	<i>Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas. Band I: Holland</i> , Leipzig 1921	Huebner 1921
Huisman, Jan Waling en Douwe Draaisma	'Instrumentarium Psychologisch Laboratorium', in: D.Draaisma (red) <i>Een laboratorium voor de ziel. Gerard Heymans en het begin van de experimentele psychologie</i> , Groningen 1992, pp 96-145	Huisman en Draaisma 1992
Imanse, Geurt en John Steen	'Achtergronden van het symbolisme' in Carel Blotkamp e.a. <i>Kunstenaren der Idee.Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930</i> . Den Haag, 1978, pp. 22-35	Imanse en Steen 1978
Joosten, Joop M.	'De Leidse tijd van H.P.Bremmer 1871-1895', <i>Jaarboekje voor geschiedenis en oudheidkunde van Leiden en omstreken</i> , 63. Leiden 1971, pp 79-114	Joosten 1971
Joosten, Joop M.	'Documentatie over Mondriaan (4). 17 brieven van Piet Mondriaan aan ds H.van Assendelft 1914-1919.' <i>Museum Journaal</i> 18 (1973) pp. 73-174	Joosten 1973
Joosten, Joop M.	<i>De Brieven van Johan Thorn Prikker aan Henri Borel en anderen 1892-1904 met ter inleiding fragmenten uit het dagboek van Henri Borel 1890-1892; bijeengebracht en toegelicht door Joop M.Joosten</i> , Nieuwkoop 1980	Joosten 1980
Joosten, Joop M.	<i>Piet Mondrian:Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944</i> , New York 1998	Joosten 1998
Kalmthout, A.B.G.M. van	<i>Muzentempels. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914</i> , Hilversum 1998	Van Kalmthout 1998
Koopmans, Ype	<i>Muurvast & gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940</i> Rotterdam 1997	Koopmans 1997
Kooten, Toos van en Marente Bloemheuvel (red)	<i>Hommes de valeur. Henri Fantin-Latour / Odilon Redon en tijdgenoten</i> , Otterlo/Zwolle 2002	Van Kooten en Bloemheuvel 2002
Kooten, Toos van en Mieke Rijnders (red)	<i>De schilderijen van Vincent van Gogh in de collectie van het Kröller-Müller Museum</i> , Otterlo 2003	Van Kooten en Rijnders 2003
Kraayenga, André	<i>De collectie De Graaff-Bachiene. Schilderijen, beeldhouwwerken, tekeningen,grafiek</i> , Heino 1992	Kraayenga 1992

auteur	titel	afkorting
Kröller-Müller, H.	<i>Beschouwingen over problemen in de ontwikkeling der moderne schilderkunst</i> , Hoenderlo 1925	Kröller-Müller 1925
Kröller-Müller, H.	<i>Enkele opmerkingen naar aanleiding van de vraag, hoe later het museum met de collectie der Kröller-Müller Stichting zal worden beheerd</i> , 26 januari 1933 (ongepubliceerd) Archief Kröller-Müller Museum	Kröller –Müller 1933
Kröller-Müller, H.	<i>De Kunstverzameling</i> , z.d. [nov 1932] Archief Kröller-Müller Museum (ongepubliceerd; vrijwel integraal geciteerd in Van Deventer 1956 pp 112-120)	Kröller –Müller 1932
Leeman, Fred en Kevin Sharp	'Vroege verzamelaars van Redon in Nederland 1885/1900' <i>Jong Holland</i> 1994/3 pp 16-28	Leeman en Sharp 1994
Lincewicz, Annelies	<i>H.A.van Daalhoff (1867-1953). Leven en werk van een dromer</i> , Leiden 1990	Lincewicz 1990
Linde-Beins, Renske van der en Onno Maurer	<i>Jakob Nieweg. In stille bewondering</i> , Amersfoort, 2001	Van der Linde en Maurer 2001
Loosjes-Terpstra, A.B.	<i>Moderne Kunst in Nederland 1900-1914</i> , Utrecht 1987 (eerste editie 1959)	Loosjes-Terpstra 1987
Lunsingh Scheurleer, D.F.	'De verzameling ceramiek uit het verre oosten van het Rijksmuseum Kröller-Müller' in <i>Mededelingenblad van de Vereniging van vrienden van de Nederlandse ceramiek</i> 59 (1970) ,met een inleiding van R.W.D. Oxenaar	Lunsingh Scheurleer 1970
Moll, W.	'Persoonlijke herinneringen aan de stad Groningen rond de eeuwwisseling', <i>Groningse Volksalmanak</i> 1957, pp. 33-52	Moll 1957
Oosterholt, Gerrit	<i>Rudolf Bremmer</i> , Leiden 1978	Oosterholt 1978
Op de Coul, Martha	'In search of Van Gogh's Nuenen studio. The Oldenzeel exhibitions of 1903', <i>Van Gogh Museum Journal</i> 2002, Amsterdam 2003, pp. 104-119	Op de Coul 2003
Oxenaar et.al., R.W.D.	<i>Kröller-Müller. Honderd jaar bouwen en verzamelen</i> , Haarlem 1988	Oxenaar et.al. 1988
Peters, N. Marijke en Hettie A. Whitlau	<i>Innig aanschouwen: de schilder Douwe Komter</i> (met een voorwoord van Belcampo) Laren 1989	Peters en Whitlau 1989
Reitlinger, Gerald	<i>The Economics of Taste</i> , London 1961 3 vols	Reitlinger 1961
Roepers, Nicole	'De strijd der deskundigen. H.P.Bremmer en het Wackerproces' <i>Jong Holland</i> 1993 no 2, pp.25-36	Roepers 1993
Rogier, L.J. en N. de Rooy	<i>In vrijheid herboren. Katholiek Nederland 1853-1953</i> , Den Haag 1953	Rogier en De Rooy 1953
Roodenburg, Renske van der Linde-Beins en Onno Maurer	<i>Jo Koster 1868-1944. Een zwervend bestaan</i> , Zwolle/Amersfoort 2002	Roodenburg, Van der Linde en Maurer 2002
Roodenburg-Schadd, Caroline	<i>Goed modern werk. De collectie Regnault in Het Stedelijk</i> , Zwolle 1995	Roodenburg-Schadd 1995
Ruiter, Peter de	<i>A.M.Hammacher. Kunst als levensessentie</i> , Baarn 2000	De Ruiter 2000

auteur	titel	afkorting
Rummens, Maurice	'Van Goghs expressieve onhandigheid', <i>Jong Holland</i> 1994 no 4, pp 27-39	Rummens 1994
Scherjon, W. (red.)	<i>Floris Verster 9 juni 1861-21 januari 1927. volledig geïllustreerde catalogus van zijn schilderijen, waskrijt- en waterverfteekeningen, en grafisch werk</i> , Utrecht 1928(geannoteerde heruitgave in Vogelaar 2002, pp 106-143	Scherjon 1928
Simon Thomas, Mienke (red.)	<i>Nederlandse Art Nouveau en Art Deco Keramiek 1880-1940.collectie Museum Boijmans Van Beuningen</i> , Rotterdam 2001	Simon Thomas 2001
Steenbergen, Renée	<i>Iets wat zo veel kost, is alles waard. Verzamelaars van moderne kunst in Nederland</i> , Amsterdam 2002	Steenbergen 2002
Stegeman, Elly	'Bremmer, Van Gogh en de praktische esthetica', <i>Jong Holland</i> 1993 no 2, pp.37-48	Stegeman 1993
Stolwijk, Chris en Han Veenenbos	<i>The account book of Theo van Gogh and Jo van Gogh-Bonger</i> , Leiden 2002	Stolwijk en Veenenbos 2002
Stolwijk, Chris en Richard Thomson	Theo van Gogh 1857-1891. Kunsthandelaar, verzamelaar en broer van Vincent, Zwolle/Amsterdam 1999	Stolwijk en Thomson 1999
Terwen, P.A.	'Het ceramische werk van J.C.Altorf en de samenwerking met Chris Lanooij', <i>Vormen uit vuur.Mededelingenblad Nederlandse vereniging van vrienden van ceramiek en glas</i> , 1988/2 pp 2-21	Terwen 1998
Thys, Walter	<i>De Kroniek van P.L.Tak.Brandpunt van Nederlandse cultuur in de jaren negentig van de vorige eeuw</i> , Amsterdam/Antwerpen 1956	Thys 1956
Tilborgh, Louis van en Marije Vellekoop	'Van Gogh in Utrecht: the collection of Gerlach Ribbius Peletier (1856-1930)' <i>Van Gogh Museum Journal</i> 1997-98, Amsterdam 1998, pp. 26-41	Van Tilborgh en Vellekoop 1998
Veilingcatalogus	Paul Brandt, Amsterdam, <i>Catalogus van eene omvangrijke verzameling (± 3600 bladen) afkomstig uit het bezit van den WelEd. Geb. Heer H.P.Bremmer, Kunsthistoricus te 's-Gravenhage</i> , 22 en 23 december 1947	Paul Brandt 1947
Veilingcatalogus	Christie's Amsterdam, <i>Impressionist and Modern Art from the Collection of the Late Mrs. A.A. Bremmer-Hollmann, The Hague</i> , 12/12/1990	Christie's 1990
Venema, Adriaan	<i>Kunsthandel in Nederland 1940-1945</i> , Amsterdam 1986	Venema 1986
Vergeest, Aukje	<i>The French Collection. Nineteenth-Century French Paintings in Dutch Public Collections</i> , Amsterdam 2000	Vergeest 2000
Vergeest, Aukje et.al.	<i>De collectie Van Baaren. De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht vol 1</i> , 1995	Vergeest et. al. 1995
Veth, Cornelis	<i>Schoon Schip. Expertise naar echtheid en onechtheid inzake Vincent van Gogh</i> , Amsterdam 1932	Veth 1932

auteur	titel	afkorting
Vink, H.J.	'H.P.Bremmer.Kunstpeditagoog en ondersteuner van kunstenaars', <i>Jaarboek 1984</i> . Geschiedkundige Vereniging Die Haghe, 1985, pp 74-109	Vink 1984
Vink, H.J.	<i>Plotiniaanse en spinozistische elementen in de esthetische opvattingen van de kunstpeditagoog Bremmer</i> , Mededelingen vanwege het Spinozahuis 54, Leiden 1988	Vink 1988
Vogelaar, Christiaan (met een bijdrage van Freek Heijbroek)	<i>Floris Verster</i> , Leiden 2002	Vogelaar 2002
Vries, J.P.B.M. de	<i>Gemeenschap en wereld-ik, geheel op de wijze der kunst. Nederlandse kunstkritiek en moderne kunst circa 1900-1920. Albert Verwey, Albert Plasschaert, Just Havelaar, Theo van Doesburg</i> , diss. Universiteit van Amsterdam 1990	De Vries 1990
Wiethoff, Charlotte	'De kunsthandelaar Jacques Goudstikker (1897-1940) en zijn betekenis voor het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland' in <i>Verzamelen in Nederland. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 32</i> (1981), Haarlem 1982	Wiethoff 1982
Wintgens-Hötte, Doris en Ankie de Jongh-Vermeulen (red)	<i>Dageraad van de Moderne Kunst. Leiden en omgeving 1890-1940</i> , Zwolle/Leiden, 1999	Wintgens en De Jongh 1999
Wolk, Johannes van der	'Honderd jaar Kröller-Müller' in Oxenaar et.al. 1988, pp.12-138	Van der Wolk 1988
Wolk, Johannes van der	<i>De Kröllers en hun architecten</i> , Otterlo 1992	Van der Wolk 1992
Woud, Auke van der	'De geschiedenis', <i>Nederlandse Musea 1, Kröller-Müller-Museum</i> , Haarlem/Otterlo 1977, pp 8-32	Van der Woud 1977
Zemel, Carol M.	<i>The Formation of a legend. Van Gogh criticism, 1890-1920</i> , Ann Arbor 1980	Zemel 1980

Publicaties van H.P.Bremmer

titel	jaar	afkorting
'Ingezonden stukken. Over kunstonderricht hier te stede', <i>De Zuid-Hollander: Dagblad voor Leiden en omliggende Gemeenten</i> (hierna: <i>De Zuid-Hollander</i>) 12 dec 1893	1893	
'De tentoonstelling v.Zilcken in de Lakenhal', <i>De Zuid-Hollander</i> 21 dec 1893	1893	
'De vierde kunstbeschouwing' <i>De Zuid-Hollander</i> 22 en 23 dec 1893	1893	
'Letteren en Kunst. Over Kerkelijke Kunst in de Middeneeuwen.I', <i>De Zuid-Hollander</i> 27 dec 1893	1893	
'Letteren en Kunst. Groepententoonstelling in Pulchri Studio', <i>De Zuid-Hollander</i> 28 dec 1893	1893	
'Letteren en Kunst. Japansche Prentenboeken' <i>De Zuid-Hollander</i> 30 dec 1893	1893	
'Letteren en Kunst. Christelijke Kunst in de Middeneeuwen.Vervolg. De graflegging van Engelbrechts' <i>De Zuid-Hollander</i> 2 jan 1894	1894	
'Letteren en Kunst. Japansche Prenten.Vervolg' <i>De Zuid-Hollander</i> 3 jan 1894	1894	
'Letteren en Kunst.Christelijke Kunst in de Middeneeuwen. De primitieven' <i>De Zuid-Hollander</i> 9 jan 1894	1894	
'Letteren en Kunst.Christelijke kunst in onzen tijd', <i>De Zuid-Hollander</i> 12, 22, 24, 29 en 31 jan 1894	1894	
'Letteren en Kunst', <i>De Zuid-Hollander</i> 7 feb 1894	1894	
'De tentoonstelling der werken van Jan Toorop in de Lakenhal', <i>De Zuid-Hollander</i> 8,9,12,13,14 en 15 feb 1894 Herdruk in: J.M.Joosten 'De eerste solo-tentoonstelling van Jan Toorop in 1894 in het Leids Stedelijk Museum De Lakenhal gehouden, en de toelichting daarop door H.P.Bremmer', <i>Antiek. Tijdschrift voor liefhebbers en kenners van oude kunst en kunstnijverheid</i> 11 (1977) 7, pp 573-579	1894	
'De 1 ^e kunstbeschouwing', <i>De Zuid-Hollander</i> 3 mrt 1894	1894	
'Ingezonden Stukken. Aan den Heer D.H.' <i>De Zuid-Hollander</i> 6 mrt 1894	1894	
'De tentoonstelling Steenwijk' <i>De Zuid-Hollander</i> 9 mrt 1894	1894	
'Over Schilders en Schilderijen' <i>De Zuid-Hollander</i> 12 mrt 1894	1894	
'Groepententoonstelling in Pulchri Studio – 7 ^e groep', <i>De Zuid-Hollander</i> 30 mrt 1894	1894	
'Ingezonden', <i>De Controleur</i> 14 apr 1894	1894	
'De tentoonstelling der werken van Jan Toorop in "de Haagsche Kunstkring"', <i>De Controleur</i> 28 april en 19 mei 1894	1894	
'Amsterdam. Bij den heer Meijer W.Goudekot, Tulpstraat 9', <i>De Controleur</i> 2 juni 1894	1894	
'Odilon Redon', <i>De Controleur</i> 16 juni 1894	1894	

titel	jaar	afkorting
'Ingezonden. Tentoonstelling van de "Hollandsche Teekenmaatschappij" in "Pulchri Studio"', <i>De Controleur</i> 1 sept 1894	1894	
'De tentoonstelling van Oude Kunst te Utrecht', <i>De Controleur</i> 8,15 en 22 sept 1894	1894	
'De 7e Ets-tentoonstelling in Pulchri Studio', <i>De Controleur</i> 6 en 13 okt 1894	1894	
'Kunst en Tooneel. H.W.Mesdag', <i>De Controleur</i> 27 okt 1894	1894	
'Kunst en Tooneel. De najaars-tentoonstelling in Arti', <i>De Controleur</i> 3 nov 1894	1894	
'De tentoonstelling van Franse Prentkunst in de Lakenhal' <i>De Zuid-Hollander</i> 26 en 27 nov 1894	1894	
'De tentoonstelling in de Lakenhal', <i>De Zuid-Hollander</i> 9 en 12 jan 1895	1895	
'De tentoonstelling der werken van J.B.Tom in de Lakenhal', <i>De Zuid-Hollander</i> 18 feb 1895	1895	
'De laatste kunstbeschouwing', <i>De Zuid-Hollander</i> 22 feb 1895	1895	
'Tentoonstelling in de Lakenhal', <i>De Zuid-Hollander</i> 6 april 1895	1895	
Prospectus van de cursus <i>Kunstgeschiedenis en Aesthetiek</i> , 1897	1897	
<i>Meiners-Album. Herinnering aan de Tentoonstelling te Rotterdam, gehouden in den Kunstkring, Mei 1903</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1903	1903	
<i>Jean van Goyen. 10 Photocollographies d'après ses tableaux à l'exposition d'Amsterdam Juillet-Août 1903</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1903	1903	
<i>Moderne Kunstwerken. Schilderijen, Teekeningen en Beeldhouwwerken.</i> Onder redactie van H.P.Bremmer, Amsterdam (W.Versluys) 8 jaargangen, 1903-1910	1903	MK + jaargang en nummer van de afbeelding, bijvoorbeeld: MK III,2
10 losse wandplaten (groot formaat lichtdrukken op zwaar karton): Vincent van Gogh 'Gebed voor de Maaltijd' en 'Vrouwtje'; J.Bosboom 'Kerkinterieur'; M.Maris 'Kerk te Freiburg'; Th.de Bock 'Duinlandschap'; J.Maris 'De Snoepster'; J.Toorop 'De Tuin der Weëen' en 'Orgelklanken'; S.Jessurun de Mesquita, 'Professorale optocht'; Fantin Latour 'Bloemen', Amsterdam (W.Versluys) 1903-1905	1903	
<i>Verster-Album. Herinnering aan de Tentoonstelling te Rotterdam, gehouden in den Kunstkring, April 1904. 10 Lichtdrukken</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1904	1904	
<i>30 Sensitivistische teekeningen door S.Jessurun de Mesquita</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1904	1904	
<i>Vincent van Gogh, 40 Photocollographies d'après ses tableaux et dessins</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1904	1904	

titel	jaar	afkorting
<i>Vincent van Gogh, 100 teekeningen uit de verzameling Hidde Nijland in het Museum te Dordrecht</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1905	1905	
‘Brief (Van Gogh)’, <i>Nieuws van den Dag</i> , 10 augustus 1905	1905	
<i>Delftsch Aardewerk</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1906 (1 jaargang)	1906	
<i>Een inleiding tot het zien van Beeldende Kunst</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1906	1906	Bremmer 1906
<i>Vincent van Gogh, 24 teekeningen uit zijn “Hollandse Periode”. Verzameling Hidde Nijland</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1907	1907	
<i>Delftsch Aardewerk in het Rijksmuseum te Amsterdam. 97 Lichtdrukken naar de merkwaardigste originelen in deze verzameling</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1907	1907	
<i>J.Bosboom. 70 Teekeningen en studies uit de verzameling H.W.Mesdag</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1907	1907	
<i>Delftsch Aardewerk. Een practisch aesthetische studie</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1908	1908	Bremmer 1908
<i>Willem Roelofs. 100 Lichtdrukken naar zijn werken vertegenwoordigd op de eere-tentoonstelling in “Pulchri Studio” te ’s-Gravenhage, Oct 1907 [sic]</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1909	1909	
<i>Practisch Aesthetische Studies</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1909	1909	Bremmer 1909
26 kleurenlichtdrukken (elk 200 exemplaren) Vincent van Gogh: ‘Zelfportret’, ‘De Zaaier’, ‘Fransche Boer’, ‘Bloeiende Boomgaard’, ‘Bakje met Bloemen’, ‘Le Père Tanguy’, ‘Gang naar het Kerkhof’, Kastanjeboom in bloei’, ‘Meisjesportret’; Fantin Latour: ‘Perziken’, ‘Pruimen’; Millet: ‘Huis aan Zee’; Jan Toorop: ‘Orgelklanken’; Cuyp (Calraet): ‘Perziken’; Ferdinandus: ‘Stilleven met citroen’; Jan van Goyen: ‘Landschap’; Arent Arentz. (Cabel): ‘IJsvermaak’; Monticelli: ‘Bloemstuk’; M.Maris: ‘Zelfportret’; Floris Verster: ‘Mistletoe’; Joh.Bosboom: ‘Kerkinterieur’; Gabriël: ‘Brug bij Kortenhoeve’; W.Degouve de Nuncques: ‘Canal’; Hans Thoma: ‘Bloemstuk’; J.B.Jongkind: ‘Strand’; M.Bauer: ‘Nacht in Tunis’, Haarlem (Kunsthandel J.H.De Bois, druk W.Scherjon, Utrecht) vanaf 1910	1910	
<i>Vincent van Gogh. Inleidende beschouwingen</i> , Amsterdam (W.Versluys) 1911	1911	Bremmer 1911
<i>Odilon Redon, Oeuvre graphique complet (2 delen)</i> , Den Haag (Artz & De Bois, phototypie W.Scherjon, Utrecht) 1912	1912	

titel	jaar	afkorting
<i>Beeldende Kunst</i> . Onder redactie van H.P.Bremmer, Utrecht (W.Scherjon) 1913-1930 (jaargang I t/m XVII); Utrecht (J.G.Pierik v/h W.Scherjon) 1930-1931(jaargang XVIII); Amsterdam (De Spieghel) 1931-1938 (jaargangen IXX-XXIV)	1913	BK + jaargang en nummer van de afbeelding
Inventaris opgemaakt door H.P.Bremmer rond 1915, handschrift (ongepubliceerd), Archief KMM	1915	Bremmer: Inventaris Kröller-Müller 1915
<i>Het complete etswerk van Adriaen van Ostade; in facsimile lichtdruk naar de origineelen uit het Rijks-prentencabinet. Levensverzekering-Maatschappij 'Utrecht' [50 prenten], Utrecht (W.Scherjon) [1917]</i>	1917	
<i>Catalogus van de schilderijen verzameling van Mevrouw H.Kröller-Müller</i> , Den Haag 1917	1917	Bremmer: Cat. Kröller-Müller 1917
<i>Vincent van Gogh: reproducties naar zijn werken in de verzameling van Mevrouw H.Kröller-Müller</i> , Utrecht (W.Scherjon) 1919 (beperkte oplage, niet in de handel)	1919	
<i>Aantekeningen betreffende het werk van Rudolf Bremmer. Door zijn vader. Deze aantekeningen zijn begonnen in juli 1919, ongepubliceerd handschrift, part.coll.</i>	1919	
<i>Catalogus van de schilderijen-verzameling van Mevrouw H.Kröller-Müller</i> , Den Haag 1921	1921	Bremmer: Cat. Kröller-Müller 1921
<i>Catalogus van de schilderijen-verzameling van Mevrouw H.Kröller-Müller [deel] III. Van Van Gogh, Fransche periode, tot Huszár</i> , Den Haag 1925 (7 banden, ongepubliceerd)	1925	Bremmer: Cat. Kröller-Müller 1925
<i>John Rådecker, de beeldhouwer en zijn werk</i> , Amsterdam (De Spieghel) 1926	1926	
<i>Catalogus van de schilderijen-verzameling van Mevrouw H.Kröller-Müller</i> , Den Haag 1928	1928	Bremmer: Cat. Kröller-Müller 1928
'Floris Verster 1861-1927' in: [W.Scherjon (red)] <i>Floris Verster 9 juni 1861-21 januari 1927. volledig geïllustreerde catalogus van zijn schilderijen, waskrijt- en waterverfteekeningen, en grafisch werk</i> , Utrecht (W.Scherjon) 1928, pp 17-20	1928	
Hier nog invoegen: bremmers ingezonden brieven en artikelen ttv Wacker-affaire		
<i>De wandschilderingen van A.J.Derkinderen in het stadhuis te 's Hertogenbosch</i> , Utrecht (W.Scherjon) [voor 1930] (24 reproducties met een beschrijving door H.P.Bremmer, uitgave Beeldende Kunst)	1930	
<i>Egyptische Kunst uit het Museum te Leiden</i> , Utrecht (W.Scherjon) [voor 1930] (50 reproducties, uitgave Beeldende Kunst)	1930	
<i>Floris Verster, 15 Reproducties op Japansch papier</i> , Utrecht (W.Scherjon) [voor 1930] (uitgave Beeldende Kunst)	1930	
<i>Nagelaten werk van Marius Holleman. Met een inleiding door H.P.Bremmer</i> , Utrecht (J.G.Pierik v/h W.Scherjon) 1930 Franse editie: <i>Marius Holleman, oeuvre Posthume</i>	1930	

titel	jaar	afkorting
'Bart van der Leck' in: <i>Tentoonstellingscatalogus van werken door B.van der Leck, Kunsthandel Huinck en Scherjon N.V. te Amsterdam. Met een inleiding door H.P.Bremmer</i> , Amsterdam 1930	1930	
<i>Vincent van Gogh, met inleiding van H.P.Bremmer</i> 'Vincent van Gogh 1853-1890', Hoenderloo [1932] (beperkte oplage van 100 exemplaren) Duitse editie: 'aus dem holländischen frei übertragen von Dr.Erhard Göpel' Hoenderloo 1942 (beperkte oplage van 100 exemplaren)	1932	
'Odilon Redon' in: <i>Catalogus Kunsthandel Eisenlöffel</i> , Amsterdam 1932	1932	
'Is. Israels' in: <i>Veilingcatalogus</i> Amsterdam, 28 feb 1933	1933	
'M. Bauer' in: <i>Veilingcatalogus</i> Amsterdam, 2 mei 1933	1933	
'Charley Toorop' in: <i>Catalogus tentoonstelling nov. 1933 Kunsthandel Goudstikker</i> Amsterdam november 1933	1933	
'Het Stilleven' in: <i>Catalogus tentoonstelling Het Stilleven 10 feb - 26 maart 1934 Kunsthandel P. de Boer te Amsterdam</i> , Feb 1934	1934	
'H.P. Berlage' in: <i>Bouwkundig Weekblad Architectura</i> nr 51, (bijlage) 1934	1934	
'?' in: <i>Hoe men in Leiden een stadhuis ging bouwen. Meeningen van H.P.Bremmer, Mr.W.Feltkamp, Jan Jans, Arch.B.N.A., Dr. Henri Polak, Cornelis Veth en vele anderen</i> , Amsterdam (J.H.de Bussy) 1934	1934	
<i>Prof. Dr. A.J. Der Kinderen: "Muurschilderingen". Uitgave van de Levensverzekeringsmaatschappij van 'De Nederlanden van 1845'</i> , 1935 (8 reproducties met een voorwoord van H.P.Bremmer)	1935	
'Paul Signac' in: <i>Catalogus Tentoonstelling Kunsthandel Huinck en Scherjon</i> , Amsterdam november 1935	1935	
'Het schilderij van Picasso. De blijheid als directe openbaring', <i>Het Vaderland</i> 3 maart 1936	1936	
'S. Moulijn zeventig jaar. 1866 - 20 juli - 1936. Schilder, teekenaar, lithograaf', <i>Het Vaderland</i> 18 juli 1936	1936	
'B. van der Leck zestig jaar. Zijn ontwikkeling als schilder. De beteekenis van deze figuur', <i>Het Vaderland</i> , 25 november 1936	1936	
'J. Altorf - 60 jaar', <i>Prisma der Kunsten</i> , september 1936, pp 182-184	1936	
'J. Voerman tachtig jaar. Rustig en ernstig kunstenaar. 1857 - 25 januari - 1937', <i>Het Vaderland</i> 22 januari 1937	1937	
'Jan Toorop, dochter en kleinzoon' In: <i>Drie generaties. Jan Toorop Charley Toorop Edgar Fernhout Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen Segaar 30 maart - 1 mei 1937</i> , Den Haag 1937	1937	
'De zaak Bremmer', <i>Het Vaderland</i> 12 mei 1937	1937	
'Caricaturen door Cornelis Veth. Expositie in den Kunsthandel Liernur, Den Haag. Een beeldend kunstenaar van persoonlijke en sterke beteekenis', <i>De Telegraaf</i> 18 juni 1937	1937	

titel	jaar	afkorting
'H.A. van Daalhoff 70 jaar', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> december 1937, pp 368-370	1937	
<i>Over den vorm van mijn steun aan kunstenaars</i> , ongepubliceerde notitie, Den Haag, 19 mei 1937, BA/GA Den Haag, gepubliceerd in Hilhorst 1999, pp 199-201	1937	Bremmer 1937
'Eene Communiant - door Jos. Croin Kunsthandel "Martinus Liernur"', <i>Het Vaderland</i> , 14 mei 1938	1938	
'Ingezonden. Het nieuwe Stadhuis', <i>Het Vaderland</i> 25 mei 1938	1938	
'Het pompje - door A. van Ostade', <i>Historia</i> juni 1938	1938	
'Melktijd door Aelbert Cuyp - Doek 109 x 94. Kunsthandel D. Katz te Dieren', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> pp 263-266 Juni 1938 (?)	1938	
'D. Komter - Gedroogde Bloemen Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen Segaar', <i>Het Vaderland</i> , 16 juni 1938	1938	
'De Emmausgangers van Johannes Vermeer De aanwinst van het Museum Boymans' <i>Nieuwe Rotterdamsche Courant</i> 16 juli 1938	1938	
'Een kinderportret door Jan Sluyters - 1928', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> 15 nr 9 september 1938	1938	
'Een meisjesportret van J.B.C. Corot Op de Fransche tentoonstelling', <i>De Tijd</i> 28 september 1938	1938	
'Een werk van omstreeks 1860. De stijl van den schilder', <i>Het Vaderland</i> 1 oktober 1938	1938	
<i>P.Saenredam. 18 reproducties in lichtdruk naar zijn voornaamste werken met een inleiding door H.P.Bremmer . met medewerking van den heer D.Hannema, directeur van het Museum Boymans te Rotterdam, naar aanleiding van de eerste tentoonstelling zijner werken aldaar tot stand gekomen</i> , Den Haag (Kunsthandel G.J.Nieuwenhuizen Segaar) 1938	1938	
'Bloesem in een Keulsch potje door J.A. Zandleven', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> 15 nr 12 december 1938	1938	
<i>Een kalender met teekeningen voor 1939. Twaalf teekeningen van oude meesters. Gereproduceerd naar aanleiding van de tentoonstelling "Meesterwerken uit vier eeuwen", in 1938 gehouden in Museum Boymans te Rotterdam</i> , Amsterdam (S. van Leer 6 Co), 1938	1938	
'J. van Goyen ca. 1645. Stadje aan de vaart', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> 16 nr 2, februari 1939	1939	
'Het bloemstuk in de schilderkunst' <i>De Bel</i> , 14 maart 1939. Ook gepubliceerd in <i>Gecombineerde Gooische bladen</i> , 14 maart 1939	1939	
'A. Adriaensen Stilleven Visch en vogels. Kunsthandel Liernur-Haag', <i>De Tijd</i> 9 juli 1939	1939	
'Een schilderij van F.M. Granet (1775-1849) Bij Liernur te 's Gravenhage', <i>De Tijd</i> 21 juli 1939	1939	
'De keldertrap - aquarel van J.H. Weissenbruch Kunsthandel Martinus Liernur - Den Haag', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> 16 nr 10, Oktober 1939	1939	
'Het kinderportret in de kunst', <i>Gecombineerde Gooische bladen</i> , 12 maart 1940	1940	

titel	jaar	afkorting
'Musiceerende jongens van Frans Hals', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> April 1940	1940	
'Een molen in den polder van P.J.C. Gabriël', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> , Oktober 1940	1940	
'D. Nijland - De oude en de nieuwe tijd', <i>Het Volk</i> 29 maart 1941	1941	
'Dirk Nijland zestig jaar' in: <i>Tentoonstelling van Schilderijen door Dirk Nijland. Met een inleiding door H.P. Bremmer</i> , Den Haag (Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen Segaar) 1941; herdrukt in <i>Bij de 70^{ste} verjaardag van Dirk Nijland. Een vriendenboek</i> , Rotterdam 1951, pp4-5	1941	
'Jan Sluijters zestig jaar. Zijn tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam', <i>Het Handelsblad</i> 27 april 1941	1941	
'Jan Toorop - Het ontdoen der doornen. Privaat bezit Amsterdam', <i>Het Volk</i> 26 juli 1941	1941	
'Het Korenland door Mevrouw M. Bilders-van Bosse. Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen Segaar', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> 18 nr 10, pp273-276, Oktober 1941	1941	
'Tréboul - Paul Signac', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> Augustus 1942	1942	
'Lachende Jongenskop toegeschreven aan Judith Leyster en een dito door Frans Hals', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> februari 1943	1943	
'Het gebed voor den maaltijd', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> nr 7 en 8, juli - augustus 1943	1943	
'John Rädecker, de beeldhouwer. Bij zijn 60ste verjaardag', <i>De Waarheid</i> 5 sept 1945	1945	
'John Rädecker 60 jaar', <i>De Waarheid</i> (Haagse Editie) 6 sept 1945, herdrukt in: <i>Catalogus Tentoonstelling John Rädecker 27 mei-29 juni 1946</i> Kunsthandel Huinck & Scherjon N.V. Amsterdam 1946	1945	
'Picasso-kaleidoscoop', <i>De Vrije Katheder</i> V (1945), p. 694	1945	
'Charley Toorop. Naar aanleiding van haar tentoonstelling bij kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen-Segaar, Den Haag', <i>De Groene Amsterdammer</i> 10 nov 1945	1945	
'Teekeningen door C. Veth in den kunsthandel C. Liernur Den Haag', <i>De Groene Amsterdammer</i> 15 dec 1945	1945	
'Duingezicht - door Jacob van Ruisdael - 1647' <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> 22 nr 1 en 2 januari en februari 1946(?) [Juni 1938]	1946	
'Picasso-kaleidoscoop. Ingezonden brief', <i>De Waarheid</i> 5 nr 54 26 april 1946	1946	
'J. Rädecker.- Stilleven met kan. 1940 D. 49 x 60. Kunsthandel Huinck en Scherjon', <i>Kroniek van Kunst en Kultuur</i> 7 nr 9 1 sept 1946	1946	
'Beitel en Penseel', <i>Kroniek van Kunst en Kultuur</i> 7 nr 9, 1 sept. 1946	1946	
'B. van der Leek: 70 jaar', <i>De Groene Amsterdammer</i> 23 nov 1946	1946	

titel	jaar	afkorting
'Jan Steen - De aanbidding der herders', <i>Die Constghesellen. Maandblad voor schoone kunsten. Orgaan van de Nederlandsche Vereeniging van Kunsthandelaren</i> 1 nr 6 15 december 1946	1946	
'Een vroege J. Maris. De Veerpont 1870', <i>Die Constghesellen</i> 2 nr 1, 15 jan 1947	1947	
'Monogram: J-1827' , <i>Die Constghesellen</i> 2 nr 2, 15 feb1947	1947	
'Een portretbeeldje van L. Zijl', <i>Die Constghesellen</i> 15 maart 1947	1947	
'Fra Angelico. De opstanding van Christus', <i>Die Constghesellen</i> 2 nr 3, 15 mei 1947	1947	
'Jozef Israels Werken en Zwoegen', <i>Die Constghesellen</i> 2 nr 6, 15 juni 1947	1947	
'G. Henkes - Ziekentroost', <i>Maandblad voor Beeldende Kunsten</i> 23, Juni 1947	1947	
'W.B. Tholen De Cunera-toren', <i>Die Constghesellen</i> 2 nr 7, 15 juli 1947	1947	
'Eeretentoonstelling van schilderijen door T.G.M. van Hettinga Tromp ter gelegenheid van haar 80sten verjaardag op 11 april 1952.'Catalogus Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen Segaar April 1952	1952	
'Openingsrede' [Van Gogh] <i>Mededelingen van het Haags Gemeentemuseum</i> VIII, 5-6, 1953, pp 71-73	1953	
'Bart van der Leck. Voorwoord' Catalogus E.J. van Wisselingh & Co April 1954	1954	
'Wieg met kind door M. Maris. Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen Segaar' <i>Herdenking 1956</i> pp 58-60 [16 mei1938]	1956	
'Pieter Saenredam - In de St. Laurenskerk te Alkmaar. - 1661. Boymans Museum te Rotterdam' <i>Herdenking 1956</i> pp 70-74 [Juni1938]	1956	
'J. Metzinger. - La partie de cartes Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen-Segaar - Den Haag' <i>Herdenking 1956</i> pp 60-64 [Juli1938]	1956	
'Piero Della Francesca - portret van Frederigo da Montefeltro. Uffizi - Florence' <i>Herdenking 1956</i> pp 41-44 [Juli1938]	1956	
'Jan Steen. Eiereters. Mauritshuis Den Haag' <i>Herdenking 1956</i> pp 74-77 [30 augustus1938]	1956	
'F. Léger - Le Déjeuner. Tentoonstelling Suasso Museum - Amsterdam 1939' <i>Herdenking 1956</i> pp 54-57 [26 juni1939]	1956	
'B. van der Leck. De Kat. - 1914 Kröller-Müller Stichting' <i>Herdenking 1956</i> pp 51- 54 [13 augustus1939]	1956	
'Vincent van Gogh. - Zelfportret. Kröller-Müller-museum' <i>Herdenking 1956</i> pp 44-47 [24 augustus1939]	1956	
'Hans Baldung - Venus. Kröller-Müller-museum' <i>Herdenking 1956</i> pp 32-35 [26 aug1939]	1956	
'J. Altorf. Uil-eikenhout 1940. Privaat bezit - Den Haag' <i>Herdenking 1956</i> pp 29-31[15 april1941]	1956	
'Odilon Redon. La fleur du marécage', <i>Herdenking 1956</i> pp 67-70 [5 april 1945]	1956	

titel	jaar	afkorting
'Emanuel de Witte - Italiaansche haven', <i>Herdenking 1956</i> pp 80-83 [11 april 1945]	1956	
'H.A. van Daalhoff - Droom om het venster', <i>Herdenking 1956</i> pp 38-41 [12 april 1945]	1956	
'F. Verster. - Riddersporen', <i>Herdenking 1956</i> pp 77-80 [16 april 1945]	1956	
'G.H. Breitner - Studie naar een Abyssiniër', <i>Herdenking 1956</i> pp35-38 [26 mei1945]	1956	
'D. Komter - Het oude boek - 1941', <i>Herdenking 1956</i> pp 48-51 [27 april 1945]	1956	
'J. Nieweg - Appelen in tinnen kelk', <i>Herdenking 1956</i> pp 64-67 [10 mei 1945]	1956	

Geraadpleegde archieven

archief

Archief Albert Plasschaert, RKD
 Archief Anna Egter van Wissekerke, RKD
 Archief Centraal Museum Utrecht
 Archief De Bois, RKD
 Archief Eissenloeffel, RKD
 Archief Haags Gemeentemuseum
 Archief Huinck&Scherjon, Archief Van Gogh Museum, Amsterdam
 Archief Kröller-Müller Museum, Otterlo
 Archief Museum Boymans van Beuningen Rotterdam
 Archief Rijksmuseum Amsterdam
 Archief Rotterdamsche Kunstkring, GA Rotterdam
 Archief Stedelijk Museum Amsterdam
 Archief Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden
 Archief Uitgeverij Versluys, Letterkundig Museum, Den Haag
 Archief Utrechtse Museumvereniging, Utrechts Archief
 Archief Van Gogh Stichting, Van Gogh Museum, Amsterdam
 Archief Vereeniging Voor de Kunst, Utrechts Archief
 Archief Wibbina Stichting, Haags Gemeentemuseum
 Bart van der Leek Archief, RKD
 Bremmerarchief in het GA Den Haag
 Bremmerarchief in het RKD
 Familie Archief Ribbius Peletier (1830-1993), Huis te Linschoten, Linschoten
 Gemeentearchief Leiden
 Gemeentearchief Maastricht
 Gemeentearchief Rotterdam
 Haags Gemeentearchief
 Instituut voor Internationale Sociale Geschiedenis, Amsterdam
 Internationaal Informatiecentrum en Archief voor de Vrouwenbeweging, Amsterdam
 Letterkundig Museum, Den Haag
 Nationaal Archief, Den Haag
 Nederlands Instituut voor Oorlogs Documentatie
 Rijksarchief in Friesland, Leeuwarden
 Rijksbureau voor Kunsthistorische documentatie
 Universiteitsbibliotheek, Amsterdam (Universiteit van Amsterdam)
 Utrechts Archief
 Van Eedenarchief, UB Amsterdam
 Verwey-Archief, UB Amsterdam
 Documenten en correspondentie in particuliere archieven

afkorting

Archief KMM

BvdLA/RKD
 BA/GA Den Haag
 BA/RKD
 Archief Ribbius Peletier
 GA Leiden
 GA Maastricht
 GA Rotterdam
 GA Den Haag
 IISG
 IIAV

NIOD

RKD
 UB Amsterdam

Bijlagen

Index *Moderne Kunstwerken*

Toelichting

Het overzicht van alle jaargangen van *Moderne Kunstwerken* (1903-1910) is naar keuze te raadplegen als MS WORKS-bestand of als MS EXCEL-bestand op de bijgevoegde cd-rom. De data kunnen geordend worden op jaargang/nummer, kunstenaar, titel, datering, technische gegevens en eigenaar. Voor zoeken in en sorteren van de database zie de Help-functie van de betreffende programma's.

Index *Beeldende Kunst*

Toelichting

Het overzicht van de jaargangen I t/m XXIV van *Beeldende Kunst* (1913-1938) is naar keuze te raadplegen als MS WORKS-bestand of als MS EXCEL-bestand op de bijgevoegde cd-rom. De data kunnen geordend worden op jaargang/nummer, kunstenaar, titel, datering, technische gegevens en eigenaar. Voor zoeken in en sorteren van de database zie de Help-functie van de betreffende programma's. Een opmerking: Als het afgebeelde werk voorkomt in Bremmers inventaris (zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer) vóór de vermelding in *Beeldende Kunst*, staat zijn naam, tussen vierkante haken, vóór de naam van de als eigenaar vermelde kunsthandel; als het pas ná afbeelding in zijn inventaris voorkomt, staat zijn naam áchter die van de kunsthandelaar. In het eerste geval beeldde hij dus aantoonbaar een werk uit eigen bezit af als eigendom van de kunsthandel; in het tweede geval kan dat niet worden aangetoond. N.B. Bremmers naam is alleen toegevoegd als het werk voorkomt in zijn kaartsysteem of in een van zijn inventarissen.

De cursisten van H.P.Bremmer

Toelichting

In het schema op de bijgevoegde cd-rom zijn alle cursisten van Bremmer, voorzover bekend, opgenomen. De lijst is geordend naar plaats. Met de tabel-sorteerfunctie van WORD kan hij ook geordend worden op naam. De lijst is gebaseerd op de volgende bronnen:

1. De cursusadministratie Den Haag (bewaard gebleven vanaf 1912), BA/RKD.

In dit 200 pags tellende schrift hield Bremmer zijn Haagse cursisten bij per lesuur, van de cursus van 1912/13 t/m de cursus van 1943/44. In de jaren daarvoor hield Bremmer mogelijk een ander schrift bij, dat niet bewaard is gebleven. Op de eerste bladzijde van de Haagse administratie staat een overzichtje, getiteld: 'Aantal leerlingen den Haag'. Hierin zijn de aantallen cursisten van de jaren 1906-1912 opgenomen:

1906/07: 121

1907/08: 131

1908/09: 127

1909/1910: 121

1910/1911:120

1911/12:144

1912/13:127

Haagse cursisten bij wie de aangegeven periode met 1912 begint, kunnen heel goed ook al eerder op les geweest zijn. Wanneer dat bekend is (uit andere bronnen) is dat aangegeven. In het schrift bevinden zich ook enkele losse velletjes met namen van cursisten elders in Nederland in de jaren veertig.

2. Het album met visitekaartjes van de deelnemers aan het geschenk dat Bremmer in 1926 ontving bij zijn 30-jarig leraarschap, hierna te noemen 'geschenk 1926' De tekst voorin dit album luidt:

'1896-October-1926'

Aan den Heer H.P.Bremmer

te 's Gravenhage.

Degenen wier namen gij vermeld vindt in dit album bieden u bijgaand bewijs van waardering aan, als Hulde voor het geen gij gedurende Dertig jaren van lesgeven voor de Kunst gedaan hebt.'

3. Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp 43-49, 56-58 en 62, aangevuld met brieven en notitieboekjes van cursisten en gesprekken met (nazaten van) cursisten. Uit deze bronnen kan worden opgemaakt dat Bremmer in de volgende plaatsen les gaf:

Utrecht	vanaf 1896	3 lesuren
Den Haag	vanaf 1897	6 tot 17 lesuren
Zeist	vanaf 1898	2 lesuren
Rotterdam	vanaf 1899	5 lesuren
Groningen	vanaf 1900	5 lesuren
Amsterdam	vanaf 1900	1 tot 2 lesuren
Delft	vanaf 1900	1 tot 2 lesuren
Dordrecht	vanaf ca 1903	1 tot 2 lesuren
Breda	vanaf ca 1903	1 tot 2 lesuren
Haarlem	vanaf 1903	1 tot 2 lesuren
Hilversum	vanaf 1910	1 tot 2 lesuren
Laren	vanaf 1910	1 tot 2 lesuren
Eindhoven	vanaf 1938	1 tot 2 lesuren
Leiden	incidenteel	
Gorssel	incidenteel	
Leeuwarden	incidenteel	
Zutphen	incidenteel	
Arnhem	incidenteel	
Nijmegen	incidenteel	

4. een lijst met intekenaars voor het boek *Herdenking dr H.P.Bremmer*, uitgegeven in 1956 na zijn overlijden door oud-cursisten, vrienden en leerlingen, hierna te noemen 'lijst 1956'. Op deze lijst staan ook intekenaars van wie niet bekend is of en waar zij een cursus volgden. bij deze namen is geen cursusplaats ingevuld.

Verklaring van de aanduidingen in de lijst:

naam: de naam zoals deze werd aangetroffen in een van de lijsten, evt aangevuld met voorletters uit andere bron. Een plaatsnaam achter de naam betekent: cursist woonde in een andere plaats dan waar hij/zij de cursus volgde. Plaatsen in de naaste omgeving van Den Haag (Voorburg, Wassenaar, Rijswijk, Scheveningen) zijn niet vermeld.

jaar: periode waarin cursist, voorzover bekend, Bremmers lessen volgde, en wel als volgt:

18-32: cursist van 1918 t/m 1932, exacte jaartallen bekend

jaren 20-43: beginjaar niet precies bekend, eindjaar wel

20/21: alleen cursist in seizoen 1920-21

een k voor de jaartallen wil zeggen: deze persoon volgde Bremmers voordrachten in de zaal van kunsthandel Kleykamp of Nieuwenhuizen Segaar

* achter het jaartal: cursist nam deel aan de onderwijzerscursus tegen gereduceerd tarief

Als niets bekend is over de periode is dit veld leeg.

plaats: plaats waar cursist les had of waar zijn visitekaartje geplaatst was in geschenk 1926

plaats II: plaats waar cursist lessen volgde na verhuizing. de jaartallen geven de gehele periode aan, van beide plaatsen samen.

bijzonderheden: vermeldingen in het geschenk 1926 of de lijst 1956.

Verzamelingen

Verzameling H.P.Bremmer

Het overzicht van de verzameling H.P.Bremmer van 1911 tot 1956 is te raadplegen als WORD-bestand op de bijgeleverde cd-rom. De verzameling is ondergebracht in twee tabellen: Schilderijen en tekeningen en Beeldhouwkunst.

Toelichting

Taxatie in guldens 1911-15

Deze is gebaseerd op de volgende bronnen:

-Inventaris Bremmer 1911: Notitieboekje met handgeschreven inventarislijst, getiteld: *Opgaaf van verschillende goederen met daarbij genoteerde assurantiewaarden, welke eigendom uitmaken van H.P.Bremmer. Deze lijst is opgemaakt op Dinsdag 20 Juni 1911*, part.coll. In deze lijst is Bremmers verzameling opgesomd van het grootste schilderij tot het kleinste tinnen bakje. De omschrijvingen zijn zeer summier. Maten ontbreken in de meeste gevallen, evenals datering en techniek. De voorwerpen worden achtereenvolgens opgesomd onder de kopjes: Meubelen, Oude Schilderijen, Moderne Schilderijen, Tekeningen, Tekeningen Vincent van Gogh, Tekeningen algemeen, Beeldhouwwerk, Beeldhouwwerk (brons), Delftsch aardewerk, Delftsche tegels en tableaux, Aardewerk Lanooy, Verschillend aardewerk, Steingut, Blanc de chine, Porcelein, Tin, Koper, speksteen, Glaswerk, Klokken, Graphisch werk en Verschillende voorwerpen. Het laatste deel van dit notitieboekje, vanaf p. [28] [mijn nummering, de bladen zijn ongenummerd] fungeerde als een soort aankoopboek. De entries in dit gedeelte zijn te verdelen in drie perioden:

-Aankopen Bremmer voorjaar 1911: aankopen die Bremmer deed vlak voor en na het afsluiten van de inventarislijst. Op p. [28] staat een dubbele streep onder de bedragen met een totaalbedrag: 69.548. vervolgens is de lijst aangevuld met recente aankopen, zoals blijkt uit een entry op deze pagina, 'boeken en platen veiling Müller 13 Juni 1911'. Deze aankopen lopen door op p. [29], tot aan het kopje 'Bijgekomen sedert 20 juni 1911'. De aankopen in het voorjaar van 1911 bedragen samen 3.619,85 gulden. De waarde van de verzameling op 20 juni 1911 was dus in totaal 73.167,85 gulden.

-Aankopen juni 1911 t/m december 1913: aankopen genoteerd onder het kopje 'Bijgekomen sedert 20 juni 1911'. Deze entries lopen door tot op p. [33], waar in de kantlijn '1914' staat geschreven.

-Aankopen Bremmer 1914-1915: aankopen genoteerd vanaf p. [33], vanaf de notitie in de kantlijn '1914' tot het de laatste bladzijde, p. [35]. De voorlaatste bladzijde, p.[34] ontbreekt. Op p. [35] staat in de kantlijn een jaartal waarvan de laatste cijfers niet leesbaar zijn, vermoedelijk 1915.

Taxatie in guldens 1920-22

Deze is gebaseerd op de volgende bron:

-Kaartsysteem Bremmer 1920-1922: een beschrijvende catalogus op kleine stamkaarten van de schilderijen en tekeningen in de verzameling, door Bremmer aangelegd in 1920 en aangevuld tot 1922. Op elke fiche staat een uitgebreide beschrijving van het kunstwerk, de datering en de techniek en de verzekeringswaarde. Soms bevatten de kaarten ook extra informatie, zoals de datum (en heel zelden de prijs) van aankoop en de eventuele vermelding in *Moderne*

Kunstwerken en Beeldende Kunst. Dit kaartstelsel is niet intact bewaard gebleven; het is door Bremmer en later door zijn zoon Floris voor verschillende andere doeleinden gebruikt: deels voor een index op Bremmers verzameling reproducties en lichtbeelden en deels voor een administratie van de verkoop van de verzameling Bremmer na zijn overlijden. De bewaard gebleven fiches, 401 in totaal, zijn teruggevonden in verschillende dozen van de uitgebreide carthotheek van de familie Bremmer in het BA/RKD.

Taxatie in guldens 1938 (schilderijen en tekeningen)

Deze is gebaseerd op de volgende bron:

- **Inventaris Bremmer 1938:** Notitieboekje met handgeschreven inventarislijst, getiteld: *Taxatie van kunstvoorwerpen in bezit van H.P.Bremmer en zich bevindende Trompstraat 322, den Haag 12 okt.1938*, BA/RKD. Deze inventarislijst telt 556 nummers schilderijen en tekeningen, even summier aangeduid als in de inventaris van 1911, voor een totaal van 183.200 gulden. De rest van de verzameling is opgesomd in totaalbedragen: bronzen beeldjes 1.500, houten beelden 2.000, verzameling grafiek 1.000, prentverzameling 2.000 en meubilair 2.000. De waarde van de gehele verzameling werd door Bremmer getaxeerd op 191.700 gulden.

De taxatie in guldens 1948 (beeldhouwkunst en kunstnijverheid)

Deze is gebaseerd op de volgende bron:

- **Inventaris Bremmer 1948:** Notitieboekje met handgeschreven inventarislijst, getiteld: *Taxatie 1948*. Deze inventarislijst telt 793 nummers beeldhouwwerk, kunstnijverheid en keramiek zeer summier aangeduid. Omdat niet alle voorwerpen voorzien zijn van een taxering, kan geen totaalbedrag gegeven worden.

Bijzonderheden

Hier worden vermeld:

- het nummer in de oeuvrecatalogus bij werken van Van Gogh, Van Goyen, Mondriaan, Ch. Toorop en Verster.
- het aankoopnummer van Bremmer 1920-22 bij Van Daalhoff.
- bespreking in *Moderne Kunstwerken* (MK) of *Beeldende Kunst* (BK) met de daar vermelde eigenaar. Als het werk in BK vermeldt wordt als eigendom van een kunsthandelaar terwijl het al vóór deze vermelding aantoonbaar in bezit was van Bremmer staat er achter de naam een uitroepteken.
- indien bekend: Aankoopdatum (A) en –bedrag; herkomst (H); bruikleen aan museum (zie onder);
- bij ontbreken van een vermelding in 1938 of 1948 van een werk dat zeker nog Bremmers eigendom was: 1955 nog in bezit

Bruiklenen

Gegevens over de werken die Bremmer tijdens zijn leven in bruikleen gaf aan musea zijn gebaseerd op de volgende bronnen:

- aantekeningen op de fiches 1920-1922;
- opsomming van werken in bruikleen bij musea in de inventarissen van Bremmers verzameling van 1955 en 1956;
- vermeldingen in BK;

- collectieregistratie van de verschillende musea, te weten het Rijksmuseum Amsterdam (met dank aan Fannelies Kiers. De bruiklenen staan vermeld in: *Inventaris der in bruikleen ontvangen schilderijen en kunstvoorwerpen*, Rijksmuseum Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam (met dank aan Marijke Knies), het Haags Gemeentemuseum (met dank aan Milly van Houten), Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden (met dank aan Jenny de Bruin), Museum Boymans van Beuningen Rotterdam (met dank aan Saskia de Jong), het Centraal Museum Utrecht (met dank aan Len van de Berg);
- correspondentie en bruikleenovereenkomsten in het BA/RKD en in de archieven en/of administratie van de verschillende musea.

De bruiklenen zijn vermeld tot 1956, het jaar van Bremmers overlijden. Daarna gingen de bruikleenovereenkomsten over op de erven Bremmer. Zij trokken in de periode 1956-1972 alle bruiklenen terug. Een aantal werken werd aangekocht door de betreffende musea; hieraan wordt aandacht besteed in hoofdstuk IX. Bremmer liet in zijn testament geen werken na aan musea.

Inventarissen van zeven verzamelingen rond H.P. Bremmer

Deze inventarissen zijn te raadplegen als WORD bestand op de bijgeleverde cd-rom.

Toelichting

In dit bestand zijn kopiën opgenomen van de volgende documenten:

Verzameling G. Ribbius Peletier

'Taxatie door den heer Bremmer van de schilderijen en beeldhouwwerken der collectie van den Heer G. Ribbius Peletier, juni 1928', Archief Ribbius Peletier. Uit een door Bremmer vervaardigd kaartsysteem in het zelfde archief, gedateerd juni 1928 en getiteld *Catalogus van schilderijen en plastiek van G. Ribbius Peletier*, blijkt dat Ribbius Peletier in 1928 naast de in deze taxatie genoemde kunstwerken ook aziatica bezat, namelijk 17 beeldjes van Blanc de Chine, 4 beeldjes van Japans aardewerk en 6 beeldjes van speksteen.

Verzameling Mej. M.H.Haan

'Taxatierapport over de schilderijen in het bezit van Mejuffrouw M.H. Haan te Groningen door Mr. W.C. Feltkamp, 25 oktober 1942', part. coll.

Verzameling H. Tutein Nolthenius

'Taxatie van Kunstvoorwerpen in het bezit van den Heer H. Tutein Nolthenius te Delft door den Heer H.P. Bremmer, Veilingwaarde Februari 1944', part. coll.

Verzameling Mej. P.C. van Raalte

'Taxatierapport van de kunstvoorwerpen van de Weledele Heer A. van Raalte, Middelharnis [neef en erfgenaam van P.C. van Raalte] door J.W. Nieuwenhuizen Segaar, kunsthandelaar te Den Haag, 16 december 1980'

Verzameling G.W. Arendsen Hein

'Taxatierapport voor den Heer Mr. G.W. Arendsen Hein, door Mr. W.C. Feltkamp, 30 juni 1961', part. coll.

Verzameling W. Baekers

'Taxatierapport voor den WelEdelgeb. Heer W.N.J. Baekers, door Mr. W.C. Feltkamp 1956', part. coll.

Verzameling E. Bouwman

'Lijst van schilderijen, teekeningen en beeldhouwwerken van Ir. E.E.Bouwman te Leiden, door Mr. W.C.Feltkamp', z.d. [na 1952], part.coll.

Kunstenaars rond H.P.Bremmer

Het overzicht van de kunstenaars rond H.P.Bremmer is te raadplegen als MS WORKS-bestand of als MS EXCEL-bestand op de bijgevoegde cd-rom.

Toelichting

In deze lijst zijn opgenomen kunstenaars van wie Bremmer werk kocht voor zichzelf en/of voor derden en met wie hij gedurende korte of langere tijd contact onderhield, persoonlijk of per brief.¹ Uitsluitend kunstenaars die aan beide voorwaarden voldoen zijn opgenomen.

Kunstenaars van wie hij het werk kocht bij de kunsthandel, maar met wie hij voorzover bekend geen enkel contact had, zoals de buitenlandse kunstenaars Picasso, Csaky en Metzinger en een oudere schilder als Gabriël, zijn dus niet opgenomen. Ook de kunstenaars die Bremmer benaderden met verzoeken om bemiddeling, maar van wie nooit werk werd aangekocht door Bremmer of de verzamelaars om hem heen, noch besproken in *Moderne Kunstwerken* of *Beeldende Kunst*, zoals Le Fauconnier, zijn hier buiten beschouwing gelaten.

Voor een volledig overzicht van alle kunstenaars van wie Bremmer het werk besprak, verwijs ik naar de indexen *Moderne Kunstwerken* en *Beeldende Kunst*, hier ook als bijlage opgenomen. Voor een overzicht van alle kunstenaars van wie werk in zijn kring werd aangekocht, verwijs ik naar de bijlagen Verzameling H.P.Bremmer en Verzamelingen rond Bremmer en de bestandscatalogi van het Kröller Müller Museum.

Er zijn twee grensgevallen in de lijst: De eerste is Phocas Fokkens, van wie ik in geen enkele verzameling rondom Bremmer werk heb teruggevonden. Omdat hij echter een paar maanden een toelage ontving om te kunnen studeren, en daar werk voor leverde aan Bremmer, heb ik hem toch opgenomen. De tweede is Odilon Redon, met wie Bremmer alleen contact had via de kunsthandelaar De Bois. Omdat echter in 1911-12 tijdens de uitgave van de door Bremmer gefinancierde oeuverecatalogus van Redons grafische werk Bremmers naam een paar keer genoemd wordt in de correspondentie met het echtpaar Redon, en beide partijen ook duidelijk rekening hielden met Bremmer, heb ik Redon toch opgenomen.

Verklaring van de opmerkingen in de kolom contact:

Vanaf: contact vond vanaf dit jaar plaats, er is geen reden te veronderstellen dat het ophield voor Bremmer of kunstenaar overleed

Jaren...-...: het contact beperkt zich, voorzover bekend tot deze periode.

Een jaar (bijvoorbeeld: 1928): het contact vond, voorzover bekend alleen in dat jaar plaats

Cursist: betreffende kunstenaar hoorde ook tot een Bremmer-club; zie bijlage cursisten

Leerling: de kunstenaar kreeg teken- en schilderles van Bremmer, vaak samen met enkele ander kunstenaars bij Bremmer thuis; liet vaak nog jarenlang daarna werk zien ter beoordeling

Aanwijzingen: kunstenaar kreeg van Bremmer (dringende) adviezen en raadgevingen bij het werk, soms in het eigen atelier, soms als reactie op wat hij Bremmer kwam laten zien

Toelage: kunstenaar ontving gedurende de aangegeven tijd een maandelijks geldbedrag in ruil waarvoor hij werk leverde.²

Verder is hier, waar bekend en van toepassing, de familierelatie met andere kunstenaars of cursisten opgenomen.

¹ De aankopen zijn gebaseerd op de verzamelingen genoemd in de bijlage Verzamelingen rond H.P.Bremmer en op veilingcatalogus Paul Brandt 1947, op de catalogi schilderijen, tekeningen en beeldhouwwerk van Museum Kröller Müller (aankopen in periode Bremmer); idem de Hannema de Stuers Fundatie, Heino; idem de Wibbina Stichting, Haags Gemeentemuseum. Het contact is gebaseerd op: brieven BA/GA Den Haag en/of BA /RKD; Bremmer-Beekhuis *Dienaar* en *Brieven* en gesprekken met (nazaten van) cursisten en kunstenaars.

² Dat baseer ik op de volgende bronnen: a. het document 'Over den vorm van mijn steun aan kunstenaars' BA/GADH; gepubliceerd in Hilhorst 1999 p. 199; Van der Nat, Zandleven, Lanooy, Hekker, Rädcker, Zijl, Altorf, Daalhoff en Van der Leck; b. aangevuld met Vink 1984, p.109 fig a: Terwey, Mondriaan, Martinez en Van de Poll; c. op grond van het hoofdstuk 'Steun aan kunstenaars' uit Bremmer-Beekhuis *Dienaar*, pp 280-296 heb ik daar nog aan toegevoegd Assendelft, Derkzen van Angeren en Beekman. Tenslotte nog Phocas Fokkens, op grond van zijn brief aan Bremmer uit Bergen dd 12 nov 1913, waarin hij refereert aan geldelijke steun die hij enkele maanden ontving van Bremmer om te kunnen studeren. Alle genoemde kunstenaars zijn rechtstreeks ontleend aan wat Bremmer-Beekhuis en Bremmer in dezen geschreven hebben. In de meeste gevallen worden de gegevens ondersteund door correspondentie of andere documentatie, zoals het kaartstelsel van Bremmer uit de jaren twintig. Er is geen reden om te twijfelen aan de namen van de kunstenaars; het echtpaar Bremmer-Beekhuis beschouwde de overeenkomsten als een goede daad en zag geen aanleiding om namen te verzwijgen. Hetzelfde geldt voor de hoogte van de toelagen die in de bronnen genoemd worden. Waar wel voorzichtigheid bij interpretatie is geboden, is waar het gaat om de omvang van de tegenprestatie in kunstwerken en de eventuele winst van Bremmer daarop bij verkoop of door latere waardevermindering. Zie hiervoor hoofdstuk VII.

Index Moderne Kunstwerken

Toelichting

Het overzicht van alle jaargangen van *Moderne Kunstwerken* (1903-1910) is te raadplegen als Adobe PDF of als MS EXCEL-bestand. De data kunnen in EXCEL geordend worden op jaargang/nummer, kunstenaar, titel, datering, technische gegevens en eigenaar.

Index Beeldende Kunst

Toelichting

Het overzicht van de jaargangen I t/m XXIV van *Beeldende Kunst* (1913-1938) is te raadplegen als Adobe PDF of als MS EXCEL-bestand. De data kunnen in EXCEL geordend worden op jaargang/nummer, kunstenaar, titel, datering, technische gegevens en eigenaar.

Een opmerking: Als het afgebeelde werk voorkomt in Bremmers inventaris (zie bijlage Verzameling H.P. Bremmer) vóór de vermelding in *Beeldende Kunst*, staat zijn naam, tussen vierkante haken, vóór de naam van de als eigenaar vermelde kunsthandel; als het pas ná afbeelding in zijn inventaris voorkomt, staat zijn naam áchter die van de kunsthandelaar. In het eerste geval beeldde hij dus aantoonbaar een werk uit eigen bezit af als eigendom van de kunsthandel; in het tweede geval kan dat niet worden aangetoond. N.B. Bremmers naam is alleen toegevoegd als het werk voorkomt in zijn kaartstelsel of in een van zijn inventarissen.

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK II 95	Aarts, J.	<i>Portret van den Heer J. Dona</i>	1904	Potloodtekening, 17 x 19 cm	Aarts, J.
MK VII 73	Aarts, J.	<i>Paard</i>	1900	lithografie, 30 x 42 cm	Aarts, J.
MK VII 74	Aarts, J.	<i>Trekkende polderwerkers</i>	± 1899	houtsnede, 20 x 18 cm	Aarts, J.
MK VII 75	Aarts, J.	<i>Schaftende werklieden</i>	± 1902	gravure, 22 x 29 cm	Aarts, J.
MK VII 76	Aarts, J.	<i>Landloopers</i>	± 1906	gravure, 23 x 28 cm	Aarts, J.
MK VII 77	Aarts, J.	<i>Portret</i>	1904	potloodtekening, 23 x 18 cm	Aarts, J.
MK VII 78	Aarts, J.	<i>Slapende polderjongen</i>	± 1903	gravure, 24 x 20 cm	Aarts, J.
MK VII 79	Aarts, J.	<i>Landloopers-kolonie</i>	± 1906	potloodtekening, 17,5 x 30 cm	Aarts, J.
MK VII 80	Aarts, J.	<i>Studie van figuur in intérieur</i>	1905	potloodtekening, 23,5 x 23 cm	Aarts, J.
MK VII o. afl.10	Aarts, J.	<i>Zittende bedelaar</i>	1906	potloodtekening, 23 x 29 cm	Aarts, J.
MK I 07	Allebé, A.	<i>Distel</i>	1860	tekening, 22 x 30 cm	Museum Willet-Holthuysen Amsterdam
MK I 81	Allebé, A.	<i>Aanbieding</i>	1870	waterverftekening, 19 x 27 cm	Crommelin mw Arnhem
MK I 82	Allebé, A.	<i>Portret</i>	1863	paneel, 33 x 23 cm	Rijksmuseum Amsterdam
MK I 83	Allebé, A.	<i>Ouderkerk a/d Amstel</i>	1885	waterverf, 24,5 x 17,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK I 84	Allebé, A.	<i>Bric-à-Brac</i>	1873	doek, 33 x 42 cm	Rijksmuseum Amsterdam
MK I 85	Allebé, A.	<i>'t Gehuchte</i>	1886	aquarel, 28 x 21,5 cm	Tutein Nolthenius, H. Delft
MK I 86	Allebé, A.	<i>Kakatoe</i>		zwartkrijttekening, 29 x 19 cm	Museum Willet-Holthuysen Amsterdam
MK I 87	Allebé, A.	<i>Leeuw</i>	1870	sepia-tekening, 20,5 x 28,5 cm	Museum Willet-Holthuysen Amsterdam
MK I 88	Allebé, A.	<i>Beertje; Apen; Beer</i>	1875; 1874; 1875	zwart krijt, 9,5 x 14 cm; potloodtekeningen elk 21 x 13 cm; zwart krijt, 9,5 x 14 cm	Museum Willet-Holthuysen Amsterdam
MK II 64	Allebé, A.	<i>Lepelrek</i>	1900	doek, 48 x 61 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 09	Allebé, A.	<i>Slager</i>	1864	aquarel, 53,5 x 49 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK IV 26	Allebé, A.	<i>Papavers</i>		paneel, 16,5 x 34,5 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK V 27	Allebé, A.	<i>Achterbouw met sneeuw</i>	1866	paneel, 32 x 42 cm	Kunsthandel Arti Den Haag
MK VIII 26	Allebé, A.	<i>Weefgetouw</i>	1875	paneel, 17 x 22 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK I 64	Altorf, J.	<i>Aap met Jong</i>	1902	eikenhout, h. 17 cm	Haften, Mr. van Den Haag
MK VIII 96	Altorf, J.	<i>Slapende apen</i>		indisch vlierhout, h. 12,5 x b. 12,5 cm	Müller Scheveningen

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK V 26	Apol, L.	<i>Varkensschuur</i>		paneel, 17 x 36 cm	Kunsthandel Arti Den Haag
MK III 94	Artan, L.V.A.	<i>Vlak landschap</i>		doek, 58,5 x 26 cm	Steinmetz, Th. Semarang
MK I 19	Artz, D.A.C.	<i>In slaap gesust</i>	1871	doek, 54 x 38 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK I 95	Bakker-Korff, A.H.	<i>Conversatie</i>	1868	aquarel, 20 x 23,5 cm	Tutein Nolthenius, J.J. New York
MK I 14	Bastert, N.	<i>Landschap</i>	1890	doek, 35 x 50 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK II 78	Bastert, N.	<i>Winterlandschap</i>		doek, 59 x 40 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK V 11	Bastert, N.	<i>Winter</i>	1906	paneel, 32 x 50 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 49	Bastert, N.	<i>De zwarte weg</i>	1885	doek, 45 x 30 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VI 50	Bastert, N.	<i>Huizen aan de vaart</i>		doek, 32 x 49 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VI 51	Bastert, N.	<i>Straatje in Poix</i>		doek, ± 30 x 40 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VI 52	Bastert, N.	<i>Nieuwershuis</i>	1906	doek, 67 x 52 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VI 53	Bastert, N.	<i>februari</i>		doek, 30 x 47 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VI 54	Bastert, N.	<i>Oogsttijd</i>	1881	paneel, 28 x 46 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VI 55	Bastert, N.	<i>Bloeiende brem</i>		doek, 35 x 57 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VI 56	Bastert, N.	<i>Binnenplaatsje</i>		doek, 46 x 32 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VI o. afl.07	Bastert, N.	<i>Langs de Vecht</i>		zwartkrijttekening, 30,5 x 47 cm	Bastert, N.
MK VII 21	Bastert, N.	<i>Dorpsbuurtje in zon</i>		doek, 33 x 50 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK I 93	Bauer, M.	<i>Het gebedsuur</i>		ets, 32 x 42 cm	Kunsthandel C.M. van Gogh Amsterdam
MK V 17	Bauer, M.	<i>Citadel te Cairo</i>	1906	doek, 27,5 x 35 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 18	Bauer, M.	<i>Benares</i>	1906	paneel, 69 x 49 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 19	Bauer, M.	<i>Kasteel te Constantinopel</i>	1906	doek, 31 x 23 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 20	Bauer, M.	<i>Binnenhof van een paleis</i>	1906	paneel, 60 x 39 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 21	Bauer, M.	<i>Paleisingang</i>	1906	paneel, 32 x 40 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 22	Bauer, M.	<i>Citadel te Cairo</i>	1906	paneel, 71 x 39 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 23	Bauer, M.	<i>Moskee plein in Indië</i>	1906	paneel, 41 x 32 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 24	Bauer, M.	<i>Indisch kasteel</i>	1906	paneel, 38 x 46 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 24	Bauer, M.	<i>Brug te Toledo</i>	1907	paneel, 40 x 70 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VI 33	Bauer, M.	<i>Citadel te Caïro</i>	1907	doek, 48 x 70 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 57	Bauer, M.	<i>Kathedraal te Avila</i>	1907	doek, 58 x 47 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 92	Bauer, M.	<i>Kathedraal te Amiens</i>	1907	paneel, 85 x 69 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 46	Bauer, M.	<i>Ruelle</i>		ets, 18 x 13,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK V o. afl.03	Bauer, M.A.J.		1890	etsje	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 79	Becker, F.	<i>Portret</i>	1868	doek, 70 x 82 cm	Tamson Den Haag
MK VII 33	Beest, A. van	<i>Op den uitkijk</i>	1850	sepia-tekening, 13 x 19 cm	[Bremmer]
MK VIII o. afl.12	Beest, A. van	<i>Strandgezicht</i>		potloodtekening, 24,5 x 26,5 cm	[Bremmer]
MK VIII 29	Bilders van Bosse, M.	<i>Berken</i>		doek, 30 x 48 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK I 55	Bilders van Bosse, mw	<i>Heide-landschap</i>	± 1884	doek, 80 x 50 cm	Gemeentemuseum Den Haag
MK II 47	Bilders, A.G.	<i>Potloodstudie</i>	1857	potloodstudie, 28 x 24 cm	Cramer Den Haag
MK IV 61	Bilders, G.	<i>Studie</i>		paneel, 47 x 35 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK II 57	Bisschop, C.	<i>De laatste vruchten van het jaar</i>		doek, 47 x 87 cm	Gemeentemuseum Den Haag
MK I 05	Blommers, B.J.	<i>Jaantje</i>		doek, 103 x 80 cm	Gemeentemuseum Den Haag
MK IV 95	Blommers, B.J.	<i>Meidoorn</i>		doek, 68 x 84 cm	Kunsthandel Goupil Den Haag
MK VI 89	Blommers, B.J.	<i>Badende Jongens</i>		doek, 48 x 40 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK I 49	Bock, Th. de	<i>Landschap</i>		doek, 25 x 36 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK IV 32	Bock, Th. de	<i>Naar de wei</i>		doek, 81 x 120 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK VIII 80	Bock, Th. de	<i>Landschap</i>		zwartkrijttekening, 27 x 43 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag
MK I 90	Boks, M.	<i>Landschap</i>		doek, 25 x 36 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK III 13	Bonvin, F.	<i>Aan 't spinnewiel</i>	1865	doek, 37,5 x 45 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK IV 12	Bonvin, F.	<i>Stilleven</i>	1884	doek, 41 x 32 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 13	Bonvin, F.	<i>Breister</i>	1855	paneel, 32 x 23,5 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 14	Bonvin, F.	<i>Stilleven</i>	1884	doek op paneel, 21,5 x 23,5 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 77	Bonvin, F.	<i>Stilleven</i>	1858	doek, 35 x 53 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VIII 14	Bonvin, F.	<i>Zeestrand</i>		doek, 21 x 28 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VIII 15	Bonvin, F.	<i>Radijs en mand</i>		doek, 26 x 33 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VIII 16	Bonvin, F.	<i>Biddende vrouwen</i>	1864	zwartkrijt met een enkel tikje rood, 42 x 30 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 73	Bonvin, T.	<i>Stilleven</i>	1882	doek, 58 x 80 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK I 17	Bosboom, J.	<i>De Loterijzaal te 's Gravenhage</i>	± 1860	paneel, 40 x 27 cm	Kunsthandel Bruijne Scheveningen
MK II 01	Bosboom, J.	<i>Kerk intérieur</i>		aquarel, 28 x 21,5 cm	Tutein Nolthenius, H. Delft
MK II 02	Bosboom, J.	<i>St. Pieterskerk te Leiden</i>		doek, 79 x 66 cm	Gemeentemuseum Den Haag
MK II 03	Bosboom, J.	<i>Kerk intérieur</i>		waterverf schets 53 x 40 cm	Mesdag, H.W. Den Haag privaat
MK II 04	Bosboom, J.	<i>Eetzaal in 't weeshuis te Delft</i>		paneel, 46 x 35 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK II 05	Bosboom, J.	<i>Gezicht in het koor</i>		waterverf, 48 x 61 cm	Mesdag, H.W. Den Haag privaat
MK II 06	Bosboom, J.	<i>Stadsgezicht</i>		paneel, 51 x 34,5 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK II 07	Bosboom, J.	<i>Kloosterbroeders</i>		waterverf, 18,5 x 27,5 cm	Museum Willet-Holthuysen Amsterdam
MK II 08	Bosboom, J.	<i>Luik</i>		aquarel, 31 x 49 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK II o. afl.01	Bosboom, J.	<i>Kerk te Maasland</i>		paneel, ong. ware grootte	Suasso Museum Amsterdam
MK III 16	Bosboom, J.	<i>Boerenbinnenplaats</i>		sepia-tekening, 41 x 32 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 46	Bosboom, J.	<i>Dorpstraat in Scheveningen</i>	1875	waterverftekening, 54 x 35 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK IV o. afl.04	Bosboom, J.	<i>Kerkintérieur</i>		sepia-tekening, 12,5 x 18 cm	Crommelin, mw Den Haag
MK IV o. afl.10	Bosboom, J.	<i>Kerkintérieur</i>		paneel, 9 x 12 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK V 29	Bosboom, J.	<i>Portugeesche synagoge te Amsterdam</i>		paneel, 24 x 18 cm	Kunsthandel Arti Den Haag
MK VI 40	Bosboom, J.	<i>Stadsgezicht te Alkmaar</i>		aquarel, 18 x 18,5 cm	Kunsthandel Komter Amsterdam
MK VI 94	Bosboom, J.	<i>Kerkintérieur</i>		paneel, 22,5 x 33,5 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 22	Bosboom, J.	<i>Kloosterkerk</i>		paneel, 33 x 27 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag
MK VII 60	Bosboom, J.	<i>Woning in het duin</i>		aquarel, 32 x 55 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 89	Bosboom, J.	<i>Kerkintérieur</i>		aquarel, 27 x 19 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag
MK II 96	Bracquemond, J.F.	<i>Portret van Charles Mervon</i>	1853	ets, 13,5 x 18,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK I 58	Breitner, G.H.	<i>Gracht te Amsterdam</i>		doek, 75 x 115 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK II 69	Breitner, G.H.	<i>Naaktstudie</i>		doek, 144 x 93 cm	Verster, F. Leiden
MK II 70	Breitner, G.H.	<i>Aangespannen paarden</i>		doek, 33 x 27 cm	Willebeek Lemair Rotterdam
MK II 71	Breitner, G.H.	<i>In 't atelier</i>	1883	doek, 27 x 37 cm	Smith, mw Rotterdam

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK II 72	Breitner, G.H.	<i>Aardwerken</i>	1897	doek, 99 x 149 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK III 44	Breitner, G.H.	<i>Achter den ploeg</i>		aquarel, 33,5 x 24 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK IV 31	Breitner, G.H.	<i>Cavalerie op duin</i>		paneel, 40 x 30 cm	Kunsthandel Goupil Den Haag
MK IV 92	Breitner, G.H.	<i>Cavallerie in de sneeuw</i>	± 1880	doek, 77 x 49 cm	Stolk, J.B. van Den Haag
MK VI 23	Breitner, G.H.	<i>Het kanonschot</i>		aquarel, 44 x 62 cm	Kunsthandel Komter Amsterdam
MK VII 18	Breitner, G.H.	<i>Het Rokin te Amsterdam</i>		paneel, 26 x 35 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 27	Breitner, G.H.	<i>Grondwerk</i>		doek, 68 x 90 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 28	Breitner, G.H.	<i>Wintergezicht in Amsterdam</i>		doek, 68 x 159 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 77	Breitner, G.H.	<i>Regen en wind</i>	1890	doek, 60 x 98 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK VIII 91	Breitner, G.H.	<i>Cavalerie</i>	± 1895	doek, 70 x 42 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK III 36	Brugghen, G.A. van der	<i>Hondje</i>		paneel, 31 x 22,5 cm	Rijksmuseum Amsterdam
MK VII 39	Brugghen, G.A. van der	<i>Studieblad met honden</i>	1835	O.l. inkttekening, 18 x 25,5 cm	[Bremmer]
MK I 20	Corot, J.B.C.	<i>Studie van een monnik</i>		doek, 27 x 40 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK III 73	Corot, J.B.C.	<i>Le Champ de blé</i>		doek, 26 x 39,5 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK III 89	Corot, J.B.C.	<i>Le vallon de Chantillon</i>		paneel, 41 x 32,5 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 09	Corot, J.B.C.	<i>Le gué</i>		doek, 81 x 57 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 10	Corot, J.B.C.	<i>Jeune femme jouant de la mandoline</i>		doek, 30 x 45 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 11	Corot, J.B.C.	<i>A l'ancre</i>		doek, 36 x 26 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 76	Corot, J.B.C.	<i>Italiaansche jongen</i>		papier, 24 x 32 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 72	Corot, J.B.C.	<i>Landschap</i>		doek, 37 x 55 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK I 02	Courbet, G.	<i>De Golf</i>		doek, 63 x 90 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK III 75	Courbet, G.	<i>Rotslandschap</i>		doek, 80 x 63 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK I 91	Daalhoff, H.A. van	<i>Winter</i>	1903	doek, 84 x 141 cm	Daalhoff, H.A. van
MK III 29	Daalhoff, H.A. van	<i>De poppenverkoopster</i>	1904	paneel, 31 x 40 cm	privaat Rotterdam
MK VI 90	Daalhoff, H.A. van	<i>Grisaille</i>	1907	paneel, 56 x 46 cm	privaat Den Haag[Bremmer]
MK VIII o. afl.10	Daalhoff, H.A. van	<i>Achterhuis</i>	± 1903	potloodtekening, 12,7 x 21,6 cm	[Bremmer]
MK V 10	Daalhoff, H.A. van	<i>Landhuis</i>	1902	doek, 56 x 100 cm	Bremmer, H.P. Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK I 11	Daubigny, C.F.	<i>Villerville-sur-mer</i>	1864-1872	doek, 200 x 100 cm	Museum Mesdag Den Haag
MK II 49	Daubigny, C.F.	<i>Avondlandschap</i>		paneel, 17 x 24 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK II 50	Daubigny, C.F.	<i>Strandgezicht</i>		paneel, 54 x 33 cm	Rijksmuseum Amsterdam
MK II 51	Daubigny, C.F.	<i>Riviergezicht</i>		paneel, 57 x 34 cm	Rijksmuseum Amsterdam
MK II 52	Daubigny, C.F.	<i>Het eiland Vaux</i>		doek, 98 x 196 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK II 53	Daubigny, C.F.	<i>Heibrand</i>		doek, 157 x 86 cm	Rijksmuseum Amsterdam
MK II 54	Daubigny, C.F.	<i>Tegen den avond</i>		doek, 81 x 46 cm	Kunsthandel Buffa Den Haag [sic]
MK II 55	Daubigny, C.F.	<i>Les laveuses</i>		paneel, 39 x 25 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK II 56	Daubigny, C.F.	<i>Landschap</i>		doek, 77 x 53 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK II o. afl.07	Daubigny, C.F.	<i>Landschap</i>			Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK VI 74	Daubigny, C.F.	<i>Landschap</i>		paneel, 17 x 32 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 92	Daubigny, C.F.	<i>Moerasgrond</i>	1864	paneel, 22 x 42 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK III 76	Daumier, H.	<i>Zangers</i>		doek, 46 x 57 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK V 78	Daumier, H.	<i>Prentliefhebbers</i>		paneel, 26 x 34 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK V 79	Daumier, H.	<i>Sancho Panza</i>		doek, 99 x 80 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 70	Daumier, H.	<i>Sancho en Don Quichotte</i>		paneel, 32 x 24 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK II o. afl.03	Decamps	<i>Geweerschot</i>	1843	aquarel, 28 x 20 cm	Museum Fodor Amsterdam
MK II 17	Decamps, A.G.	<i>Bij de vogelkooi</i>		aquarel, 13,5 x 14,5 cm	Crommelin, mw Arnhem
MK II 18	Decamps, A.G.	<i>Napolitaansche Familie</i>	1843	aquarel, 37,5 x 48 cm	Museum Fodor Amsterdam
MK II 19	Decamps, A.G.	<i>Turksche school</i>	1846	doek, 117 x 91 cm	Museum Fodor Amsterdam
MK II 20	Decamps, A.G.	<i>Schaapherder</i>	1843	doek, 79 x 115 cm	Museum Fodor Amsterdam
MK II 21	Decamps, A.G.	<i>Konijnenhok</i>		aquarel, 23 x 16,5 cm	Museum Fodor Amsterdam
MK II 22	Decamps, A.G.	<i>Het verloren spoor</i>	1842	paneel, 26 x 34 cm	Museum Fodor Amsterdam
MK II 23	Decamps, A.G.	<i>Hondenkoopman</i>		aquarel, 23,5 x 17 cm	Museum Fodor Amsterdam
MK II 24	Decamps, A.G.	<i>Molen</i>		sepiatekening, 26,5 x 16,5 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK III 79	Decamps, A.G.	<i>De viool-les</i>		aquarel, 17 x 26 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK I 03	Decamps, A.J.	<i>Napolitaan</i>	1860	doek, 36 x 28 cm	Suasso Museum Amsterdam

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK I 62	Decamps, A.J.	<i>Apen</i>		aquarel, 24,5 x 19,5 cm	Crommelin, mw Arnhem
MK I 51	Degouve de Nuncques, W.	<i>Winterlandschap</i>	1888	doek, 34 x 26 cm	Toorop, J. Katwijk a/Zee
MK VI 77	Delacroix, E.	<i>Lion Arabe</i>		doek, 26 x 34 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 66	Delacroix, E.	<i>Lion dévorant un cheval</i>		lithografie, 17 x 24 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK I 44	Delacroix, E.	<i>Portret van den schilder</i>	± 1850	doek, 45 x 55 cm	Museum Mesdag Den Haag
MK I 52	Delacroix, E.	<i>Medea</i>	1859	doek, 129 x 96 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK I 39	Derkinderen, A.J.	<i>Figuurstudie</i>	1891	tekening, 132 x 81 cm	Graaf, A. de Utrecht
MK VIII 17	Derkzen van Angeren, A.Ph.	<i>Schip in de vaart</i>	1900	ets, 20 x 30 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 18	Derkzen van Angeren, A.Ph.	<i>Oude vrouw</i>	1901	ets, 36 x 22 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 19	Derkzen van Angeren, A.Ph.	<i>Sloot met boomen</i>	1905	ets, 20 x 30 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 20	Derkzen van Angeren, A.Ph.	<i>Zonnebloemen in pot</i>	1909	ets, 52 x 45 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 21	Derkzen van Angeren, A.Ph.	<i>Delft</i>	1905	ets, 16 x 23 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 22	Derkzen van Angeren, A.Ph.	<i>Doodshoofden II</i>	1906	ets, 24 x 53 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 23	Derkzen van Angeren, A.Ph.	<i>Molen zonder wieken</i>	1905	ets, 20 x 30 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 24	Derkzen van Angeren, A.Ph.	<i>Barken</i>	1908	ets	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII o. afl.03	Derkzen van Angeren, A.Ph.	<i>Molentje</i>	1903	ets, 5 x 8 cm	Kunsthandel Wed. G. Dorens & Zoon Amsterdam
MK I 53	Diaz, N.V.	<i>Nymphe dans le bois</i>		paneel, 24 x 33 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK I 76	Diaz, N.V.	<i>Bloemen</i>		paneel, 26 x 19 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK V 44	Dijsselhof, G.W.	<i>Kabeljauwen en Anemonen</i>	1906	doek, 120 x 90 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 19	Dijsselhof, G.W.	<i>Camelion-visschen</i>		doek op paneel, 34 x 29 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 91	Dijsselhof, G.W.	<i>Acara's</i>		paneel, 21 x 31 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 12	Dijsselhoff, G.W.	<i>Zwemmende Snoek</i>	1906	doek, 27,5 x 41 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK I 22	Dupré, J.	<i>Landschap</i>		doek, 27 x 22 cm	Kuyper, J. de Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK IV 43	Ensor, J.	<i>Stilleven</i>	1880	doek, 77 x 64 cm	
MK III 37	Eymer, A.J.	<i>Molen aan de vaart</i>		watervrtekening, 38,5 x 26 cm	Kunsthhandel van Gogh Amsterdam
MK II 60	Fantin-Latour, H.	<i>Perzikken</i>	1896	doek, 39 x 28 cm	Kunsthhandel van Gogh Amsterdam
MK III 47	Fantin-Latour, H.	<i>Perzikken</i>		doek, 15,5 x 23,5 cm	Heymans, Prof. Groningen
MK III 80	Fantin-Latour, H.	<i>Witte rozen</i>	1887	doek, 24,5 x 29,5 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 49	Fantin-Latour, H.	<i>Rozen, in donker aarden bakje</i>	1881	doek, 20 x 24 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 50	Fantin-Latour, H.	<i>Betsabé</i>		doek, 55 x 45,5 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 51	Fantin-Latour, H.	<i>Gouden regen</i>		doek, 72,5 x 57 cm	Kunsthhandel Goupil Den Haag
MK IV 52	Fantin-Latour, H.	<i>Rozen, in glazen vaas</i>	1878	doek, 28 x 31,5 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 53	Fantin-Latour, H.	<i>Meisjeskopje</i>		doek, 33 x 27 cm	Kunsthhandel Arti Den Haag
MK IV 54	Fantin-Latour, H.	<i>Chrysanthèmes</i>	1873	doek, 43 x 42 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 55	Fantin-Latour, H.	<i>La Baignade</i>		doek, 48 x 63 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 56	Fantin-Latour, H.	<i>Bloesems</i>	1875	doek, 33 x 31 cm	Kunsthhandel van Gogh Amsterdam
MK IV o. afl.07	Fantin-Latour, H.	<i>Stilleven</i>	1874	doek, 21 x 29,5 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 81	Fantin-Latour, H.	<i>Fruits</i>	1864	doek, 15 x 30 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 82	Fantin-Latour, H.	<i>Bloemstuk met bruine aarden pot</i>	1875	doek, 68 x 62 cm	Kunsthhandel van Gogh Amsterdam
MK V 83	Fantin-Latour, H.	<i>Portret</i>	1881	doek, 129 x 96 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 84	Fantin-Latour, H.	<i>Nachtfiguur</i>	1884	papier, ± 21 x 28 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 85	Fantin-Latour, H.	<i>Blauwe en witte druiven op glazen schaal</i>	1884	doek, 17 x 25 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 86	Fantin-Latour, H.	<i>Fleurs de Normandie</i>	1887	doek, 70 x 58 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 87	Fantin-Latour, H.	<i>Witte rozen in donker glazen flesch</i>	1888	doek, 39 x 33,5 cm	Kunsthhandel Krüger & Co Den Haag
MK V 88	Fantin-Latour, H.	<i>La Toilette</i>		doek, 65 x 55 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK V o. afl.11	Fantin-Latour, H.	<i>Rozen in witglazen vaas</i>		doek, ± 28 x 30 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 62	Fantin-Latour, H.	<i>Vruchten-stilleven</i>	1870	doek, 23 x 29 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 63	Fantin-Latour, H.	<i>Chrysanten in witte vaas</i>	1871	doek, 54 x 45 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 64	Fantin-Latour, H.	<i>Witte anjelieren in glas</i>	1883	doek, 36 x 32 cm	Kunsthhandel van Wisselingh Amsterdam

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VI 78	Fantin-Latour, H.	<i>Fleurs et fruits sur une table</i>	1866	doek, 72 x 59 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 79	Fantin-Latour, H.	<i>Stilleven</i>	1872	doek, 38,5 x 27,5 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 80	Fantin-Latour, H.	<i>Bloemstuk</i>	1886	doek, 48 x 61 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 59	Fantin-Latour, H.	<i>L'atelier de Manet</i>		doek, 28 x 33 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK VIII 60	Fantin-Latour, H.	<i>Druiven in mand</i>	1882	doek, 31 x 47 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 68	Fantin-Latour, H.	<i>Mand met druiven en granaatappels</i>	1875	doek, 31 x 43 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 69	Fantin-Latour, H.	<i>Naaktstudie</i>		doek, 34 x 26 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 96	Gabriel, P.J.C.	<i>Morgennevel</i>		doek, 60 x 80 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 62	Gabriel, P.J.C.	<i>Schaapskooi</i>		doek op paneel, 26,5 x 41 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 92	Gabriel, P.J.C.	<i>Paling-fuiken</i>		doek op paneel, 31 x 53 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 93	Gabriel, P.J.C.	<i>Molen</i>		paneel, 20,5 x 30 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 32	Gabriel, P.J.C.	<i>Korenschooven</i>		doek, 63 x 99 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK VIII 64	Gabriel, P.J.C.	<i>Landschap, tekening</i>		zwart krijt, 34 x 50 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag
MK I 33	Gabriël, P.J.C.	<i>In de Kamper veenderij</i>	± 1889	doek, 88 x 150 cm	Gemeentemuseum Den Haag
MK II 74	Gabriël, P.J.C.	<i>In den polder</i>		doek, 24 x 46 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK III 49	Gabriël, P.J.C.	<i>Vaart</i>		doek, 37 x 48 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK III 50	Gabriël, P.J.C.	<i>Winter</i>		doek, 78 x 59 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK III 51	Gabriël, P.J.C.	<i>Hutten op de hei</i>		doek, 93 x 64 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK III 52	Gabriël, P.J.C.	<i>Gezicht op het dorp Kortenhoef</i>		paneel, 54 x 34 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 53	Gabriël, P.J.C.	<i>Molen aan de vaart</i>		doek, 54 x 32 cm	Kunsthandel Scholtens Groningen
MK III 54	Gabriël, P.J.C.	<i>Woning op de hei</i>		doek, 59 x 39 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 55	Gabriël, P.J.C.	<i>Veenplas</i>	1872	doek, 42,5 x 24,5 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK III 56	Gabriël, P.J.C.	<i>Vroege morgen</i>	1884	doek, 131 x 90 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK III o. afl.07	Gabriël, P.J.C.	<i>Huizen aan de vaart</i>		doek, 40,5 x 29 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 64	Gabriël, P.J.C.	<i>Landschap met vaart</i>		doek, 53 x 37 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 15	Gabriël, P.J.C.	<i>Landschap</i>	1871	paneel, 24 x 33 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 32	Gabriël, P.J.C.	<i>Polderlandschap met molens</i>		doek, 66 x 101 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK V 47	Gabriël, P.J.C.	<i>Landschap</i>		paneel, 33 x 57 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK V 63	Gabriël, P.J.C.	<i>Eendenkooien</i>		doek, 38 x 55 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag
MK VI 39	Gabriël, P.J.C.	<i>Vroege morgen</i>		doek, 38 x 54 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK VI o. afl.10	Gavarni	<i>Les Lorettes vieilles</i>		lithografie, 19,2 x 16,2 cm	[Bremmer]
MK VIII o. afl.09	Géricault	<i>Paard</i>		lithografie, 14,3 x 22 cm	Kunsthandel Van Gogh Den Haag
MK VI o. afl.09	Gilkin, J.	<i>Frontispice van Ténèbres</i>	1892	lithografie, 20 x 12 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK I 10	Gogh, Vincent van	<i>Vrouwetje</i>	± 1882	tekening, 46 x 25 cm	Moll, Prof. Groningen
MK I 25	Gogh, Vincent van	<i>Aardappelpootende vrouw</i>		papier op paneel, 39 x 30 cm	Willebeek Lemair Rotterdam
MK I 26	Gogh, Vincent van	<i>Os met kar</i>		doek, 78 x 57 cm	Enthoven Voorburg
MK I 27	Gogh, Vincent van	<i>Stilleven</i>		papier op paneel, 54 x 33 cm	Willebeek Lemair Rotterdam
MK I 28	Gogh, Vincent van	<i>De gang naar het kerkhof</i>		papier op paneel, 42 x 32 cm	Panhuys, mw van Den Haag
MK I 29	Gogh, Vincent van	<i>Bloemen</i>		papier op paneel, 56 x 40 cm	Nolst Trenité Rotterdam
MK I 30	Gogh, Vincent van	<i>Kalme zee</i>		papier op paneel, 48 x 33 cm	Kempen, H. van
MK I 31	Gogh, Vincent van	<i>Bewogen zee</i>		papier op paneel, 51 x 36 cm	Ribbius Peletier Utrecht
MK I 32	Gogh, Vincent van	<i>Wever</i>		doek op paneel, 92 x 59 cm	Kunsthandel Oldenzeel Rotterdam
MK I 45	Gogh, Vincent van	<i>Portret van den schilder</i>	± 1888	doek, 57 x 43 cm	Tutein Nolthenius, H. Delft
MK I 59	Gogh, Vincent van	<i>Het gebed vóór den maaltijd</i>		tekening, 50 x 60 cm	tentoonstelling Rotterdam jan. 1903
MK I 78	Gogh, Vincent van	<i>Bloemstuk</i>		paneel, 45 x 37 cm	Michelsen, Dr Den Haag
MK I 94	Gogh, Vincent van	<i>Zaaier</i>		tekening, 40 x 61 cm	tent Rotterdam
MK II 14	Gogh, Vincent van	<i>Boomgaard</i>		doek, 54 x 73 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK II 59	Gogh, Vincent van	<i>Koffieketel met 2 kopjes</i>		doek, 32 x 26 cm	Meulen, mw van der Utrecht
MK II 92	Gogh, Vincent van	<i>Portret van een onbekende</i>		tekening, 35,5 x 25 cm	Tutein Nolthenius, H. Delft
MK II o. afl.06	Gogh, Vincent van	<i>Wanhoop</i>		tekening	
MK II o. afl.10	Gogh, Vincent van	<i>Slootje</i>		pentekening	Cohen Gosschalk, mw Bussum
MK III 45	Gogh, Vincent van	<i>Le café de nuit</i>		doek, 90 x 72 cm	Cohen Gosschalk, mw Amsterdam
MK III 90	Gogh, Vincent van	<i>Sorrow</i>		potloodtekening, 46,5 x 30,5 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK III o. afl.06	Gogh, Vincent van	<i>De rechte weg</i>		tekening, 12,5 x 21 cm	Pet, mw Groningen

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK V 28	Gogh, Vincent van	<i>Sterrennacht</i>		doek, 72 x 90 cm	Stolk, mej van Rotterdam
MK V 60	Gogh, Vincent van	<i>Boomstudie</i>		doek op paneel, 39 x 29 cm	Smith, W. Rotterdam
MK V o. afl.04	Gogh, Vincent van	<i>Visscherskop</i>		potloodtekening, 28 x 44 cm	[Bremmer]
MK V o. afl.06	Gogh, Vincent van	<i>Studie naar een oud man</i>		potloodtekening	[Bremmer]
MK VI 09	Gogh, Vincent van	<i>Brug aan den Schenkweg</i>		potloodtekening, 21,5 x 34 cm	[Bremmer]
MK VI 10	Gogh, Vincent van	<i>Schoenpoetser</i>		potloodtekening, 42 x 28 cm	[Bremmer]
MK VI 11	Gogh, Vincent van	<i>Moeder met kind</i>		doek, 43 x 34 cm	[Bremmer]
MK VI 12	Gogh, Vincent van	<i>Studiekop van boerin</i>		doek, 40 x 34 cm	[Bremmer]
MK VI 13	Gogh, Vincent van	<i>Stilleven</i>		doek, 31 x 40 cm	[Bremmer]
MK VI 14	Gogh, Vincent van	<i>Achter de Pastorie</i>		aquarel, 38 x 50 cm	[Bremmer]
MK VI 15	Gogh, Vincent van	<i>Bakje met bloemen</i>		doek, 32 x 40 cm	[Bremmer]
MK VI 16	Gogh, Vincent van	<i>Boer uit Zuid-Frankrijk</i>		doek, 65 x 54 cm	[Bremmer]
MK VI o. afl.02	Gogh, Vincent van	<i>Studiekop</i>		tekening	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VII 09	Gogh, Vincent van	<i>Aardappelen</i>		doek, 64 x 77 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 10	Gogh, Vincent van	<i>Stadsgezicht te Parijs</i>		doek, 45 x 54 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 11	Gogh, Vincent van	<i>Krab</i>		doek, 35 x 44 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 12	Gogh, Vincent van	<i>Boomstammen met klimop</i>		doek, 71 x 90 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 13	Gogh, Vincent van	<i>Zelfportret</i>		doek, 40 x 32 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 14	Gogh, Vincent van	<i>Bouwland</i>		doek, 72 x 90 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 15	Gogh, Vincent van	<i>Ophaalbrug</i>		doek, 60 x 72 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 16	Gogh, Vincent van	<i>Korenland</i>		doek, 49 x 99 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII o. afl.02	Gogh, Vincent van	<i>Dorschende boer</i>		doek, 41 x 26 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII o. afl.11	Gogh, Vincent van	<i>Maaierende man</i>		doek, 41 x 31,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VIII 81	Gogh, Vincent van	<i>Wever in weefstoel</i>		pentekening, 30,5 x 40 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK VIII 82	Gogh, Vincent van	<i>Boerin in profiel</i>		zwartkrijttekening, 40 x 34 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK VIII 83	Gogh, Vincent van	<i>Veiling op het kerkhof</i>		zwartkrijttekening, 21 x 34 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK VIII 84	Gogh, Vincent van	<i>Boerenwoningen</i>		pentekening, 31 x 45 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VIII 85	Gogh, Vincent van	<i>Erwtendoppen</i>		zwartkrijttekening, 39 x 27 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK VIII 86	Gogh, Vincent van	<i>Mélancholie</i>		pentekening, 28,5 x 20,5 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK VIII 87	Gogh, Vincent van	<i>Intérieur van een restaurant</i>		doek, 44 x 54 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK VIII 88	Gogh, Vincent van	<i>Stuk van een park</i>		inkttekening, 63 x 77 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK VIII o. afl.11	Gogh, Vincent van	<i>Jardin d'hiver</i>		pentekening, 28,5 x 20,5 cm	Kunsthandel Van Gogh Den Haag
MK VII 81	Gogh, Vincent van	<i>Vruchtboompje in bloei</i>		doek, 72 x 43,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 82	Gogh, Vincent van	<i>Portret van een militair</i>		doek, 61 x 49 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 83	Gogh, Vincent van	<i>Schoenen</i>		doek, 44 x 53 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 84	Gogh, Vincent van	<i>Intérieur</i>		doek, 74 x 91 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 85	Gogh, Vincent van	<i>Hooimijten</i>		doek, 50 x 99 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 86	Gogh, Vincent van	<i>Stilleven</i>		doek, 52 x 67 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 87	Gogh, Vincent van	<i>Zonnebloemen</i>		doek, 60 x 98 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 88	Gogh, Vincent van	<i>Zelfportret</i>		op papier, 40 x 30 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK II 81	Goya, F.J. de	<i>Muchachos al avio</i>		ets, 12 x 18,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK II 82	Goya, F.J. de	<i>A caza de dientes</i>		ets, 18,5 x 12 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK II 83	Goya, F.J. de	<i>Isele quema la casa</i>		ets, 12 x 18 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK II 84	Goya, F.J. de	<i>Porque escondertos?</i>		ets, 12,5 x 18,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK II 85	Goya, F.J. de	<i>Si sabra mas el discipulo?</i>		ets, 12,5 x 18,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK II 86	Goya, F.J. de	<i>Hilan delgado</i>		ets, 13 x 19 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK II 87	Goya, F.J. de	<i>Esta Um...</i>		ets, 13 x 19,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK II 88	Goya, F.J. de	<i>Nadie nos ha visto</i>		ets, 13,5 x 18,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 81	Goya, F.J. de	<i>Por una navaja</i>		ets, 18,5 x 14 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 82	Goya, F.J. de	<i>Duro es el paso</i>		ets, 16 x 13 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 83	Goya, F.J. de	<i>No se puede mirar</i>		ets, 19 x 12 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 84	Goya, F.J. de	<i>Por que?</i>		ets, 18,5 x 13,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 85	Goya, F.J. de	<i>Gracias á la almorta</i>		ets, 17,5 x 12,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 86	Goya, F.J. de	<i>Tampoco</i>		ets, 19 x 14 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK III 87	Goya, F.J. de	<i>Barbaros!</i>		ets, 19 x 14 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 88	Goya, F.J. de	<i>Que Valor!</i>		ets, 19 x 14 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III o. afl.11	Goya, F.J. de	<i>I no hai remedio</i>		ets	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK II o. afl.11	Goya, G.	<i>Zelfportret. Uit de Caprichos</i>		ets, 11,5 x 14 cm	Kunsthandel Van Gogh Amsterdam
MK VI 36	Hammershøi, V.	<i>St. Pieterskerk te Kopenhagen</i>		doek, 133 x 117 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 37	Hammershøi, V.	<i>Intérieur</i>		doek, 51 x 40 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 78	Hanrath, Th.	<i>Stal-intérieur</i>		aquarel, 27 x 17 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VII 38	Hans, J.G.	<i>Berglandschap</i>		aquarel, 20 x 27,5 cm	[Bremmer]
MK VII o. afl.05	Hans, J.G.	<i>Heuvelachtig landschap</i>		sepia-tekening, 12,5 x 19,5 cm	[Bremmer]
MK III 77	Harpignies, H.	<i>Landschap</i>	1879	aquarel, 38 x 27 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK IV 15	Harpignies, H.	<i>Bord de rivièr</i>	1853	doek, 24,5 x 26,5 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 16	Harpignies, H.	<i>Dorpsweg</i>		doek, 46 x 32 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 93	Harpignies, H.	<i>Landschap</i>	1906	doek, 64 x 81 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 62	Haverkamp, G.	<i>Kerk te Hoorn</i>	1905	aquarel met zwart krijt	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 48	Haverkamp, G.	<i>Kerkinterieur</i>	1907	ets, 23,5 x 13 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VIII o. afl.04	Haverkamp, G.	<i>Kerkintérieur</i>		ets	Kunsthandel Van Gogh Den Haag
MK I 54	Hervier, L.A.	<i>Landschap</i>		doek, 64 x 40 cm	Museum Mesdag Den Haag
MK III 17	Hervier, L.A.	<i>Thuiskomst</i>		lithographie, 20 x 17 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 18	Hervier, L.A.	<i>Studieblaadje</i>		ets, 14,5 x 11,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 19	Hervier, L.A.	<i>Barricade</i>	1848	lithographie, 15 x 19,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 20	Hervier, L.A.	<i>Markt in stadje</i>	1857	lithographie, 18,5 x 13,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 21	Hervier, L.A.	<i>Varken</i>	1854	lithographie, 15 x 20 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 22	Hervier, L.A.	<i>Molen</i>		ets, 12,5 x 16,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 23	Hervier, L.A.	<i>Aan de waschkuip</i>		lithographie, 14,5 x 21 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 24	Hervier, L.A.	<i>Haven</i>	1848	lithographie, 16 x 20 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III o. afl.03	Hervier, L.A.	<i>Sloep</i>		ets, 12,5 x 16,5 cm	Kunsthandel Van Gogh Amsterdam
MK V 73	Hervier, L.A.	<i>Poortje</i>		doek, 17 x 14 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK V 74	Hervier, L.A.	<i>Markt in stadje</i>		paneel, 26 x 34 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VIII 09	Hervier, L.A.	<i>Marktpllein</i>		doek, 40 x 54 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VIII 10	Hervier, L.A.	<i>Atelier</i>		paneel, 33 x 24 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VIII 11	Hervier, L.A.	<i>Binnenplein</i>	1855	doek, 38 x 54 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VIII 12	Hervier, L.A.	<i>Het gehucht</i>		pentekening met kleur, 17 x 13 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VIII 13	Hervier, L.A.	<i>Intérieur</i>	1867	aquarel, 14 x 21 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VIII o. afl.02	Hervier, L.A.	<i>Eglise St. Jean</i>	1864	pentekening met kleur, 17 x 13 cm	Kunsthandel Van Gogh Den Haag
MK II 61	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Eieren in bak met potlepel</i>		doek, 34 x 19,5 cm	Crommelin, mw Arnhem
MK II 13	Houten, B. van	<i>Bloemen in vijzel</i>		ets, 19 x 27,5 cm	Boymansmuseum Rotterdam
MK V 30	Hoytema, Th. van	<i>Witte kippen, Eenden en Kalkoen</i>	1897	aquarel, 17 x 38 cm	Kunsthandel Arti Den Haag
MK III 35b	Hulswit, J.	<i>Vlonder</i>		aquarel, 9,5 x 15,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK I 21	Isabey, E.	<i>Processie</i>		paneel, 55 x 34 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK VIII 65	Isabey, E.	<i>Oude huizen</i>		paneel, 24 x 32 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK II 73	Israëls, Is.	<i>Meisje in 't wit</i>		pastel, 38 x 56 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK III 31	Israëls, Is.	<i>Straatmeid</i>		tekening, rode kleur in de doek. op postpapier, 13 x 21 cm	Wertheim, mw Den Haag
MK IV 33	Israëls, Is.	<i>Meisje</i>		pastel, 32 x 40 cm	Stolk, J.B. van Den Haag
MK IV 34	Israëls, Is.	<i>Passen</i>		pastel, 36 x 54 cm	Stolk, J.B. van Den Haag
MK IV 35	Israëls, Is.	<i>Ezeltje rijden</i>		pastel, 56 x 43 cm	Stolk, J.B. van Den Haag
MK IV 36	Israëls, Is.	<i>In 't duin</i>		doek, 40 x 65 cm	Stolk, J.B. van Den Haag
MK IV 37	Israëls, Is.	<i>In gesprek</i>	1904	pastel, 35,5 x 50 cm	Stolk, J.B. van Den Haag
MK IV 38	Israëls, Is.	<i>Op straat</i>	1904	pastel, 35,5 x 50 cm	Stolk, J.B. van Den Haag
MK IV 39	Israëls, Is.	<i>Modiste-Atelier</i>	1905	doek, 73 x 60 cm	Stolk, J.B. van Den Haag
MK IV 40	Israëls, Is.	<i>Op de bank</i>	1904	doek, 44 x 60 cm	Stolk, J.B. van Den Haag
MK V 89	Israëls, Is.	<i>De handkar</i>	1898	doek, 113 x 140 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK V 90	Israëls, Is.	<i>Koffiepijster</i>	1900	pastel, 40 x 57 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK V 91	Israëls, Is.	<i>Het dure hoedje</i>		doek, 45,5 x 32,5 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK V 92	Israëls, Is.	<i>Studie van een ezel</i>		doek, 32,5 x 43,5 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK V 93	Israëls, Is.	<i>Dienstmeisje</i>		karton, 56 x 41 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK V 94	Israëls, Is.	<i>Bois de Boulogne</i>	1905	doek, 45,5 x 32,5 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK V 95	Israëls, Is.	<i>Meisje in het zwart</i>		doek, 60 x 44 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK V 96	Israëls, Is.	<i>Bal Tamarin</i>		karton, 81 x 56 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK VI 93	Israëls, Is.	<i>Figuurstudie</i>		doek, 55 x 38 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK VIII 76	Israëls, Is.	<i>Danshuis</i>		doek, 75 x 100 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK VIII 94	Israëls, Is.	<i>Studie van een meisjeskop</i>	± 1895	doek, 53 x 32 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK IV o. afl.05	Israels, Isaac	<i>Studie</i>		pentekening, 11,5 x 17 cm	Steinmetz, S.R. Den Haag
MK V o. afl.12	Israels, Isaac	<i>Studie van een tamboer</i>	± 1883	paneel, 27,5 x 13 cm	Wertheim, mw Den Haag
MK I 42	Israëls, J.	<i>Portret van den schilder W. Roelofs</i>	1892	doek, 75 x 61 cm	Gemeentemuseum Den Haag
MK II 46	Israëls, Jozef	<i>Aan 't venster</i>		doek, 98 x 127 cm	Boymansmuseum Rotterdam
MK II 89	Israëls, Jozef	<i>Portret van den Heer M.M. de Monchy</i>	1898	doek, 99 x 74 cm	Boymansmuseum Rotterdam
MK III 01	Israëls, Jozef	<i>Badende vrouw</i>	± 1850	doek, 49 x 62 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 02	Israëls, Jozef	<i>Aan 't spinnewiel</i>	1898	paneel, 49 x 39 cm	Kunsthandel Scholtens Groningen
MK III 03	Israëls, Jozef	<i>Koolsnijden</i>	1901	paneel, 27 x 42 cm	Kunsthandel Scholtens Groningen
MK III 04	Israëls, Jozef	<i>Aan 't strand</i>	1899	doek, 80 x 60 cm	Kunsthandel Scholtens Groningen
MK III 05	Israëls, Jozef	<i>Rooker</i>	1904	doek, 49 x 41 cm	Kunsthandel Scholtens Groningen
MK III 06	Israëls, Jozef	<i>Along the road</i>	1893	doek, 40 x 60 cm	Kunsthandel Scholtens Groningen
MK III 07	Israëls, Jozef	<i>Schelpenvisscher</i>		paneel, 39 x 23 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 08	Israëls, Jozef	<i>Langs velden en wegen</i>	1904	doek, 78 x 59 cm	Kunsthandel Scholtens Groningen
MK III o. afl.01	Israëls, Jozef	<i>Lectuur</i>	1901	paneel, 22 x 31 cm	Kunsthandel Scholtens Groningen
MK VI 60	Israëls, Jozef	<i>In 't bosch</i>		doek, 61 x 38 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK VII 17	Israëls, Jozef	<i>Op weg</i>		paneel, 59 x 47 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 41	Israëls, Jozef	<i>Kind in wieg</i>		ets, 10 x 15 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VIII 89	Israëls, Jozef	<i>Oude Jood</i>		doek, 45 x 32,5 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VII 40	Jelgerhuis, J.	<i>Huisjes in Amersfoort</i>	1825	aquarel, 26 x 34 cm	
MK I 12	Jongkind, J.B.	<i>Haven te Rotterdam</i>	1856	doek, 55 x 68 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK II 33	Jongkind, J.B.	<i>Bateau de pêche</i>	1861	doek, 56 x 42 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK II 34	Jongkind, J.B.	<i>Kustplaats (Zuid Frankrijk?)</i>	1880	doek, 54 x 31 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK II 35	Jongkind, J.B.	<i>Maanlandschap</i>	1872	doek, 32 x 45 cm	Boymansmuseum Rotterdam
MK II 36	Jongkind, J.B.	<i>Molen</i>	1857	doek, 54 x 41 cm	Rijksmuseum Amsterdam
MK II 37	Jongkind, J.B.	<i>Schuit in kanaal</i>	1847	paneel, 35 x 22,5 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK II 38	Jongkind, J.B.	<i>Molen aan de vaart</i>		tekening met enige waterverfstrepen, 63 x 42 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK II 39	Jongkind, J.B.	<i>Molen aan de trekvaart</i>	1867	ets, 19 x 14 cm	Boymansmuseum Rotterdam
MK II 40	Jongkind, J.B.	<i>Schaatsenrijders</i>	1862	ets, 31,5 x 22 cm	Boymansmuseum Rotterdam
MK III 60	Jongkind, J.B.	<i>Maaneffect</i>		doek, 33 x 24 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK III o. afl.05	Jongkind, J.B.			sepia-tekening	Kunsthandel Voskuil Amsterdam
MK IV 25	Jongkind, J.B.	<i>Binnenhaven</i>	1844	paneel, 26,5 x 21,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK IV 81	Jongkind, J.B.	<i>Wintergezicht bij Schiedam?</i>	1843	paneel, 41 x 25 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK IV 82	Jongkind, J.B.	<i>Kanaal te Brussel</i>	1866	aquarel, 40 x 25 cm	Kunsthandel Goupil Den Haag
MK IV 83	Jongkind, J.B.	<i>Maaneffect</i>	1872	doek, 47 x 34 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 84	Jongkind, J.B.	<i>Rivier</i>	1867	aquarel, 29,5 x 20 cm	[Bremmer?]
MK IV 85	Jongkind, J.B.	<i>Sneeuw</i>	1875	doek, 46 x 34 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV o. afl.11	Jongkind, J.B.	<i>Tweemaster</i>	1844	paneel, 33 x 22,5 cm	Stolk, J.B. Den Haag
MK V 64	Jongkind, J.B.	<i>Maneschijn</i>	1855	doek, 46 x 73 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 35	Jongkind, J.B.	<i>Nieuwe haven te Rotterdam</i>	1873	doek, 113 x 83 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 73	Jongkind, J.B.	<i>Zweedsche brik</i>	1865	doek, 32 x 42 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI o. afl.05	Kaemerer, Th.	<i>Houtzaagmolen aan vaart</i>	1860	sepiatekening, 13,5 x 20,5 cm	[Bremmer]
MK I 75	Kamerlingh Onnes, M.	<i>Bloemen</i>	1890	aquarel, 38,5 x 52,5 cm	Tutein Nolthenius, H. Delft
MK VI 22	Kamerlingh Onnes, M.	<i>Stilleven</i>	1889	aquarel, 30 x 58 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK II 15	Karsen, Ed.	<i>Molen</i>		zwartkrijttekening, 41,5 x 32 cm	Bremmer, H.P. Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK III 15	Karsen, Ed.	<i>Boerenbinnenplaats</i>		doek, 53 x 31 cm	Kunsthandel van Wisselingh & Co. Amsterdam
MK III 64	Karsen, Ed.	<i>Landschap</i>		doek, 24 x 35 cm	Fles, mej. E. Utrecht
MK V 13	Karsen, Ed.	<i>Zomerrust</i>		doek, 44 x 35 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK V 43	Karsen, Ed.	<i>Boerderij in Noord-Holland</i>	1906	doek, 33 x 44 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 24	Karsen, Ed.	<i>Noordwijk aan zee</i>		doek, 29 x 47 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 43	Karsen, Ed.	<i>Huisje langs den weg</i>		ets, 24,5 x 19,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VII 61	Karsen, Ed.	<i>Amsterdamsch stadsgezicht</i>		doek, 44 x 34,5 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 94	Karsen, Ed.	<i>Oude buurt</i>		doek, 33 x 44,5 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 33	Karsen, Ed.	<i>Straatje in West-Terschelling</i>	1907	doek, 40 x 30 cm	Karsen, Ed.
MK VIII 34	Karsen, Ed.	<i>Najaar</i>	1894	doek, 40 x 50 cm	Karsen, Ed.
MK VIII 35	Karsen, Ed.	<i>Vinkebuurt</i>	1893	doek, 35 x 44 cm	Karsen, Ed.
MK VIII 36	Karsen, Ed.	<i>Enkhuizen</i>	± 1900	doek, 50 x 40 cm	Karsen, Ed.
MK VIII 37	Karsen, Ed.	<i>Boersche rust</i>	1909	doek, 40 x 28 cm	Karsen, Ed.
MK VIII 38	Karsen, Ed.	<i>Begijnhof</i>	1893	doek, 35 x 45 cm	Karsen, Ed.
MK VIII 39	Karsen, Ed.	<i>Vaart bij nacht</i>	1895	doek, 40 x 30 cm	Karsen, Ed.
MK VIII 40	Karsen, Ed.	<i>Oude Huizen</i>	1907	doek, 44 x 55 cm	Karsen, Ed.
MK VIII o. afl.05	Karsen, Ed.	<i>Studie van een geveltje in 't verkort</i>	1908	potloodtekening	Karsen, Ed.
MK II 12	Kever, J.S.H.	<i>Binnenshuis</i>		doek, 75 x 88 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK III 34	Laen, D.J. van der	<i>Stadsgezicht</i>		paneel, 27 x 34 cm	Rijksmuseum Amsterdam
MK IV 41	Laermans, E.	<i>De Indringers</i>		doek, 200 x 150 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV 42	Laermans, E.	<i>De Dronkaard</i>	1898	doek, 120 x 150 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK I 48	Lemmen, G.	<i>Portret van Jan Toorop</i>	± 1890		Toorop, J. Katwijk a/Zee
MK I 41	Looy, J. van	<i>Portret van Jozef W. L. Alb. Thijm</i>	1901	doek, 43 x 54 cm	
MK VIII 90	Maarel, M. van der	<i>Stilleven met hoed</i>	1908	doek, 47 x 64 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag[Bremmer]
MK I 18	Maris, J.	<i>Strand bij Scheveningen</i>	± 1884	doek, 100 x 124 cm	Gemeentemuseum Den Haag
MK II 25	Maris, J.	<i>Meisjeskopje</i>		paneel, 21 x 16 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK II 26	Maris, J.	<i>Scheveningsch vrouwtje</i>		paneel, 37 x 19 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK II 27	Maris, J.	<i>De Pauwenveer</i>		doek, 24 x 18 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK II o. afl.04	Maris, J.	<i>Stadsgezicht</i>		tekening, 45,5 x 41 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK III 12	Maris, J.	<i>Meisjeskopje</i>		doek, 27 x 30 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK III 32	Maris, J.	<i>Groentenwinkeltje</i>		paneel, 23 x 29 cm	Kunsthandel Hageraats Den Haag
MK IV 02	Maris, J.	<i>Studiekop</i>		paneel, 21,5 x 27,5 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK IV 03	Maris, J.	<i>Intérieur van een slagerij</i>		paneel, 33,5 x 51 cm	Schilden, van der Rotterdam
MK IV 04	Maris, J.	<i>Italiaansch meisje</i>		paeeel, 14,5 x 19 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK IV 05	Maris, J.	<i>De snoepster</i>	1868	aquarel, 15,5 x 30 cm	Tutein Nolthenius, H. Delft
MK IV 06	Maris, J.	<i>Portret van Mevrouw Maris</i>	1870	paneel, 15 x 18 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK IV 07	Maris, J.	<i>De lectuur</i>	1870	doek, 41 x 59 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK IV 08	Maris, J.	<i>Marlotte</i>	1870	doek, 79 x 45 cm	Schilden, van der Rotterdam
MK IV o. afl.01	Maris, J.	<i>Straatmuzikanten</i>	± 1858	aquarel, 10,5 x 14 cm	Crommelin, mw Den Haag
MK IV o. afl.08	Maris, J.		1857	aquarel, 16 x 19,5 cm	Crommelin, mw Den Haag
MK IV o. afl.12	Maris, J.			zwartkrijtkrabbel, 17,5 x 14,5 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK V 16	Maris, J.	<i>Winterlandschap</i>		doek, 29 x 33 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 25	Maris, J.	<i>Strandgezicht</i>	1895	doek, 36 x 50 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 48	Maris, J.	<i>Stadsgezicht</i>	1877	aquarel, 29 x 48 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK VI 20	Maris, J.	<i>Veerpont</i>	1870	doek, 21 x 33 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK VI 21	Maris, J.	<i>Veerpont</i>		doek, 38 x 59 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK VI 59	Maris, J.	<i>Figuurstudie</i>		doek, 35 x 20,5 cm	Kunsthandel Komter Amsterdam
MK VII 57	Maris, J.	<i>Polderlandschap</i>		doek, 35 x 47 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII o. afl.06	Maris, J.	<i>De molen</i>		ets, 9,8 x 6,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VIII 74	Maris, J.	<i>Ploegen</i>		doek, 41 x 72 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK III 41	Maris, J.	<i>Studie van de baker</i>		doek, 20 x 36,5 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK IV 01	Maris, J.	<i>Vóór de herberg</i>	± 1860	doek, 85 x 67 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK I 46	Maris, M.	<i>Portret van den schilder D.A.C. Artz</i>		doek, 41 x 27 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK II 28	Maris, M.	<i>Boschrand</i>		doek, 24 x 67 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK II 29	Maris, M.	<i>Landschap</i>		paneel, 59 x 38 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK II 30	Maris, M.	<i>De Verloren Zoon</i>	1857	paneel, 61 x 45 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK II 31	Maris, M.	<i>De Verloren Zoon</i>		potloodtekening, 36 x 53 cm	

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK II 94	Maris, M.	<i>Portret</i>	1857	doek, 35 x 43 cm	Wild, C.T.L. de Den Haag
MK III 65	Maris, M.	<i>Zelfportret</i>		paneel, 27 x 17,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 66	Maris, M.	<i>Markt te Antwerpen</i>		schets half in verf aangezet. doek, 52 x 43 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK III 67	Maris, M.	<i>Kindjes</i>		paneel, 45 x 23 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK III 68	Maris, M.	<i>Studie</i>		op papier geschilderd, 44 x 28,5 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK III 69	Maris, M.	<i>De Kennismaking</i>		paneel, 19 x 14,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 70	Maris, M.	<i>Doopgang</i>		paneel, 36 x 22 cm	Moser, J. Den Haag
MK III 71	Maris, M.	<i>In de schaduw</i>		paneel, 21,5 x 29 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK III 72	Maris, M.	<i>Schaapskooi</i>		op papier, 45 x 27 cm	Spaan, H. Den Haag
MK III o. afl.09	Maris, M.	<i>Hondenkop</i>	± 1856	aquarel, 11,5 x 14 cm	Crommelin, mw Den Haag
MK IV 60	Maris, M.	<i>Moeder met kind</i>		potloodtekening, 30 x 17 cm	Spaan Den Haag
MK V 46	Maris, M.	<i>Koningskinderen</i>		aquarel, 32 x 49 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK V 61	Maris, M.	<i>Moedertje met kinderen</i>		potloodtekening, 12 x 20 cm	Crommelin, mw Den Haag
MK I 89	Maris, W.	<i>Zomerweelde</i>		doek, 85 x 107 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK II 32	Maris, W.	<i>Koeien aan de plas</i>		sepia, 21 x 14,5 cm	Crommelin mw Arnhem
MK III 57	Maris, W.	<i>Ezeltjes</i>		schets in olieverf. paneel, 30,5 x 22 cm	
MK IV 58	Maris, W.	<i>Ezels op het strand</i>		doek, 114 x 65 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK IV 73	Maris, W.	<i>Langs de sloot</i>		doek, 35 x 44 cm	Spaan Den Haag
MK V 09	Maris, W.	<i>Kluivende hond</i>	1864	paneel, 30 x 50 cm	Kunsthandel Krüger & Co
MK VI 01	Maris, W.	<i>Kip met kuikens</i>	± 1867	paneel, 14,5 x 19 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VI 02	Maris, W.	<i>Eenden</i>	± 1867	paneel, 14,5 x 18 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VI 03	Maris, W.	<i>In de wei</i>	± 1870	paneel, 22 x 42 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK VI 04	Maris, W.	<i>Witte poedel</i>		paneel, 26 x 21 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK VI 05	Maris, W.	<i>Landschap</i>	± 1868	doek, 47 x 79 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 06	Maris, W.	<i>Landschap</i>	± 1870	paneel, 14 x 21 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag
MK VI 07	Maris, W.	<i>Aan den slootkant</i>		aquarel, h. ± 35 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK VI 08	Maris, W.	<i>Eenden onder 't loover</i>		doek, 35 x 47 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VI o. afl.01	Maris, W.	<i>In den melkbocht</i>	± 1860	aquarel, 10 x 17 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VII 59	Maris, W.	<i>Eenden aan den slootkant</i>	1907	doek, 35 x 26 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag
MK I 04	Mauve, A.	<i>Pink met paarden</i>	± 1887	doek, 115 x 170 cm	Gemeentemuseum Den Haag
MK II 11	Mauve, A.	<i>Studie</i>		doek, 32 x 20 cm	Museum Mesdag Den Haag
MK II 44	Mauve, A.	<i>Onder 't lover</i>	1871	doek, 89 x 178 cm	Boymansmuseum Rotterdam
MK II 75	Mauve, A.	<i>Duinlandschap</i>	1874	doek, 87 x 64 cm	Museum te Dordrecht
MK II o. afl.02	Mauve, A.			aquarel	[Bremmer]
MK III 26	Mauve, A.	<i>Os voor kar bij schuurtje</i>		sepia-tekening, 41,5 x 30,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 27	Mauve, A.	<i>Op 't bleekveld</i>		doek, 41 x 28,5 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK III 39	Mauve, A.	<i>Koeien in de plas</i>	1858	aquarel, 22 x 17 cm	Kunsthandel Preyer Amsterdam
MK III 92	Mauve, A.	<i>Weg in 't duin</i>		doek, 42 x 26 cm	Spaan, H. Den Haag
MK IV 30	Mauve, A.	<i>Roodbonte koe</i>		aquarel, 52 x 40 cm	Kunsthandel Goupil Den Haag
MK IV 94	Mauve, A.	<i>Witte koe in stal</i>		aquarel, 55 x 37,5 cm	Kunsthandel Goupil Den Haag
MK V 01	Mauve, A.	<i>Schelpenvissers</i>		paneel, 35 x 20 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 02	Mauve, A.	<i>Het geitje</i>		aquarel, 25 x 34 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK V 03	Mauve, A.	<i>Holle weg in 't bosch</i>		aquarel, 29 x 21 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK V 04	Mauve, A.	<i>Drinkende koe</i>	1877	paneel, 45 x 55 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK V 05	Mauve, A.	<i>Weg met koeien</i>		doek, 80 x 52 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK V 06	Mauve, A.	<i>Schapen in de duinen</i>		doek, 45 x 65,5 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 07	Mauve, A.	<i>Aan de waschtobbe</i>		aquarel, 32 x 34 cm	Kunsthandel Arti Den Haag
MK V 08	Mauve, A.	<i>Schaapskooi in de sneeuw</i>		aquarel, 43 x 60 cm	Mesdag-van Calcar, mw Den Haag
MK V o. afl.01	Mauve, A.	<i>Zandkar</i>		zwartkrijtkrabbel, ong. ware grootte	[Bremmer]
MK VI 18	Mauve, A.	<i>Huisje in duin</i>		aquarel	Mesdag-van Calcar, mw Den Haag
MK VI 61	Mauve, A.	<i>Heide-landschap</i>		doek op paneel, 34 x 25 cm	Kunsthandel Reckers Rotterdam
MK VI o. afl.03	Mauve, A.	<i>Buitenwegje</i>		zwartkrijtkrabbel, 11,5 x 16 cm	[Bremmer]
MK VII 63	Mauve, A.	<i>Studie van schaapskop</i>		studie op papier, 17 x 20,5 cm	privaat Den Haag[Bremmer]
MK VIII 01	Mauve, A.	<i>Studie van paardentuig</i>		tekening O.I. inkt en sepia, 40 x 23,5 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 02	Mauve, A.	<i>In de duinen</i>		zwartkrijttekening, 11 x 17 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VIII 03	Mauve, A.	<i>Boerenschuur</i>	1860	sepiatekening, 22 x 29 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 04	Mauve, A.	<i>Duinrand</i>		zwartkrijttekening, 10 x 17 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 05	Mauve, A.	<i>Schapen in 't bosch</i>		zwartkrijttekening, 11,5 x 25 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 06	Mauve, A.	<i>Duinlandschap</i>		zwartkrijttekening, 10,5 x 17 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 07	Mauve, A.	<i>Studie van eene vrouw</i>		zwartkrijttekening, 25 x 18 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII 08	Mauve, A.	<i>Landschapje</i>		potloodtekening, 14 x 11 cm	Kunsthandel Wed. erven Dorens Amsterdam
MK VIII o. afl.01	Mauve, A.	<i>Winterlandschapje</i>		zwartkrijttekening, 10,5 x 14 cm	Kunsthandel Wed. Erven Dorens Amsterdam
MK VIII o. afl.08	Mauve, A.	<i>Pinken op het strand</i>		zwartkrijttekening, 11,3 x 17,9 cm	Kunsthandel Van Gogh Den Haag
MK I 61	Max, G.	<i>Doodo oerang oetan</i>	1874	doek, 91 x 77 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK I 34	Meiners, P.	<i>Stilleven</i>	1897	paneel, 15 x 25 cm	Heymans, Prof. Groningen
MK I 43	Meiners, P.	<i>Portret van Mevrouw X</i>	1882	doek, 27 x 20 cm	privaat Groningen
MK II 63	Meiners, P.	<i>Japansch Soyapotje enz.</i>		doek, 27 x 20 cm	Kapteijn, mw Utrecht
MK III 14	Meiners, P.	<i>Vogeltje met eitjes aan plank hangend</i>		paneel, 14 x 17,5 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK III 62	Meiners, P.	<i>Stilleven</i>		doek, 39 x 50 cm	Haan, mej. Groningen
MK III o. afl.04	Meiners, P.	<i>Boerenbinnenhuis</i>		aquarel, 15,5 x 10 cm	Pet, mw Groningen
MK V 57	Meiners, P.	<i>Bloemstuk</i>	1897	doek, 64 x 46 cm	Smith, W. Rotterdam
MK V o. afl.02	Meiners, P.	<i>Bloemen in glas</i>	1889	aquarel, 23 x 14 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK V o. afl.08	Meiners, P.	<i>Bloemstudie</i>	1885	aquarel, 22,5 x 14 cm	[Bremmer]
MK VI 34	Meiners, P.	<i>Gemberpot met Waterlelie</i>	1885	paneel, 31 x 12 cm	privaat Den Haag [Bremmer]
MK I 40	Mendes da Costa, J.	<i>Amsterdamsch vrouwtje</i>	± 1900	eikenhout, h. 19 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK I 63	Mendes da Costa, J.	<i>Zieke aap</i>	± 1900	gebakken klei, h. 21,5 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK I 65	Mendes da Costa, J.	<i>Apen</i>	± 1885	gips, 35 x 36 cm	Mendes da Costa, J.
MK I 66	Mendes da Costa, J.	<i>Negerkop</i>	± 1890	gips, h. met voetstuk 51 cm	Mendes da Costa, J.
MK I 67	Mendes da Costa, J.	<i>Javaansche vrouw</i>	± 1900	gebakken klei, h. zonder voetstuk 34 cm	Mendes da Costa, J.
MK I 68	Mendes da Costa, J.	<i>Huizer vrouwtje</i>	1901	eikenhout, h. 29,5 cm	Mendes da Costa, J.
MK I 69	Mendes da Costa, J.	<i>Baby</i>	1902	gebakken klei, h. met voetstuk 22 cm	Steinmetz, Th. Semarang
MK I 70	Mendes da Costa, J.	<i>Vóór 't bad</i>	1902	gebakken klei, h. 20 cm	Henny, C. Scheveningen

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK I 71	Mendes da Costa, J.	<i>Vrouwefiguur</i>	1902	gebakken klei, h. 26 cm	Steinmetz, S.R. Den Haag
MK I 72	Mendes da Costa, J.	<i>Aan 't smullen</i>	± 1902	geel koper, h. 44,5 cm	Mendes da Costa, J.
MK II 48	Mendes da Costa, J.	<i>De doove</i>	1903	grès, h. 18 cm	Ribbius Peletier Utrecht
MK III 48	Mendes da Costa, J.	<i>Geschiewes</i>	1902	gebakken klei, h. 21 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK VII 65	Mendes da Costa, J.	<i>Het brandend braambosch</i>	1908	grès-cérame, h. 23,5 cm	Tutein Nolthenius, H. Delft
MK VII 66	Mendes da Costa, J.	<i>Eiiah en Elisa</i>	1908	grès-cérame, h. 18 cm	Kröller, heer Den Haag
MK VII 67	Mendes da Costa, J.	<i>Koning David</i>	1907	grès-cérame, h. 29 cm	[Bremmer]
MK VII 68	Mendes da Costa, J.	<i>Abram</i>	1907	grès-cérame, h. 23 cm	
MK VII 69	Mendes da Costa, J.	<i>Job en de stem Gods</i>	1908	grès-cérame, h. 21 cm	Heymans, Prof. Groningen
MK VII 70	Mendes da Costa, J.	<i>Job, de zeven treurdagen</i>	1907	grès-cérame, h. 16 cm	Tutein Nolthenius, H. Delft
MK VII 71	Mendes da Costa, J.	<i>Abraham's offer</i>	1907	grès-cérame, h. 24 cm	Smith, W. Rotterdam
MK VII 72	Mendes da Costa, J.	<i>De dood van St. Julien</i>	1908	brons, h. 20,5 cm	
MK VII 96	Mendes da Costa, J.	<i>Adam en Eva</i>	1907	grès-cérame, h. 17 cm	Kröller, mw Den Haag
MK VII o. afl.09	Mendes da Costa, J.	<i>Kinderkopje</i>	1904	brons, h. 23 cm	[Bremmer]
MK VIII 78	Mendes da Costa, J.	<i>Javaansche danseres</i>		brons, h. 21 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK VIII 95	Mendes da Costa, J.	<i>Spinoza</i>	1909	brons, h. 33 cm	Mendes da Costa, J.
MK I 35	Mesdag, H.W.	<i>Garnalenvisscher s</i>		doek, 87 x 67 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK VII o. afl.04	Mesdag-Van Houten, mw	<i>Ramenas</i>		aquarel, 17,5 x 23,5 cm	Mesdag-Van Houten, mw (toen al dood)
MK I 74	Mesdag-van Houten, mw S.	<i>Judaspenningen</i>		aquarel, 65 x 41 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK VI 19	Mesdag-van Houten, mw S.	<i>Tulpen in gemberpot</i>	1887	paneel, 41 x 31,5 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK VII 25	Mesdag-van Houten, mw S.	<i>Tulpen in vaasje</i>		aquarel, 41,5 x 27,5 cm	Mesdag-van Houten, mw
MK VII 26	Mesdag-van Houten, mw S.	<i>Tros druiven</i>		aquarel, 26 x 37 cm	Mesdag-van Houten, mw
MK VII 27	Mesdag-van Houten, mw S.	<i>Vruchten-stilleven</i>		aquarel, 26,5 x 53 cm	Mesdag-van Houten, mw
MK VII 28	Mesdag-van Houten, mw S.	<i>Twee Schaapskooien</i>		aquarel, 42,5 x 53 cm	Mesdag-van Houten, mw

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VII 29	Mesdag-van Houten, mw S.	<i>Den-appels</i>		aquarel, 54,5 x 74 cm	Mesdag-van Houten, mw
MK VII 30	Mesdag-van Houten, mw S.	<i>Zanderij</i>		aquarel, 53,5 x 39 cm	Mesdag-van Houten, mw
MK VII 31	Mesdag-van Houten, mw S.	<i>Pompoenen</i>		aquarel, 27 x 37,5 cm	Mesdag-van Houten, mw
MK VII 32	Mesdag-van Houten, mw S.	<i>Bosch-intérieur</i>		aquarel, 52,5 x 32 cm	Mesdag-van Houten, mw
MK III o. afl.02	Mesker, Th.	<i>Ziekenzaal in de gevangenpoort te 's Hage</i>		papier, 33 x 27 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK VI o. afl.08	Mesker, Th.	<i>Zittende vrouw</i>		potloodtekening, 22,5 x 14,5 cm	[Bremmer]
MK III 11	Mesker, Th.L.	<i>Studie van een schuit</i>		watervrtekening, 58 x 40 cm	Hekker, Th. Den Haag
MK II 93	Mettling, L.	<i>Kinderportret</i>		doek, 37 x 45 cm	Wild, C.T.L. de Den Haag
MK I 16	Meunier, C.	<i>Ecce Homo</i>		brons, h. 56 cm	Museum Mesdag Den Haag
MK III 96	Meunier, C.	<i>De voorslager</i>		brons, h. 49 cm	tent kunst van heden Antwerpen
MK IV 44	Meunier, C.	<i>Mijnwerkers</i>		olieverf op papier, 26 x 39 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV 45	Meunier, C.	<i>Neergehurkte mijnwerker</i>		brons, h. 24,5 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV 46	Meunier, C.	<i>Oud mijnpaard</i>		brons, h. 38,5 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV 47	Meunier, C.	<i>De slachter</i>		brons, h. met voetstuk 54 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV 48	Meunier, C.	<i>Rustende Puddler</i>		brons, h. 37 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK VII 49	Meunier, C.	<i>Buste van een mijnwerker</i>		brons, h. 56 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring
MK VII 50	Meunier, C.	<i>Glasblazer</i>		brons, h. 56 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring
MK VII 51	Meunier, C.	<i>Le père Damien, apotre des lepreux</i>		brons, h. 55 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring
MK VII 52	Meunier, C.	<i>Mijnwerker</i>		brons, h. 55 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring
MK VII 53	Meunier, C.	<i>Débardeur</i>		brons, h. 49 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring[Bremmer]
MK VII 54	Meunier, C.	<i>L'homme qui boit</i>		brons, h. 49 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring
MK VII 55	Meunier, C.	<i>De mijn</i>		doek, 138 x 169 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring
MK VII 56	Meunier, C.	<i>Au pays noir</i>		doek, 180 x 240 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring
MK VII o. afl.07	Meunier, Constantin	<i>Mineur accroupi devant sa demeure</i>		paneel, 34 x 52 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK I 09	Michel, G.	<i>Landschap met molen</i>		doek, 63 x 51 cm	Museum Mesdag Den Haag
MK II 10	Michel, G.	<i>Landschap</i>		doek, 58 x 42 cm	Museum Mesdag Den Haag
MK I 06	Millet, J.F.	<i>Le Pacage</i>		doek, 91 x 72 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK III 78	Millet, J.F.	<i>De woning van Millet te Gréville</i>		doek, 45 x 54 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK IV o. afl.02	Millet, J.F.	<i>Jeune fille pourchassant des oies</i>		pentekening met kleur, 36,5 x 24 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 75	Millet, J.F.	<i>Côte de Cherbourg</i>		pastel, 54 x 44 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK I 08	Minne, G.	<i>Vrouwshoofd</i>	± 1895	pleister, h. 44 cm	Beekhuis, mej G. Amsterdam
MK I 24	Minne, G.	<i>Badende vrouw</i>	1902	marmer, h. 39 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK I 56	Minne, G.	<i>Geknielde jongen</i>	± 1898	pleister, h. 80 cm	Minne, G.[Bremmer]
MK II 16	Minne, G.	<i>Trois saintes femmes</i>		eikenhout, h. 61 cm	Ribbius Peletier Utrecht
MK IV 96	Minne, G.	<i>De gewonde</i>	1898	brons, h. 26,5 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK IV 62	Monet, Claude	<i>Le Printemps</i>	1875	doek, 80 x 59 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 63	Monet, Claude	<i>La falaise de Saint Adresse</i>		doek, 71 x 54 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 80	Monticelli, A.	<i>Bloemstuk</i>		paneel, 52 x 33 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 75	Monticelli, A.	<i>La fontaine de Jouvence</i>		paneel, 39 x 59 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI o. afl.04	Nat, W. v.d.	<i>Studie</i>	1905	zwartkrijt, 22 x 30 cm	[Bremmer]
MK I 37	Nat, W. van der	<i>Gezicht op Rijnsburg</i>	1902	doek, 59 x 51 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK IV 76	Nat, W. van der	<i>Studie in N. Brabant</i>	1905	doek, 52 x 38 cm	[Bremmer]
MK IV 93	Nat, W. van der	<i>Boerenwoning in Brabant</i>	1905	doek, 46 x 28 cm	Schmülling Batavia
MK VI 25	Nat, W. van der	<i>Ophaalbrug</i>	1907	paneel, ± 20 x 30 cm	Bouvy, J.B. Dordrecht
MK VI 26	Nat, W. van der	<i>Peuraar</i>	1907	paneel, 20 x 30 cm	Bouvy, J.B. Dordrecht
MK VI 27	Nat, W. van der	<i>Achteraf</i>	1907	doek, 26,5 x 35 cm	
MK VI 28	Nat, W. van der	<i>Brabantsch intérieur</i>	1906	doek, 34 x 45 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK VI 29	Nat, W. van der	<i>Aan het Koger-meer</i>	1907	doek, 20 x 29 cm	Jonkman, mw Utrecht
MK VI 30	Nat, W. van der	<i>Winter</i>	1907	paneel, 35 x 27 cm	Meulen, mej van der Utrecht
MK VI 31	Nat, W. van der	<i>Studie van schuiten in sloot</i>	1907	paneel, 21 x 27 cm	S..., mej Amersfoort
MK VI 32	Nat, W. van der	<i>Dorpshuizen</i>	1907	roodkrijttekening, 27 x 40 cm	Bremmer, H.P. Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VII o. afl.08	Nat. W. van der	<i>Buitenbuurt</i>		roodkrijttekening, 22 x 31 cm	[Bremmer]
MK VIII 79	Nat. W. van der	<i>Hei-schapen</i>	1908	zwartkrijttekening, 43 x 60 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag
MK II 09	Neuhuys, A.	<i>Binnenhuis in Drenthe</i>		doek, 100 x 75 cm	Gemeentemuseum Den Haag
MK II 76	Neuhuys, A.	<i>Vrijage</i>	± 1885	doek, 142 x 108 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK III 63	Neuhuys, A.	<i>Binnenhuis</i>		paneel, 35 x 31 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK IV 59	Neuhuys, A.	<i>Moeder met kind</i>		houtschooltekening, 57,5 x 81 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK V 45	Neuhuys, A.	<i>Brabantsch vrouwje</i>		paneel, 35 x 25 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 17	Neuhuys, A.	<i>Intérieur</i>		doek, 100 x 138 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK V 33	Neuhuys, J.	<i>Wintergezicht</i>		aquarel, 45 x 28 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK V 34	Neuhuys, J.	<i>Waterpartij</i>	1878	doek, 47 x 102 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK V 35	Neuhuys, J.	<i>Varkenskot</i>		doek, 32 x 47 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK V 36	Neuhuys, J.	<i>Langs de vaart</i>	1877	aquarel, 24 x 37 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK V 37	Neuhuys, J.	<i>In de duinen</i>		doek, 47 x 100 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK V 38	Neuhuys, J.	<i>Landschap</i>		doek, 29 x 49 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK V 39	Neuhuys, J.	<i>De peuraar</i>		paneel, 27 x 36 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK V 40	Neuhuys, J.	<i>Regen</i>	1877	aquarel, 21 x 34,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK V o. afl.05	Neuhuys, J.	<i>Waterlandschap</i>		paneel, 12 x 17,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III o. afl.10	Neuville, de	<i>De Goederenwagen</i>		23 x 14 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK VII 36	Nuijen, W.J.J.	<i>Vaart met molen</i>		paneel, 39 x 55 cm	[Bremmer]
MK VII 37	Nuijen, W.J.J.	<i>La grosse horloge</i>		sepia-tekening, 42 x 30,5 cm	[Bremmer]
MK III 43	Poggenbeek, G.	<i>Radbout te Medemblik</i>		paneel, 44 x 35 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK III 91	Poggenbeek, G.	<i>Weg met figuren</i>		paneel, 36,5 x 26 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK IV 57	Poll, H. van der	<i>IJsbeer</i>	1902	doek, 50 x 34 cm	Meulen, mej. van der Utrecht
MK I 50	Redon, O.	<i>La lumière</i>		lithographie, 39 x 28 cm	Varenhorst, B.J. Den Haag
MK II 45	Redon, O.	<i>Tête de Martyr</i>		tekening, 36 x 37 cm	Toorop, J. Amsterdam
MK III 61	Redon, O.	<i>Druïdesse</i>		lithographie, 20 x 23 cm	Spaan, H. Den Haag
MK V 65	Redon, O.	<i>...c'était un voile, une Empreinte...</i>	1891	lithografie, 18,5 x 13,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK V 66	Redon, O.	<i>...et là-bas L'Idole Astrale, l'atpotéose</i>	1891	lithografie, 27,5 x 19,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK V 67	Redon, O.	<i>Lueur Précaire, une tête à l'infini suspendue</i>	1891	lithografie, 27,5 x 21 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK V 68	Redon, O.	<i>Sous L'Aile d'Ombre, l'être noit appliquait une active morsure</i>	1891	lithografie, 22,5 x 17 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK V 69	Redon, O.	<i>Pélerin du Monde Sublunaire</i>	1891	lithografie, 27,5 x 20,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK V 70	Redon, O.	<i>Le jour</i>	1891	lithografie, 21 x 15,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK V 71	Redon, O.	<i>Dans mon rêve, je vis au ciel un Visage de Mystère</i>	1885	lithografie, 29 x 24 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK V 72	Redon, O.	<i>La fleur du Marécage, une tête humaine et triste</i>	1885	lithografie, 27,5 x 20,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK VI 65	Redon, O.	<i>Les prêtresses furent en Attente. Uit La nuit</i>	1886	lithografie, 28 x 21 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK VI 66	Redon, O.	<i>La Chimère regarda avec effroi toutes choises. Uit La nuit</i>	1886	lithografie, 25 x 18,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK VI 67	Redon, O.	<i>Et le chercheur était à la Recherche Infinie. Uit La Nuit</i>	1886	lithografie, 27,5 x 18 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK VI 68	Redon, O.	<i>L'homme fut solitaire dans un Paysage de Nuit. Uit la Nuit</i>	1886	lithografie, 29 x 22 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK VI 69	Redon, O.	<i>L'ange perdu ouvrit alors des Ailes Noires. Uit La nuit</i>	1886	lithografie, 26 x 21,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK VI 70	Redon, O.	<i>Je vis dessus le contour vaporeux d'une forme humaine. Uit La maison hantée</i>	1896	lithografie, 25 x 18 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VI 71	Redon, O.	<i>Je vis une lueur large et pâle. Uit La maison hantée</i>	1896	lithografie, 23 x 17 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK VI 72	Redon, O.	<i>Selon toute apparence, c'était une main de chair et de sang comme la mienne. Uit La Maison hantée</i>	1896	lithografie, 24,5 x 17,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag [Bremmer]
MK VIII 41	Redon, O.	<i>Des larves si hideuses.... Uit La maison hantée</i>	1896	lithografie, 18 x 17 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag [Bremmer]
MK VIII 42	Redon, O.	<i>à la Vieillesse. Uit La Nuit</i>	1886	lithografie, 24,5 x 18,5 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag [Bremmer]
MK VIII 43	Redon, O.	<i>Saint Antoine: Il doit y avoir...</i>		lithografie, 17 x 12,5 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag [Bremmer]
MK VIII 44	Redon, O.	<i>Sainte Antoine:...à travers ses longs cheveux...</i>		lithografie, 28,5 x 23 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag [Bremmer]
MK VIII 45	Redon, O.	<i>...une longue chrysalide couleur de sang...</i>		lithografie, 22 x 18,5 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag [Bremmer]
MK VIII 46	Redon, O.	<i>Le sphinx:...</i>		lithografie, 28 x 20 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag [Bremmer]
MK VIII 47	Redon, O.	<i>Les sciapodes</i>		lithografie, 28 x 21 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag [Bremmer]
MK VIII 48	Redon, O.	<i>La Mort</i>		lithografie, 26 x 19,5 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag [Bremmer]
MK VIII o. afl.06	Redon, O.	<i>La largeur et l'aplatissement de l'os frontal....</i>		lithografie, 22,5 x 15,5 cm	Kunsthandel van Gogh Den Haag [Bremmer]
MK V o. afl.09	Remarle, A.	<i>frontispice uit La Passante</i>	1892	ets, 8 x 5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VIII 49	Rijsselberghe, Th. van	<i>La pointe du Rossignol</i>	1905	doek, 70 x 82 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring
MK VIII 50	Rijsselberghe, Th. van	<i>Ochtendnevel, Veere</i>	1906	doek, 59 x 71 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring
MK VIII 51	Rijsselberghe, Th. van	<i>Naakt Vrouwefiguur</i>	1906	doek, 97 x 78 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring
MK VIII 52	Rijsselberghe, Th. van	<i>Dame in 't wit</i>	1907	doek, 127 x 142 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring
MK VIII 53	Rijsselberghe, Th. van	<i>Langouste</i>	1907	doek, 44 x 53 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring; Maas, J. Delft
MK VIII 54	Rijsselberghe, Th. van	<i>Portret van Emile Verhaeren</i>	1907	doek, 89 x 71 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring
MK VIII 55	Rijsselberghe, Th. van	<i>Klooster te Monreale, (Sicilië)</i>	1908	doek, 71 x 53 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring [Bremmer]

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VIII 56	Rijsselberghe, Th. van	<i>Aquarium te Napels</i>	1909	carton, 53 x 72 cm	tent vd Rotterdamschen Kunstkring[Bremmer]
MK VIII o. afl.07	Rijsselberghe, Th. van	<i>Pozzuoli</i>	1909	carton, 32 x 40 cm	tent. Rijsselberghe Rotterdamse Kunstkring 1909
MK III o. afl.12	Rochussen, C.	<i>Brugje</i>		waterverfschets, 15,5 x 26,5 cm	Crommelin, mw Den Haag
MK I 15	Roelofs, W.	<i>Studie van een schuit</i>		potloodtekening, 23,5 x 15 cm	Museum Willet-Holthuysen Amsterdam
MK III 38	Roelofs, W.	<i>De Ruïne</i>		paneel, 52 x 33 cm	Gemeentemuseum Den Haag
MK IV 86	Roelofs, W.	<i>Watermolen in Gelderland</i>		doek, 100 x 68 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK IV 87	Roelofs, W.	<i>Polder landschap</i>		doek op paneel, 32 x 17 cm	Spaan Den Haag
MK IV 88	Roelofs, W.	<i>Le Rhin à Oosterbeek</i>		doek op paneel, 43 x 30 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VI 58	Roelofs, W.	<i>Polderlandschap</i>		doek, 81 x 68 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK IV 77	Ronner, H.	<i>Trekhonden</i>		paneel, 22,5 x 17,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK II 80	Rosso, Medardo	<i>Rieuse</i>		brons, h. 50 cm	Rodin, A. Parijs
MK III 74	Rousseau, Ph.	<i>Stilleven</i>		paneel, 35 x 25,5 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK I 36	Rousseau, Th.	<i>De groote eik</i>		doek, 29 x 42 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK VIII 67	Rousseau, Th.	<i>Les bûcheronnes</i>		doek, 64 x 100 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK III 59	Rowlandson, Th.	<i>Unloading a waggon</i>	1814	waterverftekening, 38 x 25 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK IV 91	Sande Bakhuizen, J.J. van de	<i>Geldersch landschap</i>		doek, 45 x 37,5 cm	Kunsthandel Goupil Den Haag
MK VII 35	Schelfhout, A.	<i>Watermolen</i>		sepia-tekening, 28 x 40 cm	[Bremmer]
MK III 30	Segantini, G.	<i>Man te paard</i>		doek, 29 x 44 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK IV o. afl.06	Stevens, J.	<i>Schimmel</i>	1849	paneel, 15,5 x 22 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK VII 58	Stobbaerts J.	<i>La toilette de Mirza</i>		paneel	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK II 43	Stortenbeker, P.	<i>Tegen den avond</i>		paneel, 36 x 52 cm	Gemeentemuseum Den Haag
MK III 10	Tholen, W.B.	<i>Herfst</i>	1892	doek, 70 x 58 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK V 58	Tholen, W.B.	<i>Dorpsherberg</i>	1899	paneel, 30 x 46 cm	Smith, W. Rotterdam
MK V 59	Tholen, W.B.	<i>Scheepsmakerij</i>	1906	aquarel, 51 x 67 cm	Smith, W. Rotterdam
MK VII 20	Tholen, W.B.	<i>Zuiderzee</i>		doek, 100 x 70 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag
MK VIII 30	Tholen, W.B.	<i>Winter</i>		doek, 49 x 65 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK VIII 31	Tholen, W.B.	<i>Appelplukken</i>		doek, 40 x 54 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VIII 57	Tholen, W.B.	<i>Winter aan de vaart</i>		doek, 39 x 38 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK VIII 58	Tholen, W.B.	<i>Steenen brug, avond</i>		doek, 40 x 64 cm	
MK IV 17	Thoma, Hans	<i>Portret van den kunstenaar</i>	1899	doek, 80 x 64 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV 18	Thoma, Hans	<i>Watervallen van Tivoli</i>		karton, 60 x 52,5 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV 19	Thoma, Hans	<i>Zeevolk</i>		paneel, 66 x 81 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV 20	Thoma, Hans	<i>Avondlandschap (Boven Rijn)</i>	1889	doek, 68,5 x 48 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV 21	Thoma, Hans	<i>Zingende Engeltjes</i>	1894	paneel, 68 x 46,5 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV 22	Thoma, Hans	<i>Turfland</i>	1900	doek	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV 23	Thoma, Hans	<i>Landschap met zinnebeeldige figuren</i>	1878	doek, 103 x 75 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV 24	Thoma, Hans	<i>Mastbosch en jager</i>	1879	doek, 76 x 104 cm	tent Kunst van Heden Antwerpen
MK IV o. afl.03	Thoma, Hans	<i>St. Antoon bij Partenkirchen</i>	1899	geschilderde lithographie	tent. Kunst van heden Antwerpen
MK III 58	Thorn Prikker, J.	<i>De Holle weg</i>		doek, 100 x 70 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK I 47	Toorop, J.	<i>Portret van Jacob van der Meulen</i>	1902	tekening, 21 x 32 cm	Toorop, J.
MK II o. afl.12	Toorop, J.		1894	krabbel	[Bremmer]
MK III 40	Troostwijk, W.J.	<i>Het raampoortje te Amsterdam</i>	1809	doek, 57 x 48 cm	Rijksmuseum Amsterdam
MK I 57	Troyon, C.	<i>Kudde bij onweer</i>	1853	doek, 194 x 261 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK II 42	Troyon, C.	<i>L'aurore</i>		paneel, 50 x 61 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK V 76	Troyon, C.	<i>Boschgezicht</i>		doek, 64 x 53 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK I 60	Verlat, Ch.	<i>Le Quatuor</i>	1872	paneel, 54 x 41 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK VII 34	Verschuur, W.	<i>Honden</i>	1840	roodkrijttekening, 12 x 19 cm	[Bremmer]
MK I 23	Verster, F.	<i>Boomstudie</i>	1896	tekening, 29 x 36 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK I 38	Verster, F.	<i>Moestuin</i>	1889	doek, 37 x 47	Verbeek van de Sande, mw Utrecht
MK I 79	Verster, F.	<i>Anemonen</i>	1889	doek, 131 x 75 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK II 58	Verster, F.	<i>Kruikje met knoflook</i>		waskrijttekening, 20 x 23,5 cm	Dam, van Rotterdam
MK II 79	Verster, F.	<i>Winter</i>		doek, 23 x 36 cm	Enthoven Voorburg
MK II 91	Verster, F.	<i>Portret van den vader des schilders</i>	1902	carton, 30 x 40 cm	Verster van Wulverhorst Leiden
MK III 95	Verster, F.	<i>Huisje te Noordwijk</i>	1897	waskrijt, 51 x 58 cm	Steinmetz, S.R. Den Haag
MK V 49	Verster, F.	<i>Modelstudie</i>	1881	doek, 39 x 26 cm	Verster, F.

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK V 50	Verster, F.	<i>Endegeest</i>	1893	pastel, 45 x 68 cm	Verster, F.
MK V 51	Verster, F.	<i>Hooglandsche kerk te Leiden</i>	1898	waskrijttekening, 62 x 51 cm	Wed. Groll, mw de Leiden
MK V 52	Verster, F.	<i>Drie tinnen kannen</i>	1905	doek, 29 x 30 cm	Beer Poortugael, A.W. den Den Haag
MK V 53	Verster, F.	<i>Pink op 't strand</i>	1906	doek, 50 x 36 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK V 54	Verster, F.	<i>Het kanaal te Katwijk</i>	1906	doek, 30 x 40 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK V 55	Verster, F.	<i>Eieren in houten schepnap</i>	1906	doek, 24 x 35 cm	Verburgh Den Haag
MK V 56	Verster, F.	<i>Doodde Roeken</i>	1907	doek, 25 x 53 cm	Verburgh Den Haag
MK VII 23	Verster, F.	<i>Bokkingen</i>	1902	doek, 23 x 37 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag
MK VII 45	Verster, F.	<i>Geplukte kippen</i>	1888	ets, 12 x 23,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK V o. afl.07	Verster, Floris	<i>Studie van een hond</i>		zwartkrijttekening	privaat Den Haag[Bremmer]
MK VII o. afl.03	Verster, Floris	<i>Drie wilgen</i>	1889	ets, 21,5 x 13 cm	[Bremmer]
MK II 41	Verveer, S.L.	<i>Gezicht op een stad</i>		watervarf, 12 x 19,5 cm	Museum Willet-Holthuysen Amsterdam
MK I 01	Veth, J.P.	<i>Portret van Mej. B.</i>	1899	paneel, 36 x 45 cm	privaat Utrecht
MK II 90	Veth, J.P.	<i>Heintje</i>	1891	doek, 36 x 44 cm	Museum Dordrecht
MK VII 42	Veth, J.P.	<i>Mansportret</i>	1892	ets, 19 x 18 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK I 73	Voerman, J.	<i>Rozen-aquarel</i>		aquarel, 25 x 38 cm	Michelsen, Dr. Den Haag
MK III 28	Voerman, J.	<i>Rozen in Gemberpot</i>		aquarel, 44 x 31 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK IV 65	Voerman, J.	<i>Wei met koeien</i>	± 1885	doek, 100 x 70 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK IV 66	Voerman, J.	<i>Witte rozen</i>	± 1890	aquarel, 44 x 28 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK IV 67	Voerman, J.	<i>Koeien vóór Hattem</i>	± 1895	aquarel, 57 x 40 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK IV 68	Voerman, J.	<i>Bloemen</i>	± 1896	aquarel, 28 x 42 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK IV 69	Voerman, J.	<i>Riviergezicht</i>	1906	doek, 55 x 31 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK IV 70	Voerman, J.	<i>Noppende paarden</i>	1906	doek, 51 x 41 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK IV 71	Voerman, J.	<i>Boschgezicht</i>	1906	doek, 54 x 31 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK IV 72	Voerman, J.	<i>Gezicht op Hattem</i>	1906	doek, 90 x 70 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK IV o. afl.09	Voerman, J.	<i>Drijvende schuit</i>	1906	zwart krijttekening, 10,5 x 12 cm	
MK VI 95	Voerman, J.	<i>Vroege morgen</i>	1906	doek, 40 x 50 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK III 33	Vogdigel	<i>Binnenplaats</i>	1846	doek, 44 x 53 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK I 13	Vollon, A.	<i>Stadsgezicht</i>		doek, 18 x 24 cm	Museum Mesdag Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK I 80	Vollon, A.	<i>Violettes de Parme</i>		paneel, 20 x 25 cm	Museum Willet-Holthuysen Amsterdam
MK II o. afl.08	Vollon, A.	<i>Stilleven</i>		waterverf, 12,5 x 9 cm	Museum Willet-Holthuysen Amsterdam
MK V o. afl.10	Vollon, A.	<i>Stilleven</i>		paneel, 26 x 34 cm	privaat Den Haag[Bremmer]
MK VII 90	Vollon, A.	<i>Molen op heuvel</i>		doek, 69 x 89 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 71	Vollon, A.	<i>Studie naar een marmot</i>		doek, 18 x 26,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam[Bremmer]
MK II 65	Weissenbruch, H.J.	<i>Wilgen bij het hek</i>		paneel, 23 x 17,5 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK II 66	Weissenbruch, H.J.	<i>Intérieur</i>		paneel, 59 x 34 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK II 67	Weissenbruch, H.J.	<i>Strand</i>	1887	doek, 70 x 100 cm	Gemeentemuseum Den Haag
MK II 68	Weissenbruch, H.J.	<i>Vrouwkje Waaiman te Noorden</i>		doek, 53 x 38 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK II o. afl.09	Weissenbruch, H.J.		1870	schilderijtje	
MK III 25	Weissenbruch, H.J.	<i>Stal-intérieur</i>	1895	doek, 43 x 32 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK I 92	Weissenbruch, J.	<i>Binnenplaats van het Stadhuis te Kuilenburg</i>		doek, 59 x 80 cm	Museum Dordrecht
MK III 35a	Weissenbruch, J.	<i>Gezicht op een stad</i>		aquarel, 14,5 x 10 cm	Kuyper, J. de Den Haag
MK IV 27	Weissenbruch, J.	<i>Stadsgezicht in Amersfoort</i>		paneel, 18,5 x 14,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK IV 74	Weissenbruch, J.	<i>Scheveningen</i>		paneel, 18,5 x 14,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK V 31	Weissenbruch, J.	<i>Markt in de stad</i>		paneel, 29 x 39 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam
MK III 93	Weissenbruch, J.H.	<i>Kelder-intérieur</i>	1888	doek, 50 x 38 cm	Kunsthandel Goupil Den Haag
MK V 14	Weissenbruch, J.H.	<i>Landschap</i>	1873	paneel, 16 x 22,5 cm	Kunsthandel Buffa Amsterdam
MK V 41	Weissenbruch, J.H.	<i>Achter de woning</i>		paneel, 26 x 33 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 91	Weissenbruch, J.H.	<i>Boerenwoning</i>		paneel, 40 x 31 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK VII 01	Weissenbruch, J.H.	<i>Strand</i>		aquarel, 49 x 40 cm	Spaan Den Haag
MK VII 02	Weissenbruch, J.H.	<i>Jaagpad</i>		paneel, 40,5 x 30,5 cm	Spaan Den Haag
MK VII 03	Weissenbruch, J.H.	<i>Avond</i>		sepia-tekening, 21 x 33 cm	
MK VII 04	Weissenbruch, J.H.	<i>Stilleven</i>		paneel, 30,5 x 24 cm	Brink, A.J. Den Haag
MK VII 05	Weissenbruch, J.H.	<i>Molen</i>		aquarel, 36 x 25,5 cm	Spaan Den Haag
MK VII 06	Weissenbruch, J.H.	<i>Branding</i>		paneel, 27 x 20 cm	Spaan Den Haag

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VII 07	Weissenbruch, J.H.	<i>Stadsgezicht</i>		aquarel, 28 x 23 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag
MK VII 08	Weissenbruch, J.H.	<i>Boerenerf</i>		pentekening, 20,5 x 30 cm	Spaan Den Haag
MK VII o. afl.01	Weissenbruch, J.H.	<i>Strandgezicht</i>		potloodschets, 11,5 x 18,5 cm	Spaan, hr Den Haag
MK VII o. afl.12	Weissenbruch, J.H.	<i>Strandgezicht</i>		tekening, 14,5 x 19 cm	Spoor, hr Den Haag
MK VI 38	Weissenbruch, J.H.	<i>De Groote Molen</i>		doek, 97 x 70 cm	Kunsthandel Schüller Den Haag
MK IV 89	Weissenbruch, J.J.	<i>Regenweer</i>		paneel, 24 x 34 cm	Kunsthandel Goupil Den Haag
MK IV 90	Weissenbruch, J.J.	<i>Poldervaart</i>		aquarel, 54,5 x 37 cm	Kunsthandel Goupil Den Haag
MK III o. afl.08	Weissenbruch, Jan	<i>Haven te Vlaardingen (?)</i>	1846	aquarel, 14,5 x 10 cm	Crommelin, mw Den Haag
MK IV 75	Wiertz, A.J.	<i>La tentation de St. Antoine</i>		paneel, 28,5 x 39 cm	Stolk, J.B. van Den Haag
MK II 62	Wiertz, H.F.	<i>Schelpen</i>	1808	aquarel, 35 x 27,5 cm	Bremmer, H.P. Den Haag
MK III 42	Willette, A.	<i>Les funérailles</i>		lithographie, 44,5 x 30,5 cm	Scherjon, W. Utrecht
MK II 77	Witsen, W.	<i>De oude Schans</i>		doek, 99 x 129 cm	Suasso Museum Amsterdam
MK IV 28	Witsen, W.	<i>Oude huizen te Dordrecht</i>		doek, 69 x 58 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK V 42	Witsen, W.	<i>Over de hei</i>	1905	doek, 33 x 40 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VII 44	Witsen, W.	<i>Brabantsch boerenerf</i>	1892	ets, 17,5 x 23,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VIII 25	Witsen, W.	<i>Stationeerende Cabs</i>		aquarel, 49 x 69 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 61	Witsen, W.	<i>Onderhuizen te Dordrecht</i>		paneel, 26 x 36 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 41	Zandleven, J.A.	<i>Boschrand</i>	1907	doek, 34 x 48 cm	[Bremmer]
MK VI 42	Zandleven, J.A.	<i>Bloemen in Gemberpot</i>	1907	doek, 40,5 x 32 cm	
MK VI 43	Zandleven, J.A.	<i>Muurtje</i>	1907	doek, 32,5 x 42 cm	
MK VI 44	Zandleven, J.A.	<i>Boerenshuur</i>	1907	doek, 34 x 49 cm	
MK VI 45	Zandleven, J.A.	<i>Stilleven</i>	1907	doek, 39 x 31 cm	
MK VI 46	Zandleven, J.A.	<i>Boerenwoning in den Achterhoek</i>	1907	doek, 34 x 49 cm	
MK VI 47	Zandleven, J.A.	<i>Zware beuk</i>	1904	zwartkrijttekening met een enkel tikje pastel	[Bremmer]
MK VI 48	Zandleven, J.A.	<i>Dennenbosch</i>	1902	zwartkrijttekening, 23,5 x 34 cm	[Bremmer]
MK VI o. afl.06	Zandleven, J.A.	<i>Studie van een boerenerf</i>	1902	zwartkrijt met pastel, 29,5 x 37 cm	[Bremmer]

jaargang/ nummer	kunstenaar	titel	datering	gegevens	eigenaar
MK VIII 75	Zandleven, J.A.	<i>Boomstudie</i>	1910	doek, 39 x 31,5 cm	privaat Den Haag[Bremmer]
MK I 96	Zijl, L.	<i>Kindje</i>	1890	brons, h. 29,5 cm	Kamerlingh Onnes, M. Leiden
MK VII 47	Zilcken, Ph.	<i>Landschap</i>		ets, 14 x 26,5 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK I 77	Zwart, W. de	<i>Bloemen</i>	± 1890	doek, 45,5 x 64 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK IV 80	Zwart, W. de	<i>Aan den buitenkant der stad</i>		doek, 64 x 43 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 81	Zwart, W. de	<i>Buurtje te Soest</i>		doek, 33 x 52 cm	Kunsthandel Krüger & Co Den Haag
MK VI 82	Zwart, W. de	<i>Bloemen schikken</i>		doek, 46 x 62 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VI 83	Zwart, W. de	<i>Montmartre</i>	± 1890	aquarel, 40 x 70 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VI 84	Zwart, W. de	<i>Duinlandschap</i>		doek, 53 x 98 cm	Kunsthandel Biesing Den Haag
MK VI 85	Zwart, W. de	<i>Roeilust</i>		doek, 46 x 30 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VI 86	Zwart, W. de	<i>Winter</i>		aquarel, 35 x 47 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VI 87	Zwart, W. de	<i>Studie van eene boerenvrouw</i>		zwartkrijttekening, 50 x 38 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VI 88	Zwart, W. de	<i>Studie van eene boerderij</i>		roodkrijttekening, 29 x 32 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VI o. afl.11	Zwart, W. de	<i>Katten</i>		ets, 11 x 12 cm	Kunsthandel van Gogh Amsterdam - Den Haag
MK VI o. afl.12	Zwart, W. de	<i>Drinkende Kat</i>		ets, 12 x 12,5 cm	Kunsthandel Van Gogh Amsterdam
MK VII 64	Zwart, W. de	<i>Oude vrouw</i>		zwart krijt met kleur, 31 x 23,5 cm	privaat Den Haag[Bremmer]
MK VII 95	Zwart, W. de	<i>Zanderij te Santpoort</i>		doek, 60 x 80 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 62	Zwart, W. de	<i>Schelvis op groen vergiet</i>		doek, 39 x 51 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK VIII 63	Zwart, W. de	<i>Gemberpot met tulpen e.a. bloemen</i>		doek, 41 x 39 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam
MK IV 29	Zwart, W. de	<i>Landschap</i>		doek, 100 x 81 cm	Kunsthandel van Wisselingh Amsterdam

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII o. afl. 10	Aarts, prof. J.	<i>Studiekop</i>		lithografie
BK XVIII 47	Abrahams, Anna	<i>Rozen in glas</i>		olieverf op doek, 24 x 30 cm
BK XII 47	Adriaenssen, A.	<i>Tulpen</i>	1635	olieverf op paneel, 45 x 32 cm
BK XXIII 18	Aelst, W. van	<i>Jachtstilleven</i>		olieverf op doek, 66 x 51 cm
BK V 51	Aertsen, P.	<i>Intérieur</i>		pentekening, schaduwen met licht blauw, op papier, 20 x 27 cm
BK XV 48	Albert, J.	<i>Stilleven</i>	1923	olieverf op doek, 61 x 91 cm
BK XXIII 47	Albert, J.	<i>Kerkje in Brabant</i>	1933	olieverf op doek, 44 x 49 cm
BK XV 89	Albert, Jos	<i>Het ontbijt</i>	1924	olieverf op doek, 97 x 22 cm
BK II 17	Allebé, A.	<i>Buurpraatje</i>	1869	olieverf op doek, 79 x 61 cm
BK II 43	Allebé, A.	<i>Studie naar een papegaai</i>	1874	zwart- en roodkrijttekening, 28,5 x 19,5 cm
BK III o. afl. 05	Allebé, A.	<i>Papegaaien</i>	1872	tekening
BK III o. afl. 12	Allebé, A.	<i>Aapje</i>	1874	tekening
BK VI 68	Allebé, A.	<i>Meisje met fiets</i>	1897	watervrtekening, 25 x 18 cm
BK XI 16	Allebé, A.	<i>In de kerk</i>	1874	aquarel, 35 x 55 cm
BK XII 44	Allebé, A.	<i>Doode hond</i>	1879	watervr, 21 x 28 cm
BK XII 89	Allebé, A.	<i>Terug uit de kerk</i>	1868	watervr, 28,5 x 22 cm
BK XII o. afl. 11	Allebé, A.	<i>Vrouwekopje</i>		tekening
BK XIV 14	Allebé, A.	<i>De museumwachter</i>	1870	olieverf op paneel, 62,5 x 34 cm
BK XV 92	Allebé, A.	<i>Aschkar</i>		potloodtekening, ong. ware grootte
BK XVI 35	Allebé, A.	<i>Meisjesportret</i>	1856	olieverf, 39 x 30 cm
BK XVIII o. afl. 04	Allebé, A.	<i>Deurtje</i>		lithografie
BK I 04	Altorf, J.	<i>Soezende aap</i>		brons op ware grote
BK III 37	Altorf, J.	<i>Papegaai</i>	1912	half porcelein, h. 34 cm gebakken door C.J. Lanooy
BK IV 22	Altorf, J.	<i>Reiger</i>	1916	eikenhout, h. 52 cm
BK V 08	Altorf, J.	<i>Oehoe</i>		hardsteen, h. 50 cm
BK V 39	Altorf, J.	<i>Het stilzwijgen</i>	1913	ivoor, h. 26 cm
BK VI 71	Altorf, J.	<i>Olifant</i>	1911	half porcelein, h. 21 cm
BK VIII 55	Altorf, J.	<i>Papegaai</i>	1919	brons, h. 32 cm
BK X 38	Altorf, J.	<i>Vogel</i>	1922	ivoor, h. 40 cm
BK XI 67	Altorf, J.	<i>Uil</i>	ca. 1920	eikenhout, h. 34 cm
BK XVI 21	Altorf, J.	<i>Uil</i>	1928	brons, h. 37 cm
BK XVIII 88	Altorf, J.	<i>Havik</i>	1930	brons, h. 39 cm
BK XXI 50	Altorf, J.	<i>St. Franciscus</i>	1932	ivoor, h. 35 cm
BK I 20	Angel, Frère	<i>La source de vie</i>	1908	olieverf op doek, 167 x 64 cm
BK XVIII o. afl. 01	Antwerpen	<i>Kasteel</i>	1530	houtsnode uit boek

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII o. afl. 04	Antwerpen	<i>De boodschapper</i>	1530	houtsnede
BK XVIII o. afl. 08	Apol, L.	<i>Buithuisje</i>	ca. 1870	ets
BK XVIII 20	Arentsz, Arent	<i>Wintergezicht bij Amsterdam</i>		olieverf op paneel, 53 x 99 cm
BK XVIII 91	Arentsz.- Cabel, A.	<i>IJsvermaak</i>		olieverf op paneel, 55 x 98 cm
BK I 34	Arentz., Arent	<i>IJsvermaak</i>		paneel, 31 x 46 cm
BK XVII 49	Aretino, Spinello	<i>St. Julien</i>		olieverf op paneel, 33,7 x 39,2 cm
BK XX 65	Assyrië	<i>Bas-relief</i>		bas-relief, 89 x 68 cm
BK XV 25	Ast, B. van der	<i>Stilleven met appelen</i>		olieverf op paneel, 21,5 x 33,5 cm
BK XVIII 84	Ast, B. van der	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 50 x 53 cm
BK XVIII 22	Avercamp, A.	<i>Wintergezicht bij Utrecht</i>		olieverf, doek op hout, 47 x 89 cm
BK III 05	Avercamp, H.	<i>Schaatsenrijders</i>		watervrtekening, 18 x 28 cm
BK IV 60	Avercamp, H.	<i>Winter</i>		olieverf op paneel, 76,5 x 132 cm
BK VIII 17	Avercamp, H.	<i>Wintervermaak</i>		olieverf op paneel, 26 x 39 cm
BK XVII 43	Avercamp, H.	<i>IJsvermaak</i>		olieverf op paneel, 37 x 64 cm
BK XVII 51	Avercamp, H.	<i>IJsvermaak</i>		olieverf op paneel, 19 x 26,5 cm
BK XVIII 21	Avercamp, H.	<i>Wintervermaak</i>		olieverf op paneel, 18,5 x 36 cm
BK VIII 81	Avercamp, H. van	<i>IJsvermaak</i>		olieverf op paneel, 21 x 26 cm
BK XVIII o. afl. 09	Avercamp, H. van	<i>Sleden op het ijs</i>		tekening
BK IV 14	Averkamp, H.	<i>IJsvermaak</i>		gekleurde tekening, 13,5 x 20,5 cm
BK V 96	Averkamp, H. van	<i>Figuren op het ijs</i>		gekleurde tekening, 9 x 16,5 cm
BK XVIII o. afl. 03	Averkamp, H. van	<i>Figuren bij het hek</i>		tekening
BK XXIII 21	Baburen, Th. van	<i>De koppelaarster</i>		olieverf op doek, 100 x 96 cm
BK XXIII 81	Baburen, Th. van	<i>De doornenkroning</i>		olieverf op doek, 106 x 136 cm
BK V 68	Backer, J.Az.	<i>Jonge man</i>		olieverf op paneel, 7,5 x 6,5 cm
BK V o. afl. 01	Bakker Korff, A.H.	<i>Verstellen</i>		pentekening
BK XI 15	Bakker Korff, A.H.	<i>La tisane</i>		pentekening, 19 x 21 cm
BK XII o. afl. 04	Bakker Korff, A.H.	<i>Verstellende dame</i>		pentekening
BK XXII 09	Bakker, Patrick	<i>Granny</i>	1931	olieverf op doek, 61 x 46 cm
BK XXII 10	Bakker, Patrick	<i>Keukentje</i>	1930	olieverf op doek, 63 x 49 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XXII 11	Bakker, Patrick	<i>Daddy</i>	1931	olieverf op doek, 44 x 42 cm
BK XXII 12	Bakker, Patrick	<i>Boomen</i>	1932	o.i. inkttekening, 49 x 37 cm
BK XXII 13	Bakker, Patrick	<i>La veuve</i>	1931	olieverf op doek, 45 x 33 cm
BK XXII 14	Bakker, Patrick	<i>Familieportret</i>	1930-32	olieverf op doek, 107 x 161 cm
BK XXII 15	Bakker, Patrick	<i>Domtoren te Utrecht</i>	1932	houtschooltekening, 47 x 41 cm
BK XXII 16	Bakker, Patrick	<i>Madame X.</i>	1930	olieverf op doek, 55 x 47 cm
BK XXII o. afl. 02	Bakker, Patrick	<i>Reguliersgracht te Amsterdam</i>	1930	houtschooltekening, 35 x 49 cm
BK I 33	Baldung, H.	<i>Venus</i>	1525	olieverf op paneel, 205 x 84 cm
BK II 55	Barbari, Jacopo da	<i>Pégase</i>		gravure, 15,5 x 23 cm
BK III 39	Barbari, Jacopo da	<i>De zon en de maan</i>		gravure, 16 x 10 cm - B. 16
BK XII o. afl. 02	Bauer, M.A.J.	<i>Balletdanseresse n</i>		pentekening
BK XIV 40a	Bauer, M.A.J.	<i>De kathedraal te Straatsburg</i>	1895	krijttekening, 56,5 x 42 cm
BK XVIII 42	Baugin, Lubin	<i>Stilleven met muziekinstrument</i>		olieverf op paneel, 55 x 73 cm
BK XVIII o. afl. 11	Beekman, Chr.	<i>Buurtvrouwen</i>	1915	ets
BK VIII 88	Beekman, Chris	<i>Mand met appelen</i>	1919	olieverf op doek, 35 x 45 cm
BK XVIII o. afl. 06	Beekman, Chris	<i>Hangend vogeltje</i>	1915	ets
BK IV 62	Beerstraten, J.A.	<i>Het paalhuis met sneeuw</i>		olieverf op doek, 84 x 100 cm
BK X 59	Beest, A. van	<i>Driemaster</i>		potloodtekening, 28,5 x 41 cm
BK II 83	Bega, C.	<i>Zittende vrouw</i>		roodkrijttekening, 20 x 15,5 cm
BK III 52	Bega, C.	<i>Herberg-intérieur</i>		ets, 19,5 x 16,5 cm
BK V 04	Bega, C.	<i>Zes etsen</i>		op ware grootte
BK VI o. afl. 01	Bega, C.	<i>Drie drinkende boeren</i>		ets
BK VI o. afl. 09	Bega, C.	<i>Staande vrouwefiguur</i>		ets
BK XVI o. afl. 04	Bega, C.	<i>Rookende vrouw</i>		etsje
BK XVIII o. afl. 02	Bega, C.	<i>Vrouw met kan</i>		ets
BK XVIII o. afl. 12	Bega, C.	<i>Man met bierpul in handen</i>		ets
BK XXI 25	Bellini, Gentile	<i>S. Lorenzo Giustiniani</i>		
BK XVI 53	Benedenrijn	<i>St. Sebastiaan</i>		eikenhout, h. 39 cm
BK XII o. afl. 06	Berchem, N.	<i>Hazewind</i>		tekening

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK IV 29	Berckheijde, J.	<i>De St. Bavo te Haarlem (van binnen)</i>	1674	olieverf op doek, 52 x 67,5 cm
BK XI o. afl. 09	Beresteijn, N.	<i>Landschap met eiken</i>		tekening
BK I 08	Bernard, J.	<i>Portret van W.J. Troostwijk in zijn atelier</i>		roodkrijttekening, 19,5 x 24,5 cm
BK XX 84	Beuckelaer, J. ?	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 34 x 48 cm
BK III 84	Beyeren, A. van	<i>Bloemen</i>		olieverf op doek, 78 x 68 cm
BK IV 76	Beyeren, A. van	<i>Visschen</i>		olieverf op doek, 75 x 68 cm
BK V 35	Beyeren, A. van	<i>Vruchtenstuk met roos</i>		olieverf op paneel, 55 x 68 cm
BK VII 36	Beyeren, A. van	<i>Vischbank</i>		olieverf op doek, 76 x 118 cm
BK VIII 38	Beyeren, A. van	<i>Rotskust met driemaster</i>		olieverf op paneel, 46,5 x 62,5 cm
BK VIII 73	Beyeren, A. van	<i>Stilleven met viool</i>	1655	olieverf op paneel, 66,5 x 77 cm
BK X 96	Beyeren, A. van	<i>Schepen</i>		olieverf op paneel, 29 x 63 cm
BK XIII 06	Beyeren, A. van	<i>Waterzicht</i>		olieverf op doek, 61 x 77 cm
BK XIII 07	Beyeren, A. van	<i>Druiven met glas</i>		olieverf op paneel, 33 x 45 cm
BK XVI 29	Beyeren, A. van	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 33 x 44 cm
BK XVIII 59	Beyeren, A. van	<i>Vischstuk</i>		olieverf op doek, 46 x 65 cm
BK XX 37	Beyeren, A. van	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 66 x 81 cm
BK XXIV 05	Beyeren, A. van	<i>Binnenzee</i>		olieverf op doek, 59 x 74 cm
BK II 76	Bigot, R.	<i>Vogel</i>		aquarel, 55 x 71 cm
BK XII 52	Bilders van Bosse, M.Ph.	<i>Winter</i>		olieverf op doek, 41 x 65 cm
BK XII 27	Bilders, A.G.	<i>Stal-interieur</i>		olieverf op papier, 30 x 35 cm
BK III o. afl. 11	Bloemaert, A.	<i>Boerenwoning</i>		tekening
BK XXII 50	Bloemaert, A.	<i>Landschap met boerenfolk</i>	1650	olieverf op doek, 91 x 133 cm
BK XIV 39a	Blommers, B.J.	<i>Kinderportret</i>		olieverf op paneel, 26 x 20 cm
BK V 19	Bloot, P. de	<i>De blinden</i>	1632	olieverf op paneel, 37 x 25 cm
BK VIII 20	Bloot, P. de	<i>Drankverkooper met vrouw</i>		olieverf op paneel, 28 x 21 cm
BK XVI 19	Bloot, P. de	<i>Riviergezicht</i>		olieverf op paneel, 31 x 59 cm
BK XXIV 64	Boggs, F.	<i>De molen</i>		olieverf op doek, 45 x 55 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK IV 82	Bois, G. du	<i>Avondlandschap</i>	1652/57	olieverf op paneel, 59,5 x 81,5 cm
BK VI 94	Bois, G. du	<i>Avondlandschap</i>		olieverf op paneel, 35 x 32 cm
BK II 27	Bol, F.	<i>La femme à la poire</i>	1651	ets, 14,5 x 12 cm
BK XVII 34	Bol, F.	<i>Portret van Meester Pieter Burgersdijk</i>		olieverf op doek, 110 x 91,5 cm
BK XXII 27	Bol, F.	<i>Vrouweportret</i>	1653	olieverf op doek, 88 x 72 cm
BK III 31	Bol, H.	<i>Landschap</i>		pentekening, 20,5 x 26,5 cm
BK III 83	Bollongier, H.	<i>Bloemstuk</i>	1639	olieverf op paneel, 68 x 54 cm
BK VIII 02	Bonvin, F.	<i>Muziekstilleven</i>	1864	olieverf op doek, 109 x 133 cm
BK VIII 08	Bonvin, F.	<i>Boek en bril</i>	1872	olieverf op paneel, 16 x 23 cm
BK VIII o. afl. 01	Bonvin, F.	<i>Stilleven</i>	1884	olieverf op paneel, 9 x 12 cm
BK XII 02	Bonvin, F.	<i>Stilleven met koperen ketel</i>		olieverf op doek, 64 x 80 cm
BK XIII 52	Bonvin, F.	<i>Stilleven van uien</i>		olieverf op doek, 21 x 28 cm
BK XVI 91	Bonvin, F.	<i>De geslachte os</i>		olieverf op doek, ong. ware grootte
BK XVII 91	Bonvin, F.	<i>Mand met pruimen</i>	1858	olieverf op doek, 36 x 44 cm
BK XVIII 05	Bonvin, F.	<i>De smid</i>	1860	zwartkrijttekening op papier, 42 x 31 cm
BK XXI 36	Bonvin, F.	<i>De schoenmaker</i>	1878	olieverf op paneel, 35 x 25 cm
BK XXI 83	Bonvin, F.	<i>Hoofddeksels en potten</i>	1885	olieverf op paneel, 24 x 32 cm
BK VI 82	Borgh, G. ter	<i>De vaderlijke raadgeving</i>		olieverf op doek, 71 x 73 cm
BK XVI 93	Borselen, J.W. van	<i>Landschap</i>		olieverf op paneel, 39 x 51 cm
BK VII 66	Borssom, A. van	<i>IJsvermaak</i>		tekening met kleuren, 11,5 x 16,5 cm
BK VII o. afl. 12	Borssom, A. van	<i>Eenden</i>		tekening
BK IV 30	Bosboom, J.	<i>De Geertekerk te Utrecht</i>	1852	olieverf op doek, 90 x 112 cm
BK IV 31	Bosboom, J.	<i>Kloostergang</i>		olieverf op paneel, 48 x 34 cm
BK IV 32	Bosboom, J.	<i>Groote kerk te 's-Gravenhage</i>		olieverf op paneel, 65 x 90 cm
BK IV o. afl. 04	Bosboom, J.	<i>Traphuis</i>		tekening
BK VIII 03	Bosboom, J.	<i>Stadsgezicht in Nijmegen</i>	1865	olieverf op doek, 28 x 34 cm
BK XV 63	Bosboom, J.	<i>Pastoor Duifhuis</i>	1850	lithografie, 16 x 22 cm
BK VI 53	Bosch [van Aken], Hieronymus	<i>Christuskop</i>		olieverf op paneel, 38 x 30 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII 73	Bosch [van Aken], Hieronymus	<i>Fantasie</i>		olieverf op paneel, 34 x 96 cm
BK XVIII 74	Bosch [van Aken], Hieronymus	<i>fragment van het vorige</i>		
BK XII 18	Bosch, E.	<i>Christuskop</i>		olieverf op doek, 55 x 35 cm
BK XXIV 09	Bosch, Hieronymus	<i>Het narrenschip</i>		olieverf op paneel, 56 x 32 cm
BK XXIV 10	Bosch, Hieronymus	<i>Johannes de dooper in een landschap</i>		olieverf op paneel, 48,5 x 40 cm
BK XXIV 11	Bosch, Hieronymus	<i>Vogel op ei</i>		olieverf, fragment vergroot
BK XXIV 12	Bosch, Hieronymus	<i>Spelend kindje</i>		olieverf op paneel, diam. ca. 20 cm
BK XXIV 13	Bosch, Hieronymus	<i>Vogel op muur</i>		olieverf, fragment vergroot
BK XXIV 14	Bosch, Hieronymus	<i>Winter</i>		olieverf, fragment vergroot
BK XXIV 15	Bosch, Hieronymus	<i>H. Antonius als kluizenaar</i>		olieverf op paneel, 60 x 40 cm
BK XXIV 16	Bosch, Hieronymus	<i>De boommensch</i>		tekening, pen en sepia, 27 x 21 cm
BK XXIV o. afl. 02	Bosch, Hieronymus	<i>Bedelaars</i>		fragment van een tekening, ong. vier maal vergroot
BK I 72	Bosch, P. van den	<i>Stilleven</i>	1655	olieverf op doek, 63 x 48 cm
BK III 82	Bosschaert, A.	<i>Bouquet in glas</i>		olieverf op paneel, 64 x 46 cm
BK VIII 41	Bosschaert, A.	<i>Glas met tulpen</i>		olieverf, 12 x 17,5 cm
BK XX 33	Bosschaert, A.	<i>Doode kikker</i>		olieverf op koper, 12,5 x 17,5 cm
BK VIII o. afl. 06	Bosschaert, A. school	<i>Cyclamen</i>		22 x 22 cm
BK V 52	Bosschaert, J.	<i>Stilleven</i>	1626	olieverf op paneel, 37 x 62 cm
BK XXIII o. afl. 01	Bosschaier, A.	<i>Vaasje met tulpen</i>		olieverf op koper, 23 x 17 cm
BK XVI 44	Botticelli, S.	<i>Portret van een jongen man</i>		paneel, 54 x 40 cm
BK XVIII 10	Botticelli, S.	<i>Geschenken ontvangende dame</i>		fresko, 212 x 284 cm
BK XVIII 11	Botticelli, S.	<i>Vrouwenportret</i>		fragment van het vorige
BK XVIII 89	Botticelli, S.	<i>Portret van Simonetta Vespucci</i>	ca. 1476	tempera op 47 x 35 cm
BK XXI 59	Botticelli, S.	<i>Manskop</i>		tekening
BK XXI 66	Botticelli, S.	<i>Vrouwenbuste</i>		fragment van fresco
BK XXII 02	Botticelli, S.	<i>Figuurstudie</i>		tekening

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XXII 33	Botticelli, S.	<i>Giuliano de Medici</i>		tempera op paneel, 54 x 36 cm
BK XXII 57	Botticelli, S.	<i>Drie gratiën</i>		fragment
BK XXIII 37	Botticelli, S.	<i>fragment uit de "Geboorte van Venus"</i>		
BK XX 06	Boulenger, H.	<i>Laan te Tervueren</i>	1871	olieverf op doek, 130 x 93 cm
BK XV 73	Bourgondië	<i>Ridder-monnik</i>	15e eeuw	alabaster, h. 35 cm
BK II 86	Bourgondische school	<i>Madonna met kind</i>	ca. 1400	marmer, h. 71 cm, voetstuk van steen
BK II 02	Boursse, E.	<i>De vrouw aan het spinwiel</i>	1661	olieverf op doek, 60 x 49 cm
BK XX 44	Boursse, E.	<i>Hollandsch interieur</i>		olieverf op doek, 52 x 59 cm
BK XXII 76	Boursse, E.	<i>Verstellende vrouw</i>		olieverf op doek
BK XXIII 17	Boursse, E.	<i>Het waschvrouwje</i>		olieverf op doek, 37 x 30 cm
BK XXIII 82	Boursse, E.	<i>De ingeslapen dienstmaagd</i>		olieverf op paneel, 52 x 40 cm
BK XXIV 03	Bouts, A.	<i>Christus</i>		olieverf op paneel, 33,5 x 24 cm
BK XVI 17	Brabant	<i>Sainte Gertrude</i>		eikenhout, h. 49 cm
BK VIII 72	Bracque	<i>Stilleven</i>	1917	olieverf op doek, 59 x 91 cm
BK XXIV 40	Bracque, G.	<i>Valse</i>	1912	olieverf op doek, ovaal, 90 x 65 cm
BK XIII 92	Bracquemond, F.	<i>Haan</i>		ets
BK XX 70	Braekeleer, H. de	<i>Man aan het venster</i>		olieverf op doek, 80 x 70 cm
BK XXIII 27	Bramer, L.	<i>Mythologische voorstelling</i>		olieverf op paneel, 36 x 50 cm
BK XVIII 18	Breen, A. van	<i>IJsvermaak</i>		olieverf op paneel, 44,5 x 67 cm
BK I 82	Breitner, G.H.	<i>De windstoot</i>		olieverf op paneel, 24 x 31 cm
BK II 78	Breitner, G.H.	<i>Zelfportret</i>		olieverf op doek, 65 x 39 cm
BK III 78	Breitner, G.H.	<i>Studieblad</i>		zwartkrijttekening op grijs papier, 48 x 29 cm
BK VII 19	Breitner, G.H.	<i>Naaktfiguur</i>	ca. 1895	olieverf op doek, 92 x 144 cm
BK VIII 44	Breitner, G.H.	<i>Gemberpot met narcissen</i>		olieverf op doek, 42 x 37 cm
BK VIII 54	Breitner, G.H.	<i>De dam bij avond</i>	1902	olieverf op doek, 150 x 100 cm
BK VIII 04	Breitner, G.H.	<i>Fabrieksmeisjes</i>	ca. 1898	olieverf op paneel, 14 x 18 cm
BK XI 72	Breitner, G.H.	<i>Studieblad</i>		zwart krijt, 31 x 20 cm
BK XI 90	Breitner, G.H.	<i>Meisjesportret</i>		doek op paneel, 44 x 31 cm
BK XII 09	Breitner, G.H.	<i>Hartjesdag</i>		tekening met kleur, 45 x 29,5 cm
BK XII o. afl. 09	Breitner, G.H.	<i>Heim</i>		tekening

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XIII 31	Breitner, G.H.	<i>Bezoek op het atelier</i>		watervrtekening, 35 x 26 cm
BK XIII 41	Breitner, G.H.	<i>Huzaar te paard</i>		zwartkrijttekening, 26 x 45 cm
BK XIII 42	Breitner, G.H.	<i>Huzaar op rug gezien</i>		zwartkrijttekening, 25 x 31 cm
BK XIII 43	Breitner, G.H.	<i>Danshuis</i>		olieverf op doek
BK XIII 44	Breitner, G.H.	<i>Vier vrouwen</i>		olieverf, 62 x 77 cm
BK XIII 45	Breitner, G.H.	<i>Amsterdam</i>		watervrfschets, 62 x 91 cm
BK XIII 46	Breitner, G.H.	<i>Drie vrouwen in de sneeuw</i>		olieverf op doek, 69 x 99 cm
BK XIII 47	Breitner, G.H.	<i>Vrouwenfiguur met mof</i>		zwartkrijttekening, 34 x 22 cm
BK XIII 48	Breitner, G.H.	<i>Bouwbedrijf</i>		olieverf op doek, 77 x 127 cm
BK XIII 62	Breitner, G.H.	<i>Kanon</i>		zwartkrijttekening, 20 x 27,5 cm
BK XIII o. afl. 06	Breitner, G.H.	<i>Soldatenbuste</i>		zwartkrijttekening
BK XIV 65	Breitner, G.H.	<i>Vrouweportret</i>	1898	olieverf op doek, 62 x 44 cm
BK XV 37	Breitner, G.H.	<i>Werkpaarden</i>		zwartkrijttekening, 38 x 47 cm
BK XV 93	Breitner, G.H.	<i>Mestwagen</i>		zwartkrijttekening, 19 x 30 cm
BK XXIV 23	Breitner, G.H.	<i>Gemberpot met papavers</i>		olieverf op doek, 65 x 43 cm
BK III 71	Brekelenkam, Q.	<i>Kleermakers-intérieur</i>		olieverf op paneel, 48 x 64 cm
BK VI 23	Brekelenkam, Q.	<i>De kleermakerswerk plaats</i>	1661	olieverf op doek, 66 x 53 cm
BK XXII 70	Brekelenkam, Q.	<i>Visschers-intérieur</i>		olieverf
BK IV 84	Briosco, A.	<i>Geit</i>		brons, ware grootte
BK VIII 96	Brouwer, A.	<i>Buste van een man</i>		olieverf op paneel, 22 x 17 cm
BK VIII 18	Brouwer, A.	<i>Rooker</i>		olieverf op paneel, 15 x 13 cm
BK V 90	Brueghel, P. d.j.	<i>De aanbidding der drie koningen</i>		olieverf op paneel, 41 x 57 cm
BK XVII 41	Brueghel, P. d.j.	<i>De werken van barmhartigheid</i>		olieverf op paneel, 42 x 57 cm
BK XVII 53	Brueghel, P. d.j.	<i>Winter</i>		olieverf op paneel, 35 x 43 cm
BK XVII o. afl. 06	Brueghel, P. d.j.	<i>fragment van BK XVII 41</i>		
BK XVI 13	Brueghel, P. d.o.	<i>De bedelaars</i>	1568	olieverf op paneel, 18 x 21 cm
BK XVI 14	Brueghel, P. d.o.	<i>De parabel der blinden</i>		olieverf op paneel, 118 x 168 cm
BK XVI 15	Brueghel, P. d.o.	<i>Boerenhof in den winter</i>		olieverf op paneel, 38 x 51 cm
BK IV 92	Bruijn, B.	<i>Lucretia</i>	1529	olieverf op paneel, 68 x 48,5 cm
BK VI 01	Bruijn, B.	<i>Vrouweportret</i>	1524	olieverf op paneel, 59 x 50,5 cm
BK VI 33	Bruijn, B. d.o.	<i>Doodskop met kandelaar</i>	1524	olieverf op doek, 59 x 50,5 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XXIII 66	Brunellesco, F.	<i>Offer van Abraham</i>	1401	brons
BK XXII o. afl. 01	Buijtewech, W.	<i>Man met hond</i>		tekening
BK XXII o. afl. 12	Buijtewech, W.	<i>Man met hond</i>		tekening
BK XVIII 15	Burch, H. van der	<i>Interieur</i>		olieverf op doek, 43 x 36 cm
BK XX 50	Burch, H. van der ?	<i>Interieur</i>		olieverf op paneel, 48 x 36 cm
BK III 26	Campagnola, G.	<i>Ganymeda</i>		gravure B. 5
BK XVIII 09	Campione, Bonino da	<i>Reliefkop</i>		marmer, diam. 28,5 cm
BK XX 59	Cantarini da Pesaro, S.	<i>Portret van een ouden heer</i>		olieverf op doek, 86 x 69 cm
BK X 92	Capelle, J. van de	<i>Winter</i>		olieverf op paneel, 33 x 44 cm
BK XVIII 70	Capelle, J. van de	<i>Winter aan de vaart</i>	17e eeuw	olieverf op doek, 59 x 52 cm
BK XXIV 53	Capelle, J. van de	<i>Binnenwater met schepen</i>		olieverf op paneel, 60 x 40 cm
BK XX 19	Carpaccio, V.	<i>Hieronymus in studeervertrek</i>		
BK XXI 57	Castagno	<i>Portret van Farinata Degli Uberti</i>		fresko
BK XIV 87	Cereso, M.	<i>De boetvaardige Magdalena</i>		olieverf op doek, 102 x 82 cm
BK I 73	Chardin, J.B.S.	<i>Stilleven met de drie eitjes</i>		olieverf op doek, 31 x 39 cm
BK VI 43	Chardin, J.B.S.	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 43 x 63 cm
BK XVIII 73	Chardin, J.B.S.	<i>La bénédicté</i>	1740	olieverf op doek, 49 x 41 cm
BK XVIII 92	Chardin, J.B.S.	<i>Het kind met den tol</i>	ca. 1730	olieverf op doek, 68 x 76 cm
BK XX 40	Chardin, J.B.S.	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 30,5 x 39,5 cm
BK I 01	China	<i>Paard</i>	Ming, ca. 1500	jade, zonder voetstuk 20 x 12 cm
BK I 14	China	<i>Spelende kinderen</i>		watervrftkening, 43 x 63 cm
BK I 15	China	<i>Blanc de Chine</i>		porcelein, h. 33 cm
BK I 49	China	<i>Man, eene vrouw dragend</i>	wrsch 18e eeuw	blanc-de-chine porcelein, h. 17 cm
BK I 75	China	<i>Chineesche wijze (?)</i>		watervrftkening op papier, 22 x 26 cm
BK I 81	China	<i>Boeddha</i>		blanc-de-chine porcelein, h. 42 cm
BK III 17	China	<i>Kameel</i>	Tang	aardewerk, plaatselijke glazuur, h. 55 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK III 19	China	<i>Grafsteen</i>		wit marmer, h. 47 cm
BK III 20	China	<i>Ruiter met paarden</i>	18e eeuw	tekening op zijde, wrsch een kopie, 29 x 30 cm
BK III 21	China	<i>Zittende mandarijn</i>		porcelein met licht groene paté, h. 32 cm
BK III 24	China	<i>Vaas van jade</i>	ca. 1700	h. 26 cm
BK IV 43	China	<i>Twee figuren</i>	Tang	aardewerk, man h. 19,5 cm, vrouw h. 21 cm
BK V 24	China	<i>Speksteen figuur</i>	18e eeuw	h. 32 cm
BK V 78	China	<i>Fluitspeler en ambtenaar</i>	Ming	brons, h. 31 cm
BK VI 50	China	<i>Jade schaal</i>	Ming?	diam. 32 cm
BK VI 55	China	<i>Kruikje</i>	Ming?	tin, op ware grootte
BK VI 96	China	<i>Paard</i>	Tang	aardewerk, h. 54, b. 52 cm
BK VII 08	China	<i>Daktegel-figuur</i>	16e eeuw	aardewerk, h. 39 cm
BK VII 34	China	<i>Karper</i>	Ming	o.i. inkttekening, 108 x 156 cm
BK VIII 20	China	<i>Staande vrouwenfiguur</i>	Tang	aardewerk, h. 21 cm
BK VIII 22	China	<i>Paardekop</i>	Tang	aardewerk, b. 21 cm
BK VIII 23	China	<i>Blanc de chine vaas</i>	Ming	porcelein, h. 37 cm
BK VIII o. afl. 03	China	<i>Chineesch poppetje</i>		steengoed met glazuur
BK VIII 33	China	<i>Boedha-kop</i>		marmer, 60 x 40 cm
BK VIII 36	China	<i>Paard</i>	Tang	aardewerk met lichtgele glazuur, h. 27 cm
BK X 17	China	<i>Kop met kroon</i>	periode Wei?	steen, h. 52 cm
BK X 18	China	<i>Vaas</i>	periode Sung	grès, h. 38 cm
BK X 19	China	<i>Zittende Kwan-Yin</i>	Sung?	brons, h. 84 cm
BK X 20	China	<i>Twee musiceerende vrouwen</i>	Ming?	kakemono, fragment 70 x 89 cm
BK X 21	China	<i>Houten pop</i>	Ming	h. 125 cm
BK X 22	China	<i>Leeuw</i>	Ming?	jade, h. 15 lang 29 cm
BK X 34	China	<i>Zittend kind</i>		waterverf, 35 x 32 cm, fragment van een rolschilderij
BK XIII 49	China	<i>Zittend figuur</i>		steen
BK XIII 95	China	<i>Twee poppen</i>	Ming	aardewerk
BK XV 33	China	<i>Paard</i>	Tang	aardewerk, h. 34 cm
BK XVII 17	China	<i>Boedhistische monnik</i>	18e eeuw	speksteen, h. 38 cm
BK XVII 73	China	<i>Fluit spelende dame</i>	Tang	gekleurd geëmailleerd aardewerk, h. 22,5 cm
BK XVIII 18	China	<i>Figuur te paard</i>	Tang	aardewerk, h. 27 cm
BK XX 18	China	<i>Boedha</i>	11e eeuw	natuursteen, h. 50 cm
BK XXI 81	China	<i>Zittende vrouwenfiguur</i>	Ming	hout, h. 41 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVI 62	Chirico, G. de	<i>Het verborgene</i>	1910	olieverf op doek, 41 x 61 cm
BK XVIII 32	Chirico, G. de	<i>Twee paarden</i>		tempera schildering, 83 x 100 cm
BK IV 74	Claesz, P.	<i>Ontbijtje</i>	1636	olieverf op paneel, 36 x 49 cm
BK V 20	Claesz, P.	<i>Stilleven</i>	1625	olieverf op paneel, 48 x 66 cm
BK VIII 89	Claesz, P.	<i>Stilleven</i>	1643	olieverf op paneel, 62 x 46 cm
BK VIII 19	Claesz, P.	<i>Stilleven</i>	1633	olieverf op paneel, 28 x 45 cm
BK XIII 26	Claesz, P.	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 48 x 67 cm
BK XV 27	Claesz, P.	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 77 x 186 cm
BK XV 27a	Claesz, P.	<i>Tinnen kan</i>		fragment van het vorige
BK XX 35	Claesz, P.	<i>Stilleven met kievitseieren</i>		olieverf op paneel, 37 x 51 cm
BK VI 37	Claeu, J. de	<i>Vanitas</i>		olieverf op paneel, 54 x 71 cm
BK XVII 35	Claeu, J. de	<i>Vanitas</i>		olieverf op paneel, 45 x 72,5 cm
BK XXII 92	Claeu, J. de	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 34 x 52 cm
BK VII 55	Clarenbach, M.	<i>Rhenen van af de rivier</i>	ca. 1911	olieverf op doek, 49 x 59 cm
BK XVIII 21	Clouet, F.	<i>Karel IX te paard</i>		olieverf op koper, 28 x 21 cm
BK VIII 29	Codde, P.	<i>Kunstenaars bij den ezel</i>		olieverf op paneel, 30,5 x 25 cm
BK XVI o. afl. 09	Coëllo	<i>Monnikskop</i>		tekening
BK IV 77	Coorte, A.	<i>Een bosje asperges</i>	1697	olieverf papier op eikenhout, 25 x 20 cm
BK XIV 33	Corot, J.B.C.	<i>In de laan</i>	1862	olieverf op doek, 83,5 x 56,5 cm
BK XIV 34	Corot, J.B.C.	<i>Aan de kust</i>		olieverf op doek, 43 x 59 cm
BK XIV 35	Corot, J.B.C.	<i>Gezicht op Villeneuve les Avignon</i>		olieverf op doek, 37,5 x 74,5 cm
BK XIV 81	Cosimo, Piero di	<i>Portret van Francesco Ciamberti</i>		olieverf op paneel, 47 x 34 cm
BK XXII 89	Cossa, Francesco del	<i>Allegorie van de herfst</i>		olieverf op paneel, 115 x 71 cm
BK XXI 08	Cosson	<i>Paarden dressuur</i>		olieverf op doek, 59 x 72 cm
BK I 51	Courbet, G.	<i>Winter</i>		olieverf op doek, 30 x 49 cm
BK IV 36	Courbet, G.	<i>Rotslandschap</i>		olieverf op doek, 19 x 28 cm
BK VIII 82	Courbet, G.	<i>Appelen</i>	1872	olieverf op doek, 37 x 48 cm (fragment)
BK XIV 36a	Courbet, G.	<i>Doode ree</i>		olieverf op doek, 187 x 128 cm
BK XIV 37a	Courbet, G.	<i>Naakt figuur</i>		olieverf op doek, 50 x 65,5 cm
BK XII 81	Cranach, L.	<i>Portret van Luther</i>		olieverf op paneel, 80 x 60 cm
BK XVIII 12	Cranach, L.	<i>Mansportret</i>	1532	olieverf op paneel, 50 x 36 cm
BK XVIII 13	Cranach, L.	<i>Lucretia</i>	1533	olieverf op paneel, 35,5 x 21,5 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XXIII 26	Cranach, L.	<i>Venus en Amor</i>		olieverf op paneel, 175 x 66 cm
BK XXIV 52	Cranach, L.	<i>Het oordeel van Paris</i>		olieverf op paneel, 58 x 37 cm
BK I 42	Cranach, L.D.J.	<i>Jachtpartij</i>		olieverf op paneel, 53 x 69 cm
BK XVIII 25	Credi, Lorenzo di	<i>Meisjesportret</i>		olieverf op paneel, 45 x 29 cm
BK XXI 49	Crivelli, C.	<i>St. Franciscus</i>		olieverf op paneel, 183 x 59 cm
BK IV 10	Crivelli, Carlo	<i>Christuskop</i>		olieverf op paneel, 29 x 25 cm
BK XVI 42	Crivelli, Carlo	<i>Saint Jaques de la Marche</i>	1477	paneel, 195 x 61 cm
BK XIII 57	Crivelli, Carlo ?	<i>Saint Bernardin de Sienne</i>		tempera-schildering, 142 x 45,5 cm
BK XV 26	Croos, A.Jz. van der	<i>Landschap met figuren</i>		olieverf op paneel, 24 x 29,5 cm
BK XVII 47	Croos, P. van der	<i>Landschap</i>		olieverf op paneel, 52 x 44 cm
BK VIII 69	Cross, E.	<i>Middellandscheze evisschers</i>		olieverf op doek, 38 x 46 cm
BK XII 32	Cuijp, B.	<i>Oude manskop</i>		olieverf op paneel, 26 x 21 cm
BK XII 74	Cuijp, B.	<i>De boodschap aan de herders</i>		olieverf op paneel, 74 x 59 cm
BK XXII 69	Cuijp, B.	<i>Gezellige bijeenkomst</i>		olieverf op paneel, 65 x 46 cm
BK XXII 65	Cuijp, J.Gz.	<i>Damesportret</i>	1647	olieverf op paneel, 74 x 60 cm
BK II 10	Cuyp, A.	<i>Riviergezicht</i>		olieverf op paneel, 41 x 65 cm
BK II 75	Cuyp, A.	<i>Gezicht op Dordrecht</i>		olieverf op doek, 68 x 84,5 cm
BK III 35	Cuyp, A.	<i>Studieblad met drie figuren</i>		o.i. inkttekening, 14,5 x 19 cm
BK V 41	Cuyp, A.	<i>Riviergezicht</i>		olieverf op paneel, 40,5 x 55 cm
BK V 42	Cuyp, A.	<i>Kippen</i>	1651	olieverf op paneel, 55 x 74 cm
BK V 43	Cuyp, A.	<i>Landschap met herder en vee</i>		olieverf op doek, 105 x 103 cm
BK V 44	Cuyp, A.	<i>Het wijnkoopersbedrijf</i>		olieverf op paneel, 45,5 x 52 cm
BK V 45	Cuyp, A.	<i>Het wijnkoopersbedrijf</i>		olieverf op paneel, 45,5 x 52 cm
BK V 46	Cuyp, A.	<i>Veestuk</i>		olieverf op paneel, 39,5 x 55,5 cm
BK V 47	Cuyp, A.	<i>Paardenstal</i>		olieverf op paneel, 31 x 40 cm
BK V 48	Cuyp, A.	<i>De oude oostpoort te Rotterdam</i>		olieverf op paneel, 37,5 x 49,5 cm
BK VIII 03	Cuyp, A.	<i>Gezicht op Elten</i>		olieverf op doek, 24,5 x 44 cm
BK XVI 83	Cuyp, A.	<i>Twee ruiters</i>		olieverf op doek, 119 x 152 cm
BK XVIII 74	Cuyp, A.	<i>Perziken</i>		olieverf op paneel, 40 x 68 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII o. afl. 03	Cuyp, A.	<i>Paard</i>		olieverf, 55 x 46 cm
BK XVIII 69	Cuyp, A.	<i>Winter op de Merwede bij Dordrecht</i>		olieverf op paneel, 33,5 x 57,5 cm
BK XX 67	Cuyp, A.	<i>Voorjaarslandschap</i>	1645	olieverf op paneel, 49 x 73 cm
BK XXI 51	Cuyp, A.	<i>Rivierlandschap</i>		olieverf op paneel, 27,5 x 45 cm
BK XXI 82	Cuyp, A.	<i>Heuvellandschap</i>		olieverf op paneel, 10 x 16 cm
BK V o. afl. 06	Cuyp, Aelbert	<i>Het oude hoofd te Rotterdam</i>		tekening
BK VIII 18	Cyprus	<i>Figuur</i>	6e eeuw v.C.	kalksteen, h. 46 cm
BK II 26	Daalhoff, H.A. van	<i>Dorpshuisje</i>		olieverf op paneel, 27 x 34 cm
BK VII 01	Daalhoff, H.A. van	<i>Kindjes aan de deur</i>	1910	olieverf op paneel, 46,5 x 37 cm
BK VIII 27	Daalhoff, H.A. van	<i>Kathedraal</i>	1920	olieverf op doek, 100 x 80 cm
BK VIII 09	Daalhoff, H.A. van	<i>Stal-interieur</i>	1890	olieverf op papier, 28 x 40 cm
BK VIII 10	Daalhoff, H.A. van	<i>Hofje te Leiden</i>	1897	olieverf op doek, 93 x 79 cm
BK VIII 11	Daalhoff, H.A. van	<i>‘Vrouw, geef mij te drinken.’</i>	1916	pastel, 57 x 37 cm
BK VIII 12	Daalhoff, H.A. van	<i>Stemmingslandsc hap</i>	1920	olieverf op doek, 44 x 58 cm
BK VIII 13	Daalhoff, H.A. van	<i>Kathedraal</i>	1920	olieverf op paneel, 37 x 46 cm
BK VIII 14	Daalhoff, H.A. van	<i>Winter</i>	1920	olieverf op paneel, 37 x 46 cm
BK VIII 15	Daalhoff, H.A. van	<i>Stilleven met witte kan</i>	1920	olieverf op paneel, 31 x 40 cm
BK VIII 16	Daalhoff, H.A. van	<i>Binnenplaatsje</i>	1920	olieverf op paneel, 34 x 26 cm
BK VIII 87	Daalhoff, H.A. van	<i>Winterdag</i>	1922	olieverf op paneel, 31 x 39 cm
BK VIII o. afl. 02	Daalhoff, H.A. van	<i>Marionetten</i>	1918	olieverf op paneel, 20 x 26 cm
BK XI 64	Daalhoff, H.A. van	<i>Hofjespoort</i>	1923	olieverf op doek, 74 x 51 cm
BK XII 20	Daalhoff, H.A. van	<i>Christuskop</i>	1920	olieverf op doek, 37 x 45 cm
BK XII 40	Daalhoff, H.A. van	<i>Herfstvenster</i>	1912	olieverf op paneel, 39 x 30 cm
BK XII 54	Daalhoff, H.A. van	<i>Winterdag</i>	1908	olieverf op paneel, 44 x 55 cm
BK XII 70	Daalhoff, H.A. van	<i>Stilleven</i>	1906	olieverf op paneel, 55 x 45 cm
BK XII 79	Daalhoff, H.A. van	<i>Ruine</i>	ca. 1905	olieverf op paneel, 37 x 57 cm
BK XII o. afl. 07	Daalhoff, H.A. van	<i>Wintertje</i>		

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XIII o. afl. 07	Daalhoff, H.A. van	<i>Molenwerf</i>		tekening
BK XIV 53	Daalhoff, H.A. van	<i>Kasteelpoortje</i>	1926	olieverf op doek, 37 x 45 cm
BK XIV 72	Daalhoff, H.A. van	<i>De aanbidding der herders</i>	1912	olieverf op triplex, 56 x 81 cm
BK XV 09	Daalhoff, H.A. van	<i>Christus fantasie</i>	1896	olieverf op doek, 80 x 106 cm
BK XV 10	Daalhoff, H.A. van	<i>Boerewoning</i>	1897	lithografie, 21 x 14 cm
BK XV 11	Daalhoff, H.A. van	<i>Stilleven met Chineesche kom</i>	1900	olieverf op paneel, 56 x 45,5 cm
BK XV 12	Daalhoff, H.A. van	<i>De tooverkol</i>	1895	gekleurde tekening, 25 x 28 cm
BK XV 13	Daalhoff, H.A. van	<i>Deur met kamperfoelie</i>	1898	olieverf op doek, 106 x 80 cm
BK XV 14	Daalhoff, H.A. van	<i>Herfststemming</i>	1917	pastel, 75 x 62 cm
BK XV 15	Daalhoff, H.A. van	<i>Paardebloem</i>	1922	pasteltekening, 34 x 25 cm
BK XV 16	Daalhoff, H.A. van	<i>Avond in Leiden</i>	1927	olieverf op doek, 37 x 45 cm
BK XV o. afl. 02	Daalhoff, H.A. van	<i>Huisje</i>	1897	lithografie, ong. ware grootte
BK XVI 95	Daalhoff, H.A. van	<i>Deurtje</i>	1927	olieverf op doek, 77 x 62 cm
BK XVI o. afl. 03	Daalhoff, H.A. van	<i>Huisje aan den duinrand</i>	ca. 1896	lithografie
BK XVII 06	Daalhoff, H.A. van	<i>Buitenkant van de stad</i>	1898	olieverf op doek, 44 x 82 cm
BK XVII 69	Daalhoff, H.A. van	<i>Voorjaar</i>	1900	olieverf op doek, 110 x 161 cm
BK XVIII 43	Daalhoff, H.A. van	<i>Stilleven</i>	ca. 1905	olieverf op paneel, 43 x 52,5 cm
BK XVIII 94	Daalhoff, H.A. van	<i>Landschap met boomen</i>	1932	olieverf op doek, 46 x 61 cm
BK XX o. afl. 09	Daalhoff, H.A. van	<i>Priesteres</i>	ca. 1895	tekening
BK XXI 07	Daalhoff, H.A. van	<i>Dorpshuis</i>	1900	olieverf op doek, 85 x 115 cm
BK XXIII 54	Daalhoff, H.A. van	<i>Stilleven met vuurtest</i>	1935	olieverf op doek, 24 x 34 cm
BK I 58	Daubigny, Ch.	<i>Landschap met hooiberg</i>		olieverf op doek, 46 x 81 cm
BK XII 25	Daubigny, Ch.	<i>Zeestuk</i>	1858	olieverf op doek, 42 x 89 cm
BK XIV 36	Daubigny, Ch.	<i>Ondergaande zon</i>		olieverf op doek, 104 x 204 cm
BK XIV 37	Daubigny, Ch.	<i>Boschgezicht</i>		olieverf op doek, 158 x 73 cm
BK XIV 38	Daubigny, Ch.	<i>Parc à Moutons</i>	1861	olieverf op doek, 96 x 176,5 cm
BK XIV 39	Daubigny, Ch.	<i>Schemering</i>		olieverf op doek, 55 x 100 cm
BK XIV 40	Daubigny, Ch.	<i>Rotsblokken</i>		potlood en krijt, 40 x 55 cm
BK XVIII 34	Daubigny, Ch.	<i>Waterval</i>		olieverf op doek, 71 x 58 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII 69	Daubigny, Ch.	<i>Landschap met klaprozen</i>		olieverf op paneel, 38 x 67 cm
BK XXI 02	Daubigny, Ch.	<i>Avondstemming</i>		olieverf op paneel, 24 x 38,5 cm
BK XXIII o. afl. 09	Daubigny, Ch.	<i>L'Aurore</i>		ets
BK I 68	Daumier, H.	<i>Don Quichotte n de bergen</i>		olieverf op paneel, 24 x 45 cm
BK IV o. afl. 03	Daumier, H.	<i>Moeurs Conjugales</i>		lithografie
BK IV o. afl. 09	Daumier, H.			lithografie
BK V o. afl. 04	Daumier, H.	<i>Guizot</i>		lithografie
BK XII 11	Daumier, H.	<i>Paris Fidèle au culte de la tragédie</i>	1852	lithografie, 25 x 21 cm
BK XII 94	Daumier, H.	<i>A bon chat bon rat</i>		lithografie, op ware grootte
BK XII 95	Daumier, H.	<i>Buurpraatje</i>		olieverf op paneel, 32 x 17 cm
BK XII o. afl. 10	Daumier, H.	<i>Elle ressemble à ma femme</i>		lithografie
BK XIII o. afl. 05	Daumier, H.			tekening
BK XVII 76	Daumier, H.	<i>Combat d'écoles - l'idéalisme et le réalisme</i>		lithografie, 20,5 x 27 cm
BK XVII o. afl. 01	Daumier, H.	<i>Le Serment</i>		krabbel
BK XX 04	Daumier, H.	<i>Komediebezoeker s</i>		lithografie, 21 x 26 cm
BK XX o. afl. 02	Daumier, H.	<i>Minnelijke schikking</i>		lithografie
BK XXI o. afl. 12	Daumier, H.	<i>Manskop</i>		tekening
BK XXII 36	Daumier, H.	<i>Rechters</i>		gouache, 13 x 16 cm
BK VI 17	David, G.	<i>Beweenning van Christus</i>		olieverf op doek, 33 x 33 cm
BK III 61	David, J.L.	<i>Vrouweportret</i>		olieverf op doek, 49 x 41 cm
BK XVI 18	David, J.L.	<i>Portrait de M.me Chalgrin</i>	ca. 1793	doek, 130 x 93 cm
BK XVI 73	David, J.L.	<i>Les amours de Pâris et d'Hélène</i>	1788	geschilderd
BK XVI 74	David, J.L.	<i>Portrait de J.S. Bailly</i>	ca. 1790- 91	olieverf op doek, 49 x 34 cm
BK XVI 75	David, J.L.	<i>Portrait du Conventionnel Milhaud</i>	1793	olieverf op doek, 117 x 90 cm
BK XVI 76	David, J.L.	<i>Le jardin du Luxembourg</i>	1794	olieverf op doek, 55 x 77 cm
BK XVI 77	David, J.L.	<i>Portrait de Mme Sériziat</i>	1795	olieverf op doek, 131 x 96 cm
BK XVI 78	David, J.L.	<i>Portrait de Mlle C.M.J. Tallard</i>	1795	olieverf op doek, 64 x 54 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVI 79	David, J.L.	<i>Portrait de Madame Récamier</i>	1800	olieverf op doek, 173 x 243 cm
BK XVI 80	David, J.L.	<i>Portrait du Pape Pie VII</i>	1805	olieverf op paneel, 86 x 72 cm
BK XVI o. afl. 10	David, J.L.	<i>Portret van Marat op zijn doodsbed</i>		tekening
BK XXI 26	David, J.L.	<i>Marat Assassiné</i>	1793	olieverf op doek, 165 x 128 cm
BK XII 42	Decamps, A.G.	<i>Honden (fragment)</i>		olieverf op doek, 97 x 76 cm
BK XVIII 85	Decamps, A.G.	<i>Twee honden</i>	1837	olieverf op doek, 32,5 x 41 cm
BK XXIII 93	Decamps, A.G.	<i>Gracht in Algiers</i>		olieverf op papier, 29 x 22 cm
BK XXIII o. afl. 12	Decamps, A.G.	<i>Molen</i>		lithografie, 10 x 9 cm
BK XXIV 57	Decamps, A.G.	<i>De apen in het atelier</i>		olieverf op doek, 29 x 24 cm
BK IV 90	Decker, C.	<i>Weverswerkplaats</i>	1659	olieverf op paneel, 45 x 57 cm
BK X 90	Decker, C.	<i>Landschap met molen</i>		olieverf op paneel, 34 x 46 cm
BK XXIV 60	Degas, A.	<i>Danseres</i>		pastel, 35 x 26 cm
BK I 12	Degouve de Nuncques, W.	<i>Winterlandschap: le canal à Hooren</i>	1907	olieverf op doek, 41 x 61 cm
BK III 58	Degouve de Nuncques, W.	<i>Les souvenirs de la vierge</i>	1912	olieverf op doek, 97 x 118 cm
BK IV 11	Degouve de Nuncques, W.	<i>Piëta</i>	1911	olieverf op doek, 46 x 59 cm
BK IV 95	Degouve de Nuncques, W.	<i>Winter</i>	1907	olieverf op doek, 42 x 62,5 cm
BK VII 03	Degouve de Nuncques, W.	<i>Vogels in de sneeuw</i>	1918	olieverf op doek, ca. 40 x ca. 50 cm
BK VIII 41	Degouve de Nuncques, W.	<i>Lente in Brabant</i>	1889	olieverf op doek, 31 x 73 cm
BK VIII 42	Degouve de Nuncques, W.	<i>De zwarte zwaan</i>	1893	pastel, 36 x 44 cm
BK VIII 43	Degouve de Nuncques, W.	<i>Déchéance</i>	1897	pastel, 48 x 78 cm
BK VIII 44	Degouve de Nuncques, W.	<i>Rêve de voyage</i>	1899	olieverf op doek, 64 x 124 cm
BK VIII 45	Degouve de Nuncques, W.	<i>Terras in den avond</i>	1901	olieverf op doek, 45 x 55 cm
BK VIII 46	Degouve de Nuncques, W.	<i>Avond te Boitsfort</i>	1908	olieverf op doek, 52 x 77 cm
BK VIII 47	Degouve de Nuncques, W.	<i>Venetiaansche binnenplaats</i>	1895	pastel, 39 x 62 cm
BK VIII 48	Degouve de Nuncques, W.	<i>Beweening van Christus</i>	1912	olieverf op doek, 139 x 159 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VIII 88	Degouve de Nuncques, W.	<i>Sneeuw met maanlicht</i>	1897	pastel, 32 x 58 cm
BK VIII o. afl. 06	Degouve de Nuncques, W.	<i>Les fontaines du parc de St. Cloud</i>	1911	geschilderd
BK XI 01	Degouve de Nuncques, W.	<i>Jongen met uil</i>	1892	gekleurd krijt, 41 x 35 cm
BK XII 19	Degouve de Nuncques, W.	<i>Christuskop</i>	1907	houtschooltekening, 35 x 29 cm
BK XII 55	Degouve de Nuncques, W.	<i>Winter te Hendrik Ido Ambacht</i>	1917	olieverf op doek, 46 x 64 cm
BK XIII 53	Degouve de Nuncques, W.	<i>Winter</i>	1917	olieverf op doek, 62 x 74 cm
BK XIII 60	Degouve de Nuncques, W.	<i>Op de heide</i>	1914	olieverf op doek, 70 x 80 cm
BK XVII 55	Degouve de Nuncques, W.	<i>De weg van Barendregt</i>	1917	olieverf op karton, 32 x 37 cm
BK XIV 35a	Delacroix, E.	<i>Waterloo</i>		olieverf op doek, 48 x 56,5 cm
BK XIV 56	Delacroix, E.	<i>Leeuw, die een paard verslindt</i>	1844	lithografie
BK XV 45	Delacroix, E.	<i>Faust</i>	uitgave v 1826	lithografie, 24,5 x 17 cm
BK XV 52	Delacroix, E.		1843	tekening
BK XVIII 33	Delacroix, E.	<i>Studie voor de 'Massacre'</i>		olieverf op doek, 71 x 58 cm
BK XVIII 57	Delacroix, E.	<i>Zelfportret</i>		olieverf op doek, 65 x 55 cm
BK XVIII 58	Delacroix, E.	<i>Atelier</i>		olieverf op doek, 50 x 43 cm, echtheid signatuur betwijfeld
BK XVIII 59	Delacroix, E.	<i>Aline la Mulâtresse</i>	1930	olieverf op doek, 56 x 48 cm
BK XVIII 60	Delacroix, E.	<i>Portret van Chopin</i>	1930	olieverf op doek, 46 x 38 cm
BK XVIII 61	Delacroix, E.	<i>Portret van Elisabeth Salter</i>	1817	olieverf op doek, 24 x 19 cm
BK XVIII 62	Delacroix, E.	<i>Herfstlandschap</i>	1853	geschilderd
BK XVIII 63	Delacroix, E.	<i>Portret van Henri Hugues</i>		olieverf op doek, 74 x 60 cm
BK XVIII 64	Delacroix, E.	<i>Perzisch figuur</i>		watervrtekening, 32 x 20 cm
BK XVIII 82	Delacroix, E.	<i>Le bon Samaritain</i>	1850	olieverf op doek, 35 x 28 cm
BK XVIII o. afl. 08	Delacroix, Eugène	<i>Oosterling</i>		watervrtekening
BK I 05	Delft	<i>Vierkante blauwe Delftsche flesch</i>		h. 25 cm
BK I 28	Delft	<i>Delftsche tegel S. Jacobus minor</i>	1730	aardewerk, 23 x 18 cm
BK I 69	Delft	<i>Paard</i>	ca. 1700	wit, ongekleurd aardewerk, h 24 x b. 21 cm
BK I 84	Delft	<i>Plaquette</i>		aardewerk, 31,5 x 31,5 cm
BK II 63	Delft	<i>Minnend paartje</i>		wit aardewerk, op ware grootte

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK III 44	Delft	<i>Hert</i>		tegeltapeau, 37,5 x 25 cm
BK IV 71	Delft	<i>Plaket met landschap</i>	ca. 1660	aardewerk, ware grootte
BK VII o. afl. 03	Delft	<i>Delftsche tegel</i>		
BK VII o. afl. 10	Delft	<i>Blauw Delftsch tegeltje</i>		blauw
BK VIII o. afl. 04	Delft	<i>Delftsche tegel</i>		
BK VIII o. afl. 07	Delft	<i>Twee vrouwtjes</i>		tegel
BK XIV 12	Delft	<i>Papegaai</i>		tegeltapeau, 38 x 25 cm
BK XXIV 55	Delft	<i>Liggende koe</i>		aardewerk [wit], bijna twee maal vergroot
BK XVI o. afl. 11	Delft, J.W.	<i>Portret</i>		gravure
BK I 13	Denis, M.	<i>Avril</i>	1892	olieverf op doek, 37 x 60 cm
BK XVI 02	Denis, M.	<i>Cypressen</i>		olieverf, 51 x 34 cm
BK XXI 22	Derain, A.	<i>De tafel</i>	1913	olieverf op doek, 97 x 163 cm
BK XXII 39	Derain, A.	<i>Mand met vruchten</i>	1921	olieverf op doek, 38 x 46 cm
BK XI 73	Derkinderen, A.J.	<i>Peter Amiens. Godfried van Bouillon</i>		wandschildering
BK XI 74	Derkinderen, A.J.	<i>Bernardus van Clairvaux. Frederik Barbarossa en Richard Leeuwenhart</i>		wandschildering
BK XI 75	Derkinderen, A.J.	<i>De geschiedschrijver s</i>		wandschildering
BK XI 76	Derkinderen, A.J.	<i>Graaf Willem I. H. Lodewijk van Frankrijk</i>		wandschildering
BK XI 77	Derkinderen, A.J.	<i>De barmhartigheid</i>		wandschildering
BK XI 78	Derkinderen, A.J.	<i>De paus van Rome</i>		wandschildering
BK XI 79	Derkinderen, A.J.	<i>De keizer van Duitschland</i>		wandschildering
BK XI 80	Derkinderen, A.J.	<i>De stichting van s- Hertogenbosch</i>		wandschildering
BK XI 81	Derkinderen, A.J.	<i>De kathedraal</i>		wandschildering
BK XI 82	Derkinderen, A.J.	<i>De H. Maagd</i>		wandschildering
BK XI 83	Derkinderen, A.J.	<i>De Evangelist Johannes</i>		wandschildering

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XI 84	Derkinderen, A.J.	<i>Des arbeids harmonie</i>		wandschildering
BK XI 85	Derkinderen, A.J.	<i>Het Mysterie-spel van de wijze en de dwaze maagden</i>		wandschildering
BK XI 86	Derkinderen, A.J.	<i>Het Mysterie-spel van de wijze en de dwaze maagden</i>		wandschildering
BK XI 87	Derkinderen, A.J.	<i>Het Mysterie-spel van de wijze en de dwaze maagden</i>		wandschildering
BK XI 88	Derkinderen, A.J.	<i>Het Mysterie-spel van de wijze en de dwaze maagden</i>		wandschildering
BK XI o. afl. 11	Derkinderen, A.J.			
BK XXI 46	Derkinderen, A.J.	<i>Mercurius op reis</i>		paneel, 26,5 x 34,5 cm
BK I o. afl. 10	Derkzen van Angeren, A.			tekening
BK VI 39	Derkzen van Angeren, A.	<i>Twee doodskoppen</i>	ca. 1911	ets, 35 x 28 cm
BK X 62	Derkzen van Angeren, A.	<i>Driemaster</i>		waterverf, 62 x 50 cm
BK XX o. afl. 03	Derkzen van Angeren, A.	<i>Molens</i>		ets
BK XIII 34	Diaz, N.	<i>Forêt de Fontainebleau</i>		olieverf op doek, 35 x 28 cm
BK XIV 76	Diaz, N.	<i>Storm</i>		olieverf op paneel, 26 x 42,5 cm
BK XIV o. afl. 10	Diaz, N.	<i>Bloemstukje</i>		ong. ware grootte
BK XVIII 85	Diepraem, A.	<i>Een rooker</i>		olieverf op paneel, 16,5 x 13,5 cm
BK XX 86	Diepraem, A.	<i>Haringeter</i>	1665	olieverf op paneel, 30 x 35 cm
BK III 50	Dijck, A. van	<i>Potret van Adam van Ordt</i>		potloodtekening
BK VIII 91	Dijck, A. van	<i>Grisaille-portret</i>		olieverf op paneel, 23,5 x 19 cm
BK XVIII 68	Dijck, A. van	<i>Portret van Quintijn Simons</i>		olieverf op doek, 98 x 84 cm
BK XXII 25	Dijck, A. van	<i>H. Stephanus</i>	1631	olieverf op paneel, 47 x 36 cm
BK VII 37	Dijsselhof, G.W.	<i>Sterlets</i>	1919	olieverf op doek, 75 x 103 cm
BK XIV 71	Dijsselhof, G.W.	<i>Haringen</i>	1910	olieverf op doek, 52 x 69 cm
BK II 09	Donatello	<i>Madonna met kind</i>		gepolychromeerd stucco, diam. 69 cm
BK XX 42	Donatello	<i>David</i>		brons, fragment
BK XX 89	Donatello	<i>Johannes</i>		relief, marmer
BK XXIII 34	Donatello	<i>St. Joris</i>		

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XXIII 74	Donatello	<i>S. Lorenzo</i>		terra cotta
BK XVI o. afl. 07	Donkers, W.	<i>Tor</i>		lithografie
BK I 86	Doomer, L.	<i>Gezicht op een stad</i>		O.l. inkt met kleur, 24 x 41 cm
BK III 13	Doomer, L.	<i>Dorpsvaart</i>		potloodtekening met waterverf, 17 x 30,5 cm
BK VII 56	Doomer, L.	<i>Fontein de tours</i>		tekening, 29 x 42 cm
BK VII 72	Doomer, L.	<i>Pont neuf te Antibes</i>		tekening, 24 x 41 cm
BK XXIII 62	Doudelet, C.H.	<i>Drie nonnen</i>		olieverf op doek, 24 x 32 cm
BK XV 70	Drielst, E. van	<i>Het oude muurtje</i>	1800	olieverf op paneel, 33 x 39 cm
BK IV o. afl. 08	Drooghsloot, J.C.	<i>De winter</i>	1625	schilderijtje
BK XVIII 27	Drouais, F.H.	<i>Jonge teekenaar</i>		pastel, 61 x 48 cm
BK XVIII 81	Duck, J.	<i>Keuken-intérieur</i>		olieverf op paneel, 42,5 x 33,5 cm
BK I 66	Duitsland	<i>Twee busten van jeugdige heiligen</i>	ca. 1500	olmenhout, 40 x 38,5 cm
BK V 50	Duitsland	<i>Mansportret</i>	1567	olieverf op paneel, 21 x 17 cm
BK VIII 77	Duitsland	<i>St. Sebastiaan</i>	15e eeuw	eikenhout, h. 138 cm
BK XII 73	Duitsland	<i>Piéta</i>	ca. 1500	hout, fragment, h. 52 cm. polychroom
BK XVIII 02	Duitsland	<i>Drie apostelen</i>	15e eeuw	eikenhout, h. 50 cm
BK XV 35	Dujardin, K.	<i>Paarden</i>		ets, 15 x 14 cm
BK XVII o. afl. 11	Dujardin, Karel	<i>Slapende hondjes</i>		ets
BK XIII 58	Dullaert, H.	<i>Wand-stillevan</i>		olieverf op paneel, 53 x 43 cm
BK IV 07	Duran, Carolus	<i>De huishoudster</i>	1861	olieverf op paneel, 58 x 18,5 cm
BK XV 43	Dürer, A.	<i>St. Hieronymus in de cel</i>	1514	gravure, 24,5 x 19 cm
BK XV 75	Dürer, A.	<i>Boek op lezenaar</i>	1521	tekening
BK XV 81	Dürer, A.	<i>De Madonna bij den muur</i>		gravure, 14,5 x 10 cm
BK XV 82	Dürer, A.	<i>De verloren zoon</i>		gravure, 24,5 x 19 cm
BK XV 83	Dürer, A.	<i>De droom</i>		gravure, 19 x 12 cm
BK XV 84	Dürer, A.	<i>Melancholia</i>		gravure, 24 x 18,5 cm
BK XV 85	Dürer, A.	<i>St. Eustachius</i>		gravure, 35,5 x 26 cm
BK XV 86	Dürer, A.	<i>Vergadering van heksen</i>		gravure, 19,5 x 13 cm
BK XV 87	Dürer, A.	<i>De ontvoering van Amymone</i>		gravure, 24,5 x 18,5 cm
BK XV 88	Dürer, A.	<i>Fortuna</i>		gravure, 33 x 23 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XV o. afl. 05	Dürer, A.	<i>Ruiter te paard</i>		tekening
BK XV o. afl. 11	Dürer, A.	<i>Kop van een monnik</i>		tekening
BK XVIII 20	Dürer, A.	<i>Le petit cheval</i>		gravure, 16,5 x 11 cm
BK XXI 89	Dürer, A.	<i>Open geslagen boek</i>		olieverf op paneel, 46 x 58 cm
BK XXIV 02	Dürer, A.	<i>Fluitspeler en trommelaar</i>		olieverfschilderij
BK XXIV 42	Dürer, A.	<i>Portret van zijn vader</i>	1490	
BK XXII 71	Eeckhout, G. van den	<i>De kaartspelers</i>		olieverf op paneel, 34,5 x 44,5 cm
BK V 30	Eekman, N.M.	<i>De blinde</i>	ca. 1916	zwartkrijttekening, 57 x 75 cm
BK VI 93	Eekman, N.M.	<i>De zwerver</i>	ca. 1916	zwart krijt, 54 x 59 cm
BK XVI o. afl. 08	Egter van Wissekerk, mej A.	<i>Fuchsia's</i>	1920	lithografie
BK XVI o. afl. 12	Egter van Wissekerk, mej A.	<i>Knoflook met wijnflesch</i>	1915	lithografie
BK XVII o. afl. 12	Egter van Wissekerk, mej A.	<i>Petunia</i>	1917	lithografie
BK XX o. afl. 06	Egter van Wissekerk, mej A.	<i>Paddestoelen</i>	1915	tekening
BK XX o. afl. 12	Egter van Wissekerk, mej A.	<i>Huisje onder de boomen</i>	1915	tekening
BK XXII o. afl. 10	Egter van Wissekerk, mej A.	<i>Cactus bij balcon</i>	1933	lithografie, 14 x 20 cm
BK IV o. afl. 06	Egter van Wissekerk, mej. A.	<i>Denappel en Peperbus</i>		lithografie
BK II 13	Egter van Wissekerke, mej. A.	<i>Boerenwoning te Laren</i>	1913	olieverf op doek, 43 x 51 cm
BK VIII 86	Egter van Wissekerke, mej. A.	<i>Mandje met appelen</i>	1919	olieverf op doek, 22 x 35 cm
BK X 93	Egter van Wissekerke, mej. A.	<i>Trekpotje met citroenen</i>	1922	olieverf op doek, 26 x 26 cm
BK XV 95	Egter van Wissekerke, mej. A.	<i>Wagenschuur</i>	1912	lithografie, 19 x 29 cm
BK XVII 87	Egter van Wissekerke, mej. A.	<i>Snuifpotje met pijp</i>	1929	olieverf op doek, 19,5 x 19,5 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XXI 55	Egter van Wissekerke, mej. A.	<i>Foksia</i>	1922	olieverf op doek, 47 x 39 cm
BK XXII 22	Egter van Wissekerke, mej. A.	<i>Globe</i>	1932	olieverf op doek, 23 x 25 cm
BK I 25	Egypte	<i>Koningin Mer- Tefs met haar secretaris</i>	4e dyn	kalksteen, h. 69 cm
BK I 40	Egypte	<i>Ezeltjes</i>	4e dyn?	kalksteen, 25 x 44 cm
BK I 48	Egypte	<i>Anch-tech, priester</i>	1e-3e dyn	graniet, h. 79 cm
BK I 59	Egypte	<i>Blinde harp- speler</i>	17e-20e dyn	kalksteen, ong oorspr. grootte
BK I 79	Egypte	<i>Graf van Hor-em- heb</i>	18e dyn	
BK II 03	Egypte	<i>Merit de vrouw van Maja</i>	19e dyn	kalksteen, h. 158 cm
BK II 24	Egypte	<i>Marcheerende figuren, fragment uit het graf van Achet-Hetep-Her</i>	oude rijk	kalksteen, 28 x 40 cm
BK II 29	Egypte	<i>Kat</i>	ca. 1000 v. C.	brons, h. 21 cm
BK II 33	Egypte	<i>Sarkophaag van Vah-ab-re-em- chu</i>	26e dyn	basalt, het gereproduceerde stuk is ong. 80 x 90 cm
BK II 41	Egypte	<i>Relief uit graf van Pa-aten-em-heb</i>	18e dyn	kalksteen, 45 x 34 cm
BK II 50	Egypte	<i>Relief uit het graf van Pa-aten-em- heb</i>	18e dyn	kalksteen, 19 x 30 cm
BK II 59	Egypte	<i>Naakt figuurtje, blanketselvaas dragend</i>	18e dyn	hout, water grootte
BK II 80	Egypte	<i>Drie zittende figuren</i>	nieuwe rijk, 18e dyn?	kalksteen, 47 x 45 cm
BK II 82	Egypte	<i>Ploegen, uit graf van Pa-aten-em- heb</i>	18e dyn	relief in kalksteen, 19 x 34 cm
BK II 90	Egypte	<i>Lijkbeeldje</i>	18e dyn?	hout op ware grootte
BK III 08	Egypte	<i>Adoreerende figuur uit het graf van Ptahmes</i>	18e dyn	kalksteen, 89 x 38 cm
BK III 15	Egypte	<i>Zittende figuren uit het graf van Pa- aten-em-heb</i>	18e dyn	kalksteen, 35 x 28 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK III 34	Egypte	<i>Grafsteen, zittende figuren</i>	ca. 2200 v.C., tussen het Oude en het Middelrijk	kalksteen, 48 x 44 cm
BK III 53	Egypte	<i>Schrijver</i>	4e-6e dyn	zwart graniet, h. 30 cm
BK III 66	Egypte	<i>Maia en Merit</i>	19e dyn	kalksteen, h. 157 cm
BK III 81	Egypte	<i>Relief, fragment uit het graf van Pa- aten-em-heb</i>	18e dyn	kalksteen, 22 x 25 cm
BK IV 06	Egypte	<i>Drie gehurkte vrouwefiguren</i>	18e dyn	kalksteen, 22,5 x 35,5 cm
BK IV 24	Egypte	<i>Auta, hoofdarts des Konings</i>	18e dyn	kalksteen, h. 100 cm
BK IV 33	Egypte	<i>Weser-nat</i>	18e dyn	hout, h. 29 cm
BK IV 53	Egypte	<i>Relief uit het graf van Pa-aten-em- heb</i>	18e dyn	kalksteen, 19 x 15 cm
BK IV 81	Egypte	<i>Relief van drie figuren uit het graf van Pa-aten-em- heb</i>	18e dyn	kalksteen, 19 x 28 cm
BK V 02	Egypte	<i>Doodentafel</i>	18e dyn	kalksteen, 23 x 19 cm
BK V 25	Egypte	<i>Fragment van drie koppen uit het graf van Hor-em- hep</i>	18e dyn	kalksteen, 23 x 13 cm
BK V 49	Egypte	<i>Ar-necht-amen en zijn vrouw</i>	18e dyn	rood gekleurde zandsteen, h. 45 cm
BK V 92	Egypte	<i>Relief figuur met papyrussen, uit het graf van Pa- aten-em-heb</i>	18e dyn	kalksteen, 29 x 19 cm
BK VI 06	Egypte	<i>Relief uit het graf van Pa-aten-em- heb</i>	18e dyn	kalksteen, 19 x 18 cm
BK VI 24	Egypte	<i>Relief</i>	18e dyn	kalksteen
BK VI 56	Egypte	<i>Relief</i>	18e dyn	kalksteen, 25 x 34 cm
BK VI 89	Egypte	<i>Maja</i>	19e dyn	kalksteen, h. 190 cm
BK VII 17	Egypte	<i>Grafsteen met 3 figuren</i>	18e dyn	kalksteen, 50 x 39 cm
BK VII 33	Egypte	<i>Twee visschen</i>	5e dyn	kalksteen, 34 x 24 cm uit het graf van Achet-hetep-her
BK VIII 17	Egypte	<i>Figuur in profiel</i>	5e dyn	kalksteen, 53 x 21 cm
BK VIII 24	Egypte	<i>Twee zittende figuren</i>	18e dyn	graniet, ware grootte
BK VIII 32	Egypte	<i>Adoreerende figuur</i>	19e dyn	kalksteen, 26 x 26,5 cm fragment van een grafsteen
BK VIII 49	Egypte	<i>Lastdrager</i>	5e dyn	kalksteenrelief, 26 x 11 cm uit het graf van Achet-Hetep-Her
BK VIII 90	Egypte	<i>Twee figuren</i>	5e dyn	relief, kalksteen, 25 x 32 cm uit het graf van Achet-hetep-her

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VIII 39	Egypte	<i>Twee staande vrouwenfiguren</i>	5e dyn	kalksteen, 27 x 26 cm uit het graf van Achet-hetep-her
BK X 35	Egypte	<i>Figuur</i>		kalksteen, 33 x 45 cm
BK XI 48	Egypte	<i>Vrouwebuste</i>	19e dyn	kalksteen, h. 44 cm
BK XI 49	Egypte	<i>Groep van een echtpaar, doodenfiguren uit Gizeh</i>	4e dyn	graniet, 42 x 32 cm
BK XI 50	Egypte	<i>Korenmalende vrouw, afkomstig uit Gizeh</i>	4e dyn	kalksteen, 22 x 27 cm
BK XI 51	Egypte	<i>Zittende figuur</i>	ca. 3000 v. C.	kalksteen, beschilderd, h. 27
BK XI 52	Egypte	<i>Statuette van een gestorvene, uit Middel-Egypte</i>	ca. 2500 v. C.	gele steen, h. 28 cm
BK XI 53	Egypte	<i>Koningskop met tyara, afkomstig uit Deir of Bahri?</i>	18e dyn	kalksteen, 23 x 23 cm
BK XI 54	Egypte	<i>Kop van de dochter van Amenophis IV. afkomstig uit El Amarna</i>	18e dyn	bruine steen, h. 14 cm
BK XI 55	Egypte	<i>Stèle, Amon Heru voor den gestorven overste Kaza, afkomstig uit Thebe</i>	19e dyn	grijze kalksteen, 37 x 30 cm
BK XI 56	Egypte	<i>Staand figuurtje, Priester met Osirisfiguur</i>	19e en 20e dyn	brons met zilver in gelegd, h. 30 cm
BK XI 65	Egypte	<i>Moeder met kind</i>	19e dyn	relief, kalksteen, 9 x 12 cm
BK XII 08	Egypte	<i>Stele met geknield figuur</i>	18e dyn	kalksteen, h. 35 cm
BK XII 33	Egypte	<i>Zittend figuur</i>	18e dyn	kalksteen, gekleurd, h. 24 cm
BK XX 09	Egypte	<i>Relief-figuurtje</i>	19e dyn.	aardewerk, h. 21 cm
BK XXIV 01	Egypte	<i>Amenemhet III</i>	12e dyn.	
BK XXIV 49	Egypte	<i>Ranofer, priester</i>	5e dyn.	
BK XXIV 81	Egypte	<i>Doodentafel</i>	18e dyn.	kalksteen
BK XXIV 89	Egypte	<i>Sheik el beled</i>	4e dyn.	hout
BK XXIV o. afl. 11	Egypte	<i>Kop van Tut Ank Amen</i>	19e dyn.	
BK XV 61	Ehnle, A.J.	<i>Portret van Isaac da Costa</i>		lithografie, 18 x 13 cm
BK XI o. afl. 07	El Amarna	<i>Paardekop</i>	1550 v.C.	kalksteen-relief, beeldhouwersmodel uit El Amarna, aan de achterzijde de kop van een prins, 11 x 13 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK III 36	Elgerhuis, J.	<i>Boekwinkel van P.Meyer Warnars</i>	1820	olieverf op doek, 49 x 58 cm
BK XV 60	Elink Sterk, J.C.	<i>Vrouw op doodsbed</i>	ca. 1850	lithografie, 17 x 23 cm
BK XVII 09	Engebrechtsz, C.	<i>De afneming van het kruis</i>		middenstuk, paneel, 124,5 x 122,5 cm
BK XVII 10a	Engebrechtsz, C.	<i>De Stichter met St. Maerten</i>		paneel, ong. ware grootte
BK XVII 10b	Engebrechtsz, C.	<i>St. Augustinus met nonnen</i>		paneel, ong. ware grootte
BK XVII 11	Engebrechtsz, C.	<i>Adam</i>		paneel, ong. ware grootte
BK XXII 91	Engebrechtsz, C.	<i>Doodskop</i>		olieverf op paneel, 33 x 28 cm
BK XVII 61	Engeland	<i>Damesportret</i>		olieverf op doek, 58 x 48 cm
BK VIII 51	Ensor, J.	<i>Le Christ dans la tempête</i>	1891	olieverf op doek, 39 x 49 cm
BK VIII 74	Ensor, J.	<i>Stilleven met roode kool</i>	1921	olieverf op doek, 71 x 100 cm
BK VIII 94	Ensor, J.	<i>Bloemstuk</i>	ca. 1910	olieverf op doek, 113 x 81 cm
BK VIII 95	Ensor, J.	<i>Vastenavond</i>	1892	olieverf op doek, 65 x 82 cm
BK VIII o. afl. 05	Ensor, J.	<i>Squelettes voulant se chauffer</i>	1895	ets
BK XII 38	Ensor, J.	<i>De wraak van Hop-frog</i>	1896	olieverf op doek, 114 x 80 cm
BK XII 78	Ensor, J.	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 38 x 45 cm
BK XII o. afl. 12	Ensor, J.	<i>Fantasie</i>		ets, ong. ware grootte
BK XVIII 06	Ensor, J.	<i>Le combat</i>	1926	olieverf op doek, 60 x 50 cm
BK XVIII 39	Ensor, J.	<i>La gamme d'amour</i>		olieverf op doek, 54 x 45 cm
BK XVIII 01	Ensor, J.	<i>De terechtstelling</i>	1893	olieverf op paneel, 40 x 32 cm
BK XVIII 02	Ensor, J.	<i>De dronkaards</i>		olieverf op doek, 80 x 100 cm, repliek van een werk van 1883
BK XVIII 03	Ensor, J.	<i>Danseuses roses</i>	1918	olieverf op doek, 41 x 51 cm
BK XVIII 04	Ensor, J.	<i>Stilleven met bokking</i>	1895	olieverf op paneel, 37 x 45 cm
BK XVIII 05	Ensor, J.	<i>De pelgrims</i>	1918	olieverf op paneel, 32 x 40 cm
BK XVIII 06	Ensor, J.	<i>Meisjesportret</i>		olieverf
BK XVIII 07	Ensor, J.	<i>Rozen en Tanagra-beeldje</i>	1914	olieverf op doek, 38 x 60 cm
BK XVIII 08	Ensor, J.	<i>Au conservatoire</i>	1902	olieverf op doek, 53 x 68 cm
BK XVIII 16	Ensor, J.	<i>Carneval</i>		olieverf

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XX 45	Ensor, J.	<i>De lampenpoetser</i>	1880	olieverf op doek, 151 x 91 cm
BK XXI 31	Ensor, J.	<i>Les masques scandalisés</i>	1883	olieverf op doek, 135 x 112 cm
BK XVIII o. afl. 01	Ensor, James	<i>Badkoetsje op het strand</i>	ca. 1882	olieverf op paneel, 18 x 23 cm
BK II 77	Etruskisch	<i>De jongen met de gans</i>	2e eeuw v. C.	brons, h. 32 cm
BK II 93	Everdingen, A. van	<i>Les Cabanes</i>		ets, 12,5 x 16 cm
BK V o. afl. 12	Everdingen, A. van	<i>Landschap met dennen</i>		ets
BK XI o. afl. 02	Everdingen, A. van	<i>Rotsgrond</i>		tekening
BK XXIV 65	Eyck, J. van	<i>De hertog van Savoye</i>		zilverstift, 20 x 12 cm
BK XXII 68	Fabritius, B.	<i>Aanbidding der herders</i>		olieverf op doek, 64 x 75 cm
BK I 88	Fabritius, C.	<i>De distelvink</i>		olieverf op paneel, 33,5 x 22,5 cm
BK III 77	Fabritius, C.	<i>Portret van Abraham de Notte</i>	1640	olieverf op doek, 69 x 58 cm
BK III 28	Falck, J.	<i>Vanitas</i>	1629	olieverf op paneel, 45 x 37,5 cm
BK I 27	Fantin Latour, H.	<i>Pruimen in wit bakje</i>		olieverf op doek, 23 x 32 cm
BK II 21	Fantin Latour, H.	<i>Vrouwebuste</i>	1882	pastel, 56 x 45 cm
BK II 64	Fantin Latour, H.	<i>De teekenles</i>	1879	zwartkrijttekening, 38 x 46 cm
BK IV 72	Fantin Latour, H.	<i>Witte bloempjes in glas</i>	1872	olieverf op doek, 44 x 29 cm
BK VI 66	Fantin Latour, H.	<i>Naaktfiguur</i>		lithografie, 29 x 21 cm
BK VIII 06	Fantin Latour, H.	<i>Maannacht</i>		olieverf op doek, 30 x 38 cm
BK X 01	Fantin Latour, H.	<i>Vrouwelijk naaktfiguur</i>		zwartkrijttekening, 27,5 x 21,5 cm
BK XI 04	Fantin Latour, H.	<i>Vruchtenstillevens</i>	1876	olieverf op doek, 30 x 41 cm
BK XIII 28	Fantin Latour, H.	<i>Mand met druiven</i>		olieverf op doek, 32 x 40 cm
BK XVI 07	Fantin Latour, H.	<i>Glazen bakje met perziken</i>		olieverf op doek, 26 x 32,5 cm
BK XVI 22	Fantin Latour, H.	<i>Teekenende dame</i>		zwart krijt, 22 x 20 cm
BK XVI 60	Fantin Latour, H.	<i>Vaasje met bloemen</i>		olieverf op doek, 31 x 23 cm
BK XVII 63	Fantin Latour, H.	<i>Zelfportret</i>		olieverf op doek
BK XVIII 37	Fantin Latour, H.	<i>Witte rozen</i>	1889	olieverf op doek, 47 x 49 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII 76	Fantin Latour, H.	<i>Perziken op wit schaaltje</i>	1873	olieverf op doek, 26 x 35 cm
BK XXI 19	Fantin Latour, H.	<i>Kersenbloesem</i>	1872	olieverf op doek, 41 x 35 cm
BK XXIII 05	Fantin Latour, H.	<i>Bordurende dame</i>		olieverf op doek, 103 x 82 cm
BK XXIII 53	Fantin Latour, H.	<i>Portret van zijn vrouw</i>		olieverf op doek, 24 x 18 cm
BK XXIII 94	Fantin Latour, H.	<i>Femme de dos</i>	1894	olieverf op doek, 27 x 22 cm
BK XXIV 17	Fantin Latour, H.	<i>Glas met rozen</i>		olieverf op doek, 37 x 29 cm
BK IV o. afl. 12	Fantin-Latour	<i>Lezend meisje</i>		lithografie
BK VI o. afl. 06	Fantin-Latour	<i>Naakt vrouwenfiguur</i>		lithografie
BK XX 07	Fernhout, E.	<i>Portret van zijne moeder</i>	1932	olieverf op doek, 35 x 35 cm
BK XX 56	Fernhout, E.	<i>Zelfportret</i>	1932	olieverf op doek, 39 x 35 cm
BK XXIV 96	Fernhout, E.	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 25 x 25 cm
BK XVIII 15	Feuerbach, A.	<i>Romeinsche vrouwenkop</i>		olieverf op doek, 48 x 39 cm
BK III 73	Fiesole, Mino da	<i>Madonna met kind</i>		stucco, 40,5 x 28,5 cm
BK XXIII 40	Filippino Lippi	<i>Zelfportret</i>		
BK XXIII 67	Filippino Lippi	<i>Portret van een oud man</i>		
BK XXIV 26	Filippo Lippi, Fra	<i>Hoofd van Madonna</i>		fragment
BK XXIII 73	Fillipo, Fra	<i>Kroning van Maria</i>		fragment
BK IV 65	Flinck, G.	<i>Kindje naast kinderstoel</i>	1640	olieverf op doek, 115 x 88 cm
BK XXIV 47	Forain, J.L.	<i>Twee figuren in avondtoilet</i>		olieverf op doek, 46 x 38 cm
BK XII 85	Fragonard, J.H.	<i>Oudemanskop met baard</i>		olieverf op doek, 53 x 42 cm
BK XXIII 36	Francesca, P. della	<i>Meisjes-profiel</i>		
BK XXIII 49	Francesca, P. della	<i>Vrouwe profiel</i>		
BK I 09	Frankrijk	<i>Koningskop</i>	13e eeuw	zandsteen, h. 51 cm
BK VI 45	Frankrijk	<i>Kinderportret</i>		olieverf op doek, 42 x 31 cm
BK VI 46	Frankrijk	<i>Portret van Robespierre</i>		olieverf op paneel, 49 x 41 cm
BK XV 41	Frankrijk	<i>Johannes met donateur</i>	15e eeuw	eikenhout, h. 31 cm
BK XV 65	Frankrijk	<i>Magdalena</i>		eikenhout, h. 43 cm
BK XVI 49	Frankrijk	<i>Damesportret</i>	18e eeuw	olieverf op doek, 63 x 53 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII 01	Frankrijk	<i>Kindje met gevouwen handen</i>	ca. 1490	olieverf op paneel, 26 x 16 cm
BK XXII 82	Frankrijk	<i>Staande Madonna</i>	14e eeuw	
BK XVI 09	Frans-Vlaamse school	<i>Portret van Philips den Goeden</i>		olieverf op paneel, 32 x 23 cm
BK XX 39	Fris, J.	<i>Stilleven</i>	1650	olieverf op paneel, 41 x 32,5 cm
BK VIII 47	Gabriel, P.J.C.	<i>Waterlelies</i>		olieverf op doek, 52 x 30 cm
BK XII 50	Gabriel, P.J.C.	<i>Dooiweer</i>		olieverf op doek, 40 x 59 cm
BK XII 91	Gabriel, P.J.C.	<i>Visscher in schuit</i>		olieverf op doek, 30 x 47 cm
BK XVII 75	Gabriel, P.J.C.	<i>Watermolentje</i>	1854	olieverf op paneel, 28 x 20 cm
BK I 02	Gabriël, P.J.C.	<i>Landschap</i>		olieverf doek, 48 x 32 cm
BK III 40	Gabriël, P.J.C.	<i>Polder bij Abcoude</i>	1878	paneel, 41 x 50 cm
BK V o. afl. 03	Gabriël, P.J.C.	<i>Polder</i>		krabbel
BK VII 87	Gabriël, P.J.C.	<i>Landschap bij Overschie</i>		olieverf op doek, 66 x 102 cm
BK VIII 05	Gabriël, P.J.C.	<i>Plas</i>		olieverf op doek, 27 x 44 cm
BK XI 45	Gabriël, P.J.C.	<i>Baggerschuitje</i>		olieverf op doek, 29 x 45 cm
BK XVII o. afl. 05	Gabriël, P.J.C.	<i>Aardappel pootende vrouw</i>		tekening
BK XVII 62	Gauguin, P.	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek
BK XX 88	Gauguin, P.	<i>Kalvariënberg</i>	1889	olieverf op doek, 92 x 73 cm
BK XXII 53	Gauguin, P.	<i>Zeewieroogst</i>	1889	
BK XXIV 66	Geertgen tot Sint Jans	<i>Barbara?</i>		olieverf op paneel, 34 x 22 cm
BK XXIV 67	Geertgen tot Sint Jans	<i>Karthuizer monnik</i>		olieverf op paneel, 34 x 22 cm
BK III 79	Geest, W. de	<i>Kinderportret</i>	1631	olieverf op paneel, 115 x 85,5 cm
BK V 01	Gelder, A. de	<i>Oude vrouw</i>		olieverf op doek, 90 x 73 cm
BK VI 08	Gelder, A. de	<i>Portret van H. Boerhave</i>	1722	olieverf op doek, 80 x 60 cm
BK XVIII 41	Gelder, A. de	<i>De veroordeeling van Haman door koning Ahasverus</i>		olieverf op doek, 80 x 96 cm
BK XV 51	Géricault, Th.	<i>Kattenstudies</i>		tekening
BK IV 37	Gestel, L.	<i>Mallorca</i>	1914	olieverf op doek, 56 x 73 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK V 76	Gestel, L.	<i>Olijfgaard</i>	1914	olieverf op doek, 62 x 79 cm
BK XXIII 08	Gestel, L.	<i>Landschap in Vlaanderen</i>	1925	gouache, 47 x 34 cm
BK XXIII 56	Gestel, L.	<i>Zelfportret</i>	1931	tekening
BK I o. afl. 06	Gherzig, E.		17e eeuw ?	pentekening
BK II o. afl. 03	Gheyn, J. de	<i>Doodskop</i>	eind 16e eeuw	tekening
BK II o. afl. 05	Gheyn, J. de	<i>Dood vogeltje</i>		sepiatekening, ong ware grootte
BK II o. afl. 11	Gheyn, J. de	<i>Hoornblazer</i>		tekening, iets verkleind
BK VI o. afl. 03	Gheyn, J. de	<i>Vogelkoppen</i>		tekening
BK VII 65	Gheyn, J. de	<i>Jongensportret</i>		sepiatekening, diam. 11 cm
BK III 68	Gheyn, J. de	<i>De dood en de vrouw</i>	1600	sepiatekening, 16 x 13 cm
BK XXIII 65	Ghiberti, L.	<i>Offer van Abraham</i>	1401	brons
BK XVI 43	Ghirlandajo, D. del	<i>Grijsaard met kind</i>		doek, 62 x 46 cm
BK I 85	Gillis Mostaert ?	<i>Rust op de vlucht (?) in een herberg</i>		olieverf op paneel, 39,5 x 34,5 cm
BK XVII 02	Gillis, Nicolaas	<i>Ontbijtafel</i>		olieverf op paneel, 74 x 109 cm
BK XIV o. afl. 11	Giordano, L.	<i>Allegorische voorstelling</i>		tekening
BK XXII 83	Giorgione	<i>Portret van jongen man</i>		olieverf op doek, 58 x 46 cm
BK XXIII 33	Giotto	<i>Franciscus</i>		fresko
BK XXIV 90	Giotto	<i>De vlucht naar Egypte</i>		
BK I 21	Gogh, Vincent van	<i>Weg achter S.S. Den Haag</i>		potlood en inkttekening, 18,5 x 33,5 cm
BK I 80	Gogh, Vincent van	<i>Binnenplaats</i>		potloodtekening, 29 x 49 cm
BK II 08	Gogh, Vincent van	<i>Portret van een toneelspeler</i>	ca. 1888	olieverf op doek, 63 x 52 cm
BK II 19	Gogh, Vincent van	<i>Boschrand</i>	ca. 1884	olieverf op doek, 33 x 47 cm
BK II 34	Gogh, Vincent van	<i>Mandje met appelen</i>		olieverf op doek, 50 x 60 cm
BK II 49	Gogh, Vincent van	<i>Wever</i>	ca. 1883	olieverf op doek, 40 x 55 cm
BK II 62	Gogh, Vincent van	<i>Olijfgaard</i>		olieverf op doek, 71 x 90 cm
BK II 96	Gogh, Vincent van	<i>Oud-strijder</i>		potloodtekening, 47,5 x 23,5 cm
BK III 16	Gogh, Vincent van	<i>Wanhoop</i>	1889	olieverf op doek, 81 x 64 cm
BK III 51	Gogh, Vincent van	<i>Bokkingen</i>		olieverf op doek, 45 x 37 cm
BK IV 91	Gogh, Vincent van	<i>Wever</i>		olieverf op doek, 36 x 43 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK V 09	Gogh, Vincent van	<i>Maaier op den rug gezien</i>		zwart krijt, 44 x 34 cm
BK V 10	Gogh, Vincent van	<i>Boerderij bij avond</i>		olieverf op doek, 64 x 77 cm
BK V 11	Gogh, Vincent van	<i>Vogelnesten</i>		olieverf op doek, 39 x 45 cm
BK V 12	Gogh, Vincent van	<i>Pastorietuin</i>		pentekening, 39 x 54 cm
BK V 13	Gogh, Vincent van	<i>Kerkhoftoren</i>		olieverf op doek, 63 x 79 cm
BK V 14	Gogh, Vincent van	<i>Bloemstuk</i>		olieverf op doek, 60 x 48 cm
BK V 15	Gogh, Vincent van	<i>Achter den tuin</i>		pentekening, 40 x 53 cm
BK V 16	Gogh, Vincent van	<i>Herfstlandschap</i>		olieverf op doek, 68 x 87 cm
BK V 36	Gogh, Vincent van	<i>Wever</i>		olieverf op doek, 48 x 61 cm
BK V 71	Gogh, Vincent van	<i>Boerenkindje</i>		olieverf op doek, 34 x 23 cm
BK V 81	Gogh, Vincent van	<i>Zelfportret</i>	1888	olieverf op doek, 63 x 50 cm
BK V 82	Gogh, Vincent van	<i>Slaapkamer</i>	1888	olieverf op doek, 72 x 90 cm
BK V 83	Gogh, Vincent van	<i>Paarse lissen</i>	1888	olieverf op doek, 89 x 71 cm
BK V 84	Gogh, Vincent van	<i>Vrouw uit Arles</i>	1888	olieverf op doek, 60 x 50 cm
BK V 85	Gogh, Vincent van	<i>La Crau</i>	1888	pentekening, 48 x 60 cm
BK V 86	Gogh, Vincent van	<i>Het witte huis</i>	1889	olieverf op doek, 37 x 45 cm
BK V 87	Gogh, Vincent van	<i>Landschap</i>	1888	olieverf op doek, 42 x 26 cm
BK V 88	Gogh, Vincent van	<i>Opwekking van Lazarus</i>	1889	olieverf op doek, 48,5 x 63,5 cm
BK V o. afl. 02	Gogh, Vincent van	<i>Zaaier</i>		pentekening, iets verkleind
BK V o. afl. 11	Gogh, Vincent van	<i>Portret van Dr. Gachet</i>	1890	ets
BK VI 95	Gogh, Vincent van	<i>Avondstemming</i>		olieverf op doek, 32 x 49 cm
BK VII 88	Gogh, Vincent van	<i>Montmartre</i>	ca. 1887	olieverf op doek, 44 x 37 cm
BK VII 91	Gogh, Vincent van	<i>Berceuse</i>	1888-89	olieverf op doek, 90 x 71 cm
BK VIII 57	Gogh, Vincent van	<i>Boer aan tafel zittend</i>		olieverf op doek, 43 x 31 cm
BK VIII 58	Gogh, Vincent van	<i>Weefstoel van voren</i>		olieverf op doek, 68 x 84 cm
BK VIII 59	Gogh, Vincent van	<i>Kop van jonge boerin</i>		olieverf op doek, 41 x 26 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VIII 60	Gogh, Vincent van	<i>Zittende vrouw in profiel</i>		tekening, 45 x 62 cm
BK VIII 61	Gogh, Vincent van	<i>Kop van een boer</i>		olieverf op doek, 40 x 33 cm
BK VIII 62	Gogh, Vincent van	<i>Aardappelpooters</i>		olieverf op doek, 66 x 149 cm
BK VIII 63	Gogh, Vincent van	<i>Kloostertuin</i>		olieverf op doek, 91 x 73 cm
BK VIII 64	Gogh, Vincent van	<i>Wijngaarden</i>		olieverf op doek, 73 x 91 cm
BK VIII 84	Gogh, Vincent van	<i>Appelen in mand</i>	ca. 1884	olieverf op doek, 30 x 47 cm
BK VIII o. afl. 08	Gogh, Vincent van	<i>Damesportret</i>		potloodtekening, 35 x 24 cm
BK VIII 84	Gogh, Vincent van	<i>Dooiweer</i>		waterverf, 39 x 58 cm
BK X 39	Gogh, Vincent van	<i>Landschap</i>	1889	olieverf op doek, 72 x 91 cm
BK X 91	Gogh, Vincent van	<i>Huiswaarts</i>	ca. 1889	olieverf op doek, 72 x 91 cm
BK X 95	Gogh, Vincent van	<i>Weg met boomen</i>	1883	pentekening, 19 x 27 cm
BK XI 12	Gogh, Vincent van	<i>Het ravijn</i>	1889	olieverf op doek, 70 x 90 cm
BK XI 25	Gogh, Vincent van	<i>Verkoop van oude kruizen</i>		waterverftekening, 38 x 55 cm
BK XI 26	Gogh, Vincent van	<i>Spittende boerin</i>		zwartkrijttekening, 55 x 40 cm
BK XI 27	Gogh, Vincent van	<i>Wever</i>		waterverftekening, 33,5 x 45 cm
BK XI 28	Gogh, Vincent van	<i>De fontein</i>		rietpentekening, 49 x 45 cm
BK XI 29	Gogh, Vincent van	<i>Binnentuin</i>		rietpentekening, 45,5 x 60 cm
BK XI 30	Gogh, Vincent van	<i>Landschap met bouwval</i>		rietpentekening, 47 x 62 cm
BK XI 31	Gogh, Vincent van	<i>Vlaklandschap</i>		rietpentekening, 25,5 x 35 cm
BK XI 32	Gogh, Vincent van	<i>Landschap met cypres</i>		rietpentekening, 47 x 62 cm
BK XI 69	Gogh, Vincent van	<i>Smidse</i>	ca. 1882	potlood met inkt, 36,5 x 25,5 cm
BK XI 94	Gogh, Vincent van	<i>Zelfportret</i>		olieverf op karton, 40 x 32 cm
BK XI o. afl. 04	Gogh, Vincent van	<i>Studie voor de 'aardappeleters'</i>		zwartkrijttekening
BK XII 51	Gogh, Vincent van	<i>Winter</i>		potlood met weinig kleur, 20 x 39 cm
BK XII 87	Gogh, Vincent van	<i>Meisjesportret</i>		olieverf op doek, 50 x 49 cm
BK XII 90	Gogh, Vincent van	<i>Terug uit de kerk</i>		potloodtekening, 46 x 22 cm, handtekening is vals

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XIII 32	Gogh, Vincent van	<i>Gehucht in Zuid-Frankrijk</i>		olieverf op doek, 44 x 41 cm
BK XIII 59	Gogh, Vincent van	<i>De molens</i>		potlood en zwartkrijt met waterverf, 26 x 60 cm
BK XIII 81	Gogh, Vincent van	<i>Begonia</i>		olieverf op doek, 40,5 x 21 cm
BK XIII 82	Gogh, Vincent van	<i>Gezicht op Scheveningen</i>		krijttekening, 43,5 x 60 cm
BK XIII 83	Gogh, Vincent van	<i>Drie kloosterbekers</i>		olieverf op doek, 31 x 42 cm
BK XIII 84	Gogh, Vincent van	<i>Weg buiten Den Haag</i>		potlood- en pentekening, 24,5 x 34 cm
BK XIII 85	Gogh, Vincent van	<i>Schoenen</i>		doek, 36 x 44 cm
BK XIII 86	Gogh, Vincent van	<i>Vrouw bij den haard</i>		zwartkrijttekening, 29,5 x 35 cm
BK XIII 87	Gogh, Vincent van	<i>Bijbel</i>		olieverf op doek, 63,5 x 76,5 cm
BK XIII 88	Gogh, Vincent van	<i>Hut</i>		olieverf op doek, 33 x 65 cm
BK XIII o. afl. 11	Gogh, Vincent van	<i>Vrouwenkopje</i>		pentekening, 14 x 10,5 cm
BK XIV 16	Gogh, Vincent van	<i>Bouwland</i>		olieverf op doek, 49 x 62 cm
BK XIV 17	Gogh, Vincent van	<i>Vrouw bij de wieg</i>		olieverf op doek, 59,5 x 44 cm
BK XIV 18	Gogh, Vincent van	<i>Korenveld met leeuwerik</i>		olieverf op doek, 52,5 x 63,5 cm
BK XIV 19	Gogh, Vincent van	<i>Mansportret</i>		olieverf op doek, 54 x 34,5 cm
BK XIV 20	Gogh, Vincent van	<i>Landschap te Auvers</i>		olieverf op doek, 29 x 25,5 cm
BK XIV 21	Gogh, Vincent van	<i>Zaaier</i>		olieverf op doek, 31,5 x 39,5 cm
BK XIV 22	Gogh, Vincent van	<i>Oleanders voor de stoep</i>		olieverf op doek, 18 x 26,5 cm
BK XIV 23	Gogh, Vincent van	<i>Rots</i>		rietpentekening, 48 x 60 cm
BK XIV 24	Gogh, Vincent van	<i>Zee</i>		olieverf op doek, 48,5 x 63 cm
BK XIV 67	Gogh, Vincent van	<i>Stilleven met stroohoed</i>	1884	olieverf op doek, 37,5 x 53,5 cm
BK XIV 68	Gogh, Vincent van	<i>Stilleven met gipsbeeldje</i>	1887	olieverf op doek, 54 x 45 cm
BK XIV o. afl. 03	Gogh, Vincent van	<i>Klaprozen</i>		olieverf op doek, 33 x 24 cm
BK XV 76	Gogh, Vincent van	<i>Boeken</i>		olieverf, 70 x 90 cm
BK XVI 50	Gogh, Vincent van	<i>Wilgen op de heide</i>		potlood en inkt, 35 x 44 cm
BK XVII 25	Gogh, Vincent van	<i>Achterhuizen</i>	ca. 1882	potlood en inkt, 46 x 59 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVII 26	Gogh, Vincent van	<i>Hut tegen den avond</i>	ca. 1884	olieverf op doek, 64 x 77 cm
BK XVII 27	Gogh, Vincent van	<i>Geraamte met sigaret</i>	ca. 1884	olieverf op doek, 31 x 23 cm
BK XVII 28	Gogh, Vincent van	<i>Gezicht op Brussel</i>	1886	olieverf op doek, 52 x 72 cm
BK XVII 29	Gogh, Vincent van	<i>Huizen</i>	ca. 1886	olieverf op doek, 45 x 35 cm
BK XVII 30	Gogh, Vincent van	<i>Vrouw met tambourijnen</i>	ca. 1887	olieverf op doek, 54 x 45 cm
BK XVII 31	Gogh, Vincent van	<i>Stilleven in café</i>	1887	olieverf op doek, 44 x 31 cm
BK XVII 32	Gogh, Vincent van	<i>Gezicht op Arles</i>	1888	olieverf op doek, 52 x 63 cm
BK XVII 71	Gogh, Vincent van	<i>Landschap [Twee Populieren?]</i>	1889	geschilderd
BK XVII o. afl. 04	Gogh, Vincent van	<i>Mandje met crocussen</i>	ca. 1884	olieverf
BK XVIII 36	Gogh, Vincent van	<i>Landschap met boomstam</i>		olieverf op doek, 32 x 46 cm
BK XVIII 70	Gogh, Vincent van	<i>Klaprozenveld</i>	1888	olieverf op doek, 74 x 91 cm
BK XVIII 83	Gogh, Vincent van	<i>De barmhartige Samaritaan</i>	1889	olieverf op doek, 72 x 58 cm
BK XX 87	Gogh, Vincent van	<i>Visschersbooten bij St. Maries</i>		olieverf op doek
BK XXI 05	Gogh, Vincent van	<i>Gaarkeuken</i>		zwartkrijttekening, 55 x 43,5 cm
BK XXI 14	Gogh, Vincent van	<i>Zelfportret</i>	1889	olieverf op doek, 40 x 31 cm
BK XXI 37	Gogh, Vincent van	<i>Cypressen</i>		olieverf op doek, 90 x 69,5 cm
BK XXI 88	Gogh, Vincent van	<i>Vrouw met kruiwagen</i>	1882	potlood en waterverf, 67 x 42 cm
BK XXII 64	Gogh, Vincent van	<i>Station S.S., den Haag</i>	1881	
BK XXIII 30	Gogh, Vincent van	<i>Olijfgaard</i>		olieverf op doek, 53 x 64 cm
BK XXIII 61	Gogh, Vincent van	<i>Moulin de la galette</i>		olieverf op doek, 55 x 38 cm
BK XXIV 07	Gogh, Vincent van	<i>Man in de sneeuw</i>		olieverf op doek, 32 x 24 cm
BK XXIV 22	Gogh, Vincent van	<i>Karaf met bloemen</i>		olieverf op doek, 65 x 25 cm
BK XXIV 36	Gogh, Vincent van	<i>Le bébé Roulin</i>		olieverf op doek, 36 x 25 cm
BK XXIV 48	Gogh, Vincent van	<i>Bloeiende boomgaard</i>	1888	olieverf op doek, 28 x 36 cm
BK II 51	Goltzius, H.	<i>Mansportret</i>	1592	potlood met kleur, 32,5 x 28,5 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVI 16	Gossaert, J.	<i>Portret van een oud man</i>		
BK XXII 03	Gossaert, J.	<i>Mythologie</i>		olieverf op paneel, 32 x 21 cm
BK III 63	Goya, F.	<i>De rampen van den oorlog</i>		olieverf op doek, 71 x 104 cm
BK III 65	Goya, F.	<i>Portret van een militair</i>		olieverf op doek, 67 x 53 cm
BK X 53	Goya, F.	<i>Stilleven met witte kan</i>		olieverf op doek, 101 x 73 cm
BK X 54	Goya, F.	<i>Stilleven met koperen pan</i>		olieverf op doek, 82 x 102 cm
BK X 55	Goya, F.	<i>Vrijage, uit: Caprichos</i>		olieverf op zink, 31 x 24 cm
BK X 56	Goya, F.	<i>Carneval, uit: Caprichos</i>		olieverf op zink, 31 x 24 cm
BK X o. afl. 07	Goya, F.	<i>Vrouweportret</i>	1809	sepiatekening
BK XII 86	Goya, F.	<i>Vrouwenhoofd</i>		olieverf op doek, 34 x 39 cm
BK XV 68	Goya, F.	<i>Olifant in arena</i>		ets, ong. ware grootte
BK XVI 70	Goya, F.	<i>Portret van Goulon Jr.</i>		lithografie
BK XVI 71	Goya, F.	<i>De dame met waaier</i>	1817	olieverf op doek, 103 x 83 cm
BK XVI 72	Goya, F.	<i>Portret van Wellington</i>	1812	roodkrijttekening, 23,5 x 18 cm
BK XXI 91	Goya, F.	<i>Manskop</i>		olieverf op doek, 45 x 36 cm
BK I 55	Goyen, J. van	<i>Landschap aan den Rijn (?)</i>		potloodtekening, 18 x 29,5 cm
BK I 95	Goyen, J. van	<i>Landschap met de twee eiken</i>	1641	olieverf op doek, 85 x 104 cm
BK II 16	Goyen, J. van	<i>Landschap bij de put</i>	1631	potlood, 15,5 x 27 cm
BK III 25	Goyen, J. van	<i>Het valkhof te Nijmegen</i>	1641	olieverf op doek, 92 x 131 cm
BK IV 01	Goyen, J. van	<i>Gezicht op Rhenen</i>	1640	olieverf op paneel, 25,5 x 36,5 cm
BK IV 20	Goyen, J. van	<i>Riviergezicht</i>	1645	olieverf op doek, 131 x 166 cm
BK IV 48	Goyen, J. van	<i>Molen op heuveltje</i>		potloodtekening, 17 x 29 cm
BK V 23	Goyen, J. van	<i>Landschap</i>	1629	olieverf op paneel rond, diam. 36 cm
BK VII 70	Goyen, J. van	<i>IJsvermaak met sleden</i>	1651	potlood en o.i. inkt, 17 x 25 cm
BK VII 82	Goyen, J. van	<i>Rivierlandschap</i>	1645	olieverf op paneel, 32 x 44 cm
BK VII 83	Goyen, J. van	<i>Figuren in Duinlandschap</i>	ca. 1630	zwartkrijttekening, 20 x 28 cm
BK VIII 33	Goyen, J. van	<i>Landschap met boom</i>	1630	olieverf op doek, 131 x 171 cm
BK VIII 34	Goyen, J. van	<i>Pleisterplaats</i>	163...	olieverf op doek, 71 x 98 cm
BK VIII 35	Goyen, J. van	<i>Duinrand</i>	1634	olieverf op paneel, 22 x 36 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VIII 36	Goyen, J. van	<i>Schepen op stil water</i>	1645	olieverf op paneel, 71 x 50 cm
BK VIII 37	Goyen, J. van	<i>IJsvermaak</i>	1646	olieverf op paneel, 58 x 39 cm
BK VIII 38	Goyen, J. van	<i>Riviergezicht</i>	ca. 1645	olieverf op paneel, 37 x 63 cm
BK VIII 39	Goyen, J. van	<i>Stadswal met toren</i>	1648	olieverf op paneel, 40 x 60 cm
BK VIII 40	Goyen, J. van	<i>Haven ingang</i>	1655	olieverf op paneel, 41 x 55 cm
BK X 07	Goyen, J. van	<i>IJsvermaak voor Dordt</i>	1643	olieverf op paneel, 54 x 70 cm
BK X 76	Goyen, J. van	<i>Gezicht op Loevestein</i>		olieverf op paneel, 35,5 x 56 cm
BK XIII 04	Goyen, J. van	<i>Riviergezicht</i>	1646	olieverf op paneel, 47 x 66 cm
BK XIV 90	Goyen, J. van	<i>Riviergezicht</i>	1645	olieverf, ong. 45 x 37 cm
BK XVI 31	Goyen, J. van	<i>Riviergezicht</i>	1645	olieverf op paneel, 51 x 82,5 cm
BK XVII 19	Goyen, J. van	<i>De Waal bij Loevestein</i>		olieverf op paneel, 25 x 41 cm
BK XVII 33	Goyen, J. van	<i>IJsvermaak</i>	1612	paneel, diam. 25 cm
BK XVII 44	Goyen, J. van	<i>Gezicht op Dordrecht</i>	1647	olieverf op paneel, 39,5 x 64 cm
BK XVIII 03	Goyen, J. van	<i>Vlaklandschap met koeien</i>	1642	
BK XVIII 14	Goyen, J. van	<i>Gezicht op Dordrecht</i>	1647	olieverf op paneel, 57 x 80 cm
BK XVIII 81	Goyen, J. van	<i>Wintervermaak</i>	1641	olieverf op paneel, 40 x 60 cm
BK XVIII 65	Goyen, J. van	<i>Schaatsenrijders bij de molen</i>	1642	olieverf op paneel, 20,5 x 26 cm
BK XVIII 66	Goyen, J. van	<i>IJs op de Merwede bij Dordrecht</i>	1645	olieverf op paneel, 39 x 61 cm
BK XX 02	Goyen, J. van	<i>Winterlandschap</i>		olieverf op paneel, 55 x 73 cm
BK XXII 04	Goyen, J. van	<i>Haarlemmermeer</i>		olieverf op paneel, 24 x 21 cm
BK XXII 28	Goyen, J. van	<i>IJsgezicht</i>	1626	olieverf op paneel, 50 x 33 cm
BK XXII 29	Goyen, J. van	<i>Gezicht op Arnhem</i>	1646	olieverf op paneel, 35 x 61 cm
BK XXII 34	Goyen, J. van	<i>IJsvermaak</i>	ca. 1640	olieverf op paneel
BK XXII 61	Goyen, J. van	<i>Watergezicht bij Dordt</i>		olieverf op paneel, 30 x 39 cm
BK XXII 67	Goyen, J. van	<i>Boerderij aan het water</i>	1634	olieverf op paneel, 56 x 62,5 cm
BK XXII 84	Goyen, J. van	<i>Kasteel met brug</i>	1645	olieverf op paneel, 37 x 54 cm
BK XXIV 04	Goyen, J. van	<i>Riviergezicht</i>		olieverf op paneel, 39 x 61 cm
BK VIII o. afl. 05	Goyen, Jan van	<i>Koffietent</i>	ca. 1630	potloodtekening
BK XI o. afl. 03	Goyen, Jan van	<i>Stadsgezicht met kathedraal</i>		potlood, 10 x 15 cm
BK XIII o. afl. 01	Goyen, Jan van	<i>Halte langs den landweg</i>		tekening

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VIII o. afl. 10	Graag, mej. A.J.	<i>Winterdag</i>		houtsnede
BK XV o. afl. 07	Graag, mej. A.J. de	<i>Kat</i>		houtsnede
BK IV o. afl. 02	Graag, mej. J. de	<i>Boerenvrouw</i>	1916	houtsnede
BK IV o. afl. 11	Graag, mej. J. de	<i>Schildpad</i>		houtsnede
BK V o. afl. 09	Graag, mej. J. de	<i>Ineke</i>		houtsnede
BK VI o. afl. 05	Graag, mej. J. de	<i>Memento</i>	1918	houtsnede
BK XII o. afl. 03	Graag, mej. J. de	<i>Kinderschoentjes</i>	1923	houtsnede
BK VII o. afl. 11	Grave, J.	<i>Berggezicht</i>	1674	tekening
BK XIV o. afl. 07	Grave, Josuah de	<i>Bij Bingh</i>	1645	tekening
BK XVI 65	Greco	<i>Christus aan het kruis</i>		olieverf op doek, 250 x 180 cm
BK XVII 66	Greco	<i>Franciscus</i>		olieverf op doek, 78 x 59 cm
BK XVIII 10	Greco	<i>Franciscus met doodskop</i>		olieverf op doek, 45 x 33 cm
BK XXIII 90	Greco	<i>Kardinaal Zenrojo</i>		
BK XXI 42	Greco, El	<i>Mediteerende monniken</i>		olieverf op doek, 127 x 82 cm
BK VI 44	Greuze, J.B.	<i>De gelukkige moeder</i>		olieverf op doek, 65 x 53 cm
BK I 52	Griekenland	<i>Kan, zwarte figuren op rode achtergrond</i>	wrsch ca. 420 v. C.	terracotta
BK II 01	Griekenland	<i>Grafsteen</i>	ca. 400 v. C.	wit marmer, 68 x 45 cm
BK II 11	Griekenland	<i>Masker</i>	4e eeuw v. C.	terracotta, 19 x 19 cm
BK II 65	Griekenland	<i>Grafsteen</i>	ca. 480 v. C.	wit marmer, 49 x 39 cm
BK III 01	Griekenland	<i>Asklepios en Hygéa</i>	ca. 400 v.C.	wit marmer, 52 x 53 cm
BK III 06	Griekenland	<i>Corintische vaas</i>	7e eeuw v.C.	aardewerk, 21 x 21 cm
BK III 18	Griekenland	<i>Vaatwerk</i>	ca. 600 v.C.	rechts: dipylonstijl, h. 23 cm; links: geometrische stijl, Cyprus, h. 21 cm
BK III 30	Griekenland	<i>Torso, Kapitolijnsch Aphrodite</i>	4e eeuw v.C.	wit marmer, h. 60 cm
BK III 70	Griekenland	<i>Masker van Jupiter</i>	ca. 430 v.C.	wit masker, h. 40 cm
BK IV 19	Griekenland	<i>Grieksch aardewerk Proto-Korintisch</i>	8e en 7e eeuw v.C.	aardewerk, hoogste stuk h. 22 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK IV 39	Griekenland	<i>Panathenaeën- amphora</i>	5e eeuw v.C.	aardewerk, h. 65 cm
BK VIII 19	Griekenland	<i>Amphora</i>	6e eeuw v.C.	aardewerk, h. 38 cm
BK VIII 21	Griekenland	<i>Tanagra-figuur</i>	4e eeuw v.C.	aardewerk, h. 16,5 b. 14 cm
BK XVIII 17	Griekenland	<i>Ruiter te paard</i>	4e eeuw v. C.	relief, marmer
BK XXIII 41	Griekenland	<i>Grafsteen</i>	5e eeuw v. C.	marmer, h. ca. 100 cm
BK VIII 70	Gris, J.	<i>Stilleven</i>	1912	olieverf op doek, 48 x 33 cm
BK XX 61	Groux, Ch. de	<i>Regrets</i>		olieverf op paneel, 41 x 29 cm
BK XIV o. afl. 04	Guys, C.	<i>Staande vrouwefiguur</i>		pentekening
BK XVII 24	Guys, C.	<i>Damesportret</i>		O.l.-inkt, 20,5 x 13,5 cm
BK XXIII 60	Guys, C.	<i>Schouwburgloge</i>		olieverf op doek, 42 x 28 cm
BK X 02	Haarlem, Cornelis van	<i>Spelende kinderen</i>	1636	olieverf op paneel, 33 x 47 cm
BK XVI 25	Haarlem, Cornelis van	<i>Kindje met doodskop</i>	1635	olieverf op paneel, 24 x 32 cm
BK XVI 87	Hagen, J. van der	<i>Gezicht op Haarlem</i>		olieverf op doek, 37 x 42 cm
BK XXIV 54	Hals, Claes	<i>Gezicht op Haarlem</i>		olieverf op doek, 67 x 83 cm
BK III 09	Hals, Frans	<i>Feyntje van steenkestje</i>	1635	olieverf op doek, 123 x 93 cm
BK VI 07	Hals, Frans	<i>Mansportret</i>		olieverf op doek, 82 x 66 cm
BK VII 05	Hals, Frans	<i>Vrouweportret</i>		olieverf op doek, 69 x 51,5 cm
BK VII 73	Hals, Frans	<i>Portret van Aletta Hanemans</i>	1625	olieverf op doek, 122 x 97 cm
BK VII 74	Hals, Frans	<i>Een echtpaar in een park</i>		olieverf op doek, 140 x 166 cm
BK VII 75	Hals, Frans	<i>Mansportret</i>	1630	olieverf op doek, 119 x 91 cm
BK VII 76	Hals, Frans	<i>Lachende jonge man</i>		olieverf op paneel, 27 x 22 cm
BK VII 77	Hals, Frans	<i>Maritge Voogt Claesdr.</i>	1639	olieverf op doek, 128 x 94 cm
BK VII 78	Hals, Frans	<i>Mansportret</i>		olieverf op paneel, 37 x 29 cm
BK VII 79	Hals, Frans	<i>Nicolaes Hasselaer</i>		olieverf op doek, 79 x 66 cm
BK VII 80	Hals, Frans	<i>De vrolijke drinker</i>		olieverf op doek, 81 x 66 cm
BK VIII 01	Hals, Frans	<i>Mansportret in ovaal</i>		olieverf op paneel, 43 x 35 cm
BK XIII 02	Hals, Frans	<i>Mansportret</i>		olieverf op doek, 67 x 56 cm
BK XIII 03	Hals, Frans	<i>Rooker met grooten hoed</i>		olieverf op doek, 58 x 49 cm
BK XVI 26	Hals, Frans	<i>Lachende visschersjongen</i>		olieverf op doek, 75 x 62 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVI 27	Hals, Frans	<i>Vroolijke drinker</i>		olieverf op doek, 77 x 67 cm
BK XVI 81	Hals, Frans	<i>Vrouwenportret</i>	1650-52	olieverf op doek, 108 x 80 cm
BK XXI 27	Hals, Frans	<i>Malle babbe</i>		olieverf op doek, 75 x 64 cm
BK XXI 60	Hals, Frans	<i>Portret van Willem van Heijthuysen</i>		olieverf op paneel, 46 x 37 cm
BK XXII 66	Hals, Frans	<i>Lachende man met bierstoep</i>		olieverf op doek, 83 x 67,5 cm
BK XIV 89	Hals, Harmen	<i>Slapende rooker</i>		olieverf, 63 x 48 cm
BK V 67	Hanneman, A.	<i>Susanna Huijghens</i>	1640	olieverf op doek, 57 x 43 cm
BK XVII 21	Hansen, C.L.	<i>Binnenplaats</i>		olieverf op doek, 53 x 43 cm
BK XVII 39	Hansen, L.J. ?	<i>Oude gebouwen</i>		olieverf op doek, 41 x 32,5 cm
BK I 70	Hasselt, mej. B. van	<i>Intérieur St. Bavo te Haarlen</i>	1914	olieverf op doek, 66 x 49 cm
BK V 89	Hasselt, mej. B. van	<i>Damesportret</i>	1918	olieverf op doek, 51 x 43 cm
BK XI o. afl. 12	Hasselt, mej. B. van	<i>Portret van mevrouw Egter van Wissekerk</i>		
BK XX 05	Hasselt, mej. B. van	<i>Joodsche vrouw</i>	1931	olieverf op doek, 31 x 24 cm
BK VI 34	Heda, W.C.	<i>Stilleven met doodskop</i>	1625	olieverf op paneel, 42 x 67 cm
BK XVI 84	Heda, W.C.	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 44 x 56 cm
BK XVIII 43	Heem, D. de	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 46 x 65 cm
BK IV 73	Heem, J. de	<i>Stilleven van boeken</i>	1628	olieverf op paneel, 36 x 48 cm
BK XVIII 83	Heemskerck, E. van	<i>Zelfportret</i>		olieverf op paneel, 47 x 66 cm
BK I 46	Heemskerck, Maerten van	<i>Beweening van Christus</i>		olieverf op paneel, 140 x 195 cm
BK XVI 34	Helst, B. van der	<i>Kind op doodsbéd</i>		olieverf, 61 x 85 cm
BK V 31	Hennig, A.	<i>De treurenden</i>	1914	tempera op karton, 65 x 49 cm
BK XX 91	Henri met de Bles	<i>Landschap</i>		olieverf op paneel, 15 x 25 cm
BK X o. afl. 04	Herbin	<i>Kopstudie</i>	1909	zwart en rood krijt
BK I 23	Herbin, A.	<i>Rozen in aarden pot</i>		olieverf op doek, 81 x 64 cm
BK IV 80	Herbin, A.	<i>Stilleven</i>	ca. 1912	olieverf op paneel, 36 x 22,5 cm
BK V 94	Herbin, A.	<i>Rozen</i>	ca. 1912	olieverf op paneel, 46 x 32 cm
BK X 25	Herbin, A.	<i>Pont neuf</i>	1903	olieverf op doek, 45 x 54 cm
BK X 26	Herbin, A.	<i>Vue de meu</i>	1904	olieverf op doek, 45 x 54 cm
BK X 27	Herbin, A.	<i>Tafel met potten en bloemen</i>	1911	olieverf op doek, 72 x 98 cm
BK X 28	Herbin, A.	<i>Zelfportret</i>	1911	olieverf op doek, 68 x 52 cm
BK X 29	Herbin, A.	<i>Le clocher</i>	1911	olieverf op doek, 79 x 64 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK X 30	Herbin, A.	<i>Geometrische schildering</i>	1921	caseïnvf op hout, met omlijsting 30 x 50 cm
BK X 31	Herbin, A.	<i>De waterval</i>	1922	olieverf op doek, 71 x 90 cm
BK X 32	Herbin, A.	<i>Makreelen</i>	1922	olieverf op doek, 31 x 46 cm
BK XX 96	Herbin, A.	<i>Le vieux château</i>	1923	olieverf op doek, 60 x 80 cm
BK XXI 87	Herbin, A.	<i>De hoge brug</i>		olieverf op doek, 59 x 79 cm
BK XXIV o. afl. 03	Herbin, A.	<i>Bruine kan met anemonen</i>		schilderij, doek, 81 x 65 cm
BK IV o. afl. 05	Hervier, A.			ets
BK I 10	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Dom te Pisa</i>	1913	doek, olievert, 41 x 34 cm
BK III 75	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Stilleven met sierpompoeenen</i>	1914	olievert op doek, 26 x 36,5 cm
BK V 21	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Stilleven</i>	1909	olievert op paneel, 32 x 24 cm
BK VIII 48	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Bloesem</i>	1911	olievert op paneel, 32 x 23 cm
BK VIII o. afl. 07	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Stilleven</i>	1909	olievert op paneel, 21 x 27 cm
BK X 80	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Rothenburg</i>	1922	olievert op doek, 30 x 40 cm
BK XI 05	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Cactus</i>		olievert op doek, 37 x 40 cm
BK XI 42	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Lelies</i>	1923	olievert op doek, 46 x 30 cm
BK XII 31	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Bakje met druiven</i>		olievert op doek, 23 x 34 cm
BK XV 47	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>De centrale verwarming</i>	1927	zwartkrijt-tekening, 41 x 34 cm
BK XV 72	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Toren van Den Briel</i>	1927	olievert op doek, 50 x 46 cm
BK XV 74	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Beguinage te Brugge</i>	1927	olievert op doek, 36,5 x 34 cm
BK XVI 06	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Kerk te Katwijk</i>		olievert op doek, 51 x 35 cm
BK XVI 24	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Huisjes te Den Briel</i>	1928	olievert op doek, 38 x 41 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVII 77	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Blanc de chine tussen twee kaarsen</i>		
BK XVIII 46	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Stilleven met kievitseieren</i>	1930	olieverf op doek, 30 x 38 cm
BK XVIII 79	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Stilleven met perziken</i>	1930	olieverf op doek, 26 x 38 cm
BK XVIII 87	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Huisje te Wassenaar</i>	1931	geschilderd
BK XX 51	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Oude Delft</i>	1931	olieverf op doek, 39 x 30 cm
BK XXI 70	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Bloemtakken in twee witte potjes</i>	1926	olieverf op doek, 46 x 34 cm
BK XXII 79	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Stilleven met kandelaar</i>	1933	olieverf op doek, 39 x 37 cm
BK XXIII 78	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Hofje te 's Gravenhage</i>	1934	olieverf op doek, 48 x 40 cm
BK XXIV 39	Hettinga Tromp, mej. G. van	<i>Stilleven</i>	1936	olieverf op doek, 35 x 30 cm
BK XXII o. afl. 07	Hettinga- Tromp, mej van	<i>Delftsche schotel met sierpompoenen</i>	1934	
BK IV 04	Heusch, G. de	<i>Landschap</i>		ets, 25 x 17,5 cm
BK XIII 08	Heyde, J. van der	<i>Dorpsgezicht</i>		olieverf op doek, 35 x 41 cm
BK VI o. afl. 12	Himpel, A. ter	<i>Vergezicht</i>		
BK III 14	Hobbema, M.	<i>Watermolen</i>		olieverf op paneel, 60,5 x 85 cm
BK VIII 08	Hobbema, M.	<i>Boomlandschap</i>		olieverf op doek, 109 x 148 cm
BK VIII 96	Hobbema, M.	<i>Landschap</i>		olieverf op doek, 93 x 123 cm
BK XVI 58	Hobbema, M.	<i>Boomen aan den waterkant</i>		olieverf op paneel, 44 x 64 cm
BK XVII 18	Hobbema, M.	<i>Dorp met molen</i>		olieverf op paneel, 34 x 41 cm
BK XVII 48	Hobbema, M.	<i>Lanschap</i>		olieverf op paneel, 60 x 98 cm
BK XXII 38	Hodler, F.	<i>Jeugd</i>		
BK XXIV 95	Hogarth, W.	<i>Portret van een dame</i>		
BK XII 75	Hokusai	<i>Garnaal</i>		waterverftekening, 18 x 31 cm
BK I 24	Holland	<i>Kinderlijkje</i>	begin 17e eeuw	olieverf op paneel, 30 x 32 cm
BK I 53	Holland	<i>Stilleven</i>	ca. 1620	olieverf op paneel, 46 x 71 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK II 04	Holland	<i>Jacoba van Beijeren</i>	15e eeuw	olieverf op paneel, 64 x 50 cm
BK II 31	Holland	<i>Vijzel</i>	1437	brons, h. 14,5 cm achtkantig
BK II 39	Holland	<i>Tinnen kan, bakkersgild 1729</i>	18e eeuw	h. 25 cm
BK II 54	Holland	<i>Vijzel</i>	1498	brons, h. 18,5 cm
BK II 69	Holland	<i>Tinnen kan, rokoko</i>	18e eeuw	h. 20 cm
BK II 79	Holland	<i>Vijzel</i>	1526	brons, h. 17 cm
BK III 29	Holland	<i>Stilleven met doodskop</i>	ca. 1650	olieverf op doek, 45 x 56 cm
BK III 38	Holland	<i>Stilleven "t'is al vant vercken"</i>	ca. 1650	olieverf op paneel, 37 x 72 cm
BK III o. afl. 07	Holland		18e eeuw	roodkrijttekening
BK IV 38	Holland	<i>Portret van Cathrijn Gerrits-dochter, echtgenoote van Floris van Adrichem</i>	1526	olieverf op paneel, 40 x 28 cm
BK IV 54	Holland	<i>Kinderlijkje</i>	ca. 1650	olieverf op paneel, 45,5 x 58 cm
BK V 06	Holland	<i>Buitenluiken van een altaarstuk</i>	1596	olieverf op paneel, 79 x 22,5 cm
BK V 56	Holland	<i>Monnik in extase</i>	ca. 1620	eikenhout, h. 57 cm
BK V 69	Holland	<i>Kinderportret</i>	ca. 1810	olieverf op doek, 28 x 21 cm
BK VI 70	Holland	<i>Vrouweportret</i>	1533	olieverf op paneel, 33 x 26 cm
BK VI 81	Holland	<i>Portret van Dirc van Bakenes</i>	1513	olieverf op doek, 100 x 88 cm
BK VII 23	Holland	<i>Stilleven met stuk vleesch</i>		olieverf op paneel, 45 x 83 cm
BK VII 35	Holland	<i>Vischstuk</i>	ca. 1650	olieverf op paneel, 46 x 62 cm
BK VII 49	Holland	<i>Ridder</i>	ca. 1450	eikenhout, h. 53 cm
BK VIII 50	Holland	<i>Zierik Florisz</i>	1551	olieverf op paneel, 87 x 67 cm
BK VIII 71	Holland	<i>Jezus en Johannes</i>	ca. 1530	olieverf op paneel, 38 x 56 cm
BK VIII 81	Holland	<i>Mand met appelen</i>	ca. 1620	olieverf op doek, 40 x 55 cm
BK VIII 93	Holland		16e eeuw	gebrand glas, 33 x 26 cm
BK VIII 82	Holland	<i>Dorpje met schaatsenrijder</i>	17e eeuw	olieverf op paneel, 22 x 32 cm
BK XI 09	Holland	<i>Berglandschap</i>	17e eeuw	paneel, 63 x 49 cm
BK XI 57	Holland	<i>Christus aan het kruis</i>	ca. 1500	eikenhout, figuur h. 27 cm
BK XII 04	Holland	<i>Oesters</i>	ca. 1680	olieverf op paneel, 30 x 42,5 cm
BK XII 23	Holland	<i>Avond</i>	17e eeuw	olieverf op paneel, 33 x 50 cm
BK XII 65	Holland	<i>Stilleven</i>	ca. 1620	olieverf op paneel, 46 x 72 cm
BK XV 49	Holland	<i>Kop van een ouden man</i>	ca. 1660	olieverf op doek, 37 x 31 cm
BK XVII 68	Holland	<i>Rotslandschap</i>		olieverf op paneel, 40 x 50 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVII 81	Holland	<i>Salome</i>	ca. 1500	eikenhout, 45 x 33 cm
BK XVII 89	Holland	<i>Johannes</i>		eikenhout, h. 39 cm
BK XVIII 58	Holland	<i>Maria en Johannes</i>	ca. 1460	eikenhout, h. 39 cm
BK XVIII 87	Holland	<i>Stilleven met haringen</i>	17e eeuw	olieverf op doek, 67 x 33 cm
BK XX 93	Holland	<i>Doode, fragment</i>	17e eeuw	olieverf op paneel, 29 x 36 cm
BK XXI 09	Holland	<i>Jongenskop</i>	ca. 1500	hout, h. 39 cm
BK XXIV 77	Holland	<i>Doodskop</i>		olieverf op paneel, 27 x 36 cm
BK XIV 10	Holland 1620	<i>Papegaai</i>	ca. 1620	olieverf op paneel, 41 x 28 cm
BK VIII o. afl. 03	Holland, gemerkt L.S.	<i>Stilleven</i>	1e helft 17e eeuw	olieverf op paneel, 23 x 30 cm
BK III 32	Hondecoeter, Gilles Claesz. d'	<i>Rotsachtig landschap</i>	1620	olieverf op paneel, 19 x 27 cm
BK VI 85	Hooch, P. de	<i>De kelderkamer</i>		olieverf op doek, 68 x 60,5 cm
BK VI 86	Hooch, P. de	<i>Voorhuis</i>		tekening met kleur, 26 x 17,5 cm
BK VIII 06	Hooch, P. de	<i>Interieur met drie figuren</i>		olieverf op doek, 54,5 x 60 cm
BK VIII 23	Hooch, P. de	<i>Gezicht door het venster</i>		olieverf op paneel, 40 x 33 cm
BK VIII 49	Hooch, P. de	<i>Binnenplaats</i>		doek, 78 x 65 cm
BK XVI 86	Hooch, P. de	<i>Interieur</i>		olieverf op paneel, 68 x 47 cm
BK XXII 32	Hooch, P. de	<i>Hollandsche binnenplaats</i>		olieverf op doek, 70 x 59 cm
BK XXIII 19	Hooch, P. de	<i>Het bloeiende tuintje</i>		olieverf op paneel, 51 x 42 cm
BK XXIII 57	Hooch, P. de	<i>De slaapkamer</i>	1935	olieverf op doek, 49 x 63 cm
BK XXIII 84	Hooch, P. de	<i>Moedervreugde</i>		olieverf op paneel, 60 x 47 cm
BK XXIII 85	Hooch, P. de	<i>Het terras</i>		olieverf op doek, 111 x 73 cm
BK XXIII 92	Houckgeest	<i>Kerkinterieur</i>		olieverf op doek, 41 x 31 cm
BK IV 27	Houckgeest, G.	<i>De oude kerk te Delft</i>	ca. 1650	olieverf op paneel, 49 x 41 cm
BK VII 71	Houckgeest, G.	<i>Kerk-interieur</i>		pentekening met o.i. inkt, 20,5 x 13,5 cm
BK VI 87	Hove, H. van	<i>Intérieur met doorkijk</i>		olieverf op paneel, 38 x 28 cm
BK XV 59	Hove, H. van	<i>Portret van W.J.J. Nuyen</i>	1839	lithografie, 34 x 46 cm
BK XVII 50	Hulst, M. van der	<i>Vischafslag</i>		olieverf op paneel, 27 x 41 cm
BK V 54	Huysum, J. van	<i>Bloemen</i>	1823	olieverf op paneel, 81 x 61 cm
BK VIII 43	Huysum, J. van	<i>Vaas met bloemen</i>		olieverf op doek, 79 x 59 cm
BK XI o. afl. 06	Huysum, J. van	<i>Bloemstuk</i>		gekleurde tekening, 41,5 x 33 cm
BK XXIV 79	Ingenhoves, J.	<i>Doodskop met vizel en boek</i>		olieverf op doek, 40 x 50 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VI 47	Ingres, J.A.D.	<i>Familiegroep</i>	1818	potloodtekening, 26,5 x 21,5 cm
BK XXIII 77	Isabey, E.	<i>Honfleur</i>		olieverf op doek, 47 x 63 cm
BK I 67	Israëls, Is.	<i>Vóór het ballet</i>	1912	olieverf op paneel, 54 x 38 cm
BK I 93	Israëls, Is.	<i>Lezend meisje</i>	ca. 1910	olieverf op doek, 35,5 x 60,5 cm
BK IV 16	Israëls, Is.	<i>Portret van J. Toorop</i>	1904	olieverf op doek, 58 x 39 cm
BK IV 67	Israëls, Is.	<i>Dame in winterkleedij</i>	1916	olieverf op doek, 210 x 110 cm
BK V 79	Israëls, Is.	<i>Meisjes</i>	ca. 1917	olieverf op doek, 56 x 53 cm
BK VI 57	Israëls, Is.	<i>Meisje met grooten hoed</i>	1918	olieverf op doek, 55 x 38 cm
BK VI 58	Israëls, Is.	<i>De munt met sneeuw</i>	1918	olieverf op doek, 100 x 72 cm
BK VI 59	Israëls, Is.	<i>Vrouw met groenen omslagdoek</i>	ca. 1917	olieverf op doek, ca. 40 x ca. 30 cm
BK VI 60	Israëls, Is.	<i>Liggend naaktfiguur</i>	ca. 1916	olieverf op doek, 46 x 68 cm
BK VI 61	Israëls, Is.	<i>Negerbokser</i>	ca. 1905	waterverf, 54 x 37 cm
BK VI 62	Israëls, Is.	<i>Vrouw met hoog kapsel</i>	ca. 1915	olieverf op doek, 59 x 39 cm
BK VI 63	Israëls, Is.	<i>Rijderes te paard</i>	ca. 1912	olieverf op doek, 50 x 40 cm
BK VI 64	Israëls, Is.	<i>Zittende javaan</i>	ca. 1916	olieverf op doek, 67 x 44 cm
BK VII 20	Israëls, Is.	<i>Naaktfiguur</i>	1918	olieverf op doek, 79 x 59 cm
BK VIII 28	Israëls, Is.	<i>Meisjes</i>		zwartkrijttekening, 58 x 45 cm
BK VIII 70	Israëls, Is.	<i>Cigaretten rookend meisje</i>		olieverf op doek, 75 x 55 cm
BK X 08	Israëls, Is.	<i>Dienstmeisje</i>	ca. 1892	zwartkrijt, 31 x 16 cm
BK XI 47	Israëls, Is.	<i>Twee vrouwen</i>	1892	zwart krijt, 43 x 26 cm
BK XI 96	Israëls, Is.	<i>Portret van mevrouw Duymaer van Twist</i>		olieverf op doek, 77 x 64 cm
BK XII 13	Israëls, Is.	<i>Koorddanser in circus</i>	1895	zwart krijt, 28 x 34 cm
BK XII 35	Israëls, Is.	<i>Soldatenbegravenissen</i>	1881	waterverftekening, 37,5 x 66,5 cm
BK XIV 66	Israëls, Is.	<i>Dienstmeisje</i>	1895	olieverf op doek, 59 x 42 cm
BK XVI 40	Israëls, Is.	<i>Twee zusjes</i>	1927	olieverf, 39 x 49 cm
BK XVII 70	Israëls, Is.	<i>In afwachting</i>	1900	zwartkrijttekening, 21,5 x 27,5 cm
BK XVII 94	Israëls, Is.	<i>Clown</i>	ca. 1895	zwartkrijttekening, 27,5 x 14,5 cm
BK XVIII 16	Israëls, Is.	<i>De papegaaienman</i>	1912	olieverf op doek, 124 x 74 cm
BK XVIII 44	Israëls, Is.	<i>Staand meisje</i>	1930	olieverf op doek, 65 x 40 cm
BK XXI 53	Israëls, Is.	<i>Bloemstuk</i>		olieverf op doek, 59 x 44 cm
BK XXII 41	Israëls, Is.	<i>De processie</i>	1879	olieverf op paneel, 45 x 77 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XXII 42	Israëls, Is.	<i>Transport kolonialen</i>	1883	olieverf op doek, 160 x 300 cm
BK XXII 43	Israëls, Is.	<i>Zelfportret</i>	1916	olieverf op doek, 60 x 44 cm
BK XXII 44	Israëls, Is.	<i>Tweeling zusters</i>		olieverf op karton, 65 x 52 cm
BK XXII 45	Israëls, Is.	<i>Ruiter</i>		olieverf op doek, 80 x 75 cm
BK XXII 46	Israëls, Is.	<i>Revue girls</i>	1922	olieverf op doek, 80 x 64 cm
BK XXII 47	Israëls, Is.	<i>Japansche dame in het rood</i>		olieverf op doek, 70 x 60 cm
BK XXII 48	Israëls, Is.	<i>Portret van Professor Steinmetz</i>	1932	olieverf op doek, 80 x 65 cm
BK XXIII 63	Israëls, Is.	<i>Picadores</i>		olieverf op doek, 70 x 50 cm
BK XXIII 96	Israëls, Is.	<i>Drie vrouwen</i>		olieverf op doek, 140 x 110 cm
BK VI o. afl. 08	Israëls, Isaac	<i>Trommelslaande Kunstenares</i>		watervrtekening
BK XVII o. afl. 07	Israëls, Isaac	<i>Drie Scheveningsters</i>	ca. 1898	zwartkrijttekening
BK XX o. afl. 08	Israëls, Isaac	<i>Manskop</i>	1888	tekening
BK XX o. afl. 11	Israëls, Isaac	<i>Vrouwefiguur</i>		tekening
BK XXII o. afl. 06	Israëls, Isaac	<i>Lachend meisje</i>		olieverf op paneel, 27 x 21 cm
BK VI 88	Israëls, Jozef	<i>Eene verkwikking</i>	1887	olieverf op doek, 89 x 111 cm
BK XIV 93	Israëls, Jozef	<i>Portret van mevrouw S. Mesdag van Houten</i>		olieverf op doek, 118 x 78 cm
BK XXI 11	Israëls, Jozef	<i>Oude vrouw</i>		olieverf op paneel, 77 x 49 cm
BK XIV 83	Italiaanse school	<i>Musiceerende meisjes</i>		olieverf op doek, 56 x 102 cm
BK I 18	Italië	<i>Madonnakop</i>	15e eeuw	olieverf op paneel, 36 x 28 cm
BK I 37	Italië	<i>Initiaal</i>	ca. 1500	perkament, 28 x 25 cm
BK II 20	Italië	<i>Faenza-tegel</i>	15e eeuw	aardewerk, 27 x 27 cm
BK II 91	Italië	<i>Tegel met embleem van de familie d'Este</i>	15e eeuw	aardewerk, polychroom 14,5 x 13,5 cm
BK V 22	Italië	<i>Majolica-vaas</i>	15e eeuw	aardewerk, h. 32 cm
BK X 05	Italië	<i>Bronskop</i>	15e eeuw	brons, h. 39 cm
BK XVIII 75	Italië	<i>Engelenfiguur</i>		kalksteen, h. 46 cm
BK XX 01	Italië	<i>Keizer Justinianus</i>	6e eeuw	mozaïek
BK XX 17	Italië	<i>Maria en Johannes ev.</i>	12e eeuw	fresco
BK XX 66	Italië	<i>Portret van jongen man</i>	15e eeuw	olieverf op paneel, 41 x 31 cm
BK XXIV 43	Italië	<i>Manskop</i>	15e eeuw	
BK VI 18	Jacobs van den Hof, G.	<i>Kop in meditatie</i>	1916	hout, h. 35 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK II 23	Janson, J.C.	<i>Vlonder</i>		ets, 13,5 x 15,5 cm
BK XXIII 20	Janssens Elinga, P.	<i>Intérieur met lezende vrouw</i>		olieverf op doek, 75 x 62 cm
BK I 22	Japan	<i>Zittende Boedha</i>		grafsteentje graniet, h. met voetstuk 53 cm
BK I 71	Japan	<i>Twee vechtende ridders</i>	19e eeuw	kleurenhoutsnede, 36 x 50 cm
BK III 46	Japan	<i>Hert</i>		brons, h. 21 cm
BK IV 50	Japan	<i>Priester</i>	18e eeuw	grafsteentje graniet, h. 43 cm
BK VIII 52	Japan	<i>Beeltenis van een staatsman</i>	17e eeuw	hout, h. 145 cm
BK VIII 93	Japan	<i>Zittend figuur</i>		hout gelakt, 75 x 50 cm
BK X 23	Japan	<i>Figurengroep</i>	18e eeuw?	kakemono, fragment 72 x 58 cm
BK X 24	Japan	<i>Mevrouw Cock van Blomhoff met dienstbode en kind</i>	1818-22	kakemono, fragment 28 x 40 cm
BK XV 22	Japan	<i>Magnolia</i>		houtsnede, 21 x 30 cm
BK XV 36	Japan	<i>Paard</i>	19e eeuw	houtsnede, 21 x 16 cm
BK XVIII 61	Japan	<i>Zwemmende visch</i>		houtsnede, 17,5 x 26 cm
BK XX 83	Japan	<i>Grafsteen</i>	18e eeuw	grauwe steen, h. 72 cm
BK XXI o. afl. 01	Japan	<i>Wijsgeer</i>		tekening, 16,5 x 12 cm
BK XXI o. afl. 07	Japan	<i>Bloesemtakje</i>		tekening
BK XXI o. afl. 09	Japan	<i>Vogel</i>	begin 19e eeuw	houtsnede, 21 x 30 cm
BK XXII 35	Japan	<i>Zittend graffiguurtje</i>	18e eeuw	grijze steen, h. 40 cm
BK XXII 60	Japan	<i>Grafsteen</i>	18e eeuw	grauwe steen, h. 66 cm
BK III 23	Java	<i>Staande figuur</i>	8e-12e eeuw	grijs graniet, h. 53 cm
BK XVII o. afl. 03	Java	<i>Maskerkop afkomstig van een tempel</i>		
BK IV 93	Jongkind, J.B.	<i>Stadsgezicht te Nevers</i>	1874	olieverf op doek, 54 x 40 cm
BK VIII o. afl. 11	Jongkind, J.B.	<i>Schaatsenrijders</i>	1870	watervrftekening
BK X 09	Jongkind, J.B.	<i>Winter</i>	1845	olieverf op paneel, 23 x 29 cm
BK X 10	Jongkind, J.B.	<i>Tuinpoort</i>	1845	olieverf op paneel, 22 x 17,5 cm
BK X 11	Jongkind, J.B.	<i>Haven</i>	1856	olieverf op doek, 43 x 55 cm
BK X 12	Jongkind, J.B.	<i>Maanefect</i>	1868	ets, 15,5 x 23 cm
BK X 13	Jongkind, J.B.	<i>Haven met tweemaster</i>	1870	olieverf op doek, 40 x 64 cm
BK X 14	Jongkind, J.B.	<i>Grenoble</i>	1877	aquarel, 23 x 36,5 cm
BK X 15	Jongkind, J.B.	<i>La côte</i>	1885	watervrft, 17 x 23 cm
BK X 16	Jongkind, J.B.	<i>Weg langs heuvelrug</i>	1885	watervrftekening, 17 x 24 cm
BK X o. afl. 02	Jongkind, J.B.	<i>Huisjes met boomen</i>	1862	ets

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XII 93	Jongkind, J.B.	<i>Avond</i>		olieverf op doek, 32 x 42 cm
BK XIII 09	Jongkind, J.B.	<i>Schuur in de duinstreek</i>	1845	olieverf op paneel, 22 x 28 cm
BK XIII 10	Jongkind, J.B.	<i>Seine</i>	1855	olieverf op doek, 36 x 52 cm
BK XIII 11	Jongkind, J.B.	<i>Binnenhaven te Rotterdam</i>	1857	olieverf op doek, 39 x 55 cm
BK XIII 12	Jongkind, J.B.	<i>Rotskust</i>	1862	olieverf op doek, 32 x 25 cm
BK XIII 13	Jongkind, J.B.	<i>Binnenwater</i>	1870	olieverf op doek, 23 x 31 cm
BK XIII 14	Jongkind, J.B.	<i>Maaneffekt op het water</i>	1873	olieverf op doek, 33 x 43 cm
BK XIII 15	Jongkind, J.B.	<i>Fransche haven</i>	1876	olieverf op doek, 32 x 42 cm
BK XIII 16	Jongkind, J.B.	<i>Maaneffekt met molen</i>	1881	olieverf op doek, 51 x 33 cm
BK XIII 29	Jongkind, J.B.	<i>Hollandsche haven</i>		olieverf, 33 x 42 cm
BK XIII o. afl. 02	Jongkind, J.B.	<i>Winter</i>		ets
BK XVI 03	Jongkind, J.B.	<i>Landschap</i>	1865	olieverf op doek, 34 x 48 cm
BK XVI 64	Jongkind, J.B.	<i>De Maas te Rotterdam</i>	1870	olieverf op doek, 23 x 31,5 cm
BK XXI 04	Jongkind, J.B.	<i>Landweg</i>	1861	watervrtekening, 26 x 41 cm
BK XXI 13	Jongkind, J.B.	<i>Schepen op de Maas</i>	1870	olieverf op doek, 24 x 32 cm
BK X 33	Jordaens, J.	<i>Kindje</i>		olieverf op doek, 38 x 28 cm
BK XXII 77	Jordaens, J.	<i>Faun met dieren</i>		olieverf op doek, 30 x 42 cm
BK XII 15	Josselin de Jong, P. de	<i>Circus-rijderes</i>		watervrtekening, 50 x 34 cm
BK XII 28	Josselin de Jong, P. de	<i>Het inwendige van een stal</i>		zwartkrijt, 30 x 46 cm
BK XI 59	Jungnickel	<i>Herten</i>		houtsnede, 30 x 37 cm
BK XVII 84	Kaemmerer, F.H.	<i>Geplukte haan</i>		olieverf op paneel, 14 x 23 cm
BK III 67	Kalraet, A. van	<i>Stilleven met kreeft</i>		olieverf op paneel, 74 x 123 cm
BK I 60	Karsen, E.	<i>Achterplaatsje</i>		olieverf op doek, 33 x 47 cm
BK II 46	Karsen, E.	<i>Amsterdamsche gracht</i>		olieverf op doek, 58 x 75 cm
BK IV 69	Karsen, E.	<i>Het dalen van den nacht</i>	1910	olieverf op doek, 36 x 45 cm
BK VII 52	Karsen, E.	<i>Rhenen</i>		olieverf, 43 x 55 cm
BK VIII 07	Karsen, E.	<i>Haven in maanlicht</i>	ca. 1810	olieverf op doek, 29 x 39 cm
BK X 81	Karsen, E.	<i>Scheepswerf</i>	1890	olieverf op doek, 54 x 81 cm
BK X 82	Karsen, E.	<i>Grijze dag</i>	1892	olieverf op doek, 38 x 55 cm
BK X 83	Karsen, E.	<i>Enkhuizen</i>	1895	olieverf op doek, 34 x 44 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK X 84	Karsen, E.	<i>Houtzaagmolen</i>	1895	olieverf op doek, 42 x 32 cm
BK X 85	Karsen, E.	<i>Laat najaar</i>	1895	olieverf op doek, 35 x 43 cm
BK X 86	Karsen, E.	<i>Oude huizen</i>	1900	olieverf op doek, 48 x 38 cm
BK X 87	Karsen, E.	<i>Het huis De Ark te oudewater</i>	1900	olieverf op doek, 37 x 47 cm
BK X 88	Karsen, E.	<i>Kerkje te Persingen</i>	1910	olieverf op doek, 39 x 48 cm
BK X o. afl. 11	Karsen, E.	<i>Het verlaten huis</i>	ca. 1895	ets
BK XIII 56	Karsen, E.	<i>Noordwijk</i>		olieverf op doek, 30 x 48 cm
BK XVII 80	Karsen, E.	<i>Molen in den avond</i>		olieverf op doek, 25 x 34 cm
BK V 28	Ketel, C.	<i>Ontwerp voor een schutterstuk</i>		pentekening met waterverf, 29 x 39 cm
BK II 07	Keulen	<i>Kruik</i>	ca. 1600	steengoed licht bruin, h. 18,5 cm
BK VI 38	Kever, J.S.H.	<i>Stilleven met doodskop</i>	1873	olieverf op doek, 40 x 47 cm
BK XIII 01	Key, A.Th.	<i>Mansportret</i>		olieverf op paneel, 47 x 33 cm
BK IV 45	Keyser, Th. de	<i>Anatomische les van Dr Sebastiaen Egbertsz.</i>	1619	olieverf op doek, 135 x 186 cm
BK XXIV 33	Keyser, Th. de	<i>Magdalena aan de voet van het kruis</i>		
BK XXI 17	Kiers, E.A.	<i>Stilleven</i>	1833	olieverf op doek, 52 x 45 cm
BK XVI 33	Knaus, L.	<i>Portret van zijn dochter</i>		olieverf, 71 x 48 cm
BK III 55	Knibbergen, F.	<i>Panorama in het kleefschland</i>		olieverf op doek, 97 x 140 cm
BK IV 21	Knyff, W.	<i>Stadswal</i>	1645/65	olieverf op paneel, 37,5 x 58 cm
BK XX 55	Koch, Pijke	<i>Mercedes te Barcelona</i>	1930	olieverf op doek, 100 x 80 cm
BK XVIII 78	Komter, D.	<i>Doodskop</i>	1931	olieverf op paneel, 23 x 29 cm
BK XXI 48	Komter, D.	<i>Gedroogde bloemen in glas</i>	1932	olieverf op paneel, 46 x 33 cm
BK XXI 71	Komter, D.	<i>Stilleven met dobbelsteenen</i>	1932	olieverf op paneel, 46 x 33 cm
BK XXII 55	Komter, D.	<i>Stilleven</i>	1932	olieverf op paneel, 23 x 28 cm
BK XXIII 46	Komter, D.	<i>Stilleven</i>	1932	olieverf op paneel, 32 x 46 cm
BK XXIII 80	Komter, D.	<i>Stilleven</i>	1934	olieverf op paneel, 39 x 29 cm
BK III 45	Konijnenburg, W.A. van	<i>Herten</i>	1898	olieverf op doek, 76 x 135 cm
BK XI 10	Konijnenburg, W.A. van	<i>Mijngroeve</i>	1891	olieverf op doek, 74 x 130 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VII 85	Koninck, Ph.	<i>Vergezicht over een vlakte</i>	1664	olieverf op doek, 95 x 121 cm
BK XI 20	Koninck, Ph.	<i>Theekoepels aan de vaart</i>		sepiatekening, 19 x 27,5 cm
BK I 54	Kontchalowsky	<i>Brooden (le pain)</i>	1912	olieverf op doek, 64 x 87 cm
BK VIII o. afl. 11	Koster v. Hatten, mej.	<i>Mandje met appelen</i>	1918	geschilderd
BK XII o. afl. 01	Koster van Hattem, mej. Jo	<i>Italiaansch kustlandschap</i>	1924	potloodtekening
BK VII 90	Koster, Jo	<i>Larensche vrouw</i>	1917	olieverf op doek, 64 x 50 cm
BK XI 46	Koster, Jo	<i>Rozen</i>	1923	olieverf op doek, 34 x 49 cm
BK XXIV 08	Koster, Jo	<i>Buitenplaats in de herfst</i>	1932	olieverf op doek, 46 x 36 cm
BK XXIII 31	Kramer, P.	<i>Schoenen</i>		olieverf op doek, 56 x 75 cm
BK I o. afl. 03	Krausz, S.A.			krabbel
BK XIV 33a	Krausz, S.A.	<i>Kalfskop</i>		watervrtekening, 31,5 x 41 cm
BK XVIII 11	Kulmbach, H. von	<i>Moeder met kinderen</i>		olieverf op paneel, 52 x 26 cm
BK XVIII 25	Kulmbach, H. von	<i>Moeder met kinderen</i>	1513	olieverf op paneel, 52 x 26 cm
BK XX 47	Laermans, E.	<i>Retour des Champs</i>	1898	olieverf op doek, 112 x 151 cm
BK V o. afl. 07	Lamberts, G.	<i>Buurtje</i>		watervrtekening
BK XVI 54	Laurencin, M.	<i>Meisje met gitaar</i>		olieverf op doek, 72 x 59 cm
BK VI 51	Lawrence, Th.	<i>Portretschets</i>		olieverf op doek, 70 x 60 cm
BK XXIV 35	Lawrence, Th.	<i>Portret van Fürstin Lieven</i>		schets op doek, 45 x 38 cm
BK I 63	Leck, B. van der	<i>Stilleven</i>	1913	olieverf op doek, 51 x 47 cm
BK II o. afl. 01	Leck, B. van der	<i>Negotie</i>	1908	gekleurde tekening
BK III 12	Leck, B. van der	<i>De blinden</i>	1912	olieverf op doek, 84 x 65 cm
BK III 48	Leck, B. van der	<i>De ziekte</i>	1912	olieverf op doek, 91 x 121 cm
BK IV 13	Leck, B. van der	<i>Houtrijden</i>	1913	olieverf op doek, 58 x 54 cm
BK IV 47	Leck, B. van der	<i>De storm</i>	1916	olieverf op doek, 120 x 159 cm
BK V 74	Leck, B. van der	<i>Markt</i>	1913	olieverf op doek, 59 x 108 cm
BK V o. afl. 05	Leck, B. van der	<i>In den trein</i>	1909	olieverf op doek, 35 x 25 cm
BK VI 22	Leck, B. van der	<i>De serenade</i>	1915	caseïn op aeterniet, 46 x 52 cm
BK VI 69	Leck, B. van der	<i>Buiten met de fiets</i>	ca. 1912	watervrtekening, 35 x 24 cm
BK VI 91	Leck, B. van der	<i>De brand</i>	1914	caseïnverf op aeterniet, 61 x 71 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VII 09	Leck, B. van der	<i>Landschap</i>	1907	olieverf op doek, 37 x 31 cm
BK VII 10	Leck, B. van der	<i>Oefening met geschut</i>	1911	olieverf op doek, 53 x 100 cm
BK VII 11	Leck, B. van der	<i>Vier soldaten</i>	1912	olieverf op doek, 48 x 53 cm
BK VII 12	Leck, B. van der	<i>Huzaren met volk</i>	1912	olieverf op doek, 66 x 111 cm
BK VII 13	Leck, B. van der	<i>De ordonnans</i>	1914	caseïnverf op aeterniet, 56 x 66 cm
BK VII 14	Leck, B. van der	<i>Bedelaars</i>	1914	caseïnverf op aeterniet, 49 x 42 cm
BK VII 15	Leck, B. van der	<i>Arabieren</i>	1915	caseïnverf op aeterniet, 30 x 56 cm
BK VII 16	Leck, B. van der	<i>Man te paard</i>	1918	olieverf op doek, 94 x 40 cm
BK VII o. afl. 02	Leck, B. van der	<i>Hondenkar</i>	1908	tekening, 26 x 39 cm
BK VIII 35	Leck, B. van der	<i>Bij het orgel</i>	1910	olieverf op doek, 66 x 79 cm
BK VIII 75	Leck, B. van der	<i>Bak met appelen</i>	1921	olieverf op doek, 30 x 40 cm
BK XI 13	Leck, B. van der	<i>Vrouwefiguur op ezel</i>	1914	caseïn-verf op aeterniet, 29 x 44 cm
BK XI 33	Leck, B. van der	<i>Mijnbouw</i>		gebrand glas
BK XI 34	Leck, B. van der	<i>Machinekamer</i>		watervrftkening, 18,5 x 28,5 cm
BK XI 35	Leck, B. van der	<i>Bergwerk</i>		watervrftkening, 19 x 29 cm
BK XI 36	Leck, B. van der	<i>Cigaret rookende Arabier</i>		watervrftkening, 23 x 12 cm
BK XI 37	Leck, B. van der	<i>Figuren met kiepkarren</i>		watervrftkening, 10 x 28 cm
BK XI 38	Leck, B. van der	<i>Pompende mannen</i>		o.i. inkttekening, 18,5 x 28,5 cm
BK XI 39	Leck, B. van der	<i>Locomotief</i>		watervrftkening, 12 x 20 cm
BK XI 40	Leck, B. van der	<i>Studieblad met koppen</i>		watervrftkening, 21,5 x 13,5 cm
BK XI 43	Leck, B. van der	<i>Lelies</i>		tekening, houtskool, 54 x 36 cm
BK XI 44	Leck, B. van der	<i>Compositie van lelies</i>	1922	olieverf op doek, 55 x 33 cm
BK XI 62	Leck, B. van der	<i>Hert</i>	1923	olieverf op doek, 53 x 49 cm
BK XI o. afl. 05	Leck, B. van der	<i>Man met bouffante</i>		
BK XII 46	Leck, B. van der	<i>Taxhond</i>	1915	casseeinverf op aeterniet, 42 x 30 cm
BK XII 96	Leck, B. van der	<i>Buurpraatje</i>	1913	olieverf op doek, 91 x 56 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XIII 51	Leck, B. van der	<i>Fabrieksuitgang</i>	ca. 1912	olieverf op doek, 120 x 140 cm
BK XIII 61	Leck, B. van der	<i>Roosje</i>	1926	olieverf op doek, 25 x 31 cm
BK XIII 94	Leck, B. van der	<i>Haan</i>	1925	olieverf op doek, 48 x 46 cm
BK XIV 34a	Leck, B. van der	<i>Kalfskop</i>	1924	olieverf op doek, 26 x 35 cm
BK XIV 55	Leck, B. van der	<i>Stilleven</i>	1926	olieverf op doek, 28 x 36 cm
BK XIV 96	Leck, B. van der	<i>Man en vrouw</i>	1926	olieverf op doek, 99 x 99 cm
BK XV 54	Leck, B. van der	<i>De kat</i>	1914	caseïnverf op aeterniet, 36 x 29 cm
BK XV 55	Leck, B. van der	<i>Gaande kat</i>	1922	olieverf op doek, 40 x 59 cm
BK XV 69	Leck, B. van der	<i>Olifant</i>	1924	olieverf op doek, 32 x 33 cm
BK XVI 52	Leck, B. van der	<i>Portret</i>	1907	olieverf op doek, 34 x 21 cm
BK XVI 63	Leck, B. van der	<i>Het zieke meisje</i>	1907	olieverf op doek, 32 x 38 cm
BK XVII 23	Leck, B. van der	<i>Portret van Vincent van Gogh</i>	1929	olieverf op doek, 58 x 46 en 58 x 34 cm
BK XVIII 24	Leck, B. van der	<i>Merrie met veulen</i>	1928	olieverf op doek, 40 x 50 cm
BK XVIII 95	Leck, B. van der	<i>Het ongeval</i>	1913	olieverf op doek, 91 x 120 cm
BK XVIII 45	Leck, B. van der	<i>Meisjesfiguur</i>	1929	zwartkrijttekening, 69 x 50 cm
BK XVIII 46	Leck, B. van der	<i>Meisje</i>	1931	olieverf op doek, 75 x 51 cm
BK XX 16	Leck, B. van der	<i>Flesschen</i>	1927	olieverf op doek, 41 x 36 cm
BK XX 52	Leck, B. van der	<i>Vogeltje</i>	1931	olieverf op doek, 51,5 x 28 cm
BK XXI 24	Leck, B. van der	<i>Katjes in tulpengras</i>	1932	olieverf op doek, 58 x 47 cm
BK XXI 32	Leck, B. van der	<i>Stilleven</i>	1933	olieverf op doek, 36 x 41 cm
BK XXI 63	Leck, B. van der	<i>Drie gratiën</i>	1933	olieverf op doek, 58 x 51,5 cm
BK XXII 56	Leck, B. van der	<i>Voetballers</i>	1913	caseïn op aeterniet, 41 x 71 cm
BK XXIII 48	Leck, B. van der	<i>Roos</i>	1935	olieverf op doek, 48 x 33 cm
BK XXIII 64	Leck, B. van der	<i>Schapekop</i>	1935	olieverf op doek, 47 x 33 cm
BK XXIV 32	Leck, B. van der	<i>Meisjeskop</i>	1932	olieverf op doek, 59 x 47 cm
BK I 07	Leck, B. van der	<i>De nood</i>		caseïnverf, 35 x 52 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK I 36	Leck, B. van der	<i>Oud vrouwtje</i>	1906	olieverf op doek
BK V 34	Leck, B. van der	<i>Hondenkar</i>	1912	olieverf op doek, 33 x 48 cm
BK I 19	Legros, A.	<i>Landschap met berkenstammen</i>		olieverf op doek, 71 x 85 cm
BK XVII 74	Leliënberch, C.	<i>Hangende duiven</i>		olieverf op doek, 58 x 48 cm
BK I 16	Leyden, Lucas van	<i>Mansportret</i>		olieverf eikenhout, 23 x 20 cm
BK I o. afl. 09	Leyden, Lucas van	<i>De chirurgijn</i>		kopergravure
BK II 87	Leyden, Lucas van	<i>De Tandarts; St. Sebastiaan</i>	1523; -	gravure, 11,5 x 7,6 cm; gravure 10,5 x 7,3 cm
BK III 59	Leyden, Lucas van	<i>Figuurstudie</i>	1510	zwartkrijttekening, 25 x 15,5 cm
BK XIV o. afl. 12	Leyden, Lucas van	<i>Madonna</i>		gravure
BK XVII 12	Leyden, Lucas van	<i>Het laatste oordeel</i>		paneel, 271 x 185 cm
BK XVII 13	Leyden, Lucas van	<i>fragment uit het vorige</i>		ong. ware grootte
BK XVII 14	Leyden, Lucas van	<i>De binnenzijde der vleugels</i>		paneel, 266 x 76 cm
BK XVII 15	Leyden, Lucas van	<i>Petrus en Paulus, buitenzijde der vleugels</i>		paneel, 266 x 76 cm
BK XVII 16	Leyden, Lucas van	<i>Mansportret</i>	1521	krijttekening, 26 x 35 cm
BK XVII o. afl. 02	Leyden, Lucas van	<i>fragment uit het middenluik van Het Laatste Ordeel</i>		
BK XVIII 89	Leyden, Lucas van	<i>Portret van Claes van Isendoorn</i>		olieverf op paneel, 38 x 30 cm
BK XXIII 01	Leyden, Lucas van	<i>Vrouweportret</i>		olieverf op paneel, 26 x 24 cm
BK XXIV 71	Leyden, Lucas van	<i>Ecce homo</i>		kopergravure, 29 x 45 cm
BK XXIV 72	Leyden, Lucas van	<i>Modelstudie</i>		potlood, 42 x 20 cm
BK XXIV 83	Leyden, Lucas van	<i>Mohamed en de gedooide monnik Sergius</i>	1936	kopergravure, 28 x 21 cm
BK XXIV o. afl. 09	Leyden, Lucas van	<i>Het luizenzoekstertje</i>		kopergravure, 10 x 7 cm
BK V 66	Lievens, J.	<i>Jongenskopje</i>		olieverf op paneel, 27,5 x 20 cm
BK VII 67	Lievens, J.	<i>Boommrijk landschap</i>		sepiatekening, 15 x 24 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XV 77	Lodeizen, J.	<i>Stilleven van boeken</i>	1927	olieverf op doek, 40 x 56 cm
BK XVII 88	Lodeizen, J.	<i>Wilgen in den avond</i>	1929	olieverf op doek, 50 x 65 cm
BK XVII o. afl. 08	Lodeizen, J.	<i>Golfbreker</i>	1927	potloodtekening
BK XVIII 48	Lodeizen, J.	<i>Stilleven van boeken</i>	1928	olieverf op doek, 22,5 x 47 cm
BK XVIII 95	Lodeizen, J.	<i>Boekenstilleven</i>	1931	olieverf op doek, 30 x 50 cm
BK XVII 03	Looy, Jac. van	<i>Geiten in den stal</i>		olieverf op doek, 44 x 55,5 cm
BK XXIII 35	Lorenzetti, A.	<i>Pax</i>		
BK VI 48	Luce, M.	<i>Bloemstuk</i>		olieverf op paneel, 43 x 37 cm
BK XI 66	Luce, M.	<i>Fabriek</i>	1899	olieverf op doek, 113 x 160 cm
BK XVI 23	Luce, M.	<i>De dijk</i>	1895	olieverf op doek, 64 x 91 cm
BK XVI 59	Luce, M.	<i>Landschap met herderin en schapen</i>	1904	olieverf op doek, 45,5 x 64 cm
BK XVII 83	Luce, M.	<i>Panorama</i>		olieverf op doek, 45 x 64 cm
BK XX 22	Luce, M.	<i>Bloemstilleven</i>		olieverf op doek, 50 x 61 cm
BK XX 94	Luce, M.	<i>Cathédrale de Gisors</i>	1897	olieverf op paneel, 51 x 68 cm
BK XXI 94	Luce, M.	<i>IJzergieterij</i>		olieverf
BK XXIII o. afl. 04	Luce, M.	<i>Aan de piano</i>		krijttekening, 20 x 12 cm
BK XXIV 63	Luce, M.	<i>Montmartre met sneeuw</i>		olieverf op karton, 36 x 49 cm
BK XVIII o. afl. 05	Luiken, Jan	<i>Schilder in zijn atelier</i>		kopergravure
BK XII 43	Maarel, M. van der	<i>Hondje</i>		olieverf op paneel, 32 x 24 cm
BK II 88	Maes, N.	<i>Portret van Jacob de Witt</i>	1657	olieverf op paneel, 75 x 61 cm
BK III 96	Maes, N.	<i>De peinzende</i>		olieverf op doek, 123 x 96 cm
BK VI 84	Maes, N.	<i>De spinster</i>		olieverf op paneel, 41,5 x 33,5 cm
BK XIV 84	Magnasco, A.	<i>Monniken in gebed</i>		olieverf op doek, 53 x 38 cm
BK VIII 50	Maillol, A.	<i>Vrouwefiguur</i>		eikenhout, h. 60 cm
BK VIII 79	Maillol, A.	<i>Maskerkop</i>		aardewerk, h. 30 cm
BK XV 18	Maillol, A.	<i>Venusfiguur</i>		was, h. 67 cm
BK XX 57	Maître de l'annonciation d'Aix	<i>De propheet Jeremias</i>	15e eeuw	olieverf op paneel, 152 x 86 cm
BK II 40	Majano, Benedetto da	<i>Johannes de dooper</i>		marmer, h. 23 cm
BK X 74	Mancadam, J.	<i>Rotslandschap</i>		olieverf op paneel, 35 x 40 cm
BK XVIII 80	Manet, E.	<i>De fluitspeler</i>	1866	olieverf op doek, 160 x 97 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII 86	Manet, E.	<i>Lola de Valence</i>		olieverf op doek, 123 x 92 cm
BK XXI 18	Manet, E.	<i>Bloemen in glas</i>	1882	olieverf op doek, 32 x 25 cm
BK I 91	Mantegna, A.	<i>Le sénat de Rome accompagnant un triomphe</i>		gravure, b. 11, 27 x 26 cm
BK II 32	Mantegna, A.	<i>Les soldats portant des trophées</i>		gravure, 27,5 x 26 cm
BK III 76	Mantegna, A.	<i>De geeseling</i>		gravure, 36,5 x 28 cm B.1
BK IV 15	Mantegna, A.	<i>Het feest van Bacchus</i>		gravure, 29,5 x 45 cm
BK VI 72	Mantegna, A.	<i>Triomftocht van Cesar</i>		gravure, 26 x 26 cm
BK XV 01	Mantegna, A.	<i>De drie kruisen</i>		olieverf, 67 x 98 cm
BK XV 02	Mantegna, A.	<i>Fragment van het vorige</i>		
BK XV 03	Mantegna, A.	<i>St. Sebastiaan</i>		olieverf, 260 x 147 cm
BK XV 04	Mantegna, A.	<i>Fragment van het vorige</i>		
BK XV 05	Mantegna, A.	<i>De parnas</i>		olieverf, 160 x 192 cm
BK XV 06	Mantegna, A.	<i>Fragment van het vorige</i>		
BK XV 07	Mantegna, A.	<i>La sagesse victorieuse des vices</i>		olieverf, 160 x 192 cm
BK XV 08	Mantegna, A.	<i>Fragment van het vorige</i>		
BK XVIII 50	Mantegna, A.	<i>Ruiter</i>		tekening, iets vergroot
BK XVIII 09	Mantegna, A.	<i>Portret van Lodovico Mezzarota</i>	tussen 1458 en 1460	tempera op paneel, 44 x 33 cm
BK XVIII 57	Mantegna, A.	<i>Madonna met kind</i>		lijmverf op doek, 42 x 32 cm
BK XX 41	Mantegna, A.	<i>Penitencia</i>		tekening
BK XXI 33	Mantegna, A.	<i>Mansportret</i>		
BK XXI 58	Mantegna, A.	<i>Worstelende figuren</i>		tekening
BK XXII 01	Mantegna, A.	<i>Madonna met kind</i>		
BK XXII 49	Mantegna, A.	<i>Jacobus voor den rechter</i>		fresco
BK XXII 73	Mantegna, A.	<i>Martelaarschap van Jacobus</i>		fresco
BK XXIII 50	Mantegna, A.	<i>Combat de dieux marins</i>		gravure, 29 x 39 cm
BK XXIV 51	Mantegna, A.	<i>De aanbidding in de tempel</i>		
BK XXIV 91	Mantegna, A.	<i>Beweening van Christus</i>		
BK XV o. afl. 01	Mantegna, Andrea	<i>Dobbelende soldaat</i>		fragment van BK XV 01

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK IV 15a	Mantegna, kopie naar			25 x 17 cm
BK XXII 05	Marc, F.	<i>Paarden</i>		
BK IV 64	Maris, J.	<i>Molen in den winter</i>	1890	olieverf op doek, 46 x 37 cm
BK XX 11	Maris, J.	<i>Dordrecht</i>		zwartkrijttekening, 24 x 36 cm
BK XXI 28	Maris, J.	<i>De brug</i>		olieverf op doek, 34,5 x 44,5 cm
BK XVI 36	Maris, M.	<i>Kinderkopje</i>		olieverf
BK VIII 85	Martinez, R.	<i>Appelen en peren</i>	1915	olieverf op doek, 42 x 54 cm
BK X 06	Martinez, R.	<i>De straatprediker</i>	1921	olieverf op doek, 91 x 70 cm
BK XVIII 78	Martinez, R.	<i>Perziken in een bakje</i>	1928	olieverf op doek, 28 x 35 cm
BK XVIII 48	Martinez, R.	<i>Bloemstuk in vensternis</i>	1930	olieverf op doek, 55 x 46 cm
BK XX 14	Martinez, R.	<i>Stadsgezicht te Amsterdam</i>	1918	olieverf op doek, 58 x 71 cm
BK XXII 08	Martinez, R.	<i>Radijzen</i>	1934	olieverf op doek, 54 x 45 cm
BK XXII o. afl. 08	Martinez, R.	<i>Stilleven</i>	1934	
BK XXII o. afl. 11	Martinez, R.	<i>Rozen</i>	1934	olieverf op doek, 58 x 47 cm
BK XXIII 32	Martinez, R.	<i>Bord met kersen</i>	1934	olieverf op doek, 30 x 40 cm
BK XXIV 78	Martinez, R.	<i>Doodshoofd op boek</i>	1936	olieverf op doek, 45 x 54 cm
BK XXIV 87	Martinez, R.	<i>Guitaar en rozen</i>	1935	olieverf op doek, 45 x 54 cm
BK XVIII 29	Masereel, J.	<i>Huizen aan de zee</i>	1929	olieverf op doek, 37 x 54 cm
BK XIV 38a	Mauve, A.	<i>Hotel zeerust</i>		olieverf op doek, 28 x 43 cm
BK XVIII 65	Meester van Alkmaar	<i>St. Anthonius en ridder</i>		olieverf op paneel, 45,5 x 14 cm
BK XX 82	Meester van Flémalles	<i>De aanzegging</i>	15e eeuw	olieverf op paneel, 58 x 64 cm
BK VIII 45	Meiners, P.	<i>Waterlelie</i>	1885	olieverf op paneel, 31 x 12 cm
BK XII 72	Meiners, P.	<i>Stilleven</i>	1896	olieverf op doek, 51 x 66 cm
BK XVII 54	Mellery, X.	<i>Vrouw in wintertuin</i>		olieverf op doek, 66 x 53 cm
BK XVI 10	Memlinck, H.	<i>Portret van een oude vrouw</i>		olieverf op paneel, 35 x 29 cm
BK XVI 11	Memlinck, H.	<i>Studiekop</i>		waterverf op karton, 22 x 16 cm
BK I 41	Mendes da Costa, J.	<i>Harpspelende David</i>	1910	aardwerk, h. 30 cm
BK I 76	Mendes da Costa, J.	<i>Havik</i>		brons, 94 x 65 cm
BK I 94	Mendes da Costa, J.	<i>Meisjesportret</i>	1908	brons, h. 45 cm
BK II 25	Mendes da Costa, J.	<i>Marktfiguren</i>	ca. 1895	relief, terra-cotta 27 x 27 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK IV 40	Mendes da Costa, J.	<i>Frans van Assisi</i>	1911	brons, h. 29 cm
BK IV 96	Mendes da Costa, J.	<i>Uil</i>		brons, h. 26 cm
BK X 77	Mendes da Costa, J.	<i>Vincent van Gogh</i>	1915	brons, h. 39 cm
BK X 94	Mendes da Costa, J.	<i>Larensche vrouw</i>	1895	tekening in zwart krijt met kleur, 25 x 18 cm
BK XII 12	Mendes da Costa, J.	<i>Clown</i>	1901	steengoed, h. 28 cm
BK XII o. afl. 05	Mendes da Costa, J.	<i>Lachende kop</i>		brons
BK XV 96	Mendes da Costa, J.	<i>Vischvrouwen</i>	1893	terra cotta met kleur, h. 22 cm
BK XVII 64	Mendes da Costa, J.	<i>Vischverkoopster</i>	ca. 1890	terra cotta, h. 18 cm
BK XVIII 72	Mendes da Costa, J.	<i>Schoolkinderen</i>	ca. 1890	terra cotta, ware grootte
BK XX 23	Mendes da Costa, J.	<i>Ghandi</i>	1930	kalksteen, h. 36 cm
BK XX 64	Menzel, A.	<i>Dame in fauteuil</i>		zwartkrijttekening, ong. 2/3 van de ware grootte
BK XX 69	Menzel, A.	<i>Studie van een fauteuil</i>		zwartkrijttekening
BK XXI 92	Menzel, A.	<i>Twee vrouwen</i>	1897	tekening
BK XXI o. afl. 06	Menzel, A.	<i>Vrouwekop</i>	1897	tekening
BK XIV 92	Mesdag van Houten, mw	<i>Op de Veluwe</i>		olieverf op doek, 99 x 123,5 cm
BK XXII 90	Messina, A. da	<i>Portret van jongen man</i>	1478	olieverf op paneel, 20 x 14 cm
BK XVI 37	Mettling, L.V.F.	<i>Jongensportret</i>		olieverf, 44 x 36 cm
BK VIII o. afl. 09	Metzinger	<i>Stilleven</i>	ca. 1918	zwartkrijttekening, 62 x 47 cm
BK VIII 68	Metzinger, J.	<i>La Danse</i>	ca. 1910	olieverf op doek, 72 x 53 cm
BK VIII 69	Metzinger, J.	<i>Stilleven</i>	1919	olieverf op doek, 38 x 60 cm
BK XII 16	Metzinger, J.	<i>Circus-rijderes</i>	1924	olieverf, 60 x 80 cm
BK XXII 87	Metzinger, J.	<i>Zeevaart</i>	1927	olieverf op doek, 100 x 73 cm
BK XXIII 79	Metzinger, J.	<i>Astrologie</i>	1927	olieverf op doek, 100 x 73 cm
BK XXIV 86	Metzinger, J.	<i>Femme au bord de la mer</i>	1936	
BK XVI 30	Metzu, G.	<i>De keukenmeid</i>		olieverf op doek, 33 x 39 cm
BK XXIII 23	Metzu, G.	<i>De wachtende dienstbode</i>		olieverf op paneel, 52 x 40 cm
BK XVIII 79	Meulen, F.P. ter	<i>Tulpen in gemberpot</i>		olieverf op doek, 52 x 45 cm
BK XXI 29	Meunier, C.	<i>Drinkende werkman</i>		brons, h. ca. 50 cm
BK XIV 50	Michel, G.	<i>Landschap</i>		olieverf op papier, 51,5 x 68 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII 76	Michel, G.	<i>Panorama</i>		olieverf op doek, 32 x 44 cm
BK II 67	Michelangelo	<i>David</i>		brons, h. 19 cm
BK VIII 95	Michelangelo	<i>Studieblad</i>		potlood, 40 x 22 cm
BK VIII 34	Michelangelo	<i>Pijlschietende figuur</i>		potloodtekening, 40 x 25 cm
BK XX 20	Michelangelo	<i>Madonna met kind</i>		marmer relief
BK XX 85	Michelangelo	<i>Studie van een paard</i>		tekening
BK XXIII 89	Michelangelo	<i>Studie voor een Sybille</i>		tekening
BK XXIV 27	Michelangelo	<i>Hoofd van Madonna</i>		fragment van een tekening
BK XXIV 44	Michelangelo	<i>Giuliano de Medici</i>		
BK IV 42	Millet, J.F.	<i>Huis van Millet te Gréville</i>		olieverf op doek, 45 x 54 cm
BK IV o. afl. 01	Millet, J.F.	<i>Verstellende vrouw</i>		ets
BK XII 67	Millet, J.F.	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 73 x 61 cm
BK XIV 77	Millet, J.F.	<i>Visschersvrouw</i>		olieverf op doek, 47,5 x 38,5 cm
BK XIV 78	Millet, J.F.	<i>De hooibergen</i>		pastel, 71,5 x 93,5 cm
BK XIV 79	Millet, J.F.	<i>Rustend wijngaardenier</i>		pastel, 70,5 x 84 cm
BK XIV 80	Millet, J.F.	<i>Op weg naar huis</i>		pastel, 41 x 50 cm
BK XVI 20	Millet, J.F.	<i>Herderin met schapen</i>		krijttekening
BK XVI 57	Millet, J.F.	<i>Koehoedster</i>	1852	zwartkrijttekening
BK XVI 92	Millet, J.F.	<i>Landschap</i>		zwart krijt
BK XVIII 84	Millet, J.F.	<i>De kerk van Gréville</i>		olieverf op doek, 59 x 78 cm
BK XXII 59	Millet, J.F.	<i>La charité</i>		olieverf op doek, 39 x 28 cm
BK XXII o. afl. 03	Millet, J.F.	<i>Boer met kruiwagen</i>		tekening
BK V 18	Minne, G.	<i>Trois saintes femmes</i>	ca. 1898	eikenhout, 61 x 45 cm
BK VIII 54	Minne, G.	<i>Buste</i>	1917	brons, h. 64 cm
BK XII 03	Minne, G.	<i>Halffiguur</i>	1924	zwart krijt, 31 x 49 cm
BK XII 39	Minne, G.	<i>Le reveil</i>	1923	zwartkrijttekening, 20 x 32 cm
BK XII 56	Minne, G.	<i>Maria met Christus</i>	1923	zwartkrijttekening, 31 x 19 cm
BK XVIII 28	Minne, G.	<i>Pieta</i>		zwartkrijttekening, 116 x 155 cm
BK XXI 40	Minne, G.	<i>Relief van een knaap</i>		marmer
BK XXI 56	Minne, G.	<i>Relikwiedrager</i>		marmer
BK XXI 96	Minne, G.	<i>Klagende</i>		hout, h. ca. 40 cm
BK XXII 24	Minne, G.	<i>Figuur met waterzak</i>		marmer
BK XXII 94	Minne, G.	<i>Vrouwelijke buste</i>		steen

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VI 20	Molenaer, N.	<i>Het bleekveld</i>		olieverf op paneel, 35 x 47 cm
BK III 69	Molijn, de	<i>Het plunderen van het dorp</i>	1630	olieverf op paneel, 31 x 54 cm
BK VII o. afl. 07	Molijn, P.	<i>Duinlandschap</i>		tekening, 15,5 x 20 cm
BK XVIII 86	Momper, F. de	<i>Landschap</i>		olieverf op paneel, 46,5 x 62,5 cm
BK I 32	Mondriaan, P.	<i>Lijnenfantasie</i>	1913	olieverf op doek, 91 x 77 cm
BK III 72	Mondriaan, P.	<i>Lijnencompositie</i>	1915	olieverf op doek, 86 x 108 cm
BK V 32	Mondriaan, P.	<i>Lijncompositie</i>	1917	olieverf op doek, 107 x 107 cm
BK XIII 36	Monet, C.	<i>Marine</i>		olieverf op doek, 63 x 80 cm
BK XVIII 38	Monet, C.	<i>Strand met rots</i>	1882	olieverf op doek, 55 x 82 cm
BK XXIV 06	Monet, C.	<i>Le verger en fleurs</i>		olieverf op doek, 54 x 65 cm
BK XXIV 21	Monet, C.	<i>Vaas met papavers</i>		olieverf op doek, 100 x 60 cm
BK IV 83	Montagna, B.	<i>Madonna met kind</i>		olieverf op paneel, 63 x 46 cm
BK XII 45	Monticelli, A.	<i>Hond</i>		olieverf op paneel, 61 x 40 cm
BK XIII 40	Monticelli, A.	<i>Fête dans un parc</i>		olieverf op paneel, 45 x 58 cm
BK XXI 01	Monticelli, A.	<i>Bloemstuk</i>		olieverf op paneel, 49 x 43 cm
BK XXIII 58	Monticelli, A.	<i>Aanbidding der koningen</i>		olieverf op paneel, 45 x 49 cm
BK XXIV 19	Monticelli, A.	<i>Vaas met bloemen</i>		olieverf op paneel, 64 x 47 cm
BK XVII 45	Moreelse, P.	<i>Damesportret</i>	1633	olieverf op paneel, 120 x 88 cm
BK I 92	Moro, A.	<i>Portret van een edelman</i>	1561	olieverf op doek, 67 x 53 cm
BK XVIII 66	Moro, A.	<i>Portret van een goudsmid</i>	1564	olieverf op paneel, 118,5 x 90 cm
BK XX 90	Moro, A.	<i>Portret van den hertog van Alva</i>		olieverf op doek, 106 x 83 cm
BK I 31	Moroni, G.B.	<i>Mansportret</i>	1564	olieverf op doek, 44 x 34 cm
BK XIV 82	Moroni, G.B.	<i>Portret van Vercellino Olivazzi</i>		olieverf op doek, 98 x 81 cm
BK XVII 58	Moroni, G.B.	<i>Mansportret</i>		olieverf op doek, 44 x 34 cm
BK XXIII 51	Moroni, G.B.	<i>Mansportret</i>		
BK XXIV 70	Mostaert, J.	<i>Moorenkoning</i>		olieverf op paneel, 28 x 23 cm
BK XIII 65	Moulijn, S.	<i>Wezup</i>	1893	zwartkrijttekening
BK XIII 66	Moulijn, S.	<i>Boomen in den avond</i>	1906	lithografie, iets vergroot
BK XIII 67	Moulijn, S.	<i>Holzhausen</i>	1909	olieverf op paneel, 34 x 54 cm
BK XIII 68	Moulijn, S.	<i>Holzhausen, heuvellandschap</i>	1910	olieverf op doek, 48 x 98 cm
BK XIII 69	Moulijn, S.	<i>Villa d'Este</i>		olieverf op doek, 37 x 54 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XIII 70	Moulijn, S.	<i>Villa Falconieri</i>	1911	olieverf op doek, 46 x 56 cm
BK XIII 71	Moulijn, S.	<i>Landschap in Limburg</i>	1919	olieverf op doek, 78 x 98 cm
BK XIII 72	Moulijn, S.	<i>Dennen</i>	1921	zwartkrijttekening, 31 x 23 cm
BK XIII o. afl. 09	Moulijn, S.	<i>Zelfportret</i>	1920	lithografie
BK XV 19	Moulijn, S.	<i>Verlaten steengroeve</i>	1910	olieverf op paneel, 65 x 80 cm
BK XVII 08	Moulijn, S.	<i>Kloostertuin</i>	1927	olieverf op paneel, 28 x 42 cm
BK XVII 93	Moulijn, S.	<i>Park met Venusbeeld</i>	1929	olieverf op doek, 40 x 32 cm
BK XXI 62	Moulijn, S.	<i>Le chateau de Beaufort</i>	1929	olieverf op doek, 50 x 70 cm
BK XXII 86	Moulijn, S.	<i>Versailles</i>	1930	olieverf op doek, 60 x 35 cm
BK XV 78	Mühlstaff, W.	<i>Boeken</i>	1927	lithografie, 25 x 31 cm
BK XX o. afl. 05	Mühlstaff, W.	<i>Kerkinterieur</i>	1921	tekening
BK XXI o. afl. 03	Mühlstaff, W.	<i>Raerensche kruiken</i>	1930	lithografie
BK XXI o. afl. 11	Mühlstaff, W.	<i>Oude gevel</i>		lithografie
BK X 52	Murillo, B.E.	<i>De reizigers</i>		olieverf op doek, 50 x 77 cm
BK XVII 60	Murillo, B.E.	<i>Portret van den dichter Quevedo</i>		olieverf op doek, diam. 29 cm
BK VI 41	Nain, Louis le	<i>Twee meisjes</i>		olieverf op doek, 41 x 30 cm
BK XII 71	Nanninga, D.B.	<i>Stilleven</i>	1900	pastel, 47 x 36 cm
BK II 85	Nassau-aardewerk	<i>Kruik</i>		steengoed, hoog 24 cm
BK I o. afl. 12	Nat, W. van der	<i>Peueraar</i>		krabbel
BK V 26	Nederrijn	<i>Barbara</i>	ca. 1450	eikenhout, h. zonder voetstuk 45 cm
BK IV 25	Neefs, P.d.o.	<i>Een kerk van binnen</i>		olieverf op paneel, 24,5 x 35,5 cm
BK IV 61	Neer, A. van der	<i>Riviergezicht bij winter</i>		olieverf op doek
BK VII 93	Neer, A. van der	<i>IJsvermaak</i>		tekening met sepia, 16 x 21 cm
BK XII 06	Neer, A. van der	<i>Dorp met ophaalbrug</i>		olieverf op doek, 132 x 170 cm
BK XIV 49	Neer, A. van der	<i>Winterlandschap</i>	1635	olieverf op paneel, 25 x 36,5 cm
BK XVIII 68	Neer, A. van der	<i>Winterdag</i>		olieverf op paneel, 15 x 18,5 cm
BK XI 23	Neuhuys, A.	<i>Larensche vrouw aan 't spinnewiel</i>		zwartkrijttekening, 39 x 27,5 cm
BK I o. afl. 08	Nieweg, J.	<i>Doodskop</i>	1903	tekening
BK II 36	Nieweg, J.	<i>Cactus</i>	1910	potlood, 38 x 29 cm
BK VIII 76	Nieweg, J.	<i>Vlaklandschap</i>	1920	olieverf op doek, 43 x 69 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VIII o. afl. 12	Nieweg, J.	<i>Twee aapjes</i>	1921	
BK X 04	Nieweg, J.	<i>Twee oudjes</i>	1922	olieverf op doek, 70 x 75 cm
BK X o. afl. 10	Nieweg, J.	<i>Pot met plant</i>	1922	o.i. inkttekening
BK XI 41	Nieweg, J.	<i>Lelies</i>	1923	olieverf op doek, 70 x 54 cm
BK XV 46	Nieweg, J.	<i>Bloeiende boomgaard</i>	1927	olieverf op doek, 55 x 65 cm
BK XVII 56	Nieweg, J.	<i>Vallende sneeuw</i>	1929	olieverf op doek, 40 x 50 cm
BK XVIII 30	Nieweg, J.	<i>Havenhoofd</i>	1930	olieverf op doek, 54 x 78 cm
BK XVIII 63	Nieweg, J.	<i>Appelbloesem</i>	1932	olieverf op paneel, 35 x 27 cm
BK XVIII 96	Nieweg, J.	<i>Steenen test met bloemen</i>	1932	olieverf op doek, 39 x 50 cm
BK XXI 23	Nieweg, J.	<i>Pompoenen</i>	1930	olieverf op doek, 45 x 75 cm
BK XXII 88	Nieweg, J.	<i>Rozen</i>	1934	olieverf op doek, 40 x 50 cm
BK XXIII 72	Nieweg, J.	<i>Perziken op tinnen schotel</i>	1934	olieverf op doek, 34 x 34 cm
BK XXIV 88	Nieweg, J.	<i>Park in het najaar</i>	1936	olieverf op doek, 34 x 44 cm
BK VIII 25	Nijland, D.	<i>Witte muren</i>	1902	zwartkrijttekening, 32 x 50 cm
BK VIII 26	Nijland, D.	<i>Havenboot met figuren</i>	1905	zwartkrijttekening, 38 x 51 cm
BK VIII 27	Nijland, D.	<i>Spoorweg- emplacement</i>	1902	olieverf op doek, 22 x 33 cm
BK VIII 28	Nijland, D.	<i>Jaagpaal</i>	1920	zwartkrijttekening, 24 x 39 cm
BK VIII 29	Nijland, D.	<i>Riviergezicht</i>	1920	olieverf op doek, 37 x 94 cm
BK VIII 30	Nijland, D.	<i>Begravenis te Brouwershaven</i>	1921	olieverf op doek, 22 x 34 cm
BK VIII 31	Nijland, D.	<i>Golfijzeren schutting</i>	1921	olieverf op doek, 47 x 94 cm
BK VIII 32	Nijland, D.	<i>Avond</i>	ca. 1920	houtsnede 15 x 24,5 cm
BK VIII o. afl. 04	Nijland, D.	<i>Dominee</i>	1921	houtsnede
BK X 37	Nijland, D.	<i>Cats te Brouwershaven</i>	1922	olieverf op doek, 36 x 53 cm
BK X 64	Nijland, D.	<i>Stilleven met scheepje</i>	1922	olieverf op doek, 44 x 59 cm
BK X o. afl. 05	Nijland, D.	<i>Kalenderblad</i>	1905	lithografie
BK XII 14	Nijland, D.	<i>Circus</i>	1922	olieverf op doek, 60 x 80 cm
BK XIV 09	Nijland, D.	<i>Stilleven</i>	1925	olieverf op doek, 64 x 49 cm
BK XIV 51	Nijland, D.	<i>Stilleven</i>	1924	olieverf op doek, 78 x 96 cm
BK XIV 95	Nijland, D.	<i>De rentenier</i>	1925	olieverf op doek, 41 x 54 cm
BK XV o. afl. 03	Nijland, D.	<i>Strandpalen</i>	1927	houtsnede
BK XV o. afl. 12	Nijland, D.	<i>Aan het water</i>	1927	houtsnede
BK XVII 78	Nijland, D.	<i>Mensch- en kinderdoodshoofd</i>	1928	olieverf op doek, 44 x 37 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVII 86	Nijland, D.	<i>Vuurtoren te Scheveningen</i>		tekening in zwartkrijt, 26 x 41 cm
BK XVII 95	Nijland, D.	<i>Vrouw Greeve uit Rhoon</i>	1929	olieverf op doek, 45 x 59 cm
BK XVII o. afl. 09	Nijland, D.	<i>Slapende man</i>	1925	watervrftekening
BK XVIII 07	Nijland, D.	<i>Mariniershospitaal te Hellevoetsluis</i>	1929	olieverf op doek, 29 x 53 cm
BK XVIII o. afl. 02	Nijland, D.	<i>Avond</i>	1929	tekening
BK XVIII o. afl. 10	Nijland, D.	<i>Fluitist</i>	ca. 1922	houtsnede
BK XVIII 77	Nijland, D.	<i>Doodskop</i>	1929	olieverf op doek, 21 x 28 cm
BK XX 24	Nijland, D.	<i>Verpleegster met handwerk</i>	1932	olieverf op doek, 43 x 29 cm
BK XX 71	Nijland, D.	<i>Vestingwal</i>	1931	olieverf op doek, 30 x 42 cm
BK XXI 16	Nijland, D.	<i>Zuiderzeewerken</i>	1931	olieverf op doek, 47 x 91 cm
BK XXI o. afl. 04	Nijland, D.	<i>Lichtbaak</i>	1928	lithografie
BK XXIII 09	Nijland, D.	<i>Lloyd's boeken</i>	1929	olieverf op doek, 59 x 44 cm
BK XXIII 10	Nijland, D.	<i>Portret van Cornelis Veth</i>	1932	olieverf op doek, 63 x 49 cm
BK XXIII 11	Nijland, D.	<i>Boeken met doodkopje</i>	1932	olieverf op doek, 30 x 48 cm
BK XXIII 12	Nijland, D.	<i>Havenomgeving</i>	1933	olieverf op doek, 42 x 64 cm
BK XXIII 13	Nijland, D.	<i>Zonnewijzer met schedels</i>	1933	olieverf op doek, 40 x 75 cm
BK XXIII 14	Nijland, D.	<i>Vrouweportret</i>	1934	olieverf op doek, 66 x 51 cm
BK XXIII 15	Nijland, D.	<i>Spreekkamer in een klooster</i>	1935	olieverf op doek, 38 x 52 cm
BK XXIII 16	Nijland, D.	<i>Stilleven met portret van Joseph Conrad</i>	1935	olieverf op doek, 60 x 95 cm
BK XXIII o. afl. 02	Nijland, D.	<i>Trocadéro</i>	1934	zwart krijt, 13 x 17 cm
BK XXIV o. afl. 07	Nijland, D.	<i>Parijs</i>		zwartkrijttekening, 13 x 17 cm
BK XIII 96	Nijland, D.	<i>Blaugashouders</i>	1925	olieverf op doek, 60 x 80 cm
BK XIV 52	Nijland, D.	<i>Begravenis</i>		houtsnede, ong. ware grootte
BK XVII 65	Noord Frankrijk	<i>Reliekhof</i>	14e eeuw	eikenhout, h. 25 cm
BK I 17	Noord-Nederland	<i>Joachim en Anna onder de gouden poort</i>	begin 15e eeuw	eikenhout, h. 46 cm
BK I 26	Noord-Nederland	<i>Portret van Evert Zoudenbalch</i>	ca. 1490	olieverf eikenhout, 45 x 33 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK I 29	Noord-Nederland	<i>Apostelfiguur Andreas?</i>	eind 14e eeuw	eikenhout, h. 45 cm
BK I 35	Noord-Nederland	<i>De Lybische Sibylle</i>	16e eeuw	olieverf op paneel, 44 x 30 cm
BK I 44	Noord-Nederland	<i>Marktfiguren</i>	ca. 1550	eikenhout hoogrelief, 46 x 27 cm
BK I 50	Noord-Nederland	<i>Madonna voor rozenhaag</i>	vóór 1500	olieverf op paneel, 36 x 27 cm
BK I 62	Noord-Nederland	<i>Beweening van Christus</i>	ca. 1500	eikenhout, 25 x 32 cm
BK I 65	Noord-Nederland	<i>Jongensportret</i>	1599	olieverf op paneel, diam. 42 cm
BK II 95	Noord-Nederland	<i>De ontmoeting van Joachim en Anna</i>	eind 15e eeuw	eikenhout, h. 54 cm
BK III 11	Noord-Nederland	<i>St. Johannes</i>	15e eeuw	eikenhout, h. 62 cm
BK III 49	Noord-Nederland	<i>Moeder Anna met Maria</i>	ca. 1509	gepolichromeerd en verguld eikenhout, h. 33 x b. 23,5
BK III 56	Noord-Nederland	<i>Memoriestuk voor raet van Haemstede</i>	ca. 1460	eikenhout, 63 x 77 cm
BK III 57	Noord-Nederland	<i>Verlovingsportret</i>	ca. 1440	olieverf op perkament, 31 x 20 cm
BK IV 17	Noord-Nederland	<i>H. Antonius</i>	15e eeuw	eikenhout, h. 38 cm
BK IV 87	Noord-Nederland	<i>Knielende Madonna</i>	ca. 1480	eikenhout, h. zonder voetstuk 36 cm
BK V 27	Noord-Nederland	<i>St. Christophorus</i>	ca. 1500	olieverf op paneel, 46 x 34 cm
BK XII 01	Noord-Nederland	<i>St. Anna te drieën</i>	ca. 1450	zandsteen, h. 30 cm
BK XXI 10	Noord-Nederland	<i>Madonna met kind</i>	ca. 1480	olieverf op paneel, 41 x 32 cm
BK VIII 31	Noort, P. van	<i>Visschen</i>		olieverf op doek, 48 x 30 cm
BK XXII 19	Noort, P. van	<i>Visschen met vischgerei</i>		olieverf op doek, 64 x 75 cm
BK IV 70	Nuyen, W.J.J.	<i>Vischmarkt</i>	1838	olieverf op paneel, 19 x 15 cm
BK XV 58	Nuyen, W.J.J.	<i>Oude toren</i>	1831	lithografie, 12,5 x 17 cm
BK II 35 A	onbekend	<i>Hoofd van Johannes den dooper</i>	1480	gravure, 8,8 x 8,8 cm
BK II 35 B	onbekend	<i>St. Sebastiaan</i>	1480	gravure, 9,6 x 4,2 cm
BK II 35 C	onbekend	<i>Samson met leeuw</i>	1480	gravure, 9,2 x 8,5 cm
BK II 35 D	onbekend	<i>Paulus</i>	1480	gravure, 11,7 x 4,8 cm
BK III 07a	onbekend	<i>Schild met spinnende vrouw</i>	1480	gravure 12, 5 x 7, 8-M.L. 87
BK III 07b	onbekend	<i>Zittende vrouwenfiguur met schild</i>	1480	gravure, 12,5 x 8,5-M.L. 86
BK IV 66	onbekend	<i>De dood met den jongeling</i>	1480	gravure, 14 x 8,5 cm M.L. 58

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VIII 25	onbekend	<i>Manskop</i>	15e eeuw	glas-in-lood, 33 x 26 cm
BK XI o. afl. 08	onbekend	<i>Hertenjacht</i>	ca. 1400	tekening op perkament
BK XIV o. afl. 02	onbekend	<i>Papegaai</i>	ca. 1650	glas-in-lood
BK XV 24	onbekend	<i>Monnikskop</i>		eikenhout, h. 25 cm
BK XVII 52	onbekend	<i>Wintergezicht</i>	17e eeuw	olieverf op paneel, 64 x 106 cm
BK XVIII o. afl. 06	onbekend	<i>Geboorte van Eva</i>	1530	houtsnede
BK XVIII o. afl. 09	onbekend	<i>Man met schriftrol</i>	1530	houtsnede
BK XXIV 68	Oostzanen, J.C. van	<i>Portret van Edzard I, tweede graaf van Oost-Friesland</i>		olieverf op paneel, 70 x 57 cm
BK XXIV 69	Oostzanen, J.C. van	<i>Het mirakel van de heilige stede</i>	vóór 1508	
BK XV 57	Os, G.J.J. van	<i>Vruchtenstilleven</i>		lithografie, 41 x 52 cm
BK I 38	Ostade, A. van	<i>Boerenkeuken</i>		pentekening met waterverf, 17 x 25 cm
BK II 22	Ostade, A. van	<i>De brug</i>		ets, vergroot
BK II 52	Ostade, A. van	<i>Kwakzalver</i>	1658	olieverf op paneel, 27,5 x 22 cm
BK II 68	Ostade, A. van	<i>De klosbaan</i>		pen en O.-l.inkt, 25 x 37,5 cm
BK II o. afl. 02	Ostade, A. van	<i>Zittende boer</i>		ong op ware grootte
BK II o. afl. 12	Ostade, A. van	<i>Een praatje</i>		tekening in O.l. inkt, ong ware grootte
BK IV 23	Ostade, A. van	<i>Boerenbinnenhuis</i>		pentekening met o.i. inkt, 15 x 25 cm
BK IV 34	Ostade, A. van	<i>De bakker</i>		olieverf op paneel, 27,5 x 22 cm
BK IV 68	Ostade, A. van	<i>Interieur van een herberg</i>		pentekening met o.i. inkt, 23 x 20 cm
BK IV o. afl. 10	Ostade, A. van	<i>Intérieur van een boerenschuur</i>		potloodtekening
BK VI 09	Ostade, A. van	<i>Boerenfeest</i>	163...	olieverf op paneel, 47 x 63 cm
BK VI 10	Ostade, A. van	<i>Drinkende man en vrouw</i>	1640 (?)	olieverf op paneel, 15 x 24 cm
BK VI 11	Ostade, A. van	<i>Vervoer van het varken</i>	1644	olieverf op paneel, 27 x 25 cm
BK VI 12	Ostade, A. van	<i>Geslacht varken</i>		olieverf op paneel, 41 x 27 cm
BK VI 13	Ostade, A. van	<i>Kaartspelende boeren</i>	1650	olieverf op doek, 34 x 27,5 cm
BK VI 14	Ostade, A. van	<i>Het huwelijksaanzoek</i>	1655	olieverf op paneel, 63 x 51 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VI 15	Ostade, A. van	<i>De rechtsgeleerde</i>	1680 (zeer onduidelijk)	olieverf op paneel, 34 x 28 cm
BK VI 16	Ostade, A. van	<i>Rustende jager</i>	1671	olieverf op paneel, 36 x 30 cm
BK VI 83	Ostade, A. van	<i>Keuken-intérieur</i>		watervrftkening, 26,5 x 24 cm
BK VI o. afl. 02	Ostade, A. van	<i>Zingende man en vrouw</i>		tekening
BK VII 69	Ostade, A. van	<i>Boer met bierkan</i>		tekening met o.i. inkt, 19 x 15 cm
BK VIII o. afl. 12	Ostade, A. van	<i>Rookende boer</i>		ets
BK VIII 21	Ostade, A. van	<i>Liereman bij de woning</i>	1637	olieverf op paneel, 31 x 26 cm
BK XI 18	Ostade, A. van	<i>Kaartspelende boeren</i>		o.i. inkttekening, 21 x 16,5 cm
BK XI 19	Ostade, A. van	<i>Oude huizenhoek</i>		gekleurde tekening, 14 x 14 cm
BK XII 26	Ostade, A. van	<i>De schuur</i>	1647	ets, ong. ware grootte
BK XIII 05	Ostade, A. van	<i>Drinker aan het venster</i>		olieverf op paneel, 26 x 20 cm
BK XV 30	Ostade, A. van	<i>Binnenplaats met pomp</i>		olieverf op paneel, 44,5 x 36 cm
BK XVII 46	Ostade, A. van	<i>Buurpraatje</i>		olieverf op paneel, 28,5 x 25 cm
BK XVIII 51	Ostade, A. van	<i>Zittende lierspeler</i>		olieverf op paneel, 20,5 x 17,5 cm
BK XX 36	Ostade, A. van	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 23 x 30,5 cm
BK XXI 44	Ostade, A. van	<i>Herberg</i>		olieverf op paneel, 28 x 22 cm
BK XXIII o. afl. 03	Ostade, A. van	<i>De rooker</i>		ets, 7 x 7,5 cm
BK XXIII o. afl. 08	Ostade, A. van	<i>Moeder met kinderen</i>		ets, 8 x 6 cm
BK XXIII o. afl. 11	Ostade, A. van	<i>Bedelaar</i>		etsje
BK XXIV 75	Ostade, A. van	<i>Herberg</i>		olieverf op paneel, 24 x 20 cm
BK XXIV 92	Ostade, A. van	<i>De boodschap</i>		olieverf op paneel, 30 x 25 cm
BK XXIV o. afl. 12	Ostade, A. van	<i>De scharenslijper</i>		ets, 8,5 x 7,5 cm
BK VIII 83	Ostade, Isaac van	<i>Wintervermaak</i>		paneel, 38 x 56 cm
BK XVI 85	Ostade, Isaac van	<i>Het varkenskot</i>		olieverf op paneel, 39 x 35 cm
BK VIII 83	Oyens, D.	<i>Mand met appelen</i>	1896	olieverf op doek, 41 x 51 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VII 54	Pabst, mej. C.J.	<i>De toren van Rhenen</i>	ca. 1916	olieverf op doek, 66 x 46 cm
BK XXII 95	Pabst, mej. C.J.	<i>Kivietseieren</i>	1932	olieverf op doek, 27 x 32 cm
BK XXI o. afl. 08	Pauw, mej. E.	<i>Kaktus</i>	1927	lithografie, 34 x 25 cm
BK VI 40	Pauw, mej. E.	<i>Doodskop met cactus</i>	1917	olieverf op doek, 34 x 35 cm
BK XVIII 42	Peeters, Clara	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 35 x 49 cm
BK VIII 65	Picasso, P.	<i>Loge</i>		zwartkrijttekening, 20 x 35 cm
BK VIII 66	Picasso, P.	<i>Viool</i>	1912	olieverf op doek, 99 x 71 cm
BK VIII 67	Picasso, P.	<i>Guitaar</i>	1919	olieverf op doek, 80 x 44 cm
BK XVIII 31	Picasso, P.	<i>Dame met hoed</i>	1906	olieverf op paneel, 51 x 32 cm
BK XVIII 40	Picasso, P.	<i>Vrouwekop</i>		tekening op papier, 23 x 16 cm
BK XXI 86	Picasso, P.	<i>Vrouwefiguur</i>	ca. 1905	olieverf op karton, 21 x 15 cm
BK XXIV 85	Picasso, P.	<i>Ma jolie</i>	1905	olieverf op doek, 80 x 70 cm
BK IV 44	Pietersz, A.	<i>Anatomische les van Dr Sebastiaen Egbertsz.</i>	1603	olieverf op paneel, 147 x 392 cm
BK XX 81	Pisano, A.	<i>De scheepsvaart</i>		
BK XV o. afl. 10	Pisano, V.	<i>Het boek</i>		medaille
BK XVI 41	Pisano, V.	<i>Portret van eene prinses</i>	ca. 1442	paneel, 43 x 30 cm
BK XVIII 19	Pisano, V.	<i>Achteraanzicht van een paard</i>		tekening, vergroot
BK XVIII 71	Pisano, V.	<i>Mansportret</i>		tekening enigszins verkleind
BK XVIII 12	Pisano, V.	<i>Staande hond</i>		tekening, vergroot
BK XX 58	Pisano, V.	<i>Medaille van Lionelle d'Este</i>	1444	ong. anderhalf maal vergroot
BK XXIII 25	Pisano, V.	<i>Medaille van Lodovico III Gonzaga</i>		
BK XVI o. afl. 06	Pisano, Vittore	<i>Studieblad met hert</i>		
BK VIII 72	Pissarro, C.	<i>Heuvelrug</i>		olieverf op doek, 53 x 65 cm
BK XIII 38	Pissarro, C.	<i>Le pont sur la rivière à Dsury</i>		olieverf op doek, 53 x 64 cm
BK XVIII 35	Pissarro, C.	<i>La ferme</i>	1880	olieverf op doek, 32,5 x 40 cm
BK V o. afl. 10	Poll, H. van der	<i>Olifant</i>		tekening
BK XVIII o. afl. 11	Poll, H. van der	<i>Tijgerkop</i>		
BK XXII 74	Pollajuolo, A.	<i>De jonge David</i>		paneel, 46 x 34 cm
BK III o. afl. 01	Potter, P.	<i>Varken</i>		iets vergroot
BK II 72	Potter, Paulus	<i>In de wei</i>	1652	ets, 15 x 23 cm
BK VIII 67	Potter, Paulus	<i>Schaap</i>	1647	olieverf op doek, 59 x 73 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XIV 91	Potter, Paulus	<i>De spiegelende koe</i>	1648	olieverf op paneel, 44 x 61 cm
BK XV 34	Potter, Paulus	<i>Paarden</i>		ets, ong. ware grootte
BK XVIII 22	Potter, Paulus	<i>Ruiter te paard</i>		olieverf op doek, 30 x 42 cm
BK I 03	Potter, Pieter	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 53 x 40 cm
BK VI 35	Potter, Pieter	<i>Vanitas</i>	1646	olieverf op paneel, 54 x 43 cm
BK XXII 51	Potter, Pieter	<i>Vanitas</i>	1636	olieverf op paneel, 27 x 35 cm
BK III 91	Praxiteles, school van	<i>Kop van eene godin</i>	ca. 370 v.C.	wit marmer, h. 27 cm
BK XXII 18	Putter, P. de	<i>Visschen met kruik</i>		olieverf op paneel, 46 x 60 cm
BK XXIV 84	Putter, P. de	<i>Visch-stilleven</i>		olieverf op paneel, 42 x 56 cm
BK XVIII 54	Puvis de Chavannes, P.C.	<i>L'espérance</i>	1877	olieverf op papier
BK XVIII 93	Puvis de Chavannes, P.C.	<i>Vrouw met doodskop</i>	1867	olieverf op doek, 54 x 37 cm
BK XXIII 59	Puvis de Chavannes, P.C.	<i>H. Genoveva over Parijs wakend</i>		muurschildering
BK I o. afl. 02	Quast, Pieter		1634	pentekening
BK I 87	Quellinus, A. d.o.	<i>Buste van Johan de Witt</i>		marmer, 95 x 72 cm
BK II 06	Quercia, Jacopo della	<i>Justitia</i>		stucco, 48 x 46 cm
BK XXIV 25	Quercia, Jacopo della	<i>Sapientia</i>		
BK XVII 05	Radda	<i>Aquarium</i>	1928	olieverf op doek, 73 x 53 cm
BK XVII 96	Radda	<i>Oesters</i>	1928	olieverf op doek, 45 x 60 cm
BK XXII 21	Radda	<i>Aquarium</i>		olieverf op doek, 60 x 80 cm
BK XXIV 37	Radda	<i>Aquarium</i>	1930	olieverf op doek, 46 x 38 cm
BK X 65	Rädecker, J.	<i>Vrouw aan 't toilet</i>	1914	eikenhout, h. 25 cm
BK X 66	Rädecker, J.	<i>Vrouwefiguur</i>	1914	o.i. inkttekening, 26,5 x 13,5 cm
BK X 67	Rädecker, J.	<i>Werkman</i>	1914	Coromandelhout, h. 29 cm
BK X 68	Rädecker, J.	<i>Danseres</i>	ca. 1918	beton, 43 x 29 cm
BK X 69	Rädecker, J.	<i>Vrouwekop</i>	1918	zwartkrijttekening, 36 x 30 cm
BK X 70	Rädecker, J.	<i>Zelfportret</i>	1919	hout, h. 45 cm
BK X 71	Rädecker, J.	<i>Buste</i>	1920	witte steen, h. 75 cm
BK X 72	Rädecker, J.	<i>Kinderportretje</i>	1922	olieverf op doek, 38 x 32 cm
BK X o. afl. 09	Rädecker, J.	<i>Faun</i>	1920	potloodtekening
BK XI 61	Rädecker, J.	<i>Hert</i>		brons, h. 15 cm
BK XII 37	Rädecker, J.	<i>Schoenen</i>	1914	olieverf op doek, 55 x 75 cm
BK XII 88	Rädecker, J.	<i>Zelfportret</i>		olieverf op doek, 40 x 30 cm
BK XV 71	Rädecker, J.	<i>Ezel</i>		brons, ong. 2/3 ware grootte
BK XV 79	Rädecker, J.	<i>Straathond</i>	1927	brons, h. 23 cm
BK XVI 08	Rädecker, J.	<i>Vrouwenbuste</i>	1924	brons, h. 48 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVI 56	Rädecker, J.	<i>Manskop</i>	ca. 1925	brons, h. 33 cm
BK XVI 61	Rädecker, J.	<i>Manskop</i>	1923	brons, h. ca. 34 cm
BK XVI 96	Rädecker, J.	<i>Maskerkop</i>	1926	brons, h. 25 cm
BK XVII 07	Rädecker, J.	<i>Lammetje</i>	1929	teakhout, h. 17 b. 21 cm
BK XVII 79	Rädecker, J.	<i>Doodskop</i>	1929	olieverf op doek, 44 x 37 cm
BK XVII 85	Rädecker, J.	<i>Fantasiekop</i>	1928	brons, h. 28 cm
BK XVIII 08	Rädecker, J.	<i>Arend</i>	1927	olieverf op doek, 54 x 74 cm
BK XVIII 23	Rädecker, J.	<i>Steigerend paard</i>	1924	potloodtekening, ware grootte
BK XVIII 96	Rädecker, J.	<i>Madonna met kind</i>	1928	brons, h. 64 cm
BK XVIII 64	Rädecker, J.	<i>Zelfportret</i>		roodkrijttekening, 48 x 35 cm
BK XX 53	Rädecker, J.	<i>Meisjesportret</i>	1932	olieverf op doek, 60 x 45 cm
BK XX 73	Rädecker, J.	<i>Kinderportretje</i>	ca. 1926	olieverf op doek, 32 x 28,5 cm
BK XX 74	Rädecker, J.	<i>Het witte paardje</i>	ca. 1928	olieverf op doek, 48 x 48 cm
BK XX 75	Rädecker, J.	<i>Mansportret</i>	1932	olieverf op paneel, 59 x 44 cm
BK XX 76	Rädecker, J.	<i>Madonna met kind</i>	ca. 1928	zwartkrijttekening, 140 x 66 cm
BK XX 77	Rädecker, J.	<i>Portret van J. Toorop</i>	1932	brons, h. 78 cm
BK XX 78	Rädecker, J.	<i>Manskop met papegaai</i>	1932	zwartkrijttekening, 48 x 52 cm
BK XX 79	Rädecker, J.	<i>Portret van Mevrouw Rädecker</i>	1932	olieverf op doek, 54 x 44 cm
BK XX 80	Rädecker, J.	<i>Voorover zittende man</i>	1932	zwartkrijttekening, 58 x 44 cm
BK XX o. afl. 07	Rädecker, J.	<i>Vrouwelijk profiel</i>	1931	tekening
BK XX o. afl. 10	Rädecker, J.	<i>Vrouwekop in profiel</i>	ca. 1930	tekening, 30 x 24 cm
BK VII 02	Rädecker, J.	<i>Kop</i>	ca. 1916	kalksteen, h. 29 cm
BK XV 40	Rädecker, J.	<i>Paard</i>	1927	brons
BK XX 08	Rädecker, J.	<i>Droom</i>		kalksteen, h. 45 cm
BK XXIII 71	Rädecker, J.	<i>Fantasiekop</i>	1935	terracotta, h. 44 cm
BK VI 49	Raffaëlli, J.F.	<i>De koopman</i>		olieverf op paneel, 25 x 21 cm
BK VIII 66	Raffaëlli, J.F.	<i>Bloemstuk</i>		olieverf op doek, 79 x 69 cm
BK XIII 39	Raffaëlli, J.F.	<i>La Seine à Saint-cloud</i>		olieverf, 64 x 80 cm
BK XVI 94	Raffaëlli, J.F.	<i>De wachtkamer van den tandarts</i>		olieverf op paneel, ware grootte

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XXIV 20	Raffaëlli, J.F.	<i>Zinia's in glazen vaas</i>		olieverf op doek, 81 x 65 cm
BK XXIV 58	Raffaëlli, J.F.	<i>Banlieue de Paris</i>		olieverf op doek, 63 x 48 cm
BK II 14	Raimondi, M.A.	<i>Maria, Jezus beweenend</i>		gravure, 30 x 21,5 cm
BK III 95	Raimondi, M.A.	<i>Mars, Venus et l'amour</i>		gravure, 30 x 21 cm B. 345
BK XVI 46	Raphael	<i>St. Joris</i>	1504	paneel, 32 x 27 cm
BK XVI 47	Raphael	<i>Apollo en Marsyas</i>		paneel, 39 x 29 cm
BK XXIII 39	Raphael	<i>Maddalena Doni</i>		fragment
BK XXIII 75	Raphael	<i>Paus Leo X met kardinalen</i>		
BK XXIV 28	Raphael	<i>Drie gratiën</i>		olieverf, ong. ware grootte
BK XXI 65	Ravenna	<i>Keizerin Theodora</i>	6e eeuw	
BK XXII 81	Ravenna	<i>Maximianus</i>	6e eeuw	mozaïek, detail
BK XXIII 42	Ravenna	<i>Keizerin Theodora</i>	6e eeuw	mozaïek
BK II 44	Ravesteyn, H. van	<i>Stilleven met rookgerei</i>	1664	paneel, 42 x 34 cm
BK I 06	Redon, Odilon	<i>L'echarpe jaune</i>		pastel, 67 x 51 cm
BK II 12	Redon, Odilon	<i>Een hoofd</i>		zwartkrijttekening, 36 x 29 cm
BK II 74	Redon, Odilon	<i>Fantastisch monster</i>		zwartkrijttekening, 48 x 34 cm
BK III 02	Redon, Odilon	<i>Image</i>		zwartkrijt-tekening, 49 x 53 cm
BK V 05	Redon, Odilon	<i>Profielkop met bloemen</i>		zwartkrijttekening, 49 x 37 cm
BK VIII 73	Redon, Odilon	<i>L'oeil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini</i>	1882	lithografie
BK VIII 74	Redon, Odilon	<i>Un masque sonne le glas funèbre</i>	1882	lithografie
BK VIII 75	Redon, Odilon	<i>Vision première</i>	1883	lithografie
BK VIII 76	Redon, Odilon	<i>L'aile impuissante</i>	1883	lithografie
BK VIII 77	Redon, Odilon	<i>La muraille s'entr' ouvrait</i>	1887	lithografie
BK VIII 78	Redon, Odilon	<i>Araignée</i>	1887	lithografie
BK VIII 79	Redon, Odilon	<i>Pégase captif</i>	1889	lithografie
BK VIII 80	Redon, Odilon	<i>Le serpent auréole</i>	1890	lithografie
BK VIII o. afl. 10	Redon, Odilon	<i>Des Esseintes</i>	1888	lithografie
BK VIII 56	Redon, Odilon	<i>Gelauwerde kop</i>		zwartkrijttekening, 51 x 37,5 cm
BK XI 08	Redon, Odilon	<i>Un ange</i>		zwartkrijttekening, 35 x 34 cm
BK XI 11	Redon, Odilon	<i>Une plaine aride et mamelonneuse</i>		lithografie

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XII 22	Redon, Odilon	<i>Christuskop</i>	1896	lithografie, 30 x 20 cm
BK XIV 41	Redon, Odilon	<i>Sur la coupe</i>		lithografie
BK XIV 42	Redon, Odilon	<i>Cyclope</i>		lithografie
BK XIV 43	Redon, Odilon	<i>Visage de mystère</i>		lithografie
BK XIV 44	Redon, Odilon	<i>Êtres embryonnaieres</i>		lithografie
BK XIV 45	Redon, Odilon	<i>La Déesse de l'intelligible</i>		lithografie
BK XIV 46	Redon, Odilon	<i>Ensuite paraît un être singulier, ayant une tête d'homme sur un corps de poisson</i>		lithografie
BK XIV 47	Redon, Odilon	<i>La damnation de l'artiste</i>		lithografie
BK XIV 48	Redon, Odilon	<i>Les flambeaux noirs</i>		lithografie
BK XIV o. afl. 06	Redon, Odilon	<i>La princesse Maleine</i>		ets
BK XV 17	Redon, Odilon	<i>Bloemstuk</i>		olieverf op doek, 39 x 31 cm
BK XV 38	Redon, Odilon	<i>Le coursier</i>		lithografie
BK XVI 01	Redon, Odilon	<i>Zelfportret</i>		zwartkrijt, 34 x 22 cm
BK XVI 51	Redon, Odilon	<i>Vrouweportret met hoed</i>		pastel en krijt, 57 x 49 cm
BK XVII 22	Redon, Odilon	<i>Landschap met figuren</i>		zwartkrijttekening
BK XVII 92	Redon, Odilon	<i>Pegasus</i>		olieverf op doek, 36 x 46 cm
BK XVIII 04	Redon, Odilon	<i>Halfnaakt figuur</i>		tekening op grijs papier, 57 x 42 cm
BK XVIII 45	Redon, Odilon	<i>Vruchtenstuk</i>	1861	watervrtekening, 55 x 46 cm
BK XVIII 55	Redon, Odilon	<i>L'ange déchu</i>		olieverf, 34 x 24 cm
BK XX 95	Redon, Odilon	<i>La tête aux Hiboux</i>		olieverf op karton, 31 x 23,5 cm
BK XXI 03	Redon, Odilon	<i>Fantaisie</i>		zwartkrijttekening, 41,5 x 29 cm
BK XXI 12	Redon, Odilon	<i>Tête de rêve</i>		olieverf op doek, 27 x 24 cm
BK XXI 84	Redon, Odilon	<i>Bloemstuk</i>		olieverf op doek, 80 x 64 cm
BK XXI o. afl. 02	Redon, Odilon	<i>Fantaisiekop</i>		potloodtekening
BK XXIV 62	Redon, Odilon	<i>Doodskop</i>		tekening, 43 x 30 cm
BK I 61	Reesema, Mej. E.S. van	<i>Studie van een doodskop</i>	1913	olieverf op doek, 42 x 39 cm
BK I o. afl. 04	Rembrandt		ca. 1630	ets
BK III 04	Rembrandt	<i>Anatomische les van Deyman</i>	1656	olieverf op doek, 100 x 134 cm
BK III 89	Rembrandt	<i>Vrouwspportret</i>	1631	olieverf op paneel, 56 x 44 cm
BK VI 04	Rembrandt	<i>David brengt Saul het hoofd van Goliath</i>	1627/29	olieverf op paneel, 26,5 x 38 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VI 05	Rembrandt	<i>Pauwen</i>	ca. 1638	olieverf op doek, 141 x 132 cm
BK VI 54	Rembrandt	<i>Christuskop</i>		olieverf op paneel, 25 x 20,5 cm
BK VI 65	Rembrandt	<i>Suzanna</i>	1637	olieverf op paneel, 47 x 39 cm
BK VIII 02	Rembrandt	<i>Manskop</i>	1648	olieverf op paneel, 28 x 23 cm
BK VIII o. afl. 01	Rembrandt			krabbel
BK VIII 89	Rembrandt	<i>Oude vrouw</i>	1661	olieverf op doek, 75 x 63 cm
BK XV 28	Rembrandt	<i>Zittende jonge vrouw</i>		olieverf op doek, 80,5 x 67,5 cm
BK XV 44	Rembrandt	<i>Faust</i>	ca. 1650	ets, 27 x 16 cm
BK XV 67	Rembrandt	<i>Olifant</i>	1637	
BK XV 91	Rembrandt	<i>Karos</i>		pentekening, ong. ware grootte
BK XV o. afl. 04	Rembrandt	<i>Oude man</i>	1633	grisaille schildering, ware grootte
BK XVI 28	Rembrandt	<i>De vrouw, die uit het venster kijkt</i>	1654	olieverf op doek, 73 x 59 cm
BK XVI 82	Rembrandt	<i>Lezende kluizenaar</i>	1630	olieverf op paneel, 59 x 46 cm
BK XVI 90	Rembrandt	<i>De geslachte os</i>	1655	olieverf op paneel, 94 x 67 cm
BK XX 34	Rembrandt	<i>Stilleven met muziekinstrument en</i>	1627	olieverf op paneel, 59 x 96 cm
BK XX 43	Rembrandt	<i>Jezus aan de Kolom</i>		olieverf op paneel, 33 x 28 cm
BK XXI 61	Rembrandt	<i>Tobias en vrouw</i>	1626	olieverf op paneel, 39 x 29 cm
BK XXII 30	Rembrandt	<i>Titus van Rijn</i>	1655	olieverf op doek, 67 x 63 cm
BK XXII o. afl. 09	Rembrandt	<i>Schuurtje</i>		krabbel
BK XXIII 28	Rembrandt	<i>Vrouw over de onderdeur</i>	1645	olieverf op doek, 100 x 84 cm
BK XXIII 52	Rembrandt	<i>Meisjeskop</i>	ca. 1645	olieverf op paneel, 21 x 17 cm
BK XXIII 69	Rembrandt	<i>Stilleven met gevogelte</i>	ca. 1637	olieverf op paneel, 52 x 72 cm
BK XXIII 70	Rembrandt	<i>Twee kleine zeilschepen</i>	ca. 1635	tekening, 14 x 16 cm
BK XXIII 91	Rembrandt	<i>Landschap in avondstemming</i>		
BK XXIII o. afl. 10	Rembrandt	<i>Kindje aan loopband</i>		tekening
BK XXIV 74	Rembrandt	<i>Zelfportret</i>	1630	olieverf op paneel, 49 x 39 cm
BK VII o. afl. 09	Rembrandts school	<i>Boerenhuisje</i>		pentekening met sepia, 10 x 17 cm
BK VII 07	Renoir, A.	<i>Clown</i>	1868	olieverf op doek, 194 x 131 cm
BK VII 18	Renoir, A.	<i>Liggend naaktfiguur</i>	1903	olieverf op doek, 65 x 154 cm
BK VIII 53	Renoir, A.	<i>Café</i>		olieverf op doek, 34 x 26 cm
BK XXIV 18	Renoir, A.	<i>Rozen</i>		olieverf op doek, 38 x 46 cm
BK XXIV 59	Renoir, A.	<i>Drinkkop met mandarijnen</i>		olieverf op doek, 13 x 28 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK X 50	Ribera, J. de	<i>Andreas</i>		olieverf op doek, 80 x 68 cm
BK XVI 66	Ribera, J. de	<i>De horrelvoet</i>	1652	olieverf op doek, 164 x 92 cm
BK XII 76	Ribot, Th.	<i>Samaritaan</i>		olieverf op doek, 36 x 45 cm
BK XXI 35	Ribot, Th.	<i>Guitaarspeler</i>	1866	olieverf op doek, 55 x 45 cm
BK XXIII 44	Ribot, Th.	<i>Vruchten</i>		olieverf op doek, 24 x 32 cm
BK I 30	Rijsselberghe, Th. van	<i>Potret van mevr. van Rijsselberghe</i>	ca. 1892	olieverf op doek, 184 x 97 cm
BK II 45	Rijsselberghe, Th. van	<i>Aquarium te Napels</i>	1909	olieverf op carton, 54 x 71 cm kleurenplaat
BK IV o. afl. 07	Rijsselberghe, Th. van	<i>Charette de Gouda</i>	1893	ets
BK VII 21	Rijsselberghe, Th. van	<i>Liggend naaktfiguur</i>	1906	olieverf op doek, 96 x 130 cm
BK VII 40	Rijsselberghe, Th. van	<i>Tannes et sargues</i>	1917	olieverf op doek, 100 x 65 cm
BK VIII 09	Rijsselberghe, Th. van	<i>Le pin de la Fossette</i>	1919	olieverf op doek, 100 x 72 cm
BK VIII 10	Rijsselberghe, Th. van	<i>Torse de jeune femme</i>	1916	olieverf op doek, 59 x 80 cm
BK VIII 11	Rijsselberghe, Th. van	<i>Le cap bénat</i>	ca. 1917	olieverf op doek, 100 x 70 cm
BK VIII 12	Rijsselberghe, Th. van	<i>Rascasse</i>	1912	olieverf op doek, 50 x 37 cm
BK VIII 13	Rijsselberghe, Th. van	<i>Chênes lièges</i>	1918	olieverf op doek, 64 x 50 cm
BK VIII 14	Rijsselberghe, Th. van	<i>Jeunes femmes après le bain</i>	ca. 1916	olieverf op doek, 145 x 108 cm
BK VIII 15	Rijsselberghe, Th. van	<i>La Rade d'Hyères</i>	1917	olieverf op doek, 54 x 45 cm
BK VIII 16	Rijsselberghe, Th. van	<i>Pinède de St. Clair</i>	1917	olieverf op doek, 100 x 80 cm
BK VIII o. afl. 02	Rijsselberghe, Th. van	<i>Les dunes de la favière</i>	1919	olieverf op doek, 55 x 32 cm
BK XIII 17	Rijsselberghe, Th. van	<i>Meisjesportret</i>	1901	olieverf op doek, 79 x 68 cm
BK XIII 18	Rijsselberghe, Th. van	<i>Aan de Arno</i>	1909	olieverf op doek, 71 x 59 cm
BK XIII 19	Rijsselberghe, Th. van	<i>Modelstudie</i>	1910	tekening, 34 x 68 cm
BK XIII 20	Rijsselberghe, Th. van	<i>Portret van E. Verhaeren</i>	1915	olieverf op doek, 63 x 67 cm
BK XIII 21	Rijsselberghe, Th. van	<i>Zelfportret</i>	1916	olieverf op doek, 98 x 80 cm
BK XIII 22	Rijsselberghe, Th. van	<i>Aquarium</i>	1917	olieverf op doek, 64 x 98 cm
BK XIII 23	Rijsselberghe, Th. van	<i>Badende figuren</i>	1920	olieverf op doek, 57 x 72 cm
BK XIII 24	Rijsselberghe, Th. van	<i>Gezicht op een baai</i>	1923	olieverf op doek, 64 x 91 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XIII o. afl. 03	Rijsselberghe, Th. van	<i>Den op rotspunt</i>	1919	geschilderd
BK XV 21	Rijsselberghe, Th. van	<i>Slapend naaktfiguur</i>	1904	olieverf op doek, 97 x 130 cm
BK XVI 55	Rijsselberghe, Th. van	<i>De vloot van Arnemuïden</i>	1896	olieverf op doek, 60 x 73 cm
BK XVIII 94	Rijsselberghe, Th. van	<i>Dames in boomgaard</i>	1890	
BK XVIII o. afl. 12	Rijsselberghe, Th. van	<i>De Langeweg</i>	1894	tekening
BK XX 46	Rijsselberghe, Th. van	<i>Portret van E. Verhaeren</i>		olieverf op doek, 80 x 100 cm
BK XXI 38	Rijsselberghe, Th. van	<i>Nacht in de haven van Boulogne</i>	1900	
BK IV 79	Robertson, S.	<i>Stilleven</i>	ca. 1912	olieverf op doek, 75 x 90 cm
BK XIV o. afl. 09	Robertson, S.	<i>Stoeltjesklok</i>		tekening
BK XX o. afl. 01	Robertson, S.	<i>Kousenstoppende boerin</i>		tekening
BK XV o. afl. 06	Robertson, Suze	<i>Poortje</i>		zwartkrijtkrabbel
BK XV 62	Rochussen, Ch.	<i>Jagersrust</i>	1850	lithografie, 17,5 x 23 cm
BK XV 56	Rodin, A.	<i>Vrouw met neervallend kleed</i>		potloodtekening met lichte kleur, 32 x 25 cm
BK XVIII 62	Roelofs, W.	<i>Duinstreek</i>		olieverf op doek, 30 x 45 cm
BK XXI o. afl. 05	Roelofs, W.	<i>Plassen</i>		tekening, 6,5 x 14,5 cm
BK XXIII o. afl. 07	Roelofs, W.	<i>Vuurtest</i>		potloodtekening
BK XXIV 38	Roelofs, W.E.	<i>Vischstilleven</i>	1915	olieverf op karton, 25 x 35 cm
BK XXI 68	Roestraeten, P.G. van	<i>Stilleven van Chineesche kopjes</i>		olieverf op doek, 35 x 47,5 cm
BK VI o. afl. 11	Roghman, Geertruyt	<i>In de keuken</i>		gravure
BK VIII 22	Rombouts, G.	<i>Landschap</i>		olieverf op paneel, 39 x 52 cm
BK II 18	Rome	<i>Portretkop</i>	2e eeuw	marmer, h. 41 cm
BK VIII 68	Rome	<i>Badende Aphrodite</i>	1e eeuw v.C.	marmer, h. 36 cm
BK III 85	Roosenboom, M.	<i>Kruik met witte rozen</i>		olieverf op doek, 71 x 53 cm
BK IV 89	Rosselino, A.	<i>Vrouweportret</i>		marmer, h. 37 cm
BK XXI 41	Rosselino, A.	<i>Sint Johannes</i>		
BK XXIV 41	Rosselino, A.	<i>Buste van Matteo Palmieri</i>		
BK XII 34	Rousseau, Ph.	<i>Stilleven met pruimen</i>		olieverf op doek, 95 x 128 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XII 69	Rousseau, Ph.	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 34 x 30 cm
BK XIV 73	Rousseau, Th.	<i>Vijvertje</i>		olieverf op paneel, 27,5 x 35 cm
BK XIV 74	Rousseau, Th.	<i>Boschgezicht</i>		zwartkrijttekening, 30 x 46,5 cm
BK XIV 75	Rousseau, Th.	<i>Oude eiken te Bas-bréau</i>		pentekening, 22 x 30 cm
BK XI 93	Roussel	<i>Portret van Vincent van Gogh</i>		olieverf op doek, 60 x 44 cm
BK IV 12	Roussel, P.			van schrijnwerker, b. bovenvlak 46 cm
BK II 28	Rubens, P.P.	<i>Naaktstudie</i>		zwartkrijttekening, 23 x 36,5 cm
BK VI 02	Rubens, P.P.	<i>Damesportret Gravin van Arundel</i>		olieverf op doek, 105 x 78 cm
BK VIII 52	Rubens, P.P.	<i>Cimon en pera</i>		olieverf op paneel, 24 x 33 cm
BK X 75	Rubens, P.P.	<i>Meisjeskop</i>		olieverf op paneel, 38,5 x 29 cm
BK XII 83	Rubens, P.P.	<i>Mansportret</i>		olieverf op paneel, 54 x 40 cm
BK XIII 90	Rubens, P.P.	<i>Haar met juweel</i>		olieverf
BK XIV 11	Rubens, P.P.	<i>Papegaai</i>		naar een tekening
BK XVII 42	Rubens, P.P.	<i>Esther en Ahasverus</i>		olieverf op doek, 35 x 41,5 cm
BK XXI 43	Rubens, P.P.	<i>Negerkop</i>		fragment
BK XXI 73	Rubens, P.P.	<i>Negerkop, fragment</i>		olieverf op doek, 33 x 41 cm
BK XXI 74	Rubens, P.P.	<i>Het bad van Diana</i>		olieverf op doek, 150 x 118 cm
BK XXI 75	Rubens, P.P.	<i>Achilles bij de dochters van Lycomedes</i>		olieverf op paneel, 46 x 61 cm
BK XXI 76	Rubens, P.P.	<i>Landschap</i>		olieverf op paneel, 50 x 55 cm
BK XXI 77	Rubens, P.P.	<i>Portret van Michiel Ophovius</i>		olieverf op paneel, 39 x 26 cm
BK XXI 78	Rubens, P.P.	<i>Quos ego</i>		schets voor de schilderij in het Museum te Dresden; olieverf op paneel, 48 x 63 cm
BK XXI 79	Rubens, P.P.	<i>Man en vrouw</i>		zwartkrijttekening, 32 x 30 cm
BK XXI 80	Rubens, P.P.	<i>Siameesche priester</i>		zwartkrijttekening, 35,5 x 22,5 cm
BK XXI o. afl. 10	Rubens, P.P.	<i>Karel van Oostenrijk, Infant van Spanje</i>		tekening, diam. 10,5 cm
BK I 83	Ruisdael, Jacob van	<i>Le petit pont</i>		ets, 19 x 27 cm
BK IV 51	Ruisdael, Jacob van	<i>Zandweg</i>		olieverf op paneel, 32 x 43,5 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK V 29	Ruisdael, Jacob van	<i>Duinlandschap</i>		olieverf op paneel, 32 x 37 cm
BK VI 21	Ruisdael, Jacob van	<i>Gezicht op Haarlem</i>		olieverf op doek, 56 x 62 cm
BK VIII 05	Ruisdael, Jacob van	<i>Watermolen</i>		olieverf op paneel, 36 x 42 cm
BK VIII 24	Ruisdael, Jacob van	<i>Landschap</i>		olieverf op paneel, 40 x 55 cm
BK XV 32	Ruisdael, Jacob van	<i>Watermolen</i>	1653	olieverf op doek, 66 x 84,5 cm
BK XVI 89	Ruisdael, Jacob van	<i>Panorama voor Haarlem</i>		olieverf op doek, 50 x 63 cm
BK XVIII 67	Ruisdael, Jacob van	<i>Avondschemer</i>	ca. 1640	olieverf op paneel, 29,5 x 37,5 cm
BK XVIII 71	Ruisdael, Jacob van	<i>Wintergrauwheid</i>		olieverf op paneel, 24 x 32,5 cm
BK XVIII 93	Ruisdael, Jacob van	<i>Oeverrand met boomen</i>	1657	olieverf op paneel, 24,5 x 33,5 cm
BK XVIII 67	Ruisdael, Salomon van	<i>Winter</i>	1661	olieverf op paneel, 51 x 69 cm
BK III 64	Ruyscher, J.	<i>Landschap met hooge boomen</i>	1649	ets, 14 x 22,5 cm
BK XXI 45	Ruysdael, Isack	<i>Landschap met boeren</i>		olieverf op paneel, 23 x 30 cm
BK V 91	Ruysdael, Salomon van	<i>Landschap met pont</i>	1644	olieverf op paneel, 75 x 106 cm
BK XVI 32	Ruysdael, Salomon van	<i>Riviergezicht met visschers</i>		olieverf op paneel
BK XVIII 31	Ruysdael, Salomon van	<i>Watergezicht</i>	1647	olieverf op paneel, 70 x 115 cm
BK XX 38	Ruysdael, Salomon van	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 35 x 45 cm
BK XXI 34	Ruysdael, Salomon van	<i>Figuren in 't duin</i>	1628	olieverf op paneel, 27 x 37,5 cm
BK II 66	Saenredam, P.	<i>St. Mariakerk te Utrecht</i>		olieverf op paneel, 39 x 32 cm
BK II 84	Saenredam, P.	<i>Interieur van de kerk te Assendelft</i>	1649	olieverf op paneel, 50 x 76 cm
BK IV 02	Saenredam, P.	<i>De nieuwe kerk te Haarlem</i>	1650	pentekening op blauw papier, 30 x 39,5 cm
BK IV 26	Saenredam, P.	<i>De St. Mariakerk te Utrecht</i>	1641	olieverf op paneel, 130 x 103 cm
BK VII 50	Saenredam, P.	<i>De toren van Rhenen</i>	1644	tekening, 51 x 40 cm
BK XI 17	Saenredam, P.	<i>Binnenhof</i>	1660	tekening met kleur, 21 x 26 cm
BK XVII 01	Saenredam, P.	<i>Mariakerk te Utrecht</i>		olieverf, 65 x 51 cm
BK XX 60	Saenredam, P.	<i>Mariakerk te Utrecht</i>	1659	olieverf op paneel, 44 x 63 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XXII 26	Saenredam, P.	<i>Kerkintérieur</i>	1636	olieverf op paneel
BK XXIV 73	Saenredam, P.	<i>Preekstoel in de St. Annakerk te Haarlem</i>		olieverf op paneel, 43 x 36 cm
BK IV 94	Saftleven, C.	<i>Studie naar een varken</i>		potloodtekening, 15 x 19,5 cm
BK VII o. afl. 01	Saftleven, C.	<i>Kar met vat</i>		o.i. inkttekening
BK XXIV o. afl. 01	Saftleven, C.	<i>Ezeltje</i>		zwartkrijttekening, 8,5 x 12 cm
BK VII 84	Saftleven, H.	<i>Duinrand</i>		olieverf op paneel, 35,5 x 59,5 cm
BK XI 22	Saftleven, H.	<i>Oude huizen</i>		tekening met kleur, 28 x 19,5 cm
BK XI 68	Saftleven, H.	<i>Interieur smederij</i>		gekleurde tekening, 18 x 23 cm
BK XV 66	Saftleven, H.	<i>Olifanten</i>		ets, ong. ware grootte
BK II 37	Saftleven, H.d.j.	<i>Bloeiende cactus</i>	1683	watervrftekening, 35,5 x 25,5 cm
BK I o. afl. 07	Sande Lacoste, F. van de	<i>Intérieur</i>	1889	zwartkrijttekening, 31 x 22 cm
BK XVIII 24	Santvoort, P. van	<i>Winterdag</i>		olieverf op paneel, 21 x 36 cm
BK XIII 91	Saverij, R.	<i>Haan</i>		olieverf op paneel, 46 x 42 cm
BK XXIV 94	Schajenborch	<i>Visch stillevens</i>		olieverf op paneel, 57 x 88 cm
BK II 57	Scheffer, A.	<i>Studie naar mevr. Scheffer geb. Lamme op haar doodsbed</i>	1839	doek, 52 x 37 cm
BK II 81	Scheffer, A.	<i>Potret van Chopin</i>		olieverf op doek, 52 x 44 cm
BK III 54	Scheffer, A.	<i>Portret der Mlles De la Fayette?</i>	1826	olieverf op doek, 54 x 48 cm
BK IV 09	Scheffer, A.	<i>Portret van den Engelschen graveur J. Reynolds</i>		olieverf op doek, 55 x 44 cm
BK V 70	Scheffer, A.	<i>Jongensportret</i>		olieverf op doek, 40 x 32 cm
BK XII 41	Scheffer, A.	<i>Studie van een hond</i>	juni 1841	olieverf op doek, 78 x 53 cm
BK IV 63	Schelfhout, A.	<i>Winter</i>	1841	olieverf op paneel, 69 x 93 cm
BK I o. afl. 11	Schmidt, W.H.			watervrftekening
BK VI 36	Schoor, A. van der	<i>Doodskoppen</i>		olieverf op doek, 63,5 x 73 cm
BK XXIII 68	Schooten, F. van	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 37 x 54 cm
BK XI 89	Schwartz, Th.	<i>Portret van mevrouw Schwartz</i>		doek op paneel, 72 x 53 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK I 74	Scorel, J. van	<i>De barmhartige samaritaan</i>	1537	olieverf op paneel, 115 x 102 cm
BK VIII 65	Scorel, J. van	<i>Jong scholier</i>	1531	olieverf op paneel, 46 x 35 cm
BK II 58	Seghers, H.	<i>Kasteel</i>		ets, 10 x 13 cm reproductie vergroot
BK VII 25	Seghers, H.	<i>Landschap met stad in achtergrond</i>		ets, 14 x 10 cm
BK VII 26	Seghers, H.	<i>Noordermarkt door 't venster</i>		ets, 14 x 17,5 cm
BK VII 27	Seghers, H.	<i>Baksteen poort</i>		ets, 18,5 x 12 cm
BK VII 28	Seghers, H.	<i>Landschap met vergezicht</i>		ets, 14 x 19 cm
BK VII 29	Seghers, H.	<i>Boeken</i>		ets, 9,5 x 20,5 cm
BK VII 30	Seghers, H.	<i>Fantastische lork</i>		ets, 17 x 10 cm
BK VII 31a	Seghers, H.	<i>Paard</i>		ets, 10,5 x 7,5 cm
BK VII 31b	Seghers, H.	<i>Scheepjes</i>		ets, 7,5 x 14,5 cm
BK VII 32	Seghers, H.	<i>Rotslandschap</i>		ets, 12 x 17 cm
BK VII 81	Seghers, H.	<i>Berglandschap</i>		ets, 17,5 x 21 cm
BK XVII 67	Seghers, H.	<i>Berglandschap</i>		ets, 23 x 28,5 cm
BK XVIII 13	Seghers, H.	<i>Landschap</i>		olieverf op paneel, 18 x 18 cm
BK XVIII 44	Seghers, H.	<i>Stilleven met doodskop</i>		olieverf op paneel, 38 x 45 cm
BK XVIII 30	Seghers, H.			olieverf op paneel, 26 x 35 cm
BK XXI 67	Seghers, H.	<i>Gezicht op Rhenen</i>		olieverf op paneel, 42 x 66 cm
BK VII o. afl. 04	Seghers, Hercules	<i>Doodskop</i>		ets, op ware grootte
BK XII o. afl. 08	Servaes, A.	<i>Vrouweportret</i>		tekening in zwartkrijt
BK XII 57	Servaes, Albert	<i>Kruisdraging</i>	1922	olieverf op doek
BK XII 58	Servaes, Albert	<i>Graflegging</i>	1922	olieverf op doek
BK XII 59	Servaes, Albert	<i>Het huwelijk</i>	1920	olieverf op doek, 79 x 63 cm
BK XII 60	Servaes, Albert	<i>De eerste communie</i>	1920	olieverf op doek, 63 x 79 cm
BK XII 61	Servaes, Albert	<i>Communie-gang</i>	1920	olieverf op doek, 63 x 79 cm
BK XII 62	Servaes, Albert	<i>De dood</i>	1920	olieverf op doek, 63 x 79 cm
BK XII 63	Servaes, Albert	<i>Begravenis</i>	1920	olieverf op doek, 63 x 79 cm
BK XII 64	Servaes, Albert	<i>Uitvaart</i>	1920	olieverf op doek, 79 x 63 cm
BK XIII o. afl. 12	Sesshu, japanse schilder 1420-1506	<i>Haan</i>		tekening

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK IV 08	Seurat, G.	<i>Havenhoofd te honfleur</i>		olieverf op doek, 46 x 55 cm
BK XVII 82	Seurat, G.	<i>Le chahut</i>		olieverf op doek, 168 x 139 cm
BK XX 21	Seurat, G.	<i>Circus</i>		olieverf op doek, groot formaat
BK XXI 52	Seurat, G.	<i>Zondag in de haven te Bessin</i>		olieverf op doek, 64 x 80 cm
BK XXI 93	Seurat, G.	<i>De sluis</i>		olieverf op doek, 65 x 81 cm
BK XXII 85	Seurat, G.	<i>L'homme a femmes</i>		olieverf op doek
BK XXIV o. afl. 08	Seurat, G.	<i>Le fiacre</i>		tekening
BK VIII 71	Severini, G.	<i>Stilleven met roode kan</i>	1920	olieverf op doek, 33 x 55 cm
BK XI o. afl. 01	Severini, G.	<i>Maskerade</i>		watervrftkening
BK XX 15	Severini, G.	<i>Stilleven</i>	1916	olieverf op doek, 46 x 55 cm
BK XX 48	Severini, G.	<i>Carnaval in antieke ruïnes</i>		olieverf op doek, 160 x 145 cm
BK XX 72	Severini, G.	<i>Polichinelle musicien chez lui</i>	1928	lijmverf, 56 x 38 cm
BK XXI 15	Severini, G.	<i>Mandoline speelster</i>	1923	olieverf op doek, 92 x 59 cm
BK XXI 39	Severini, G.	<i>Guitaarspeler</i>	1923	olieverf op doek, 65 x 45 cm
BK XXI 54	Severini, G.	<i>La famille de Polichinelle</i>		olieverf op doek, 100 x 65 cm
BK XXI 72	Severini, G.	<i>Le concert dans les ruïnes</i>		olieverf op doek, 160 x 70 cm
BK XXII 54	Severini, G.	<i>Le coup de foudre</i>	ca. 1928	fresco
BK XXII 78	Severini, G.	<i>Le démon du jeu</i>		fresco, 160 x 66 cm
BK V 53	Siam	<i>Boeddha-beeld</i>	18e eeuw	brons, h. 59 cm
BK II 48	Siegburg aardewerk	<i>Kannetje</i>	ca. 1600	aardewerk, h. 21 cm
BK I 56	Signac, P.	<i>Het ontbijt</i>	1887	olieverf op doek, 87 x 114 cm
BK X 03	Signac, P.	<i>La Seine à Mantes</i>	ca. 1905	olieverf op doek, 42 x 51 cm
BK X 63	Signac, P.	<i>Tweemaster</i>		tekening met waterverf, 45 x 30 cm
BK XI 06	Signac, P.	<i>Onder de boomen</i>	1893	olieverf op doek, 65 x 80 cm
BK XI 58	Signac, P.	<i>Cypressen</i>	1893	olieverf op doek, 80 x 64 cm
BK XI 71	Signac, P.	<i>Havenhoofd te Potrieux</i>	1888	olieverf op doek, 80 x 64 cm
BK XXI 47	Signac, P.	<i>Marseille</i>	1922	watervrftkening
BK XXI 85	Signac, P.	<i>Havengezicht</i>		olieverf op doek, 53 x 64 cm
BK XXIV 30	Signac, P.	<i>Stilleven</i>	1883	olieverf op doek, 33 x 46 cm
BK XXIV 31	Signac, P.	<i>Haven te Volendam</i>	1896	olieverf op doek, 65 x 81 cm
BK XXIV 56	Signac, P.	<i>St. Briac</i>		olieverf op doek, 46 x 65 cm
BK XIII 37	Sisley, A.	<i>l'Hiver à Moret</i>		olieverf op doek, 53 x 65 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XXIV 61	Sisley, A.	<i>Herfstmorgen</i>		
BK VII 22	Sluijters, J.	<i>Liggend naaktfiguur</i>		olieverf op doek, 95 x 126 cm
BK VIII 90	Sluijters, J.	<i>Vrouw met kan</i>	1919	olieverf op doek, 105 x 79 cm
BK XII 07	Sluijters, J.	<i>Fabriek bij avond</i>	1907	olieverf op doek, 77 x 51 cm
BK XII 21	Sluijters, J.	<i>Christuskop</i>	1923	olieverf op doek, 52 x 48 cm
BK XV 23	Sluijters, J.	<i>Magnolia</i>	ca. 1926	olieverf op doek, 73 x 54 cm
BK XVIII 33	Sluijters, J.	<i>Vrouw met hoed</i>	1920	geschilderd
BK XVIII 34	Sluijters, J.	<i>Liggend naakt</i>	1922	geschilderd
BK XVIII 35	Sluijters, J.	<i>Portret van Jan Musch</i>	1923	geschilderd
BK XVIII 36	Sluijters, J.	<i>Zelfportret</i>	1924	geschilderd
BK XVIII 37	Sluijters, J.	<i>Piéta</i>	1925	geschilderd
BK XVIII 38	Sluijters, J.	<i>Portret van zijn vader</i>	ca. 1925	geschilderd
BK XVIII 39	Sluijters, J.	<i>Portret van den heer M.S.</i>	1928	geschilderd
BK XVIII 40	Sluijters, J.	<i>Vrouwelijk naakt</i>	1930	geschilderd
BK XXII 07	Sluijters, J.	<i>Portret van Professor de Sitter</i>	1933	olieverf op doek, 76 x 92 cm
BK XXII 96	Sluijters, J.	<i>Portret van den heer W.</i>	1933	olieverf op doek, 59 x 49 cm
BK XVIII o. afl. 05	Sluijters, Jan	<i>Jongenspraatje</i>	1924	geschilderd
BK XII 66	Snijders, F.	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 37 x 87 cm
BK XXII 58	Sodoma	<i>Caritas</i>		olieverf op paneel, 87 x 49 cm
BK V 38	Sorgh, H.M.	<i>Groentenmarkt</i>		olieverf op paneel, 43 x 50 cm (fragment)
BK V 65	Spaans	<i>Portret van Don Balthasar</i>		olieverf op doek, 32 x 25 cm
BK XIV 85	Spaanse school	<i>Landschap</i>		olieverf op doek, 104 x 82 cm
BK XIV 86	Spaanse school	<i>Jongenskop</i>		olieverf op doek, 43 x 38 cm
BK XX 10	Spaanse school	<i>St. Franciscus</i>		olieverf op doek, 128 x 92 cm
BK VI 92	Spaans-Moors	<i>Bordje</i>		aardewerk, diam. 23,5 cm
BK XII 84	Spanje	<i>Mansportret</i>	17e eeuw	olieverf op doek, 40 x 30 cm
BK IV 03	Spanje - Moorsch	<i>Schotel</i>	midden 15e eeuw	aardewerk, diam. 38,5 cm fabriek van Valentin
BK XVIII 29	Spanje, vermoed. A. Pereola	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 34,5 x 55,5 cm
BK I 96	Steen, Jan	<i>De vioolspeler</i>		tekening met waterf, 14,5 x 10,5 cm
BK II 53	Steen, Jan	<i>De kwakzalver</i>		olieverf op paneel, 27 x 22,5 cm
BK III 60	Steen, Jan	<i>Visschertje</i>		olieverf op doek, 36 x 45 cm
BK IV 88	Steen, Jan	<i>Vroolijk gezelschap</i>		olieverf op doek, 134 x 163 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VI 73	Steen, Jan	<i>Zelfportret</i>		olieverf op doek, 73 x 62 cm
BK VI 74	Steen, Jan	<i>Doktersbezoek</i>		olieverf op paneel, 58 x 46 cm
BK VI 75	Steen, Jan	<i>Prinsjesdag</i>		olieverf op paneel, 46 x 62,5 cm
BK VI 76	Steen, Jan	<i>De Emmausgangers</i>		olieverf op doek, 134 x 104 cm
BK VI 77	Steen, Jan	<i>De dronken vrouw</i>		olieverf op doek, 86 x 72 cm
BK VI 78	Steen, Jan	<i>De kwakzalver</i>		olieverf op paneel, 37,5 x 52 cm
BK VI 79	Steen, Jan	<i>Allegorie</i>		olieverf op doek, 65 x 54 cm
BK VI 80	Steen, Jan	<i>Pijp stoppende man</i>		olieverf op doek, 22 x 17 cm
BK VI o. afl. 10	Steen, Jan	<i>Drinkend paar</i>		olieverf op paneel, 24,5 x 21 cm
BK VII 94	Steen, Jan	<i>De koekenbakster</i>		olieverf op doek, 65 x 53 cm
BK VIII 04	Steen, Jan	<i>De dronken marskramer</i>		olieverf op paneel, 27 x 34 cm
BK XIII 73	Steen, Jan	<i>Het morgentoilet</i>		olieverf op paneel, 37 x 28 cm
BK XIII 74	Steen, Jan	<i>De aalmoes</i>		olieverf op doek, 43 x 34 cm
BK XIII 75	Steen, Jan	<i>Pastorale</i>		olieverf op paneel, 18,5 x 24 cm
BK XIII 76	Steen, Jan	<i>De oude vrijer</i>		olieverf op paneel, 40 x 35 cm
BK XIII 77	Steen, Jan	<i>De pensnijder</i>		olieverf op paneel, 31 x 24,5 cm
BK XIII 78	Steen, Jan	<i>Boerenbruiloft</i>		olieverf op doek, 51 x 68 cm
BK XIII 79	Steen, Jan	<i>Herbergtuin</i>		olieverf op doek, 68 x 58 cm
BK XIII 80	Steen, Jan	<i>Sater en boer</i>		olieverf op doek, 103 x 119 cm
BK XIII 80a	Steen, Jan	<i>Stilleven</i>		detail van No. 80
BK XIII 80b	Steen, Jan	<i>Twee kinderen</i>		detail van No. 80
BK XIII o. afl. 10	Steen, Jan	<i>Keulsch potje</i>		detail van No. 80
BK XIV 01	Steen, Jan	<i>Sater en boer</i>		olieverf op doek, 113,5 x 84 cm
BK XIV 02	Steen, Jan	<i>Driekoningenavon d</i>		olieverf op doek, 81 x 107 cm
BK XIV 03	Steen, Jan	<i>Oude rijke man en jonge arme vrouw</i>		olieverf op paneel, 22 x 17,5 cm
BK XIV 04	Steen, Jan	<i>Het doktersbezoek</i>		olieverf op paneel, 41 x 36 cm
BK XIV 05	Steen, Jan	<i>Soo gewonnen soo verteert</i>	1661	olieverf op doek, 79 x 104 cm
BK XIV 05a	Steen, Jan	<i>fragment van het vorige</i>	1661	
BK XIV 06	Steen, Jan	<i>De vermoeide reiziger</i>		olieverf op paneel, 32 x 25 cm
BK XIV 07	Steen, Jan	<i>De herderlijke vermaning</i>		olieverf op paneel, 37 x 30 cm
BK XIV 08	Steen, Jan	<i>De rederijkers</i>		olieverf op doek, 100 x 83 cm
BK XIV o. afl. 01	Steen, Jan	<i>De luitspeler</i>		
BK XV 31	Steen, Jan	<i>Huwelijksfeest</i>		olieverf op paneel, 56 x 71 cm
BK XVII 36	Steen, Jan	<i>De teekenaar</i>		olieverf op paneel, 25 x 20,5 cm
BK XVIII 52	Steen, Jan	<i>De garnalen koopman</i>		olieverf op paneel, 31 x 26 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII 14	Steen, Jan	<i>Rooker en drinker</i>		olieverf, 35,5 x 33,5 cm
BK XX 03	Steen, Jan	<i>De magere keuken</i>		olieverf op paneel, 33,5 x 42,5 cm
BK XXI 69	Steen, Jan	<i>De vlucht naar Egypte</i>		olieverf op doek, 62 x 57 cm
BK XXII 31	Steen, Jan	<i>'Soo de oude songhen'</i>	1662	olieverf op paneel, 42 x 57 cm
BK XXII 72	Steen, Jan	<i>Soo doude songhen</i>		olieverf op paneel, 42 x 57 cm
BK XXIII 03	Steen, Jan	<i>Huisheer en bedelares</i>	1655	olieverf op doek, 81 x 68 cm
BK XXIV 29	Steen, Jan	<i>Vrouwekop</i>		olieverf op paneel, 22 x 17 cm
BK XXIV 46	Steen, Jan	<i>De vioolspeler</i>		
BK XXIV 76	Steen, Jan	<i>Dans bij de herberg</i>		olieverf op paneel, 62 x 67 cm
BK XXIV 93	Steen, Jan	<i>Vroolijk gezelschap</i>		olieverf op paneel, 33 x 31 cm
BK XII 92	Steen, Jan ?	<i>Liereman met vrouw</i>		olieverf op paneel, 35 x 28 cm
BK XVII 20	Steenwijck, H. van	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, 37,5 x 38 cm
BK XVII o. afl. 10	Steffelaar, C.	<i>Houten schuurtjes</i>		tekening
BK XII 10	Steinlen	<i>Tingel-tangel</i>	ca. 1896	lithografie, 26 x 23 cm
BK XV o. afl. 08	Steuerwald, C.	<i>Zelfportret</i>	1828	lithografie
BK IV 75	Stevens	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 45 x 51 cm
BK IV 41	Stoop, D.	<i>Paarden in de wei</i>		ets, 14,5 x 19 cm B. 3
BK XXIII 76	Stoskopff	<i>Bakje met aardbeien</i>		olieverf op paneel, 21 x 36 cm
BK XII 49	Stralen, A. van	<i>IJsvermaak</i>		olieverf op paneel, 33 x 53 cm
BK II 70	Strij, J. van	<i>Winter</i>		olieverf op paneel, 67 x 89 cm
BK II 73	Suyderhoef, J.	<i>Portret van J. Hoornbeek</i>	1651	gravure, 30 x 25 cm
BK III 88	Sweerts, M.	<i>Damspelers</i>	1652	olieverf op doek, 48 x 39 cm
BK XII 36	Teixeira de Mattos	<i>Schoenen</i>		o.i. inkttekening, 17 x 20 cm
BK X o. afl. 12	Teixeira de Mattos, J.	<i>Schoenen</i>	1916	tekening
BK II 89	Terborch, C.	<i>Het toilet</i>		olieverf op paneel, 33 x 28,5 cm
BK II 60	Terborch, G.	<i>Kinderportret, Helena van der Schalcke</i>		olieverf op paneel, 34 x 28,5 cm
BK II o. afl. 04	Terborch, G.	<i>Zittend vrouwtje</i>		tekening in zwart krijt
BK II o. afl. 08	Terborch, G.	<i>Bezoek op het atelier</i>		potlood, ong 1/2 ware grootte
BK II o. afl. 10	Terborch, G.	<i>Lezend meisje</i>		tekening, ong ware grootte
BK XVIII 26	Terborch, G.	<i>Luitspelende dame</i>		olieverf op paneel, 33 x 28 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII 90	Terborch, G.	<i>Flagellanten</i>		olieverf op paneel, 41 x 71 cm
BK XXII o. afl. 04	Terborch, G.	<i>Avond</i>		tekening
BK X 49	Theotocopuli	<i>Franciscus</i>		olieverf op doek, 95,5 x 73,5 cm
BK X o. afl. 08	Tholen, W.	<i>Hoogaars</i>	ca. 1910	ets
BK IV 85	Tholen, W.B.	<i>De Kannenburg</i>	ca. 1900	olieverf op doek, 41 x 56 cm
BK V 75	Tholen, W.B.	<i>Huizenbouw</i>	1895	olieverf op doek, 40 x 65 cm
BK VI 25	Tholen, W.B.	<i>Interieur van een slagerij</i>	1890	olieverf op doek, 70 x 59 cm
BK VI 26	Tholen, W.B.	<i>Haven te Enkhuizen</i>	1895	olieverf op doek, 90 x 68 cm
BK VI 27	Tholen, W.B.	<i>Atelier-venster</i>	1910	olieverf op doek, 52 x 47 cm
BK VI 28	Tholen, W.B.	<i>Zelfportret</i>	1914	olieverf op doek, 44 x 32 cm
BK VI 29	Tholen, W.B.	<i>Zuider zee</i>	1915	olieverf op doek, 96 x 54 cm
BK VI 30	Tholen, W.B.	<i>Schaatsenrijden op boschvijver</i>	1916	olieverf op doek, 69 x 41 cm
BK VI 31	Tholen, W.B.	<i>Straatje te Rhenen</i>	1916	olieverf op doek, 31 x 40 cm
BK VI 32	Tholen, W.B.	<i>Sleetje glijden</i>	1917	zwartkrijttekening, 72 x 53 cm
BK VI o. afl. 04	Tholen, W.B.	<i>Scheepje in de kerk</i>	ca. 1910	ets, 15,5 x 23 cm
BK VII 51	Tholen, W.B.	<i>Rhenen</i>	1917	olieverf op doek, 59 x 71 cm
BK VIII 94	Tholen, W.B.	<i>Kanaal bij avond</i>		olieverf op doek, 100 x 71 cm
BK VIII 01	Tholen, W.B.	<i>Kerkje te Kootwijk</i>	1920	olieverf op doek, 47 x 39 cm
BK VIII 80	Tholen, W.B.	<i>Binnen vallende botter</i>		olieverf, 70 x 53 cm
BK VIII 85	Tholen, W.B.	<i>De Kannenburg in sneeuw</i>	ca. 1920	doek, 52 x 75 cm
BK X 36	Tholen, W.B.	<i>De dukdalf</i>	1918	olieverf op doek, 65 x 100 cm
BK X 60	Tholen, W.B.	<i>Hoogaars</i>		olieverf op doek, 22 x 37 cm
BK X 79	Tholen, W.B.	<i>Avond</i>	ca. 1918	olieverf op doek, 59 x 84 cm
BK X 89	Tholen, W.B.	<i>Oude kloosterbinnenplaats</i>	1921	olieverf op doek, 40 x 39 cm
BK XI 02	Tholen, W.B.	<i>Molen in den avond</i>	ca. 1895	aquarel, 30 x 42 cm
BK XII 24	Tholen, W.B.	<i>Vaart</i>	ca. 1900	aquarel, 19 x 27 cm
BK XIII 30	Tholen, W.B.	<i>Op de Zuiderzee</i>		olieverf op doek, 69 x 89 cm
BK XIII o. afl. 04	Tholen, W.B.	<i>Poortje</i>		tekening
BK XIV o. afl. 05	Tholen, W.B.	<i>Winter</i>		olieverfschilderijtje
BK XVI 39	Tholen, W.B.	<i>Kinderportret</i>	1914	olieverf, 49 x 70 cm
BK XVIII 49	Tholen, W.B.	<i>Vliegerwedstrijd</i>	1891	olieverf op doek, 56 x 70 cm
BK XVIII 50	Tholen, W.B.	<i>Meisjesportret</i>	1892	olieverf op doek, 40 x 32 cm
BK XVIII 51	Tholen, W.B.	<i>De Kaag</i>	1893	olieverf op doek, 39 x 37 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII 52	Tholen, W.B.	<i>Papierfabriek</i>	1902	olieverf op doek, 38 x 52 cm
BK XVIII 53	Tholen, W.B.	<i>Waterpoort te Enkhuizen</i>	1912	olieverf op doek, 100 x 151 cm
BK XVIII 54	Tholen, W.B.	<i>Zeilende botter</i>	1926	olieverf op doek, 45 x 50 cm
BK XVIII 55	Tholen, W.B.	<i>Maanlandschap</i>	1930	olieverf op doek, 38 x 58 cm
BK XVIII 56	Tholen, W.B.	<i>Zuiderzee</i>	1930	olieverf op doek, 71 x 60 cm
BK XVIII 80	Tholen, W.B.	<i>Hoekhuisje</i>		zwartkrijttekening, 20,5 x 21,5 cm
BK XVIII o. afl. 07	Tholen, W.B.	<i>De poort van de Dromedaris te Enkhuizen</i>	1918	
BK XXII 63	Tholen, W.B.	<i>Havenmonding</i>	1910	olieverf op doek, 26 x 36 cm
BK XXIII 06	Tholen, W.B.	<i>Nachtwachtverblijf</i>		krijt met waterverf, 46 x 32 cm
BK XXIII 45	Tholen, W.B.	<i>Poortje in Rhenen</i>		zwart krijt met waterverf, 27 x 20 cm
BK XXIII 95	Tholen, W.B.	<i>Kinderportret</i>	1892	olieverf op doek, 28 x 32 cm
BK XXIV o. afl. 04	Tholen, W.B.	<i>Zandweg</i>		ets
BK XXIV o. afl. 05	Tholen, W.B.	<i>Zeilende schuit</i>		lithografie
BK XXIV o. afl. 10	Tholen, W.B.	<i>Hut</i>		ets
BK XXI 20	Thoma, H.	<i>Margrieten</i>		olieverf op doek, 107 x 78 cm
BK XXII 37	Thoma, H.	<i>Weide in het dal</i>	1882	olieverf
BK I 47	Thorn Prikker, J.	<i>Kruisafneming</i>	1892	olieverf op doek, 87 x 147 cm
BK VII 41	Thorn Prikker, J.	<i>Avondlandschap</i>	ca. 1889	olieverf op doek, 96 x 66 cm
BK VII 42	Thorn Prikker, J.	<i>Christus aan het kruis</i>	1889	olieverf op doek, 96 x 66 cm
BK VII 43	Thorn Prikker, J.	<i>Het bezoek</i>	ca. 1890	waterverftekening, 29 x 39 cm
BK VII 44	Thorn Prikker, J.	<i>Cherubijnen</i>	1892	potlood met kleur, 75 x 50 cm
BK VII 45	Thorn Prikker, J.	<i>Madonna in Tulpenland</i>	1892	olieverf op doek, 144 x 85 cm
BK VII 46	Thorn Prikker, J.	<i>De bruid</i>	ca. 1893	olieverf op doek, 144 x 86 cm
BK VII 47	Thorn Prikker, J.	<i>Moine Epique</i>	1894	o.i. inkt op karton, 96 x 71 cm
BK VII 48	Thorn Prikker, J.	<i>Portret</i>	1912	wasverf met krijt, 65 x 48 cm
BK VII o. afl. 06	Thorn Prikker, J.	<i>Studie van een boerenwoning</i>	ca. 1888	potloodtekening
BK XXII 93	Thorn Prikker, J.	<i>Kruisdraging</i>	1892	tekening met kleur, 47 x 71 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XII 82	Tintoretto	<i>Manskop in profiel</i>		olieverf op doek, 44 x 34 cm
BK XVI 48	Tintoretto	<i>Doode Christus met twee engelen</i>		paneel, 29 x 17 cm
BK XV 80	Titiaan	<i>Helm</i>		houtschooltekening, 45 x 37 cm
BK XVI 45	Titiaan	<i>Dame aan haar toilet</i>	1520	doek, 96 x 76 cm
BK XVIII 27	Titiaan	<i>Kinderportret</i>		olieverf op doek, 115 x 98 cm
BK XXIII 38	Titiaan	<i>Venus van Urbino</i>		
BK XXIV 45	Titiaan	<i>Paus Sixtus IV</i>		
BK XXIV 82	Titiaan	<i>De hertogin van Urbino</i>		
BK XV 42	Tobeen	<i>St. Jean de Luz</i>	ca. 1927	olieverf op doek, 54 x 32 cm
BK XVIII 56	Tobeen	<i>Het witte huis</i>	1929	olieverf op doek, 45 x 54 cm
BK V 72	Toorop, Charley	<i>Kinderkopje</i>	1917	olieverf op doek, 38 x 38 cm
BK VI 19	Toorop, Charley	<i>Twee kinderen</i>	1916	olieverf op doek, 119 x 88 cm
BK VII 24	Toorop, Charley	<i>Moeder met twee kinderen</i>	1918	olieverf op doek, 118 x 79 cm
BK VII 92	Toorop, Charley	<i>Boerin</i>	1915	olieverf op doek, 99 x 79 cm
BK VIII 92	Toorop, Charley	<i>Het gezin</i>	1920	olieverf op doek, 141 x 142 cm
BK VIII 57	Toorop, Charley	<i>Kindje in 't wit</i>	1916	olieverf op doek, 54 x 35 cm
BK VIII 58	Toorop, Charley	<i>Tulpen</i>	1916	olieverf op doek, 68 x 99 cm
BK VIII 59	Toorop, Charley	<i>Vuurtoren</i>	1917	olieverf op doek, 99 x 74 cm
BK VIII 60	Toorop, Charley	<i>Herfst</i>	1919	olieverf op doek, 89 x 89 cm
BK VIII 61	Toorop, Charley	<i>Drie kinderen</i>	1920	olieverf op doek, 99 x 59 cm
BK VIII 62	Toorop, Charley	<i>Kerkhof te Parijs</i>	1920	olieverf op doek, 72 x 59 cm
BK VIII 63	Toorop, Charley	<i>Parijsche buurt</i>	1921	olieverf op doek, 74 x 92 cm
BK VIII 64	Toorop, Charley	<i>Zelfportret met kind</i>	1921	olieverf op doek, 72 x 60 cm
BK VIII o. afl. 08	Toorop, Charley	<i>Jongetje met rood jakje</i>	1917	olieverf op doek, 49 x 39 cm
BK X 40	Toorop, Charley	<i>Stilleven</i>		olieverf op karton, 62 x 75 cm
BK XI 14	Toorop, Charley	<i>Geitenstal</i>	1923	olieverf op doek, 60 x 60 cm
BK XII 80	Toorop, Charley	<i>Herberg te Westcapelle</i>	1924	olieverf op doek, 79 x 79 cm
BK XIII 89	Toorop, Charley	<i>Winter</i>	1925	olieverf

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XIV 15	Toorop, Charley	<i>Stilleven</i>	1924	olieverf op paneel, 30 x 22 cm
BK XVIII 47	Toorop, Charley	<i>Stilleven</i>	1929	olieverf op doek, 70 x 115 cm
BK XX 13	Toorop, Charley	<i>Stilleven</i>	1916	olieverf op doek, 80 x 100 cm
BK XX 54	Toorop, Charley	<i>Fransche bar</i>	1929	olieverf op doek, 79 x 79 cm
BK XX 63	Toorop, Charley	<i>Maaltijd der vrienden</i>		olieverf op doek, 130 x 200 cm
BK XXII 06	Toorop, Charley	<i>Flesschen</i>	1934	olieverf op doek, 50 x 35 cm
BK XXII o. afl. 05	Toorop, Charley	<i>Kastanje bladeren</i>	1932	geschilderd, b. 12 cm
BK XXIII 55	Toorop, Charley	<i>Bloesem</i>	1935	olieverf op doek, 60 x 80 cm
BK XXIV 80	Toorop, Charley	<i>Doodskop met pop</i>	1934	olieverf op doek, 34 x 27 cm
BK V o. afl. 08	Toorop, J.	<i>schets voor de Sfinx</i>	ca. 1896	schets
BK XIII o. afl. 08	Toorop, J.	<i>St. Eustachius</i>	1903	tekening
BK XVI o. afl. 01	Toorop, J.	<i>De glazen inktkoker</i>	1927	tekening
BK I 43	Toorop, Jan	<i>De jonge generatie</i>	1892	olieverf op doek, 95 x 106 cm
BK I 77	Toorop, Jan	<i>Breïend visschersmeisje</i>	1892	tekening met gekleurd krijt, 20 x 21 cm
BK III 33	Toorop, Jan	<i>Na de werkstaking</i>	1891	olieverf op doek, 64 x 74 cm
BK III 92	Toorop, Jan	<i>Fatalisme</i>	1893	zwart en wit krijt op geelachtig papier, 60 x 75 cm
BK V 57	Toorop, Jan	<i>Het masker</i>	1883	aquarel, 55 x 36 cm
BK V 58	Toorop, Jan	<i>IJsvermaak</i>	1885	olieverf op doek, 41 x 67 cm
BK V 59	Toorop, Jan	<i>Séduction</i>	1886	olieverf op doek, 65 x 75 cm
BK V 60	Toorop, Jan	<i>Vertrek van een bomschuit</i>	1890	waskrijt en pastel, 66 x 74 cm
BK V 61	Toorop, Jan	<i>Melancholie</i>	1891	olieverf met potlood, 55 x 65 cm
BK V 62	Toorop, Jan	<i>Orgelklanken</i>		watervarf, krijt en potlood, 55 x 70 cm
BK V 63	Toorop, Jan	<i>Les rôdeurs</i>	1892	waskrijt, 66 x 76 cm
BK V 64	Toorop, Jan	<i>In de duinen te Domburg</i>	1903	olieverf op doek, 55 x 59 cm
BK VI 67	Toorop, Jan	<i>Moderne Laokoön</i>	ca. 1896	tekening met kleuren, 28 x 21 cm
BK VII 06	Toorop, Jan	<i>Op den uitkijk</i>	ca. 1889	zwart krijt, 42 x 75,5 cm
BK VII 95	Toorop, Jan	<i>Hel en twijfel</i>	1891	zwartkrijt met kleur op karton, 66 x 77 cm
BK VIII 91	Toorop, Jan	<i>Moederschap</i>	1891	pastel met krijt, 65 x 73 cm
BK VIII 92	Toorop, Jan	<i>Brusselsch intérieur</i>	1885	olieverf op doek, 90 x 106 cm
BK X o. afl. 03	Toorop, Jan	<i>Zelf portret van Jan Toorop</i>	1921	

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XI 24	Toorop, Jan	<i>Vioolspelend meisje</i>	1923	
BK XI 91	Toorop, Jan	<i>Portret van mevrouw Kleijkamp- Struben</i>	1919	zwartkrijttekening, 46 x 38 cm
BK XIII 63	Toorop, Jan	<i>De prentliefhebber</i>	1890	olieverf op doek, 65 x 76 cm
BK XIV 57	Toorop, Jan	<i>Het einde van den maaltijd</i>	1885	waterverf, 49 x 69,5 cm
BK XIV 58	Toorop, Jan	<i>Bloemenmarkt te Londen</i>	1886	olieverf op doek, 54 x 76 cm
BK XIV 59	Toorop, Jan	<i>Het afladen van een bomschuit</i>	1889	olieverf op paneel, 30 x 40 cm
BK XIV 60	Toorop, Jan	<i>De drie bruiden</i>	1892	zwart krijt, 78 x 98 cm
BK XIV 61	Toorop, Jan	<i>De zang der tijden</i>	1893	zwart krijt met kleur, 32 x 58 cm
BK XIV 62	Toorop, Jan	<i>Kinderportret</i>	1897	gekleurd krijt, 26,5 x 22,5 cm
BK XIV 63	Toorop, Jan	<i>Vrouwen van Marken</i>	1901	potlood, 31 x 23,5 cm
BK XIV 64	Toorop, Jan	<i>Sainte Vierge de Lourdes</i>	1920	krijt met kleur, 37 x 32 cm
BK XIV o. afl. 08	Toorop, Jan	<i>Katwijkse vrouw</i>		tekening
BK XV 20	Toorop, Jan	<i>Spoorbrug</i>		olieverf op doek, 35 x 45 cm
BK XVII 72	Toorop, Jan	<i>De anarchie</i>	1893	zwartkrijttekening
BK XX 12	Toorop, Jan	<i>Bloemen</i>	1885	olieverf op doek, 26 x 35 cm
BK XX 62	Toorop, Jan	<i>Broek in Waterland</i>	1889	olieverf op doek, 76 x 65 cm
BK XXI 06	Toorop, Jan	<i>Zee</i>		olieverf op doek, 121 x 83 cm
BK XXI 95	Toorop, Jan	<i>De vloed</i>		olieverf op doek, 66 x 75 cm
BK XI 95	Toulouse Lautrec, H. de	<i>Portret van Vincent van Gogh</i>		pastel, 53 x 44 cm
BK XX 68	Treck, J.	<i>Stilleven met tinnen kan</i>	1659	olieverf op doek, 66 x 53 cm
BK I 78	Treck, J.Jz.	<i>Stilleven</i>	1647	eikenhout, 49,5 x 37 cm
BK XVII 59	Tristan, L.	<i>Mansportret</i>		olieverf op doek, 60 x 49 cm
BK IV 46	Troost, C.	<i>Anatomische les van professor W. Roëll</i>	1728	olieverf op doek, 205 x 310 cm
BK III o. afl. 02	Troostwijk, N.J. van	<i>Studie van een koe</i>	1806	tekening
BK I o. afl. 01	Troostwijk, W. J.	<i>Dierstudie</i>	1809	
BK III o. afl. 04	Troostwijk, W.J.	<i>Figuurstudie</i>	1807	roodkrijttekening
BK VII o. afl. 05	Troostwijk, W.J.	<i>Liggend figuur</i>		tekening
BK I 90	Troostwijk, W.J. van	<i>Geldersch landschap</i>		olieverf op doek, 45 x 40 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK II 47 A	Troostwijk, W.J. van	<i>Slapende hond</i>		ets, 9,1 x 10,9 cm
BK II 47 B	Troostwijk, W.J. van	<i>Zittende hond</i>		ets, 9,6 x 8,7 cm
BK III o. afl. 06	Troostwijk, W.J. van	<i>Figuurstudie</i>	1808	tekening
BK III o. afl. 08	Troostwijk, W.J. van	<i>Figuurstudie</i>	1809	tekening
BK III o. afl. 10	Troostwijk, W.J. van	<i>Figuurstudie</i>	1810	tekening
BK VIII 26	Troostwijk, W.J. van	<i>Geldersch landschap</i>		olieverf op doek, 52,5 x 63 cm
BK XV 39	Troostwijk, W.J. van	<i>Paard</i>		potlood, 7 x 14 cm
BK XIII 33	Troyon, C.	<i>Vue de la Vallée de la Toucques</i>		olieverf op doek, 50 x 80 cm
BK XVIII 26	Umbrische school	<i>St. Sebastiaan</i>	ca. 1480	olieverf, 23 x 31,5 cm
BK XVII 90	Uppink, H.	<i>Dame aan tafel zittend</i>	1791	olieverf op paneel, 32 x 30 cm
BK IV 35	Valckenborch, L. van	<i>Bergachtig landschap</i>	1582	olieverf op paneel, 25,5 x 35,5 cm
BK XXIII 02	Valckenborch, L. van	<i>Rotslandschap</i>		olieverf op koper, 25 x 35 cm
BK X 51	Velasquez, D.	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 107 x 85 cm
BK XV 90	Velasquez, D.	<i>Reiswagen</i>		pentekening, 25 x 30 cm
BK XVI 68	Velasquez, D.	<i>Portret van koningin Marie- Anne</i>		olieverf op doek, 73 x 61 cm
BK XVI 69	Velasquez, D.	<i>Geplukte hangende vogel</i>		olieverf op doek, 93 x 60 cm
BK XX 92	Velasquez, D.	<i>Portret van Gravin Olivares</i>		olieverf op doek, 120 x 99 cm
BK VIII 78	Velde, A. van de	<i>Karaf met rozen en lelies</i>	1919	olieverf op doek, 65 x 51 cm
BK XVIII 72	Velde, A. van de	<i>Grijze winterdag</i>		olieverf op paneel, 21,5 x 21 cm
BK III 41	Velde, E. van de	<i>IJsvermaak</i>	1629	potloodtekening, 16,5 x 13,5 cm
BK IV 58	Velde, E. van de	<i>Winterlandschap</i>	1624	olieverf op paneel, 26 x 32 cm
BK II 15	Velde, Es. van de	<i>Landschap met puthaak</i>		pen en O.I. inkt, 17 x 27,5 cm
BK II o. afl. 06	Velde, Es. van de	<i>Boerenwagen met figuren</i>		naar een kopie in kleuren
BK V 07	Velde, Es. van de	<i>Man en vrouw</i>		
BK VII 68	Velde, Es. van de	<i>Ruitergevecht</i>	1627	potloodtekening, 19 x 30 cm
BK XVIII 92	Velde, Es. van de	<i>Schaatsenrijders op stadsgracht</i>		olieverf op paneel, 40 x 60 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII 19	Velde, Esaias van de	<i>Schaatsenrijders op dorpsvaart</i>		olieverf op paneel, 21,5 x 25,5 cm
BK II 30	Velde, Esaias van de	<i>De maaltijd</i>	1614	olieverf op paneel, 28 x 40 cm
BK X 78	Velde, H. van de	<i>Landschap</i>	1891	olieverf op doek, 60 x 85 cm
BK VII 96	Velde, J. van de	<i>Stilleven</i>	1656	olieverf op doek, 40 x 53 cm
BK IV 86	Velde, Jan van de	<i>Knecht met paarden</i>		gravure, 20 x 23 cm Franken 125
BK X 58	Velde, W. van de	<i>Driemaster in volle zee</i>		pentekening schilderij, 34,5 x 40 cm
BK XXII 17	Veneziano, D.	<i>Portret van jonge vrouw</i>		tempera op paneel, 51 x 35 cm
BK III 94	Venne, A. van de	<i>Jammerlijk</i>	1621	olieverf op paneel, 37 x 30 cm
BK IV 59	Venne, A. van de	<i>De winter</i>		olieverf op paneel, 15 x 37,5 cm
BK VI o. afl. 07	Venne, A. van de	<i>Bedelaar</i>		tekening
BK XIII 25	Venne, A. van de	<i>Vechtende bedelaars</i>		olieverf op paneel, 38 x 50 cm
BK XVIII 17	Venne, A. van de	<i>Schaatsenrijdende heer en dame</i>		olieverf op paneel, 23,5 x 30,5 cm
BK XXIII 43	Venne, A. van de	<i>Quiste kolen</i>	1637	olieverf op paneel, 45 x 67 cm
BK XXIII o. afl. 06	Venne, A. van de	<i>De rondedans</i>		gravure
BK VIII 42	Verelst, S.	<i>Glas met bloemen</i>	1669	olieverf, 33 x 44 cm
BK XVIII 75	Verelst, S.	<i>Perziken en druiven</i>		olieverf op paneel, 36 x 30 cm
BK XVIII 88	Verhout, C.	<i>Zittende man</i>		olieverf op paneel, 34 x 28 cm
BK III 74	Vermeer, J.	<i>De keukenmeid</i>		olieverf op doek, 45,5 x 41 cm
BK III 90	Vermeer, J.	<i>Gezicht op Delft</i>		olieverf op doek, 98 x 117 cm
BK VII 86	Vermeer, J.	<i>Gezicht op Noordwijk</i>	1676	olieverf op doek, 88,5 x 154 cm
BK VIII 07	Vermeer, J.	<i>Meisjeskopje</i>		olieverf op paneel, 19,5 x 18 cm
BK XVI 88	Vermeer, J.	<i>De kantwerkster</i>		olieverf op doek, 24 x 21 cm
BK XXI 90	Vermeer, J.	<i>Meisjeskopje</i>		olieverf op doek, 27 x 20 cm
BK XXIII 04	Vermeer, J.	<i>Vrouw aan het venster</i>		olieverf op doek, 43 x 38 cm
BK XXIII 22	Vermeer, J.	<i>Magdalena</i>		olieverf op doek, 154 x 135 cm
BK XXIII 24	Vermeer, J.	<i>De boodschap</i>		olieverf op doek, 71 x 58 cm
BK XXIII 86	Vermeer, J.	<i>Christus in het huis van Maria en Martha</i>		olieverf op doek, 159 x 141 cm
BK XXIII 87	Vermeer, J.	<i>Brief schrijvende jonge vrouw</i>		olieverf op doek, 46 x 36 cm
BK XXIII 88	Vermeer, J.	<i>Vrouweportret</i>		olieverf op doek, 32 x 65 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVII 37	Vermeer, J. ?	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 52 x 42 cm
BK XXIV 50	Verrocchio	<i>De doop van Christus</i>		
BK VII 04	Verspronck, J.	<i>Vrouweportret</i>	1645	olieverf op doek, 74 x 63 cm
BK II 56	Verster, F.	<i>Landschap te noorden</i>	ca. 1888	olieverf op doek, 38 x 49 cm
BK II 71	Verster, F.	<i>Bokkingen</i>	1902	olieverf op doek, 23 x 27 cm
BK III 86	Verster, F.	<i>Tulpen in gemberpot</i>	1913	olieverf op doek
BK IV 52	Verster, F.	<i>Wilgenstammen</i>	1890	zwartkrijttekening, 41 x 25,5 cm
BK IV 78	Verster, F.	<i>Mistletoe</i>	1897	waskrijttekening, 34 x 21 cm
BK V 40	Verster, F.	<i>Doode roek</i>	1907	olieverf op doek, 20 x 52 cm
BK V 55	Verster, F.	<i>Roode tulpen</i>		olieverf op paneel, 29 x 24 cm
BK V 73	Verster, F.	<i>Scabiosa</i>	1913	olieverf op doek, 32 x 40 cm
BK VII 57	Verster, F.	<i>Endegeest</i>	1893	pastel en waskrijt, 50 x 42 cm
BK VII 58	Verster, F.	<i>Sneeuw</i>	1895	pastel en krijt, 39 x 59 cm
BK VII 59	Verster, F.	<i>Pompoenen</i>	1896	waskrijttekening, 32 x 52 cm
BK VII 60	Verster, F.	<i>Buurtje te Oegstgeest</i>	1900	waskrijttekening, 51 x 41 cm
BK VII 61	Verster, F.	<i>Kaktus</i>	1918	olieverf op doek, 132,5 x 76,5 cm
BK VII 62	Verster, F.	<i>Kransje</i>	1918	olieverf op doek, 27 x 32 cm
BK VII 63	Verster, F.	<i>Zelfportret</i>	1911	olieverf op doek, 38 x 31 cm
BK VII 64	Verster, F.	<i>Hulst</i>	1919	olieverf op paneel, 32,5 x 22 cm
BK VIII 46	Verster, F.	<i>Duizendschoon</i>	1917	olieverf op doek, 24 x 32 cm
BK VIII 55	Verster, F.	<i>Intérieur van de Pieterskerk te Leiden</i>	ca. 1905	olieverf op doek, 73 x 50 cm
BK VIII 86	Verster, F.	<i>Tuinmuur met sneeuw</i>	1907	doek, 38 x 51 cm
BK X 61	Verster, F.	<i>Schuiten in den avond</i>		waterverf, 46 x 109 cm
BK XI 07	Verster, F.	<i>Bloemstuk</i>	1913	olieverf op doek, 45 x 34 cm
BK XI 92	Verster, F.	<i>Portret van Dr. G.W. Heukelom</i>	1922	olieverf op doek, 73 x 58 cm
BK XII 48	Verster, F.	<i>Tulpen</i>	1918	olieverf op paneel, 32 x 26,5 cm
BK XIII 50	Verster, F.	<i>Kaartspelers</i>	1888	olieverf op doek, 35 x 43 cm
BK XIV 70	Verster, F.	<i>Rozen in glazen bakje</i>	1916	olieverf op doek, 25 x 28 cm
BK XVI 04	Verster, F.	<i>Bloemkransje</i>	1918	olieverf op paneel, 22,5 x 32,5 cm
BK XVI 38	Verster, F.	<i>Kinderportret</i>	1911	olieverf, 38 x 31 cm
BK XXI 21	Verster, F.	<i>Geplukte hanen</i>	1890	olieverf op doek, 90 x 46 cm
BK XXIV 24	Verster, F.	<i>Wit Delftsche kan met Dahlia's</i>		olieverf op doek, 52 x 42 cm
BK VII o. afl. 08	Verster, Floris	<i>Boomstudie</i>	1896	potloodtekening

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XVIII 23	Verstraelen, A.	<i>Schaatsenrijders op ringvaart</i>		olieverf op paneel, 40,5 x 72 cm
BK XVIII 82	Verwer, A. de ?	<i>Gezicht op Hoorn</i>		olieverf op paneel, 51 x 96 cm
BK XIII 64	Veth, J.	<i>De Liberije te Zutphen</i>		zwartkrijt met waterverf en inkt, 31,5 x 27,5 cm
BK XVI o. afl. 05	Veth, Jan	<i>Jongensportret</i>		
BK V 33	Victor, Jacomo	<i>Kalkoen</i>		olieverf op doek (fragment), 93 x 67 cm
BK XXIII o. afl. 05	Vinci, L. da	<i>Studiekop</i>		
BK IV 49	Vinckboons, D.	<i>Stadswal</i>		pentekening, 27 x 19 cm
BK XXII 75	Vinckboons, D.	<i>Boerenpaar onder boom</i>	1620	olieverf op paneel, 26 x 44 cm
BK II o. afl. 07	Visscher, C.	<i>Doodskop</i>		potlood, ware grootte
BK II o. afl. 09	Visscher, C.	<i>Vrouwekopje</i>	gest. ca. 1596	tekening, iets kleiner dan origineel
BK XV 50	Visscher, C.	<i>Kat</i>		gravure
BK II 38	Vlaamsche school	<i>Portret van een doode</i>	1617	olieverf op paneel, 39 x 32 cm
BK I 57	Vlaamse primitief?	<i>Madonna met kind</i>	ca. 1500	olieverf op paneel, 31 x 21 cm
BK XVI 12	Vlaamse school	<i>Portret van een Maltheser ridder</i>		olieverf op doek, 45 x 33 cm
BK I 11	Vlaanderen	<i>Blad uit een Antiphonarium</i>	15e eeuw	perkament, 45 x 31 cm
BK I 89	Vlaanderen	<i>St. Stephanus</i>	16e eeuw	it. notenhout, h. 88 cm
BK II 61	Vlaanderen	<i>Jacoba van Beyeren</i>	15e eeuw	brons, h. 57 cm
BK III 27	Vlaanderen	<i>Vanitas</i>		olieverf op paneel, 34 x 26 cm
BK V 17	Vlaanderen	<i>Beweening van Jezus</i>	ca. 1480	eikenhout, 40 x 43 cm
BK VI 03	Vlaanderen	<i>Magdalena</i>		eikenhout, h. 43 cm
BK VI 90	Vlaanderen	<i>Veronika en Jezus</i>	ca. 1500	eikenhout, h. 33 cm
BK XVIII 49	Vlaanderen	<i>Knielende engel</i>	15e eeuw	eikenhout, h. 46 cm
BK III 87	Vlieger, S. de	<i>Schepen op stil water</i>		potlood met o.i. inkt, 15,5 x 26,5 cm
BK IV 56	Vlieger, S. de	<i>Vischafslag</i>		ets, 17,5 x 27,5 cm B. 10 "les pêcheurs"
BK V 03	Vlieger, S. de	<i>Kalm water</i>		olieverf op doek, 64 x 100 cm
BK VIII 40	Vlieger, S. de	<i>Vischafslag</i>		pentekening met o.i. inkt, 12 x 21 cm
BK I o. afl. 05	Vliet, J.C. van		ca. 1631	ets
BK I 39	Voerman, J.	<i>Rozen in glas</i>		aquarel, 32 x 25 cm
BK V 80	Voerman, J.	<i>IJsel</i>	1916	olieverf op doek, 46 x 75 cm
BK V 93	Voerman, J.	<i>La France-rozen</i>	ca. 1897	waterverf, 29 x 48 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VIII 37	Voerman, J.	<i>Witte rozen in glas</i>	1895	watervrtekening, 31 x 24 cm
BK XIII 54	Voerman, J.	<i>IJsselgezicht</i>		olieverf op paneel, 28 x 41 cm
BK XXII 62	Voerman, J.	<i>IJsselgezicht</i>	1910	olieverf op doek, 29 x 41 cm
BK VII 39	Vollon, A.	<i>Visch-stilleven</i>		olieverf op doek, 65 x 91 cm
BK XII 05	Vollon, A.	<i>Oesters</i>		olieverf op doek, 50 x 73 cm
BK XII 30	Vollon, A.	<i>Stilleven met koffiemolen</i>		olieverf op paneel, 22,5 x 36 cm
BK XII 68	Vollon, A.	<i>Stilleven</i>		olieverf op paneel, ong. ware grootte
BK XIII 27	Vollon, A.	<i>Stilleven met boeken</i>		olieverf, 44 x 58 cm
BK XIII 35	Vollon, A.	<i>Nature morte</i>		olieverf op doek, 53 x 71 cm
BK XIV 54	Vollon, A.	<i>Ivoren beker</i>		olieverf op paneel, 27 x 21,5 cm
BK XVIII 77	Vollon, A.	<i>Perziken in avondlandschap</i>		olieverf op doek, 36 x 40 cm
BK XXII 20	Vonck, J.	<i>Schelvish in mand</i>		olieverf op paneel, 30 x 35 cm
BK VII 38	Voorden, A.W. van der	<i>Vischwinkel</i>		olieverf op doek, 99 x 149 cm
BK XVIII 90	Vos, Cornelis de	<i>Twee kinderen</i>		olieverf op doek, 78 x 92 cm
BK IV 57	Vrancx, S.	<i>IJsvermaak op de Schelde</i>	1622	olieverf op paneel, 58,5 x 113 cm
BK XV 29	Vrel, J.	<i>Interieur</i>		olieverf op paneel, 53,5 x 40,5 cm
BK XVIII 53	Vrel, J.	<i>Wever</i>		olieverf op paneel, 63 x 48 cm
BK XXIII 83	Vrel, J.	<i>Het ziekentroostertje</i>		olieverf op paneel, 59 x 46 cm
BK II 05	Vroom, H.	<i>Driemaster</i>		sepiatekening, 11,5 x 16,5 cm
BK II 94	Waldorp, A.	<i>Gezicht in Delft</i>	1836	olieverf op doek, 81 x 65 cm
BK III 10 a	Waterlo, A.	<i>Landschap met brug</i>		ets, 9,4 x 14,4 cm B. 32
BK III 10 b	Waterlo, A.	<i>Stadswal</i>		ets, 9,2 x 13,5 cm B. 16
BK VI 42	Watteau, A.	<i>Gilles</i>		zwart en rood krijt, 24 x 26 cm
BK VIII 51	Watteau, A.	<i>Dame op rug gezien</i>		tekening in rood en wit krijt, 24 x 11 cm
BK XVIII 32	Watteau, A.	<i>Het menuet</i>		olieverf op doek, 37 x 48 cm
BK II 42	Weenix, J.	<i>Papegaai</i>		krijt met kleur, 32 x 22,5 cm detail van een studieblad
BK III 42	Weenix, J.B.	<i>Hertekop (fragment)</i>		olieverf op doek, 48 x 34 cm
BK XVI 05	Weijden, Rogier van der	<i>Magdalena</i>		olieverf op paneel, 41 x 34 cm
BK XVI o. afl. 02	Weijden, Rogier van der	<i>Vrouweportret</i>		tekening
BK XVII 57	Weijden, Rogier van der	<i>Saint Jean Baptiste</i>		olieverf op paneel, 41 x 34 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK XX 49	Weijden, Rogier van der	<i>Piéta</i>		olieverf op paneel, 32 x 47 cm
BK III 93	Weijden, Rogier van der	<i>De kruisafname</i>		olieverf op paneel, 78 x 129 cm
BK III 62	Weissenbruch, J.	<i>Stadsgezicht in Amersfoort</i>		olieverf op paneel, 44 x 59 cm
BK XVII 40	Weissenbruch, J.	<i>De sluis</i>		olieverf op paneel, 33 x 44 cm
BK XV 64	Weissenbruch, J.H.	<i>Zanderij</i>	1851	lithografie, 19 x 25 cm
BK VIII 87	Wiegman, Math.	<i>Bak met appelen</i>	1917	olieverf op doek, 42 x 33 cm
BK XXI 64	Wiggers, D.	<i>Het witte huis</i>		tekening met waterverf, 34 x 42 cm
BK III 47	Wijck, Th.	<i>Stilleven</i>		ets, 13 x 18 cm W. 25
BK XXIV 34	Wijck, Th.	<i>Wevers werkplaats</i>	1652	olieverf op paneel, 32 x 43 cm
BK X 57	Willaerts, A.	<i>Driemaster (fragment)</i>		olieverf op doek, 32 x 21 cm
BK XVII 38	Willers, A.C.	<i>Portret van Maria Rumpf</i>	1687	olieverf op doek, 81 x 69 cm
BK XX 25	Willink, A.C.	<i>Duiven</i>	1927	olieverf op doek, 35 x 50 cm
BK XX 26	Willink, A.C.	<i>Promenade</i>	1929	olieverf op doek, 100 x 140 cm
BK XX 27	Willink, A.C.	<i>Zelfportret</i>	1930	olieverf op doek, 75 x 100 cm
BK XX 28	Willink, A.C.	<i>Pompeji</i>	1931	olieverf op doek, 90 x 140 cm
BK XX 29	Willink, A.C.	<i>Ontmoeting</i>	1932	olieverf op doek, 85 x 100 cm
BK XX 30	Willink, A.C.	<i>Jobstijding</i>	1932	olieverf op doek, 92 x 61 cm
BK XX 31	Willink, A.C.	<i>Wilma</i>	1932	olieverf op doek, 105 x 153 cm
BK XX 32	Willink, A.C.	<i>Buitenhuis</i>		olieverf op doek, 57 x 71 cm
BK XX o. afl. 04	Willink, A.C.	<i>Roosjes</i>	1930	olieverf op doek, 34 x 46 cm
BK XXII 23	Willink, A.C.	<i>De geleerden</i>	1932	olieverf
BK XXII 40	Willink, A.C.	<i>De kunstenaar met zijn vrouw</i>	1934	olieverf op doek, 116 x 110 cm
BK XXIII 07	Willink, A.C.	<i>Huis met twee hulstboomen</i>		olieverf op doek, 90 x 67 cm
BK III o. afl. 09	Wit, Jacob de			tekening
BK XI 70	Witsen, W.	<i>De dorpssmid</i>		ets, groot formaat
BK XII 53	Witsen, W.	<i>Winter te Ede</i>		olieverf op doek, 54 x 66 cm
BK XIV 69	Witsen, W.	<i>Charing cross- station te Londen</i>	ca. 1895	waterverf, 51 x 60 cm
BK IV 28	Witte, E. de	<i>Gothisch kerk- intérieur</i>		olieverf op doek, 122 x 104 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK X 73	Witte, E. de	<i>Kerkinterieur</i>	1660	olieverf op doek, 65 x 55 cm
BK XI 21	Witte, E. de	<i>Vischmarkt</i>		sepiatekening, 12 x 20 cm
BK XXII 52	Witte, E. de	<i>Portugeesche synagoge</i>		olieverf op paneel, 55 x 45 cm
BK III o. afl. 03	Witte, P. de	<i>Piëta</i>		tekening
BK III 43	Wouwerman, Ph.	<i>Herten</i>		olieverf op paneel, 23 x 16 cm
BK XVIII 91	Wouwerman, Ph.	<i>Paard aan het strand</i>		olieverf op paneel, 26 x 30 cm
BK I 45	Zandleven, J.A.	<i>Stilleven: kan, kool en appels</i>	1913/14	olieverf op doek, 50 x 35 cm
BK II 92	Zandleven, J.A.	<i>Boschstudie</i>	1915	olieverf op doek, 39 x 31 cm reproductie in kleur
BK V 37	Zandleven, J.A.	<i>Paddestoelen</i>	1915	olieverf op doek, 38 x 58 cm
BK VII 53	Zandleven, J.A.	<i>Gezicht op den toren te Rhenen</i>	1919	olieverf op doek, 70 x 58 cm
BK VIII 56	Zandleven, J.A.	<i>Binnenplaats</i>	1919	olieverf op doek, 36 x 51 cm
BK VIII 53	Zandleven, J.A.	<i>Bloemstuk</i>	1921	olieverf op doek, 41 x 35 cm
BK X 41	Zandleven, J.A.	<i>Stilleven met koperen kan</i>	1910	olieverf op doek, 64 x 84 cm
BK X 42	Zandleven, J.A.	<i>Intérieur</i>	1915	zwart en wit krijttekening, 41 x 31 cm
BK X 43	Zandleven, J.A.	<i>Intérieur</i>	1916	olieverf op doek, 46 x 88 cm
BK X 44	Zandleven, J.A.	<i>Schaapskooi</i>	1920	olieverf op doek, 37 x 41 cm
BK X 45	Zandleven, J.A.	<i>Muurtje</i>	1920	olieverf op doek, 38 x 41 cm
BK X 46	Zandleven, J.A.	<i>Zandverstuiving</i>	1920	olieverf op doek, 36 x 52 cm
BK X 47	Zandleven, J.A.	<i>Gemberpot met bouquet</i>	1921	olieverf op doek, 49 x 43 cm
BK X 48	Zandleven, J.A.	<i>Peperballen</i>	1922	olieverf op doek, 54 x 47 cm
BK X o. afl. 06	Zandleven, J.A.	<i>Schuur</i>	1911	zwartkrijttekening met kleur
BK XI 63	Zandleven, J.A.	<i>Schoenen</i>	1914	olieverf op doek, 40 x 31 cm
BK XII 29	Zandleven, J.A.	<i>Boerendeel</i>	1922	olieverf op doek, 57 x 69 cm
BK XIV 94	Zandleven, J.A.	<i>Winter</i>	1910	olieverf op doek, 34 x 46 cm
BK IV 18	Zeeman, R.	<i>Driemaster</i>	1652	ets, 12 x 20,5 cm B. 46
BK I 64	Zijl, L.	<i>Kinderen</i>	1900	2 bronzen, h. 22 en 17 cm
BK IV 05	Zijl, L.	<i>Blazer</i>	1913	brons, h. 29 cm
BK IV 55	Zijl, L.	<i>Kinderkopje</i>	1895	brons, 21,5 x 24 cm
BK V 77	Zijl, L.	<i>Smeeker</i>	ca. 1895	brons, h. 27 cm
BK V 95	Zijl, L.	<i>Bison</i>	1914	brons, h. 22 cm

jaargang nummer	kunstenaar	naam	datering	techniek maten
BK VI 52	Zijl, L.	<i>Klipspringer</i>		brons
BK VII 89	Zijl, L.	<i>Hert</i>	1898	brons, op ware grootte
BK VIII 30	Zijl, L.	<i>Slapend kind</i>	1898	brons, 27 x 28 cm
BK VIII o. afl. 09	Zijl, L.	<i>Tegal-schaap</i>	1919	brons
BK X o. afl. 01	Zijl, L.	<i>Hertje</i>	1915	studieblad in zwartkrijt
BK XI 03	Zijl, L.	<i>Aan de wasch</i>	1919	brons, h. 33 cm
BK XI 60	Zijl, L.	<i>Gazelle</i>		brons, h. 28 cm
BK XII 17	Zijl, L.	<i>Knielend naaktfiguur</i>	1923	brons, h. 41 cm
BK XIII 55	Zijl, L.	<i>Meisje</i>		brons, h. 44 cm
BK XV o. afl. 09	Zijl, L.	<i>Olifant</i>	ca. 1915	tekening
BK XXI 30	Zijl, L.	<i>Drinkende werkman</i>	ca. 1920	brons, h. 49 cm
BK XXII 80	Zijl, L.	<i>Smid</i>	1933	brons, h. 25 cm
BK III 22	Zuid-Italië	<i>Krater</i>	ca. 400 v.C.	zwarte vernis op gelen aardgrond, h. 37 cm
BK III 03	Zuid- Nederland	<i>St. Gudula</i>	begin 16e eeuw	eikenhout, 36,5 cm
BK III 80	Zuid- Nederland	<i>Melchior</i>	2e helft 15e eeuw	eikenhout, h. 30 cm
BK XIV 88	Zurbaran, F.	<i>Portret van een monnik</i>		zwartkrijttekening, 57 x 19 cm
BK XVIII 41	Zurbaran, F.	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 71 x 95 cm
BK XVIII 28	Zurbaran, F.	<i>De H.H. Bonaventura en Thomas van Aquino</i>	1622	olieverf op doek, 226 x 256 cm
BK XVI 67	Zurbaran, F. de	<i>St. Apolonia</i>		olieverf op doek, 113 x 66 cm
BK XII 77	Zwart, W. de	<i>Stilleven</i>		olieverf op doek, 28,5 x 42 cm
BK XIII 93	Zwart, W. de	<i>Loopende haan</i>		zwartkrijttekening
BK XIV 13	Zwart, W. de	<i>Studieblad met papegaaien</i>		roodkrijttekening, ong. ware grootte
BK XV 53	Zwart, W. de	<i>Kattenstudies</i>		roodkrijttekening, 25 x 31 cm
BK XV 94	Zwart, W. de	<i>Boerenwagen</i>		zwartkrijttekening, 20 x 19 cm
BK XVII 04	Zwart, W. de	<i>Buitenhuis</i>		zwartkrijttekening, 32,5 x 40 cm
BK XVIII o. afl. 07	Zwart, W. de	<i>Wilgen aan de sloot</i>	ca. 1890	zwartkrijttekening
BK XVIII 60	Zwart, W. de	<i>Visch-stilleven</i>		olieverf op doek, 26 x 47 cm
BK XXIII 29	Zwart, W. de	<i>Stilleven met muziekrol</i>		olieverf op doek, 36 x 40 cm
BK XXIV o. afl. 06	Zwart, W. de	<i>Lezende dame</i>		zwartkrijttekening, 16 x 10 cm
BK XI o. afl. 10				

eigenaar
[Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Kunsth. Komter, D. Amsterdam [Bremmer]
tent Vermeer Rotterdam 1935 Rijksprentenkabinet Amsterdam
Kröller-Müller stichting
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
Boymansmuseum Rotterdam
[Bremmer] Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
[Bremmer]
Museum Mesdag Den Haag
Museum Willet Holthuysen Amsterdam
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
[Bremmer]
Kunsth. Walrecht, W. Den Haag
Meulen, Dr. J.E. van der Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Smith, W. Rotterdam
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht [Bremmer]
Kunsth. Huinck Utrecht [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Altorf, J.
Altorf, J.
Altorf, J.
Kröller, mw H. Den Haag
0

eigenaar
0
0
tent wintergezichten Kunsth. Goudstikker 1932 Amsterdam
Kunsth. Douwes Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Boer, P. de Amsterdam
Kunsth. Rosenberg, Léonce Parijs
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1927
tent Kunsth. D.A. Hoogendijk & Co Amsterdam 1932
tent wintergezichten Kunsth. Goudstikker 1932 Amsterdam
Dorhout Mees, Mr. E.J. Haarlem
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1929
Kunsth. Boer, P. de Amsterdam
tent wintergezichten Kunsth. Goudstikker 1932 Amsterdam
tent wintergezichten in 'voor de kunst' Utrecht
tent Kunsth. Goudstikker febr. 1932
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
tent Vermeer Rotterdam 1935
tent Vermeer Rotterdam 1935
Mauritshuis Den Haag
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1934
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1934

eigenaar
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1934
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1934
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1934
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1934
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1934
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1934
tent Kunsth. Goudstikker Amsterdam 1934
Kröller, mw H. Den Haag
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
[Bremmer]
Museum Mesdag Den Haag
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
tent Kunsth. D.A. Hoogendijk & Co Amsterdam 1932
[Bremmer]
[Bremmer]
Rijksmuseum Amsterdam
privaat Den Haag
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
[Bremmer]
[Bremmer]
tent oude kunst Kunsth. Kleykamp Den Haag aug1928
[Bremmer]
[Bremmer]
Akademie Venetië
Kröller, mw H. Den Haag
0

eigenaar
Rijksmuseum Amsterdam
Boymansmuseum Rotterdam
[Bremmer]
Museum Brussel
Mauritshuis Den Haag
Mauritshuis Den Haag
Smith, W. Rotterdam
Firma Wm Müller & Cie
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Clercq van Weel, mej. De Haarlem
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1925
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1925
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag aug. 1928
privaat Den Haag [Bremmer]
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
Kunsth. Hoogendijk Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Museum Mesdag Den Haag
[Bremmer] Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Museum Berlijn
Museum Mesdag Den Haag
Ribbius Peletier, G. Utrecht
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Louvre Parijs
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam

eigenaar
Mauritshuis Den Haag
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam [Bremmer]
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Museum de Lakenhal Leiden
Kunsth. Katz, D. Dieren
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht
Meulen, Mr. J. van der Utrecht
Kröller-Müller stichting Den Haag
0
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Deventer, S. van Wassenaar
Rijksmuseum Amsterdam
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Museum Fodor Amsterdam
Suasso Museum Amsterdam
Suasso Museum Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Moulijn, J. Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam [Bremmer]

eigenaar
Kunsth. Douwes Amsterdam
Kunsth. Douwes Amsterdam
[Bremmer] Kunsth.Walrecht Den Haag
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
Kröller, mw H. Den Haag
Mauritshuis Den Haag
Bredius, Dr. A. Den Haag
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
tent in 'Voor de kunst' Utrecht 1919
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Boer, de Amsterdam
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Museum Berlijn
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Louvre Parijs

eigenaar
Museum Berlijn
Akademie Florence
Uffizi Florence
0
Kröller-Müller stichting
0
Rijksmuseum Amsterdam
Museum Berlijn
Museum Berlijn
tent Vermeer Rotterdam 1935
tent Vermeer Rotterdam 1935
Spiridon (verzameling) Parijs
Kröller-Müller stichting
Kröller, mw H. Den Haag
tent Fransche kunst Museum den Haag 1936
Kröller, mw H. Den Haag
Museum Brussel
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
tent wintergezichten Kunsth. Goudstikker 1932 Amsterdam
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Suasso Museum Amsterdam
Nierstrasz, Mr. J.L. Den Haag
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
tent portretten Kunsth. Huinck Utrecht 1923
Kunsth. Huinck Utrecht
[Bremmer]

eigenaar
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1924
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den haag
Snellen, mej. Utrecht
Centraal Museum Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht
Centraal Museum Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kunsth Huinck&Scherjon tent. bloemstillevens Amsterdam 1936
Waller, J.D. Heemstede
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. Katz, D. Dieren
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1929
Kunsth. Boer, P. de Amsterdam
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1929
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Mauritshuis Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag

eigenaar
Museo Nazionale Florence
Boymansmuseum Rotterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Museum Berlijn
Kunsth. Douwes, Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Museum Berlijn
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam febr. 1932
Kunsth. Hoogendijk, Amsterdam
Museum Venetië
Klooster van S. Apollona Florence
Mauritshuis Den Haag
Mauritshuis Den Haag
Boymansmuseum Rotterdam
Louvre Parijs
Louvre Parijs
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
Tutein Nolthenius, H. Delft
Kröller, A.G. Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam [Bremmer]
Kunsth. Komter, D. Amsterdam

eigenaar
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Ribbius Peletier, G. Utrecht
Scherjon, W. Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Deventer, S. van Wassehaar
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Kleykamp Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Kleijkamp, K. Den Haag (koninklijk)
Kunsth. Kleijkamp, K. Den Haag (koninklijk)
Kunsth. Kleijkamp, K. Den Haag (koninklijk)
Kunsth. Kleijkamp, K. Den Haag (koninklijk)
Kunsth. Kleijkamp, K. Den Haag (koninklijk)
Kunsth. Kleijkamp, K. Den Haag (koninklijk)
Kunsth. Kleijkamp, K. Den Haag (koninklijk)
Kunsth. Kleijkamp, K. Den Haag (koninklijk)
Kunsth. Kleykamp Den Haag
Meulen, Mr. J. van der Utrecht
[Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Deventer, S. van Wassehaar

eigenaar
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller-Müller stichting Den Haag
Boymansmuseum Rotterdam
Ribbius Peletier, G. Utrecht
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1924
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1927
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1927
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
Rijksmuseum Amsterdam
Museum de Lakenhal Leiden
Museum Berlijn
Müller, mw Den Haag
Collectie Goudstikker Amsterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Louvre Parijs
Rijksmuseum Amsterdam
Museum Mesdag Den Haag
Museum Mesdag Den Haag
Museum Mesdag Den Haag
Mauritshuis Den Haag
Museum Berlijn
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Museum Mesdag Den Haag
Museum Mesdag Den Haag
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Museum Berlijn

eigenaar
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kröller, mw H. Den Haag
Museum Berlijn
Museum Brussel
Kröller, mw H. Den Haag
Louvre Parijs
Kröller, mw H. Den Haag
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1927
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1929
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Hageraats Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kunsth. Katz, D. Dieren
Museum Dordrecht
Rijksmuseum Amsterdam*
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Mauritshuis Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Louvre Parijs
Kröller-Müller stichting Den Haag

eigenaar
0
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam febr. 1932
Museum Berlijn
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Deventer, S. van Wasseenaar
Boymansmuseum Rotterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Hannema Den Haag
tent van Daalhoff in 'voor de kunst' Utrecht 1920 [Bremmer]
tent van Daalhoff in 'voor de kunst' Utrecht 1920 [Bremmer]
tent van Daalhoff in 'voor de kunst' Utrecht 1920
tent van Daalhoff in 'voor de kunst' Utrecht 1920 [Bremmer]
tent van Daalhoff in 'voor de kunst' Utrecht 1920
tent van Daalhoff in 'voor de kunst' Utrecht 1920 [Bremmer]
tent van Daalhoff in 'voor de kunst' Utrecht 1920 [Bremmer]
tent van Daalhoff in 'voor de kunst' Utrecht 1920 [Bremmer]
tent wintergezichten in 'voor de kunst' Utrecht
tent van Daalhoff in 'voor de kunst' Utrecht 1920 [Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
[Bremmer] Deventer, S. van Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. d'Audretsch Den Haag

eigenaar
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
[Bremmer]
Daalhoff, H.A. van
privaat Den haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
[Bremmer] Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Daalhoff, H.A. van
Lechner, C. Schiedam
[Bremmer]
Glerum Amsterdam
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller-Müller stichting Den Haag
Altorf, J. Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
[Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
0
Firma Wm Müller & Cie Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
Museum Mesdag Den Haag
Museum Mesdag Den Haag
Museum Mesdag Den Haag
Museum Mesdag Den Haag
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam

eigenaar
Louvre Parijs
Louvre Parijs
0
Museum Brussel
Museum Mesdag Den Haag
Louvre Parijs
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag [Bremmer]
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam [Bremmer]
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kröller, A.G. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
privaat [Bremmer]
Ribbius Peletier, G. Utrecht
Ribbius Peletier, G. Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
Snellen, mej. Utrecht
Kunsth. Gerbrands Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht

eigenaar
tent wintergezichten in 'voor de kunst' Utrecht
0
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht [Bremmer]
Kunsth. Huinck Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer] Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Museum Mesdag Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
0
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Louvre Parijs
Louvre Parijs
tent Delacroix 1930
tent Delacroix 1930
tent Delacroix 1930
tent Delacroix 1930
tent Delacroix 1930
Louvre Parijs
salon 1850
0
Kröller, A.G. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer] Kunsth. Walrecht, W. Den Haag
Müller, mw Den Haag
Ingenegeren, W.P. Sr. Utrecht

[illegible]

eigenaar
Stadhuis 's-Hertogenbosch
Stadhuis 's-Hertogenbosch
Stadhuis 's-Hertogenbosch
Stadhuis 's-Hertogenbosch
Stadhuis 's-Hertogenbosch
0
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
[Bremmer]
tent in Kunsth. Huinck Utrecht
Mesdag Den Haag
Mesdag Den Haag
tent Kunsth. D.A. Hoogendijk & Co Amsterdam 1932
Museum Berlijn
0
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Mauritshuis Den Haag
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kunsth. van Wisselingh, E.J. Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Museo Nazionale Florence
Museo Nazionale Florence
Museo Nazionale Florence

[illegible]

eigenaar
0
Domela Nieuwenhuis, Dr. A.J., in Boymansmuseum R'dam
Boymansmuseum Rotterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Museum Keulen
Uffizi Florence
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
0
0
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
Egter van Wissekerk, mej. A.[Bremmer]
[Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]

eigenaar
Museum van oudheden Leiden
Museum van Oudheden Leiden
Museum van Oudheden Leiden
Museum van Oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van Oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Kröller, mw H. Den Haag
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Museum van Oudheden Leiden

eigenaar
Museum van oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden
Kröller, mw H. Den Haag
Bissing, prof. Den Haag
Bissing, prof. Den Haag
Bissing, prof. Den Haag
Bissing, prof. Den Haag
Bissing, prof. Den Haag
Bissing, prof. Den Haag
Bissing, prof. Den Haag
Bissing, prof. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Meulen, Mr. J.E. van der Utrecht
Museum Caïro
Museum Caïro
Museum Caïro
Museum Caïro
museum Caïro
Moulijn, J. Den Haag
Bissing, prof. Den Haag

eigenaar
Rijksmuseum Amsterdam
Moulijn, J. Den Haag
Museum de Lakenhal Leiden
Museum de Lakenhal Leiden
Museum de Lakenhal Leiden
Museum de Lakenhal Leiden
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam

eigenaar
Museum Brussel
Museum Brussel
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Museum van Oudheden Leiden
Rijksprentenkabinet Amsterdam
[Bremmer]
Boymansmuseum Rotterdam
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
Kunsth. Katz, D. Dieren
Mauritshuis Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
privaat Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1924
Kunsth. Huinck Utrecht
Kröller-Müller stichting
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam

eigenaar
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth Huinck&Scherjon tent. bloemstillevens Amsterdam 1936
0
[Bremmer]
Fernhout, E.
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Uffizi Florence
Museum Florence
Gallerie Pitti Florence
Museum Florence
Mauritshuis Den Haag
0
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Museum Poldi-Pezzoli Milaan
Uffizi Florence
Kunsth. Komter, D. Amsterdam [Bremmer]
Kunsth. Komter, D. Amsterdam [Bremmer] Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kröller-Müller stichting
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag

eigenaar
Louvre Parijs
Museum Cluny
Louvre Parijs
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
tent Utrecht 1919
Museum Mesdag Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, A.G. Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Ribbuis Peletier, G. Utrecht
Boymansmuseum Rotterdam
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kunsth. Krüger Den Haag
Museum de Lakenhal Leiden
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Museum Brussel
0
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Douwes Amsterdam
0
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen [Bremmer]

eigenaar
Scherjon, W. Utrecht
Gestel, L.
Gestel, L.
0
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
0
Kröller, mw H. Den Haag
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Museo Nazionale Florence
Louvre Parijs
Museum Boedapest
Kunsth. Boer, K.P. de Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Museum Berlijn
Fresco Assisi
Onderkerk van St. Franciscus Assisi
Kunsth. Bois, J.H. de Haarlem
[Bremmer] Kunsth. Walrecht, W. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]

eigenaar
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen [Bremmer]
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen [Bremmer]
Smith, W. Rotterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen [Bremmer]
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen [Bremmer]
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Kunsth. Huinck Utrecht [Bremmer]
Scherjon, W. Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag

eigenaar
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
tent wintergezichten in 'voor de kunst' Utrecht [Bremmer]
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Tholen, W.B. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1923
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1923
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1923
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1923
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1923
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1923
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1923
Kröller, mw H. Den Haag
tent portretten Kunsth. Huinck Utrecht 1923
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1923
privaat Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer] Kunsth. d'Audretsch Den Haag

eigenaar
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1924
Kröller, mw H. Den Haag
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent Van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
Kunsth. Huinck Utrecht
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
tent van Gogh Suassomuseum Amsterdam mei 1926
0
privaat Den Haag [Bremmer]
tent Utrecht 1929

eigenaar
tent Utrecht 1929 [Bremmer]
tent Utrecht 1929
tent Utrecht 1929
tent Utrecht 1929
tent Utrecht 1929
tent Utrecht 1929
tent Utrecht 1929
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Utrecht 1929
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kröller-Müller stichting, museum Den Haag
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Deventer, S. van Wassenaar
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Deventer, S. van Wassenaar
[Bremmer] Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
0
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth Huinck&Scherjon tent. bloemstillevens Amsterdam 1936
0
[Bremmer] Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Rijksprentenkabinet Amsterdam

eigenaar
Louvre Parijs
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
tent Haarlem 1915
Poll, Jhr. A. van de Heemstede
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
0
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
0
0
Louvre Parijs
0
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
[Bremmer] Kunsth. Walrecht, W. Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Ribbius Peletier, G. Utrecht
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Ribbius Peletier, G. Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Boymansmuseum Rotterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
[Bremmer]

eigenaar
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Lugt, F. Maartensdijk
Mauritshuis Den Haag
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Mauritshuis Den Haag, bruikleen Dr. A. Bredius
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1925
Mauritshuis Den Haag, bruikleen tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag aug. 1928
Kunsth. Hoogendijk & Co, D.A. Amsterdam
Museum de Lakenhal Leiden
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1929
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam febr. 1932
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam febr. 1932
Kunsth. St. Lucas Den Haag
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kunsth. Katz, D. Dieren
0
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kröller, mw H. Den Haag
Boymansmuseum Rotterdam
Kröller, mw H. Den haag

eigenaar
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
Rijksprentenkabinet Amsterdam
0
Louvre Parijs
Kunsth. Boer, P. de Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Museum Bonnat Bayonne
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Museum van Oudheden Leiden
Museum van Oudheden Leiden
Museum van Oudheden Leiden
Museum van Oudheden Leiden
Museum van Oudheden Leiden
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Museum van Oudheden Leiden
Museum van Oudheden Leiden
Museum van oudheden Leiden

eigenaar
Museum van oudheden Leiden
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Museo Barracco Rome
Museum van oudheden Leiden
Kröller, mw H. Den Haag
0
Kröller-Müller, mw H.
Kröller, mw H. Den Haag
Feltkamp, Mr. W. Leiden
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag aug. 1928
Louvre Parijs
Kunsth. Katz, D. Dieren
Rijksmuseum Amsterdam
Muller & Co, F. Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Mauritshuis Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Mauritshuis Den Haag, bruikleen
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1925
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1925
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag aug. 1928

eigenaar
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag aug. 1928
Louvre Parijs
Museum Berlijn
Museum Brussel
Kunsth. Katz, D. Dieren
Mauritshuis Den Haag
Mauritshuis Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
Museum de Lakenhal Leiden
Kröller, mw H. Den Haag
0
tent Kunsth. Huinck Utrecht 1923 portretten
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Bredius, Dr. Den Haag
Louvre Parijs
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Mauritshuis Den Haag
tent Kunsth. D.A. Hoogendijk & Co Amsterdam 1932
Stadhuis Delft
Goudstikker, Jacques
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Hoogendijk Amsterdam
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
[Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Rosenberg, Léonce Parijs
Kröller, mw A. Den Haag

eigenaar
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Parijs [Rosenberg]
Deventer, S. van Wassenaar
tent bloemstillevens Amsterdam 1936
Kröller, mw H. Den Haag
0
Kröller, mw H. Den Haag
Ribbius Peletier, G. Utrecht
tent Utrecht 1919
0
privaat Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
0
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
privaat Rotterdam
[Bremmer]
Hoey Smith, Van Rotterdam
Kunsth. Huinck Utrecht
Ramondt Hilversum

eigenaar
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Deventer, S. van Wassenaar
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Rijksprentenkabinet Amsterdam
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1925
0
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Earl of Crawford Londen
Kunsth. Hoogendijk Amsterdam
Kunsth. Boer, K.P. de Amsterdam
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1929
Museum Hagen
Museum Genève
Kröller, mw H. Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
Kunsth. Heyman Rotterdam [Bremmer]

eigenaar
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Mauritshuis Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Frans Hals Museum Haarlem
Mauritshuis Den Haag
Kunsth. Komter, D.
privaat Den Haag [Bremmer]
privaat
Kröller, mw H. Den Haag
Museum Haarlem
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Mauritshuis Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
tent wintergezichten in 'voor de kunst' Utrecht [Bremmer]
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
[Bremmer]
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
[Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Kunsth. Boer, P. de Amsterdam

eigenaar
Kröller-Müller stichting Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
tent Kunsth. D.A. Hoogendijk & Co Amsterdam 1932
Museum Brussel
Deventer, S. van Wassenaar
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
Kunsth. Komter Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Teylermuseum Haarlem
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Earl of Crawford Londen
Louvre Parijs
Kunsth. Katz, D. Dieren
tent Vermeer Rotterdam 1935
tent Vermeer Rotterdam 1935
tent Vermeer Rotterdam 1935
tent Vermeer Rotterdam 1935
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Teylermuseum Haarlem
[Bremmer]
Museum de Lakenhal Leiden
Rijksmuseum Amsterdam
tent Utrecht 1919
Boymansmuseum Rotterdam
Ingenhoses, J.

eigenaar
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Scherjon, W. Utrecht
Kunsth. Krüger Den Haag
Kunsth. Buffa Amsterdam
Scherjon, W. Utrecht
Glerum, J.M.P. Amsterdam
Glerum, J.M.P. Amsterdam
Glerum, J.M.P. Amsterdam
Glerum, J.M.P. Amsterdam
Glerum, J.M.P. Amsterdam
Glerum, J.M.P. Amsterdam
Glerum, J.M.P. Amsterdam
Kunsth. Huinck Utrecht
Scherjon, W. Utrecht
Glerum Amsterdam
Kunsth. Huinck Utrecht
Boymansmuseum Rotterdam
tent portretten Kunsth. Huinck Utrecht 1923
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
privaat
privaat Den Haag
privaat Den Haag
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Huisman Den Haag [Bremmer]
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam 1934

eigenaar
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam 1934
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam 1934
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam 1934
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam 1934
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam 1934
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam 1934
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam 1934
0
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Glerum, J.M.P. van Amsterdam
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam 1934
Teylermuseum Haarlem
Museum Mesdag Den Haag
Deventer, S. van Wassenaar
Mauritshuis Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Ribbius Peletier, G. Utrecht
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Douwes Amsterdam
Ravenna
0
Museum Berlijn
Akademie Venetië
Kröller, mw H. Den Haag

eigenaar
Rijksprentenkabinet Amsterdam
tent Vermeer Rotterdam 1935
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Walrecht, W. Den Haag*
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Kleijkamp, K. Den Haag (koninklijk)
Kunsth. Kleijkamp, K. Den Haag (koninklijk)
[Bremmer]
[Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
privaat Den haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
0
[Bremmer]
privaat
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
0
0
tent wintergezichten in 'voor de kunst' Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]

eigenaar
Kunsth. Huinck Utrecht
tent Jongkind Kunsth. Huinck Utrecht 1925
tent Jongkind Kunsth. Huinck Utrecht 1925
tent Jongkind Kunsth. Huinck Utrecht 1925
tent Jongkind Kunsth. Huinck Utrecht 1925
tent Jongkind Kunsth. Huinck Utrecht 1925
tent Jongkind Kunsth. Huinck Utrecht 1925
tent Jongkind Kunsth. Huinck Utrecht 1925
tent Jongkind Kunsth. Huinck Utrecht 1925
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1924
tent Jongkind Kunsth. Huinck Utrecht nov 1925
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Deventer, S. van Wassenaar
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Feltkamp, Mr. W. Leiden
Museum Dordrecht
Museum Mesdag Den Haag
Kunsth. Bois, J.H. de Haarlem
Kröller-Müller stichting Den Haag
Lennepe-Backer, Jhr. van Heemstede
Kröller, mw H. Den Haag
Museum Dordrecht
Boogaerdt, W. Utrecht
Karsen, E.
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
tent Karsen bij Fred. Muller Amsterdam 1922
tent Karsen bij Fred. Muller Amsterdam 1922
tent Karsen bij Fred. Muller Amsterdam 1922

eigenaar
tent Karsen bij Fred. Muller Amsterdam 1922
tent Karsen bij Fred. Muller Amsterdam 1922
tent Karsen bij Fred. Muller Amsterdam 1922
tent Karsen bij Fred. Muller Amsterdam 1922
tent Karsen bij Fred. Muller Amsterdam 1922
tent E. Karsen bij Fred. Muller Amsterdam
Scherjon, W. Utrecht
Kröller-Müller stichting Den Haag
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
[Bremmer] Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1925
Rijksmuseum Amsterdam
privaat
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
Goudstikker, Jacques
Rijksmuseum Amsterdam
Frans Hals Museum Haarlem
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
privaat Den Haag [Bremmer]
Komter, D.
Komter, D.
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Komter, D.
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Valkenburg, Mr. M.M. van Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag

eigenaar
Boymansmuseum Rotterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
[Bremmer]
Hannema Den Haag
Koster, Jo
0
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag [Bremmer]
0
0
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Museum Brussel
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
National Gallery Londen
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
Kröller, mw F. Den Haag
Meulen, Dr. J.E. van der Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Scherjon, W. Utrecht
Smith, W. Rotterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag

eigenaar
Kröller, mw H. Den Haag
Brückmann, mw Den Haag
Bloembergen Utrecht
Smith, mw Rotterdam
Dekker, G. Den Haag
Meulen, J. van der Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Scherjon, W. Utrecht
privaat Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
privaat
privaat
Deventer, S. van Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Deventer, S. van Wassenaar
Kröller, mw H. Den Haag

eigenaar
Centraal Museum Utrecht
privaat Amsterdam
privaat Driebergen
[Bremmer]
Meulen, mej W. van der Utrecht
Deventer, S. van Den Haag
Kröller-Müller stichting
Kröller-Müller stichting
Hudig L.Jzn., J. Rotterdam
privaat Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Deventer, S. van Den Haag
Ribbius Peletier, G. Utrecht
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Meulen, Mr. J.E. van der Utrecht
Deventer, S. v. Den Haag
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
[Bremmer] Kunsth. d'Audretsch Den Haag
[Bremmer] Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
[Bremmer]
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Hintzen, mw Rotterdam

eigenaar
Scherjon, W. Utrecht
Smith, W. Rotterdam
Kröller, mw H. Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
Valkenburg, Dr. M.M. Den Haag
[Bremmer]
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
[Bremmer]
Museum de Lakenhal Leiden
Museum de Lakenhal Leiden
Museum de Lakenhal Leiden
Museum de Lakenhal Leiden
Museum de Lakenhal Leiden
Museum de Lakenhal Leiden
Museum de Lakenhal Leiden
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
Rijksmuseum Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag

eigenaar
privaat Zaandam
Kunsth. d'Audretsch Den Haag[Bremmer]
[Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Kunsth. Eisenloeffel Amsterdam
Stadhuis Siena
[Bremmer] Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller-Müller stichting
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Folkwang museum Hagen
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Cornelissen, Dr. Den Haag
Museum Dordrecht
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Mauritshuis Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Museum Brussel
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Louvre Parijs

eigenaar
Louvre Parijs
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Museum Berlijn
Museum Berlijn
Louvre Parijs
Museum Florence
Louvre Parijs
Uffizi Florence
Eremitani-Padua
Eremitani-Padua
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Uffizi Florence
Brera Museum Milaan
Louvre Parijs

eigenaar
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Folkwang museum Hagen i. W.
Rijksmuseum Amsterdam
Meulen, Mr. J.E. van der Utrecht
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
privaat Amsterdam
Kunsth. Huinck Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Meulen, Mr. J.E. van der Utrecht
Meulen, Mr. J.E. van der Utrecht
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Oort, Prof. J. Leiden
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Museum Mesdag Den Haag
Mauritshuis Den Haag
Museum Brussel
tent Utrecht 1919 [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Tutein Nolthenius, H. Delft
Mendes da Costa, J.
Mendes da Costa, J.
[Bremmer]

eigenaar
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen [Bremmer]
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen [Bremmer]
Kunsth. Huinck Utrecht
privaat Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
[Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Museum Berlijn
0
Museum Berlijn
Museum Berlijn
Museum Mesdag Den Haag
Museum Berlijn
privaat
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Rosenberg, Léonce Parijs
Kunsth. Rosenberg, Léonce Parijs
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag aug. 1928
tent Vermeer Rotterdam 1935
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Museum Brussel
Museum Mesdag Den Haag

eigenaar
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Rijksmuseum Amsterdam
Teylermuseum Haarlem
Teylermuseum Haarlem
0
Italiaanse verzameling
Akademie Venetië
Gallerie Buonarrotti Florence
Medicikapel Florence
Kröller, mw H. Den Haag
0
Museum Mesdag Den Haag
Mesdag Den Haag
Mesdag Den Haag
Mesdag Den Haag
Mesdag Den Haag
[Bremmer]
0
0
Louvre Parijs
Kröller-Müller stichting
0
Ribbius Peletier, G. Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Minne, G.
Minne, G.
Minne, G.
Kunsth. Eisenloeffel Amsterdam
Folkwang museum Hagen
privaat
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Folkwang museum Hagen
privaat

eigenaar
Boymansmuseum Rotterdam
0
Rijksprentenkabinet Amsterdam
tent Kunsth. D.A. Hoogendijk & Co Amsterdam 1932
[Bremmer]
[Kröller-Müller]
Kröller, mw H. Den Haag
tent in Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth Huinck&Scherjon tent. bloemstillevens Amsterdam 1936
Rijksmuseum Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
tent in Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
0
Kunsth Huinck&Scherjon tent. bloemstillevens Amsterdam 1936
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1929
Mauritshuis Den Haag
Mauritshuis Den Haag
Museum Brussel
Kröller, mw H. Den Haag
Mauritshuis Den Haag
Kunsth. Boer, K.P. de Amsterdam
Uffizi Florence
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
Moulijn, S.
Moulijn, S.
Moulijn, S.
Moulijn, S.
Moulijn, S.

eigenaar
Moulijn, S.
Moulijn, S.
Moulijn, S.
Moulijn, S.
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
Moulijn, S.
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
[Bremmer]
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
tent Kunsth. J. Goudstikker Amsterdam 1933
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Louvre Parijs
Boymansmuseum Rotterdam
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
[Bremmer]
Kunsth. Komter, D. Amsterdam [Bremmer]
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Mauritshuis Den Haag
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam febr. 1932
Boymansmuseum Rotterdam
[Bremmer]
privaat Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht [Bremmer]

eigenaar
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
privaat
privaat Den Haag [Bremmer]
0
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
privaat Rotterdam
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933 [Bremmer]
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag [Bremmer]
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag [Bremmer]
Nijland, D.
Kröller, mw H. Den Haag
Hoeven, Dr. van der Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Zonnebloem, de Den Haag
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
0
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
0
Nijland, D.
privaat Den Haag [Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]

eigenaar
privaat Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
[Bremmer]
Meulen, Mr. J. van der Utrecht
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
[Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Kröller-Müller stichting Den Haag
Nijland, D.
Deventer, S. van Wassenaar
[Bremmer]
tent Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag 1935
tent Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag 1935
tent Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag 1935
tent Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag 1935
tent Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag 1935
tent Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag 1935
tent Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag 1935
tent Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag 1935
tent Nijland Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar Den Haag 1935
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Deventer, S. van Wassenaar
[Bremmer]
Kröller-Müller stichting Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
tent Utrecht 1913

[illegible]

eigenaar
Kröller, mw H. Den Haag
0
[Bremmer?]
Feltkamp, Mr. W. Leiden
Museum de Lakenhal Leiden
[Bremmer]
[Bremmer]
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
tent Jeroen Bosch Rotterdam 1936
Moulijn, J. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
0
Mauritshuis Den Haag
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam [Bremmer]
Mauritshuis Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Bredius, Dr. A. Den Haag

eigenaar
Boymansmuseum Rotterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Teylermuseum Haarlem
0
Kröller, mw H. Den Haag
0
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1925
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1927
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1929
Kunsth. Boer, de Amsterdam
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
Museum Brussel
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
0
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
tent wintergezichten in 'voor de kunst' Utrecht
Louvre Parijs
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam

eigenaar
Pabst, K.
0
[Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Kunsth. Douwes Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Deventer, S. van Wassenaar
tent Franse kunst Gemeentemuseum Den Haag 1936
Rijksmuseum Amsterdam
Campanile Florence
0
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Museum Florence
0
Louvre Parijs
Boymansmuseum Rotterdam
tent in Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Scherjon, W. Utrecht
[Bremmer]
Museum Berlijn
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Mauritshuis Den Haag

eigenaar
Mauritshuis Den Haag
0
Collectie Goudstikker Amsterdam
Kröller, A.G. Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Museum Berlijn
Museum van oudheden Leiden
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Traas Den haag
Louvre Parijs
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
0
0
Museum Dordrecht
Rijksmuseum Amsterdam
Palazzo Communale Siena
Meulen, Mr. J. van der Utrecht [Bremmer]
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam [Bremmer]
0
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Rädecker, J.
0
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Meulen, Mr. J.E. v.d. Utrecht
0
[Bremmer]

eigenaar
Gemeentemuseum Den Haag [bruikleen Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Rådecker Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Rådecker Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Rådecker Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Rådecker Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Rådecker Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Rådecker Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Rådecker Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Rådecker Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent Rådecker Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam [Bremmer]
tent Rådecker Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
0
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
tent in Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht

eigenaar
Kunsth Huinck&Scherjon tent. bloemstillevens Amsterdam 1936
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Museum Pitti Florence
Museum Florence
Museum Chantilly
Apollinare, S. Ravenna
Vitale, J. Ravenna
0
Rijksmuseum Amsterdam
Kröller, A.G. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
[Bremmer]

eigenaar
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
Kunsth. Huinck Utrecht
privaat Den Haag [Bremmer]
Meulen, Mr. J. van der Utrecht
Kunsth. Eisenloeffel, Amsterdam
Kunsth. Eisenloeffel Amsterdam
Kunsth. Eisenloeffel Amsterdam
Kunsth. Eisenlöffel Amsterdam
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
[Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
[Bremmer]
Deventer, S. van Wassenaar
Deventer, S. van Wassenaar
Deventer, S. van Wassenaar
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Reesema, Mej. E.S. van
[Bremmer]
Rijksmuseum Amsterdam
Mauritshuis Den Haag
Muller & Co, F. Amsterdam

eigenaar
Muller & Co, F. Amsterdam
Bredius, Dr. A. Den Haag
Mauritshuis Den Haag
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. J. Goudstikker Amsterdam
Earl of Crawford Londen
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1927
Boymansmuseum Rotterdam
0
Brits Museum Londen
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1927
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag aug. 1928
Louvre Parijs
Louvre Parijs
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
tent Rembrandt Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kunsth. Katz, D. Dieren
Museum Chicago
privaat Detroit
Museum Brunswijk
Albertina Weenen
privaat Parijs
Museum Stockholm
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Suasso Museum Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth Huinck&Scherjon tent. bloemstillevens Amsterdam 1936
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam

[illegible]

eigenaar
tent Rijsselberghe in 'voor de kunst' Utrecht 1925
Kröller, mw H. Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
Kröller-Müller stichting Den Haag
[Bremmer]
Museum Brussel
privaat
Suasso Museum Amsterdam
Feltkamp, mr. W. Leiden
[Bremmer]
[Bremmer]
Moulijn, J. Den Haag
Kröller-Müller stichting
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
[Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
[Bremmer]
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Museum Berlijn
[Bremmer]
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Museum van Oudheden Leiden
Boymansmuseum Rotterdam
Gemeentemuseum Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Baptisterium Florence
Museo Nazionale Florence
Kunsth. Huinck Utrecht

eigenaar
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Mesdag Den Haag
Mesdag Den Haag
Mesdag Den Haag
tent portretten Kunsth. Huinck Utrecht 1923
Gevers van Marquette, Jhr. Mr. Beverwijk
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Muller & Co, F. Amsterdam
privaat Den Haag [Bremmer]
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Suermondtmuseum Aken
0
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1929
tent Rubens Kunsth. Goudstikker
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam

eigenaar
Frans Hals Museum Haarlem
Mauritshuis Den Haag
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1927
Kunsth. Hoogendijk Amsterdam
0
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam febr. 1932
Museum Berlijn
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam febr. 1932
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Museum Berlijn
Bredius, verz. Dr., Mauritshuis
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag aug. 1928
Kunsth. Londen
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
Kunsth. Hoogendijk Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
0
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Six, voormalige verzameling
privaat

eigenaar
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kunsth. Katz, D. Dieren
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Boymansmuseum Rotterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
0
tent wintergezichten Kunsth. Goudstikker 1932 Amsterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Meulen, Dr. J.E. van der Wapenvelde
Museum Dordrecht
Museum Dordrecht
Museum Dordrecht
Museum Dordrecht
Scherjon, W. Utrecht
Museum Dordrecht
Museum Fodor Amsterdam
[Bremmer]
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
tent portretten Kunsth. Huinck Utrecht 1923

[illegible]

eigenaar
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller-Müller stichting Den Haag
0
Kröller-Müller
Deventer, S. van Wassenaar
privaat
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
Meulen, Mr. J.E. van der Utrecht
Kunsth. Rosenberg, Léonce Parijs
Kunsth. Rosenberg, Léonce Parijs
Deventer, S. van Wassenaar
Gemeentemuseum Den Haag [Bremmer]
Kunsth. Rosenberg, Léonce Parijs
Kunsth. Rosenberg, Léonce Parijs
Kunsth. Parijs [Rosenberg]
Kunsth. Rosenberg, Léonce Parijs
Scherjon, W. Utrecht
Rijksmuseum Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer] Kunsth. Walrecht, W. Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Deventer, S. van Wassenaar
0
0
0
tent in Kunsth. Huinck Utrecht

eigenaar
tent Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Suasso Museum Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
0
0
0
0
0
0
0
0
[Bremmer]
privaat Leiden
Sluijters, J.
0
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Museum Berlijn
Smith, W. Rotterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Mauritshuis Den Haag
Mauritshuis Den Haag
Meulen, Mr. J.E. van der Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Museum Berlijn
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Sterck, J.F.M. Haarlem
Mauritshuis Den Haag

eigenaar
Rijksmuseum Amsterdam
Mauritshuis Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Mauritshuis Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Bredius, Dr. Den Haag
Kröller, A.G. Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam [Bremmer]
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Jan Steen Leiden 1926
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1927
Museum de Lakenhal Leiden
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam

eigenaar
Kunsth. "Sanct Lucas" Wenen
Kunsth. Douwes, Gebr. Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kunsth. Katz, D. Dieren
tent Vermeer Rotterdam 1935
Rijksmuseum Amsterdam, bruikleen
Uffizi Florence
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kröller, mw H. Den Haag
Museum de Lakenhal Leiden
[Bremmer]
0
Moulijn, S.
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Museum Straatsburg
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Museum Dordrecht
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
0
Mauritshuis Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam

eigenaar
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
Ingenegeren, W.P. Sr. Utrecht
Scherjon, W. Utrecht
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Warendorf, S. Amsterdam
Scherjon, W. Utrecht
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Warendorf, L. Utrecht
Warendorf, L. Utrecht
Warendorf, L. Utrecht
Tholen, W.B.
[Bremmer]
Scherjon, W. Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kunsth. Huinck Utrecht
tent wintergezichten in 'voor de kunst' Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht
Tholen, W.B.
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Kunsth. Huinck Utrecht
Scherjon, W. Utrecht
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1924
tent Utrechtste verz. in 'voor de kunst' Utrecht 1924
0
privaat
tent W.B. Tholen Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent W.B. Tholen Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent W.B. Tholen Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam

eigenaar
tent W.B. Tholen Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent W.B. Tholen Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent W.B. Tholen Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent W.B. Tholen Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
tent W.B. Tholen Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
tent W.B. Tholen Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Deventer, S. van Wassenaar
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag, ex. van ets
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
[Bremmer] Kunsth. Walrecht, W. Den Haag
[Bremmer] Kunsth. Huinck Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Rijksprentenkabinet Amsterdam
[Bremmer] Kunsth. d'Audretsch Den Haag

eigenaar
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Louvre Parijs
Uffizi Florence
Louvre Parijs
Museum Berlijn
Uffizi Florence
Uffizi Florence
Uffizi Florence
Kröller-Müller stichting
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Scherjon, W. Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Walrecht, W. Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
privaat Den Haag [Bremmer]
[Bremmer]
[Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag

eigenaar
Scherjon, W. Utrecht
Kröller-Müller stichting Den Haag
Meulen, Mr. J.E. van der Utrecht
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Toorop, Charley
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
0
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
Kunsth. Kleykamp Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. van Wisselingh, E.J. Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Kleijkamp, kon. K. Den Haag

eigenaar
Boymansmuseum Rotterdam
tent portretten Kunsth. Huinck Utrecht 1923
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Meulen, Mr. J.E. van der Utrecht
0
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Deventer, S. van Wassenaar
tent portretten Kunsth. Huinck Utrecht 1923
Museum Berlijn
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. Boer, K.P. de Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam

eigenaar
Rijksprentenkabinet Amsterdam
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
[Bremmer]
tent in Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Hoogendijk Amsterdam
Kröller-Müller stichting Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
0
Louvre Parijs
Louvre Parijs
Museum Berlijn
tent Utrecht 1919
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam febr. 1932
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Mauritshuis Den Haag
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Douwes Amsterdam

[illegible]

eigenaar
Museum de Lakenhal Leiden
Uffizi Florence
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Scherjon, W. Utrecht
Ingenegeren, W.P. Sr. Utrecht
Kunsth. Walrecht, W. Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Smith, W. Rotterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Scherjon, W. Utrecht
Warendorf, L. Utrecht
privaat Den Haag [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Verster, Floris
Scherjon, W. Utrecht
Scherjon, W. Utrecht
Verster, Floris
Scherjon, W. Utrecht
tent Utrecht 1919
[Bremmer]
tent wintergezichten in 'voor de kunst' Utrecht
Snellen, mej E. Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht
tent portretten Kunsth. Huinck Utrecht 1923
Kunsth. Huinck Utrecht
Boogaardt, W.
Kröller, mw H. Den Haag
Huinck-Kelfkens, mw C.J. Utrecht
privaat
tent Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam 1933
Kunsth Huinck&Scherjon tent. bloemstillevens Amsterdam 1936
Rijksprentenkabinet Amsterdam

eigenaar
tent wintergezichten Kunsth. Goudstikker 1932 Amsterdam [Bremmer]
tent Kunsth. D.A. Hoogendijk & Co Amsterdam 1932
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
Smith, W. Rotterdam
0
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Museum Berlijn
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
0
Mauritshuis Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Louvre Parijs
Kröller, A.G. Den Haag
[Bremmer] Kunsth. Walrecht, W. Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam
Mauritshuis Den Haag
Ribbius Peletier, G. Utrecht
Kunsth. Komter, D. Amsterdam [Bremmer]
Kunsth. Komter, D. Amsterdam [Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Rijksprentenkabinet Amsterdam
[Bremmer]
Boymansmuseum Rotterdam
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Scherjon, W. Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag

eigenaar
tent Utrecht 1919
Scherjon, W. Utrecht
[Bremmer] Kunsth. Nieuwenhuizen
Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. van Wisselingh, E.J. Amsterdam
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
tent in 'voor de kunst' Utrecht 1924
tent in Kunsth. Huinck Utrecht
Museum Mesdag Den Haag
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
privaat Den Haag [Bremmer]
Boymansmuseum Rotterdam
Museum Berlijn
Rijksmuseum Amsterdam
tent Kunsth. Kleykamp, kon. Den Haag 1927
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
tent Vermeer Rotterdam 1935
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Museum Dordrecht
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Teylermuseum Haarlem
Teylermuseum Haarlem
Museum Berlijn
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Louvre Parijs
0
Louvre Parijs

eigenaar
Museum Brussel
Mauritshuis Den Haag
Kunsth. van Gogh, C.M. Amsterdam
Museum de Lakenhal Leiden
Moulijn, J. Den Haag
privaat [Bremmer]
Deventer, S. van Wassenaar
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Kunsth. Katz, D. Dieren
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Museum de Lakenhal Leiden
tent Kunsth. A. Vecht Amsterdam 1932
tent Kunsth. A. Vecht Amsterdam 1932
tent Kunsth. A. Vecht Amsterdam 1932
tent Kunsth. A. Vecht Amsterdam 1932
tent Kunsth. A. Vecht Amsterdam 1932
tent Kunsth. A. Vecht Amsterdam 1932
tent Kunsth. A. Vecht Amsterdam 1932
tent Kunsth. A. Vecht Amsterdam 1932
tent Kunsth. A. Vecht Amsterdam 1932
Willink, A.C.
Kunsth. Huinck en Scherjon Amsterdam
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
0
Kunsth. van Wisselingh, E.J. Amsterdam
Kröller, mw H. Den Haag
Kröller, mw H. Den Haag
Rijksmuseum Amsterdam

eigenaar
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Boymansmuseum Rotterdam
Museum Berlijn
Kunsth. D. Komter Amsterdam
Frans Hals Museum Haarlem
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Scherjon, W. Utrecht
Scherjon, W. Utrecht
Smith, W. Rotterdam
privaat Rotterdam
Kunsth. Walrecht, W. Den Haag [Bremmer]
[Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Kunsth. Gerbrands Utrecht
Altorf, J. Den Haag
[Bremmer] Kunsth. Gerbrands Utrecht
[Bremmer] Kunsth. Gerbrands Utrecht
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer] Kunsth. Gerbrands Utrecht
[Bremmer] Kunsth. Gerbrands Utrecht
[Bremmer]
privaat Den Haag [Bremmer]
Kröller, mw H. Den Haag
Scherjon, W. Utrecht
Rijksprentenkabinet Amsterdam
Kunsth. Walrecht, W. Den Haag
Kunsth. Walrecht, W. Den Haag
[Bremmer]
Scherjon, W. Utrecht
Scherjon, W. Utrecht

eigenaar
Rijksmuseum Amsterdam
[bruikleen Bremmer]
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. Huinck Utrecht
[Bremmer]
Kunsth. Huinck Utrecht
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
Kunsth. Huinck Utrecht
[Bremmer]
Tutein Nolthenius, H. Delft
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
Kunsth. Komter, D. Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Rijksmuseum Amsterdam
Brits Museum Londen
Kunsth. Goudstikker, J. Amsterdam
Museum Berlijn
Louvre Parijs
Kröller, mw H. Den haag
Kröller, mw H. Den Haag
[Bremmer]
Kröller-Müller stichting
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
[Bremmer]
[Bremmer]
Kunsth. d'Audretsch Den Haag
[Bremmer]
Kröller-Müller stichting Den Haag
Kunsth. Nieuwenhuizen Segaar, G.J. Den Haag
0

De cursisten van H.P.Bremmer

Toelichting

In onderstaand schema zijn alle cursisten van Bremmer, voorzover bekend, opgenomen. De lijst is geordend naar plaats. Met de tabel-sorteerfunctie van WORD kan hij ook geordend worden op naam.

De lijst is gebaseerd op de volgende bronnen:

1. De cursusadministratie Den Haag (bewaard gebleven vanaf 1912), BA/RKD.

In dit 200 pages tellende schrift hield Bremmer zijn Haagse cursisten bij per lesuur, van de cursus van 1912/13 t/m de cursus van 1943/44. In de jaren daarvoor hield Bremmer mogelijk een ander schrift bij, dat niet bewaard is gebleven. Op de eerste bladzijde van de Haagse administratie staat een overzichtje, getiteld: 'Aantal leerlingen den Haag'. Hierin zijn de aantallen cursisten van de jaren 1906-1912 opgenomen:

1906/07: 121

1907/08: 131

1908/09: 127

1909/1910: 121

1910/1911:120

1911/12:144

1912/13:127

Haagse cursisten bij wie de aangegeven periode met 1912 begint, kunnen heel goed ook al eerder op les geweest zijn. Wanneer dat bekend is (uit andere bronnen) is dat aangegeven. In het schrift bevinden zich ook enkele losse velletjes met namen van cursisten elders in Nederland in de jaren veertig.

2. Het album met visitekaartjes van de deelnemers aan het geschenk dat Bremmer in 1926 ontving bij zijn 30-jarig leraarschap, hierna te noemen 'geschenk 1926' De tekst voorin dit album luidt:

'1896-October-1926'

Aan den Heer H.P.Bremmer

te 's Gravenhage.

Degenen wier namen gij vermeld vindt in dit album bieden u bijgaand bewijs van waardering aan, als Hulde voor het geen gij gedurende Dertig jaren van lesgeven voor de Kunst gedaan hebt.'

3.Bremmer-Beekhuis, *Dienaar*, pp 43-49, 56-58 en 62, aangevuld met brieven en notitieboekjes van cursisten en gesprekken met (nazaten van) cursisten. Uit deze bronnen kan worden opgemaakt dat Bremmer in de volgende plaatsen les gaf:

Utrecht	vanaf 1896	3 lesuren
Den Haag	vanaf 1897	6 tot 17 lesuren
Zeist	vanaf 1898	2 lesuren
Rotterdam	vanaf 1899	5 lesuren
Groningen	vanaf 1900	5 lesuren
Amsterdam	vanaf 1900	1 tot 2 lesuren
Delft	vanaf 1900	1 tot 2 lesuren
Dordrecht	vanaf ca 1903	1 tot 2 lesuren

Breda	vanaf ca 1903	1 tot 2 lesuren
Haarlem	vanaf 1903	1 tot 2 lesuren
Hilversum	vanaf 1910	1 tot 2 lesuren
Laren	vanaf 1910	1 tot 2 lesuren
Eindhoven	vanaf 1938	1 tot 2 lesuren
Leiden	incidenteel	
Gorssel	incidenteel	
Leeuwarden	incidenteel	
Zutphen	incidenteel	
Arnhem	incidenteel	
Nijmegen	incidenteel	

4. een lijst met intekenaars voor het boek *Herdenking dr H.P.Bremmer*, uitgegeven in 1956 na zijn overlijden door oud-cursisten, vrienden en leerlingen, hierna te noemen 'lijst 1956'. Op deze lijst staan ook intekenaars die niet in een van de bekende cursusplaatsen woonden. bij hen is 'niet bekend' in gevuld. Onder de intekenaars op deze lijst zijn ongetwijfeld ook enkele personen die geen cursus volgden, zoals de zoons van Albert Verwey, Jan en Gerlof en de voormalige directeur van het Haags Gemeentemuseum, H.E. van Gelder. Om de omvang van de belangstelling aan te geven heb ik ervoor gekozen deze namen toch op te nemen.

Verklaring van de aanduidingen in de lijst:

naam: de naam zoals deze werd aangetroffen in een van de lijsten, evt aangevuld met voorletters uit andere bron. Een plaatsnaam achter de naam betekent: cursist woonde in een andere plaats dan waar hij/zij de cursus volgde. Plaatsen in de naaste omgeving van Den Haag (Voorburg, Wassenaar, Rijswijk, Scheveningen) zijn niet vermeld.

jaar: periode waarin cursist, voorzover bekend, Bremmers lessen volgde, en wel als volgt:

18-32: cursist van 1918 t/m 1932, exacte jaartallen bekend

jaren 20-43: beginjaar niet precies bekend, eindjaar wel

20/21: alleen cursist in seizoen 1920-21

een k voor de jaartallen wil zeggen: deze persoon volgde Bremmers voordrachten in de zaal van kunsthandel Kleykamp of Nieuwenhuizen Segaar

* achter het jaartal: cursist nam deel aan de onderwijzerscursus tegen gereduceerd tarief

Als niets bekend is over de periode is dit veld leeg.

plaats: plaats waar cursist les had of waar zijn visitekaartje geplaatst was in geschenk 1926

plaats II: plaats waar cursist lessen volgde na verhuizing. de jaartallen geven de gehele periode aan, van beide plaatsen samen.

bijzonderheden: vermeldingen in het geschenk 1926 of de lijst 1956.

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Arnold-van de Griendt, Mevrouw		Amsterdam		geschenk 1926
Baart de la Faille, dr. J.B.	jaren 10	Amsterdam		lijst 1956
Bauer-Stumpff, Jo		Amsterdam		lijst 1956
Beekhuis, Johanna H.E.		Amsterdam		geschenk 1926
Bergh- van Dantzig, J. van den		Amsterdam		geschenk 1926
Cremers, Marie	jaren 20	Amsterdam		
Crommelin-Tutein Nolthenius, Mevrouw J.	1900-39	Amsterdam	Den Haag Delft	geschenk 1926
Deinse, Hr. en Mw van	1900-1909	Amsterdam		

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Frenkel, dr H.S.		Amsterdam		lijst 1956
Glasbergen-Franken, Mw de Wed. F.		Amsterdam		geschenk 1926
Goldschmidt-Pincoffs, De Heer en Mevrouw	jaren 20-30	Amsterdam		geschenk 1926
Goudstikker, J.		Amsterdam		geschenk 1926
Haersolte, Bsse H.D. van		Amsterdam		lijst 1956
Hoogendijk, D.A.		Amsterdam		geschenk 1926. lijst 1956
Hoop Scheffer-Gransberg, Mw A.E. de		Amsterdam		lijst 1956
Huinck, C.A.		Amsterdam		lijst 1956
Jong, P. de en P. eilers, firma Van Wisseling		Amsterdam		lijst 1956
Kempen, Henri van	1900-?	Amsterdam		
Kleijn van Artner, prof.dr. A. en Mw J. de		Amsterdam		lijst 1956
Komter, De Heer en mevrouw D.		Amsterdam	Laren	geschenk 1926 lijst 1956
Koopman, dhr L.J.		Amsterdam		lijst 1956
Kownatzki-v.d. Looy v.d.Leeuw, mw		Amsterdam		lijst 1956
Laue-Drucker, mw Th.		Amsterdam		lijst 1956
Linden, D. van der		Amsterdam		geschenk 1926
Lookeren Campagne. de Haas, mw Ab. van		Amsterdam		lijst 1956
Ludwig-Giesen, Mevrouw C.T.		Amsterdam		geschenk 1926
Planck, Lucie van der	jaren 30	Amsterdam		
Polak, mej.dr. B.H.		Amsterdam		lijst 1956
Ranitz, Jkvr. A de		Amsterdam		lijst 1956
Sanders-Tels, de Heer en Mevrouw M.		Amsterdam		geschenk 1926
Tholen-de Ranitz, Mw W.E.C.		Amsterdam		lijst 1956
Tutein Nolthnius, H.R.		Amsterdam		geschenk 1926
Vries, Rebecca de		Amsterdam		geschenk 1926
Zadoks, Mr.C.		Amsterdam		geschenk 1926
Zijl, L.		Amsterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Broek d'Obrenan, Mr. & Mme van den		Delft		geschenk 1926
Crookewit-Tutein Nolthenius, De Heer en Mevrouw		Delft		geschenk 1926
Groot, M.C.M. de		Delft		geschenk 1926
Jaeger-Tutein Nolthenius, Mw A.		Delft		lijst 1956
Jockin-Muller, De Heer en Mevr.		Delft		geschenk 1926
Kamerlingh Onnes, dhr. H.H.	jaren 40	Delft		lijst 1956

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Kanter-Crommelin, dhr. en mw Ph. de	jaren 20-43	Delft		geschenk 1926 lijst 1956
Korevaar-Hesseling, Mevrouw E.H.		Delft		geschenk 1926
Loenen Martinet-Verloop, De Heer en Mevrouw van		Delft		geschenk 1926
Stoffel-Hudig, De Heer en Mevrouw S.H.		Delft		geschenk 1926 lijst 1956
Tutein Nolthenius, dhr en mw R.P.J.	1900-1920	Delft		
Tutein Nolthenius, Hugo		Delft		geschenk 1926
Tutein Nolthenius-Cordes, De Heer en Mevrouw J.B.		Delft	Amersfoort	geschenk 1926
Visser, L.J.		Delft		lijst 1956
Abo, mej. d'	16/17	Den Haag		
Adrian, mej.	41-43	Den Haag		
Albarda, mej.	19-22	Den Haag		
Albarda, mw	27-30	Den Haag		
Alma, mej.	18-20	Den Haag		
Alphen, mej. van	26-35	Den Haag		
Altorf, dhr J.	k jaren dertig	Den Haag		
Altorf, mej.	22-31	Den Haag		
Ameijden van Duyn, mw van	37-39	Den Haag		
Ameijden van Duyn-Mulder, mw van	18-27	Den Haag		
Andriessen, mej. Elisabeth H.	19-29	Den Haag		geschenk 1926
Andriessen-Tels, mw (later wed) O.	12-40	Den Haag		geschenk 1926
Anema, mej. L.	42/43	Den Haag		
Arendsen Hein, dhr J.A.	21-44	Den Haag		lijst 1956
Arendsen Hein, mw	24-44	Den Haag		
Arkenbout Schokker, Nancy	20-26	Den Haag		geschenk 1926
Arlman-van Albarda, mw E	24-27*	Den Haag		geschenk 1926
Asch van Wijck, Jhr. mr. E.J.M.M. van	19-44	Den Haag		
Audretsch, H.E. d'(Amerongen)		Den Haag		lijst 1956
Avenarius, mej. D.G.	18/19*	Den Haag		
Barendregt, mej. N.	21-23	Den Haag		
Batenburg, dhr	41/43	Den Haag		
Baudet, dhr H.Ph.		Den Haag		lijst 1956
Bax, mw	27-30	Den Haag		
Beaufort, mw de (Rotterdam)	34-36	Den Haag		
Becker-Goedhart, Mevrouw W.	24-28	Den Haag		geschenk 1926
Beek, W.F. van de		Den Haag		lijst 1956
Beekhuis, dhr mr J.	27/28	Den Haag		
Beekhuis, mej. A.	14-19	Den Haag		
Beekhuis, mej. H.	19-22	Den Haag		
Beekman, Chris	14/15	Den Haag		

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Beelaerts van Blokland, mw	19-21	Den Haag		
Bellink, dhr en mw	12-22*	Den Haag		
Bennekom, dhr en mw van	12-17	Den Haag		
Bennink, mw P.	30-32	Den Haag		
Benthem, dhr J.	12-18*	Den Haag		
Benthem, mw J.		Den Haag		lijst 1956
Beresteyn-Frowein, mw J.van	27-40	Den Haag		lijst 1956
Bergh, Henriëtte S. van den	12-28	Den Haag		geschenk 1926
Bergh, mw T. van den	27-33	Den Haag		
Berlage, mej.	15-17*	Den Haag		
Berman, mej.M.	42/43*	Den Haag		
Berndes, mej. C.	37-38	Den Haag		
Bertelman, mej.S.J.	12-26*	Den Haag		geschenk 1926
Besseling, mr. R.P.	41/42	Den Haag		
Beucker Andrae, mej.	23/24	Den Haag		
Beucker Andreae, mej.	12-14	Den Haag		
Beukenkamp, mej. Chr.	12-15*	Den Haag		
Beusekom-Müller, Madame E. van	12-26	Den Haag		geschenk 1926
Bevelander, mej.M.J.	25-30*	Den Haag		geschenk 1926
Bevelander, mej.M.W.	34-44	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Beyma thoe Kingma-de Stuers, mw A.	1900-22	Den Haag		
Bicker Caarten-Stigter (Leiden)	32-34	Den Haag		lijst 1956
Bierens de Haan, mw L.	20-25 28/29	Den Haag		
Bisschop, mej. S.	23/24	Den Haag		
Blankenberg de Daech, mw L.	19/20	Den Haag		
Blauw, mej.	29-44	Den Haag		lijst 1956
Bloem, dhr en mw A.Th.	30/31	Den Haag		
Boäsön, Mw J. (2 pers)	14/15 20/21	Den Haag		
Boddaert, mej.	17/18	Den Haag		
Boddaert-de Jonge, Mevrouw A.J.	12-29	Den Haag		geschenk 1926
Boers, dhr E.(Leiden)	21-24	Den Haag		
Boes de bye, Jkvr. van der	13/14	Den Haag		
Boon, Johanna	18-31	Den Haag		geschenk 1926
Booy, mw de	32-34	Den Haag		
Borgman, Antoinette	15-44*	Den Haag	Rotterdam	geschenk 1926 lijst 1956
Bosch, dhr (Leiden)	17-19	Den Haag		
Bosch, mej.T.M.ten	32-34	Den Haag		
Bos-Mees, De Heer en Mevrouw	17-43	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Bosse, dhr J.M. van (Leiden)	19/20	Den Haag		
Bouma, dhr	k jaren 30	Den Haag		
Boutkes, Mejuffrouw	14-44	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Bouwhuijs, dhr P. ten (Rotterdam)	26-28	Den Haag		
Brandenburg, dhr (Leiden)		Den Haag		lijst 1956
Bremmer, Floris	22/23	Den Haag		
Bremmer, henk	32/33	Den Haag		
Bremmer-Beekhuis, mw A.	22/23	Den Haag		
Brender à Brandis, mej.	32/33	Den Haag		
Bresser, mej. T.	27/28	Den Haag		
Broek d'Obrenan, mej. van den	12/13	Den Haag		
Broek d'Obrenan, mej. van den	22-32	Den Haag		
Broekhuyzen, mej.	12-20*	Den Haag		
Broers, mw	28/29	Den Haag		
Brongers, mej.	15-18	Den Haag		
Brouwer, mej.	18/19	Den Haag		
Brückmann, mej. A. (later mw Everwijn-Brückman)	k35-37	Den Haag		
Brückmann, mej. G.(later mw Bsse Mackay-Brückmann)	k35-37	Den Haag		
Brückmann, mej. H. (later mw van Andel-Brückmann)	k35-37	Den Haag		lijst 1956
Brückmann, Paul	18-29 k35-37	Den Haag		
Bruggen, J.van der	41/42*	Den Haag		
Bruijn, mw Y. de	40-42	Den Haag		
Bungenberg de Jong-Laurillard, Mevrouw J.M.	21-26	Den Haag		geschenk 1926
Burmania Renger, Jkvr. C.Q.L. van	33/34	Den Haag		
Burnier, mej.	12-20*	Den Haag		
Cannegieter, Mejuffrouw	25-33	Den Haag		geschenk 1926
Capellen, Jkvr. van der	25-32	Den Haag		
Carsten, mej.	22-24	Den Haag		
Casimir, prof.dr.R.	k.jaren dertig	Den Haag		lijst 1956
Celliee Muller-van den Berg, mw D.J. du	03/04	Den Haag		
Cleyndert Azn., dhr H.		Den Haag		lijst 1956
Clignet, Mej.	12-20	Den Haag		
Coenen de Graaf, mw	27/28	Den Haag		
Cohen Stuart, mw	25-27	Den Haag		
Cohen Tervaert-Henny, Mevrouw	12-26	Den Haag	Amsterdam	geschenk 1926 lijst 1956
Colenbrander, prof. M.C.(Leiden)		Den Haag		lijst 1956
Coninck Liefsting, Mademoiselle A.J.		Den Haag		geschenk 1926
Cool, mw	41/42	Den Haag		
Cornegoor, mej.	14-18	Den Haag		
Crena de Iongh, mw C.M.	12/13	Den Haag		

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Creutzberg, mej.	36-38	Den Haag		
Damman, mej. J.H.C.	30-44*	Den Haag		
Damman, mej. J.J.C.		Den Haag		lijst 1956
Dedem-Geertsema, mw van	25-32	Den Haag		
Dekker, dhr C.	15-35	Den Haag		geschenk 1926
Dekker, dhr G.J. en mw	12-26	Den Haag		geschenk 1926
Dekker, mej. N.	21-44	Den Haag		
Dekker, mej. W.C.N.	37/38	Den Haag		
Dekker, mw	30-35	Den Haag		
Derkzen, mej.	12/13	Den Haag		
Deventer, Mevrouw de Wed.Mr.C.Th. van	12-14	Den Haag		geschenk 1926
Deventer, Sam van	1908-35	Den Haag		lijst 1956
Dijk, mw	12-31	Den Haag		
Dijkerman, dames (2 pers)	12-42*	Den Haag		
Dijkgraaf, dr en mw	12-14	Den Haag		
Dijserinck, mw	39/40	Den Haag		
Dishoeck, dhr van	22/23	Den Haag		
Ditlinger, Jkvr. J.A.D.	21/22	Den Haag		
Doedes-van Weiler, Mevrouw	12-26	Den Haag		geschenk 1926
Dompierre de Chauffepied, mw de	19-21	Den Haag		
Donath, mw	43/44	Den Haag		
Doorn, Jkvr. C. van	15-21	Den Haag		
Doude van Troostwijk, mw	19/20	Den Haag		
Drooglever Fortuyn, mej.	18-20	Den Haag		
Duiker-Schill, mw A.H.H.	33-44	Den Haag		lijst 1956
Duparc-Simons, mw C.	13/14	Den Haag		
Duyn, mej. van	14/15*	Den Haag		
Eckhart, mej.	12-16*	Den Haag		
Edersheim-Kalker, mw S.E.	18-20	Den Haag		
Eerden, mej. J.L. van der	15/16	Den Haag		
Egter van Wissekerke, Mademoiselle (Anna)	1897-1943	Den Haag	Gooi	geschenk 1926 lijst 1956
Eigeman, dhr	40-42	Den Haag		
Eijberink-Jansen, mw	38-41	Den Haag		
Eikendal, Nini		Den Haag		geschenk 1926
Eikendal-Baronne van Heerdt, Madame H.	12-44	Den Haag		geschenk 1926
Ekker, mw	25-27	Den Haag		
Elshout, mej.	15/16*	Den Haag		
Engelbronner, Mademoiselle d'	12-26*	Den Haag		geschenk 1926
Enrik, mej. E.	30/31	Den Haag		
Eschauzier, mej.F.	12-17	Den Haag		
Eyffinger, dhr A.	34-43	Den Haag		
Eysinga, Jhr prof. mr en Mw W.J.M. (Leiden)		Den Haag		lijst 1956
Faber, mr P.F.K.	37-40	Den Haag		

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Fabius-Loeff, De Heer en Mevrouw	26/27	Den Haag		geschenk 1926
Feenstra, dhr H.R.	34-40	Den Haag		
Feldmann, Paul	k jaren 30	Den Haag		lijst 1956
Feltkamp, mr W.C. (leiden)	k jaren 30	Den Haag		lijst 1956
Feltz-de Savornin Lohman, Baronesse (Assen)		Den Haag		geschenk 1926
Fermin, mej.	26-35	Den Haag		
Fetter, Hr Z.Th		Den Haag		lijst 1956
Fontein Tuinhout-Hiemstra, mw	25-29	Den Haag		geschenk 1926
Forman, mej.	12-15	Den Haag		
Frederiks, Mevrouw	24-35	Den Haag		geschenk 1926
Fruin-Loder, mw C.		Den Haag		lijst 1956
Funcke, mw	12-14	Den Haag		
Furneé, mej. J..D.	15-21	Den Haag		
Gaij van Pittius, mw	40-42	Den Haag		
Gallas, mej.C.	20-22	Den Haag		
Gelder, Hr. Dr. H.E. van		Den Haag		lijst 1956
Gemeentelijke dienst voor Schoone kunsten		Den Haag		lijst 1956
Gerritzen-mauve, Hr en mw		Den Haag		lijst 1956
Gieseler, mej. F.H.A.	17-22	Den Haag		
Gijzelman, mej.	12/13	Den Haag		
Giljam, mej. H.G.	12/13	Den Haag		
Goed van Dirkxland, Bsse van der	19-21	Den Haag		
Goedheer, dhr	12-15*	Den Haag		
Gogh, mw van	13-15	Den Haag		
Graaff, Freule de	12-14	Den Haag		
Graaff, mej. de	12/13	Den Haag		
Graaff, mw L. de		Den Haag		lijst 1956
Graag, Julie de	ca 1901-1924	Den Haag	Gooi	
Graag, zuster M.J. de		Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Graag-Kouwenberg, Mevrouw K.S. de		Den Haag		geschenk 1926
Graeff, Freule de	12-15	Den Haag		
Graeff, Mademoiselle de	13/14	Den Haag		geschenk 1926
Greve, dhr	14/15	Den Haag		
Groen, dhr J.J. (Leiden)	33-40	Den Haag		lijst 1956
Groeninx van Zoelen- van der Goes, mw Bsse	19/20	Den Haag		
Groeninx van Zoelen, Jhr O.	19-21	Den Haag		
Groot, dhr en mw	18-30	Den Haag		
Grub- ten Bruggen Cate, mw A.	26-28	Den Haag		
Guépin, dhr F.A.C. (Delft)	20/21	Den Haag		
Guépin, Mr A.J.	17-20	Den Haag	Eindhoven	lijst 1956

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
	(voor)42/43			
Guijt- van Die, mw	35-37	Den Haag		
Guinan, dhr. (Leiden)	33-36	Den Haag		
Gurck, ir A.J.		Den Haag		lijst 1956
Haas, mej. de (Leiden)	13/14	Den Haag		
Haga Luyten, mw	29-32	Den Haag		
Hageraats, dhr en mw	12/13	Den Haag		
Halbertsma-Waller, Mevrouw H.A.		Den Haag		geschenk 1926
Hallema, dhr A.	17-24*	Den Haag		
Hankes-Drülsma, mw M.	37-44	Den Haag		
Hanlo, Mejuffrouw	25-34	Den Haag		geschenk 1926
Hannema, dhr D.	17-21	Den Haag		lijst 1956
Hannema, Mademoiselle Jetske	1900-36	Den Haag		geschenk 1926
Hannema, mej.C.E.H.	29-37	Den Haag		
Hannema-de Stuers, Mevrouw H.E.	1900-36	Den Haag		geschenk 1926
Harinxma thoe Slooten, dhr mr B.Ph. van	19-21	Den Haag		
Hart Coeterier, mw	37-43	Den Haag		
Hartog, mw L.	35-37	Den Haag		
Hasfelt, B. van		Den Haag		geschenk 1926
Hasselt, mej. B. van (Bertha)	13-32	Den Haag		
Heek, mej. van	26-28	Den Haag		
Heemstra, Bsse van	20/21	Den Haag		
Heering, mej.	05/06 27/28	Den Haag		
Heeringa, mr J.	36/37	Den Haag		
Heertjes-Comerelle, Mevrouw	24-27	Den Haag		geschenk 1926
Helder, mej.	23/24	Den Haag		
Hendriks, Arend	22-26	Den Haag		
Henny, Adrienne	20-26	Den Haag		
Henny, Charles	1898-1926	Den Haag		geschenk 1926
Henny, mej. C.J.	17-25	Den Haag		
Henny, mej. L.	18-25	Den Haag		
Hers-Ligthart, mw E.		Den Haag		lijst 1956
Heteren Turk, mw van	29/30	Den Haag		
Hettinga Tromp, Mad. ^{elle} T.G.M. van	1897-1943	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Heyligers-Pool, mw H.		Den Haag		lijst 1956
Heyman-de Pool, Mw A.	22-26	Den Haag		
Hiby, dhr en mw	21/22	Den Haag		
Hiemstra, Mejuffrouw	25-32	Den Haag		geschenk 1926
Hijmans-de Pinto, Mevrouw	12-14	Den Haag		geschenk 1926
Hijmans-Scheepstra, mw T.		Den Haag		lijst 1956
Hoeve, mw van der (Leiden)	40-42	Den Haag		
Hofman, mw (Rotterdam)	40-42	Den Haag		
Hofstede, Madame	12-35	Den Haag		geschenk 1926

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Holman- van de Meesen, mw D.J.E.	17/18*	Den Haag		
Holthuysen, mw	33/34	Den Haag		
Holtzschuhe- de Kruyff, Mevrouw	22-43	Den Haag	Haarlem	geschenk 1926
Honert-Revers, dhr en mw van den (Leiden)		Den Haag		lijst 1956
Hoog, L.de		Den Haag		lijst 1956
Hoogendoorn, dhr (Haarlem)	12/13*	Den Haag		
Hoogendoorn-Kelly, mw		Den Haag		lijst 1956
Horstman, mw	24-29	Den Haag		
Hosang, mej.	15-17*	Den Haag		
Houten- van der Looy van der Leeuw, hr en mw F. van		Den Haag		lijst 1956
Houtepen, mej.	41/42	Den Haag		
Houtsma, mej.	12/13	Den Haag		
Houtsma-Hoorweg, mw	34-36	Den Haag		
Houtzagers, mej.P.	41-43	Den Haag		
Houven, Marie S. van der	24-39*	Den Haag		geschenk 1926
Hoytema, Antoinette van	12-44	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Hudig, mej.	05/06	Den Haag		
Huebner, mw (Leiden)	27/28	Den Haag		
Huizenga, mej.S.	12/13*	Den Haag		
Hummel, Mevrouw G.A.	12-31	Den Haag		geschenk 1926
Hummel-van Hecking Colenbrander, mw M.E.	39/40	Den Haag		
Huszar, Vilmos	06/07 14/15	Den Haag		
Hyman-de Pool, Mevrouw		Den Haag		geschenk 1926
IJsselstein, mej. van	20-22	Den Haag		
IJzerman, mej. K.	15/16	Den Haag		
Ikman van Burch-Ros, mw D.	37/38	Den Haag		
Ingen-Housz, mej. M.	13/14	Den Haag		
Jacobsen, dhr J.	18/19	Den Haag		
Jaeger, mej.	14/15	Den Haag		
James-Catz, dhr en mw (Rotterdam)	26-31	Den Haag		
Jannink, mw mr G.	19/20	Den Haag		
Jansen, mej. P.	18-22	Den Haag		
Jellinghaus, mej. H.A.	22-27	Den Haag		
Jentzema, mw	34-39	Den Haag		
Jong, mw J. de		Den Haag		lijst 1956
Jonge, Jonkvrouwe M. C. de	12-37	Den Haag		geschenk 1926
Jonge-de Ranitz, Mevrouw		Den Haag		geschenk 1926
Jongh- ten Have, mw M.D. de	28-44	Den Haag		lijst 1956
Joosten, J.M.(Leiden)		Den Haag		lijst 1956
Jordens, mej.	30/31	Den Haag		

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Josephus Jitta, mw	30-33	Den Haag		
Jurriaanse, mej.	39/40	Den Haag		
Jurriaanse-de Monchy,mw	15-17	Den Haag		
Kan-Meursing, mw wed. M.J.	21-25	Den Haag		
Kann-Polak Daniels, Madame Anna	12-15	Den Haag		geschenk 1926
Kasteleyn-Beijerinck, Mevrouw H.E.	16-26	Den Haag		geschenk 1926
Kat Angelino, mw de	41/42	Den Haag		
Kayser, mej. A.L.	40-44	Den Haag		
Käyser, mej. Chr.	21-23	Den Haag		geschenk 1926
Käyser, mej. N.W.	13-43	Den Haag		geschenk 1926
Kayser, mw	19-22	Den Haag		
Kayser-de Haas, mw M.C.	29-44	Den Haag		lijst 1956
Keller- v.Doorn, Frau D.E.		Den Haag		geschenk 1926
Kerbert, dhr	12/13	Den Haag		
Kessler, dhr	17/18	Den Haag		
Kessler, mw J.	19-22	Den Haag		
Kessler-Gleichmann, mw J.A.H.	17-28	Den Haag		
Kettner, mw	15/16*	Den Haag		
Keyzer, mej.	43/44	Den Haag		
Kielder, G.	03-44*	Den Haag		geschenk 1926
Kielder-Jager, Mevr. T.	25-35*	Den Haag		geschenk 1926
Kleyn, Freule	12-17	Den Haag		
Kleyn, mej.	12-20	Den Haag		
Kleyn-Bloys van Treslong Rins, Madame C.W.J.	19-32	Den Haag		geschenk 1926
Kleyndert, dhr H.		Den Haag		lijst 1956
Klop, dhr en mw	12-14	Den Haag		
Kloss, mej.W.	12/13	Den Haag		
Kluijver mej. H.A. (Leiden)	34-35	Den Haag		
Knappert, Laura-	1900-12	Den Haag		
Kohnhorst, dhr	13-16*	Den Haag		
Kolff, mw	22-24	Den Haag		
Koolwijk, dhr van	38/39	Den Haag		
Koopmans, mej.	16-18	Den Haag		
Korning, mej. M.	24-26	Den Haag		
Kortenhorst mw of mej.	12/13*	Den Haag		
Kortenoever, mej. H.H.(Gouda)	15-23	Den Haag		geschenk 1926
Koster, Jo	27-44	Den Haag	Gooi	geschenk 1926
Krekel, mw	34-41	Den Haag		
Kröller, mej. H. (later mw Brückmann-Kröller)	1905-40 k35-37	Den Haag		
Kröller, mej. Marlene	k 35-38	Den Haag		
Kröller-Müller, Mevrouw H.	1905-35	Den Haag		geschenk 1926
Kröller-Schäfer, mw	12/13	Den Haag		

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Kronenberg, mej. S.M.C.	37-39	Den Haag		lijst 1956
Kronenberg, mr H.G.		Den Haag		lijst 1956
Kropholler, Hr A.J.		Den Haag		lijst 1956
Kropholler, mej.	18-20	Den Haag		lijst 1956
Kruijt, mej. .	12-44*	Den Haag		geschenk 1926
Krull, mw M.		Den Haag		lijst 1956
Kruyff, dhr de	12-24	Den Haag		
Kuyper, dhr en mw	36-38	Den Haag		
Laan, mej. J. van der	16-20	Den Haag		
Labberton, dhr J.	1900-07 26-28 k jaren 30	Den Haag		
Lachmann, mw O.	21-23	Den Haag		
Lagaay Heyink, mw	35-40	Den Haag		
Lammers, mw	40-41	Den Haag		
Lange, Mr. H.J. de (Wapenveld)	23-28	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Laubheimer, mej. T.	26-29 33/34	Den Haag		
Laurillard, mw M.	19-22	Den Haag		
Lauwere-v.d. Schilden, mw C.C.L.de		Den Haag		lijst 1956
Lechner, mej.	14/15	Den Haag		
Leembruggen, mej. A.	15-17	Den Haag		
Leeuw, dhr. J. de	12-14	Den Haag		
Leeuwen, mw van	20/21	Den Haag		
Leeuw-Wentges, mw A. van der	33/34	Den Haag		
Lennepe, jkvr. A. van	13/14	Den Haag		
Leyden, mej. van	12-14	Den Haag		
Liefrinck, mej. J.	22-28	Den Haag		
Ligthart-van Lohuizen, mw E.	35-44	Den Haag		
Linden, J. van der	41/42*	Den Haag		
Linderen Boll, mw van	19-21	Den Haag		
Lintum, mej. dr. C. te (Leiden)	37/38	Den Haag		lijst 1956
Lodeizen, dhr Jo	23-29	Den Haag		lijst 1956
Loder, mej.	19-21	Den Haag		
Loeff, Mr. C.	24-29	Den Haag		geschenk 1926
Löhnis, mej.	13/14	Den Haag		
Looyen, mej.	15-17	Den Haag		
Lop-Zeelt, mw (delft)	12-14	Den Haag		
Lorm, dhr C. de	14-22*	Den Haag		
Loudon, Alix	25-43	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Luden, dhr G.	19/20	Den Haag		
Luhner, mej.	12/13	Den Haag		
Luxemburg, dhr	14/15	Den Haag		
Maas Geesteranus, mej.	17-19	Den Haag		

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Macht, mej. M. (Leiden)	23/24	Den Haag		
Mackay, jkvr.	18-21	Den Haag		
Manen, mej. A.G. van	13/14	Den Haag		
Manen, mw van	19-21	Den Haag		
Mansfelt, mej. G.A.	24/25	Den Haag		
Mansfelt, mw	38-43	Den Haag		
Martinez, Raoul	k jaren 30	Den Haag		
Mathol, mw	20-33	Den Haag		
Mathon, dhr Luit.Gen.Th.	36-40	Den Haag		lijst 1956
Meerum Terwogt, mw	16-18	Den Haag		
Meeuwen, dhr van (Leiden)	21-23	Den Haag		
Megelink, mej. M.	12-20	Den Haag		
Meijer, mw	28-40	Den Haag		
Mensinga, mej.	17-19*	Den Haag		
Mentz, mej.F. van	28-34	Den Haag		
Meulen-Salverda de Grave, mw Pauline van der	37-40 k35-39	Den Haag		
Meursinge Reynders, mej. G.	22/23	Den Haag		
Middelbeek, mej.	12-20	Den Haag		
Milligen, mw van	36-40	Den Haag		
Minderhoud, mw	19-21	Den Haag		
Minet, dhr P.W.	21/22	Den Haag		
Molhuizen, Mevrouw	25-33	Den Haag		geschenk 1926
Moll, Dr.W.	21-26 31-33	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Monchy, jkvr. de	17/18	Den Haag		
Monté Verloren, mej. de	05-13	Den Haag		
Mörzer Bruyns, mej. J. (Rotterdam)	39/40	Den Haag		
Mostard, dhr J.J.		Den Haag		lijst 1956
Moulijn, dhr ir. Eco		Den Haag		lijst 1956
Mühlstaff, dhr W.H. (Leiden)	k jaren 30	Den Haag		lijst 1956
Müller, dhr	37/38	Den Haag		
Müller, mej. Lotte (later mw Scheibler-Müller)	12-16	Den Haag		lijst 1956
Müller, mw	13-16	Den Haag		
Müller, mw dr.	33-42	Den Haag		
Mus, Cor		Den Haag		lijst 1956
Mweuve-Pierson, madame A-		Den Haag		geschenk 1926
Nanning, mej.H.W.	14-28	Den Haag		geschenk 1926
Nauta, dhr en mw dr	32/33	Den Haag		
Nawijn, dhr	12-16*	Den Haag		
Nering Bögel, mej. L.	23-38	Den Haag		
Netscher, mw	13-19	Den Haag		
Nieuwenhuizen Segaar, dhr en mw	33-39	Den Haag		lijst 1956
Nievelt, mej. van	40-44	Den Haag		
Nijland, Dirk	34-38	Den Haag		geschenk 1926

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
	k jaren 30			
Nijland-Verwey, Mw Dr M.	k jaren 30	Den Haag		lijst 1956
Obreen, Mademoiselle Jacoba		Den Haag		geschenk 1926
Okhuysen, mej.	15-19*	Den Haag		
Oort, mej. E.	33/34	Den Haag		
Oort, prof.dr J.H. en mw (Leiden)	33-40	Den Haag		lijst 1956
Oostié Bisschop, mw A. van	17-27	Den Haag		
Oostveen, mej. H.	12-19*	Den Haag		
Oppenheim, prof. mr A.S.(Leiden)	19/20	Den Haag		
Oppenheim-Feikema, mw T.	27-40	Den Haag		lijst 1956
Os, W. van (Leiden)		Den Haag		lijst 1956
Otten, dhr	36/37	Den Haag		
Otten-Smit, mw E.	33-38	Den Haag		
Pabst, Mejuffrouw C.J.(Corrie)	1897-43	Den Haag	Gooi	geschenk 1926
Paets tot Gansoyen, mw	18-25	Den Haag		
Pataky, mw	30/31	Den Haag		
Patijn, mej.	20/21	Den Haag		
Patijn, mej.	20/21	Den Haag		
Patijn, mw	12-14	Den Haag		
Patijn-van Doorn, mw	19-22	Den Haag		
Penn van Kappen, mw C.	12-14	Den Haag		
Pestel, Freule van	16-18	Den Haag		
Philipse, mw	34-31	Den Haag		
Piebenga, P.J.		Den Haag		lijst 1956
Pierson, mej. A.M.	15-18	Den Haag		
Pierson, Mej.R.		Den Haag		geschenk 1926
Pierson, Zuster E.		Den Haag		geschenk 1926
Pijl, mw L.		Den Haag		lijst 1956
Pijl-Brusse, mw mr C.	37/38	Den Haag		
Pino, mej.	12/13	Den Haag		
Pleyte, Mad. ^{elle} Corry	12-31	Den Haag		geschenk 1926
Poelman, mej.	13/14	Den Haag		
Polak, dhr en mw mr L.	26-28	Den Haag		
Polak-van den Bergh, C.	23-29	Den Haag		geschenk 1926
Pool, mw	16/17*	Den Haag		
Popta-Friederichs, Mevrouw M.	21-27	Den Haag		geschenk 1926
Praag-Hamburger, mw H.J. van	34-37	Den Haag		
Prager, mej. P.	12/13	Den Haag		
Prins, mej.	26/27	Den Haag		
Putten, mej. van	12-14	Den Haag		
Quarles van Ufford, Freule	12-15	Den Haag		
Quintus, mw	15-17	Den Haag		
Raalte, mej. P.C. van	17-44*	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Raalte-van denBergh, mw L. van (Rotterdam)	23-27	Den Haag		

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Ram, mej. de	20/21	Den Haag		
Ran, mej.	34/35	Den Haag		
Randwijk, Freule H. van	12-14	Den Haag		
Ranitz, Freule de	12-14	Den Haag		
Ranshout-van den Berge, mw van	28-34*	Den Haag		
Rappard-Rengers, mw van	19/20	Den Haag		
Ras, mej.	13-17	Den Haag		
Reeringh, mej. A.	12-16	Den Haag		
Réthy, dhr dr	14-19*	Den Haag		
Rheineck Leijssius-Feikema, De heer en Mevrouw T. van	12-27	Den Haag		geschenk 1926
Rijken, dhr L. (Leiden)	19/20	Den Haag		
Rijswijk de Jong, dhr en mw van	12-16	Den Haag		
Rijswijk de Jong-Húber, De Heer en Mevrouw van	25-37	Den Haag		geschenk 1926
Roelants, mej.	14-16	Den Haag		
Röell, dhr	16/17	Den Haag		
Röell-Sluis, mw dr J. (Rotterdam)	34-36	Den Haag		
Roessingh, Mademoiselle Sophie	12-26	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Roessingh-Wilbrenninck, Mevrouw	12-26	Den Haag		geschenk 1926
Roeters van Lennep, mw	23-25	Den Haag		
Roggenkamp, dhr mr P.M.J. (Rotterdam)	31-33	Den Haag		lijst 1956
Rombach, mr A.		Den Haag		lijst 1956
Rombach, mw	39-42	Den Haag		
Romeny, mw	17-21	Den Haag		
Roo de la Faille, mw de	12/13	Den Haag		
Roo de la Faille, mw de	28-33	Den Haag		
Roodschil-Schmal, mw	32-36	Den Haag		
Rose, mej. E.L.	12/13	Den Haag		
Rosenwald, mw en mej.	38-40	Den Haag		
Rosman-Sicker, mw	29-31	Den Haag		
Rossum du Chattel, mej. van	23/24	Den Haag		
Salomon-Schüler, mw M.	17-19	Den Haag		
Salomonson-Maas Geesteranus, mw	37-43	Den Haag		
Santen, mej. H.C. van (Leiden)	37/38	Den Haag		
Saryusz Bielski-Fruin, mw Ch.	33-40	Den Haag		lijst 1956
Sauerbier Gzn., J.F.		Den Haag		geschenk 1926
Sauerbier, Hermine	24-33	Den Haag		geschenk 1926
Sauerbier, Marie	24-44	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Sauerbier, mw	16-23	Den Haag		

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Savornin Lohman, Freule de	ca 1900-1910	Den Haag		
Savornin Lohman, mw de	27-29	Den Haag		
Schäffer, mej.	12-14	Den Haag		
Schaick-Aveling, mw van	23-28	Den Haag		
Scheers-von Mühlen, Mevrouw		Den Haag		geschenk 1926
Scheltema-Ladage, mw mr M.J.	k 38/39	Den Haag		
Schiff, dhr en mw	12-14	Den Haag		
Schiff, mw	12-27	Den Haag		geschenk 1926
Schilden, mej. M.J. van de		Den Haag		lijst 1956
Schlingemann, mw	12-14	Den Haag		
Schmidt auf Altenstadt, Jonkvrouwe D.von	12-26	Den Haag		geschenk 1926
Schmidt Ernsthausen, mej.(later mw van Lier-Schmidt Ernsthausen)	33-41	Den Haag		
Schmidt, mw (Leiden)		Den Haag		lijst 1956
Scholten, mej. N.	24-27 31/32	Den Haag		
Schorer, Freule (later mw Feith- Schorer)	12-44	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Schreuder van der Kolk, mej.	12-15	Den Haag		
Schreuder, mw A.M.	28-30	Den Haag		
Schüler, dhr E. en mw	13-23	Den Haag		
Schuurbecgne Boeye, Freule	12-15	Den Haag		
Schuurbecgne Boeye, Jhr, mw en mej.	19-21	Den Haag		
Schuylenburg, Mejuffrouw (later mw W.J.C. Quuispel- Schuylenburg)	25-34	Den Haag		geschenk 1926
Semster, mej.	22-24	Den Haag		
Serma, mej.	27/28	Den Haag		
Sickingha, Jkvr.	12/13	Den Haag		
Sieburg, dhr	34-39	Den Haag		
Siethoff, mej. ten	12-15	Den Haag		
Siewertsz van Reesema, Mad. ^{elle} J.E.	12-44	Den Haag		geschenk 1926
Sijthoff, mej. L.(later mw Frederiks-Sijthoff)	15-34	Den Haag		geschenk 1926
Sijthoff, mw N.	29-32	Den Haag		
Sinnighe Damsté, Mevrouw	25-34	Den Haag		geschenk 1926
Sitter, dr Aernoud en mw de (Leiden)	32-40	Den Haag		
Six, Jhr.	13-19	Den Haag		
Slagter, mr J. (Leiden)	39/40	Den Haag		lijst 1956
Slee, dhr G.J. (Rotterdam)	36/37*	Den Haag		
Sleeswijk, mw H.	19/20	Den Haag		
Sluis, Hermania van der	12-44*	Den Haag		geschenk 1926
Smalt-Ravenswaay, Mevrouw	21-34	Den Haag		geschenk 1926

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Smelt, dames A.E. en W.E.		Den Haag		lijst 1956
Smink, mw	12-17	Den Haag		
Smit, mej.	28-31*	Den Haag		
Snellen, dhr dr H.	39/40	Den Haag		
Snellen, mej. mr G.M. (Leiden)		Den Haag		lijst 1956
Snouck Hurgonje, Jkvr.	28-32	Den Haag		
Sölling, mej.	20/21	Den Haag		
Sommers, mw	40-43	Den Haag		
Spall, mej. T. van (Leiden)	16-18	Den Haag		
Spanjaard-Zadoks, Mevrouw Albert	13-42	Den Haag		geschenk 1926
Spengeler, Jhr. mr van	19-30	Den Haag		
Spoel, mej. T. van	14/15	Den Haag		
Sprenger, mej. A.	19/20	Den Haag		
Stadt, dhr van de	36/37	Den Haag		
Stadt, mej. C.A. van de	22-31	Den Haag		geschenk 1926
Star Numan, mej.	12-14	Den Haag		
Steeden-Schröder, me C.W. van	26-32	Den Haag		
Steinmetz, dr R.	36/37	Den Haag		
Stempels, mej. H.G.J.	12-44*	Den Haag		lijst 1956
Stephenson-Hagen, De Heer en Mevrouw Irish	12/13 20-22	Den Haag		geschenk 1926
Stheeman, mw E.	15-17	Den Haag		
Stipriaan Luiscius-Dunbar, mw van	26-33	Den Haag		
Stockum, mw dr van	33-41	Den Haag		
Stoop, mw	19/20	Den Haag		
Stoppelaar, mej. de	15-17	Den Haag		
Stralen, Mademoiselle van	12-33	Den Haag		geschenk 1926
Straub, mej. H.	12-14*	Den Haag		
Streef, mw R.	37-40	Den Haag		
Stuers, dhr Ch. de	15-20	Den Haag		
Stuers-van Mühlen, mw N.de	1900-18	Den Haag		
Stürler, Freule T. de	17-20	Den Haag		
Suchtelen van de Haare, mej. M. van	40/41	Den Haag		
Suermondt, mej. A.J.	22-31	Den Haag		geschenk 1926
Telders, mej. G.J.	21-26	Den Haag		
Tels-Skrein, Mr. H. en mw	25-31 37/38	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Teylingen, freule J.E. van , later Mevrouw Huszar-van Teylingen	1903-43	Den Haag	Gooi	geschenk 1926
Thomson, majoor L.W.J.K.	1906-1911	Den Haag		
Tjaden-Bussmann, mw	12-15	Den Haag		
Traas, dhr en mw	32-40	Den Haag		
Traill-Eversdijk Smulders, mw L.	35/36	Den Haag		

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Trappen, mw van der	25-27	Den Haag		
Tricht, mej. A.J. van	12-21	Den Haag		
Tromp, dhr K.J. en mw	13-25	Den Haag		lijst 1956
Tromp, mej. A.C.	14-18	Den Haag		
Tutein Nolthenius, dhr W.R.	15-43	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Tuyll Boreel, Bsse van (Bloemendael)	20/21	Den Haag		
Tuyll de Serooskerken de Zuylen-Calkoen, Baronne de		Den Haag		geschenk 1926
Unger, dhr (Rotterdam)	26-31	Den Haag		
Upwich, dhr en mw van den	30-38	Den Haag		lijst 1956
Valk, mej. L. van der	19-21	Den Haag		
Vassy, mej. de	13-21	Den Haag		
Vaz Dias, mej. C.	12/13	Den Haag		
Veen, mej. W.A. van der	16-28*	Den Haag		
Velde, mw van de	38-40	Den Haag		
Veldhuyzen van Zanten, mej. A.	19-22	Den Haag		
Verbeek, Mademoiselle Carry	18-35	Den Haag		geschenk 1926
Verburgt-Kramers, mw G.C.		Den Haag		lijst 1956
Verloop, mej. E.A.	29-32	Den Haag		
Verloop, mw E.	25-27	Den Haag		
Vermeulen, dhr en mw J.	28-40	Den Haag		lijst 1956
Versluys, mw	16-19	Den Haag		
Verster, Floris		Den Haag		geschenk 1926
Vianen, mej. C. van	12-18*	Den Haag		
Vigelius, mej. M.	23/24	Den Haag		
Vincent-Krol, mw	34-39	Den Haag		
Visser mw	40-42	Den Haag		
Visser, dhr	12-15*	Den Haag		
Visser-Jas, mw L.	26-32	Den Haag		
Vletter- Bosch, Dr.A. en mw de	06-41*	Den Haag	Haarlem	geschenk 1926 lijst 1956
Vletter, mej. A. de	12-14*	Den Haag		
Vlieland hein, mej.	21-25	Den Haag		
Voorthuysen-Eschauzier, De heer en Mevrouw van		Den Haag		geschenk 1926
Vos van Steenwijk, mw J. de	25-27	Den Haag		
Vosmaer, mw	12/13	Den Haag		
Voûte, mej. M.	23-35	Den Haag		
Vriend, dhr	12-17*	Den Haag		
Vries van Heyst, mej. de (Delft)	12-14	Den Haag		
Vries, mej. L. de	18-20	Den Haag		
Waal, dhr en mw de	12-16	Den Haag		
Waerden, mej. A. van der	20-23	Den Haag		
Wageningen-Rens, mw van	12-15	Den Haag		
Wal, dhr R. van der	41/42	Den Haag		

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Wal, mej. H. van der	15-20*	Den Haag		
Walch, dhr en mw J.L.	13/14	Den Haag		
Waller, mej. (Delft)	17-20	Den Haag		
Walrecht, dhr	14/15	Den Haag		
Wanink, dhr	16-18*	Den Haag		
Wassenaar van Rosande, Bsse van	12/13	Den Haag		
Waterman, dhr en mw	16-20 28/29	Den Haag		
Waterman, mej.	12-20	Den Haag		
Weel, mw van	12-18	Den Haag		
Weijgers, mej.	40-44	Den Haag		
Wely, dr en mw van	19/20	Den Haag		
Wenken, dhr en mw A.W.	19/20	Den Haag		
Wennekes, mej. J.E.	12-44*	Den Haag		geschenk 1926 lijst 1956
Werdmüller, mej. J. von	24/25	Den Haag		
Wichers van Kerchem, Mademoiselle	16-19	Den Haag		geschenk 1926
Wichers van Kerchem-Viruly, Madame	16-18	Den Haag		geschenk 1926
Wichers, mej.	41-43	Den Haag		
Wickers Hoeth, mej. A.	14/15	Den Haag		
Wijckerveld Bisdom, mej. J.	17-27	Den Haag		
Wijk, mej. M. van	30/31	Den Haag		
Wijnberg, mw	20-22	Den Haag		
Wilbers, mw H.	22-26	Den Haag		geschenk 1926
Willigen, Mej. M.J.C. van der	21-27	Den Haag		geschenk 1926
Wilton, mw	14-17	Den Haag		
Winkler Prins, dhr I (Leiden)	21/22	Den Haag		
Zaayer-Jacobson, Mevrouw	12-27	Den Haag		geschenk 1926
Zeeman, mej.	18/19	Den Haag		
Zeverijn, Mevrouw A.M.		Den Haag		geschenk 1926
Zijlstra, dr B.J.		Den Haag		lijst 1956
Zuur-Kampf, mw A. en mej.	26-28	Den Haag		
Zwanenburg, mej.	40/41	Den Haag		
Zwart-Tels, dhr en mw	05/06 21-32	Den Haag	Rotterdam	geschenk 1926
Bartelds-van Hattem, Mevrouw		Dordrecht		geschenk 1926
Boogaerdt-Meyster		Dordrecht		lijst 1956
Bouvy, mej. dr. J.M.C.	jaren 10-39	Dordrecht	Den Haag	lijst 1956
Bouvy-Beekhuis, mw M.A.	jaren 10-39	Dordrecht	Den Haag	lijst 1956
Crena de Iongh-Kapteyn, Mevrouw		Dordrecht		geschenk 1926 lijst 1956
Crena de Iongh-van Oldenborgh, Mevrouw		Dordrecht		geschenk 1926
Delden, L.H.J. van		Dordrecht		geschenk 1926
Drucker - van Hasselt, M.		Dordrecht		geschenk 1926

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Gijp Barendregt-de Vos, mw van de		Dordrecht		lijst 1956
Meijer, Laurence H.A.		Dordrecht		geschenk 1926
Meijer-Versteegh, Mevrouw L.B.		Dordrecht		geschenk 1926
Redelé-Klein van Willigen, Mevrouw		Dordrecht		geschenk 1926
Salomonson-Hoyer, mevrouw	jaren 20-41	Dordrecht		geschenk 1926
Sickenga-Knappert, Mevr.Mr.F.N.	jaren 10-30	Dordrecht	Haarlem	geschenk 1926 lijst 1956
Smit-Smit, De Heer en Mevrouw (Kinderdijk)		Dordrecht		geschenk 1926
Stoop-van Delden, Mevrouw		Dordrecht		geschenk 1926 lijst 1956
Verbeek van der Sande-Fangman, Mevrouw		Dordrecht		geschenk 1926
Vos-Lebret, J. de		Dordrecht		geschenk 1926
Vriesendorp-Giltay, N.		Dordrecht		geschenk 1926
Vriesendorp-Rens, T.		Dordrecht		geschenk 1926 lijst 1956
Baekers – de Vlam, dhr W.N.J. en mw. M.	(voor) 42/43	Eindhoven		lijst 1956
Bruning, familie (ca 7 personen)	42/43	Eindhoven		
Lotichius-Matthijssen, mw N.		Eindhoven		lijst 1956
Peijnenburg, dhr J. en familie (ca 10 personen)	42/43	Eindhoven		lijst 1956
Putt-Bos, mw S. van de		Eindhoven		lijst 1956
Barendrecht, mw	(voor) 42/43	Gooi		
Bienfait-Fangman, Mevr. de Wed. J.		Gooi		geschenk 1926
Bijll Nachenius, Mad. ^{elle} A.de		Gooi		geschenk 1926
Blijdenstein, Johanna	jaren 10-30	Gooi		geschenk 1926
Cator-von Schmidt auf Altenstadt, Mrs		Gooi		geschenk 1926
Doodeheefver dhr H.P. en mw	(voor) 42/43	Gooi		lijst 1956
Doyer, mw J.A.		Gooi		lijst 1956
Dudok de Wit-Molzer, mw A.	(voor) 42/43	Gooi		
Elling, dhr.P.		Gooi		lijst 1956
Götzen, mw H.		Gooi		lijst 1956
Haan-Menalda, De Heer en Mevrouw de		Gooi		geschenk 1926
Heukelom, Sara van (later mw Tutein Nolthenius)		Gooi		geschenk 1926 lijst 1956
Hidde Nijland, dr ir H		Gooi		lijst 1956
Jonckheer –de Brauw, mw M.C.		Gooi		lijst 1956
Kneppelhout, mej. S.E.	(voor) 42/43	Gooi		lijst 1956

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Koster- Bar. ^{sse} thoe Schwartzenberg en Hohenlandsberg, De Heer en Mevrouw	10-43	Gooi		geschenk 1926 lijst 1956
Labarre- Bar. ^{sse} Mulert, De Heer en Mevr.		Gooi		geschenk 1926
Leck, Bart van der		Gooi		lijst 1956
Leeuw, dhr H. de		Gooi		lijst 1956
Lennepe, mw van	jaren 30	Gooi		lijst 1956
Mendes da Costa-Jessurun de Mesquita, De Heer en Mevrouw		Gooi		geschenk 1926
Meurs, mw M.R.		Gooi		lijst 1956
Pabst, C.F.(Wageningen)		Gooi		geschenk 1926
Pabst, mw E.	(voor) 42/43	Gooi		lijst 1956
Prak, mej	(voor) 42/43	Gooi		
Schöne-van der Leck, hr en mw O.		Gooi		lijst 1956
Schönfeldt, dhr of mej.	(voor) 42/43	Gooi		
Schonk-van der Leck, Hr en mw		Gooi		lijst 1956
Sluiter, Mejuffrouw C.J.		Gooi		geschenk 1926
Swaan, mej. J.W.		Gooi		lijst 1956
Terpstra-Reerink, W.M.		Gooi		geschenk 1926
Vuyk, mw W.		Gooi		lijst 1956
Vuyk-Boers, me K.L.		Gooi		lijst 1956
Zweerts-Roelvink, Madame		Gooi		geschenk 1926
Beekhuis, prof. mr. J.H.		Groningen		lijst 1956
Beukema, Hr J.J.		Groningen		lijst 1956
Beukema-Haan, T.H		Groningen		geschenk 1926
Binnendijk, mej. J. van		Groningen		lijst 1956
Bogtstra, mej. A.		Groningen		lijst 1956
Brugmans-Beukema, mew E.		Groningen		lijst 1956
Groeneveld Meijer, Helene		Groningen		geschenk 1926
Haan, Mejuffrouw Alida		Groningen		geschenk 1926
Haan, Mejuffrouw M.H.		Groningen		geschenk 1926
Halbertsma, Mejuffrouw H.J.		Groningen		geschenk 1926
Hamel, prof. en mw van,	1900-07	Groningen		
Heymans, prof. G. en mw	1900-07	Groningen		
Heymans, prof.G.		Groningen		geschenk 1926
Mesdag, mej. E. (Haren)		Groningen		lijst 1956
Moll, Prof.J.W.		Groningen		geschenk 1926
Moll-Fruin, prof. J.W. en mw	1900-07	Groningen		
Nieweg, J. (Amersfoort)	1900-07	Groningen	Amersfoort	geschenk 1926
Pet-Meiners, prof en mw	1900-07	Groningen		
Siemens, mej. F. (Haren)		Groningen		lijst 1956
Siemens, Thetasia J.		Groningen		geschenk 1926
Winter, prof. jhr dr P.J. van		Groningen		lijst 1956
Beyers-de Graaff, mw Ab. E.		Haarlem		lijst 1956

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Dekker, Nelly		Haarlem		geschenk 1926
Dolleman-Fock, Mevrouw H.	29-44	Haarlem	Den Haag	geschenk 1926 lijst 1956
Dorhout Mees, mej.		Haarlem		lijst 1956
Doyer, H. (Lausanne)		Haarlem		geschenk 1926
Drucker- van Hasselt, Mevr M.		Haarlem		geschenk 1926
Erwtteman, Jacob (Amsterdam)	37-41	Haarlem		lijst 1956
Everts, Mevrouw J.H.		Haarlem		geschenk 1926
Ferf, Mad. ^{elle} A.C.		Haarlem		geschenk 1926 lijst 1956
Guépin-Bloem, Mevrouw J.P.		Haarlem		geschenk 1926
Heel-de Vogel, mevrouw F. van		Haarlem		geschenk 1926
Heil, Anna		Haarlem		geschenk 1926
Heil, Helena M.		Haarlem		geschenk 1926
Holst, prof. dr. G.		Haarlem		lijst 1956
Josselin de Jong-Kappeijne van de Coppello, Mevrouw P. de		Haarlem		geschenk 1926
Leer, J.F. van		Haarlem		lijst 1956
Loeff, mej.J.W.	jaren 20-30	Haarlem		lijst 1956
Pauw, Ella	jaren 20-30	Haarlem		geschenk 1926
Pauw, mej. J.P.		Haarlem		lijst 1956
Pauw-Doncan, Mevrouw G.	jaren 20-30	Haarlem		geschenk 1926
Petit, Mejuffrouw J. de		Haarlem		geschenk 1926
Reigersberg Versluijs-van Andringa de Kempenaer, Madame van		Haarlem		geschenk 1926
Robbers, mw J.		Haarlem		lijst 1956
Stolp-Pauw, Mevrouw M.	jaren 20-30	Haarlem		geschenk 1926
Vis-Moll, Mevrouw		Haarlem		geschenk 1926
Vletter-Hofman, C.H. de		Haarlem		geschenk 1926 lijst 1956
Winsen-Arper, mw G.J. van		Haarlem		lijst 1956
Aalst-Scheltema, dhr en mw van		Rotterdam		lijst 1956
Alphen-Roos, mw C. van	jaren 10-43	Rotterdam		
Bas-Chabot, mw M.E. de		Rotterdam		lijst 1956
Berkemeier, Mejuffrouw A.H.		Rotterdam		geschenk 1926
Beuningen-Charlouis, mw A.E. van (Vierhouten)		Rotterdam		lijst 1956
Bolle-Koolemans Beynen, mevrouw A.	jaren 10-30	Rotterdam		geschenk 1926
Brevet-Hoetink, Mevrouw Mr.G.F.	jaren 20-30	Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Bruyn-van Lede, Mevrouw P.		Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Buren-de Kuyper, Mevrouw A. van		Rotterdam		geschenk 1926
Chabot-Viruly, mw A.	(voor) 42/43	Rotterdam		

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Coert-Jongeneel, mw S.M.C.		Rotterdam		lijst 1956
Crena de Iongh-Gransberg, mw	jaren 30	Rotterdam		
Crol-Doyer, mw C.		Rotterdam		lijst 1956
Crol-Halbertsma, Mevrouw E.	1900-43	Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Croll-de Kuyper, Mevrouw	jaren 20-30	Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Dam-Suermondt, Mevrouw H.L.van		Rotterdam		geschenk 1926
Dam-van Toulon van der Koog, Mevrouw van		Rotterdam		geschenk 1926
Drost van der Stok, Mevrouw	jaren 20-30	Rotterdam		geschenk 1926
Dutilh-de Kuyper, Mevrouw	jaren 20-30	Rotterdam		geschenk 1926
Eggink-van Stolk, mw G. (Wassenaar)		Rotterdam		lijst 1956
Glazener-Schleicher, dhr en mw	jaren 30	Rotterdam		lijst 1956
Goddard-Lingbeek, Mevrouw		Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Gransberg, Pauline	jaren 20-40	Rotterdam	Den Haag	geschenk 1926 lijst 1956
Haitzema, mw	(voor) 42/43	Rotterdam		
Hana, Herman	jaren 10	Rotterdam		
Havelaar-Hoogewerff, Mevrouw W.	jaren 10-30	Rotterdam		geschenk 1926
Havelaar-Koch, Mevrouw	jaren 20-43	Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Hintzen-'s Jacob, Mevrouw	1899-40	Rotterdam		geschenk 1926
Hintzen-Pels Rijcken, De Heer en Mevrouw	jaren 10-40	Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Hoey Smith-Van Stolk, De Heer en Mevrouw van	jaren 10-43	Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Hoop-de Monchy, Mevrouw van der		Rotterdam		geschenk 1926
Hudig, Mademoiselle F.		Rotterdam		geschenk 1926
Hudig-Hoogerwerff, Mevrouw		Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Hudig-Mees, mw		Rotterdam		geschenk 1926
Hudig-Roos, De Heer en Mevrouw	jaren 10-40	Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Hudig-Turk, dhr en mw		Rotterdam		lijst 1956
Jacobson-Ebeling, Mevrouw	1899-41	Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Kanter-Vos, Mevrouw de		Rotterdam		geschenk 1926
Knottenbelt-Hudig, Mevrouw		Rotterdam		geschenk 1926
Kolff A.Qzn.- Havelaar, Mevrouw de Wed. H.		Rotterdam		geschenk 1926
Leopold, mw	jaren 20-40	Rotterdam		
Löhnis, Mejuffrouw C.M.		Rotterdam		geschenk 1926

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Mandele-van Bosse, dhr K.P. en mw van der	jaren 10-43	Rotterdam		lijst 1956
Mees- de Kuyper		Rotterdam		lijst 1956
Mees-Bouvin, Mevrouw		Rotterdam		geschenk 1926
Mees-Hudig, Mevrouw		Rotterdam		geschenk 1926
Mees-van Dorp, mw M.		Rotterdam		lijst 1956
Mees-van Stolk, hr en mw	jaren 10-20	Rotterdam		lijst 1956
Milders, Mad. ^{elle} Marguerite		Rotterdam		geschenk 1926
Monchy, H.G.J.		Rotterdam		lijst 1956
Monchy-'s Jacob, Mevrouw de		Rotterdam		geschenk 1926
Monchy-de Bas, Mevrouw de		Rotterdam		geschenk 1926
Monchy-Reynvaan, Mevrouw de		Rotterdam		geschenk 1926
Monné-van Stolk, mw M. (Wassenaar)		Rotterdam		lijst 1956
Muntendam-Isebree Moens, Mevrouw		Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Nolst Trenité, mr W.		Rotterdam		lijst 1956
Nolst Trenité-Chabot, De Heer en Mevrouw		Rotterdam		geschenk 1926
Nolst Trenité-van Rossem, De Heer en Mevrouw		Rotterdam		geschenk 1926
Ommeren-de Voogt, Mevrouw van		Rotterdam		geschenk 1926
Pennink, Rena		Rotterdam		geschenk 1926
Plate- 's Jacob, mw G.	jaren 10-30	Rotterdam		
Plate-Engelbrecht, Mevrouw	jaren 10-30	Rotterdam		geschenk 1926
Postma-Meerburg, mw C.	jaren 30-40	Rotterdam		lijst 1956
Raalte-van den Bergh, Mevrouw van		Rotterdam		geschenk 1926
Roeters van Lennep-Nolst Trenité, mw G.E.		Rotterdam		lijst 1956
Roggenkamp, mr P.M.J.		Rotterdam		lijst 1956
Rossem-Huet, Mevrouw van		Rotterdam		geschenk 1926
SantmanWierds, mw J.L.	jaren 20-43	Rotterdam		lijst 1956
Schaick-Dobbelman, Mevrouw van		Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Schalkwijk, Mej. H.W.	20-43	Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Siegenbeek van Heukelom- Fockema, mw		Rotterdam		lijst 1956
Smith(- van Stolk), Mevrouw de weduwe William (Grietie)	1899-41	Rotterdam		geschenk 1926
Smit-Rochussen, Mevrouw		Rotterdam		geschenk 1926
Stakenburg-Mees, dhr en mw		Rotterdam		lijst 1956
Stolk, Mejuffrouw G. van (Georgette)	1899-1943	Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Stolk-de Jonge, Mevrouw van		Rotterdam		geschenk 1926

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
				lijst 1956
Stolk-Martens, Mevrouw E. van		Rotterdam		geschenk 1926
Stolk-Quintus, Mevrouw W.S.J. van		Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Suermondt, Mary		Rotterdam		geschenk 1926
Taudin Chabot-Veder, Mevrouw M.	jaren 10-40	Rotterdam		geschenk 1926
Vaillant, Warda		Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Valk-Engelbrecht, Mevrouw van der	jaren 10-40	Rotterdam		geschenk 1926
Verbrugge-Mees, De Heer en Mevrouw	jaren 20-43	Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Vreede, Mejuffrouw C.P.		Rotterdam		geschenk 1926
Willigen-Sauerbier, Mevrouw L. van der	06-43	Rotterdam		geschenk 1926 lijst 1956
Zwartendijk, J.		Rotterdam		geschenk 1926
Adriani, mw	jaren 20-30	Utrecht		
Arendsen Hein, Dhr. en mevr. G.W.	30-38	Utrecht	Amsterdam	lijst 1956
Beins, Mejuffrouw A.		Utrecht		geschenk 1926
Beuningen-Fentener van Vlissingen, Mevrouw van		Utrecht		geschenk 1926 lijst 1956
Bloembergen-Burger, Mevrouw		Utrecht		geschenk 1926
Boer-Smit, mw wed. dr. M. den	jaren 30-43	Utrecht		lijst 1956
Borst-de Breuk, mw	jaren 20-43	Utrecht	Den Haag	lijst 1956
Bosscha, G.C.		Utrecht		lijst 1956
Breuk, dhr W.J. de	jaren 30	Utrecht		lijst 1956
Breukink-van der Mandele, De Heer en Mevrouw		Utrecht		geschenk 1926
Centraal Museum		Utrecht		lijst 1956
Dorsten-Peter, Mevrouw de Wed. van		Utrecht		geschenk 1926
Driessen, de Heer en Mevrouw		Utrecht		geschenk 1926
Dusser de Barenne-Snellen, De Heer en Mevrouw	27-29	Utrecht		geschenk 1926
Enschedé-Romer, mw H.	(voor) 42/43	Utrecht		lijst 1956
Fruin, dames (ca 6 personen)	1896-jaren 20	Utrecht		
Graaf, dhr en mw A. de	1899-1902	Utrecht		
Haersolte, Freule van	jaren 20-30	Utrecht		
Haitsma Mulier-Haan, dr T.G. en mw B.		Utrecht		lijst 1956
Hamburger, mw	jaren 20-30	Utrecht		
Hamburger-van der Perk, mw		Utrecht		lijst 1956
Hardenbroek, mw van	(voor) 42/43	Utrecht		
Heteren-Vink, mw R. van	(voor) 42/43	Utrecht		lijst 1956
Hijmans van den Bergh-Hudig, Mevrouw C.M.	1920-43	Utrecht		geschenk 1926 lijst 1956

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Holthe tot Echten, Jkvr. M.L. van	jaren 20-43	Utrecht		lijst 1956
Hoogendorp, Freule van	(voor) 42/43	Utrecht		
Hoorweg-Hoorweg, Mevrouw Mr.P.R.		Utrecht		geschenk 1926 lijst 1956
Hooykaas, mr E.		Utrecht		lijst 1956
Huysinga-de Mann, Mevrouw		Utrecht		geschenk 1926
Jonkman-van Gorkom, Mevrouw		Utrecht		geschenk 1926
Jordan-Breukink, mw	(voor) 42/43	Utrecht		lijst 1956
Jordan-van Witsen, mw N.		Utrecht		lijst 1956
Julius-Peters, mw G.M.		Utrecht		lijst 1956
Juynboll-van Schouwenburg, Mevrouw	1920-43	Utrecht		geschenk 1926 lijst 1956
Kapteyn-van Heyst, Mevrouw A.C.	1900-jaren 30	Utrecht		geschenk 1926
Lebret, Mej.C.		Utrecht		geschenk 1926
Lier-Guldensteeden Egeling, Mevrouw van		Utrecht		geschenk 1926
Maas, ir J. (Hengelo)	1911-1940	Utrecht		geschenk 1926 lijst 1956
Mees-Moll, Mevrouw de Wed ^e A.W.		Utrecht		geschenk 1926
Meulen, Bine van der (Wibbina)	1901-1940	Utrecht		geschenk 1926 lijst 1956
Meulen, Dr.J.E. en mw van der	1896-jaren 30	Utrecht		geschenk 1926
Meulen, Liesbeth van der (later mw Maas-van der Meulen, Hengelo)	1905-1940	Utrecht		geschenk 1926
Meulen, mej. N.G.(later mw Nieweg-van der Meulen, Amersfoort)	1899-1900	Utrecht		lijst 1956
Meulen, Mr.J.E. van der	1905-1930 k 35-39	Utrecht	Den Haag	geschenk 1926 lijst 1956
Meulen, N. van der	1905-1940	Utrecht		
Mijnssen- de Graaf, Hr, mw en 3 dochters	1899-1902 (of langer)	Utrecht		
Nijland, mw B.H.	(voor)42/43	Utrecht		lijst 1956
Noyons-Schmutzer, mw wed.prof.dr. A.K.M.		Utrecht		lijst 1956
Ockhuysen, mw	(voor) 42/43)	Utrecht		
Peletier, dhr G.	1899-1902 18-22	Utrecht	Den Haag	
Poortman-Hoorweg, Mevrouw		Utrecht		geschenk 1926
Ranitz, hr en mw de	jaren 20-30	Utrecht		
Ravesteyn-Hintzen, Mevrouw van	jaren 20-30	Utrecht		geschenk 1926
Reiger, mej. Henriëtte F.	jaren 20-30	Utrecht		lijst 1956

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Rennes, Catharina van	1896-jaren 10 (?)	Utrecht		
Ribbius Peletier Jr., G.	jaren 10-20	Utrecht		geschenk 1926 lijst 1956
Ribbius Peletier, Elisabeth	jaren 10-20	Utrecht	Amsterdam	geschenk 1926 lijst 1956
Ribbius Peletier, Louise (later hr en mw Reinink-Ribbius Peletier)	1910- jaren 30	Utrecht	Den Haag	geschenk 1926 lijst 1956
Ribbius Peletier, mej. A., (later hr en mw Ubbens-Ribbius Peletier)	jaren 10-20	Utrecht		geschenk 1926 lijst 1956
Ribbius Peletier, mej. Davina, (later hr en mw van Wely- Ribbius Peletier)	15-43	Utrecht	Den Haag	geschenk 1926 lijst 1956
Ribbius Peletier-Wijbelingh, dhr G en mw A	1896-jaren 30	Utrecht		geschenk 1926
Rietveld, Hr G.		Utrecht		lijst 1956
Riezen, mw	(voor) 42/43	Utrecht		
Royen, mej. van	1901-?	Utrecht		
Rumme, mw	(voor) 42/43	Utrecht		
Sande mw van der	1901-?	Utrecht		
Schelling, ir. Herman	jaren 20-30	Utrecht		
Scherjon, W.		Utrecht		geschenk 1926
Schokking-Ribbius Peletier, mw (Keulen)		Utrecht		lijst 1956
Smit, mej. R (later mw Arends- Smit	38-42	Utrecht		
Snellen, Mej.E.		Utrecht		geschenk 1926
Snellen.de Kleijn, Mevrouw M.	jaren 20-30	Utrecht		geschenk 1926
Snellen-Werker, Mevrouw M.	jaren 20-30	Utrecht		geschenk 1926
Steengracht, mw van	(voor) 42/43	Utrecht		
Stronck, Elsie	jaren 20-30	Utrecht		
Verhoeff-Viehmman, Mevrouw		Utrecht		geschenk 1926
Waterman, mw	(voor) 42/43	Utrecht		
Wesselink, mw	1899-1902 (of langer)	Utrecht		
Witsen, Jan van		Utrecht		lijst 1956
Boekelman, dr. A.J.		Zeist		lijst 1956
Broek- de Moll van Otterloo, Mw M.W. van den (Dreibergen)		Zeist		lijst 1956
Broek, Mw ir. J.J. van den (Driebergen)		Zeist		lijst 1956
Halbertsma, dhr G.A.		Zeist		lijst 1956
Kaakebeen, Mad. ^{elle} J.		Zeist		geschenk 1926
Kortland, mej D.		Zeist		lijst 1956
Kortlandt-Heintz, Mevrouw	jaren 20-30	Zeist		geschenk 1926

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Kuytenbrouwer, Mad. ^{elle} A.M.		Zeist		geschenk 1926
Verloop-Schermers, mw G.		Zeist		lijst 1956
Vouillaizon, Mejuffrouw M.		Zeist		geschenk 1926
Ankersmit, Hr en Mw (Bathmen)		niet bekend		lijst 1956
Ankersmit, hr en mw (Olst)		niet bekend		lijst 1956
Boon, mej. L. (Bilthoven)		niet bekend		lijst 1956
Enklaar-de Sauvage Nolting, Mw P.S.M. (Nunspeet)		niet bekend		lijst 1956
Frank, Myrtil (New York)		niet bekend		lijst 1956
Geus van de Heuvel, Hr. B. de (Nieuwersluis)		niet bekend		lijst 1956
Graaff-Bachiene, Mw L. de (Beaussiet)		niet bekend		lijst 1956
Gratama-Roest, Mw C.M.C. (Dubbeldam)		niet bekend		lijst 1956
Groen-Nieuwenhuizen Segaar, mw A. (Noordwijk aan zee)		niet bekend		lijst 1956
Harmens-Scholten, mw E.		niet bekend		lijst 1956
Hekker, Hr. Th. (Nijmegen)		niet bekend		lijst 1956
Hekker, ir. Th. en Ir. M. (Nijmegen)		niet bekend		lijst 1956
Hille, Hubert van (Zutphen)		niet bekend		lijst 1956
Hoogendoorn, dr. W.		niet bekend		lijst 1956
IJzerman, mw (Voorschoten)		niet bekend		lijst 1956
Jordan, Drs H. (De Bilt)		niet bekend		lijst 1956
Kunst, Hr. H.W. (Oegstgeest)		niet bekend		lijst 1956
Langerveld, mw (Naaldwijk)		niet bekend		lijst 1956
Mooy, A. de (Zwolle)		niet bekend		lijst 1956
Mulder, H J.E. (Ede)		niet bekend		lijst 1956
Nauta- van der Hoeven, mw A.J. (Eefde)		niet bekend		lijst 1956
Nierstrasz, mw C. (Epe)		niet bekend		lijst 1956
Pol-Posthuma, mw B. van de (Geneve)		niet bekend		lijst 1956
Ramondt, L. (Nijmegen)		niet bekend		lijst 1956
Rutley-Liefrinck, mrs (Jelverston)		niet bekend		lijst 1956
Schalkwijk, Hr. W.C.		niet bekend		lijst 1956
Smulders, hr L. (Gouda)		niet bekend		lijst 1956
Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden		niet bekend		lijst 1956
Talk, Edmund E. (New York)		niet bekend		lijst 1956
Terwey, J. (Zuid-Afrika)		niet bekend		lijst 1956
Timken, mr R. (Palo Alto)		niet bekend		lijst 1956
Tutein Nolthenius-Methorst, mw M.E. (Zutphen)		niet bekend		lijst 1956
Verspyck, Jhr mr. H.H.G. (Epe)		niet bekend		lijst 1956

naam	jaar	plaats	plaats II	bijzonderheden
Verwey, Dr.Jan (Schoorl)		niet bekend		lijst 1956
Verwey, Gerlof (Bussum)		niet bekend		lijst 1956

VERZAMELING H.P.BREMMER

Het overzicht van de verzameling H.P.Bremmer van 1911 tot 1956 is ondergebracht in twee tabellen: Schilderijen en tekeningen en Beeldhouwkunst.

Toelichting

Taxatie in guldens 1911-15

Deze is gebaseerd op de volgende bronnen:

-Inventaris Bremmer 1911: Notitieboekje met handgeschreven inventarislijst, getiteld: *Opgaaf van verschillende goederen met daarbij genoteerde assurantiewaarden, welke eigendom uitmaken van H.P.Bremmer. Deze lijst is opgemaakt op Dinsdag 20 Juni 1911*, part.coll. In deze lijst is Bremmers verzameling opgesomd van het grootste schilderij tot het kleinste tinnen bakje. De omschrijvingen zijn zeer summier. Maten ontbreken in de meeste gevallen, evenals datering en techniek. De voorwerpen worden achtereenvolgens opgesomd onder de kopjes: Meubelen, Oude Schilderijen, Moderne Schilderijen, Tekeningen, Tekeningen Vincent van Gogh, Tekeningen algemeen, Beeldhouwwerk, Beeldhouwwerk (brons), Delftsch aardewerk, Delftsche tegels en tableaux, Aardewerk Lanooy, Verschillend aardewerk, Steingut, Blanc de chine, Porcelain, Tin, Koper, speksteen, Glaswerk, Klokken, Graphisch werk en Verschillende voorwerpen. Het laatste deel van dit notitieboekje, vanaf p. [28] [mijn nummering, de bladen zijn ongenummerd] fungeerde als een soort aankoopboek. De entries in dit gedeelte zijn te verdelen in drie perioden:

-Aankopen Bremmer voorjaar 1911: aankopen die Bremmer deed vlak voor en na het afsluiten van de inventarislijst. Op p. [28] staat een dubbele streep onder de bedragen met een totaalbedrag: 69.548. vervolgens is de lijst aangevuld met recente aankopen, zoals blijkt uit een entry op deze pagina, 'boeken en platen veiling Müller 13 Juni 1911'. Deze aankopen lopen door op p. [29], tot aan het kopje 'Bijgekomen sedert 20 juni 1911'. De aankopen in het voorjaar van 1911 bedragen samen 3.619,85 gulden. De waarde van de verzameling op 20 juni 1911 was dus in totaal 73.167,85 gulden.

-Aankopen juni 1911 t/m december 1913: aankopen genoteerd onder het kopje 'Bijgekomen sedert 20 juni 1911'. Deze entries lopen door tot op p. [33], waar in de kantlijn '1914' staat geschreven.

-Aankopen Bremmer 1914-1915: aankopen genoteerd vanaf p. [33], vanaf de notitie in de kantlijn '1914' tot het de laatste bladzijde, p. [35]. De voorlaatste bladzijde, p.[34] ontbreekt. Op p. [35] staat in de kantlijn een jaartal waarvan de laatste cijfers niet leesbaar zijn, vermoedelijk 1915.

Taxatie in guldens 1920-22

Deze is gebaseerd op de volgende bron:

-Kaartsysteem Bremmer 1920-1922: een beschrijvende catalogus op kleine stamkaarten van de schilderijen en tekeningen in de verzameling, door Bremmer aangelegd in 1920 en aangevuld tot 1922. Op elke fiche staat een uitgebreide beschrijving van het kunstwerk, de datering en de techniek en de verzekeringswaarde. Soms bevatten de kaarten ook extra informatie, zoals de datum (en heel zelden de prijs) van aankoop en de eventuele vermelding in *Moderne Kunstwerken* en *Beeldende Kunst*. Dit kaartsysteem is niet intact bewaard gebleven; het is door Bremmer en later door zijn zoon Floris voor verschillende andere doeleinden gebruikt: deels voor een index op Bremmers verzameling reproducties en lichtbeelden en deels voor een administratie van de verkoop van de verzameling Bremmer na zijn overlijden. De

bewaard gebleven fiches, 401 in totaal, zijn teruggevonden in verschillende dozen van de uitgebreide carthotheek van de familie Bremmer in het BA/RKD

Taxatie in guldens 1938 (schilderijen en tekeningen)

Deze is gebaseerd op de volgende bron:

- **Inventaris Bremmer 1938:** Notitieboekje met handgeschreven inventarislijst, getiteld: *Taxatie van kunstvoorwerpen in bezit van H.P.Bremmer en zich bevindende Trompstraat 322, den Haag 12 okt.1938*, BA/RKD. Deze inventarislijst telt 556 nummers schilderijen en tekeningen, even summier aangeduid als in de inventaris van 1911, voor een totaal van 183.200 gulden. De rest van de verzameling is opgesomd in totaalbedragen: bronzen beeldjes 1.500, houten beelden 2.000, verzameling grafiek 1.000, prentverzameling 2.000 en meubilair 2.000. De waarde van de gehele verzameling werd door Bremmer getaxeerd op 191.700 gulden.

De taxatie in guldens 1948 (beeldhouwkunst en kunstnijverheid)

Deze is gebaseerd op de volgende bron:

- **Inventaris Bremmer 1948:** Notitieboekje met handgeschreven inventarislijst, getiteld: *Taxatie 1948*. Deze inventarislijst telt 793 nummers beeldhouwwerk, kunstnijverheid en keramiek zeer summier aangeduid. Omdat niet alle voorwerpen voorzien zijn van een taxering, kan geen totaalbedrag gegeven worden.

Bijzonderheden

Hier worden vermeld:

- het nummer in de oeuvrecatalogus bij werken van Van Gogh, Van Goyen, Mondriaan, Ch. Toorop en Verster.
- het aankoopnummer van Bremmer 1920-22 bij Van Daalhoff.
- bespreking in *Moderne Kunstwerken* (MK) of *Beeldende Kunst* (BK) met de daar vermelde eigenaar. Als het werk in BK vermeldt wordt als eigendom van een kunsthandelaar terwijl het al vóór deze vermelding aantoonbaar in bezit was van Bremmer staat er achter de naam een uitroepteken.
- indien bekend: Aankoopdatum (A) en –bedrag; herkomst (H); bruikleen aan museum (zie onder);
- bij ontbreken van een vermelding in 1938 of 1948 van een werk dat zeker nog Bremmers eigendom was: 1955 nog in bezit

Bruiklenen

Gegevens over de werken die Bremmer tijdens zijn leven in bruikleen gaf aan musea zijn gebaseerd op de volgende bronnen:

- aantekeningen op de fiches 1920-1922;
- opsomming van werken in bruikleen bij musea in de inventarissen van Bremmers verzameling van 1955 en 1956;
- vermeldingen in BK;
- collectieregistratie van de verschillende musea, te weten het Rijksmuseum Amsterdam (met dank aan Fennelies Kiers. De bruiklenen staan vermeld in: *Inventaris der in bruikleen*

ontvangen schilderijen en kunstvoorwerpen, Rijksmuseum Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam (met dank aan Marijke Knies), het Haags Gemeentemuseum (met dank aan Milly van Houten), Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden (met dank aan Jenny de Bruin), Museum Boymans van Beuningen Rotterdam (met dank aan Mienke Simon Thomas), het Centraal Museum Utrecht (met dank aan Len van de Berg);

- correspondentie en bruikleenovereenkomsten in het BA/RKD en in de archieven en/of administratie van de verschillende musea.

De bruiklenen zijn vermeld tot 1956, het jaar van Bremmers overlijden. Daarna gingen de bruikleenovereenkomsten over op de erven Bremmer. Zij trokken in de periode 1956-1972 alle bruiklenen terug. Een aantal werken werd aangekocht door de betreffende musea; hieraan wordt aandacht besteed in hoofdstuk IX. Bremmer liet in zijn testament geen werken na aan musea.

SCHILDERIJEN EN TEKENINGEN

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Aarts, J.	<i>Stilleven met doodskop</i> , doek 29 x 39 cm, get.o.r. Aarts '05		100	15	
Abrahams, A.	<i>Gemberpot met witte rozen</i> , schilderij 37 x 45 cm			40	
Abrahams, A.	<i>Glas met rozen</i> , schilderij 24 x 30 cm			50	BK XIX, 47 d'Audretsch
Abrahams, A.	<i>Terrine met appels</i> , schilderij 31 x 42 cm			40	
Abrahams, A.	<i>Stilleven</i> , aquarel 70 x 53,5 cm				1955 nog in bezit
Adriaenssen, A.	<i>Tulpen in glas</i> , paneel 44 x 32 cm			400	BK XII,47 Komter
Allebé, A.	<i>Thuiskomst, (thuis uit de kerk)</i> , get. o.r. AA 68, aquarel 29 x 22 cm		100	80	BK XII,89 C.M. van Gogh (!)
Alma, P.	<i>Huisje, Boompje, Scheepje</i> , ca. 1920, doek 38 x 44 cm, get. o.r. Alma		30	10	
Anraadt (Anraet), P. van	<i>Kinderlijkje</i> , schilderij 66 x 77 cm			100	
Assendelft	<i>Vrouw aan 't venster</i> , tek.	25			
Bailly, D.	<i>Miniatuur portret</i> , get. boven 1630, olieverf op koper 6,2 x 4,7 cm		300	100	
Bakker Korff	<i>Oude dames</i> , tek.	40			
Bakker Korff	<i>2 teekeningen</i>	80			A1911-13 BK V,omslag afl 1;BK XII omslag afl 4
Barye, L.	<i>Twee leeuwen</i> , schilderij 22 x 38 cm			150	
Bassano	<i>Italiaans schilderij</i>	300			A1911-13
Bauer, M.	<i>Stukken vleesch</i> , ca. 1884, paneel 23,5 x 31 cm, get. o.r. M. Bauer		100	50	
Bauer, M.	<i>Twee paarden</i> , aquarel 28,5 x 44 cm			40	
Beekman, Chr.	<i>Orgeldraaien (twee meisjes)</i> , get. o.r. Christ B 1916,doek 47 x 38 cm		10	5	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Beekman, Chr.	<i>Fantaisie (gestyleerde bloem in pot)</i> , get. o.l. Christ B 1917/18, doek 42 x 32 cm		25	10	
Beekman, Chr.	<i>Gestyleerde doodskop</i> , get. o.l. Christ B. 1918, doek 37 x 47 cm		40	10	
Beekman, Chr.	<i>Compositie</i> , get. o.l. Christ B 19, doek 45 x 30 cm ('zoekgeraakt')		10		
Beekman, Chr.	<i>Mand met appelsen, gestyleerd</i> , get. o.l. Chris B 1919, doek 35 x 45 cm		40	15	BK VIII, 88
Beest, A. van	<i>Aan het strand (duin en zee)</i> , sepia tek. 18 x 28 cm		10	5	
Berg, Mej. E.	<i>Aaronskelken</i> , get. o.r. E. Berg, doek 77 x 75 cm		50	20	
Beyeren, A. van	<i>Vischstuk</i> , doek 45 x 64 cm, gem. midden op tafelplint AvB		1000	800	BK XIX, 59
Bilders, A.G.	<i>Berglandschap studie</i> , get. o.l. A.G. Bilders, olieverf op karton 26 x 33 cm	15	50	10	
Bilders, A.G. (1838-1865)	<i>Stalintérieur</i> , get. o.l. A.G. Bilders, olieverf op papier 31 x 35 cm	20	70	30	BK XII, 27 d'Audretsch (!)
Bilders, J.W.	<i>Landschap met jager</i> , paneel 36 x 27 cm		50	15	
Bisschop	<i>Zoldertje</i> , 35 x 27 cm				1955 nog in bezit
Bloemaert, A.	<i>Vruchtenstilleven</i> , schilderij 78 x 104 cm			250	
Bloemaert, A.	<i>Cimon en Pera</i> , grisaille 40 x 31 cm			100	
Bloot, P. de	<i>Vier Blinden</i> , ca. 1632, paneel 35 x 30 cm		800	150	A 1921
Borselen, J.W. van	<i>Landschap</i> , schilderij			60	BK XVI, 93
Bosch van Aken, H. (Jeroen Bosch)	<i>Christuskop</i> , paneel 39 x 30 cm		8000	800	BK VI, 53 Komter
Bosch, E.	<i>Christuskop</i> , get. o.r. E. Bosch, doek 54,5 x 35 cm		20	20	BK XII, 18 Walrecht (!)
Bramer, L.	<i>Mythologische voorstelling</i> , schilderij 35 x 50 cm			150	BK XXIII, 27 d'Audretsch
Bredael, P.V.	<i>Winterlandschap</i> , schilderij			40	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Breitenstein (Breinlinger)	Berglandschap, schilderi 48 x 67 cm			10	
Breitner, G.H.	<i>Cavalerie (artillerie op de heide)</i> , schilderi 36 x 59 cm			1500	
Breitner, G.H.	<i>Abessiniër</i> , schilderi 45 x 36 cm				1955 nog in bezit
Breitner, G.H.	<i>Damesportret</i> , schilderi 34 x 24 cm				1955 nog in bezit
Breitner, G.H.	<i>Schets van huizen</i> , tek. 37 x 55 cm			50	
Breitner, G.H.	<i>Vrouw</i> , tekening 43 x 28 cm				1955 nog in bezit
Breitner, G.H.	<i>Heiwerk</i> , tekening 12 x 16 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Verskillende studies</i> , schilderi	100			
Bremmer, H.P.	<i>Zelfportret</i> , 1889, doek 42 x 33 cm		50		1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Boomstudie</i> , 1889, fijn linnen op karton 35 x 25,5 cm		30		
Bremmer, H.P.	<i>Koe in stal</i> , 1892, doek 49 x 42 cm		30		1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Stillevenmet aardewerken bak, uien, sinaasappel</i> , ged. r.o. 22- 4-93, doek 55 x 66 cm		40		1955 nog in bezit; schenking erven Bremmer aan Haags Gemeentemuseum 1971
Bremmer, H.P.	<i>Stilleven boeken, gemberpot</i> , gem. o.r. HPB juni 1894, doek 52,5 x 64 cm		400		In 1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Hooiberg</i> , doek 26,5 x 20 cm		20		1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Stilleven, uien in vergiet, glazen fles</i> , get. o.r. HPB nov 1894, doek 31 x 46 cm	300	200		Schenking Bremmer aan Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1946
Bremmer, H.P.	<i>Dorpshuisje</i> , onvoltooid, 1894, doek		40		
Bremmer, H.P.	<i>Stilleven met stallantaarn</i> , get. 7/1/1895, doek 82 x 95				Schenking Bremmer aan Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1946
Bremmer, H.P.	<i>Schuur</i> , get. o.l. PHB 1899, doek 35 x 25 cm		60		

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: titel, datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Bremmer, H.P.	<i>Populieren, (langs den Ijssels kribben)</i> , gem. o.r. HPB 1901, doek 24 x 32 cm		150		1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Perzikken</i> , gem. o.l. HPB 1906, 16 x 33 cm		100		1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Potje met drie papaverbollen</i> , get. o.l. HPB 1907, doek 16,5 x 12,5 cm		50		‘verkocht – Vader (mw Beyers)’
Bremmer, H.P.	<i>Stilleven, o.a. bakje met peren, kruikje</i> , get. boven.r. HPB 1910, mailboard 20 x 26 cm		100		1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Stilleven, boek, pijpje</i> , gem. b.l. HPB 1912, paneel 21 x 15,5 cm		100		1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Stilleven kannen, flessen enz.</i> , schilderij 80 x 94 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Stilleven, groene appels</i> , schilderij 26 x 35 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Stilleven boek, keuls kannetje</i> , schilderij 21 x 29 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Molen</i> , schilderij 41 x 29 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>De stenen brug</i> , schilderij 30 x 40 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Tulpen in gemberpot</i> , schilderij 36 x 27 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Stilleven, gemberpot-boeken</i> , schilderij 53,5 x 64 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Stilleven, poffertjespan enz</i> , schilderij 36 x 68 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Achterhuizen (onvolt.)</i> , schilderij 44 x 57 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Stilleven papier met zegel, kandelaar, boek</i> , get. o.r. HPB 1891, aquarel 45 x 57 cm		100		1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Bloeiende boom (vruchtboompje)</i> , get. o.l. PHB 1894, potlood 55 X 41 cm	100	100	100	
Bremmer, H.P.	<i>Oude gevel</i> , get. o.l. HPB 1894, potlood 42 x 30,5 cm		50		1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Stilleven wit Delftsch snuifpotje</i> , get. o.l. HPB 1907, waterverf 25 x 17 cm		150		1955 nog in bezit

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Bremmer, H.P.	<i>Boerehuisje</i> , get. boven het deurtje HPB 1908, potlood met waskrijt 24,5 x 44 cm		70		1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Portret mevr. Br.</i> , tekening 26 x 21 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, H.P.	<i>Hulsttakje</i> , pentekening 26 x 14,5 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, R.	<i>Portret v.d. Leck</i> , schilderij			150	
Bremmer, R.	<i>Zelfportret</i> , schilderij			20	
Bremmer, R.	<i>Korenland</i> , schilderij 31 x 60 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, R.	<i>Loosduinen</i> , schilderij 24,5 x 35 cm				1955 nog in bezit
Bremmer, R.	<i>Portret Mej. De Graag</i> , tek. 35,5 x 28,5 cm			40	
Bremmer, R.	<i>Portret v. grootmoeder</i> (<i>portret mevr. Bremmer</i>), tek. 22 x 24 cm			80	
Bremmer, R.	<i>Boschgezicht</i> , tek. 28 x 19 cm				1955 nog in bezit
Broekhuizen	<i>Vruchtbomen in avondlicht</i> , schilderij			20	
Brueghel, J.	<i>Stilleven met papegaai</i> , schilderij			125	
Bruijn, B. d.j. (Tom Ring)	<i>Man op zijn doodsbed</i> , paneel 43 x 31 cm		5000	500	Bruikleen Rijksmuseum 1916- 1922
Bruijn, B. d.j. (Tom Ring)	<i>Doode vrouw op haar doodsbed</i> , ged. 1563, paneel 44 x 34 cm		5000	800	Bruikleen Rijksmuseum 1916- 1922
Burgers, M.	<i>Bloemstukje</i> , get. o. Mine Burgers Paris 1872, doek 24 x 19 cm		10	5	
Carbaat, J.	<i>Appelen</i> , get. o.r. J.Carbaat 1918, doek 27 x 43 cm		80	25	
Carré	<i>De vrek en de dood</i> , paneel 28 x 25 cm, gem. o.r. F. Carré 1660	25	60	25	
Chervin	<i>Buurt van Montmartre</i> , schilderij			50	
Chotiau, Max	<i>Rozen</i> , get. o.r. Max Chotiau 18, doek 49 x 35 cm		70	40	
Claeu, J. de (waarsch.)	<i>Stilleven met doodskep</i> , paneel 45 x 35 cm	100	300		A1911-13; 1955 nog in bezit

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Couwenberg, K.S. (later Mevr. De Graag)	<i>Stilleven</i> , get. o.l. K.S. Couwenberg Fecit 1868, olieverf op papier 30 x 35 cm		10		A1921
Crane	<i>Labour May Day</i> , <i>grafiek</i>	2			
Croin, J. (1894- 1949)	<i>Drie visjes</i> , schilderij 23 x 30 cm				1955 nog in bezit
Daalhoff, H. van	<i>Het feest der armen</i>	50			
Daalhoff, H. van	<i>3 stemmingsschilderijen</i>	300			
Daalhoff, H. van	<i>Landhuis</i> , 1902, doek 56 x 100 cm	150			MK V,10
Daalhoff, H. van	<i>Bloemkool</i> , ca. 1890, get. o.l., doek 44,5 x 65,5 cm	40	80	30	Br 1920-1
Daalhoff, H. van	<i>Ruïne van het slot Teylingen</i> , 1890, papier 32,5 x 35 cm	10	25	10	Br 1920-2
Daalhoff, H. van	<i>Stalintérieur</i> , 1890, papier 28 x 39,5 cm	10	60	25	Br 1920-3; BK IX,9
Daalhoff, H. van	<i>Groentenmarkt (grijze marktdag)</i> , ca 1892, fragment, doek 28 x 33 cm	30	100	50	Br 1920-4
Daalhoff, H. van	<i>Symbolistische schildering (Christusfiguur)</i> , ca 1892/1896, doek 82 x 105 cm	15	100		Br 1920-5; BK XV,9; 1955 nog in bezit
Daalhoff, H. van	<i>Het Witte Theehuisje</i> , ca 1891, potloodtekening met weinig kleur 29 x 38 cm	25	100	30	Br 1920-6
Daalhoff, H. van	<i>Hofje te Leiden (Hofje v.der Zee (roode toon))</i> , 1897, gem. en ged. in gevelsteen, doek 94 x 79 cm,	300	700	400	Br 1920-7; BK IX,10
Daalhoff, H. van	<i>Klein kleutertje</i> , 1897, get. o.l., paneel 15 x 25,5 cm		150		Br 1920-8
Daalhoff, H. van	<i>Avonddroom (donker huis m. klein stuk lucht)</i> , ca 1900, gem. o.r., paneel 28 x 47 cm		300	30	Br 1920-9
Daalhoff, H. van	<i>Avondstemming (huis met pergola)</i> , ca 1903, get. o.r., doek 55 x 99 cm		500	80	Br 1920-11
Daalhoff, H. van	<i>Avond (donker huisje tegen lucht)</i> , ca 1904, get. o.r., paneel 18 x 24 cm	100	150	25	Br 1920-12

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Daalhoff, H. van	<i>Buitenhuisje (huisje met half wit muurtje)</i> , ca 1905, get. o.r., paneel 23,5 x 32 cm		150	35	Br 1920-13
Daalhoff, H. van	<i>Goud muurtje</i> , ca 1905, get. o.r., paneel 26 x 35 cm		300		Br 1920-14
Daalhoff, H. van	<i>De lelie</i> , 1907, get. en ged. o.r., paneel 45,5 x 37 cm		400		Br 1920-15
Daalhoff, H. van	<i>Verlatenheid</i> , 1907, get. en ged. o.r., paneel 55 x 45 cm		500		Br 1920-16 MK VI,90
Daalhoff, H. van	<i>Kindje met pop</i> , 1907, get. o.r., paneel 45,5 x 37,5 cm		400		Br 1920-17
Daalhoff, H. van	<i>Oud huisje</i> (‘voorgond weinig water’), ca. 1910, get. o.r., paneel 17 x 13,5 cm		150		Br 1920-18; 1955 nog in bezit
Daalhoff, H. van	<i>Tulpen</i> , ca. 1915, get. o.r., paneel 21 x 26 cm		100		Br 1920-19
Daalhoff, H. van	<i>Cheval Heroïec</i> , 1918, get. o.r., paneel 21 x 26 cm		150	15	Br 1920-20
Daalhoff, H. van	<i>Drie poppen</i> 1918, get. en gem o.r. ‘Marionetten’, paneel 20,5 x 26,5 cm		400	50	Br 1920-21BK IX, omslag afl 2
Daalhoff, H. van	<i>Winter</i> , 1918, get. o.r., paneel 17,5 x 14 cm		150		Br 1920-22
Daalhoff, H. van	<i>De brug met het poortje</i> , 1918, get. o.r., paneel 32,5 x 40 cm		250		Br 1920-23
Daalhoff, H. van	<i>Barbierswinkel</i> , schets, 1919, get. o.r., paneel 31,5 x 39 cm		100		Br 1920-24
Daalhoff, H. van	<i>Kerkportaal te Zutphen</i> , 1919, get. o.r., paneel 45 x 37 cm		300	60	Br 1920-25
Daalhoff, H. van	<i>Winterdag (huizen in grijze winter)</i> , 1919, get. o.r., paneel 36,5 x 45 cm		200	50	Br 1920-26; BK IX,14
Daalhoff, H. van	<i>Kathedraal-ingang</i> , 1919, get. o.l., paneel 26 x 34 cm		300	30	Br 1920-27
Daalhoff, H. van	<i>Achter de boerewoning</i> , 1919, get. o.r., paneel 24 x 31 cm		300		Br 1920-28
Daalhoff, H. van	<i>Avond (links boompjes, rechts ophaalbrug)</i> , 1919, get. o.r., paneel 26,5 x 35 cm		250	15	Br 1920-29
Daalhoff, H. van	<i>Het venster</i> , 1919, get. o.r., paneel 24 x 18 cm		200	50	Br 1920-30
Daalhoff, H. van	<i>Bij de woning</i> , 1919, get. o.r., paneel 23,5 x 31,5 cm		200		Br 1920-31

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Daalhoff, H. van	<i>De Plas</i> , 1919, get. o.r., paneel 32 x 40 cm		300		Br 1920-32
Daalhoff, H. van	<i>Berken in duin</i> , 1919, get. en ged. r.o., paneel 45 x 55 cm		300		Br 1920-33
Daalhoff, H. van	<i>Dorpshuisje</i> , 1919, get. r.o., paneel 13 x 18 cm		125		Br 1920-34
Daalhoff, H. van	<i>Brabantsche Boerewoning</i> , 1920, get. o.r., paneel 37 x 45 cm		300		Br 1920-37
Daalhoff, H. van	<i>Huisje in de blonde dag</i> , 1920, get. o.r., paneel 31 x 39 cm		200		Br 1920-39
Daalhoff, H. van	<i>Poortje naast de woning</i> , 1920, get. o.r., paneel 39 x 31 cm		150		Br 1920-40
Daalhoff, H. van	<i>Tuinpoortje te Hattem</i> , 1920, get. o.r., paneel 45 x 36 cm		400		Br 1920-41
Daalhoff, H. van	<i>Plasregen</i> , 1920, get. o.r., paneel 37 x 45 cm		300		Br 1920-42
Daalhoff, H. van	<i>Vrouwte bij de varkensschuur</i> , 1920, get. o.r., paneel 31 x 39 cm		250		Br 1920-43
Daalhoff, H. van	<i>Huisje in regendag</i> , 1920, get. o.r., paneel 18,5 x 23,5 cm		100		Br 1920-44
Daalhoff, H. van	<i>Stemmingslandschap</i> , 1920, get. o.r., doek 44 x 59 cm		500		Br 1920-45;BK IX,12
Daalhoff, H. van	<i>Binnenplaatsje</i> , 1920, get. o.r., paneel 34 x 26 cm		600		Br 1920-46; BK IX,16
Daalhoff, H. van	<i>Thuiskomst (huisje tussen boomen)</i> , 1920, get. o.r., paneel 21 x 27 cm		80	25	Br 1920-47
Daalhoff, H. van	<i>Herinnering van Oudewater</i> , 1920, get. o.r., paneel 40 x 32 cm		250		Br 1920-48
Daalhoff, H. van	<i>De witte kan</i> , 1920, get. en ged. o.r., paneel 32 x 39 cm		250		Br 1920-49;BK IX,15
Daalhoff, H. van	<i>Het huisje met de zwanen</i> , 1920, get. o.l., paneel 21 x 20 cm		150		Br 1920-50
Daalhoff, H. van	<i>Zomerweelde</i> , 1920, get. o.r., doek 45,5 x 37 cm		500		Br 1920-52
Daalhoff, H. van	<i>Kwaakbrug met sneeuw</i> , 1920, get. o.r., paneel 37 x 45 cm		300		Br 1920-53
Daalhoff, H. van	<i>De ophaalbrug</i> , 1920, get. o.r., paneel 36,5 x 44 cm		300		Br 1920-54

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Daalhoff, H. van	<i>Avondrust</i> , 1920, get. o.r., doek 38 x 45 cm		350		Br 1920-55
Daalhoff, H. van	<i>Avondfeest</i> , 1920, get. o.r., doek 37 x 44 cm		350		Br 1920-56
Daalhoff, H. van	<i>Tuinpoort</i> , 1920, get. o.r., paneel 45,5 x 36 cm		500		Br 1920-57
Daalhoff, H. van	<i>Christuskop</i> , 1920, get. o.r., doek 37,5 x 45 cm		150		Br1920-58 BK XII- 20 Van Deventer (!);
Daalhoff, H. van	<i>In den avond (Huis in avond, verlicht venster)</i> , 1920, get. o.r., doek 44 x 58 cm		350	40	Br1920-59
Daalhoff, H. van	<i>Bij de woning (buitenhuis)</i> , 1920, get. o.r., paneel (triplex) 71 x 65 cm		600		Br1920-60; 1955 nog in bezit
Daalhoff, H. van	<i>Onder de boomen</i> , 1920, get. o.r., paneel, 37,5 x 46 cm		300	25	Br1920-61
Daalhoff, H. van	<i>Boschgezicht</i> , schets 1920, get. o.l., paneel 40 x 32,5 cm		100		Br 1920-62
Daalhoff, H. van	<i>Zomer (huisje met fig. aan deur)</i> , 1920, get. o.l., paneel 18 x 13,5 cm		150	30	Br1920-63
Daalhoff, H. van	<i>Huisje in den avond (De twee verlichte vensters)</i> , 1920, get. o.r., paneel 32 x 40 cm		300	40	Br1920-64
Daalhoff, H. van	<i>Huisje aan de sloot (huis bij sloot met boot)</i> , 1920, get. o.r., paneel 32 x 40 cm		300		Br1920-65
Daalhoff, H. van	<i>Tuinpoort in maneschijn</i> , 1921, get. o.r., paneel 37 x 46 cm		300		Br1921-66
Daalhoff, H. van	<i>Deurtje achter de boomen</i> , 1918, get. o.r., paneel 16 x 21,5 cm		75		Br1921-67
Daalhoff, H. van	<i>Huisje te Hedel</i> , 1921, get. o.r., zwartkrijttekening met kleuren 35 x 46 cm		100		Br1921-68; 1955 nog in bezit
Daalhoff, H. van	<i>Huisje aan de sloot</i> , 1921, get. o.l., paneel 26 x 21 cm		100		Br1921-69
Daalhoff, H. van	<i>Portret van H.P. Bremmer</i> , gem. o.r. III-7-1920, paneel 39 x 32 cm		50		Br1921-70; 1955 nog in bezit
Daalhoff, H. van	<i>Appel-Stilleven</i> , 1920, get. o.r., paneel 37 x 45 cm		200		Br1921-71

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Daalhoff, H. van	<i>Huisje met de twee poorten</i> , 1920, get. o.l., paneel 32 x 39 cm		250		Br1921-74
Daalhoff, H. van	<i>Klop en men zal openen</i> , 1921, get. o.r., paneel 38 x 46 cm		300		Br1921-76
Daalhoff, H. van	<i>Grijze dag</i> , 1921, get. o.r., paneel 19 x 24 cm		150		Br1921-77
Daalhoff, H. van	<i>Venster met lelie</i> , 1907, get. en ged. o.r., paneel 46 x 37 cm		400		Br1921-78
Daalhoff, H. van	<i>Huisje in zilvergrijs (huisje m. boomen; boerenwoning)</i> , 1917, get. en ged. o.r., pastel 75 x 62 cm		200	30	Br1921-79 BK XV,14 d'Audretsch; (!)
Daalhoff, H. van	<i>Madonna-schets</i> , 1921, paneel 18,5 x 24 cm		75		Br1921-80 BK XIX,76;
Daalhoff, H. van	<i>Zomeravond</i> , 1921, get. o.r., paneel 18 x 24 cm		100		Br1921-81
Daalhoff, H. van	<i>Madonna met kind (In drieluikvorm geschilderd)</i> , 1921, get. o.r., paneel 31 x 39 cm		200		Br1921-82
Daalhoff, H. van	<i>Schuit met roode tulpen</i> , 121, get. o.r., paneel 31 x 39 cm		200		Br1921-83
Daalhoff, H. van	<i>Huisje met vlonder rechts (‘met afsluitdeur met hekje’)</i> , 1921, get. o.r., paneel 37 x 45 cm		250		Br1921-85; 1955 nog in bezit
Daalhoff, H. van	<i>Kerkplein</i> , 1921, get. o.r., paneel 37 x 27,5 cm		200		Br1921-86
Daalhoff, H. van	<i>Grijze winterdag</i> , 1921, get. o.r., paneel 37 x 45 cm		300		Br1921-87, zie lijst
Daalhoff, H. van	<i>Tuinschuur</i> , 1921, get. o.r., paneel 27 x 36 cm		150		Br1921-88
Daalhoff, H. van	<i>Groene avondstemming</i> , 1921, get. o.r., paneel 37 x 46 cm		250		Br1921-90
Daalhoff, H. van	<i>Huisje aan de sloot (boerderij aan water)</i> , 1921, get. o.r., paneel 32 x 40 cm		250		Br1921-91
Daalhoff, H. van	<i>Koffiewinkeltje</i> , 1921, get. o.r., paneel 24,5 x 32,5 cm		200		Br1921-92
Daalhoff, H. van	<i>Huisje met geitje</i> , 1921, get. o.r., paneel 25,5 x 34,5 cm		150		Br1921-93
Daalhoff, H. van	<i>Huisje in het tulpenland</i> , 1921, get. o.r., paneel 37,5 x 45,5 cm		250		Br1921-94

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Daalhoff, H. van	<i>Poortje te 's Hertogenbosch</i> , 1921, get. o.l., paneel 45 x 36,5 cm		250		Br1921-96
Daalhoff, H. van	<i>Poortje te 's Hergoebosch</i> , 1921, op het kaartje: <i>'De beschrijving komt bijna geheel overeen met die van 96'</i> , get. o.l., paneel 39 x 31 cm		200		Br1921-97
Daalhoff, H. van	<i>Huisje aan het water</i> , 1921, get. o.r., paneel 20,5 x 26 cm		100		Br1921-98
Daalhoff, H. van	<i>Boerewoning te Hedel</i> , 1921, get. o.r., paneel 36,5 x 45 cm		200		Br1921-99
Daalhoff, H. van	<i>Boerewoning te Hedel</i> , 1921, op het kaartje: <i>'Dezelfde beschrijving als van 99'</i> , get. o.r., paneel 20,5 x 22 cm		100		Br1921-100
Daalhoff, H. van	<i>Zomeravond (buitenhuis)</i> , 1921, get. o.r., doek 44 x 59 cm		350		Br1921-101; 1955 100
Daalhoff, H. van	<i>Huisje in de lente</i> , 1921, get. o.r., paneel 39 x 31,5 cm		300		Br1922-102
Daalhoff, H. van	<i>Feest in stadje</i> , 1921, get. o.r., paneel 31,5 x 39 cm		200		Br1922-103
Daalhoff, H. van	<i>Drieluik "De lente komt van ver"</i> , 1921, get. o.r., paneel 65 x 70,5 cm (middenluik), 65 x 34,5 cm (zijluiken)		600		Br1922-105, 105A en 105B
Daalhoff, H. van	<i>Huisje aan het water</i> , 1922, get. o.r., paneel 22 x 27 cm		100		Br1922-107
Daalhoff, H. van	<i>Thuiskomst</i> , 1922, get. o.l., paneel 33 x 40 cm		200		Br1922-108
Daalhoff, H. van	<i>In den avond</i> , 1922, get. o.r., paneel 32 x 40 cm		200		Br1922-109
Daalhoff, H. van	<i>Dorpsbuurtje</i> , 1922, get. o.r., paneel 32 x 40 cm		200		Br1922-110
Daalhoff, H. van	<i>Het grijze huisje</i> , 1922, get. o.r., paneel 20 x 26 cm		75		Br1922-111
Daalhoff, H. van	<i>Schemerlicht</i> , 1922, get. o.r., paneel 36,5 x 45 cm		250		Br1922-112
Daalhoff, H. van	<i>Het oude kasteeltje</i> , 1922, get. o.r., paneel 37 x 45 cm		300		Br1922-113
Daalhoff, H. van	<i>Grijze sneeuw</i> , 1922, get. o.r., paneel 37 x 46 cm		250		Br1922-114
Daalhoff, H. van	<i>Aan de buitenkant</i> , 1922, get. o.r., paneel 31 x 39 cm		200		Br1922-115

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Daalhoff, H. van	<i>Buurtje aan de sloot</i> , 1922, get. o.r., paneel 26 x 35 cm		175		Br1922-116
Daalhoff, H. van	<i>Ophaalbrug</i> , 1922, get. o.r., paneel 31,5 x 39 cm		150		Br1922-117
Daalhoff, H. van	<i>Duinrand</i> , 1922, get. o.r., paneel 31 x 39 cm		200		Br1922-118
Daalhoff, H. van	<i>Vrouw met twee kinderen</i> , 1922, get. o.r., paneel 36,5 x 45 cm		100		Br1922-119
Daalhoff, H. van	<i>Huis in bruine toon</i>			30	
Daalhoff, H. van	<i>Boeddha-teekening</i> , 45 x 22,5 cm			25	
Daalhoff, H. van	<i>15 schilderijen(niet met eerder genoemde te identificeren)</i>				1955 nog in bezit; 1 daarvan afgebeeld in BK XIV, 53
Decamps, A.	<i>Molen</i> , get. DC, sepiatek. 15 x 26 cm	75	150	50	MK II,24
Decamps, A.G.	<i>Gracht in Algiers</i> , 29 x 22 cm sch			200	BK XXIII,93 Nieuwenhuizen Segaar
Decker, C.	<i>Landschap met molen</i> , schilderij 34 x 46 cm			300	BK X,90 Komter
Degouve de Nunques, W.	<i>Vallende sneeuw</i> , get. o.r. WD de N '07, doek 41 x 61 cm	500	900	400	BK IV,95
Degouve de Nunques, W.	<i>Sneeuwlandschap Barendrecht</i> , get. o.r. WDdeN17, doek 32 x 37 cm		200	100	BK XVII,55 d'Audretsch (!)
Degouve de Nunques, W.	<i>Winter. Hendrik Ido Ambacht</i> , schilderij 43 x 62 cm			300	BK XII, 55 Huinck
Degouve de Nunques, W.	<i>Huis in sneeuw</i> , schilderij 49 x 59 cm			300	
Derkzen van Angeren	<i>Doodskop met tinnen kan</i> , 34 x 42 cm sch			20	
Diaz, N.V.	<i>Bloemen</i> , schilderij 14 x 9 cm				1955 nog in bezit
Diepraem, A.	<i>Halffiguur in harnas</i> , schilderij 31 x 25 cm			20	
Dijck, A. van	<i>Portret van heer</i> , sepia 24 x 19 cm			1200	
Dijck, A. van	<i>Aanbidding der herders</i> , 23 x 30 cm sch			60	
Dona, J.	<i>Ansjovispot met witte chrysanten</i> , get. o.r. J.Dona '18, doek 34 x 34 cm		60	20	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Doudelet, CH.	<i>Kloostertuin</i> , schilderij 24 x 32 cm			60	BK XXIII,62
Drielst, E. van	<i>Oud buurtje [of muurtje]</i> , schilderij 38 x 44 cm				BK XV,70 bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1929-1956; aankoop Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage 1962
Droochsloot, J.C.	<i>Winter</i> , schilderij			50	BK IV,omslag afl 8 Bosch
Bois, G. du	<i>Avondlandschap</i> , paneel 35 x 32 cm, gem. o.r. GDBOIS		800	400	BK VI,94 Goudstikker
Dujardin, K.	<i>Koeien bij boom</i> , 26 x 24 cm			100	
Eekman, N.	<i>Korenveldje</i> , get. o.r. Eekman, schilderij 27 x 37 cm		100	25	
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Stilleven, tinnen trepot met citroen</i> , gem. o.r. A.E., paneel 26 x 20 cm	25	50	30	
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Appelen</i> , get. o.r. A.E. 1919, doek 22 x 35 cm		150	80	BK VIII,86
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Studiekop, oude vrouw</i> , get. o.l. A.E.v.W., doek 38 x 35 cm		30	10	
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Chineesch potje met citroenen</i> , schilderij 25 x 25 cm			80	BK X,93 Egter
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Snuifpotje met houten pijp</i> , schilderij 20 x 20 cm			50	BK XVII,87
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Thinnen kan met kastanjes</i> , schilderij 17 x 24 cm			40	
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Mandje met kalebassen</i> , schilderij 28 x 37 cm			50	
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Grote hoorn(schelp)</i> , schilderij 23 x 24 cm				1955 nog in bezit
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Radijzen</i> , schilderij 20 x 30 cm				1955 nog in bezit

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Mand met oude wijnfles</i> , schilderij 28 x 35 cm				1955 nog in bezit
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Stilleven met tegels</i> , schilderij 16 x 26,5 cm				1955 nog in bezit
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Appel en kastanjes</i> , schilderij 15 x 20 cm				1955 nog in bezit
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Beker met paarse bloemen</i> , schilderij 26 x 28 cm				1955 nog in bezit
Egter van Wissekerk, Mej. A.	<i>Kannetje met pruimen</i> , schilderij 14 x 17,5 cm				1955 nog in bezit
Enklaar, P.L.M.	<i>Uitgegroeide cactus</i> , schilderij 59 x 26 cm			10	
Falck, J.	<i>Twee doodskoppen</i> , paneel 45 x 37 cm, gem. op het briefje J.Falck 1629		300	150	BK III,28
Fantin Latour, H.	<i>Bewening van Christus</i> , doek 30 x 44 cm		1500	200	
Feldman, C.	<i>Nap met eieren</i> , schilderij 23 x 29 cm				1955 nog in bezit
Feldman, C.	<i>Bokkingen</i> , schilderij 25,5 x 32 cm				1955 nog in bezit
Feldman, C.	<i>Stadsbuurt met sneeuw</i> , schilderij 34 x 25 cm				1955 nog in bezit
Feldman, C.	<i>Stilleven</i> , schilderij 41,5 x 35 cm				1955 nog in bezit
Feldman, C.	<i>Kerkinterieur</i> , schilderij 46 x 36 cm				1955 nog in bezit
Gabriel, P.J.C.	<i>Heemskinderen</i> , aquarel	180			
Gabriel, P.J.C.	<i>Kasteelruïne</i> , aquarel 33 x 25 cm			30	
Gelder, A. de	<i>Twee Polen</i> , schilderij 18 x 24 cm				1955 nog in bezit
Gestel, L.	<i>Rotslandschap op Mallorca</i> , get. o.r. Leo Gestel Mallorca '14, doek 56 x 73 cm		250		BK IV,37 bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917- 1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Gestel, L.	<i>Majorca, schets naar de natuur, voorstudie voor rotslandschap</i> , doek, 44x59 schilderij				bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956
Gestel, L.	<i>Stad op Majorca</i> , schilderij 52 x 63 cm			30	
Gestel, L.	<i>Bloeiende boomkruin (bloesemfantasie)</i> , schilderij 37 x 46 cm			20	
Gheyn, J. de (Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw)	<i>Vrouw op doodsbed</i> , ('rechts een tafel [...] waarop een crucifix [...] en doodshoofd'), paneel 33 x 46 cm, paneel, 33 x 46 cm, ged. op briefje aan het kruis 1617		250	150	A 1922
Gillig, J.	<i>Vischstuk</i> , schilderij 40 x 50 cm	80		80	
Gillig, J.	<i>Schelvisschen</i> , schilderij 28 x 47 cm			150	
Goerin, E.	<i>Vrouwelijk naakt</i> , schilderij 48 x 28 cm				1955 nog in bezit
Gogh, Vincent van	<i>Avondlandschap (Woningen m. hooiberg, avond)</i> , doek 32 x 49 cm		1000	200	F16*;BK VI,95 Huinck
Gogh, Vincent van	<i>Herfstdag (Herfstlandschap)</i> , doek 68 x 87 cm	5000	7000		F44; A 1911-13; A: Kerssemakers 1912; BK V,16 bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956; aankoop Kröller-Müller Museum 1956
Gogh, Vincent van	<i>Stilleven, met klomp (stilleven: rood stenen kruik met zwarte flesch, rechts twee klompen), (Stilleven zwarte flesch en 2 klompen)</i> , doek 42 x 54 cm	400	700	200	F54, A1904 van Oldenzeel
Gogh, Vincent van	<i>Stilleven, tabakszakken (stilleven)</i> , doek 30 x 40,5 cm	600	800	300	F55 H Oldenzeel
Gogh, Vincent van	<i>Stilleven, kruiken</i> , sch. 46 x 56 cm	500		400	F56*; A1911-13

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Gogh, Vincent van	<i>Stilleven o.a. witte kom (Stilleven met fles en kruik)</i> , doek 39 x 56 cm	300		300	F57; A1911-13 H: Biesing
Gogh, Vincent van	<i>Stilleven met veldflesch (still. Met witte kom)</i> , sch. 30 x 40 cm			500	F58; A 1909 van Mouwen
Gogh, Vincent van	<i>Stilleven, Cigarenstander (still., schoorsteenvaasje, knikhoorn, inktfleschjes, sigarenstander)</i> , doek 31 x 40 cm	300	800		F64*; MK VI,13; bruikleen Centraal Museum Utrecht 1923-1956
Gogh, Vincent van	<i>Studie, handen (Studie van twee handen)</i> , doek 17,5 x 28 cm	70	60	40	F66*, A 1899 of 1900 van Jo van Gogh ('drie studies')
Gogh, Vincent van	<i>Appelen in mand</i> , doek 30 x 47 cm				F115; A 1921;BK VIII,84 Komter; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1929-1956 (1976 retour Floris Bremmer)
Gogh, Vincent van	<i>Studiekop boerin (Brabantsche boerin)</i> , get. b.l. Vincent, doek 40 x 34 cm	1000	1500		F141* MK VI,12; A 1899 of 1900 van Jo van Gogh ('3 studies'); bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917- 1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956
Gogh, Vincent van	<i>Studie, moeder met kind (...Brabantsch)</i> , (moeder met jongen), doek 43 x 34 cm	500	800	600	F 149; MK VI,11; A 1899 of 1900 van Jo van Gogh ('drie studies')
Gogh, Vincent van	<i>Interieur, kousen stoppende boerin</i> , doek 28,5 x 18,5 cm	600	600	300	F157; H: Mouwen
Gogh, Vincent van	<i>Vrouwte bij 't vuur (boerin bij haardvuur)</i> , doek 28 x 38 cm	400	1200	500	F158 H:Oldenzeel
Gogh, Vincent van	<i>Vage schets – boerinnekop (jonge boerin)</i> , sch. 46 x 33 cm			40	F159*

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Gogh, Vincent van	<i>Wever</i> , sch. [doek 36 x 43 cm]	600			F162;H: Oldenzeel; BK IV,91; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1929-1956
Gogh, Vincent van	<i>Landman die thuis komt (hut in hei)</i> , sch. [doek 66 x 79 cm]	1500		1200	F170; A 1911-13; H:Biesing
Gogh, Vincent van	<i>Pastorietuin (Winter 'Pastorietuin')</i> , doek 58 x 77 cm	1200	4000		F194; H:geschenk van Oldenzeel 1903; bruikleen Centraal Museum Utrecht 1923-1956
Gogh, Vincent van	<i>Bloemstuk (in grijs steengoed kruikje met oor)</i> , doek 60 x 48 cm		2000		F259; BK V,14; bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917- 1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956
Gogh, Vincent van	<i>Fr. Tijd, Boer (Fransche boer)</i> , get. b.l. Vincent, doek 64 x 54 cm	4000	25.000		F443; MK VI,16; A1899 van Jo van Gogh-Bonger; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) vanaf 1929; in 1936 verkocht aan Goudstikker
Gogh, Vincent van	<i>Fr. Tijd, Arlésienne</i> , [doek 60x50]	4000			F540; H:Druet; BK V,84; bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917- 1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Gogh, Vincent van	<i>Fr. Tijd, boomgaard (hoogte)</i> , get. o.l. Vincent, doek 73 x 45 cm	2500	9000		F552; MK II,14; A 1904 van Oldenzeel; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1924-1955; 1955 verkocht aan Henry Ittleson, New York
Gogh, Vincent van	<i>Fr. Tijd, kleine boomgaard (bloeiende boomgaard, klein)</i> , sch. 29 x 36 cm	2000		20.000	F554; A1909 van C.M. van Gogh voor 1350,-; BK XXIV,48 d'Audretsch (!) afgebeeld op Huszars <i>portret van Walrecht</i>
Gogh, Vincent van	<i>Fr. Tijd, bakje met bloemen (bakje met margrietten)</i> , sch. 32 x 40 cm	1200		15.000	F591; A van Jo van Gogh1904; MK VI,15; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1929-1956
Gogh, Vincent van	<i>Hooihopen opkomende maan</i> , sch.			15.000	F625a; vals FF42; A1929 van Wacker voor 18.000,-
Gogh, Vincent van	<i>Fr. Tijd, Berglandschap (weide (achtergrond gebergte, grote witte wolken)</i> , doek 21 x 31,5 cm	2000	5000	20.000	F722; A 1909 van C.M. van Gogh
Gogh, Vincent van	<i>Spitters, naar Millet</i> , get. o.r. Vincent, potlood 35 x 55 cm	200	150	80	F828*
Gogh, Vincent van	<i>Meisjesportret naar Holbein (dochter v. Meyer naar Holbein)</i> , potlood 43 x 30,5 cm		100	60	F847*
Gogh, Vincent van	<i>Copie naar Holbein (vrouw)</i> , potlood 41 x 29 cm		100	70	F848*
Gogh, Vincent van	<i>Penteekeningetje Zaaier</i> , 11,7 x 7,1 cm	150	150	50	F857; A1914 van P. de Kanter; BK V omslag afl. 2

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Gogh, Vincent van	<i>Zaaier</i> , krijttek. 58 x 30 cm	150		100	F858*
Gogh, Vincent van	<i>Landwerk (kruipende landarbeidster)</i> , potlood 47 x 61 cm		100	70	F881*
Gogh, Vincent van	<i>Grondwerker (man met hark)</i> , zwart krijt op lichtbruin papier 52 x 38 cm	150	200	100	F893*; A1911-13
Gogh, Vincent van	<i>Man m. hakmes</i> , tek. 39,5 x 19 cm			50	F894*
Gogh, Vincent van	<i>Man met takkebos op rug (sprokkelaar; Man met bijl)</i> , zwartkrijttek. 66 (57) x 38 cm	75	50	30	F895* A 1908 Hageraats
Gogh, Vincent van	<i>Achter S.S.</i> , waterverf [38 x 56 cm]			125	F910; A 1921(geschenk van Komter)
Gogh, Vincent van	<i>Geest (Broodwinkel ('op de Geest'))</i> , get. o.l. Vincent, potlood 20,5 x 33,5 cm	200	250	80	F914; A1911-13; A 1912 van Artz&De Bois voor 200,-; schenking A.A.Bremmer- Hollmann [volgens de wens van Floris Bremmer] aan het Haags Gemeentemuseum 1985
Gogh, Vincent van	<i>Nieuwe stad (buitenwijk)</i> , get. o.l. Vincent, potlood 21,5 x 33,5 cm	200	250	100	F917; H:D.Franken;MK VI,9
Gogh, Vincent van	<i>Station (Spoorwegkap, Den Haag S.S.)</i> , tek. 24 x 33 cm	200		150	F919*; BK XXII,64 d'Audretsch (!); schenking A.A.Bremmer- Hollmann [volgens de wens van Floris Bremmer] aan het Haags Gemeentemuseum 1985
Gogh, Vincent van	<i>Bezuidenhout (Huis bezuidenhout),(Buitenhuis)</i> , tek. 20,5 x 33,5 cm	150		80	F920; H: D.Franken

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: titel, datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Gogh, Vincent van	<i>Spoorwegaanleg (zandgraven (in de duinen, aanleg hulpspoor))</i> , get. o.l. Vincent, potlood 27 x 19,5 cm	150	200	60	F922; H:D.Franken
Gogh, Vincent van	<i>Gasketels (gashouders)</i> , tek. 23,5 x 33,5 cm	150		100	F924; H:D.Franken
Gogh, Vincent van	<i>Fabriek (Machinefabriek; Achterrommel fabriek)</i> , get. o.l. Vincent, potlood 23,5 x 33 cm	200	250	100	F925; H:D.Franken
Gogh, Vincent van	<i>Fabriek E(nthoven)</i> , tek 36 x 60 cm	650		200	F926*; A1911-13
Gogh, Vincent van	<i>Buitenwerk (te werk gestelden)</i> , waterverf 30 x 49 cm		400	150	F927*
Gogh, Vincent van	<i>Bank in de boschjes</i> , get. o.l. Vincent, potlood 28 x 44 cm	250	400	150	F928*
Gogh, Vincent van	<i>Sorrow</i> , get. o.l. Vincent, potlood 46,5 x 30,5 cm	300	250	80	F929; MK III,90; A1905 van Ph. De Kanter
Gogh, Vincent van	<i>Achterhuizen (Achterhuis Sientje m. fig.)</i> , get. o.l. Vincent, potlood 29 x 45 cm	400	400	200	F941; H:C.M.van Gogh; BK I,80 Walrecht(!)
Gogh, Vincent van	<i>Achter het huis ('van Sientje')</i> , get. o.l. Vincent, potlood met inktlijnen 46 x 59,5 cm		900	250	F942; H: C.M. van Gogh; BK XVII,25
Gogh, Vincent van	<i>Aquarel "Scheveningen"</i> (<i>Scharrendrogerij</i>), aquarel 35,5 x 52 cm	500	1000	300	F945*; A1911-13,
Gogh, Vincent van	<i>Man bij 't graf (Man staande ten voeten uit)</i> , tek. 48,5 x 23 cm	300		125	F953*
Gogh, Vincent van	<i>Man met nummer op mouw (Mansprofiel met hoogen hoed, op de schouder het nummer 399)</i> , potlood 39,5 x 24,5 cm	200	250	100	F954*
Gogh, Vincent van	<i>Oude man, kaalhoofdig</i> , tek. 32 x 25 cm	150		100	F955*
Gogh, Vincent van	<i>Man, staande met lepel in hand (man ten voeten uit, van voren; pap etende man)</i> , tek. 46 x 24 cm	200		100	F956*
Gogh, Vincent van	<i>Man, staande met kommetje in hand</i> , potlood 49 x 24,5 cm	200	200	100	F957*

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Gogh, Vincent van	<i>Oude man, staande met stok in rechterhand (man met stok, Haagsche tijd)</i> , potlood 48,5 x 25,5 cm	200	200	150	F958; H: Mouwen
Gogh, Vincent van	<i>Man met paraplu (man op rug gezien)</i> , potlood 48,5 x 27,5 cm	200	300	150	F968; H:C.M.van Gogh
Gogh, Vincent van	<i>Oude man, schoenpoetsend (schoenpoetsen)</i> , potlood 48,5 x 28 cm	250	300	125	F969*; MK VI,10
Gogh, Vincent van	<i>Man met hark</i> , potlood 43,5 x 22 cm	100	200	100	F979*
Gogh, Vincent van	<i>Oude man met kind (oude man met baby; o.m. met kind in de armen)</i> , tek. 36 x 25 cm	100		80	F981*
Gogh, Vincent van	<i>Meisje, staat te breien</i> , potlood 52 x 25,5 cm	150	200	80	F983*
Gogh, Vincent van	<i>Meisje, zit te breien</i> , potlood 43 x 26,5 cm	150	250	80	F984*
Gogh, Vincent van	<i>Visscherskop (Man met zuidwester)</i> , potlood 44 x 27,5 cm	150	250	80	F1012*; MK V, omsl. afl. 4
Gogh, Vincent van	<i>Kop van oude man met pet (buste man naar links)</i> , tek. 34 x 27,5 cm	250		125	F1018*;MK V omsl. afl. 6
Gogh, Vincent van	<i>Dooiweer (Achter Schenkweg)</i> , waterverf 38,5 x 58,5 cm		700	100	F1022; H: van C.van Deinse; BK IX,84
Gogh, Vincent van	<i>Naaister (Teek. Linnennaaiste)r</i>	600		250	F1025; A: Hageraats 1908
Gogh, Vincent van	<i>Vrouw op doodsbed</i> , tek. 23 x 33 cm				F1026a; A 1945; 1955 nog in bezit
Gogh, Vincent van	<i>Timmerman, (met zaag en hamer)</i> , potlood op grijs papier 48 x 26,5 cm		200	80	F1043*
Gogh, Vincent van	<i>Smidsjongen (Smidsknecht; man met hamer)</i> , potlood 45 x 24 cm	150	150	100	F1044*
Gogh, Vincent van	<i>Meisje met brood onder arm</i> , tek.[potlood 49x28]	150		70	F1045*
Gogh, Vincent van	<i>Boer, op stoel ingeslapen (rustende man, pijp in r. hand)</i> , potlood op grijs papier 47 x 25,5 cm	50	100	50	F1046 H:Mouwen
Gogh, Vincent van	<i>Zittend weesmeisje</i> , tek. 47,5 x 29,5 cm			125	F1047*

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Gogh, Vincent van	<i>Vrouw met kind, onder paraplu</i> , tek. 45 x 26 cm	150		100	F1048; A: Hageraats 1908
Gogh, Vincent van	<i>Schelpenvisscher (Visscher (ten voeten uit); Man m. waterlaarzen)</i> , o.r. een valsche signatuur, potlood 48 x 22 cm	150	70	50	F1049*
Gogh, Vincent van	<i>'Uit de kerk komend'</i> , tek. 46 x 22 cm	200		125	F1052*;BK XII,90 d'Audretsch (!)
Gogh, Vincent van	<i>Meisjeskop</i> , tek. 27,5 x 17 cm			40	F1059*
Gogh, Vincent van	<i>Wever (kleine wever)</i> , pentekening 9,2 x 13 cm		150	70	F1124; H:Oldenzeel
Gogh, Vincent van	<i>Park (Pastorietuin (parkachtige aanleg))</i> , aquarel 38 x 49 cm	500	1200	300	F1234*; MK VI,14
Gogh, Vincent van	<i>Winter (sneeuwlandschapje)</i> , tek. met kleur 20 x 38,5 cm			200	F1235*;BK XII,51
Gogh, Vincent van	<i>Zon achter boomen</i> , tek.			300	F1240a*; BK XVI,50
Gogh, Vincent van	<i>Spittende boer</i> , zwart krijt 27,5 x 21,5 cm	150		70	F1304*
Gogh, Vincent van	<i>5 tekeningen</i>	115			A 1911*; niet geïdentificeerd
Gogh, Vincent van	<i>Glas m. veelkleurige bloemen</i>			200	
Goyen, J. v.	<i>Landschap(Hofstede in duinstreek)</i> , <i>schilderij</i> 29 x 53 cm	1200		1500	Beck II1075; Aankoop in of voor 1903; tentoongesteld Amsterdam 1903
Goyen, J. v.	<i>Riviergezichtje</i> , schilderij	500			
Goyen, J. v.	<i>Zeegezicht</i> , gem. J.v.Goyen 1656, schilderij	1000			

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Goyen, J. v.	3 teekeningen, elk in lijst	150			Aankoop in of voor 1903; 1 van deze drie geïdentificeerd als Beck I 276, 15,9 x 29 cm; afgebeeld in BK I,55 Walrecht (!); tot 1954 in bezit Bremmer; 1 van deze drie geïdentificeerd als Beck I 838a ; beiden tentoongesteld Amsterdam 1903
Goyen, J. v.	Landschap, <i>gr. form. Tek.</i>	150			Niet in Beck
Goyen, J. v.	2 landschapjes, <i>tek</i>	50			Niet in Beck
Goyen, J. v.	<i>Duinlandschap(najaarsmorgen in duin)</i> , paneel 22 x 37 cm, get. o.r. VG 1634		3000	1500	Niet in Beck; A van Komter 1920; BK VIII,35 Komter
Goyen, J. v.	<i>Stadsgracht met veerpont(de veerpont)</i> , schilderij 12 x 17 cm			400	Niet in Beck
Goyen, J. v.	<i>Zuiderzee</i> , schilderij 32 x 38 cm			1800	Beck II 831; A van kunsthandel Malmedé, Keulen, 1935
Graag, J. de	<i>Deurtje</i> , schilderij 37,5 x 27,5 cm			10	
Gris, J.	<i>Peer</i> , schilderij			60	
Groux, H. de	<i>Cataclysmes</i> , pastel	50		20	A1911-13
Hansen (1765-1840)	<i>Binnenplaats</i> , schilderij			250	BK XVII,21
Hasselt, Mej. B. van	<i>Studie oranjeboompje</i> , get. o.r. BvH 1908, doek 23 x 18 cm	10	50	20	
Hasselt, Mej. B. van	<i>Plantje in een pot</i> , schilderij 23 x 20 cm	10	20	50	
Hasselt, Mej. B. van	<i>Portret v. jodin</i> , schilderij 31 x 23 cm			25	BK XX,5 d'Audretsch
Heda, Gerrit	<i>Stilleven</i>			80	
Hekker, Th.	<i>Stilleven met Boeddha</i> , schilderij 27 x 21 cm	30		40	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Hekker, Th.	<i>4 portretten van de kinderen; portret van Rudolf Bremmer</i> , get. o.r. Th. Hekker 1910, doek 28 x 45 cm	150	50		
Hekker, Th.	<i>Portret H.P. Bremmer</i> , schilderij 44 x 36 cm			50	
Hekker, Th.	<i>Mand met appels</i> , schilderij 27 x 35 cm			25	
Hekker, Th.	<i>6 appels en flesch</i> , schilderij			10	
Hendriks, A.	<i>Doodskop met tabaksdoos</i> , schilderij 22 x 24 cm			20	
Henkes, G.	<i>Ziekentroost</i> , aquarel 46 x 34 cm				1955 nog in bezit
Henkes, G.	<i>Manskop</i> , 44 x 34 cm				1955 nog in bezit
Henricus	<i>Oude vrouw</i> , paneel 68 x 44 cm	150	100	40	
Herbin	<i>Stilleven(Karaf met citroenen)</i>	100		100	A1911* BK IV,80
Herbin	<i>Bloemstuk (Rozen in cylandrische vaas)</i> , schilderij	100		200	A1911-13 BK V 94
Herbin	<i>Landschap, huisjes tussen groen (Roode daken en geboomte)</i> 1912, get. o.l. Herbin, doek 37 x 45 cm		100	125	1921, A van Rosenberg 1-4-21
Herbin	<i>Landschap, winterboomen, water, gebouwen</i> [<i>Vue de Meau</i>], 1904, get. o.r. Herbin, doek 45 x 54 cm		200	80	A 1922, BK X,26
Herbin	<i>Oplopende Dorpsstraat</i> , 1911, get. o.r. Herbin, paneel 46 x 27 cm		300	80	A 1922
Herbin	<i>Rozen met gestreepte doek</i> , schilderij 80 x 64 cm			60	A van Rosenberg 12-6-22
Herbin	<i>Kathedraal, (De Notre Dame te Parijs)</i> , 1912 schilderij			150	In 1952 verkocht aan de Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum)
Herbin	<i>Rozen in blauwe bolvaas</i> , schilderij 40 x 32 cm			80	
Herbin	<i>Pont des Invalides (Seinebrug)</i> [<i>Pont neuf</i>], schilderij 44 x 54 cm			80	BK X,25
Herbin	<i>Bogenbrug en schuiten</i> , schilderij			90	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Herbin	<i>Boomen en huizen, oranje lucht</i> , schilderij 35 x 26 cm			50	A Rosenberg 12-6- 22
Herbin	<i>Stadsgezicht (cubistisch)</i> , schilderij 44 x 53 cm				1955 nog in bezit
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Krypta</i> , gem o.r. T.v.H. Tromp, 1904, doek 45 x 31 cm	50	100	80	
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Stilleven met Boeddha</i> , gem. o.r. TGM van H. Tromp 1908, paneel 26,5 x 20 cm	75	300	100	Afb. in Practisch aesthetische studies
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Orchidaeën</i> , gem. o.r. TGM van H. Tromp 1911, paneel 32,5 x 21 cm		400		1955 nog in bezit
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Mandje met appels</i> , get. o.r. T.G.M.v.H. Tromp 1921, doek 26 x 35 cm		800	150	A 1921
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Radijzen</i> , sch. 18,5 x 28,5 cm			100	
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Wit bakje met druiven</i> , sch. 23 x 34 cm			200	BK XII,31 d'Audretsch
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Toren van Den Briel</i> , sch. 50 x 46 cm			300	BK XV,72
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Zwart fleschje, gedroogde bloemen (flesje met strobloemen)</i> , sch. 26 x 21 cm			150	
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Damesportret tegen groen fond</i> , sch. 31 x 23 cm			50	
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Binnenplaats met pomp</i> , sch. 23 x 32 cm			150	
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Eieren</i> , sch. 21 x 35 cm				1955 nog in bezit
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Pot met rode bloemen</i> , sch. 35 x 30 cm				1955 nog in bezit
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Het poortje</i> , sch. 40 x 29 cm				1955 nog in bezit

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>De schuur</i> , sch. 45 x 35 cm				1955 nog in bezit
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Strobloemen</i> , sch. 37 x 28 cm				1955 nog in bezit
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Huisje</i> , sch. 31 x 36 cm				1955 nog in bezit
Hettinga Tromp, Mej. T.G.M. van	<i>Hulst (in gemberpot)</i> , get. o.r. T.G.M. van Hettinga Tromp 1900, potlood 24 x 19 cm	10	75	20	
Heukelom, S. van	<i>Kaktuslobben</i> , schilderij 28 x 39 cm			30	
Heukelom, S. van	<i>Twee melkkannen</i> , schilderij 27 x 40 cm			15	
Heyl, M. (Heijl, M.)	schilderij 30 x 39 cm			25	
Hille, H. van	<i>Rozen</i> , schilderij 30 x 40 cm				1955 nog in bezit
Hille, H. van	<i>Roodbruine bloemen</i> , schilderij 38 x 27 cm				1955 nog in bezit
Hille, H. van	<i>Meisje</i> , schilderij 40 x 30 cm				1955 nog in bezit
Hollander, J.	<i>Mansportret</i> , gem. Hollander, schilderij	10		5	
Holleman, M.	<i>Manskop</i> , tek. 30 x 22 cm			25	
Holthe tot Echten, L.	<i>Bloemen</i> , schilderij 37 x 27 cm			10	
Huszar	<i>Doodskop met tinnen kan</i> , tek. 34 x 39 cm	60		15	A 1911*
Huszar, W.	<i>Gemberpot</i> , schilderij 45 x 37 cm	25		15	
Huszar, W.	<i>Stilleven, heiplantje</i> , get. o.r. VH 1909, paneel 39 x 28 cm		60	20	
Israels, Is.	<i>Revue-girl</i> , schilderij 150 x 100 cm			350	
Israels, Is.	<i>Vrouwefiguur, staande</i> , 64 x 39 cm, sch			200	BK XIX,44 Huisman
Israels, Is.	<i>Zittende Spaansche danseres</i> , 67 x 48 cm			100	
Israels, Is.	<i>Lido</i> , schilderij 49 x 39 cm				1955 nog in bezit
Israels, Is.	<i>Marker meid (Markensch meisje)</i> , aquarel 50 x 34 cm	100		40	
Israels, Is.	<i>Danshuis</i> , pastel 24 x 34 cm			30	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: titel, datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Israels, Is.	<i>Meisje in 't wit (meisje op de boulevard)</i> , tek. 56 x 38 cm	150		50	MK II,73
Israels, Is.	<i>Sprotje (dienstmeisje)</i> , tek. 34 x 36 cm			30	
Israels, Is.	<i>Twee dames in duin</i> , pastel			60	
Israels, Is.	<i>Vrouweportret met hoed op</i> , 33 x 24 cm			70	
Israels, Is.	<i>Schets mevrouw B.</i>			75	
Israels, Is.	<i>Dame aan toilettafel</i> , tek. 67 x 46 cm				1955 nog in bezit
Israels, J.	<i>Kop van een engel</i> , schilderij 44 x 35 cm	20		25	
Jacque, Ch. (1813-1894)	<i>Studie van kippen</i> , schilderij 19,5 x 25 cm			40	
Jongkind	<i>Ondergaande zon</i> , sch of tek 20 x 27 cm	600		300	MK IV,84
Jongkind, J.B.	<i>Vaart met schip</i> , schilderij 23 x 35 cm	600		500	MK II,37
Kalff, W.	<i>Interieur met kolen</i> , schilderij 47 x 35 cm			200	
Kamphuysen, G.	<i>Damesportret</i> , schilderij 37 x 26 cm				1955 nog in bezit
Karsen	<i>Avond</i> , 37 x 30 cm				1955 nog in bezit
Karsen, E.	<i>Molen in avond (molen aan sloot), (houtzaagmolen)</i> , tek. 41 x 31 cm	40		30	MK II,15
Kessel, J. van	<i>Insekten op witten grond</i> , schilderij 12 x 18 cm			60	
Kever	<i>Stilleven met doodskop</i> , schilderij 39 x 47 cm	40		30	BK VI,38 C.M.van Gogh (!)
Key	<i>Mansportret</i> , 34 x 28 cm			100	
Keyser, N. de	<i>Michel-Angelo bij het doodsbed van eene vrouw</i> , doek 55,5 x 68 cm, get. o.r. N. de Keyser 1807	50	60	50	A1914-15
Komter, D.	<i>Doodskop</i> , schilderij 23 x 28 cm			50	BK XIX,78
Komter, D.	<i>Witte asters</i> , schilderij 53 x 45 cm			80	
Komter, D.	<i>Stilleven</i> , schilderij 48,5 x 42 cm				1955 nog in bezit
Komter, D.	<i>Kruikje met dobbelstenen</i> , schilderij 28,5 x 17,5 cm				1955 nog in bezit

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Koninck, Ph. De	<i>Boomrijk landschap</i> , schilderij 81 x 89 cm				
Kooten, A.v.	<i>Portret R. Bremmer</i> , 31,5 x 16,5 cm				1955 nog in bezit
Koster, Jo	<i>Chioggia</i> , gekl. tek. 26 x 32 cm				1955 nog in bezit
Koster, Mej. J.	<i>Staphorster buurtje</i> , get. o.l. Jo Koster 1913, doek 31 x 44 cm	150	150	40	A1914-15
Koster, Mej. J.	<i>Doodskop</i> , schilderij 34 x 49 cm			20	
Koster, Mej. J.	<i>Oude boom Majorka</i> , schilderij			25	
Koster, Mej. J.	<i>Witte rozen in koperen bak</i> , schilderij 26 x 37 cm			40	
Koster, Mej. J.	<i>Mandje met appels</i> , schilderij 39 x 29 cm			40	BK VIII, omslag afl 11
Koster, Mej. J.	<i>Kaktuslob met vruchten</i> , schilderij 26 x 40 cm			20	
Koster, Mej. J.	<i>Appelen op koperen schaalte</i> , schilderij			25	
Koster, Mej. J.	<i>Kind in tafelstoel</i> , schilderij			25	
Koster, Mej. J.	<i>Boerenschouw</i> , schilderij 33 x 48 cm				1955 nog in bezit
Kramer, P.	<i>Schoenen</i> , schilderij 54 x 75 cm			20	BK XXIII, 31 Nieuwenhuizen Segaar
Lançon	<i>Leeuw</i> , schilderij 25 x 20 cm			50	
Leck, B. van der	<i>Schets Winterboomen</i> , schilderij 58 x 60 cm			500	
Leck, B. van der	<i>Voetballers</i> (verf), 41 x 71 cm			600	BK XXII, 56 d'Audretsch(!)
Leck, B. van der	<i>Hondekop</i> , schilderij 21 x 26 cm, ca 1907			150	
Leck, B. van der	<i>Maneschijn</i> , schilderij 24 x 31 cm			150	
Leck, B. van der	<i>Het zieke meisje</i> , schilderij 33 x 38 cm			700	BK XVI, 63
Leck, B. van der	<i>Halffiguur meisje met muts</i> , schilderij 74 x 51 cm, boven- en onderstuk ieder 29 x 51 cm			600	
Leck, B. van der	<i>Kalfskop</i> , schilderij 25,5 x 35,5 cm			2000	BK XIV, 34a
Leck, B. van der	<i>Vrouwen bij de deur</i> , ca. 1905 schilderij 21 x 15 cm			150	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Leck, B. van der	<i>Portret Mevr. Van der Leck</i> , 1907 schilderij 33 x 21 cm				1955 nog in bezit, BK XVI,52
Leck, B. van der	<i>Meisje met pellerine</i> , schilderij 46 x 34 cm				1955 nog in bezit
Leck, B. van der	<i>Bij de Gooise haard</i> , schilderij 73 x 41 cm				1955 nog in bezit
Leck, B. van der	<i>Drie Gratiën</i> , schilderij 58 x 51 cm				BK XXI,63 d'Audretsch (!);1955 nog in bezit
Leck, B. van der	<i>Houthakkers</i> , schilderij 60 x 72,5 cm				1955 nog in bezit
Leck, B. van der	<i>Fluitspelend meisje</i> , schilderij 70 x 100 cm				1955 nog in bezit, zie ook Hilhorst p 191
Leck, B. van der	<i>Schaaltje met vruchten, Appelen</i> , schilderij				BK IX,75; bruikleen Centraal Museum Utrecht 1923-1956; aankoop Centraal Museum 1964
Leck, B. van der	<i>Teekeningen</i>	100			A1911-13
Leck, B. van der	<i>5 heiligen (engelen en heiligen)</i> , 5 tek. ieder 57 X 18, geheel 63 x 109 cm			150	
Leck, B. van der	<i>Voetballers</i> , tek. 42 x 72 cm			30	
Leck, B. van der	<i>Poesje</i> , gekl. tek.				1955 nog in bezit
Lelienberg, C.	<i>Twee oude schilderijtjes; (Stilleven, gevogelte, schilderij 34 x 26 cm en Stilleven, Haas, schilderij 33 x 26 cm ieder 100)</i>	200		200	A1911-13
Lelienberg, C.	<i>Hangende vogel</i> , schilderij 58 x 48 cm			200	BK XVII,74
Lodeizen, J.	<i>Op elkaar liggende boeken</i> , schilderij 18 x 30 cm			20	
Lodeizen, J.	<i>Boomen tegen lucht, knotwilgen</i> , schilderij 48 x 63 cm			20	BK XVII,88 d'Audretsch
Lodeizen, J.	<i>2 schippersbijbels</i> , schilderij 19 x 33 cm			20	
Lodeizen, J.	<i>3 Jacobakannen</i> , schilderij 54 x 43 cm			25	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Lodeizen, J.	<i>Boeken, gesleten roode band</i> , schilderij 30 x 50 cm			40	BK XIX,95 d'Audretsch
Lodeizen, J.	<i>Boek en Jacobakanntje</i> , schilderij 31,5 x 42,5 cm			20	
Lodeizen, J.	<i>Vergiet met rhabarber</i> , schilderij 39 x 55 cm			25	
Lodeizen, J.	<i>Tulpen in glas</i> , schilderij 37 x 24 cm			30	
Lodeizen, J.	<i>Bak met appels</i> , schilderij 38 x 49 cm			20	
Lodeizen, J.	<i>Drie zonnebloemen</i> , schilderij 64 x 43 cm				1955 nog in bezit
Lodeizen, J.	<i>Stilleven boeken, rode appels</i> , schilderij 22 x 46 cm				BK XVIII,48 d'Audretsch 1955 nog in bezit
Lodeizen, J.	<i>Landschap</i> , schilderij 28 x 31 cm				1955 nog in bezit
Lodeizen, J.	<i>Korenschoven</i> , schilderij 39 x 52 cm				1955 nog in bezit
Lodeizen, J.	<i>Atelier</i> , schilderij 80 x 60 cm				1955 nog in bezit
Lodeizen, J.	<i>Portret R. Bremmer</i> , schilderij 45 x 35 cm				1955 nog in bezit
Lodeizen, J.	<i>Portret H. Bremmer</i> , schilderij 46 x 43 cm				1955 nog in bezit
Lodeizen, J.	<i>Portret H.P. Bremmer</i> , schilderij 41 x 37 cm				1955 nog in bezit
Loeff, W.	<i>Koffiekan met tinnen bakje</i> , schilderij 31,5 x 23,5 cm			30	
Luce, M.	<i>Bloemstuk (Bloemen met groen achtergrond)</i> , sch. 43 x 39 cm	250		250	A1911-13; BK VI,48C.M.van Gogh(!)
Luce, M.	<i>Man in telefoonpaal</i> , get. bij de voet M. Luce, schets olieverf op papier, 64 x 48 cm		70	50	A1922
Luce, M.	<i>Baggermolen</i> , sch. 15 x 24 cm			40	
Luce, M.	<i>Blauwe vaas met bloemen</i> , sch. 40 x 31 cm			150	
Luce, M.	<i>Landschap – Seine</i> , sch. 18 x 23 cm			150	
Luce, M.	<i>Gracht in Rotterdam</i> , sch. 38 x 30 cm			100	
Luttichhuys	<i>Stilleven granaatappel</i> , schilderij			100	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Maarel, Van der	<i>Hoed met handschoenen</i> , sch. 46 x 63 cm			50	MK VIII,90 C.M.van Gogh
Maarel, van der	<i>Meloen</i> , sch. 46 x 61 cm			70	
Martinez, R.	<i>Appelen in koekepot</i> , get. o.l. '19. R.Martinez, doek 68 x 54 cm		300	40	A 1921
Martinez, R.	<i>Varkenskop</i> , sch. 54 x 45 cm			75	
Martinez, R.	<i>Bakje met perziken</i> , sch. 27 x 34 cm			50	BK XVIII,78 d'Audretsch
Martinez, R.	<i>Centraal Station futuristisch</i> , sch. 97 x 94 cm			30	
Martinez, R.	<i>Tafel met appelen</i> , sch.			40	
Martinez, R.	<i>Centraal Station</i> , sch. 98 x 94 cm			80	
Mauve, A.	<i>Schaapskop, studie</i> , olieverf op papier 17 x 20 cm	250	400	100	MK VII,63
Mauve, A.	<i>Dood geitje</i> , sch. 15 x 21 cm	250		100	
Mauve, A.	<i>Meisje bij boonestaken</i> , sch. 33 x 54 cm			300	
Mauve, A.	<i>Paard in wei</i> , tek.	150			
Mauve, A.	<i>Vrouwte in duinen (meisje in duin)</i> , tek.	150		20	
Mauve, A.	<i>Herderin met schapen</i> , tek. 29 x 40 cm				1955 nog in bezit
Meester, W.	<i>Schip</i> , grisaille 33 x 37 cm			20	
Meiners, P.	<i>Stilleven m. kastanje</i> , sch. 18,5 x 28 cm	50		70	
Meiners, P.	<i>Studie van 2 handen</i> , gem. o.r. PM, doek of papier 29 x 46 cm	40	60	30	
Meiners, P.	<i>Stilleven roode en gele bloemen</i> , sch. 63 x 46 cm	150		150	
Meiners, P.	<i>Gemberpotje met waterlelie</i> , sch. 32 x 12 cm	100		60	MK VI,34; BK VIII,45
Meiners, P.	<i>Witte roos</i> , sch. 37 x 29 cm	80		100	
Meiners, P.	<i>Brug</i> , sch. 24 x 33 cm				1955 nog in bezit
Meiners, P.	<i>Hulsttakje</i> , sch. 36 x 15 cm				1955 nog in bezit
Meiners, P.	<i>Maanlandschapje</i> , sch. 10,5 x 20 cm				1955 nog in bezit
Meiners, P.	<i>Negen etsen</i>				schenking aan Museum Boymans Rotterdam voor 1956
Melchers, F.	<i>Bomschuit</i> , pastel 64 x 74 cm				1955 nog in bezit

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Melis, D.	<i>Bloemen in gemberpot</i> , sch. 39 x 32 cm			30	
Menendez	<i>Visstilleven</i> , sch. 30 x 52 cm			400	
Mesdag v. Houten, Mevr.	<i>Bloemstuk</i> , sch. 32 x 23 cm				1955 nog in bezit
Mesdag v. Houten, S.	<i>Bloemstuk</i> , sch. 53 x 35 cm				1955 nog in bezit
Mesker, Th.	<i>Ziekenzaal in de gevangendoor</i> , olieverf op papier, 26,5 x 32,5 cm		40	15	MK III, o.afl. 2 fiche 1920: 'Afkomstig uit de nalatenschap van den schilder'. Theo Mesker overleed 1894 Den Haag; moet één van Bremmers eerste aankopen zijn
Mesker, Th.	<i>Dorpsbuurtje</i> , doek 23 x 17 cm		25		1955 nog in bezit
Mesker, Th.	<i>Vlonder</i> , sch. 19 x 33 cm			10	
Mesker, Th.	<i>Stadsbuurtje</i> , sch. 23 x 31 cm				1955 nog in bezit
Mesker, Th.	<i>Markt</i> , sch. 18 x 27 cm				1955 nog in bezit
Mesker, Th.	<i>Markt</i> , tekening 36 x 48 cm				1955 nog in bezit
Metzinger	<i>Danseres</i> , sch. 90 x 64 cm			100	
Meulen, ter	<i>Gemberpot met tulpen</i> , sch. 50 x 45 cm			50	BK XIX,79 d'Audretsch
Michel, G.	<i>Panorama</i> , sch. 32 x 44 cm			500	BK XIX,76 d'Audretsch
Millet, J.F.	<i>Armstudie (schetsblaadje)</i> , tek. 14 x 9 cm			20	
Molenaer, Jan Miense	<i>Oude vrouw</i> , schilderij 22 x 18 cm	100		100	A1911-13
Molenaer, Jan Miense	<i>Oude man</i> , schilderij 22 x 18 cm	100		100	A1911-13
Molenaer, N. (Molenaer, K.)	<i>Zomer ('gracht langs oud kasteel of oude vestingwal')</i> , paneel 27 x 27 cm		1000	400	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Mondriaan, P.	<i>Schilderij No 3, Compositie in ovaal</i> , 93x79 get. o.r. Mondrian	150		150	Joosten/Welsh B 33 A 1913 Moderne Kunstkring voor 150,-;BK I,32; bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917- 1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956; aankoop Stedelijk Museum 1956
Mondriaan, P.	<i>Composition X, (Boomfantaisie)</i> , sch. get. o.l. P.Mondrian 1911, doek 65 x 75 cm [1912-13]		50	50	Joosten/Welsh B 25; A 1914
Mondriaan, P.	<i>Compositie, rechthoeken en vierkanten, door breede grijze lijn gescheiden, velden grijzig wit, geel, grijs, (Fantaisie op vierkant)</i> ,get.o.r. PM 19, doek 49 x 49,		50	30	Joosten/Welsh B 101; A1919
Moulijn, S.	<i>Bloeiend boompje</i> , sch. 73 x 53 cm			50	
Moulijn, S.	<i>Vénus accroupie</i> , sch. 39 x 31 cm			125	BK XVII,93
Moulijn, S.	<i>Park bij avond</i> , sch. 32 x 32 cm			80	
Mühlstaff, W.	<i>Lantaarn met flesch</i> , sch. 59 x 46 cm			15	
Mühlstaff, W.	<i>Lampje aan haak</i> , sch. 28 x 18 cm			15	
Mühlstaff, W.	<i>Kolen</i> , sch. 32 x 44 cm				1955 nog in bezit
Mühlstaff, W.	<i>Kievitseieren</i> , sch. 22 x 30 cm				1955 nog in bezit
Nat, W. v.d.	<i>Rijnsburg</i> , sch.	70			MK I,37
Neefs (aanvankelijk toegeschreven aan H. van Steenwijk)	<i>Interieur van een souterrain</i> , 1617, olieverf op koper 20,5 x 27 cm		250	50	
Nieweg, J.	<i>Kactus</i> , get. r.o. J.N. juli 1912, doek 33,5 x 25 cm		25		
Nieweg, J.	<i>Rose rozen</i> , sch. 49 x 59 cm			40	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Nieweg, J.	<i>Witte pioenrozen, groene gementpot</i> , sch. 40 x 50 cm			40	BK XXII,88 Nieuwenhuizen Segaar
Nieweg, J.	<i>Panorama</i> , sch. 43 x 69 cm			30	BK IX,76 Huinck
Nieweg, J.	<i>Boeddha tusschen appelen</i> , sch. 40 x 49 cm			20	
Nieweg, J.	<i>Modelkop (oude manskop) met pet</i> , sch. 39 x 29 cm			10	
Nieweg, J.	<i>Witte bloemen, grijze fond</i> , sch. 55 x 45 cm			40	
Nieweg, J.	<i>12 Calebassen m. flesch</i> , sch. 43 x 73 cm			40	BK XXI,23
Nieweg, J.	<i>Herfstlandschap</i> , sch.			30	BK XXIV,88 Nieuwenhuizen Segaar
Nieweg, J.	<i>Dennebosch</i> , sch. 49 x 60 cm			25	
Nieweg, J.	<i>Stilleven tinnen vaas met tomaten</i> , sch. 40 x 30 cm				1955 nog in bezit
Nieweg, J.	<i>Bloeiende boomgaard</i> , sch. 57 x 64 cm				BK XV,46; 1955 nog in bezit
Nieweg, J.	<i>Bloesem-bloemstuk</i> , sch. 44 x 34 cm				1955 nog in bezit
Nieweg, J.	<i>Hooiberg</i> , sch. 40 x 30 cm				1955 nog in bezit
Nieweg, J.	<i>Vaasje met zuring</i> , sch. 39 x 28 cm				1955 nog in bezit
Nieweg, J.	<i>Stilleven H.P.B.80</i> , sch. 34 x 39 cm				1955 nog in bezit
Nieweg, J.	<i>Vallende sneeuw</i> , sch. 44 x 34 cm				1955 nog in bezit
Nieweg, J.	<i>Krokussen</i> , sch. 39 x 49 cm				1955 nog in bezit
Nieweg, J.	<i>Laantje</i> , sch. 29,5 x 39 cm				1955 nog in bezit
Nijland, D.	<i>Vrouw Greeve (uit Rhoon)</i> , sch. 44 x 58 cm			250	BK XVII,95
Nijland, D.	<i>Doodskop tegen goudleer</i> , sch.			40	
Nijland, D.	<i>Rentenier</i> , sch. 41 x 54 cm			250	BK XIV,95
Nijland, D.	<i>Menschen- en kinderschedel</i> , sch. 31 x 44 cm			150	BK XVII,78, d'Audretsch
Nijland, D.	<i>Doodskop op baksteen</i> , sch. 20 x 28 cm			60	BK XIX, 77 d'Audretsch
Nijland, D.	<i>Gelagkamer, brouwershaven</i> , sch. 36 x 58 cm				1955 nog in bezit
Nijland, D.	<i>Doodskop met bot</i> , sch. 28 x 44 cm				1955 nog in bezit

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Nijland, D.	<i>Gezicht op Brussel</i> , sch. 55 x 47 cm				1955 nog in bezit
Nijland, D.	<i>De predikant</i> , sch. 24 x 16 cm				1955 nog in bezit
Nijland, D.	<i>Dorpshuisjes</i> , sch. 22 x 32 cm				1955 nog in bezit
Nijland, D.	<i>Waterkering</i> , sch. 20 x 31 cm				1955 nog in bezit
Nolpe, P. (Molenaer, Claes)	<i>Winterlandschap</i> , ('brugje [...] boerewoning [...] achter links een torentje'), paneel 33 x 25 cm.		300	100	Op de achterzijde een attest van Dr. Hofstede als N. Molenaer
Noort, P. van	<i>Vischstuk</i> , schilderij 63 x 76 cm			150	BK XXII,19 Nieuwenhuizen Segaar
Nuyen, W.J.J.	<i>Watergezicht met houten molen</i> , paneel 40,5 x 57 cm	40	100	100	MK VII,36
Nuyen, W.J.J.	<i>La Grosse Horloge à Rouen</i> , get. o.r. W.J.J. Nuyen, sepia tek. 42 x 30 cm	30	50	60	MK VII,37
Onbekend China	<i>Boeddha</i> , waterverf 19,5 x 13,5 cm		25		
Onbekend China	<i>Stilleven</i> , tek. 19 x 27 cm				1955 nog in bezit
Onbekend Engelsch	<i>Bloemstuk</i> , schilderij			25	
Onbekend Engelsch	<i>Bloemstuk</i> , schilderij			25	
Onbekend Frans	<i>Mansportret in ovaal</i> , schilderij 13,5 x 10,5 cm				1955 nog in bezit
Onbekend Frans 19 ^e eeuw	<i>Vruchten</i> , schilderij 10 x 24,5 cm				1955 nog in bezit
Onbekend Fransch	<i>Potret v. Robespierre</i> , 18 ^e eeuw, paneel 48 x 41 cm	50	500	150	BK VI;46 Komter(!)
Onbekend Fransch 18 ^e eeuw	<i>Portret</i> , 'Type uit de tijd van de revolutie', paneel 22,5 x 17,5 cm	30	40	20	A1911-13
Onbekend Holland 1620 (Heussen)	<i>Papegaai op meloen</i> , paneel 41 x 29 cm	10		50	BK XIV,10
Onbekend Hollands of Engels	<i>Vingerhoedskruid</i> , schilderij 31 x 22 cm				1955 nog in bezit
Onbekend Hollandsch	<i>Vrouwelijk naaktfiguur</i> , 16 ^e eeuw, paneel 35 x 28 cm	150	150	40	
Onbekend Hollandsch	<i>Landschap</i> , (water, visnetten), 18 ^e eeuw, doek 38,5 x 53,5 cm		50	400	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Dood kindje</i> , paneel 30 x 32 cm		300	50	BK I,24
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Dood kindje met bloemetjes</i> , ca. 1600, paneel 21 x 28,5 cm	200	400	150	A1911-13
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Dood meisje</i> ('op de borst een crucifix [...] links [...] een kandelaar met gele waskaars'), doek 58 x 46 cm		300	100	
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Geslacht varken</i> ('op de ladder'), paneel (ovaal) 36 x 48 cm		400	80	
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Kinderportret ten voeten</i> , paneel 108 x 85 cm	300	1500	250	
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Landschap</i> ('onder een avondhemel'), paneel 20,5 x 29,5 cm		100	30	A 1922
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Portret</i> , genre Moreelse, schilderij	150			
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Ruiters te paard</i> , oud olieverfschilderijtje, (‘fragment van een [...] tijgerjacht’), paneel 26 x 36 cm	50	400	100	A1911-13
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Stilleven, Appelen</i> ('biezen mand'), doek 40 x 55 cm		250	100	BK VIII,81 Komter
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Stilleven met wafels</i> , ca. 1610, paneel 32 x 58 cm		500	250	
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Stilleven met knollen</i> , <i>fragment</i> , paneel 23,5 x 51 cm		50	30	A 1921
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Stilleven S.H.</i> , schilderij 46 x 72 cm			400	BK XII,65 Komter
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Vrouweportret</i> , schilderij	125			
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw/Rootius	<i>Vrouweportret</i> , doek 30,5 x 26 cm		100	80	A 1922

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Zeestuk</i> , paneel 29 x 43 cm, gem. I.G.L. 1646		800	300	
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>IJsvermaak</i> , schilderij 24 x 34 cm			400	BK IX,82
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Moestuïn</i> , schilderij 36 x 30 cm			200	
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Manskop</i> , schilderij 38 x 31 cm			300	BK XV,49
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Rond portret</i> , schilderij 18 cm			20	
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw	<i>Krijgstuig</i> , schilderij 13 x 18 cm				1955 nog in bezit
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw ('kan een vroeg Simon de Vlieger zijn')	<i>Driemaster aan de kust</i> , paneel 55 x 89 cm. Op rotspunt valse sign. VG 1653.		1200	300	
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw (‘waarschijnlijk een werk van H.Seghers’)	<i>Berglandschap</i> , paneel 62 x 49 cm)		1500	1500	BK XI,09
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw (P. Claesz)	<i>Stilleven ('brood op tinnen schotel, radijzen [...]')</i> , paneel 46 x 71 cm ‘Misschien een vroeg werk van P. Claesz’	300	500	150	A 1914-15; BK I,53 Heyman 1955 nog in bezit
Onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw (Velde, Esaias v.d.)	<i>Wintergezicht</i> , genre E. v.d. Velde, paneel 26,5 x 51 cm	170	300	150	
Onbekend Hollandsch 19 ^e eeuw	<i>Kinderportretje in ovaal, wit costuum</i> , paneel 19 x 15 cm in ovaal geschilderd. Get. o.r. G M 1815	20	50		1955 nog in bezit
Onbekend Hollandsch 19 ^e eeuw	<i>Kinderportretje</i> , ('wit mutsje en witte jurk'), begin 19 ^e eeuw, doek 43 x 31 cm		50	10	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Onbekend Hollandsch 19 ^e eeuw/ Pietersz. C.	<i>Mansportret</i> , gem. Rembrandt, paneel 56 x 48 cm. 'Valschelijk geteekend: Rembrandt 1644'	400	100		1955 nog in bezit
Onbekend Hollandsch 19 ^e eeuw	<i>Kinderportret</i> , schilderij rond 18 cm				1955 nog in bezit
Onbekend Hollandsch meester 1800	<i>Mansportret (buste, bakkebaard)</i> , ovaal portret, pastel 28 x 22,5 cm	10	60	10	
Onbekend It.	<i>Onthoofding van Johannes</i> , It., schilderij 32 x 28 cm			100	
Onbekend Italiaansch	<i>Twee engelenkopjes</i> , schilderij	10			
Onbekend Spaans	<i>Christus a.h. kruis</i> , schilderij 58 x 43 cm				1955 nog in bezit
Onbekend Spanje	<i>Stilleven met doodskop</i> , 17 ^e eeuw, schilderij 28 x 38 cm			50	
Onbekend Vlaams	<i>Christus vóór Pilatus</i> , koper 15 x 12 cm			10	
Onbekend	<i>Riviergezichtje</i> , 18 ^e eeuw, schilderij	100			
Onbekend	<i>Schip met volle zeilen</i> , wit- zwart, schilderij	20			
Onbekend	<i>Stilleven, détail uit een schilderij</i>	10			
Onbekend	<i>Opeengebarsten granaatvrucht</i> , schilderij			40	
Onbekend	<i>Mansportret</i> , schilderij			10	
Onbekend	<i>Mansportret</i> , schilderij			100	
Onbekend	<i>Doodskop met boekje</i> , schilderij			100	
Onbekend	<i>Meisjesportret</i> , schilderij 42 x 31 cm			300	
Onbekend	<i>Stadsmuur aan water</i> , schilderij			200	
Onbekend	<i>Vrouweportret in ovaal</i> , schilderij			40	
Onbekend	<i>Witte kip</i> , schilderij 48 x 60 cm			200	
Onbekend	<i>Oude dame</i> , tek. 18 ^e eeuw	5			
Onbekend	<i>Tekening</i> ca. 1830	40			A1911-13
Onbekend	<i>Jongensportretje</i> , waterverf			10	
Onbekend	<i>Vrouweportret teek.</i>			10	
Onbekend	<i>10 oude teekeningen</i>	150			A1911-13

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel, datering, techniek, afmetingen</i>	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Onbekend	<i>1 portefeuille oorspr. etsen, litho's</i>	800			Zie bijlage MK en BK
Onbekend	<i>1 portefeuille met losse litho's en teek.</i>	300			Zie bijlage MK en BK
Onbekend	<i>4 portefeuilles met oorspr. Teekeningen</i>	1000			Zie bijlage MK en BK
Onbekend	<i>Verzameling van 2410 tekeningen(deels identiek met vorige entries tekeningen),omstreeks 1928 overgenomen van Bremmer door Van Deventer; nu in Kröller-Müller Museumⁱ</i>				Zie bijlage MK en BK
Onbekend	<i>Verzameling grafiek, ca 3600 bladen(deels identiek met vorige entries grafiek), geveild bij Paul Brandt Amsterdam 22 en 23 december 1947ⁱⁱ</i>				Zie bijlage MK en BK
Ostade, A. van	<i>Drinkebroers</i> (vrouw en man, lege kan), paneel 15 x 24 cm, te. A. van Ostade		1200	900	BK VI,10 Goudstikker
Ostade, A. van	<i>Geslacht varken</i> , schilderij 72 x 60 cm			1000	
Ostade, A. van	<i>Pensnijder</i> , schilderij 33 x 26 cm			1000	
Ostade, A. van	<i>Mansportret</i> , schilderij 11,5 x 11 cm				1955 nog in bezit
Pabst, mej. C.	<i>Kerkintérieur (Grote kerk Den Haag)</i> , doek 59 x 46 cm	20	40	10	
Pabst, mej. C.	<i>Doodskop met zandloper</i> , get. o.r. C.J. Pabst 1908, doek 29 x 39 cm,		70	15	
Pabst, mej. C.	<i>Boerewagen</i> , get .o.r. C.J.Pabst 1911, olieverfstudie op grijs karton opgezet, 33 x 48 cm		70		
Pabst, mej. C.	<i>Petunia's (in kan)</i> , 1917, get. o.l. C.J.P., doek 33 x 22 cm		250	40	
Pabst, mej. C.	<i>Appelen</i> , 1921, get.o.r. C.J.P., doek 22 x 34 cm		150	20	A 1922
Pabst, mej. C.	<i>Doodskop m. wit Delft kan</i> , sch.			20	
Pabst, mej. C.	<i>Pottenstilleven</i> , sch. 26 x 35 cm				1955 nog in bezit
Pauw, E.	<i>Kaktus in pot</i> , sch. 46 x 36 cm			30	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Pauw, E.	<i>Doodskop met kactus</i> , sch. 34 x 35 cm			15	BK VI,40
Poll, H. v.d.	<i>10 tekeningetjes</i>	80			A 1914 –15; BK 18 omslag afl 11
Pot (Potuil)	<i>Stilleven met bruine kruik</i> , sch. 21 x 15 cm			50	
Putter, P. de	<i>Vischstuk</i> , paneel 46 x 60 cm, get. m.o. Putter			200	BK XXII,18 d'Audretsch
Putter, P. de	<i>Baarsen met geel vergiet</i> , schilderij 65 x 97 cm			250	
Quast, P.	<i>Rug-operatie</i> , schilderij 20 x 24 cm			300	
Radda	<i>Aquarium, smalle bruine lijst</i> , sch. 59 x 79 cm			150	
Radda	<i>Oesters op gras</i> , sch. 45 x 60 cm			150	BK XVII,96
Radda	<i>Aquarium, brede lijst</i> , sch. 59 x 79 cm			200	BK XXII,22 Huinck
Rädecker, J.	<i>Profiel naar links (donkere manskop)</i> , zw. krijt 37 x 28 cm			100	
Rädecker, J.	<i>Vrouwelijk naakt</i> , krijttek. 37,5 x 25 cm			80	
Rädecker, J.	<i>Zelfportret</i> , tek. 48 x 35 cm			100	BK XIX,64 d'Audretsch
Rädecker, J.	<i>Stijgerend paard</i> , tek. 24 x 21 cm			100	BK XVIII,23 d'Audretsch
Rädecker, J.	<i>Doodskop</i> , sch. 44 x 36 cm			200	BK XVII,79 d'Audretsch
Rädecker, J.	<i>Vogel</i> , sch. 54 x 73 cm			200	BK XVIII,8 d'Audretsch
Rädecker, J.	<i>Manskop</i> , 29 x 26 cm				1955 nog in bezit
Redon, O.	<i>Molen</i> , pastel 29 x 37 cm			400	
Redon, O.	<i>Fantaisiekop in rots</i> , 45 x 33 cm, sch of tek			100	BK XXI,3 d'Audretsch
Redon, O.	<i>Zwevend hoofd (la tête aux hiboux)</i> , 31 x 24 cm sch			500	BK XX,95 d'Audretsch
Redon, O.	<i>Damesportret (dame met astrakanmantel)</i> , pastel 57 x 48 cm			1000	BK XVI,51; aankoop Kröller-Müller Museum 1962
Redon, O.	<i>Femme sauvage</i> , tek.			300	
Redon, O.	<i>Monster met liggend naakt (Perseus en Andromeda)</i> , 16 x 28 cm			60	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Redon, O.	<i>Naaktfiguur blauwe achtergrond (la naissance de l'amphitrite)</i> , tek. 16 x 23 cm			80	
Redon, Odilon	<i>Litho's</i>	750			A 1911* bij C.M. van Gogh; MK V afl 9 geheel (C.M.van Gogh); MK VI afl 9 geheel (C.M.van Gogh); MK VIII afl. 6 geheel (C.M.van Gogh); BK VIII,afl 10 geheel; BK XI,11; XII,22; XIV afl 6 geheel; XV, 38
Reesema, mej. I.S. van	<i>Chrysanthen</i> , get. o.r. I.S.v.R. 1910, paneel 32 x 24 cm	10	70	20	
Reesema, mej. I.S. van	<i>Stilleven (2 doodskoppen), witte bloem</i> , get. o.r. I.S.v.R. oct 1917, doek 46 x 59 cm		250	30	
Rembrandt	<i>Rattengiftkoopman</i> , olieverf op koper 19 x 15 cm		5000	5000	
Ribot, Th.	<i>De pottendraaier</i> , schilderij 33 x 37 cm				1955 nog in bezit
Rijsselberghe, Th. van	<i>Zee-studietje</i> , get. o.r. VR 1910, paneel 32 x 23 cm	80	100	60	A 1911-13
Rijsselberghe, Th. Van	<i>Aquarium</i> , get. o.r. V.R. '09, olieverf op karton, 54 x 71 cm		1200		MK VIII,56 tent. Rott.Kunstkring (A) 1909 BK II,45 Walrecht(!); bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917- 1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956
Rijsselberghe, Th. van	<i>Studie</i> , sch.	80			
Rijsselberghe, Th. van	<i>Fontein (monte Pincio te Rome)</i> , get. o.l. VR'09, paneel 26 x 40 cm		200	80	
Rijsselberghe, Th. van	<i>Stilleven ('Rascasse, een groote roode visch[...]')</i> , gem. o.l. VR 1912, doek 36 x 48 cm		400	150	BK VIII,12
Rijsselberghe, Th. van	<i>Bloemstuk</i> , ca 1918, get.o.r. VR, doek 44 x 36 cm		400	200	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Rijsselberghe, Th. van	<i>Klooster Monreale</i> , sch. 73 x 54 cm			500	MK VIII,55 tent. Rott.Kunstkring 1909 (A)
Rijsselberghe, Th. van	<i>Vloot v. Arnemuiden</i> , sch. 60 x 73 cm			600	BK XVI,55
Robertson, S.	<i>Kan m. appelen</i> , sch. 27 x 41 cm			60	
Robertson, S.	<i>Vrouw die schort aanbindt</i> , sch. 35 x 22 cm			60	
Robertson, S.	<i>Atelier</i> , sch. 65 x 41 cm				1955 nog in bezit
Rochussen, Ch.	<i>Vondel neemt afscheid</i> (<i>Schreierstoren</i>), sepiatek. 13 x 20 cm	10	20	20	
Roelofs, W.	<i>Boomen tegen grauwe lucht</i> , sch. 24 x 39 cm			40	
Roelofs, W.	<i>Landschap bij Katwijk</i> , sch. 30 x 44 cm			50	BK XIX,62 d'Audretsch
Roelofs, W. jr.	<i>Garnalen</i> , get. b.r. Willem Roelofs Jr '12, olieverf op karton, 15 x 26,5 cm		100	40	
Roijen, mej. Haakma van (later Mevr. Fortanier)	<i>De achterdeur</i> , sch. 41 x 23 cm	10			1955 nog in bezit
Roijen, mej. Haakma van (later Mevr. Fortanier)	<i>De gele melkkan</i> , get. o.r. W. Haakma van Royen, doek 27 x 32 cm		30		1955 nog in bezit
Roland Holst, R.	<i>Mélisande</i> , grafiek	10			
Rooseboom, mej. M.	<i>Witte rozen</i> , doek 24 x 15,5 cm		80	50	
Rubens, P.P.	<i>Cimon en Pera</i> , paneel 22,5 x 34 cm		10.000	600	A1921 BK IX,52
Rubens, P.P.	<i>S.Benedictus</i> , koper 23 x 17 cm	100		300	A1911-13
Rubens, P.P. (in 1914 'onbekend')	<i>Doode monnik</i> , schilderij 57 x 70 cm	100		200	A1914-15
Ruysdael, J.	<i>Winter</i> , schilderij 32 x 44 cm			3000	
Saftleven, C.	<i>Stilleven</i> , fragment uit groter schilderij, paneel 26 x 23 cm		20		1955 nog in bezit

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Sande Bakhuijsen, van de	<i>Stilleven</i> , sch. 28 x 42 cm				1955 nog in bezit
Sande Bakhuijsen, H. van de	<i>Veestuk</i> , get. o.l. Bakhuysen f., paneel 46 x 63 cm,		100	40	
Scheffer, A.	<i>Lijk van een jong krijgsman</i> , doek 49 x 60 cm, get. op achterzijde Ary Scheffer		150	15	A1922
Schelfhout, A.	<i>Winter</i> , paneel 28,5 x 35,5 cm, get. o.l. A. Schelfhout 1839		300	200	
Schelfhout, A.	<i>Riviergezicht (binnenwater)</i> , gem. o.l. A. Schelfhout, waterverftekening 21 x 27 cm	10	20	30	
Schelfhout, L.	<i>Landschap</i> , get. o.l. L.Schelfhout 1912, doek 66 x 49 cm		150	40	
Schenk, G. (later mevr. Varenhorst)	<i>Gemberpot met bloemen</i> (<i>Cineraria's in grijze</i> <i>gemberpot</i>), get. o.r. G. Schenk, aquarel 44 x 34 cm	25	50		
Schenk, G. (Mevr. Varenhorst)	<i>Stilleven (kruik en bakje met</i> <i>bloemen)</i> , get. r. G. Var. Schenk 1905, doek 32 x 42 cm	20	50	10	
Schenk, G. (Mevr. Varenhorst)	<i>Bloemen in gemberpot (paarse</i> <i>bloemen)</i> , sch. 44 x 34 cm			10	
Scorel (‘Vermoedelijk een vroeg werk van M. van Heemskerk’)	<i>Donatrice</i> , 16 ^e eeuw, paneel 46 x 24 cm	300	1500	250	A1911-13
Seghers, H. (onbekend Hollandsch 17 ^e eeuw)	<i>Roode kool</i> , paneel 38 x 28 cm	1500	1500	8000	A 1903; Bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1914- 1922
Serton van Rosweijde, P.A.	<i>Landschap bij Tanger</i> (<i>berglandschap</i>), get. o.r. Serton v.R. 1913, tempera- schildering 44 x 59 cm		50	15	
Servaes, A.	<i>Portret Bremmer</i> , tek. 63 x 55 cm			50	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Severini	<i>Muzikant (gitaarspeler)</i> , gouache, tek. 17 x 21 cm			100	Christie's 1990 lot 239 herkomst Galerie l'Effort Moderne Parijs, no 8143 A dec 1923
Severini, G.	<i>Gitaarspeler</i> , sch. 64 x 45 cm				A van Rosenberg 1- 4-21; BK XXI,39; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1929-1956
Signac, P.	<i>Tweemaster</i> , get. o.l. P. Signac (met blauw krijt), waterverftekening, 45 x 30 cm		200	150	A1922; BK X,63 Walrecht(!)
Sluyters, J.	<i>Vrouwelijk naakt</i> , sch. 58 x 39 cm			400	BK XIX,40
Steen, J.	<i>De verongelukte mars[kramer]</i> , paneel 27 x 34 cm get. o.l. J.Steen		5000	2000	BK VIII,4 Goudstikker
Steen, J.	<i>Verleiding</i> , schilderij 45 x 38 cm				1955 nog in bezit
Steen, J.	<i>Snoepster</i> , schilderij 16 x 12 cm				1955 nog in bezit
Steenwij(c)k, H. van	<i>Kerkinterieur</i> , schilderij 18 x 24 cm			150	
Stiphout, Th.	<i>Zijn ideaal</i> , sch. 24 x 16 cm			10	
Strathmann, K.	<i>Stilleven</i> , olieverf op papier, 54 x 40 cm		10		
Stuers, Ch. De	<i>Lantaarn met doodskop</i> , doek 45 x 39 cm		100	30	
Stuers, Ch. De	<i>Kaktus met lantaarn</i> , get. o.r. C. de Stuers 1918, doek 60 x 44,5 cm		80	25	
Stuers, Ch. De	<i>Portret van R. Bremmer</i> , get. b.r. C. de Stuers 1920, doek 45 x 34 cm		50		A 1921; 1955 nog in bezit
Stuers, Ch. De	<i>Mand met appels</i> , sch. 32 x 45 cm			30	
Terwey, J.P.	<i>In de bergen (boomen in gebergte)</i> , get. o.r. J.P.T. 1917, doek 44 x 34 cm		50	5	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Tholen, W.B.	<i>Scheepswerfje (schuit op helling)</i> , ca 1920, get. o.l. Tholen, doek (opgeplakt) 29 x 34 cm		300	70	A 1922
Tholen, W.B.	<i>Figuren bij zandplaats (kinderspeelplaats)</i> , sch. 31 x 34 cm			120	
Tholen, W.B.	<i>Ezelwagen</i> , sch. 19 x 31 cm			80	
Tholen, W.B.	<i>Watergezicht</i> , sch. 18 x 23 cm				1955 nog in bezit
Tholen, W.B.	<i>Slagerij</i> , sch. 57 x 41 cm				bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1929-1956
Tholen, W.B.	<i>Huisje</i> , tek. 20 x 21,5 cm				BK XIX,80 d'Audretsch; 1955 nog in bezit
Thorn Prikker	<i>Moine épique (Piester)</i> , 1894, get. o.r. J. Thorn Prikker, O.I. inkt 98 x 73 cm	100	800		BK VII,47; bruikleen Centraal Museum Utrecht 1923-1956; aankoop Centraal Museum 1964
Thorn Prikker	<i>Nieuwe dag (aankondiging; De aanzegging)</i> , get. o.r. J. Thorn Prikker, potlood en O.I. inkt 97 x 72 cm	100	600	60	
Thorn Prikker	<i>Het bezoek (de ontmoeting)</i> , ca 1890, waterverftekening 29 x 39 cm	25	300	100	BK VII,43 Huinck(!)
Thorn Prikker	<i>Korenland (Les Xhorres)</i> , 1904, waskrijt 56 x 45 cm 'abusievelijk in potlood gem. '1901''	10	100		1955 nog in bezit
Thorn Prikker	<i>Apostelkoppen</i> , ca 1892, gem. o.r. J. Thorn Prikker, potloodtek. Met geornamenteerde omlijsting, 53 x 71 cm	100	500	100	
Thorn Prikker	<i>Figuren met kruik (twee vrouwen)</i> , 41 x 44 cm	10		60	
Thorn Prikker	<i>La Route de Richelle ('Een holle weg[...])</i> , 1901, get. o.l. J.T.P., waskrijt 45,5 x 56,5 cm	10	100	20	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Thorn Prikker	<i>Korenschoven</i> , get. o.l. J.T.P. '04, waskrijt 46,5 x 59,5 cm	10	60		1955 nog in bezit
Thorn Prikker	<i>Kruisdraging</i> , gem. o.r. J. Thorn Prikker 92, tekening met weinig kleur 46,5 x 71 cm		500	100	BK XXII,93 d'Audretsch(!)
Thorn Prikker	<i>Landschap</i>			20	Mogelijk identiek met 'korenland' of 'korenschoven'
Thorn Prikker, J.	<i>Christus aan het kruis</i> , 1889, doek 96 x 66 cm	50	1000	200	BK VII,42 Walrecht(!); aankoop Kröller- Müller Museum 1956
Thorn Prikker, J.	<i>Holle weg</i> , ca 1889, gem. o.l. J.T.P., doek 100 x 70 cm	100	1200	250	MK III,58
Thorn Prikker, J.	<i>In den avond (twee fig. onder boom)</i> , 1889, doek 67 x 50 cm	100	1000	300	
Thorn Prikker, J.	<i>Fantaisie ('ooschersche man [...] die oostersche vrouw [...] ontmoet')</i> , 'Geschilderd in 1894 op 't atelier van Bremmer te Leiden', doek 24 x 34 cm op grijs karton opgezet		50		1955 nog in bezit
Thorn Prikker, J.	<i>Fantaisie ('Venetiaans bloemen-gondelfeest')</i> , 'geschilderd in 1894 op 't atelier van Bremmer te Leiden', doek 34 x 42 cm, op grijs karton opgezet		100		1955 nog in bezit
Titiaan (Titianus Vecellio)	<i>Mansportret</i> , buste, doek 57 x 47 cm get. midden links Titianus Vecellio	1000	10000	1000	
Tobeen	<i>Circus (paardrijdster)</i> , sch. 66 x 87 cm			100	
Toorop, Ch.	<i>Noordhollandsche boerin (Zuid.Holl. boerin) (boerin bij tafeltje)</i> , gem. o.l. Ch. Fernhout Toorop doek 99 x 79 cm		250	150	B28; BK VII,92
Toorop, Ch.	<i>Kinderportret, jongetje (jongetje met rood jak)</i> , 1913, get. o.l. C.T., doek 49 x 39 cm		150	30	B30; BK IX,omslag afl 8

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Toorop, Ch.	<i>Stilleven, groene vaas met katjes (stilleven, gele pompoen)</i> , ca 1914, get. o.l. C. Fernhout Toorop, doek 78 x 59 cm		100		B299; 1955 nog in bezit
Toorop, Ch.	<i>Kinderportret (kindje met stokroos)</i> , 1916 of 1915, signatuur o.r., doek 54 x 35 cm		300	100	B29; BK IX,57
Toorop, Ch.	<i>Witte kan met tulpen (pot met tulpen)</i> , get. o.r. Fernhout Toorop 1916, doek 69 x 99 cm		200	50	B303; BK IX, 58
Toorop, Ch.	<i>Fabrieksvrouw met kinderen</i> , 1918, gem. o.l. C.T., doek 119 x 79 cm		400	150	B131; BK VII,24 Walrecht
Toorop, Ch.	<i>Herfst (stilleven, gotisch raam)</i> , 1919, gem. o.l. C.T., doek 89 x 89 cm		300	40	B311; BK IX, 60
Toorop, Ch.	<i>Meisje tegen boom(vooraanzicht[...])bijna ten halven lijve iets naar links gewend. Het meisje eeft oranje haar en draagt een wit schort. Rechts een gedeelte van een dikke bommstam, links verderop nog een boom met huizen erachter</i> , 1919, get. o.r. Charley Toorop, doek 60 x 40 cm		150	20	B46
Toorop, Ch.	<i>Drie kinderen</i> , 1920, get. o.r. C.T., doek 100 x 60 cm		400	40	B133; BK IX,61
Toorop, Ch.	<i>Kerkhof</i> , get. o.l. C.T., op achterzijde: Ch. Toorop Paris 1920, doek 72 x 59 cm		300	60	B191; A 1921; BK IX,62
Toorop, Ch.	<i>Moeder en kind (zelfportret)</i> , gem. op achterzijde Charley Toorop. Parijs 1921, doek 72 x 59 cm		300		B102; A1921; BK IX,64;1955 nog in bezit
Toorop, Ch.	<i>Stilleven met 2 flesschen</i> , sch. 62 x 75 cm			80	B313; BK X,40
Toorop, Ch.	<i>Geitenstal</i> ,[1923] sch. 60,5 x 60 cm			60	B224; BK XI,14 d'Audretsch
Toorop, Ch.	<i>Portret v. 2 kinderen</i>			40	Niet geïdentificeerd
Toorop, Ch.	<i>Stilleven m. oliebliek en hoed</i> ,[1923] sch.58 x 57 cm			30	B315

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Toorop, Ch.	<i>Koren dorschen (dorsmachine)[1925]</i> , sch. 45 x 55 cm			30	B231
Toorop, Ch.	<i>Kroeg m. biljart (boerenherberg, Westkapelle)[1925]</i> , sch. 79 x 79 cm			75	B159;BK XII,80 d'Audretsch
Toorop, Ch.	<i>Ezeldrijver[1923]</i> , sch. 70 x 59 cm			50	B53
Toorop, Ch.	<i>Kroeg met Jazz muziek</i> , sch. 49 x 40 cm			70	B164
Toorop, Ch.	<i>Boeken en bloemen[1918 of 1923]</i> , sch. 57 x 47 cm				B307; 1955 nog in bezit
Toorop, Ch.	<i>Bak met tulpen</i> , sch. 60 x 68 cm				B248;1955 nog in bezit
Toorop, J.	<i>Zeegezicht</i> , 1899, doek gepointilleerd 46 x 50,5 cm	600	1500		bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917- 1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956; aankoop Kröller-Müller Museum 1956
Toorop, J.	<i>Sloot (landschapje)</i> , ca 1884, get. o.l. Toorop, paneel 17 x 27 cm		100	50	
Toorop, J.	<i>Landschap (2 boomen)</i> , ca 1896, gem. o.l. J. Th. Toorop, doek 29 x 31 cm gepointilleerd		800	125	
Toorop, J.	<i>Landschap bij Brussel</i> , 37 x 49 cm				1955 nog in bezit
Toorop, J.	<i>Dood in golf</i> , tek.	5			
Toorop, J.	<i>La femme éternelle</i> , tek.	25			
Toorop, J.	<i>Twee visschers</i> ('drinkende werklieden'), 1889 get. o.l. J.Toorop, aquarel 33 x 19 cm	40	400	70	
Toorop, J.	<i>Kermis te Katwijk</i> , get. en ged. o.l. 89, waterverftekening 53,5 x 43,5 cm	100	1000		bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917- 1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Toorop, J.	<i>Hel en twijfel/'Les Calvinistes de Katwijk'/'Dorpelwachters der zee'</i> , 1891, get. o.l. Jan Toorop, zwart-krijttekening met weinig kleur 65 x 75 cm		2000		bruikleen Centraal Museum Utrecht 1923-1956; aankoop Centraal Museum 1964
Toorop, J.	<i>Séduction</i> , zwartkrijt tekening 62 x 72,5 cm		450		bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956
Toorop, J.	<i>Netten drogen</i> ('vele figuren'), get. o.r. J.Th. Toorop 1900, waskrijttekening 29,5 x 31,5 cm		800		1955 nog in bezit
Toorop, J.	<i>3 schetsen</i> , ca. 1910, ontwerpen in kleur voor gebrand glas in een kerk te Nijmegen, waterverf elk 39 x 8 cm, 3 stuks in één lijst		150	70	
Toorop, J.	<i>Portret</i> , ca. 1910 get. b.r. 'Marcus (burgemeester van Bremen)', J.Th. Toorop; zwartkrijt 35 x 31 cm		150		1955 nog in bezit
Toorop, J.	<i>De droom van de zeven bergen</i> , ca. 1914, get. o.l. H.Th. Toorop, zwart krijt met een weinig kleur 14,5 x 24 cm		400	60	A 1921
Toorop, J.	<i>Portret v. Dolf (portret v. R. Bremmer)</i> , 14 x 10 cm			40	
Toorop, J.	<i>Drie figuren</i> ,			40	
Toorop, J.	<i>Nettenboetster in duin</i> ,			100	
Toorop, J.	<i>Vrouwekop in profiel</i>			300	
Toorop, J.	<i>Portret Dr Schrörs</i>			30	
Toorop, J.	<i>Kundry en Parsifal</i> , 25 x 27 cm			50	
Toorop, J.	<i>Portret Bremmer</i> , tek. 41 x 30 cm			250	
Toorop, J.	<i>Verloren Paradijs</i> , tek. 28 x 27 cm				1955 nog in bezit
Toorop, J.	<i>Damesportret</i> , tek. 40 x 30 cm				1955 nog in bezit
Vadder, L. de	<i>Kerk in landschap</i> , 16 x 21 cm			80	
Velde, H. van de	<i>Landschap (weg met bomen)</i> , sch. 60 x 83 cm			150	BK X,78

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Venne, A. van de	<i>Weeldig gebreck</i> , paneel 35 x 30 cm, get. o.r. Ad.v.d.Venne 1635		700	250	
Venne, A. van de	<i>De dood en de bedelaars</i> , paneel 35 x 42cm		1000	500	
Verelst, S.	<i>Perziken</i> , schilderij 36 x 29 cm			75	BK XVIII,75
Verleur	<i>Varkens (zeug met jongen)</i> , get. o.l. AV 1903, doek 22,5 x 27,5 cm	5	10	5	
Vermeer, J.	<i>Kinderkopje</i> , schilderij 26 x 20 cm			8000	BK XXI,90 Goudstikker
Verster, F.	<i>Geplukte kippen (hanen)</i> , 1890, aquarel 82 x 48 cm	300	1500		S59; A 1898, bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917- 1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956
Verster, F.	<i>Pompoenen</i> , get. o.r. Floris Verster 96, waskrijt 32 x 53 cm	400	1500	600	S102; A 1898;BK VII,59
Verster, F.	<i>Winter (sneeuw)</i> , get. o.r. Floris Verster 95, pastel en gekleurd krijt 40 x 60 cm	500	1200	500	S98; A 1898;BK VII,58;
Verster, F.	<i>Mistletoe</i> , get. o.r. Floris Verster 97, waskrijt 34 x 22 cm	700	2000	1000	S106; A 1898;BK IV, 78; legaat A.A. Bremmer-Hollmann aan Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1989
Verster, Floris	<i>Anemonen</i> , gem. o.l. Floris Verster 89, doek 133 x 75 cm	800	3000		S43; A 1898;MK I,79; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1924-1956
Verster, Floris	<i>Pioenen</i> , get. o.r. Floris Verster 93, doek 100 x 79 cm	800	3500	3000	S80;A 1898
Verster, F.	<i>Moestuyn, (Koolsnijder)</i> , 1887, aquarel 26,5 x 37 cm	200	600	200	S31

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Verster, F.	<i>Drie geknotte boomen, (Kastanjeboomen)</i> , get. o.r. F. Verster 1890, zwart krijt 41 x 26 cm		250	40	Niet in S; voorstudie voor S Grafiek 8; BK IV Walrecht; 1955 nog in bezit
Verster, Floris	<i>Artillerist te paard</i> , [1880] get. o.l. V, paneel 38 x 31 cm	100	500	200	S1
Verster, Floris	<i>Appelbloesem (bloesemtakje)</i> , gem. onderaan Floris Verster '05, olieverf op karton 29 x 19 cm	150	600	300	S146; legaat A.A. Bremmer-Hollmann aan Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1989
Verster, Floris	<i>Rozen in glazen bakje (roode rozen)</i> , get. o.r. Floris Verster '07, doek 30 x 29 cm	300	1200	600	S167; A 1907 van Verster voor f150,-
Verster, Floris	<i>Bloemen tegen gloeiende kachel (cineraria's)</i> , get. o.l. Floris Verster 91, doek 100 x 79 cm	400	1000	700	S76; aankoop Kröller-Müller Museum 1956
Verster, Floris	<i>Lijmpotje, appel, tinnen bord</i> , 1900, doek 26,5 x 31,5 cm	150	800	300	S109
Verster, Floris	<i>Bloemstukje, donkerroode ranonkels in wit Delft vaas</i> , get. o.r. Floris Verster '12, paneel 30 x 23 cm	300	600	250	S205 A 1911-13
Verster, Floris	<i>Tulpen in wit vierkant vaasje (donkerroode tulpen)</i> , 1912, get. o.l. Floris Verster, paneel 29 x 23 cm	300	1500	500	S207A 1911-13
Verster, Floris	<i>(2 studies) Varkenshok</i> , ca 1886, doek 35 x 25 cm	[50]	200	50	S 12; 1911: '2 studies, f100,-'
Verster, Floris	<i>(2 studies) Huizen Vreewijk</i> , ca 1888, doek 25 x 34 cm	[50]	200	70	S14; 1911: '2 studies, f100,-'
Verster, Floris	<i>Roode bloemen in groene gemberpot, (Bloemstuk (Begonia's en O.I. kers)</i> , get. o.r. Floris Verster '95, doek 54 x 40 cm	700	2000		S94; bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1950; Stedelijk museum Amsterdam 1950-1956

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Verster, Floris	<i>Interieur van de Pieterskerk te Leiden</i> , ca 1907, get. o.r. Floris Verster, olieverfschets, doek 72,5 x 55 cm		1000	400	S212;BK IX,55; legaat A.A. Bremmer-Hollmann aan Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1989
Verster, Floris	<i>Wijnappelen</i> , get. o.l. Floris Verster '14, paneel 20 x 30 cm		800	250	S221
Verster, Floris	<i>Portret van H.P. Bremmer</i> , get. b.r. Floris Verster '21, doek 73 x 59 cm		1000	400	S290;A 1922
Verster, Floris	<i>Portret Floris Bremmer</i> , sch. 51 x 41 cm			100	S277; legaat A.A. Bremmer-Hollmann aan Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1989
Verstralen, A.	<i>Wintervermaak</i> , paneel 24 x 34 cm		800		BK XIX,23
Vijlbrief, J.	<i>Roode en witte kool</i> , olieverf op papier 33,5 x 41 cm	40	100	25	Schenking Bremmer aan Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1946
Vijlbrief, J.	<i>Morschweg (landschap)</i> , ca 1894, doek 58 x 66,5 'onvoltooid werk'	5	30		1955 nog in bezit
Vijlbrief, J.	<i>Sloot</i> , get. o.l. J.V.; b.r. Mei '89, olieverfstudie 36 x 29 cm		30	20	
Vijlbrief, J.	<i>Varkenshok</i> , 1894, doek 56 x 40 cm		50		
Vijlbrief, J.	<i>Landschap</i> , sch. 54 x 39 cm				1955 nog in bezit; mogelijk identiek aan varkenshok
Voerman, J.	<i>Studie (IJssel) (riviergezicht)</i> , get. o.r. J.V., doek 29 x 41 cm	100	400	80	A1911-13; BK XXII,62 Nieuwenhuizen Segaar(!)
Voerman, J.	<i>Landschapje</i> , sch. 18,5 x 27,5 cm				1955 nog in bezit
Voerman, J. Jr.	<i>Bloeiende kactus</i> , get. o.r. J.V. Jr. Jan.'19, doek 40,5 x 34,5 cm		100	30	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Vogdigel, J.	<i>Buurtje</i> , doek 53 x 45 cm, gem. Vogdigel 1846	30	50	20	MK III,33
Vollon, A.	<i>Stilleven</i> , get. o.l. A.Vollon, paneel 26 x 34 cm	1000	1200	500	MK V omslag afl 10
Vollon, A. (fils)	<i>Marmot</i> , gem. o.r A monsieur J. Zürcher, Alexis Vollon fils, doek 18 x 26 cm	100	250	150	MK VIII,71 C.M. v. Gogh
Vonck, E	<i>Vogeltjes</i> , schilderij 27 x 20 cm			75	
Vonck, J. (onbekend)	<i>Schelvish in mandje</i> , paneel 36 x 35 cm	150	500	80	BK XXII,20 A 1906 van Komter voor f 80,-
Vries, R. Jzn. van	<i>Huizen aan stadswal</i> , schilderij ovaal 29 x 40 cm				1955 nog in bezit
Waning, M. van	<i>Appelen</i> , 1919, get. o.l. M. van Waning, doek 40 x 49 cm		60	15	
Weissenbruch	<i>Huizen</i> , tek. 10 x 14 cm				1955 nog in bezit
Weissenbruch, J.H.	<i>Landschap</i> , sch. 28 x 39 cm				1955 nog in bezit
Wiegman, Math.	<i>Stilleven met appelen</i> , get. o.r. Math. Wiegman, doek 43 x 34 cm		60	30	BK VIII,87
Wild, de	<i>Pink op 't strand</i> , get. o.r. de Wild, doek 20 x 36 cm	50	40	10	
Witkamp	<i>Vrouw in de duinen</i> , get. Witkamp, paneel 35 x 24 cm		10		
Witte, E. de	<i>Italiaansche haven</i> , doek 54 x 62 cm, get. in het fries boven de boog Em.Wit...		2000	2000	
Woutermans	<i>Landschap met paard</i> , schilderij 25 x 20 cm				1955 nog in bezit
Zandleven, J.A.	<i>Klompen</i> , get. o.l. J.A. Zandleven 1906, doek 21,5 x 37 cm		10		
Zandleven, J.A.	<i>Boomstudie (boomen, grijze lucht)</i> , doek 38 (40) x 31 cm		40	75	MK VIII,75
Zandleven, J.A.	<i>Appelen</i> , get. o.l. J.A. Zandleven 1911, doek 29 x 42 cm		60	50	
Zandleven, J.A.	<i>Boomstudie (witte boom)</i> , get. o.l. J.A. Zandleven 1915, doek 40 x 31 cm		100	60	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Zandleven, J.A.	<i>Sneeuw</i> , get. o.r. J.A. Zandleven 1917, doek 34,5 x 45 cm		150	90	
Zandleven, J.A.	<i>Binnenplaats</i> , get. o.l. J.A. Zandleven 1919, doek 36 x 51 cm		300	200	BK VIII,56 Walrecht
Zandleven, J.A.	<i>Witte gemberpot, bloemen (gemberpot, rode bloemen)</i> , get. o.l. J.A. Zandleven 1919, doek 36 x 41 cm		200	200	
Zandleven, J.A.	<i>Boerenschuur met varkenshok</i> , get. o.l. J.A. Zandleven 1920, doek 37 x 41 cm		400	60	BK X,44 Gerbrands(!)
Zandleven, J.A.	<i>Kerktoerenmuur</i> , get. o.l. J.A. Zandleven 1920, doek 37,5 x 41 cm		100	50	BK X,45 Gerbrands(!)
Zandleven, J.A.	<i>Rhodondendron</i> , get. o.r. J.A. Zandleven 1921, doek 51 x 36 cm		500		A1921; BK IX,53; 1955 nog in bezit
Zandleven, J.A.	<i>Groene gemberpot, rode asters</i> , get. o.r. J.A. Zandleven 1921, doek 49 x 42(43) cm		800	200	A1922; BK X,47 Gerbrands (!)
Zandleven, J.A.	<i>Afrikaners (zwarte inmaakflesch, bloemen)</i> , get. o.r. J.A. Zandleven 1921, doek 47 x 54 cm		600	150	A1922
Zandleven, J.A.	<i>Stilleven met peperballen</i> , get. o.r. J.A. Zandleven 1922, doek 54 x 47 cm		1000		A1922, BK X,48 Gerbrands(!); bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1924-1956
Zandleven, J.A.	<i>Gele bloemen</i> , sch.			150	
Zandleven, J.A.	<i>Bloemen in gemberpot</i> , sch. 37 x 30 cm			125	
Zandleven, J.A.	<i>Laag geboomte</i> , sch. 33 x 49 cm				1955 nog in bezit
Zandleven, J.A.	<i>Schoenen</i> , sch. 39 x 31 cm				BK XI,63; 1955 nog in bezit
Zandleven, J.A.	<i>Bosgezicht (herfstig)</i> , sch. 34 x 48 cm				MK VI,41 1955 nog in bezit
Zandleven, J.A.	<i>Keulsche pot en 2 kruikjes</i> , sch. 29 x 39 cm				1955 nog in bezit

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie in guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1920- 22	Taxatie in guldens 1938	Bijzonderheden
Zandleven, J.A.	<i>Boer</i> , tek. 37 x 26 cm				1955 nog in bezit
Zilcken, Ph.	<i>Boschgezicht (boom aan water)</i> , get. o.r. Ph. Zilcken, doek 35 x 50 cm	40	80	20	
Zilcken, Ph.	<i>Winterlandschapje</i> , get. o.l. Ph. Zilcken, paneel 15 x 25 cm	40	80	30	
Zurbaran	<i>Christus</i> , schilderij 45 x 33 cm			1000	
Zwart, de (onbekend 2 ^e helft 19 ^e eeuw)	<i>Huisjes met vrouw (achterhuisjes)</i> , 'geteekend onder rechts: W. de Zwart (<i>vals</i>)', doek 24 x 30,5 cm	10	10		
Zwart, W. de	<i>Vogels, (Exotische vogels)</i> , sch. 50 x 45 cm			70	
Zwart, W. de	<i>Vischstuk</i> , sch. 27 x 47 cm			200	BK XIX,60 d'Audretsch
Zwart, W. de	<i>Exotische vogels</i> , tek 28 x 21,5 cm				BK XIV,13;1955 nog in bezit
Zwart, W. de	<i>Boerenvrouw (zittende figuur, kniestuk)</i> , get. b.r. W.Zwart, zwartkrijt met kleuren 31,5 x 23,5 cm	100	100	50	MK VII,64
Zwart, W. de	<i>Buitenhuis</i> , tek. 33 x 46 cm			40	BK XVII,4 d'Audretsch

BEELDHOUWKUNST EN KUNSTNIJVERHEID

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
Altorf	<i>Olifant</i> , hoorn	40	60	
Altorf	<i>Vogel</i> , brons	125		
Altorf	<i>2 Grès-aapjes</i> , rood	30		A1911*
Altorf	<i>Aap met jong</i> , brons	100		A1911*
Altorf	<i>Mangabee-aap</i> , brons h. 19,5 cm	125	200	A1911*
Altorf	<i>Witte olifant</i>	150		A1911*
Altorf	<i>Witte olifant</i> , aardewerk h. 21 cm, Altorf – Lanooy	150	200	A1911-13
Altorf	<i>Bronzen vogel</i>	300		A1911-13
Altorf	<i>Porceleinen Papegaai</i> , half porcelein, h. 34,5	175	-	A1911-13 bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935- 1956
Altorf	<i>Presse-papier</i> , brons	30		A1911-13
Altorf	<i>Bronzen aapje</i> , h.18	150	-	A1911-13; bruikleen Museum Boymans 1922- 1956
Altorf	<i>Bronzen aap</i> – voetstuk	175		A1914-15
Altorf	<i>Bronzen Dromedaris</i>	500		A1914-15
Altorf	<i>Aap met jong</i> , ivoor, h. 16	150	-	A1914-15 bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935- 1956
Altorf	<i>Prediker</i> , ebbenhout	550		A1914-15
Altorf	<i>Bronzen aap</i>		100	
Altorf	<i>Aapje</i> , grès		50	
Altorf	<i>Aapje</i>		5	
Altorf	<i>Aapje</i> , aardew.		2	
Altorf	<i>Wit olifantje</i>		20	
Altorf	<i>Bronzen presse-papier</i>		40	
Altorf	<i>Mozes</i> , ivoor		-	bruikleen Museum Boymans 1922-1956
Altorf	<i>Ebbenhouten vogel</i>		-	
Altorf	<i>Ivoren vogel</i>		-	BK X,38 Huinck
Altorf	<i>Tabakspot</i> , wapen v. <i>Amsterdam</i>		-	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
Altorf	<i>Zwijgende monnik</i>		-	
Altorf	<i>Aap</i> , hout		-	
Altorf	<i>Presse-papier met vogel</i>		-	
Altorf	<i>Presse-papier rond met hagedissen</i>		-	
Altorf	<i>Aasgier</i> , brons, h. 24		-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Altorf	<i>Ziek aapje op kubus</i> , brons h. 18		-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Altorf	<i>Papegaai</i> , ivoor, h. 25		-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Altorf	<i>Vogel</i> , aardewerk		-	
Altorf	<i>Papegaai</i> , brons, h. 32 cm		-	BK VIII,55 Huinck; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1924- 1956
Altorf	<i>Lepeldoosje</i> , palissanderivoor 10 x 16,5 x 6,5 cm		250	
Altorf	<i>Uil</i> , djatihout, h. 39 cm		500	
Altorf	<i>Uil</i> , eiken, h. 31 cm		300	
Altorf	<i>Uiltje</i> , brons, h. 20 cm		150	
Altorf	<i>Aap</i> , brons, h. 19 cm		125	
Altorf	<i>Aap</i> , brons, h. 14,5 cm		150	
Altorf	<i>Aasgier</i> , brons, h. 31 cm		150	
Altorf	<i>Dromedaris</i> , brons, h. 33 cm		300	
Altorf	<i>Witte uil</i> , aardewerk, h. 25 cm		150	
Altorf	<i>Aap</i> , aardewerk, h. 20 cm		150	
Altorf	<i>Olifant</i> , aardewerk, h. 28,5 cm		150	
Altorf	<i>Lepeldoos</i> , hout-ivoor, 12 x 22 x 10 cm		80	
Colenbrander	<i>7 objecten keramiek</i>		160	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
Eissenloeffel	<i>2 objecten keramiek</i>		17	
Eloff, S.J.P.	<i>Manskop met baard</i>		30	
Finch, Willy	<i>Vaatwerk 3 objecten</i>	9		
Finch, Willy	<i>Vaatwerk 2 objecten</i>		10	
Hoef, van der	<i>Vrouwtje met koffertje,</i> hout, h. 18,5 cm	25	150	
Hal, Th. Van	<i>Zittende jongen met schelp,</i> coromandelhout, h. 21 cm		150	
Krop, Hildo	<i>Muisje</i> , ivoor		-	bruikleen Museum Boymans 1922-1956
Lanooy	<i>41 objecten keramiek</i>	3.120		
Lanooy	<i>93 objecten keramiek</i>		3.565	
Leck, B. van der	Bijenkorf, aardewerk tegel		50	
Leck, B. van der	Geitje, aardewerk tegel		50	
Leck, B. van der	Vogel, aardewerk tegel		50	
Leck, B. van der	Visch, aardewerk tegel		50	
Leck, B. van der	Appel, aardewerk tegel		50	
Leck, B. van der	Bord, aardewerk		100	
Leck, B. van der	Bord, aardewerk		100	
Mendes da Costa, J.	<i>Van de markt</i> , aardewerk, h. 23 cm	45	650	aankoop Museum Boymans 1956
Mendes da Costa, J.	<i>Clown</i> , grès, h. 25,5	40	-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Mendes da Costa, J.	<i>Zieke aap</i> , grès, h. 21	30	-	MK I, 63; bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935- 1956
Mendes da Costa, J.	<i>Apekopje (bakproefje</i> <i>‘Apekop’)</i>	25	25	
Mendes da Costa, J.	<i>Marretje</i>	35		
Mendes da Costa, J.	<i>2 Uiltjes</i> , grès, h. 13,5	35	-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
				Amsterdam 1935-1956 (bruikleen als twee objecten geregistreerd)
Mendes da Costa, J.	<i>Klein aapje</i>	7		
Mendes da Costa, J.	<i>Vrouwtje (Oud vrouwtje)</i> , eiken, h. 19 cm	80	400	MK I,40
Mendes da Costa, J.	<i>Slapende apen</i> , grès, h. 14	35	-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Mendes da Costa, J.	<i>Sinaasappelvrouw</i> , grès, h. 19,5	30	-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956; aankoop Stedelijk Museum 1956
Mendes da Costa, J.	<i>Baby (tenen beschadigd)</i> , (babyaap), aardewerk, h. 20,5 cm	40	400	
Mendes da Costa, J.	<i>Nà 't bad</i>	40		
Mendes da Costa, J.	<i>Zittende aap</i>	25		
Mendes da Costa, J.	<i>De doove</i> , grès, h. 20,5	40	-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956; aankoop Stedelijk Museum 1956
Mendes da Costa, J.	<i>Op de markt</i>	35	75	
Mendes da Costa, J.	<i>Burgerjuffrouw</i>	35		
Mendes da Costa, J.	<i>Spinoza</i> , brons, h. 33	250	-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Mendes da Costa, J.	<i>Javaansche danseres</i> , brons, h. 25,5	300	-	MK VIII,78; bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935- 1956
Mendes da Costa, J.	<i>Havik</i> , brons, h. 24,5	150	-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935;

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
				Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Mendes da Costa, J.	<i>Kinderkopje</i> , brons, h. 22	250	-	MK VII omslag afl 9; bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Mendes da Costa, J.	<i>Aap in slaap gestoord</i> , brons	125		
Mendes da Costa, J.	<i>Bloemvaas</i> , aardewerk	10		
Mendes da Costa, J.	<i>Melkkan</i> , aardewerk	10		
Mendes da Costa, J.	<i>Vaasje</i> , aardewerk	3		
Mendes da Costa, J.	<i>Bekertje</i> , aardewerk	2		
Mendes da Costa, J.	<i>Plat geel bloembakje</i> , aardewerk	10		
Mendes da Costa, J.	<i>3 potjes en 1 aapje</i>	20		A1911*
Mendes da Costa, J.	<i>Jan Steen</i> , brons, h. 34,5	250	-	A1911*; bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935- 1956
Mendes da Costa, J.	Franciscus, brons, h. 33	275	-	A1911* BK IV, 40 bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935- 1956
Mendes da Costa, J.	Aardewerk	95		A1911-13
Mendes da Costa, J.	<i>Prairiemuis</i>	[30]	40	A1911-13 <i>Prairiemuis</i> , <i>duikeend</i> , <i>plaquette met</i> <i>vrouwekop profiel</i> samen 90,-
Mendes da Costa, J.	<i>Masker, lachende</i>	250		A1914-15 BK XII, omslag afl 5
Mendes da Costa, J.	<i>Uil</i> , brons, h.25	350	-	A1914-15 BK IV,96 bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Mendes da	<i>De Wet</i> , gips		20	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
Costa, J.				
Mendes da Costa, J.	<i>Gips</i>		30	
Mendes da Costa, J.	<i>Aapje</i> , grès		80	
Mendes da Costa, J.	<i>Aapje</i> , aardewerk		50	
Mendes da Costa, J.	<i>Potje</i> , grès		60	
Mendes da Costa, J.	<i>Potje</i> , grès		50	
Mendes da Costa, J.	<i>Potje</i> , grès		25	
Mendes da Costa, J.	<i>Potje</i> , grès		20	
Mendes da Costa, J.	<i>Kroesje</i> , grès		30	
Mendes da Costa, J.	<i>Kroesje</i> , grès		50	
Mendes da Costa, J.	1 [onleesbaar]		50	
Mendes da Costa, J.	<i>Tulpenhouder</i>		20	
Mendes da Costa, J.	<i>Potje</i>		30	
Mendes da Costa, J.	<i>Spaarpotje</i>		15	
Mendes da Costa, J.	<i>Aschbakje</i>		40	
Mendes da Costa, J.	<i>Lucifersstander</i>		30	
Mendes da Costa, J.	<i>Vaasje</i>		10	
Mendes da Costa, J.	<i>Aapje</i>		30	
Mendes da Costa, J.	<i>Zoutvaatje</i>		15	
Mendes da Costa, J.	<i>Suikerbakje</i>		25	
Mendes da Costa, J.	<i>Inktpotje</i>		40	
Mendes da Costa, J.	<i>Ineengedoken aap</i> , brons, h. 14		-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
				Amsterdam 1935-1956
Mendes da Costa, J.	<i>Masker(meisjeskopje)</i> , terracotta h.28		-	bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1924- 1956
Mendes da Costa, J.	<i>Aapje</i> , reliëf brons, 15 x 13 cm		100	
Mendes da Costa, J.	<i>Vincent van Gogh</i> , brons, h. 39 cm		700	
Mendes da Costa, J.	<i>Zelfportret</i> , brons, h. 26 cm		400	aankoop Kröller-Müller Museum 1956
Mendes da Costa, J.	<i>Ghandi</i> , steenwerk, h. 34 cm		700	
Mendes da Costa, J.	<i>Duikeend</i> , aardewerk, h. 11 cm	[30]	200	A1911-13 <i>Prairiemuis</i> , <i>duikeend</i> , <i>plaquette met</i> <i>vrouwekop profiel</i> samen 90,-;
Mendes da Costa, J.	<i>Duikeend</i> , aardewerk, h. 11 cm [correct! 2x duikeend in inv 1948 en 1955!]		200	aankoop Museum Boymans 1956
Mendes da Costa, J.	<i>Marktvolk</i> , aardewerk, reliëf 28,5 x 28 cm		700	BK II,25; aankoop Museum Boymans 1956
Mendes da Costa, J.	<i>St. Hubertus</i> , aardewerk reliëf, 30 x 30 cm		300	
Mendes da Costa, J.	<i>Aapje</i> , aardewerk, grès, h. 13,5 cm		150	
Mendes da Costa, J.	<i>Masker (de Wetmonument)</i> , aardewerk, h. 20 cm		400	
Mendes da Costa, J.	<i>Plaket</i> , aardewerk, rond 21 cm	[30]	150	A1911-13 <i>Prairiemuis</i> , <i>duikeend</i> , <i>plaquette met</i> <i>vrouwekop profiel</i> samen 90,-
Mendes da Costa, J.	<i>Groep van 5 kinderen</i> , aardewerk, h. 16 cm		200	BK XVIII,72
Mendes da Costa, J.	<i>Sabbath</i> , aardewerk, h. 21 cm		150	
Mendes da Costa, J.	<i>Figuur</i> , aardewerk, h. 24,5 cm		100	
Mendes da Costa, J.	<i>Visverkoopster</i> , aardewerk, h. 21,5 cm		1500	BK XVII,64; aankoop Kröller-Müller Museum 1956
Mendes da Costa, J.	<i>Botjesverkoopster</i> , aardewerk, h. 17,5 cm		600	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
Mendes da Costa, J.	<i>David</i> , aardewerk, h. 28,5 cm		150	MK VII,67
Meunier	<i>Reliëf</i> , brons, 18 x 23 cm		150	
Meunier	<i>Débardeur</i> , brons, h. 49 cm		500	MK VII,53
Minne, George	<i>Geknielden (twee knielenden)</i>	200	-	bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1924-1956
Minne, George	<i>Geknielde jongen</i> , gips	10		MK I,56 Minne
Minne, George	<i>Badende vrouw</i> , marmer, h. 40	200	-	MK I,24 bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Minne, George	<i>Jongen die wond uitzuigt (de Gewonde)</i> , brons	75	-	MK IV,96; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1924-1956
Rädecker, J.	<i>Vrouwefiguur</i> , hout		-	BK X, 65 d'Audretsch; bruikleen Museum Boymans 1922-1956
Rädecker, J.	<i>Spinoza</i> , brons		-	
Rädecker, J.	<i>Relief</i> , 43 x 34 cm		-	
Rädecker, J.	<i>Hert</i> , hout, h. 42 cm		-	bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1924-1956
Rädecker, J.	<i>Vrouwenbuste</i> , brons, h. 48 cm		-	BK XVI,08; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1929-1956
Rädecker, J.	<i>Monnikskop</i> , brons, h. 32 cm		-	bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1929-1956
Rädecker, J.	<i>Lachende vr. kop</i> , brons, h. 32 cm		-	BK XVI,56; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
				Gemeentemuseum) 1929-1956
Rädecker, J.	<i>Masker</i> , brons, h. 22 cm		-	BK XVI,96; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1929-1956; aankoop Haags Gemeentemuseum 1962
Rädecker, J.	<i>Lammetje</i> , teakhout, h. 17 cm		800	BK XVII,7
Rädecker, J.	<i>De Anarchist</i> , coromandelhout, h. 29 cm			1955 80; BK X,67 d'Audretsch
Rädecker, J.	<i>Hert</i> , brons, h. 15 cm		400	
Rädecker, J.	<i>Springend hert</i> , brons, h. 18 cm		400	
Schwartzenberg	<i>Kat</i> , brons, h. 24 cm		150	
Schwartzenberg	<i>Kat</i> , brons, h. 27 cm		150	
Steinlen	<i>Katje</i> , brons, cire perdu, h. 14 cm		100	
Wijk, van	<i>Kinderkopje</i> , brons, h. 13,5 cm		100	
Zijl, L.	<i>Bronsreliëf 'Panther'</i>	100		A1914-15
Zijl, L.	<i>Bronzen schetsje</i>		40	
Zijl, L.	<i>Portret van Oos</i> , brons		100	
Zijl, L.	<i>Portret Plaket</i> , brons		100	
Zijl, L.	<i>Reliëf</i> , brons		80	
Zijl, L.	<i>Plaketje</i> , brons		25	
Zijl, L.	<i>Moeder en zoon</i> , brons		150	
Zijl, L.	<i>Zeiswetter (Boer)</i> , brons, h. 49		500	aankoop Kröller-Müller Museum 1956
Zijl, L.	<i>Kinderkopje</i> , brons		-	bruikleen Museum Boymans 1922-1956
Zijl, L.	<i>Buste H.P. Bremmer</i> , brons		-	
Zijl, L.	<i>Blazer</i> , brons, h. 17,5		-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Zijl, L.	<i>Meisje</i> , brons, h. 17		-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Zijl, L.	<i>Klipspringer</i> , brons, h. 18,5		-	BK VI,52, bruikleen Rijksmuseum Amsterdam

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
				1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935- 1956
Zijl, L.	<i>Jongen</i> , brons, h. 22		-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Zijl, L.	<i>Bizon</i> , brons, h. 22		-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Zijl, L.	<i>Zichtwedden (Sichtwetter)</i> , brons, h. 29		-	bruikleen Rijksmuseum Amsterdam 1917-1935; Stedelijk museum Amsterdam 1935-1956
Zijl, L.	<i>Olifantje slurf omhoog</i> , brons		-	
Zijl, L.	<i>Bronsreliëf</i>		-	
Zijl, L.	<i>Hertje</i> , brons, h. 28 cm		-	bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1924- 1956
Zijl, L.	<i>Vrouwenfiguur (Staand meisje)</i> , 1919, brons, h. 43 cm		-	bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1924- 1956; aankoop Haags Gemeentemuseum 1962
Zijl, L.	<i>Gazelle</i> , brons, h. 16 cm		-	BK XI,60 d' Audretsch; bruikleen Dienst voor Schone Kunsten, 's Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1924- 1956; aankoop Haags Gemeentemuseum 1962
Zijl, L.	<i>Zeiswetter</i> , brons, h. 48,5 cm		700	
Zijl, L.	<i>Reliëfkinderkopje</i> , brons, h. 27 cm		500	
Zijl, L.	<i>Waswringende vrouw</i> , brons, h. 37 cm		500	
Zijl, L.	<i>Maskerkopje</i> , brons, h. 14 cm		200	
Zijl, L.	<i>Drie kuikens</i> , brons, h. 8 cm		150	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
Zijl, L.	<i>Boerenmeisje</i> , brons, h. 26,5 cm		200	
Zijl, L.	<i>Plaket, Dochter van Zijl</i> , brons, 25 x 21 cm		100	
Zijl, L.	<i>Spuier</i> , naakt, brons, h. 19 cm		300	
Zijl, L.	<i>Olifantje</i> , brons, h. 11 cm		150	
Zijl, L.	<i>Naar Grieks figuurtje</i> , brons, h. 19,5 cm		100	
Zijl, L.	<i>Zittend, haaropmakend</i> figuur, brons, h. 33 cm		400	
Zijl, L.	<i>Kindje</i> , brons, h. 20 cm		150	
Zijl, L.	<i>Bokje</i> , brons, h. 12 cm		200	
Zijl, L.	<i>Portret Henk Bremmer</i> , brons		350	
Zijl, L.	<i>Reliëf Kinderkopje</i> , brons, 21,5 x 24 cm		250	BK IV,55
Zijl, L.	<i>Jachtopziener</i> , brons, h. 20 cm		300	
Zijl, L.	<i>Ontrouwe dienaar</i> , brons, h. 23 cm		300	
Zijl, L.	<i>Meisje</i> , brons, h. 29 cm		300	
Zijl, L.	<i>Olifant</i> , brons, h. 11 cm			1955F 50
Zwollo	<i>Koperen beker</i>	15	20	
	<i>ONBEKEND Europees</i>			
Onbekend Europees	Gotisch beeldje (St. Johannes), Holl., eiken h. 39 cm	200	1500	A1911*; BK XVII,89
Onbekend Europees	<i>Kalksteen groep vrouwen (heilige vrouwen)</i> , Gothiek, steenwerk, h. 41 cm	90	100	A1911-13
Onbekend Europees	<i>Gothische (Franse) koningskop</i> , zandsteen, h. 51 cm	400	3000	1911-13 BK I,9 Komter
Onbekend Europees	<i>Barbara</i> , houten beeld	80		A1911-13, mogelijk identiek met 1 van de Barbara's van inv 1948
Onbekend Europees	<i>Houten beeld Johannes</i> , Holl. XV eeuw, eiken, h. 62 cm	100	300	A1911-13; BK III,11 Walrecht(!)
Onbekend Europees	<i>Bronzen Venusfiguurtje</i> , Pompeji	50	150	A1911-13

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
Onbekend Europees	<i>Heilige vrouw met zwaard</i> (<i>Catharina</i>), houten beeld, eiken	300	150	A1911-13
Onbekend Europees	<i>St. Stephanus</i> , Holl., houten beeld, notenhout, h. 87 cm	200	200	A1911-13; BK I,89 Walrecht(!)
Onbekend Europees	Houten beeldgroep, <i>Pietà</i>	200		A1914-15; BK XII,73 Komter (!)
Onbekend Europees	<i>Jezus met Maria</i> <i>Magdalena</i> , houten beeldgroep	200		A1914-15
Onbekend Europees	<i>Bronzen bisschop</i> , 16 ^e eeuw	100		A1914-15
Onbekend Europees	<i>Veronika en Jezus</i>		800	BK VI,90 Komter
Onbekend Europees	<i>Monnik</i> , eikenhout h. 56 cm		50	BK V,56
Onbekend Europees	<i>Madonna</i> , terra cotta		30	
Onbekend Europees	<i>Houten beeld</i> , Antwerpen		400	
Onbekend Europees	<i>Johannes</i> , Valsch		20	
Onbekend Europees	<i>Houten pop</i> , Valsch		10	
Onbekend Europees	<i>Barbara</i> , Valsch		20	
Onbekend Europees	<i>Schepping van Adam en</i> <i>verdrijving uit paradijs</i> , hout 2 delig, h. ieder 26 cm		800	
Onbekend Europees	<i>Twee kinderen in ketel</i> , Holl. 1691, hout h. 28 cm		200	
Onbekend Europees	<i>3 Russ. Ikonen</i> , samen ingelijst, hout ieder 13,5 x 10,5 cm		200	
Onbekend Europees	<i>St. Anna</i> , Vlaams, eiken h. 37 cm		800	
Onbekend Europees	<i>St. Anthonius</i> , Holl., eiken h. 38 cm		10.000	BK IV,17 Walrecht
Onbekend Europees	<i>Madonna met kind</i> , Holl. 16 ^e eeuw, hout h. 37 cm		1000	
Onbekend Europees	<i>Madonna</i> , Vlaams, eiken, h. 40 cm		800	
Onbekend Europees	<i>Barbara</i> , Vlaams, eiken, h. 40 cm		800	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
Onbekend Europees	<i>Bisschop</i> , Vlaams, eiken, h. 36 cm		500	
Onbekend Europees	<i>Magdalena</i> , Vlaams, hout h. 42 cm		500	BK VI,3 Komter
Onbekend Europees	<i>Jezus m. Magdalena, Jesus met Veronika</i> , eiken, h. 36,5 cm		150	
Onbekend Europees	<i>Mater Dolorosa</i> , eiken, h. 37 cm		800	
Onbekend Europees	<i>H. Barbara</i> , Keuls, eiken, h. 46 cm		500	BK V,26 Komter
Onbekend Europees	<i>Ridder</i> , Duits, eiken, h. 54 cm		1200	BK VII,49 Komter
Onbekend Europees	<i>H. Barbara</i> , Frans, eiken, h. 35 cm		700	
Onbekend Europees	<i>Madonna</i> , Vlaams, hout, h. 18 cm		200	
Onbekend Europees	<i>Knielende Madonna</i> , Holl., eiken, h. 35 cm		800	BK IV,87 Komter
Onbekend Europees	<i>Johannes en Maria</i> , Holl., eiken h. 38,5 cm		1000	BK XIX,58
Onbekend Europees	<i>Knielende engel</i> , Gotisch, Holl., eiken, h. 43 cm		1500	BK XVIII,49
Onbekend Europees	<i>Spaanse Madonna</i> , eiken, h. 41,5 cm		100	
Onbekend Europees	<i>Engel</i> , Italiaans, steenwerk, h. 45 cm		800	
Onbekend Europees	<i>118 objecten Delftsch Aardewerk: vazen,potten,borden</i>	1.463		BK I,69 Walrecht (!)
Onbekend Europees	<i>119 objecten Delftsch Aardewerk: vazen,potten,borden</i>		5.181	BK XXIV,55
Onbekend Europees	<i>38 Delftsche Tegels en 90 Delftsche tableaux(elk bestaande uit 4 tot 12 tegels)</i>	798		BK III,44 Walrecht(!); BK XIV,12
Onbekend Europees	<i>54 Delftsche Tegels en 83 Delftsche tableaux(elk bestaande uit 4 tot 12 tegels)</i>		3.949	
Onbekend Europees	<i>29 Kannen en kruiken: steingut,grès, Raerensch, Keulsch, enz</i>	448		

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel , datering, techniek, afmetingen</i>	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
Onbekend Europees	<i>27 Kannen en kruiken: steingut,grès, Raerensch, Keulsch, enz</i>		1.362	
Onbekend Europees	<i>7 Objecten mediterrane keramiek: Griekse vazen en borden, romeinse kruiken, Urbinoschaal</i>	215		
Onbekend Europees	<i>23 Objecten mediterrane keramiek: Griekse vazen en borden, romeinse kruiken, Urbinoschaal</i>		794	
Onbekend Europees	<i>40 Tinnen voorwerpen</i>	196		
Onbekend Europees	<i>31 tinnen voorwerpen</i>		780	
Onbekend Europees	<i>20 Koperen en bronzen voorwerpen</i>	115		
Onbekend Europees	<i>25 Koperen en bronzen voorwerpen</i>		489	
Onbekend Europees	<i>18 objecten glas</i>	84		BK XIV, omslag afl 2
Onbekend Europees	<i>12 objecten glas</i>		127	
Onbekend Europees	<i>3 antieke klokken</i>	310		
Onbekend Europees	<i>8 objecten Bric a brac w.o.div. oude lijsten</i>	104		
Onbekend Europees	<i>7 objecten Bric a brac w.o. doodshoofd</i>		27	
Onbekend Europees	<i>17 vitrinekasten, stoelen, tafels</i>	564		
Onbekend Europees	<i>Meubilaire(huisraad)</i>	2.500		
	<i>ONBEKEND Aziatisch</i>			
Onbekend Aziatisch	<i>Bronzen boeddha-priester, zittend</i>	100	30	
Onbekend Aziatisch	<i>Bronzen fig., zittend, houten voetstuk</i>	30		
Onbekend Aziatisch	<i>2 stellen van 2 chineesche figuurtjes</i>	20		
Onbekend Aziatisch	<i>2 Chineesche dansers, groep</i>	20		
Onbekend Aziatisch	<i>1 geëm. Chin. Popje (rechter)</i>	20		

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
Onbekend Aziatisch	<i>1 geëm. Chin. Popje, vrouwkje</i>	20		
Onbekend Aziatisch	<i>Boeddha op hert, brons, h. 24,5 cm</i>	80	100	
Onbekend Aziatisch	<i>Chineesch geëm. Beeldje; krijger</i>	17		A1911*
Onbekend Aziatisch	<i>Steenen Budha</i>	120		A1911*
Onbekend Aziatisch	<i>Houten Budha</i>	30		A1911*
Onbekend Aziatisch	<i>1 voetstuk, hout, Chineesch</i>	30		A1911*
Onbekend Aziatisch	<i>Granieten, zittende Boedha</i>	300		A1911-13, BK XXII,35
Onbekend Aziatisch	<i>Chinees, marmeren beeldje, h. 18 cm</i>	225	400	A1911-13
Onbekend Aziatisch	<i>Graniet Boedha beeldje</i>	80		A1914-15
Onbekend Aziatisch	<i>Graniet Priesterbeeld, pantoffels, in voetstuk</i>	100		A1914-15
Onbekend Aziatisch	<i>Zittende Chin. Figuur</i>		5	
Onbekend Aziatisch	<i>Chin. Mandarijn, hout</i>		75	
Onbekend Aziatisch	<i>Bronzen boedha, Japan</i>		30	
Onbekend Aziatisch	<i>Chin. Kylin</i>		30	
Onbekend Aziatisch	<i>Budha, brons</i>		80	
Onbekend Aziatisch	<i>Chin. Mandarijn, brons</i>		20	
Onbekend Aziatisch	<i>Mandarijn, brons</i>		80	
Onbekend Aziatisch	<i>Siameesche brons</i>		30	
Onbekend Aziatisch	<i>Schildpad, oud Chinees</i>		10	
Onbekend Aziatisch	<i>Indisch brons, h. 12,5 cm</i>		150	
Onbekend Aziatisch	<i>Siamees brons, Twee heiligen, h. 15 cm</i>			1955 nog in bezit
Onbekend Aziatisch	<i>Thibetaanse klok</i>		100	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
Onbekend Aziatisch	<i>Beeldje op gebeeldhouwd voetstuk</i> , speksteen	30		
Onbekend Aziatisch	<i>2 bloemstukjes</i> , speksteen	5		
Onbekend Aziatisch	<i>Groepje Fô-honden</i> , speksteen	25		
Onbekend Aziatisch	<i>3 stuks, 1 fig. & 2 Fô- honden</i> , speksteen	5		
Onbekend Aziatisch	<i>Vaasje</i> , speksteen	5		
Onbekend Aziatisch	<i>2 witte eremieten in bamboe</i> , speksteen	20		
Onbekend Aziatisch	<i>2 witte poppen op zwart voetstuk</i> , speksteen	15		
Onbekend Aziatisch	<i>2 vaasjes met rankwerk</i> , speksteen	7		
Onbekend Aziatisch	<i>2 bouquets</i> , bruin, speksteen	5		
Onbekend Aziatisch	<i>Boedha</i> , speksteen	10		
Onbekend Aziatisch	<i>2 stiergroepen</i> , speksteen	5		
Onbekend Aziatisch	<i>Kreeft met Boedha</i> , speksteen	5		
Onbekend Aziatisch	<i>Vaasje</i> , plat, speksteen	5		
Onbekend Aziatisch	<i>Fô-hond</i> , speksteen	25		
Onbekend Aziatisch	<i>Eremiet</i> , speksteen	15		BK XVII,17
Onbekend Aziatisch	<i>Figuur met vogel</i> , speksteen	10		
Onbekend Aziatisch	<i>Heilige</i> , speksteen		40	
Onbekend Aziatisch	<i>Monster</i> , speksteen		80	
Onbekend Aziatisch	<i>2 heiligen</i> , speksteen		80	
Onbekend Aziatisch	<i>Heilige met kreeft</i> , speksteen		30	
Onbekend Aziatisch	<i>Fô-hond</i> , speksteen		25	
Onbekend Aziatisch	<i>Heilige met vogel</i> , speksteen		50	

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
Onbekend Aziatisch	<i>Fo-hond</i> , speksteen		25	
Onbekend Aziatisch	<i>Fo-hond</i> , speksteen		25	
Onbekend Aziatisch	<i>Kwan Yin - Lotus</i> , speksteen		60	
Onbekend Aziatisch	<i>2 Herten</i> , speksteen		60	
Onbekend Aziatisch	<i>2 vazen</i> , speksteen		50	
Onbekend Aziatisch	<i>Vaas</i> , speksteen		60	
Onbekend Aziatisch	<i>Fo-hond</i> , speksteen		25	
Onbekend Aziatisch	<i>Vaasje</i> , speksteen		20	
Onbekend Aziatisch	<i>Heilige</i> , speksteen		50	
Onbekend Aziatisch	<i>Bloesem</i> , speksteen		40	
Onbekend Aziatisch	<i>Heilige</i> , speksteen		60	
Onbekend Aziatisch	<i>3 figuren</i> , speksteen		6	
Onbekend Aziatisch	<i>2 stuks</i> , speksteen		20	
Onbekend Aziatisch	<i>Kylin met jongen</i> , speksteen		20	
Onbekend Aziatisch	<i>Chinees [-voowerp]</i> , speksteen, h. 38 cm		700	
Onbekend Aziatisch	<i>Chinees, wijsgeer</i> , speksteen, h. 25 cm			1955 nog in bezit
Onbekend Aziatisch	<i>Chinees [-voorwerp]</i> , speksteen, h. 27,5 cm			1955 nog in bezit
Onbekend Aziatisch	30 Blanc de Chine figuren	995		BK I,49;
Onbekend Aziatisch	18 Blanc de Chine figuren		820	BK I,15 Komter; BK I,81 Komter
Onbekend Aziatisch	13 objecten diverse keramiek (Japans en Chinees porselein en aardewerk)	166		
Onbekend Aziatisch	50 objecten diverse keramiek (Japans en		2.340	BK XVII,73; BK XVIII,18

Kunstenaar	Omschrijving Bremmer: <i>titel</i> , datering, techniek, afmetingen	Taxatie In guldens 1911- 15	Taxatie in guldens 1948	Bijzonderheden
	Chinees porselein en aardewerk, w.o. celadon en T'angfiguren)			
Onbekend Aziatisch	5 bronzen vazen en borden	30		
Onbekend Aziatisch	3 bronzen vazen en borden		30	
Onbekend Aziatisch	Chineesch ivoeren étui	5		
Onbekend Aziatisch	7 Chinese voorwerpen zilver, jade, ivoor		390	
	<i>Onbekend Afrikaans</i>			
Onbekend Afrikaans	<i>Egyptisch figuurtje</i>		15	
Onbekend Afrikaans	<i>Houten Congo beeldje</i>		20	
Onbekend Afrikaans	<i>Houten Congo beeldje</i>		20	
Onbekend Afrikaans	<i>Houten beeldje</i>		15	
Onbekend Afrikaans	<i>Egyptisch figuurtje op voetstuk, hout h. 23 cm</i>		100	
	Onbekend diversen			
Onbekend diversen	<i>8 Objecten siervaatwerk</i>	40		
Onbekend diversen	<i>56 Objecten siervaatwerk</i>		595	

ⁱ H.Kröller-Müller, Aan het College van Regenten der Kröller –Müller Stichting, Den Haag 15 januari 1932, machtiging tot aanvaarding van schenkingen, die sedert hare oprichting aan de Kröller-Müller Stichting zijn aangeboden. Archief KMM

ⁱⁱ *Catalogus van eene omvangrijke grafische verzameling (ca 3600 bladen) afkomstig uit het bezit van den WelEd. Geb. Heer H.P.Bremmer kunsthistoricus te 's Gravenhage [...] Publieke Verkoop [...] onder directie van Paul Brandt [...] op Maandagmiddag en avond, 22 december 1947 en dinsdagmiddag en avond, 23 december 1947, aanvangende te 2 uur en 7 1/2 uur.* RKD, Bremmer-archief

Inventarissen van zeven verzamelingen rond Bremmer

Toelichting

In dit bestand zijn kopiën opgenomen van de volgende documenten:

Verzameling G. Ribbius Peletier

‘Taxatie door den heer Bremmer van de schilderijen en beeldhouwwerken der collectie van den Heer G. Ribbius Peletier, juni 1928’, Archief Ribbius Peletier. Uit een door Bremmer vervaardigd kaartsysteem in het zelfde archief, gedateerd juni 1928 en getiteld *Catalogus van schilderijen en plastiek van G. Ribbius Peletier*, blijkt dat Ribbius Peletier in 1928 naast de in deze taxatie genoemde kunstwerken ook aziatica bezat, namelijk 17 beeldjes van Blanc de Chine, 4 beeldjes van Japans aardewerk en 6 beeldjes van speksteen.

Verzameling Mej. M.H.Haan

‘Taxatierapport over de schilderijen in het bezit van Mejuffrouw M.H. Haan te Groningen door Mr. W.C. Feltkamp, 25 oktober 1942’, part. coll.

Verzameling H. Tutein Nolthenius

‘Taxatie van Kunstvoorwerpen in het bezit van den Heer H. Tutein Nolthenius te Delft door den Heer H.P. Bremmer, Veilingwaarde Februari 1944’, part. coll.

Verzameling Mej. P.C. van Raalte

‘Taxatierapport van de kunstvoorwerpen van de Weledele Heer A. van Raalte, Middelharnis [neef en erfgenaam van P.C. van Raalte] door J.W. Nieuwenhuizen Segaar, kunsthandelaar te Den Haag, 16 december 1980’

Verzameling G.W. Arendsen Hein

‘Taxatierapport voor den Heer Mr. G.W. Arendsen Hein, door Mr. W.C. Feltkamp, 30 juni 1961’, part. coll.

Verzameling W. Baekers

‘Taxatierapport voor den WelEdelgeb. Heer W.N.J. Baekers, door Mr. W.C. Feltkamp 1956’, part. coll.

Verzameling E. Bouwman

‘Lijst van schilderijen, teekeningen en beeldhouwwerken van Ir. E.E.Bouwman te Leiden, door Mr. W.C.Feltkamp’, z.d. [na 1952], part.coll.

Verzameling G. Ribbius Peletier

Taxatie van de schilderijen en beeldhouwwerken der collectie van den Heer			
G. RIBBIUS PELETIER.			
Nummer.	Maker.	Onderwerp.	Prys.
84	Adriaensen. A.	Vischbank.	F. 150.
156	Altorf. J. C.	Uiltje. wit gebakken	80.
145	" "	Papagaai. wit gebakken	250.
141	" "	Aap. (gebakken bruin gekleurd)	75.
122	" "	Fresse-papier. Lege blikjes	60.
125	" "	Zittende papagaai. Leut groot	600.
126	" "	Aasgier. <i>brons</i>	300.
113	" "	Kakatoe. <i>brons</i>	500.
114	" "	Zittende uil. <i>brons</i>	350.
112	" "	" " aap. "	125.
109	" "	" " " " "	100.
14.	Bilders-van Bosse. M.	Schuurdeur.	50.
60	Bloet. F. de	Landschap.	800.
61	" "	De blinden.	700.
11	Bosboom. J.	Portaal der St. Jan.	75.
25	Bremmer R.	Stilleven.	400.
78	Claesz. F.	" "	4000.
80	" "	" "	1000.
99	Costa. J. Mendes da	Spinoza.	900.
97/170.	" "	Zittend vrouw. naakt.	200.
123	" "	Mozes.	800.
121	" "	Zittend vogeltje.	175.
110	" "	De snoepster.	600.
111	" "	Aap. " Baby "	300.
107	" "	Staan vrouw. naakt.	400.
108	" "	" " "	400.
102	" "	" vrouwje.	150.
100	" "	Van GOGH.	800.
103	" "	De dood van St. Julien.	400.
103	" "	Geschieuwes.	250.
105	" "	De deewe.	200.
106	" "	Clown.	175.
68	Baalhoff. H. A. van	Gryze dag.	300.
28	" "	Namiddagzon.	300.
58	" "	Landschap.	500.
66	" "	Huisje te Hedel.	150.
164	Drouot. E.	Staan nymph.	150.
77	Ferdenandez.	Stilleven.	600.
9	Gabriel. P. J. C.	Ophaalbrug.	3500.
79	Gestel. L.	Ploenrozen.	175.
4	Gogh. V. van	Zd-Fransche boerenhuisjes.	16000.
5	" "	Landschap.	6000.
6	" "	Zeegezicht.	3000.
44	" "	Herder met schapen.	4000.
46	" "	Nettenboetsters.	1200.
47	" "	Vallende avond.	3000.
63	" "	Watermolen.	2500.
64	" "	Boerenvrouw.	1000.
70	" "	Houtspikkelen.	5000.
85	" "	SPittende beerenvrouw.	800.
53	Geyen. J. van	Landschap.	5000.
56	" "	" "	300.
59	" "	" "	12000.
62	" "	" "	3000.
31	" "	" "	4500.
10	" "	" Duinrand.	8000.
15	" "	Riviergezicht.	2000.
16	" "	Gezicht op Rhenen.	3500.
21	Heeremans. Th.	Wintergezicht. } zomer & winter }	800.
22	" "	Boerderyen.	
65	Hekker. Th.	Schuurtje.	35.
23.....	Heusch. G. de	Landschap.	700.
42	Israëls. I.	Spaansche danseres.	1400.
43	Jeklin. A.	Berglandschap.	150.
3	Karsen. Ed.	Oud grachtje te A'dam	800.
8	" "	Beerenwoning.	1000.
41	Leck. B. van der	De korenoogst.	600.

Nummer.	Maker.	Onderwerp.	Prys.
29	Martinez.R.	Breukelen in Zomer.	F.300.
30	"	" " " Maart.	300.
24	Meiners.P.	Gemberpot met Rhododendrons	250.
127	Minne.G.	De gewonde.	200.
101	"	Drie treurende vrouwen	700.
71	Melenaer.C.	Winter.	500.
12	Moulyn.S.	Buitenverblyf.... <i>Linschoten</i>	30.
83	Marman.C.	Bleemstilleven.	60.
35	"	" Linschoten.	10.
19	Nat.W.M.van der	Waterparty.	40.
51	Nibbrig.F.Mart	Gezicht op Zoutelande.	300.
37	Nieweg.J.	Vergezicht.	250.
45	Noerdts.J.van. IV.	Spaansche heidinnetje.	200.
20	Nuneques.W.Degouve de	Gehucht in Brabant.	3000.
52	"	Sneeuw.	1200.
146	Onbekend.Italiensch.	Majolica vaas.	150.
76	" .Hollandsch.	Gezicht op het Y.	250.
90	"	YSvermaak.	100.
89	"	Boereninterieur.	75.
57	"	Marine.	300.
54	"	Riviergezicht.	1200.
120	" .Vlaamsch.	Pieta.	800.
91	"	Christus in Olyvenhofje.	25.
92	" .Hollandsch.	Vrouweportretje.	60.
82	Prell.W.	Merfstlandschap.	100.
93	"	Landschapje.	30.
94	"	" .aquarel.	20.
86	"	Gezicht op Katwyk.	100.
40	"	Stadspoort Rochefort en terre	100.
36	"	Het vad.	100.
87	Putter.P.de	Vischstilleven.	300.
115	Rätter.P.	Fleureuse.	50.
27	Roelefs.W.	Landschap.(by Abcoude).	500.
55	"	"	300.
32	Rysseberghe.Th.van	Zittend naakt.	1600.
72.	"	Landschap.	1500.
88	Sterck.A.	Gezicht op Utrecht?	400.
73	Terwey.P.	Landschap.	60.
74	"	Retsparty.	40.
75	"	Berglandschap.	40.
95	Thelen.W.B.	Op de Zuiderzee.	1500.
97	"	Gezicht op Rhenen.	1500.
33	Teerop.C.	Stilleven.	125.
165	Triscornia.P.	Kinderkepje.	125.
96	Tremp.F.G.M.van Hettinga.	Stilleven.met Jacobakan.	700.
67	"	"	400.
2	"	Bleemstilleven.	400.
39	Venne.A.van der	Arm geweld.	1200.
1	Verster.F.	Tyloezen.	900.
7	"	Het witte huis.	2000.
38	"	Kanaal te Katwyk.	1800.
48	"	HUIS te Berger.	4000.
49	"	Strandgezicht.	2500.
50	"	Bleemstilleven.	2500.
69	"	Kastanje knoppen.	1400.
34	Verveer.S.L. <i>Hove</i>	Gezicht op een stadje.	250.
81	Lowe.M.van <i>Lowe</i>	van Voorthuysen.Cineraria's.	60.
13	Weissenbruch.H.J.	Landschap.	200.
17	Zandleven.J.A.	Gemberpot met roode bloemen.	120.
18	"	Beemstudie.	125.
26	Zwart.W.de	Landschap.	200.
150	Zyl.L.	Hinde	125.
144	"	Beer.	80.
143	"	Lezend meisje.	150.
98/71	"	Olifant.	125.
119	"	"	125.
124	"	Henk Bremmer.	150.
116	"	Kindje.	300.
117	"	Kinderkopje.relief.	100.
118	"	Blazer.	125.

'Taxatie door den heer Bremmer van de schilderijen en beeldhouwwerken der collectie van den Heer G. Ribbius Peletier, juni 1928', Archief Ribbius Peletier. Uit een door Bremmer vervaardigd kaartsysteem in het zelfde archief, gedateerd juni 1928 en getiteld *Catalogus van schilderijen en plastiek van G. Ribbius Peletier*, blijkt dat Ribbius Peletier in 1928 naast de in deze taxatie genoemde kunstwerken ook aziatica bezat, namelijk 17 beeldjes van Blanc de Chine, 4 beeldjes van Japans aardewerk en 6 beeldjes van speksteen.

Verzameling Mej. M.H.Haan

Taxatierapport over de schilderijen in het bezit van
Mejuffrouw M.H.Haan. te Groningen. Eerste blad.

kr 110.3

Meiners. P. Stilleven met schaatsen. dk 52-41, ges. r.o.	Fl. 750.-
Israëls. J. Moeder met kind. pan, 41-30, ges. l.o.	" 1400.-
Jongkind. J. B. Stadsgezicht. dk, 29-45, ges. r.o. 1885	" 4500.-
Gogh. V. van. Stilleven met aardappelen. dk, 47-61.	" 5000.-
Daalhoff. H. A. Muurtje met wingerd. pan. 24, 5-19, ges. r.o.	" 90.-
Houten. A. van. Stilleven met peren en knoflook. dk, 32-41.5	" 60.-
Nat. W. H. van der. Schaapskoppen. teek. kryt en sepia, 22-39	" 90.-
Kort. A. W. Kustmet duinen. teekening. 36-58.5	" 30.-
Kort. A. W. Tinnen kan met bakje. 32-35, ges. r.o.	" 60.-
Houten. A. van. Rozen in glazen vaas. dk. 48-36. ges. r.o.	" 60.-
Permske. C. Zeegezicht. dk. 66-81. ges. r.o.	" 400.-
Kort. A. W. Gemberpot. aquarel. 25-24, r.o. '21.	" 120.-
Nyland. D. Riviergezicht. dk op pan. 23-34.	" 150.-
Hart Nibbrig. F. Landschap. dk. 32-40. ges. r.o.	" 450.-
Israëls. Is. Zittende Indische danseressen. dk. 42-44. ges. l.o.	" 600.-
Fransche teekening op zyde. Zittende Kwan-yin. 22124.5.	" 35.-
Voerman. J. Landschap met koeien. dk. 31-51.5. ges. r.o.	" 600.-
Bauer. M. Begraffenis aan de Ganges. ets, 55.5-66.5	" 120.-
Brangwyn. F. Processie voor barokkerk. ets 51.5-62.5	" 65.-
Japansche houtsnode. Staande Geisha. 34-22.	" 25.-
Tholen. W. B. Visschersbootje en molentje, samen	" 12.50
Hoytema. Th. Eendjes, roodkrytteekening. monogram.	" 20.-
Brouwer. A. School van Drinkende boer. pan. 11-9.	" 175.-
Valckenborch. L. van? L. S. met rustende reizigers. pan 21-25	" 400.-
Kort. A. W. Zittend naakt opp rug gezien. dk op pan 38.5-29. ges.	" 60.-
Voerman. J. Rozen in gemberpot. aquarel 23-32. r.o. initialen.	" 600.-
Zwart. W. de. Meisjeskorje. dk op pan. 28-19.	" 650.-
Beet. O. Gias. Blauw Ming schaalte m. aardbeien. koper 17-23.5	" 450.-

Monticelli. A. Parkscene. Mahonihout 32-24.5. ges. l.o.	" 900.-
Hondecoeter. Gillis d'. Hof van Eden. koper 35-49.5.	" 2700.-
Gogh. V. van. W. E. landschap met boerenbouw. dk. op pan. 31-40.5.	" 1500.-
Bosboom. J. Galoovigen en altes. an. 31-22.5. ges. l.o.	" 850.-
Voerman. J. Ysselgezicht. pan. 31.5-41.5. ges. r.o.	" 750.-
Rousseau. Pl. Stilleven met bloemen. dk. 60-73.5. ges. r.o.	" 750.-
Weissenbruch. J. H. L. S. met molen en land. dk. 30-48.5	" 1200.-
Tholen. W. B. Molen by Hardingske hoven. dk. 24-32.5. ges. l.o.	" 350.-

26082.50

Vervolg taxatierapport van Meuffrouw M.H.Haan.Tweede blad.

Daalhoff.H.van.Deurtje met wingerd.pan.19-24.	Fl. 90.-
Bauer.M.Minaretten en slangenbezweerder.2 etsjes	" 20.-

Aldus naar beste weten waarheid door my getaxeerd.

Leiden.25 October 1942

‘Taxatierapport over de schilderijen in het bezit van Meuffrouw M.H. Haan te Groningen door Mr. W.C. Feltkamp, 25 oktober 1942’, part. coll.

Verzameling H. Tutein Nolthenius

De Van & Koon
Heerengracht 251
Amsterdam C.

Taxatie van Kunstvoorwerpen in het bezit van den Heer H. Tutein Nolthenius
te Delft door den Heer H.P. Bremmer, Veilingwaarde Februari 1911.

VOORKAMER.

1.	P. Verster. Groot stilleven, distelplant in glazen bol	f. 4500.-
2.	P. Meiners. Ondergaande zon	250.-
3.	Vincent van Gogh. Zelfportret (Verkocht)	300.-
4.	G.A. Breitner. Schets van cavalerie-beerden in landschap	250.-
5.	P.J.C. Gabriël. Landschap met molen links in de verte	4000.-
6.	Vincent van Gogh. Engel, naar Rembrandt	300.-
7.	H. Kamerlingh Onnes. Zelfportret met roode barret	1000.-
8.	Vincent van Gogh. Landschap met twee koeien	1500.-
9.	Vincent van Gogh. Groene gemberpot met immortellen	2500.-
10.	Vincent van Gogh. Profielkop van boerin, naar links geend	500.-
11.	Herbin. Peren	600.-
12.	Isaac Israëls. Munnickatten	7000.-
13.	Vincent van Gogh. Twee kruiken met twee kalebassen	15000.-
14.	Vincent van Gogh. Kontaertre	800.-
15.	J. Hogaerts. Trapgang met efinx	400.-
16.	Ch. Rochussen. Park met figuren	450.-
17.	Ch. Rochussen. Cavalerie in duinstreek	500.-
18.	Onbekend Holland 17de eeuw. Admiraal Tromp links met schepen in achtergrond rechts	100.-
19.	H. Kamerlingh Onnes Jr. Fantasie van de Oliefabriek	35000.-
20.	Vincent van Gogh. De aardappelers	50.-
21.	Hodges? Damsportret	50.-
22.	C.W. Koen in glas	50.-

RETKAMER.

23.	Ch. Belkman. Stilleven met witte Delftsche pot met witte kool	200.-
24.	H. Kamerlingh Onnes. Rozen in glas (of bloemen)	400.-
25.	Isaac Israëls. Meisje in het wit op strandpier	400.-
26.	H. Martinek. Potje met blauwe bloempjes in vensternis	400.-
27.	H. Kamerlingh Onnes. Witte bloemen in bol, karaf. waterverf	500.-
28.	Chine. Waterverf schildering op zijde. Rechts terrassen van paleis, links rotsen	1200.-
29.	G. van Hettinga Tromp. Keldertje	400.-
30.	Cosken. Opera	300.-
31.	H. Kamerlingh Onnes Jr. Portretje van Hevrouw C.	30.-
32.	C. Beckman. Straat in aanbouw	200.-
33.	J. Thorn Prikker. De zeeier	400.-
34.	H. Kamerlingh Onnes Jr. Meisjeskopje	50.-
35.	H.C.J. Tutein Nolthenius. Boschrand	300.-
36.	A.W.W. Degouve de Meneques. Landschap	600.-

- 2 -

ACHTERKAMER No. 31 .

36. Hedges. Portret van grootvader.	f. 150.-
37. Hedges. Damesportret van grootmoeder.	400.-
38. Onbekend. Portret van admiraal met roode kraag	50.-
39. Kaldenbach. Damesportret S.C.Arntzenius	150.-
40. " Mansportret W.H.Molthenius	100.-
41. R.Denner. Mansportret B.Molthenius	200.-
42. R.Denner. Damesportret J.Boel	150.-
43. J.F.Hodecker. Mansportret W.Molthenius	300.-
44. J.F.Hodecker. Damesportret C.de Witt.	300.-
45. Onbekend. Aanzegging van Maria	50.-

LEESKAMER .

46. J.Thorn Prikker. Portret van J.J.Tutein N Waterverf.	700.-
47. Onbekend. Tuin in buitenplaats te Muiderberg	100.-
48. H.Kamerlingh Onnes. Witte rizen in glas, waterverf	150.-
49. Ch.Rechussen. Slade met paard	250.-
50. Magnasco. Dood van St.Franciscus	4000.-
51. H.Kamerlingh Onnes. Herfstbladen vóór stalgebouw	70.-

SLAAPKAMER .

52. F.Verster. Landschapje, beerenhuisje met boomen, waterverf	600.-
53. Hokusai. Gekleurde houtsnede.	40.-
54. Hiroshighé. Gekleurde houtsnede.	35.-

LOGEERKAMER .

55. Bogaerts. Terras met gebogen trap treden.	800.-

VOORKAMER 2e VERDIEPING 31 .

56. J.Thorn Prikker. Le forgeron	800.-
57. Ch.Rechussen. Melis Stoke. teekening	400.-
58. P.Snayers. Ruiters in ladschap, rechts man op een vlinder.	900.-
59. Onbekend. Drie waterverf teekeningen van Zwitserland in gouden lijst	100.-

ACHTERKAMER 2e VERDIEPING 31 .

60. H.Kamerlingh Onnes. Zee'tje	40.-
61. " " Wit huisje met 3 boomstammen er voor	50.-
62. " " Waterplantatie met schuit	40.-
63. J.A.Zandleven. Witte boomstammen	150.-
64. H.Kamerlingh Onnes Jr. Ondergaande zon over zee.	60.-
65. " " Het venster. pastel	80.-
66. " " Figuren om de lamp	100.-
67. Vincent van Gogh. Mansportret, profiel naar links, teekening	2000.-
68. Teixeira de Mattos. Zelfportret, teekening	80.-
69. H.Kamerlingh Onnes Jr. Fantasie van ondergaande zon, groot formaat, in kleurblakken geschilderd.	150.-
70. Vincent van Gogh. De raaijer, teekening	3000.-

- 3 -

71.	Vincent van Gogh. Venne, teekening	f. 1500.-
72.	" " Bouwstronken in waterplas, teekening	" 2500.-
73.	Teixeira de Mattos. Schoenen, teekening	" 75.-
74.	H.Kamerlingh Onnes Jr. Fabrieksinterieur	" 60.-
75.	" " Lucht en water	" 40.-
76.	" " Potje met cactus	" 60.-
77.	H.C.J. Tutein Nolthuis. Boomstudie, teekening.	" 10.-
78.	J.Thorn Prikker. Koreschoven, waskrijtteekening	" 300.-
79.	C.A.van Assendelft. Twee wagens met paarden, gaande naar links	" 40.-
80.	onder regenlucht. Teekening	" 200.-
	M.Simonetti. Galante scène, aquarel	" 150.-
81.	H.Valkenburg. Interieur	" 20.-
82.	F.v.B. Kar met paard	" 10.-
83.	Onbekend. Teekening van vrouwekop naar Botticelli.	" 50.-
84.	Onbekend 16de eeuw. Halffiguur van vrouw met opengeslagen	" 100.-
	boek op schoot	" 250.-
85.	W.van der Nat. Huizencomplexje tegen de lucht, voorgrond	" 120.-
	grasveld	" 125.-
86.	H.A.van Daalhoff. Huisje met figuur bij open donker deur-	" 130.-
	gat. Links lucht. In gouden toonaard.	" 500.-
87.	Onbekend oud Hollandsch meester. Links rookende man bij	" 30.-
	ton, rechts achter de ton een vrouw.	" 300.-
88.	W.van der Nat. Boerenwoning met put naar links	" 200.-
89.	W.van der Nat. Het witte huis, links boom-massa	" 120.-
90.	Onbekend 16de eeuwsch meester. Fantastisch berglandschap	" 300.-
	onder links, ruiter te paard.	" 30.-
91.	J.Carbout. Stilleven met groene pan	" 300.-
92.	Onbekend Holland 17de eeuw. Stilleven, varkenskop met kool	" 200.-
93.	H.A.van Daalhoff. Boerenwoning links, rechts lucht, geheel	" 200.-
	rechts gedeelte van hooiberg. In grijsen toon	" 200.-
94.	H.A.van Daalhoff. Gedeelte van boerenwoning in de linker-	" 200.-
	half, rechts lucht. Links een zwaardere boomstam	" 120.-
	voor het huisje	" 500.-
95.	D.A.C.Arts. Metten in de duinen.	" 350.-
96.	Isaacson. Mozes wijst het beloofde land.	" 450.-
97.	Hart Nibbrig. Vlieland	" 400.-
98.	W.Hoelofs. Wijkend land onder zware lucht.	" 350.-
99.	W.Hoelofs. Wilgen	" 200.-
100.	W.Hoelofs. Boomstudie	" 50.-
101.	H.Kamerlingh Onnes. Schoorsteenpijpen	" 70.-
102.	Chr.Beekman. Stilleven van drie oude katten	" 100.-
103.	J.A.Zandleven. Boomstudie	" 2000.-
104.	B.van der Leek. De automobiel	" 80.-
105.	Teixeira de Mattos. Het aanslagchut-teekening.	" 800.-
106.	J.B.Jongkind. Strandje met schepen.	" 40.-
107.	W.van der Berg. Twee halffiguren. teekening	" 50.-
108.	Mej.de Graaf. Stilleven, doodskop v.aap met pistool	" 200.-
109.	J.A.Zandleven. Boschgrond m. berkenstammen	" 225.-
110.	" Boomstammen op bruin roode boschgrond	" 400.-
111.	" Stilleven, wit Delftsch fleschje met gele appel	" 350.-
112.	" Rosentisch bosch	" 250.-
113.	" Schuurtje met steenen tegen de deur.	" 250.-
114.	" Heiweg	" 250.-

OP ZOLDER.

- 4 -

115. Isaacson. Jeremiah op de puinhooften van Jeruzalem. f. 500.-

BEENDEDE VOORKAVER .

116. Ch. Rochussen. Inspectie van de Hinderdas 450.-

117. C.A. van Assendelft. Schuitendruers 70.-

BEELDOUWERS E.A.

GROOTE VOORKAVER :

118. L.Zijl. De drinkende arbeider, brons, unicum	900.-
119. Mendes da Costa. Spinosa, brons	1000.-
120. Bronzen tempelbel	75.-
121. Zittende Boeddha, brons, hoog 37	400.-
122. L.Zijl. Een brommer, brons	400.-
123. J.Mendes da Costa. Jan Steen	1000.-
124. L.Zijl. Gemield vrouwelijk naakt	500.-
125. Chineesche zegelstempels, drie stuks speksteen	300.-
126. Japansch Daruma-beeldje, staande, bruin gebakken aarde	100.-
127. Japansch beeldje, rijze met perzik in h.aardewerk	80.-
128. Japansch-beeldje, -w- L.Zijl. Drie kuikentjes, brons	250.-
129. Chineesch bronsje, zittende Boeddha op opengewerkt voetstuk, een deel van het kleed valt er over	250.-
130. Siamesch zittende figuur met vier armen. Brons op los voetst.	200.-
131. Bronzen reukvat, Boedha op karbouw ? op hout en voetstuk. Japansch werk	300.-
132. L.Zijl. Bronzen olifantje	200.-
133. " Bronzen olifant aet opgeheven snuit	200.-
134. " Blazer, gehurkte jongen, brons	500.-
135. Vergulde zittende Boeddha met verguld achterachters, hout	350.-
136. Licht geel jade karbouw, op houten voetstuk	2500.-
137. J.Altorf. Bronzen papegaai op hoog voetstuk	600.-
138. J.Mendes da Costa. Keisjeskopje brons met hangende papillotten	1200.-
139. " " Vincent van Gogh, brons	1500.-
140. Chineesche veldflesch van aardewerk, grond bruin geëmailleerd	60.-
141. Twee chineesche tuinstoelen, in den vorm van tonnetjes, geëmailleerd aardewerk	400.-
142. Houten beeld. Bisschop, met myter en staf, eikenhout	500.-
143. Een Indische steen van grijze kleur. Brahmanistische figuur met puntvormige kroon op het hoofd	350.-
144. Een groene flambe vaas, Chineesch	200.-
145. Staande Bisschopfiguur van eikenhout, met boek en bijenkorf in linkerhand	450.-
146. J.H. decker, een bronzen kop, met gedeelte van de schouders	600.-
147. Een staande eikenhouten figuur van Bisschop met boek in linkerhand en zonder staf	400.-
148. Een Chineesche paardenkop, Tieng-dynastie-aardewerk	600.-
149. Een groote Grieksch-Taliansche stangen krater	350.-
150. Een bronzen spiegeldrager in den vorm van een mythisch dier. Brons op houten voetstuk	450.-
151. Een zwart speksteen verticaal doosje op laag voetstuk	90.-
152. Een Chineesch stempeltje, liggende olifant, speksteen	100.-

- 5 -
122

ERTKAMER :

153.	J.Mendes da Costa.	Het zieke sapje. grès.	f.	350.-
154.	"	" " Viltje, grès	"	250.-
155.	"	" " Op de markt, grès	"	500.-
156.	J.Mendes da Costa.	De brandende braambosch. unicum	"	1000.-
157.	"	" " De 7 treurdagen van Job. unicum	"	1400.-
158.	J.Altorf. wit, halfporceleinen,	voegel	"	200.-
159.	Miane de Chine,	Boedha op verhoogde rots met 2 figuurtjes	"	150.-
160.	"	" " Vaasje met wijd uitgebogen hals, op houten voetstukje	"	90.-
161.	"	" " Staande Boedha figuur, de vingertoppen van de ever elkaar gevouwen handen zijn afgebroken	"	100.-
162.	Inhoud van glazen kast, bestaande uit Delftsch aardewerk en speksteen voorwerpen	"	"	3500.-
163.	J.Hédecker.	In steen gehakte reliefskop van neger	"	400.-
164.	Houten bisschopbeeld, eikenhout zonder armen	"	"	200.-
165.	J.Hédecker.	Licht, bruin bronsen maskerkop op hoogen hals	"	350.-
166.	J.Mendes da Costa.	David VIII harpsang, unicum	"	1500.-
167.	"	" " David, XIII harpsang, unicum	"	1500.-
168.	Een bronzen vijzel, Romaansch ?	"	"	150.-
169.	2 Perzische kleedjes, zijde	"	"	2000.-

ACHTERKAMER, eerste Verdieping 31.

170.	G.Miane.	De geknielden, eikenhout	"	600.-
171.	Chineesch, een groepje, Boedhafiguur op verhoogde zitting, twee kleine figuren te weerszijden van het voetstuk, Lila met groen. Gebakken aarde	"	"	350.-
172.	Twee steenen jade (licht gelig) op houten voetstukjes	"	"	200.-
173.	De Delftsch Tegeltabelau, voorstellende een gestyleerde tuin	"	"	1000.-
174.	J.Altorf. Witte, half porceleinen olifant	"	"	250.-
175.	Zes stuks gebrandschilderd glas van J.Thorn Prikker	"	"	600.-

Totaal

f. 18340.-

AQUARELLEN VERZAMELING T.N.

Dysselhof.	Blad met teekeningen	f.	125.-
Odilon Redon.	Yeux clos. litho	"	700.-
O.Redon.	La Sulamite, met weinig geel, litho	"	200.-
Ziem. Haven		"	300.-
J.Irwell.	Potloodteekening, meisje	"	60.-
O.Redon.	Brunhilde	"	200.-
Rochussen.	4 aquarellen Lénore	"	450.-

SCHILDBRIJEN .

R.Martinez.	Schaal met vruchten	f.	300.-
H.H.Kamerlingh Onnes.	Witte vijzel	"	200.-
idem	Vergiet met bloempot	"	200.-

- 6 -

H.H.Kamerlingh Onnes	melken op schotel	f. 200.-
id.	portret	f. 150.-
Van der Meer	riviergezicht	f. 800.-
Hettinga Tromp	Delftsche witte pot en bruine ken	f. 400.-
Jan Sluyters	naakt	f. 3500.-
T.Verster	vervelde rozen	f. 4000.-
H.Kamerlingh Onnes	bruid	f. 600.-
H.H.Kamerlingh Onnes	portret H.T.N.	f. 150.-
id.	madelieven en vergeetmij niet	f. 90.-
id.	madeliefjes	f. 70.-
id.	muur met elzen	f. 200.-
id.	tulpen	f. 125.-
*Paul Arntsenius	golfbreker	f. 75.-
id.	piertje	f. 100.-
Aardewerk:		
Ten Klooster	naakt	f. 40.-

v.g.H.P.Bremmer

's-Gravenhage, Februari 1944.

'Taxatie van Kunstvoorwerpen in het bezit van den Heer H. Tutein Nolthenius te Delft door den Heer H.P. Bremmer, Veilingwaarde Februari 1944', part. coll.

Verzameling Mej. P.C. van Raalte

galerie
nova spectra J.W. Nieuwenhuizen Segaar Laan van Meerdervoort 27 2517 AC Den Haag Telefoon: 070-65 5233

Ondergetekende, J.W. Nieuwenhuizen Segaar, kunsthandelaar te Den Haag, verklaart ten verzoeken van belanghebbenden, ten dienste ener verzekering en ter voldoening aan Art. 275 W. v. K. te hebben getaxeerd de kunstvoorwerpen van

de Weledele Heer A. van Raalte
 Voorstraat 18
 3241 EG Middelharnis

zoals hierbij gespecificeerd en op de daarbij vermelde sommen

J.C. Altorf	: olifant, aardewerk 7/12	h 29 cm
	zittende aap, eikehout 1940	24
	kakatoe, hout	67
	prediker, ivoor	19
R. Bremmer	naakt, ov 1936	34 x 25
	Westland, tek 1942	46 x 60
M.A.J. Bauer	bedelaar, aq	45 x 26
J. Croin	slakken, ov	17 x 25
H.A. van Daalhof	aan het water, ov	35 x 44
	bakje met appels, ov/pan	16 x 22
	bomen langs het water, ov	44 x 52
	huizen, ov	38 x 53
N.v. Duivenbode	tuin, aq	43 x 32
	St. Tropez, ov	47 x 59
Is. Israëls	dame met hoed, ov	58 x 44
M. Luce	rotskust, ov	32 x 39
	le point du jour, ov/k	16 x 29
R. Martinez	stilleven met druiven, ov 1941	64 x 51
	radijs, ov 1934	35 x 49
J. Nieweg	bos, ov 1936	34 x 44
	bloeiende boom, ov 1931	49 x 56
	bos, ov	53 x 44
D. Nijland	Christusbeeld, tek 1941	37 x 19
	weiland met knotwilgen, ov '38	26 x 43
	havenhoofd, aq 1941	16 x 42
W. Roelofs jr.	vissen, ov 1915	26 x 35
Charley Toorop	herfststilleven, ov 1934	45 x 56
J. Th. Toorop	Zanderij, aq ca 1982	9 x 32
T.G.M.v.H. Tromp	Wedgewoodbakje met fruit, ov 35	24 x 36
	wit Delfts aardewerk, ov 1929	37 x 27
W.B. Tholen	Zuiderzee, ov	30 x 48
E.v. Wissekerke	pomp, ov	31 x 24
J.A. Zandleven	bos, ov 1908,	32 x 48
L. Zijl	bok, brons	h 14
	ezel, brons	13
Aldus gedaan te goeder trouw en naar beste kennis en weten, om te dienen waar zulks zal behoren.		
B.v.d. Leck	vis, polychroomtegel	12 x 12
	vogel, idem	12 x 12
onbekend	dienaar, chinees aardewerk	h 21

~~_____~~

Aldus gedaan te goeder trouw en naar beste kennis en weten, om te dienen waar zulks zal behoren.
 den Haag, 16 december 1980

'Taxatierapport van de kunstvoorwerpen van de Weledele Heer A. van Raalte, Middelharnis [neef en erfgenaam van P.C. van Raalte] door J.W. Nieuwenhuizen Segaar, kunsthandelaar te Den Haag, 16 december 1980'

Verzameling G.W. Arendsen Hein

30 Juni		61
Taxatierapport voor den Heer Mr.G.W .Arendsen Hein.		
Mr .W C.Feltkamp verklaart by dezen in syn qualiteit		
van expert,ter voldoening aan het bepaalde in art.275		
Wetbo N van Koophandel voor assurantiedoeleinden		
getaxeerd te hebben de navolgende schilderyen en		
kunstvoorwerpen:		
Martinez.R.Vaas met rozen.		Fl 600.-
Daalhofi.H.A.van Heije.pastel		250.-
Zandleven.J.A.Vaas met anjers 1818.olv		750.-
van der Leek.B.Stilleven met flesch.olv		10000.-
id. id. zeven tegels.aardewerk		2100.-
J Sluyters.Vaas met bloemen.olv.		900.-
Tobeen.Stilleven.		1100.-
Toer op.Ch.Bloeiende appelboom.olv.		1200.-
id. id. Bak met appels en peren.olv		900.-
Tholen.W.B.Plasgezicht.olv.		800.-
Raedecker.J.Hert in brons.		800.-
id. id.. Hertje id.		550.-
ID. id. Kop in brons.		2000.-
Mendes da Costa.J.Meisjeskepje in steen		2400.-

'Taxatierapport voor den Heer Mr. G.W. Arendsen Hein, door Mr. W.C. Feltkamp, 30 juni 1961', part. coll.

Verzameling W. Baekers

Taxatierapport voor den WelEdelgeb.Heer W.N.J.Baekers.		
Verster.Fl. Vaasje met Dalia's. olv. gesigneerd r.o. Fl. 4000.-	5000	
Maris.J.Ploeger. aquarel.ges.	2000.-	2
Onbekende meester.Portret Overgrootvader.olv. 19e eeuw	300.-	
Sluyters.J. Portret dochter. olv.dk. ges.	3500.-	
Breitner.G.H. Gaande vrouw. olv.	2000.-	2
Deysselhof.G.W. Kreeft. olv. mon.	600.-	400
Sluyters.J. Vaas met bloemen.olv. ges. r.b.	2000.-	2500
Onbek. meester.19e eeuw.olv. Vrouweportret.	300.-	
Mauve.A.Schuur met vrouw en kar.olv.ges. r.o.	4000.-	2
Maris.J.Fantasiegezicht op Dordrecht.olv. ges r.o.	7000.-	2
Sluyters.J.Portret Mevr. Baekers.olv. dk.ges.l.b.1952	3000.-	
Bauer.M. Oosterlingen. aquarel.ges.	900.-	2
Nijland.D. Wilg in landschap.olv.mon.	900.-	800
Martinez.R.Stilleven,boek vaas met rozen.olv. dk. ges.	400.-	2
Hettinga Tromp.T.G.M. Steelpan met pruimen.olv.ges.r.o.	600.-	
id. id. id. Vaas met rozen.olv. ges.r.o.	600.-	400
Zwart.W.de. Kap van hooimijt,schuur en koe.olv dk op papier	1200.-	400
Toorop.J. Boerenkop.Tekening.ges. l.o. en 1901	500.-	500
Maris.J.Huisjes. aquarel.ges. r.o.	450.-	600
Meiners.P.Meisjesportret.ges.r.o.	400.-	500
Deysselhof.G.W.Palingen.monogram l.o.	500.-	600
Braekeleer.F.de Interieur met pannenrekken.olv.	600.-	900
Id. Id. Id. Interieur,vaten en doorkyk.olv.	600.-	900
Bock Th.de Boschrandje.olv.paneel,ges. r.o.	250.-	350
Breitner.G.H.Huizenry in Amsterdam.olv.paneel,ges. l.o.	2500.-	3500
Bisschop-Robertson.Suze.Boerenvrouw.olv.ges.	750.-	950
Maris.W.Landschap met koeien.olv.dk.ges.l.o.	9000.-	2
Bauer.M.Aan de Ganges.Muur met Indiërs.olv.dk.ges. l.o.	800.-	900
Toorop.Ch. Appels aan de boom.olv.dk.ges.r.o.	600.-	400
Leck.B.van der Ezelskop.olv.dk.ges.	4000.-	5000
Israëls.J.Vrouw met zak op de rug.tek.ges.	120.-	150
Rousseau.Ph.Schaal met oesters.olv. pan.ges.r.o.	450.-	750
Radda.Aquarium met zeepaardjes.olv. dk.ges.r.o.	600.-	700
Israëls.Is.Baadster.olv.dk.ges.r.o.	400.-	900
Degouve de Nunques.W.de Boerdéy .mon.r.o.	900.-	1100
Roelofs.W.d.o.Landschap.olv.dk.ges.r.o.	2000.-	2
Transporteren		58720.-

Blad 2	Transport	Fl. 58720.-
Nijland.D.Tafel met driemastertje.olv.mon.r.o.		2 650.-
Roosenboom.M.Stilleven met boeken.olv.mon.		750.- 600.-
Tholen.W.B.Bootje.dk.op pan.		400.- 450
id. id. Waterberm.olv.pan.ges. r.o.		350.- 500
id. id. Gezicht op Enkhuizen.olv. dk.		950.- 1100
Degouve de nuncques.W.de.Winkel/strandartikelen.olv.dk.mon.		800.- 900
Zwart.W.de.Vrouw met kinderwagen.olv.pan.ges.		250.- 300
Mesdag van Houten.S.Landschap. olv.pan. ges.l.o.		200 = 100.-
Sluyters.J.Tekening nakt staand.		40.- 80.
id. id. id. id. liggend.		50.- 100
id. id. Kop liggende vrouw.aquarel.ges. r.o.		150.- 250-
Leck.B.van der.Ex libris M.de Vlam.geel,blauw,rood.init,'43		250.-
Bremmer.R.Borststuk oude man.olv. dk. gesr.b.'32		900.- 1000
Gabriel.P.J.C.Sloot met molen.olv.pan.ges. r.o.		600. 400.-
Meiners.P.Landschap met vrouwtje.olv. dk.ges. r.o.		200.- 300
Tholen.W.B.Haventje met boten.olv.pan.ges. r.o.		350.- 500
Sluyters.J.Vrouw in bad stppend.tekening.ges l.o.		60.- 80
Meiners d.o.(L.G?) Landschap met wigen.olv.dk.ges.r.o.	250	200.- 250
Artz.D.A.C.Nettenboetstertje.olv.dk.op pan.ges.r.o.		400.- 2
Deysselhof.G.W.St.Joris.olv.pan.mon. r.o.		500.- 750
Onbek. Italiaansch,school Luini.olv. dk.		300.-
Altorf.J.Uil.eikenhout.mon.beeldhouwwerk.		500.-
Chineesch Ming.Zittende mandarijn.bronzen plastiek.		150.-
Onbek.Hollandsch.onstreeks 1500.eikenhouten beeld.		1500.-
Redon.O.Kop aan stengel.Zwartkryttekening		5000. 2000.-
Totaal		Fl. 71770.-
		71770.-
Aldus naar beste weten en naar waarheid,Leiden,27 December 1956.		

'Taxatierapport voor den WelEdelgeb. Heer W.N.J. Baekers, door Mr. W.C. Feltkamp 1956',
part. coll.

Verzameling E. Bouwman

LIJST VAN SCHILDERIJEN, TEEKENINGEN EN BEELDHOUWERKEN VAN Ir. E.E. BOUWMAN te LEIDEN.			1.
1. J. Raedecker. -----	Staan naakt, zwart krijt op papier, 28 x 62 cm., met initialen gesigneerd onderaan.		500.--
2. Guillaumin. -----	Vrouwsportret, pastel op papier, 38 x 46 cm voluit gesigneerd in rechter benedenhoek.		700.--
3. Guillaumin. -----	Mansportret, pastel op papier, 38 x 46 cm voluit gesigneerd in rechter benedenhoek.		700.--
4. Guillaumin. -----	Zelfportret, pastel op linnen, 38 x 46 cm, voluit gesigneerd en gedateerd 1881 in rechter benedenhoek.		1000.--
5. R. Martinez. -----	Tijgerschedel op boek, op achtergrond vaasje met gedroogde bloemen, voorgrond bakje met pijp en sigarettendoosje, olieverf op linnen, 46 x 55 cm, voluit gesigneerd en gedateerd '43 in linker benedenhoek.		350.--
6. J.A. Zandleven. -----	Berkenstam in de zon, olieverf op linnen, 34 x 41 cm, voluit gesigneerd en gedateerd 1915 in linker benedenhoek.		800.--
7. D. Komter. -----	Stilleven met 2 aardewerk kannen, aardewerk- zeef, stopflesch en uien, olieverf op linnen, 45 x 61 cm, gesigneerd met initialen en gedateerd '36 in linker bovenhoek.		800.--
8. J. Raedecker. -----	Liggend naakt, krijttekening op papier, 36 x 47 cm, met initialen geteekend in rechter benedenhoek.		600.--
9. R. Bremmer. -----	Liggend naakt, zwart-krijttekening op papier, met initialen geteekend en gedateerd '43 in linker benedenhoek, 22½ x 46 cm.		50.--
10. R. Bremmer. -----	Mansportret, (Bimbo), zwart-krijttekening op papier, met initialen gesigneerd en gedateerd '43 in linker benedenhoek, 24 x 30 cm.		50.--
11. C. Toorop. -----	Arbeidersvrouw met ruines op den achtergrond, olieverf op linnen, 119 x 151 cm, voluit gesig- neerd in linker benedenhoek.		2500.--
12. Utamaroe. -----	Vrouw in spiegel kijkend, Japansche penseel- tekening op papier, 25 x 64 cm voluit gesigneerd in linker benedenhoek.		500.--
13. J.A. Zandleven. -----	Aan de zoom van het bosch met berkeboomen, olieverf op linnen, 37½ x 52½ cm, voluit gesig- neerd en gedateerd 1917 in rechter benedenhoek.		600.--
14. J. Raedeckers -----	Staan naakt, krijttekening op papier, 62 x 108 cm, geteekend met initialen rechts onder.		1000.--
15. W. de Zwart. -----	Boschgezicht, olieverf op linnen, 29 x 36 cm, voluit geteekend in rechter benedenhoek.		1300.--
16. H.A. v. Daalhoff. -----	"Faust" (gezicht op kathedraal) olieverfpaneel, 32 x 40 cm, voluit gesigneerd in rechter beneden- hoek.		250.--
17. R. Bremmer. -----	Staan naakt, olieverf op linnen, 38 x 66 cm, met initialen geteekend en gedateerd '38 in linker benedenhoek.		600.--
18. J.A. Zandleven.	Berkenstam in het bosch, olieverf op linnen.		600.--

18. J.A. Zandleven.	Beukenstam in het bosch, olieverf op linnen,	600.--
-----	33 $\frac{1}{2}$ x 43 cm, voluit gesigneerd en gedateerd	
	1917 in rechter benedenhoek.	
	transporteeren	12900.--

		transport	2. 12900.--
19. Herbin. -----	Stilleven met kan, vaasje met rozen en schaalte met boter, olieverf op linnen, 46 x 55 cm, voluit gesigneerd in linker benedenhoek.		500.--
20. R. Martinez. -----	Vaas met rozen en boeken, olieverf op linnen, 46 x 55 cm, voluit gesigneerd en gedateerd '40 in rechter bovenhoek.		350.--
21. C. Toorop. -----	Clown, olieverf op linnen, 110 x 150cm, voluit geteekend en gedateerd 1941 in linker beneden hoek.		3000.--
22. H.A. v. Daalhoff. -----	Hofjesgezicht, olieverf op paneel 22 x 27 cm, voluit gesigneerd in linker benedenhoek.		200.--
23. J. Texeira de Mattoz. -----	Gorillaschedel, olieverf op paneel, 37½ x 46 cm, met monogram gesigneerd en gedateerd 1935 midden onder.		600.--
24. J. Raedecker. -----	Rugnaakt, krijttekening op papier, 23½ x 36 cm, met initialen geteekend rechts onder.		200.--
25. H.A. Daalhoff. -----	"Dorpsdroom", oud huisje met meisjes met poppenwagen, olieverf op paneel 45½ x 56 cm, voluit gesigneerd in rechter benedenhoek.		700.--
26. H.A. Daalhoff. -----	Heuvellandschap, olieverf op paneel 37 x 57 cm, voluit gesigneerd in rechter benedenhoek.		600.--
27. H.A. Daalhoff. -----	Sneeuwgezicht, olieverf op paneel 19 x 25 cm, voluit gesigneerd in rechter benedenhoek.		150.--
28. R. Martinez. -----	Stilleven met kool en tomaten, olieverf op linnen 35½ x 55½cm, voluit gesigneerd en gedateerd '34 in rechter bovenhoek.		300.--
29. J.A. Zandleven. -----	Gemberpot met rozen, olieverf op linnen, 33x42 cm voluit gesigneerd en gedateerd 1913 in linker benedenhoek.		450.--
30. D. Komter. -----	Stilleven met boek op plank, olieverf op linnen, 27 x 32½ cm, met initialen gesigneerd en gedateerd '41 in rechter bovenhoek.		1000.--
31. Isaac Israels. -----	Dame met kimono, olieverf op linnen, 63 x 93 cm, voluit gesigneerd in rechter benedenhoek.		1800.--
32. R. Bremmer. -----	Sneeuwgezicht op daken, olieverf op linnen, 41 x 45 cm, met initialen gesigneerd en gedateerd '43 in rechter bovenhoek.		1600.--
33. D. Komter. -----	Stilleven met 4 schedels en pruimen, olieverf op linnen, 43 x 65½ cm, voluit geteekend en gedateerd 1939 in rechter bovenhoek.		600.--
34. D. Komter. -----	Stilleven met mand met appels, olieverf op linnen, 40½ x 50½ cm, met initialen gesigneerd en gedateerd '40 in rechter bovenhoek.		600.--
35. D. Komter. -----	Stilleven met glas, waarin gedroogde bloemen, olieverf op bordpapier, 45½ x 54 cm, gesigneerd met initialen en gedateerd '40 in rechter bovenhoek.		1200.--
36. D. Komter. -----	Stilleven met test en pijp, olieverf op triplex, 23 x 28 cm, met initialen gesigneerd en gedateerd '38 in linker bovenhoek.		450.--

38 in linker bovenhoek.

37. Isaac Israels. Dame op terras, olieverf op linnen, $32\frac{1}{2}$ x 46 cm, 1000.--
 ----- voluit gesigneerd in rechter benedenhoek.

transporteeren 28200.--

1828 in rechter benedenhoek.

	transport	28200.--
38. R. Martinez.	Landschap in Dordogne(Fr), olieverf op linnen	400.--
-----	55 x 73 cm, voluit gesigneerd en gedateerd '39 in linker benedenhoek.	
39. Radda.	Bloemstuk, bloemen in pot, olieverf op linnen,	1200.--
-----	50 x 73 cm, voluit gesigneerd in linker benedenhoek.	
40. J.A. Zandleven.	Sneeuwlandschap, olieverf op linnen, 34½ x 47½cm,	700.--
-----	voluit gesigneerd en gedateerd 1911 in linker benedenhoek.	
41. J. Raedecker.	Staand naakt, krijttekening op papier, 29½ x 72½	800.--
-----	cm, met initialen gesigneerd in rechter benedenhoek.	
42. Radda.	Visch-stilleven, olieverf op linnen, 46 x 55 cm,	1500.--
-----	voluit gesigneerd in rechter benedenhoek.	
43. Suze Robertson.	Naakt, olieverf op paneel, 21½ x 27 cm, voluit	2000.--
-----	gesigneerd in rechter bovenhoek.	
44. R. Martinez.	Vruchtenstilleven, mand met fruit, olieverf op	400.--
-----	linnen, 45 x 55 cm, voluit gesigneerd en gedateerd '43 in rechter bovenhoek.	
45. D. Komter.	Stilleven met doek en jeneverkruik en boterpotje, 1000.--	
-----	olieverf op board, 40½ x 50 cm, met initialen gesigneerd en gedateerd '37 in rechter bovenhoek.	
46. J. Sluyters.	Dame op divan, pastel-aquarel op papier, voluit	1000.--
-----	gesigneerd in linker bovenhoek, 73 x 96 cm.	
48. J.A. Zandleven.	Stilleven met phloxen in pot, olieverf op linnen,	800.--
-----	29 x 38 cm, voluit gesigneerd en gedateerd 1917 in linker benedenhoek.	
47. J.A. Zandleven.	Stilleven met bord en schalen, olieverf op linnen	450.--
-----	34 x 50 cm, voluit gesigneerd en gedateerd 1908 in rechter benedenhoek.	
49. R. Martinez.	Portret, olieverf op linnen, 35 x 45 cm, voluit	350.--
-----	gesigneerd en gedateerd '43 in rechter bovenhoek.	
50. R. Martinez.	Stilleven met chrysanten in pot, olieverf op	400.--
-----	linnen, 45 x 55 cm, voluit gesigneerd en gedateerd '43 in rechter bovenhoek.	
51. Isaac Israels.	Dame in besneeuwd park, olieverf op linnen, 50 x 60	800.--
-----	cm, voluit gesigneerd in rechter benedenhoek.	
52. Isaac Israels.	Gamelan-spel, olieverf op linnen, 66 x 81 cm,	800.--
-----	van atelier-stempel voorzien.	
53. R. Martinez.	Negerpoppen, olieverf op linnen, 45 x 55 cm,	350.--
-----	voluit gesigneerd en gedateerd in rechter benedenhoek.	
54. R. Bremmer.	Portretstudie, olieverf op linnen, ...cm,	1500.--
-----	met initialen gesigneerd en gedateerd in rechter benedenhoek.	
55. R. Bremmer.	Zeemansportret, krijttekening op papier, 42½ x 49	200.--
-----	cm, met initialen gesigneerd in linker bovenhoek en gedateerd 1943 in rechter bovenhoek.	
56. R. Bremmer.	Gezicht op daken, krijttekening op papier,	500.--
-----	55½ x 60 cm met initialen gesigneerd en gedateerd '41 in linker bovenhoek.	
	transporteren	43550.--

		transport	43550.-- ^{4.}
58. W.B. Tholen. -----	Paardenslachten in de duinen, olieverf op linnen voluit gesigneerd rechts onder, $55\frac{1}{2} \times 40$ cm.		1000.--
59. W.B. Tholen. -----	Hooiberg in maanlicht, olieverf op linnen, voluit gesigneerd in linker benedenhoek $36\frac{1}{2} \times 60$ cm.		900.--
60. W. de Zwart. -----	Portret van den Schilder Bisschop, olieverf op paneel ongesigneerd $14\frac{1}{2} \times 20\frac{1}{2}$ cm.		200.--
61. D. Komter. -----	Stilleven met aarden kruik en tinnen bord, olieverf op triplex, 50×60 cm, met initialen gesigneerd en gedateerd '36 in rechter bovenhoek.		1000.--
62. D. Komter. -----	Stilleven met acte-envelop, olieverf op triplex 50×60 cm, met initialen gesigneerd in linker-benedenhoek.		400.--
63. S. Robertson. -----	Poortje van Harderwijk, pastel op papier, $43\frac{1}{2} \times 54\frac{1}{2}$ cm, voluit gesigneerd in rechter benedenhoek.		1200.--
64. W.B. Tholen. -----	Riviergezicht, olieverf op linnen, $33\frac{1}{2} \times 30$ cm voluit gesigneerd rechts onder.		500.--
65. H.A. v. Daalhoff. -----	Gezicht op hofje met 2 vrouwen en 1 meisje, olieverf op paneel, $16 \times 21\frac{1}{2}$ cm, voluit gesigneerd in rechter benedenhoek.		200.--
	transporteeren		48950.--

B E E L D H O U W W E R K E N .			5.
	transport		48950.--
1. J. Raedecker.	Zandsteenen beeldje, nymph, hoog 80 cm, aan achterzijde met initialen gesigineerd en gedateerd 1933.		3000.--
2. J. Raedecker.	Wortelnoten masker, natuurlijke grootte, voorstelling bekend onder den naam van "Johannes den Dooper", hoogte 20 cm.		2500.--
3. Onbekende Meester.	Oud chineesch porceleinen beeld voorstelling van de chineesche godin Kwan Yin, voorzien van stempel der werkplaats, hoogte 60 cm, puntgaaf.		2000.--
4. L. Zijl.	Bronzen beeldje, staande werkman, steunend op smeedhamer, hoogte 25 cm. Aan achterzijde met initialen gesigineerd.		400.--
5. J. Altorf.	Ivoren aapje, zittend, hoogte 18½ cm, aan achterzijde met initialen gesigineerd.		400.--
6. Onbekende Meester.	Chinees houten beeldje, gepolichromeerd, voor- stellend chineesche priester, uit Sun-periode, hoogte 45 cm.		3000.--
7. Mendes da Costa.	Geglazuurd steenen beeldje, voorstelling "Clown", van initialen voorzien en jaartal, hoogte 27 cm.		800.--
8. Onbekende Meester.	Laat-gotisch buste-beeld van monnik, hout, hoogte 26 cm.		1500.--
9. Onbekende Meester.	Oud houten kerkebeeldje, voorstelling St. Hyronimus met leeuw, hoogte 49 cm.		800.--
Totaal			63350.--
De Nos 10, 52, 53 en 54 af			2700.--
Eindbedrag			60650.--

Lijst van schilderijen, teekeningen en beeldhouwwerken van Ir. E.E.Bouwman te Leiden,
door Mr. W.C.Felkamp, z.d. [na 1952], part.coll.

Kunstenaars rond H.P.Bremmer

Het overzicht van de kunstenaars rond H.P.Bremmer is te raadplegen als Adobe PDF of als MS EXCEL-bestand.

Toelichting

In deze lijst zijn opgenomen kunstenaars van wie Bremmer werk kocht voor zichzelf en/of voor derden en met wie hij gedurende korte of langere tijd contact onderhield, persoonlijk of per brief.ⁱ Uitsluitend kunstenaars die aan beide voorwaarden voldoen zijn opgenomen.

Kunstenaars van wie hij het werk kocht bij de kunsthandel, maar met wie hij voorzover bekend geen enkel contact had, zoals de buitenlandse kunstenaars Picasso, Csaky en Metzinger en een oudere schilder als Gabriël, zijn dus niet opgenomen. Ook de kunstenaars die Bremmer benaderden met verzoeken om bemiddeling, maar van wie nooit werk werd aangekocht door Bremmer of de verzamelaars om hem heen, noch besproken in *Moderne Kunstwerken* of *Beeldende Kunst*, zoals Le Fauconnier, zijn hier buiten beschouwing gelaten.

Voor een volledig overzicht van alle kunstenaars van wie Bremmer het werk besprak, verwijs ik naar de indexen *Moderne Kunstwerken* en *Beeldende Kunst*, hier ook als bijlage opgenomen. Voor een overzicht van alle kunstenaars van wie werk in zijn kring werd aangekocht, verwijs ik naar de bijlagen Verzameling H.P.Bremmer en Verzamelingen rond Bremmer en de bestandscatalogi van het Kröller Müller Museum.

Er zijn twee grensgevallen in de lijst: De eerste is Phocas Fokkens, van wie ik in geen enkele verzameling rondom Bremmer werk heb teruggevonden. Omdat hij echter een paar maanden een toelage ontving om te kunnen studeren, en daar werk voor leverde aan Bremmer, heb ik hem toch opgenomen. De tweede is Odilon Redon, met wie Bremmer alleen contact had via de kunsthandelaar De Bois. Omdat echter in 1911-12 tijdens de uitgave van de door Bremmer gefinancierde oevrecatalogus van Redons grafische werk Bremmers naam een paar keer genoemd wordt in de correspondentie met het echtpaar Redon, en beide partijen ook duidelijk rekening hielden met Bremmer, heb ik Redon toch opgenomen.

Verklaring van de opmerkingen in de kolom contact:

Vanaf: contact vond vanaf dit jaar plaats, er is geen reden te veronderstellen dat het ophield voor Bremmer of kunstenaar overleed

Jaren...-...: het contact beperkt zich, voorzover bekend tot deze periode.

Een jaar (bijvoorbeeld: 1928): het contact vond, voorzover bekend alleen in dat jaar plaats

Cursist: betreffende kunstenaar hoorde ook tot een Bremmer-club; zie bijlage cursisten

Leerling: de kunstenaar kreeg teken- en schilderles van Bremmer, vaak samen met enkele ander kunstenaars bij Bremmer thuis; liet vaak nog jarenlang daarna werk zien ter beoordeling

Aanwijzingen: kunstenaar kreeg van Bremmer (dringende) adviezen en raadgevingen bij het werk, soms in het eigen atelier, soms als reactie op wat hij Bremmer kwam laten zien

Toelage: kunstenaar ontving gedurende de aangegeven tijd een maandelijks geldbedrag in ruil waarvoor hij werk leverde.ⁱⁱ

Verder is hier, waar bekend en van toepassing, de familierelatie met andere kunstenaars of cursisten opgenomen.

ⁱ De aankopen zijn gebaseerd op de verzamelingen genoemd in de bijlage Verzamelingen rond H.P.Bremmer en op veilingcatalogus Paul Brandt 1947, op de catalogi schilderijen, tekeningen en beeldhouwwerk van Museum Kröller Müller (aankopen in periode Bremmer); idem de Hannema de Stuers Fundatie, Heino; idem deWibbina

Stichting, Haags Gemeentemuseum. Het contact is gebaseerd op: brieven BA/GA Den Haag en/of BA /RKD; Bremmer-Beekhuis *Dienaar* en *Brieven* en gesprekken met (nazaten van) cursisten en kunstenaars.

ⁱⁱ Dat baseer ik op de volgende bronnen: a. het document 'Over den vorm van mijn steun aan kunstenaars' BA/GADH; gepubliceerd in Hilhorst 1999 p. 199; Van der Nat, Zandleven, Lanooy, Hekker, Radecker, Zijl, Altorf, Daalhoff en Van der Leck; b. aangevuld met Vink 1984, p.109 fig a: Terwey, Mondriaan, Martinez en Van de Poll; c. op grond van het hoofdstuk 'Steun aan kunstenaars' uit Bremmer-Beekhuis *Dienaar*, pp 280-296 heb ik daar nog aan toegevoegd Assendelft, Derkzen van Angeren en Beekman. Tenslotte nog Phocas Fokkens, op grond van zijn brief aan Bremmer uit Bergen dd 12 nov 1913, waarin hij refereert aan geldelijke steun die hij enkele maanden ontving van Bremmer om te kunnen studeren. Alle genoemde kunstenaars zijn rechtstreeks ontleend aan wat Bremmer-Beekhuis en Bremmer in dezen geschreven hebben. In de meeste gevallen worden de gegevens ondersteund door correspondentie of andere documentatie, zoals het kaartstelsel van Bremmer uit de jaren twintig. Er is geen reden om te twijfelen aan de namen van de kunstenaars; het echtpaar Bremmer-Beekhuis beschouwde de overeenkomsten als een goede daad en zag geen aanleiding om namen te verzwijgen. Hetzelfde geldt voor de hoogte van de toelagen die in de bronnen genoemd worden. Waar wel voorzichtigheid bij interpretatie is geboden, is waar het gaat om de omvang van de tegenprestatie in kunstwerken en de eventuele winst van Bremmer daarop bij verkoop of door latere waardevermindering. Zie hiervoor hoofdstuk VII.

Voornaam	Kunstenaar	Levensdata	contact
Johan J.	Aarts	1871-1934	vanaf 1893
Elisabeth	Adriani-Hovy	1873-1954	jaren 20-30; cursiste; aanwijzingen
August	Allebé	1838-1927	vanaf 1903
J.C.	Altorf	1876-1955	vanaf 1898; aanwijzingen; toelage van ca 1900 - jaren veertig
Paul	Arntzenius	1883-1965	vanaf 1930
C.A. van	Assendelft	1870-1945	vanaf 1903; toelage 1903-ca 1906
Chris	Beekman	1887-1964	vanaf ca 1905; leerling; toelage 1912-1913 en 1917-1920
Louise Alice van	Blommestein	1882-1965	vanaf ca 1920; aanwijzingen
G.J.	Borst-de Breuk	1885-1989	vanaf ca. 1920; cursiste, leerlinge
Rudolf	Bremmer	1900-1993	vanaf 1900; leerling; zoon Bremmer
Jozef	Cantré	1890-1957	1923
Jan	Carbaat	1866-1925	vanaf 1909; aanwijzingen
Karolina Stephana	Couwenberg, later mevrouw De Graag		vanaf ca 1898; cursiste; aanwijzingen; moeder Julie de Graag
Marie	Cremers	1874-1960	cursiste, leerlinge
Jos	Croin	1894-1949	1938-1949
H.van	Daalhoff	1867-1953	vanaf 1890; aanwijzingen; toelage 1898 van 500 gulden; 1916-1926 van 1.600 tot 3.600 gulden per jaar en 1934-1942 1.200 gulden per jaar
William	Degouve de Nunques	1867-1935	vanaf 1892
Antoon	Derkinderen	1859-1935	1906-1924
A.P.	Derkzen van Angeren	1878-1961	1908-1912; toelage 1910-1912
Jan	Dona	1871-1941	vanaf 1890; assistent Bremmer
N.M.	Eekman	1889-1973	1914-1948
Anna W.E.M.	Egter van Wissekerke	1872-1969	vanaf 1897; cursiste; leerling
P.L.M.	Enklaar-de Sauvage	1884-1960	jaren dertig; aanwijzingen
James	Ensor	1860-1949	vanaf 1921
Paul	Feldmann		1940-1947; cursist; leerling; neef van Hettinga Tromp
Edgar	Fernhout	1912-1974	vanaf 1929; aanwijzingen; zoon charley Toorop
Phocas	Fokkens	1888-1965	1913 ; aanwijzingen; toelage in 1913
Leo	Gestel	1881-1941	1914- jaren dertig
François	Gos	1880-	1917-1918; aanwijzingen
Anna Julia de	Graag	1877-1924	vanaf 1901 cursiste; leerling; dochter van Couwenberg
Wilhelmina	Haakma van Roijen (later mevrouw Fortanier)		vanaf 1898; cursiste; leerlinge
Bertha J.R. van	Hasselt	1878-1932	vanaf 1903; cursiste; leerlinge
Theo	Hekker	1880-	vanaf 1906; leerling; toelage 1913-1936 van 800 tot 600 gulden per jaar
Arend	Hendriks	1901-1951	vanaf 1921; cursist; leerling
A.	Herbin	1882-1960	vanaf 1921
Truus T.G.M. van	Hettinga Tromp	1872-1962	vanaf 1890; cursiste; leerlinge
Sara van	Heukelom (later mevrouw Tutein Nolthenius)	1885-1963	vanaf jaren twintig; cursiste; leerlinge
Hubert van	Hille	1903-	vanaf 1928; leerling
Marius	Holleman	1878-1926	vanaf 1904
Marie Louise van	Holthe tot Echten	1892-	jaren 20-jaren vijftig; cursiste; leerlinge

Antoinette van Vilmos	Hoytema	1875-1967	vanaf (voor) 1912; cursiste; leerlinge
Isaac	Huszar	1884-1960	vanaf 1905; cursist; aanwijzingen
Gijsbert J.	Israels	1865-1934	jaren twintig-dertig
Samuel	Jacobs van den Hof	1889-1965	vanaf 1916
Menso	Jessurun de Mesquita	1868-1944	1904 - jaren twintig
Harm H.	Kamerlingh Onnes	1860-1925	vanaf ca 1895
	Kamerlingh Onnes	1893-1985	vanaf jaren twintig; cursist; neef Menso
			Kamerlingh Onnes en Hugo Tutein
			Nolthenius
Jan Eduard S.E.	Karsen	1860-1941	1920-jaren dertig
	Kneppelhout		jaren dertig-veertig; cursiste ; leerlinge
D	Komter	1871-1951	vanaf (voor) 1906; cursist; leerling
Edz	Koning	1869-1954	1926; aanwijzingen
Jo P.C.A.	Koster	1869-1944	vanaf 1904; leerling
Klaas	Koster	1885-1969	1929 -jaren vijftig; cursist; aanwijzingen; echtgenoot van Bertha
			Koster-thoe Schwartzenberg
Bertha	Koster-thoe Schwartzenberg	1891-1993	jaren 10-43; cursiste; aanwijzingen; echtgenote Koos Koster
Hildo	Krop	1884-1970	1915-1916
Chris	Lanooy	1881-1948	ca 1910-jaren veertig; toelage van 1910-1915
Bart van der	Leck	1876-1958	vanaf 1910 of 1911; toelage 1912-1945 van 1.200 tot 4.700 gulden per jaar, aanwijzingen
Jan	Lodeizen	1892-1980	vanaf 1923; cursist; leerling
J.W.	Loeff		jaren 20-40, cursiste; leerlinge
Raoul	Martinez	1876-1974	vanaf 1918; aanwijzingen; toelage 1930-31 totaal ca 1.000 gulden
Franz M.	Melchers	1868-1944	1918 -jaren dertig
Joseph	Mendes da Costa	1863-1939	vanaf (voor) 1904
George	Minne	1866-1941	vanaf 1899
Piet	Mondriaan	1872-1944	1913-1920; toelage 1916-1919 van 600 tot 800 gulden per jaar
Simon	Moulijn	1866-1948	vanaf (voor) 1912; leerling
Willem Hendrik	Mühlstaff	1894-1981	vanaf 1894; cursist; leerling;neef van Bremmer
Willem van der	Nat	1864-1929	vanaf 1903; aanwijzingen; toelage 1903-1909 van 500 tot 800 gulden per jaar
J.	Nieweg	1877-1955	vanaf 1899; cursist; leerling
Dirk H	Nijland	1881-1955	vanaf (voor)1915; cursist; leerling; zoon Hidde Nijland
Cornelia J. (Corrie)	Pabst	1866-1943	vanaf 1897; cursiste; leerlinge
Elisabeth (Ella)	Pauw		vanaf jaren 20; cursiste; leerlinge
Lucie van der	Planck		vanaf ca 1930, cursiste, leerlinge
H.van der	Poll	1877-1963	vanaf 1915; toelage 1915-16 totaal 1.200 gulden
John	Rädecker	1885-1956	vanaf 1922; toelage 1922- 1932
Theo van	Rijsselberghe	1862-1926	vanaf 1893
Willem	Roelofs jr	1874-1940	jaren twintig-dertig
Gesina	Schenk (mevrouw Varenhorst)	1858-1933	vanaf 1895; aanwijzingen; echtgenote van musicus Varenhorst
Albert	Servaes	1883-1966	1924-jaren dertig of later
Gino	Severini	1883-1964	1921-jaren dertig

Ida.E.	Siewertz van Reesema	1881-1954	vanaf ca 1900; cursiste; leerlinge
Jan	Sluijters	1881-1957	vanaf 1915
Theo	Stiphout	1913	1936 - 1937
Charles Hubert de	Stuers	1894-1981	vanaf 1912; cursist; leerling; neef van Dirk Hannema
Albert	Termote	1887-1978	1919- 1926; aanwijzingen
Jan P.	Terwey	1883-1965	1904-jaren twintig; aanwijzingen; toelage 1914-15 van 700 gulden per jaar
Joseph	Texeira de Mattos	1892-	1914-1925; aanwijzingen
W.B.	Tholen	1860-1931	vanaf 1903
Johan	Thorn Prikker	1868-1932	vanaf 1892
Jan	Toorop	1858-1928	vanaf 1892; vader Charley Toorop
Charley	Toorop	1891-1955	vanaf (voor)1916;aanwijzingen; dochter Jan Toorop
Henri van de	Velde	1863-1957	vanaf 1892
Floris	Verster	1861-1927	vanaf 1893
Cornelis	Veth	1880-1962	vanaf ca 1922
Jan	Vijlbrief	1869-1895	vanaf 1890
Jan	Voerman	1857-1941	vanaf 1905
Martin van	Waning	1889-1972	1919-1921
Matthieu	Wiegman	1886-1971	1920-21
C.A.	Willink	1900-1983	1927-jaren dertig
Jan H.W.	Wittenberg	1886-1963	(voor) 1918 -jaren twintig; leerling
Jan Adam	Zandleven	1868-1923	vanaf 1904; aanwijzingen; toelage 1906-1917 van 1.200 tot 2.000 gulden per jaar
Lambertus	Zijl	1866-1947	vanaf (voor)1903; toelage 1914-1924 van 1.500 tot 2.000 gulden per jaar