

13
14
bis

ZAMELING = VAN
INDONESISCHE = EN
CHINEESCHE · KUNST

TE

LEEUWARDEN

PRINCESSEHOF



H.F.E.V.

GIDS

GIDS VOOR DE VERZAMELING
VAN INDONESISCHE EN
CHINEESCHE KUNST TE
LEEÛWARDEN

— 1917. —

MET BIJDRAGEN VAN Mr. J. G. HUYSER,
Dr. N. J. KROM, NANNE OTTEMA,
G. P. ROUFFAER EN HERMAN F. E. VISSER.



Boeddha-beeld. Gehouwen steen, hg. 50 cM. Chineesch werk.
Waarschijnlijk 6e eeuw. — Zie echter noot bladz. 70.

177812

INHOUD:

	Blz.
HERMAN F. E. VISSER, EEN WOORD VOORAF	5
G. P. ROUFFAER, CHINEESCHE INVLOE- DEN OP JAVAANSCH KUNST, met 1 af- beelding,	11
Dr. N. J. KROM, BESCHRIJVING DER HIN- DOE-OUDEHEDEN IN DE VERZAMELING, met 12 afbeeldingen,	21
Mr. J. G. HUYSER, HET INDISCHE KOPER- WERK, met 6 afbeeldingen,	47
NANNE OTTEMA, CHINEESCH POR- SELEIN, met 5 afbeeldingen,	57
EENIGE OPMERKINGEN OVER HET ONT- STAAN DER VERZAMELING EN OVER DE OPSTELLING IN DE GROOTE ZAAL	83



Fugen = Samantabhadra, een der vijf Dhyânibodhisattvas.
— Japansch beeldhouwwerk uit hout, hoog 47 cM. —

EEN WOORD VOORAF.

Met de benaming onzer verzameling duiden wij reeds in het kort ons streven aan: Wij willen kunst van Indië en van China toonen.

Aldus bewegen wij ons verder in een o. i. juiste, reeds vroeger en elders ingeslagen richting.

In dezen zin beteekent onze collectie dus geen unicum. Wèl voor ons land echter, waar dezulke idealen als wij nastreven, slechts in tentoonstellingen verwezenlijkt konden worden.

Van het tijdelijke in den Haag, Leiden en Amsterdam, tot het meer bestendige in deze stad dus.

Zonder afbreuk aan de volledigheid der ethnographische musea te doen, zou men de belangrijkste kunstwerken van Oost-Azië en Indonesië — blijven wij bij ons gebied — naar voren, en in beter atmosfeer kunnen brengen.

Een netelige quaestie echter, welke ten nauwste met het volgende samenhangt. Wij vragen ons namelijk af: waar houdt een voorwerp op ethnographisch object te zijn, hoe moet men zich tegenover de z.g.n. decoratieve kunst der primitieve volken stellen, welke werken der (wederom z.g.n.) beeldende kunst van uitheemsche volken

dient men als hoog-opgevoerde geestesproducten te beschouwen?

De beide eerste vragen bespraken wij vroeger; de laatste strijdvraag is acuut, sedert de „craze” voor negerplastiek in de hoofdsteden van Europa ontstond. (In iederen anderen zin zoude de formuleering der derde vraag tot steeds weder opgevatte en nuttelooze discussie's leiden).

Voor zoover het ons betrof — wij ageerden met het materiaal der voormalige Indische verzameling te Bergum — waren slechts de eerste en derde vraag van belang.

Als practisch resultaat, als positieve beantwoording dezer vragen — onze indeeling en rangschikking.

Indien wij aan de wetenschappelijke waarde en betekenis der objecten aldus geen afbreuk deden, meenen wij (in zooverre het dus om oudheidkundige en ethnologische belangen gaat) bevredigd te kunnen zijn.

Ten slotte zij men niet te streng en meene niet, dat wij alles wat nu tezamen staat, het superieure en het minder belangrijke, gelijkelijk als op één niveau staande aanbieden.

De qualiteit zal met de jaren hooger opgevoerd kunnen worden; de verzameling zal dan nog meer beantwoorden aan haar hooge aspiratie's nastrevende benaming.

Tegen het eind der vorige eeuw heeft de kunst van Oost-Azië invloed op Westersche kunst uitgeoefend. Van Gogh en Whistler werden, de een minder, de ander meer, door Japan beïnvloed.

Men overschatte dien invloed niet, en bedenke dat er van influënceering wellicht nooit sprake geweest ware, indien bij onze Europeesche kunstenaars niet *vooraf* een geestesgesteldheid, in gedeeltelijke resonnantie met het Oosten, voorhanden zou zijn geweest. Het terrein was dus voorbereid.

Men ziet den invloed van China en Japan echter ook daar, waar een dusdanige invloed niet bestaat. Redon moet gezegd hebben: „Je ne dois rien à l'Orient”.

Voor zoover het de beeldende kunst betreft, bleef die invloed niet tot Oost-Azië en de schilder- of houtsneekunst van dit stuk werelddeel beperkt.

Soms meent men in het werk van den modernen Duitschen beeldhouwer Hoetger Indischen invloed te bespeuren, terwijl voorts op de moderne Hollandsche

architectuur en sierkunst gewezen mag worden, waarin zonder twijfel Indische elementen te onderkennen vallen.

Bij de beeldende kunst bleef het niet. Chineesche gedichten werden in het Fransch (Judith Gauthier), Duitsch (Bethge) en Hollandsch (Schürmann) omgezet, nagevoeld. Later kwam de vereering voor Tagore; van Eeden begroette dezen Indischen dichter als geestverwant.

In mannen als Fenollosa, Petrucci, Bushell en Adolf Fischer vond de kunst, de philosophie van Oost-Azië waardige, geestdriftige en geleerde beschrijvers, die het niet bij geschriften gelaten hebben, die onschatbare diensten bewezen in hun qualiteit van verzamelaar, museumsinrichter en -leider.

In Indië — hoofdzakelijk Britsch-Indië — is het sedert de laatste jaren vooral Havell, die zich als een uitbundig kampioen voor gelijkstelling van Indische en Europeesche kunst doet gelden.

Bij het zoeken naar exotische motieven, naar nieuwe bevrediging van muzikale behoeften, belandde men van zelf onder meer ook in het Oosten.

Doch tevens vertoont het karakter der waarlijk moderne, der Fransche toonzetting van dezen tijd, ook in die werken, die zonder twijfel van algeheele oorspronkelijkheid en opwelling getuigen, soms treffende overeenkomst van geestesgesteldheid met Oostersche muziek.

Verrassende gelijkenis in kleur en interval met Javaansche muziek, bezit Debussy's *prélude „Les sons et les parfums tournent dans l'air du Soir”*, naar het gedicht van Baudelaire.

Bij alle waardeering voor de Oostersche en de neo-Fransche muziek, verliesse men niet de beteekenis-voorde-eeuwigheid van Bach en Palestrina uit het oog. Wij Europeanen gevoelen groote behoefte aan architectuur, aan magistralen opbouw. Kandinsky en Debussy zullen op den duur niet in al hun scheppingen bevrediging geven, een te eenzijdig verkeer met Japansche schilder- of houtsneekunst doet meer en meer een gevoel van leegheid ontstaan — een leegheid die verwant is aan het gemis van zekere opbouwende elementen in de kunst der impressionisten.

Om zich zulks helder voor den geest te roepen, denke men aan het doorwrochte, getourmenteerde Gothische paneel, anderzijds aan het luchtig versierde deksel van een Japansche gelakte doos.

Hoe goed zou een werk uit den Han-, uit den Tang-tijd, hoe goed een fraaie nandi van onze Oost niet naast dit Gothisch product doen.

Daarom zal de beteekenis der scheppingen van het oude China van vóór de middeleeuwen, van het bloeitijdperk der Hindoe-Javaansche Kunst, steeds meer tot ons doordringen.

Want wij vragen ons af: kunnen niet slechts de goddelijkste profileeringen van Griekenland, van het Italië der Renaissance naast vroeg-Chineesche, naast Javaansche profileering genoemd worden? Waar vindt men zulk zuiver, zulk architectonisch zuiver begrip van het relief, als in de schoonste Boeddha-vertolkingen van den Borobodoer, waar de sereniteit van profiel, een kommetje uit den Sung-tijd eigen?

Naar een sterke kunst, van innerlijk-architectonisch gehalte, grootsch of subtiel genuanceerd, verlangt onze tijd. Welke *bouwers* waren, bij alle *uiterlijk*-impressionistische verschijning, Rembrandt en Cézanne!

Vandaar wint het oude architectonisch getinte China het — voor ons — van het impressionistische Japan der latere eeuwen, voelen wij ons ten sterkste aangetrokken tot de Hindoe-Javaansche architectuur en plastiek, vereeren wij de meesterwerken der vroeg-Egyptische, der archaisch-Grieksche kunst.

De kunst van Oceanie en van Afrika, wint in onze dagen aan beteekenis.

Ten slotte nog een enkel woord over onze wijze van opstelling en over moderne museums-inzichten in het algemeen.

Bij inachtneming van wetenschappelijke noodzakelijkheid der rangschikking hier en daar, hebben wij getracht datgene samen te zetten, wat van gelijk gestemde gezindheid der scheppers getuigt, wat in toon, materiaal en opbouw tezamen past.

Het inzicht, dat men bij de opstelling van kleinere collecties niet te streng in chronologisch en geographisch opzicht zij, breekt zich meer en meer baan.

Beschikt men over collecties — zóó uitgebreid als de Keulsche verzameling, dan valt het niet moeilijk in reeksen zalen, verschillende periodes tot hun recht te doen komen. Deze methode is van groote cultureele waarde, wij erkennen het gaarne, en het Museum für Ost-Asiatische Kunst in die stad, is er het treffend bewijs van.

Doch met even veel recht eischen wij voor kleinere collectie's — de gelegenheid biedt zich als van zelf — een ander systeem op. Wij begroeten ten zeerste het ruime inzicht en het fijngevoelig begrip der leiding van het Folkwang-Museum te Hagen, waar men een bizar portret van den Weener Kokoschka boven een verguld Siameesch beeld hing.

Wat bij particuliere verzamelaars reeds lang in zwang is, werd aldus — en dit is de groote stap — ook in openbare collectie's in toepassing gebracht.

Wat innerlijk tezamen past, vormt vaak een hechter band dan gelijktijdigheid van ontstaan. Veel dichter staat de 19de eeuwsche Daumier bij Rembrandt, dan diens tijdgenoot Seghers, die weinig verwantschap met onzen grootmeester vertoont. Staat verder Redon niet dichter bij Seghers, dan bij Daumier? En zoo zou men gevoegelijk verder kunnen gaan.

Het is daarom van belang, om naast een cultuur-geschiedkundige, naast een geographisch-historische opstelling, een bescheiden plaats in te ruimen aan een samen-zetting, welke met een gelijk-gestemde geestesgesteldheid, met een innerlijken samenhang dus, rekening houdt.

In het eerste geval wordt in iedere ruimte de geest van een tijdperk vertolkt. De algeheele indruk, dien men aldus uit alles en alles samengevoegd wint — uit stemmingen van vele zalen, uit impressies van talrijke musea, van welke vele wederom geheel andere kunstuitingen bevatten — doet slechts na jaren het intense besef van menschelijke veelzijdigheid wakker worden.

Heeft men dus op deze wijze de gelegenheid, de geest van een zekere spanne tijds op zich in te laten werken, en sterk te laten werken door veel objecten van superieure qualiteit uit die periode te beschouwen, zoo zal men aan den anderen kant niet kunnen ontkennen, dat het in eng bestek samenzetten van werken uit alle eeuwen, een overweldigenden, universeelen indruk

kan maken, een indruk van vergeestelijkt documenteele waarde voor het begrip der menschelijke ziel in alle tijden.

Wij begonnen met een opmerking over de benaming onzer verzameling. Wij eindigen er mede.

Al bevat onze verzameling inderdaad, met enkele uitzonderingen, kunst uit Indonesië en China — aldus in de naamgeving aangeduid — zoo meenen wij er in geen enkel opzicht bezwaar tegen te kunnen hebben, waar zulks mogelijk is, ook Japansche, Perzische of Egyptische kunst in de verzameling op te nemen.

Wellicht kunnen wij later ons doel breeder uitbaken en ook met eenige stalen der modernste Europeesche kunst, den invloed van het Orient op het Occident, de veelal gelijke aspiratie's van zoo ver verwijderde streken aantoonen.

Wel is de tijd nu, en vooral elders, reeds rijp voor dergelijke frissche didactiek. Doch voor ons zullen het voorloopig toekomstidealen blijven. Helpe wie kan, om ons de reeds ingeslagen richting te doen vervolgen.

HERMAN F. E. VISSER.

10/11 Juli 1917.

CHINEESCHE INVLOEDEN OP JAVAANSCH KUNST.

Toen Dr. Brandes in 1903, na zijn verblijf te Hanoi bij het Oriëntalisten-Congres van Dec. 1902, en een daarop gevolgde reis door Midden- en Oost-Java, te voorschijn kwam met zijn Driemaandelijksch (Oudheidkundig) Rapport over April-Juni 1903, heeft een man als Groeneveldt, tegelijk uitnemend Sinoloog en degelijk kenner der Javaansche oudheden, gemeesmuild.

Brandes had in dat Rapport verteld hoe hij, versch onder den indruk van Hanoi, bij zijn tocht door Midden- en Oost-Java vooral ook werk had gemaakt van 't bezoeken der Chineesche tempels (Klenteng's), zooals hij dat kort te voren ook te Hanoi, Saigon en Singapore met voorliefde had gedaan; niet weinig onder den invloed van Dumoutier's mooie boekje „*Les symboles, les emblèmes et les accessoires du culte chez les Annamites; notes d'ethnographie religieuse*” (1891). Aan Brandes waren de oogen open gegaan: niet alleen had hij in Annam Voorindische motieven gevonden, die bijna geheel waren verchineescht, en vond hij in de Chineesche tempels van Midden- en vooral Oost-Java tal van versieringsmotieven, die naar ouderen Javaanschen invloed terugwezen, maar in de eigen Hindoejavaansche monumenten van Oost-Java begon hij onmiskenbare Chineesche invloeden van weleer weer te vinden.

Niet langer dan zouden op het bloeiend Oost-Java van ca. 1200—1400 A. D. de twee volken langs mekaar heen zijn gegaan, de gehindoeïseerde Javanen en de in drommen vanouds geïmmigreerde Chineesche handelaars; maar er zou, naast het dagelijksch contact in zaken en gewoon leven, ook een geestelijk inwerken op elkaar zijn geweest, waarbij niet alleen Chineezzen een deel van het Hindoe-javaansch gedachtenleven opslochten, maar ook van hun eigen versieringsmotieven en symbolische kunst wisten te doen doordringen binnen de plastiek der Oost-Javanen. Het rijk Toemapel, met als centrum de tegenwoordige residentie Pasoeroean, dat de heele 13e eeuw door bloeide, in 1222 oppermachtig werd boven het rijk Daha (met centrum Kediri), en pas in 1292 politiek ten val werd gebracht door het pas opgekomen rijk Madjapahit (met centrum Soerabaja), — dit rijk Toemapel zou wel het eerst op duidelijke wijze van dien Chineeschen invloed op het Oost-Javaansche geestesleven en de Oost-Javaansche kunst hebben getuigd. Maar nog veel later, en op Bali zelfs tot den huidigen dag, zouden de volkstempels getuigen, dat de Chineesche beschaving een, zij het ook bescheiden, aandeel had gehad in het werk der Indisch-inheemsche.

Zooals Brandes het in dit Rapport, naar aanleiding van de grootsche tempelwachters aan den Panatarantempel (in Kediri), met hun jaartal 1269 Çaka of 1347 A. D., hun schrikgestalten aan den vóórkant, en hun idyllisch-naturalistisch gespeel van dieren en planten onderaan op de achterzijde, zelve het uitdrukte: „En daarom is het waarschijnlijker, dat men hier te doen heeft met den invloed van een zekere fusie, die wijzen zou op een ondergrondsche Chineesche inwerking, wier aanwezigheid a priori te veronderstellen is, maar waarvoor men tot op het oogenblik — en dat is hoogst opmerkelijk — geen zekere bewijzen bijbrengen kan” (p. 24).

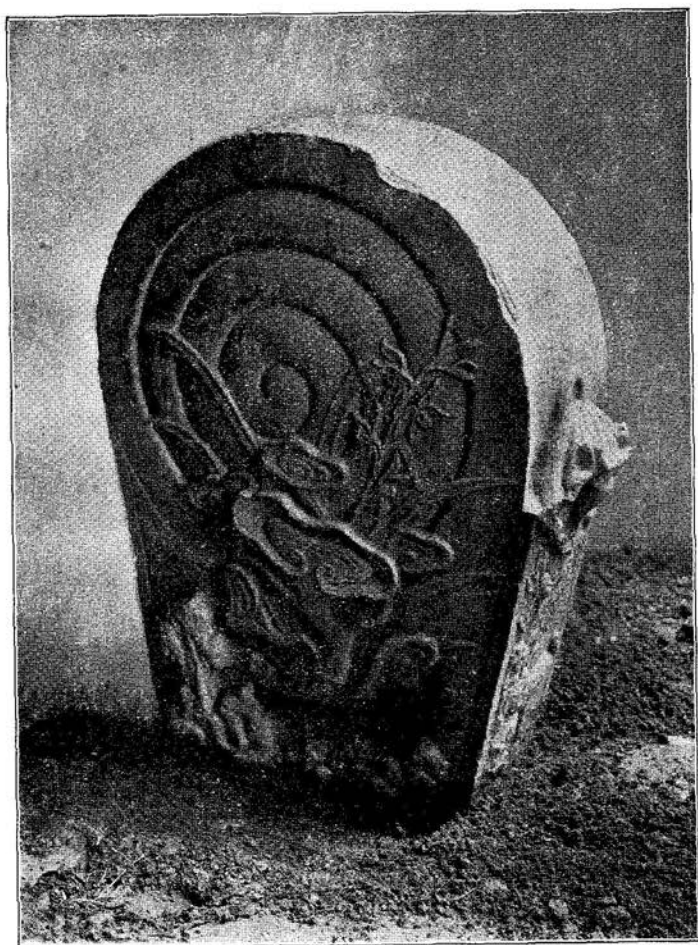
Brandes is er, na de in dat Rapport van 1903 gegeven uiteenzettingen (p. 24—34), niet afzonderlijk op teruggekomen. Hij heeft hier, als voorbeelden van dien Chineeschen invloed, gewezen op de ronde medaillons met allerlei dier- en ornamentversiering, welke aan denzelfden Panatarantempel zoo opvallend veel voorkomen, en waarvan het prototype wel gezocht moet worden in die Chineesche porceleinborden, welke thans nog op Bali *in*

originali worden ingekast op veel baksteen en tempelmuren; en ook, dit zij hier bijgevoegd, op de muren van Javaansche grafmonumenten staan uit den overgangstijd van Hindoeïsme op Islâm ($\pm$ 1550), als met name op het heuvelgraf van Soenan Goenoeng Djati bij Cheribon. Of op het overnemen door de Chineezzen in hun eigen tempels van het Kala-Makara-ornament, hun *sjiho* (d.i. *si-hò*, of „tempel-tijger“?) stukken, waar ze dan met de lijnen gaan spelen als later de rococo-kunstenaars met de hunne. Of op den Hindoe-javaanschen tempel van Toempang (in Pasoeroean) van circa 1250 A. D., waar de Hindoe-javanen al net zoo fantaseerden met de lijnen van het Kala-ornament; waar men op honderden plekken, mits men maar goed kijkt, zich voelt aangegrijnsd door dat telkens opnieuw en telkens verwonderlijker gevarieerd motief van den oorspronkelijken leeuwenkop, waarvan alleen de oogen, de neus en de wanglijnen in arabesk-vormen overbleven. Of op het spelen met „de wolkenlijn of de gelukslijn“ (naar Chineesche opvatting), nu weer vooral aan den Panataran-tempel, waarover Brandes in den laatsten arbeid vóór zijn dood (1905) zoo uitvoerig nog is geweest: zijn monografie over den Singasari-tempel (in Pasoeroean) en de Wolkentoonneelen aan Panataran, in 1909 verschenen.

Bij deze en andere verschijnselen op Java van vroeger (en Bali van thans; waar het Chin. *sai* voor „leeuw“ tot een geijkt Balineesch beeld, de *sahe*, is geworden), „die in hun doen zoo sterk aan de Chineesche behandelingswijze herinneren“, vroeg hij zich af „of ook niet ten deze een verkapte Chineesche invloed in het spel is“ (p. 33).

De sceptische glimlach van den Sinoloog Groeneveldt, toen dit Rapport-Brandes in begin 1904 hier te lande aankwam, is sindsdien overwonnen. In meer dan een opzicht heeft men erkend, dat Brandes juist en scherp had gezien.

De hierbijgaande afbeelding naar een in Dec. 1909 door mijn vriend J. W. Teillers gemaakte foto, nu eens niet uit Oost- of Midden-Java, maar uit het hartje van West-Java, moge met overtuigende kracht toonen hoe ook dáár, op onverwachte plek, een Chineesch beeldhouwer van wellicht de 18e eeuw zóó diep onder ouden Oost-Javaanschen plastischen invloed moet hebben verkeerd, dat hij iets te voorschijn bracht, wat even goed eenige eeuwen vroeger in de buurt van Pasoeroean of



Gebeeldhouwde steen bij landhuis Tjilintjing, O. N. O. van Batavia.

Kediri had kunnen ontstaan, Toen ik bij mijn eersten tocht naar Toegoe, Oost van Batavia, twee van deze gebeeldhouwde steenen vond staan aan weerskanten van den ingang tot het landhuis op het Chineesche particuliere land Tjilintjing (Cultuur-Maatschappij Hong Hin), stond ik verstomd; ik had een gevoel, alsof ik ergens in de buurt van Malang was, in plaats van niet ver van Batavia. De allure, het type van deze twee zijstukken was geheel als bij Oost-Javaansche trapboomen uit de 13^e of 14^e eeuw, flankerend een ingang of opgang of trap.

Toch is het in hoofdzaak zuiver Chineesch gebleven. De aan den zijkant oprijzende lotus-stengel met het, als verwelkt neerhangend, lotusblad, doet het sterkst als Oud-Javaansch aan; ook de machtige voluut die het voorvlak beheerscht, is essentieel Hindoe-Javaansch. Maar wat daarop werd gefantaseerd: de wolk- of gelukslijnen, die het middendeel zoo karakteristiek brekend versieren, de rij van rijzende, regen roepende, kikvorschen onderaan, het ontspruiten en zich naar boven uitbreiden van de rijsthalmen met deels gezette vrucht — dit alles is zuiver Chineesch. Het is als in diepzinnige Chineesche symboliek de stille wensch van den landeigenaar: mogen de Wolken en de aangeropen Regen hun zegen uitbreiden over dit mijn Rijstland. Een Chineesch „Pax intrantibus” tevens voor wie binnentraden en verstonden.

Naast dit verrukkelijke staaltje van Hindoejavaansch-Chineesch syncretisme, dat gewis — juist blijkens die beeldentaal — voor die plek-zelve moet zijn vervaardigd, en onder den rook van Batavia moet zijn ontstaan in op zijn laatst het eind der 18^e eeuw, zou ik zoo dol graag dat andere afbeelden, dat ik sinds Febr. 1886 nimmer vergat. En dat andere zou, indien het nog bestaat, of als ik er slechts een foto van had, uit nog wel wat jonger tijd en uit Cheribon den rechtstreeks-Chineeschen invloed toonen in hetgeen voor een Javaanschen Sultan was gemaakt.

Het was bij mijn eerste (en laatste) verblijf te Cheribon, dat ik het schitterend terracotta-beeld zag in het welbekende lustverblijf van den Sultan Sepoeh, Soenja Ragi, een paar paal bezuiden de hoofdplaats, het welbekend picnic-oord voor Europeanen (en inlanders): een ongeveer levensgroot Chineesch aankomend meisje. Een toen al wat beschadigd, prachtig stuk plastiek, dat daar in dat

oude „lust“-verblijf van den Sultan nog overeind stond naast de al geheel vernielde 5 andere terracotta-beelden, die niet meer behoorlijk te herkennen waren. Dit heerlijke kunststuk schijnt den weg te zijn gegaan van alle terracotta's, waarbij picnic's plaats hebben; het ook aan dit Chineesche meisje wachtend lot werd voorgespiegeld in de vijf andere beelden van gebakken aarde, die in stukken lagen. Op, zooals ik later pas begreep, onhandige wijze heb ik toen in 1886 wel getracht dit beeld te redden voor het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen: ik schreef er over aan Mr. J. A. van der Chijs te Batavia, den toenmaligen conservator van 't Museum, en waarlijk een man van feu sacré. Edoch, toenmaals was bij dat Genootschap van K. en W., de k. héél klein, de W. gróót

Kortom, dit heerlijke beeld werd niet gered, en zal nu óók wel aan gruzelementen liggen. Maar tòch geloof ik, dat Van Kinsbergen ons één voorwerp in beeld heeft gered van die oudere Cheribonsche terracotta-kunst, waarop Chineesche of half-Chineesche pottenbakkers ter plaatse zulk een grooten invloed hebben gehad tot in de 18^e, ook nog wel eerste helft der 19^e eeuw. Het is zijn zeer fraaie foto no. 48 van dien olifant met wierookbrander op den rug, door Brumund in 1862 het eerst vermeld uit Karta Wagoenan, een 5 paal Oost van Koeningan (Midden-Cheribon); en waarover ik nader verwijs naar mijn „Voornaamste industrieën der inlandsche bevolking van Java“ (1904), p. 86.

In datzelfde Cheribon zijn op geheel ander gebied overtuigende bewijzen te vinden van Chineeschen invloed; n.l. op een echt Javaansche kunst, het batikken. Wie de kleur-afbeelding no. 71 bekijkt in mijn werk „De Batik-kunst in Ned.-Indië en haar geschiedenis“ (compleet gekomen in 1914), ziet daar met eigen oogen hoe op dat trotsche doek van ca. 1830 (?) Chineesche berg-figuren in wolkvorm harmonisch zijn ingeplaatst tusschen zuiver-Javaansche garoeda-vogels; terwijl aan de kanten vier gestyliseerde draken-figuren zich bevinden, die even goed half-Chineesch als half-Javaansch kunnen genoemd worden, zóó merkwaardig zijn hierin de beide volksopvattingen tot één ornament-gedierte versmolten. Dit koninklijke doek, immers ook zeker voor een Sultan van Cheribon gebatikt, in 1904 op de veiling-Hekking te Amsterdam

aangekocht door mijn vriend J. F. L. de Balbian Verster, en door hem mij overgedaan, zal ten minste voor een Verzameling in Nederland, en misschien wel voor die te Leeuwarden, gered blijven.

Of men bekijke in datzelfde werk de kleurplaat no. 72 van eene batik uit Tasikmalaja (Oost-Preanger), eigendom van Mevr. de Wed. Gallois geb. Hester, waar men op het donker-bruinroode fond de groote zwarte Javaansche wajang-figuren ziet, geheel opgelost in een Chineeschen wolkvorm; zoodat men ook alweer niet weet, wat hier sterker is gebleven ten slotte: of de oude Javaansche herinnering aan den oervorm, of de zuiver-Chineesche verlijning van dien vorm, de Chineesche grillige variatie op het Javaansche motief.

Wil men daarbij dan iets zien, dat volop Chineesch is op Javaanschen ondergrond, dan bezie men in datzelfde werk kleurplaat no. 86, een saroeng uit kampoeng Karet te Batavia, eigendom van den Heer R. H. Driessen. Dit prachtige type-doeek met zijn vierkant-indeeling, waarin het Chineesche *bandji*-patroon (oorspronkelijk de Voor-Indische Swastika) overheerscht, is wel voor 80 % Chineesch geworden met slechts 20 % behouden Javaansch type, hoewel zuiver-Javaansch in techniek. Hier heeft de Chineesche invloed op Javaansche kunst zelfs een eigen en nieuw type geschapen, de zgn. *kain's Karet*.

Vergeleken met den Hindoe-invloed op Java en daarbuiten, is de invloed der Chineezen op ons Indië in geestelijke dingen nauwelijks van den derden rang. Hij komt nog ver nà den Arabischen invloed, die zelf — èn historisch, èn in feite — den tweeden rang inneemt, na den Hindoe-invloed als verreweg éérsst. Hij is min of meer te vergelijken met den Hollandschen invloed; niet wat richting aangaat, maar ten aanzien der intensiteit.

Terwijl Nederland politiek overheerscht sinds drie eeuwen, en op onderwijs-gebied den toon aangeeft sinds een halve, hebben de Chineezen al veel langer dan tien eeuwen aanzienlijke volkplantingen gehad op tal van gewichtige plekken aan de kusten van Java, Sumatra en elders, vooral Noord-Borneo. Zij konden dus inderdaad de onmiddellijk tweeden zijn geweest in invloed op onze Oost, dadelijk na de éérsst gekomen Hindoe's. Doch dat was niet het geval; tengevolge van hun afgeslotenheid

en maatschappelijke eenzelvigheid, de mysterieuse moeilijkheid van hun taal en hiërogliefen-schrift, en de afwezigheid van alle politieke overmacht in de „Zuidze-eilanden” — zooals ze die zoo beslissend toch op Korea, Formosa en de Oostkust van Achter-Indië waren gaan uitoefenen —, zijn zij nimmer méér geweest in Indonesië dan bijwoners. De éénige veroveringstocht van een, nog niet eens Chineeschen, maar Mongoolschen Napoleon naar Java, die van Koeblai-Chân in 1292—93, is even jammerlijk mislukt als de Fransche veroveringstocht later naar Egypte. Ten hoogste kan men spreken van plaatselijk een tijdje den baas spelen, te Palembang in de 15^e eeuw, op Midden-Java omstreeks 1740 met hun „Gelen Sultan” (Soenan Koenig), in de tweede helft der 19^e eeuw op West-Borneo.

De weinig krijgshaftige natuur der Chineezen, de hun aangeboren werkijver en handelszucht maakten hen in deze vreemde verre gewesten tot nuttige, niet tot gevaarlijke of beheerschende figuren.

Zoo is ook hun invloed nimmer aan het oppervlak gekomen in krachtige tijden van Indonesische staten. In de klassieke periode van het Hindoeïstisch Midden-Java moet men zoo te zeggen naar hen zoeken, ook al zijn ze in verschillende havenplaatsen zeker bij drommen gevestigd geweest; hun invloed komt pas op, wanneer het verjavaniseerde Oost-Java zijn grootsten tijd onder Vorsten als Erlangga en Djajabaja reeds doorleefd heeft en de onderlinge dynastiën-twisten beginnen; waarbij de mislukte Chineezen-Tartaren-tocht van 1292—93 het historisch hoogtepunt vormt van wat zij trachtten, doch niet bereikten. Hoeverre daarna hun invloed bleef doorwerken, dient zeker afzonderlijk te worden onderzocht, hoe moeilijk dat onderzoek ook mag wezen. Met name moet daarbij de vraag gesteld — een vraag door Brandes niet aangeroerd — of soms de Chineesche plastiek invloed heeft uitgeoefend op het ontstaan en de ontwikkeling van dien allerzonderlingsten beeldenstijl in den bloeitijd en 't verval van het Madjapahit-rijk op Oost-Java, in het eind der 14^e en gedurende de heele 15^e eeuw, waarbij vorsten en vorstelijke personen worden afgebeeld in een kenmerkend „verstijfden Goden-stijl”, den hiëratischen „Madjapahit-stijl”, die voor de Hindoe-javaansche plastiek typisch „fin de siècle” mag heeten.

In de dan volgende omwentelings-periode op geestelijk gebied in geheel Indonesië, tijdens de expansie van den Islâm over onze Oost, hebben alweer de Chineezzen geen rol gespeeld van eenige blijvende beteekenis. Noch in het rijk Malaka van de 15^e eeuw — waar ze de eigenlijke stad nog wel in hoofdzaak zelf hadden gesticht omtrent 1400 —, noch op Java of de Molukken bij den overgang van 15^e op 16^e, noch in de groote periode van Atjeh (1550—1650), noch in den grooten Moh. tijd van Midden-Java (1600—1650), zijn de Chineezzen voor onze Oost iets meer geweest dan handelaars, tusschenpersonen, bijwoners.

Waar het Inlandsche verslapt, of zwak is, verruimt zich daarentegen de Chineesche kans op inwerking. Dat in het prachtige snij- en ornament-werk der Dajak's op Borneo zéér duidelijke Chineesche invloeden zijn te constateeren, heeft Prof. A. R. Hein reeds afdoende bewezen in zijn mooie boek van 1890, „Die bildenden Künste bei den Dayaks auf Borneo“, p. 44—85. Te Palembang, waar de direct-Chineesche invloed oudtijds het sterkst is geweest, maakt men tot heden toe lakwerk, zooals in China; maar nergens elders in onze Oost.

Het nooit krachtig-bewuste, het altijd min of meer parasitaire van die inwerking veroorzaakt echter, dat men, zoodra zij duidelijk en duidelijker zichtbaar wordt, moet blijven spreken van min of meer *morbide* verschijnselen.

Maar wie ontkent, dat morbiditeit óók in kunst geboortenis geeft aan tal van belangwekkende, meermalen ook aan opmerkelijke schoone — hoezeer dan ook noch krachtige, noch allereerste — verschijnselen?

Het onplezierige bij het behandelen van dit onderwerp is, dat er nog zoo bitter weinig zekers over te zeggen valt.

En dat is de *schuld* van hen, die geroepen waren, maar zich niet geroepen voelden.

Het hooge woord moet er eens uit: is het niet erger dan abnormaal, is het eigenlijk niet zoo iets als schande, dat iemand als Dr. Brandes, absoluut leek op Chineesch gebied, in 1903 de éérste bladzijde moest opendoen van de inwerking der Chineesche op de Javaansche kunst? En is het niet méér dan erg abnormaal, dat geen enkel deskundige in Chineesche zaken op Java en daarbuiten dit ontdekkerswerk heeft overgenomen?

Dit veld van onderzoek, niet alleen op kunstgebied, maar ook lokaal-historisch gebied, ligt in onze Oost nog ten eenenmale braak. Een goed geschreven, geïllustreerd boekje door een deskundige over wat er in de Chineesche tempels, de Klenteng's, ten onzent te zien is voor belangstellende Europeanen, niet-deskundigen, — het is en blijft een vrome wensch. Een lokaal onderzoek naar wat de tallooze, en deels eeuwen oude, Chineesche graven op Java en in de Buitenbezittingen ons kunnen leeren op historisch gebied, — geen enkel ambtenaar voor Chineesche zaken heeft dáárvoor blijkbaar een deel van zijn tijd veil gehad. Het mooie onderwerp van kunst-onderzoek, door Brandes met scherpe intuïtie aangeroerd, — allen die deskundig waren, hebben het laten liggen voor wat het was; zelfs een ten deze zoozeer geroepene als Borel. Of er in locale Chineesche kronieken op Java, of in sommige oude vestigingen van de Buitenbezittingen geschreven (Palembang? Padang? Koepang? Banda?), nog verrassend nieuws staat zooals in die Bataviasche, met welker vertaling de Engelsche zendeling Medhurst ons in 1840 verraste (T. v. N. I., 3e jrg.), — de Ned.-Ind. Sinologen hebben er over gezwezen. Ook de tal van ontwikkelde en studeerende Chineezzen, thans in Nederland, en die er zelfs een eigen Vereeniging en een eigen periodiek hebben opgericht, hebben tot nog toe *niets* bijgedragen tot deze kennis, die zóó van nabij hun eigen volk en hun eigen eer raakt.

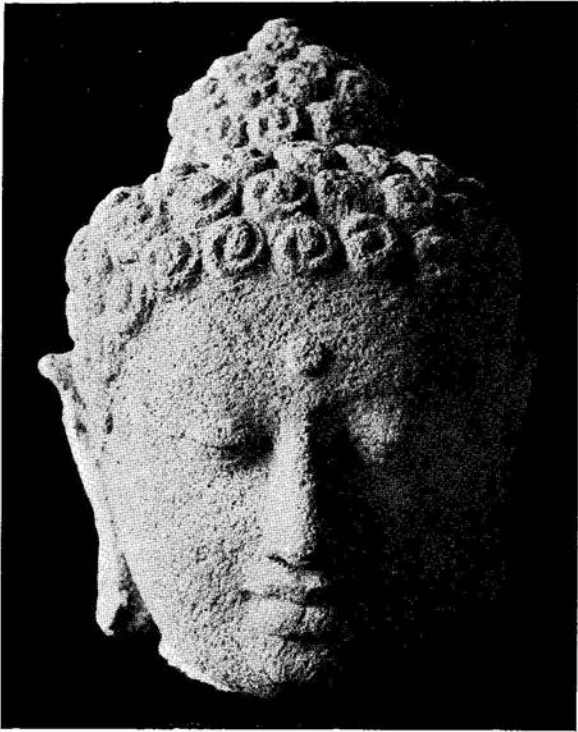
Het wordt waarachtig tijd, dat dit nu eindelijk verandere!

G. P. ROUFFAER.

Den Haag, 5 Aug. '17.

BESCHRIJVING DER HINDOE-LOUDHEDEN IN DE VERZAMELING.

De verzameling Hindoe-oudheden, welke te Leeuwarden is bijeengebracht, is wel klein, maar ze heeft een voordeel, dat menige grootere en op zich zelf belangrijker collectie haar kan benijden. Dat voordeel is, dat zij zulk een aardig overzicht geeft van de Hindoe-Javaansche kunst als geheel, omdat zij is samengesteld uit exemplaren van verschillende deelen des lands en uit verschillende tijdperken, zoodat behalve de vroege Midden-Javaansche en de late Oost-Javaansche kunst ook allerlei tusschenliggende fazes vertegenwoordigd zijn. De aanwezigheid van betrekkelijk veel typische stukken in deze toch zoo kleine collectie moge al toevallig zijn, zij valt daarom niet minder te waardeeren. Juist in plaatselijke musea als dat te Leeuwarden kunnen dergelijke verzamelingen van groot nut zijn, daar zij het groote publiek een zeer goed denkbeeld vermogen te geven van wat de Hindoe-Javaansche kunst nu eigenlijk is. Indien men tot dit doel expresselijk een kleine verzameling van een twintig à dertig exemplaren had willen samenstellen, dan zou de keus slechts in weinig opzichten anders uitgevallen zijn, dan hier het toeval heeft samengebracht. Uit het feit, dat wij hier zulk een typische, een doorsnee-verzameling voor ons hebben, volgt tevens, dat men er geen zeer buitengewone of bijzonder belangrijke stukken



Afb. 1.

Boeddha-hoofd (No. 1).

in aantreft. Door deze omstandigheid wordt intusschen haar waarde als type-collectie eerder vermeerderd dan verminderd.

Nog een tweede opmerking van algemeenen aard ga aan onze beschrijving vooraf. Zij betreft de wijze, waarop een paar der voorwerpen, die thans van de verzameling deel uitmaken, daarin terecht gekomen zijn. Voor eenige oorspronkelijk er voor bestemde stukken kon namelijk geen uitvoer uit Indië verkregen worden; zooals bekend is, mag immers geen stuk van oudheidkundige waarde Nederlandsch Indië verlaten, zonder goedkeuring van de regeering. Ten einde nu te maken, dat die merkwaardige stukken, wier oudheidkundige belangrijkheid het wenschelijk maakte dat ze in Indië bleven, zooveel mogelijk tot hun recht zouden komen en dat tevens het museum te Leeuwarden — toen nog te Bergum — niet verstoken zou blijven van wat het toekwam, is er dit op gevonden, dat een ruiling werd aangegaan met de Directie van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, welke bedoelde stukken voor haar museum overnam en in plaats daarvan een paar voorwerpen afstond, aan wier uitvoer niets in den weg behoefde te staan. Op deze voor beide partijen bevredigende regeling wilden wij even de aandacht vestigen, daar zij ons voorkomt de aangewezen manier te zijn om verzamelaars, die door het uitvoerverbod dreigen getroffen te worden, schadeloos te stellen en te maken dat zij in plaats van wat zij moeten achterlaten toch mooie, goede stukken mee kunnen nemen naar Europa. De beide uit het museum te Batavia naar dat te Leeuwarden verhuisde exemplaren bewijzen ten duidelijkste, dat men in zulk een geval niet bang behoeft te zijn om met minderwaardig materiaal te worden afgescheept; het uitvoerverbod beoogt trouwens geenszins om alles wat maar eenigermate belangrijk is in Indië te houden, doch heeft alleen ten doel te verhinderen, dat zeldzame en voor de wetenschappelijke studie der Javaansche oudheden onmisbare exemplaren het land zouden verlaten en daarmee kostbare gegevens verloren zouden gaan.

De verzameling bevat, behalve de hieronder te vermelden dertien steenen en tien bronzen voorwerpen, nog eenige andere, welke geacht werden zich meer eigenaardig aan te sluiten bij de koper- en bronswerken in



Afb. 2.

Midden-Javaansch kopje (No. 2.)

het algemeen, een opvatting waarvoor inderdaad veel te zeggen valt, daar in allerlei opzichten het moderne koperwerk teruggaat op, en de voortzetting is van, het antieke. Wij hebben dan ook de beschrijving hiervan gaarne aan een ander overgelaten, doch willen niet nalaten ook bij de behandeling der oudheden even op deze voorwerpen te wijzen, al was het alleen maar om den indruk niet te doen post vatten, als zou hun op grond van verdachte echtheid of oudheid een plaats zijn ontzegd in het door ons besproken deel der verzameling. Integendeel zijn onder deze exemplaren, waarvan wij noemen zes groote zoogenaamde presenteerbladen, twee kleinere borden, één groote en twee kleine scheppers met steel, het groote prijkend met de gelukssyllabe *grî* in het midden, een ronde bronzen doos, op het midden van welks deksel eveneens *grî* staat, en nog eenige kleinere doozen, zeer fraaie stukken en zijn ze alle zeer bepaaldelijk onder de oudheden te rekenen. In dit verband willen wij er ook nog op wijzen, dat onder de verzameling Chineesch porselein eveneens één en ander is, hetwelk ongetwijfeld op het Java van den Hindoe-tijd in gebruik is geweest. Het is bekend, dat de invoer van deze zaken vanuit China reeds zeer vroeg begonnen is en dat hoogstwaarschijnlijk de Hindoe-Javanen voor het fijnere vaatwerk, siervazen, enz. geheel op dezen import aangewezen waren. In dien zin zal men dus ook in de Chineesche afdeeling van het museum één en ander kunnen aantreffen, dat evengoed onder de „oudheden” uit den Hindoe-tijd gerangschikt had kunnen worden.

De steenen voorwerpen zijn de volgende:

1. (afb. 1). Hoofd van een Boeddha van den Boro-boedoer, één der ruil-objecten uit Batavia. Overeenkomstig het kanonieke voorschrift is deze Boeddha weergegeven met de uiterlijk zichtbare teekenen van het Boedddhaschap, de uitwas boven op het hoofd (oesnîsha) en de knobbel op het voorhoofd (oernâ). Eveneens voorgeschreven waren de langgerekte oorlellen en de kleine, naar rechts gedraaide krullen, waarmee het hoofd is bedekt, en, wat het verdere hier ontbrekende deel der gestalte aangaat, het monnikskleed, in hetwelk elke Boeddha gehuld is.

Voor het overige is de beeldhouwer vrij in de wijze, waarop hij de figuur wil uitbeelden, en zoo vinden wij



Afb. 3.

Wishnoe (No. 4).

dan ook allerlei soorten van gelaatsuitdrukking en gelaats-trekken. Het type van Boroboedoer heeft zeer weinig inlandsch; men spreekt dan ook wel van het Arische type en neemt aan, dat het vrijwel zuiver ontleend is aan een Voor-Indisch origineel. Niettemin vertoont de uitwerking alle eigenaardigheden der Hindoe-Javaansche kunst, van wier klassieke periode de Boroboedoer een der beste vertegenwoordigers is. De halfgesloten oogleden geven nader de bedoeling dezer Boeddha-figuren aan: zittend in de nissen, die zich boven de gaanderijen om het geheele monument heen verheffen, en op de terrassen, welke het heiligdom bekronen, zijn die Boeddha's geen afbeeldingen van den historischen Boeddha, den Verlosser welke ongeveer vijf eeuwen v. Chr. de door de Boeddhistische kerken beleden heilsleer verkondigd heeft, doch veeleer zoogenaamde Dhyâni-Boeddha's, Mijmer-Boeddha's, manifestaties van den Oorsprong van alle Zijn, indirecte scheppers der opeenvolgende, eindige werelden en tevens, op andere wijze opgevat, verpersoonlijking van de zintuigen en het door deze waargenomene. Ze worden altijd zittend en mediteerend voorgesteld en onderscheiden zich onderling — evenals vijf zintuigen zijn er namelijk ook vijf verschillende Dhyâni-Boeddha's — door hun handhoudingen, waarop wij hier echter niet verder behoeven in te gaan, daar toch niet blijkt bij een hoedanig Boeddha-beeld dit hoofd behoord heeft. Tijdens de restauratie van den Boroboedoer is nog eens gepast of dit hoofd wellicht deel heeft uitgemaakt van één der nog op het monument aanwezige rompen, echter zonder resultaat. Het staat niet volkomen vast, wanneer het heiligdom, en dus ook deze Boeddha, tot stand gekomen is; op grond van de schriftsoort der kleine inscripties, welke als aanwijzingen voor de beeldhouwers hier en daar aan den voet van het monument zijn weergevonden, kan dit tijdstip echter wel zoo ongeveer in het begin onzer negende eeuw gesteld worden. Dit stuk, hetwelk 34 cM. hoog is, kan dus geacht worden een drie kwart eeuw jonger te zijn dan de alleroudste ons bekende voortbrengselen der Hindoe-kunst van Midden-Java.

2. (Afb. 2.) Ook dit kopje, 18 cM. hoog, moet zonder eenigen twijfel aan de Midden-Javaansche kunst toegeschreven worden en zal ook in tijd niet ver af staan



Afb. 4.

Brahmā (No. 6).

van den zoo juist besproken Boroboedoer-kop. Het is leerzaam beide stukken eens even naast elkaar te beschouwen en te constateeren, hoe ze in menig opzicht tegenhangers zijn; leerzaam omdat er uit blijkt tot welke geheel verschillende opvattingen dezelfde Hindoe-Javaansche kunst in dezelfde periode en in dezelfde streek in staat is geweest. De strenge trekken en het rustige van den meditatieven Boeddha ontbreken geheel bij dit kopje, hetwelk dan ook een fragment van een wereldsch beeld is en nog deelen van hoofdtooi en oorversiering vertoont, te weinig intusschen om nog volkomen uit te kunnen maken, hoe een en ander er precies heeft uitgezien. Er is alles bij elkaar genomen de meeste waarschijnlijkheid, dat het het gewone ornaat van de aanzienlijken dier dagen geweest is, zooals men dat bij allerlei godenfiguren en vorstelijke personen vindt toegepast. Het gezichtstype met zijn platten neus en dikke lippen is hier veel meer inlandsch geworden; ook door de meer levendige oogen heeft de kop iets individueels gekregen, maar opmerkelijk is het hoezeer desondanks de beeldhouwer er in geslaagd is in het geheel iets ideëels te leggen, zoodat niettegenstaande de vermindering de schoonheid van dit kopje nog sterk tot ons kan spreken.

3. Het derde losse hoofd lijkt evenzeer Midden-Javaansch te zijn. In tegenstelling tot het vorig nummer is het niet tot in alle details zorgvuldig afgewerkt, hetgeen ongetwijfeld samenhangt met het feit, dat het beeldje, waarvan deze kop deel uitmaakte, niet bestemd was om naar zichzelf de bijzondere aandacht van den beschouwer te trekken, doch een onderdeel vormde van een grooter geheel. Deze kop is namelijk afgeslagen van een relief, zooals aan de achterzijde nog duidelijk uit de breuk valt op te maken. Aan den hoofdtooi is te zien, dat deze figuur niet tot de hoofdpersonen van het relief behoort zal hebben, doch onder de volgelingen en dienaren een plaats moet hebben gehad; deze vorm van hoofdversiering toch, aan beide zijanten spiraalvormig gewonden, is in het bijzonder eigen aan het gevolg der op de reliefs een rol spelende vorstelijke en aanzienlijke personen. Het stuk is 16 cM. hoog.

4. (afb. 3). Deze slanke, goed geproportioneerde gestalte van den god Wishnoe, den Behouder der Hindoesche drieëenheid, is, naar bewerking en versierselen te



Afb. 5.

Kedirisch Beeld (No. 10).

oordeelen, een product der Midden-Javaansche kunst van den bloeitijd, of ook van de ongeveer gelijktijdige vroeg-Oost-Javaansche, uit de achtste of negende eeuw dus. De god is, zooals altijd, in groot ornaat, met hoogen tiara, oorringen, halsketting, arm- en polsringen, snoer om het middel, en dubbelen, met een gesp gesloten, gordel; het kastekoord hangt af van den linkerschouder, de sarong is om het onderlijf geplooid. Van de vier armen zijn de beide voorste bij de elleboog afgebroken; in de achterste worden twee gewone attributen van Wish-noe, het werprad (tjakra) rechts en de schelp (çangkhâ) links, omhoog geheven. De voorste hebben wellicht een lotusknop vastgehouden, ook kan één gesteund hebben op een knots. Het onderstuk en de voeten zijn weggevallen en daarmee is tevens het grootste gedeelte verdwenen van de figuur, die rechts van den god nederknielde, diens trouwe volgeling Garoeda, oorspronkelijk een hem tot rijdier strekkende vogel, in de oudere Javaansche kunst echter met voorliefde afgebeeld als een persoon in menschengedaante, waarbij alleen de vogelsneb en soms een paar vleugels aan zijn afkomst herinneren. Hier is de sneb afgebroken; de ronde vogelachtige oogen, die Garoeda doorgaans vertoont, zijn duidelijk zichtbaar. Het geheele beeld is 71 cM. hoog.

5. Dit exemplaar sluit zich in menig opzicht bij het voorgaande aan; het behoort tot dezelfde „school”, indien men dat woord in de Hindoe-Javaansche kunst zou mogen bezigen, doch is niet in de details na te gaan. Van halsketting, armringen, tiara enz. zijn slechts de omtrekken aangegeven, doch van de nadere afwerking van het ornament is niets te zien. Het is de vierhoofdige god Brahmâ, de Schepper der Drieëenheid, welke hier is voorgesteld; hij zit op zijn gewone rijdier, de Hamsa(zwaan). Elders vindt men dit dier ook wel in ten deele mensche-lijke gedaante, hier is het een vogel gebleven, welks kop de god met zijn voorhanden vasthoudt, de vinger onder den snavel leggend. Met de uitbeelding van den Hamsa is de beeldhouwer niet zeer gelukkig geweest; het dier lijkt bedenkelijk op een papegaai. Overigens is het geheele onderstuk van het beeld nog maar zeer grof zichtbaar. Evenmin is het duidelijk, welke voorwerpen in de beide opgeheven achterhanden van den naar gewoonte vierarmigen god gehouden worden; naar analogie van



Afb. 6.

Spuiërbeeld (No. 11).

andere beelden mag men een bidsnoer en een vliegenwaaier verwachten. De vier hoofden, elk naar een zijde gericht, zijn niet, zooals wel eens het geval is, onder één groote hoofdbedekking vereenigd, doch elk gedekt door een afzonderlijken tiara, terwijl een vijfde grootere punt in het midden omhoog steekt. Hoog 56 cM.

6. (afb. 4). Eveneens een Brahmā, in de hoofdpunten der voorstelling uit den aard der zaak met no. 5 overeenkomend, doch overigens van een geheel ander karakter. De hoofden zijn niet met hooge tiara's getooid, doch met hun lage bedekking eenvoudig tegen elkander geplaatst; een knopje bevindt zich in het midden er tusschen in. De gestalte is veel meer gedrongen dan de vorige, het geheele type heeft iets veel minder voornaams en ook de versierselen zijn al heel eenvoudig, zoowel de gordel als de platte band, welke bij wijze van kastekoord over den linker schouder hangt. De god zit op een glad gelaten dubbel kussen, in den vorm van een lotuskussen. In zijn achterhanden draagt hij rechts het bidsnoer (akshamālā), links de vliegenwaaier (tjamara), welke zich aan den achterkant van het beeld voortzet. Van de voorhanden wordt de rechter om de knie gesloten; de linker ligt geopend, met naar binnen geslagen vingers en een rozet in de handpalm, eveneens op de knie. Het valt op, dat de neus van het voorste gezicht platter en inlandscher is dan die aan de zijkanten (de achterste is geschonden); dat zal intusschen wel niet anders dan toeval zijn. Hoog 69 cM.

7. Terwijl het derde lid der Drieëenheid, Īiwa de Verdelger, op Java geldend als de Oppergod bij uitnemendheid, in zijn gewonen vorm in deze verzameling slechts in een zeer jong exemplaar vertegenwoordigd is (vergelijk no. 13), is zijn zoon Ganeça, de zeer populaire god met den olifantskop, „uit den weg ruimer” aller hindernissen en daarom bij alle mogelijke gelegenheden aangeroepen, hier aanwezig, en wel in een paar oudere stukken: twee steenen beelden en een bronsje. De ééne steenen Ganeça, 72 cM. hoog, heeft zeer geleden en biedt weinig opmerkelijks. De god zit, met een zoogenaamde glorie, eigenlijk lichtschijf, achter het hoofd, op een dubbel lotuskussen; hij heeft wel de hem toekomende zwaarlijvigheid, maar is verder betrekkelijk slank gehouden. Zijn hoofdtooi bestaat uit hoog opgemaakte haartressen, waarin een



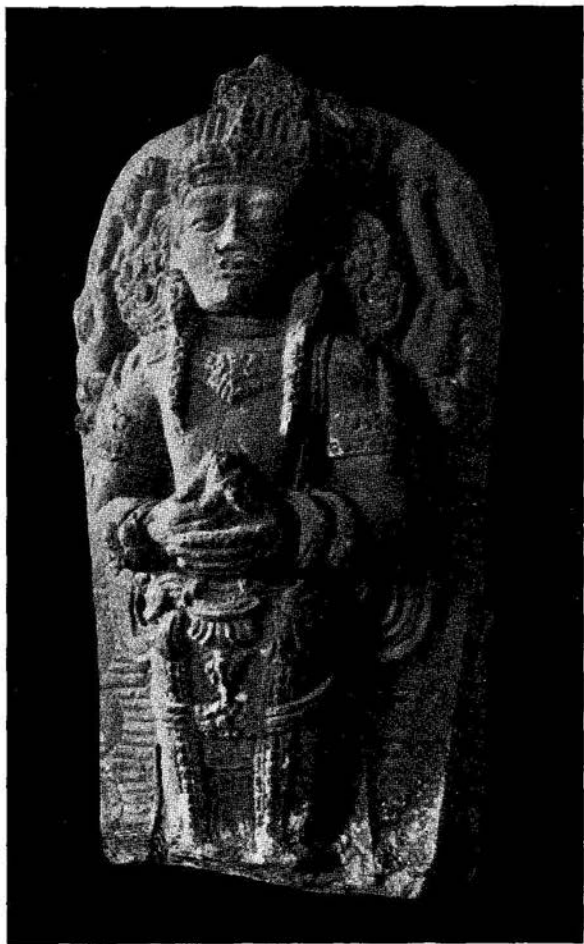
Afb. 7.

Tempelwachter (No. 12).

halve maan en een doodskopje, de attributen welke Ganeça van zijn vader heeft overgenomen, met moeite te onderscheiden zijn. Het kastekoord is vervangen door een slang, zooals gewoonlijk het geval is, en ook de vier handen wijken niet af van wat doorgaans gevonden wordt. Rechts zijn zeer goed het tandbrok in de voorhand en de bijl in de achterhand te onderscheiden; de linkerkant is minder duidelijk, maar het is toch wel hoogstwaarschijnlijk, dat zich in de voorhand het etensbakje bevonden heeft, ook op grond van de wending naar links van de afgebroken slurf, welks uiteinde in dat bakje behoort te steken. De achterhand zal wel een vliegenwaaier gevoerd hebben. Wij vestigen nog even de aandacht op de ooren, waaraan de flarden zeer duidelijk zijn weergegeven; achter die ooren zijn bloemen gestoken.

8. Deze Ganeça, hoog 51 cM., is wat beter geconserveerd dan de vorige. Halve maan en doodskop in den nu wat rijker versierden hoofdtooi, en de slang als kastekoord zijn ook hier aanwezig; daarenboven is op het voorhoofd het eveneens Çiwaitische derde oog te zien. De god is hier zwaarder van bouw, hij zit weer op een dubbel lotuskussen. In de rechter voorhand zal hij wel weer het tandbrok gehouden hebben, in de achterhand is het eenige goed gespaard gebleven attribuut, het bidsnoer, omhooggeheven. De linkerachterarm is geheel weg, de voorhand eveneens; deze laatste rustte met de pols op de knie en heeft ongetwijfeld, zooals ook hier de draai in de slurf uitwijst, weer het etensbakje gedragen. Belangrijk is dit exemplaar evenmin als het vorige; men vindt er van deze soort honderden over heel Java verspreid.

9. Van dit grove beeld zou het moeilijk zijn het aan een bepaalde periode toe te schrijven; zoowel op Middenals Oost-Java, in vroeger en later tijd, treft men dergelijke stukken aan, die hun ontstaan aan minder bekwame beeldhouwers, bijna zouden wij zeggen steenhouwers, te danken hebben. Het is een staande figuur, plomp van lichaam, in groot ornaat doch met lagen tiara; dit laatste misschien alleen, omdat de hooge puntige tiaravorm, die bij het groot ornaat behoort, meer en kunstiger uitwerking vereischt dan de lage, mogelijk echter ook opzettelijk om aan te duiden, dat de voorgestelde persoon een minder voornamen rang inneemt. Hij leunt met de linkerhand



Afb. 8.

Çiwa (No. 13).

tegen de dij, terwijl de rechter op een knots rust. Dergelijke figuren staan veelal ter zijde van den ingang tot Ćiwaïtische heiligdommen, bij wijze van poortwachters. Zij zijn te beschouwen als oorspronkelijke voorstellingen van Ćiwa zelf, welke in den loop der tijden als afzonderlijke wezens zijn opgevat en tot een ondergeschikten rang afgedaald. In hun namen komt hun oude afkomst nog uit: men noemt ze Mahākāla en Nandiĉwara, beide namen van Ćiwa. Van deze twee heeft eerstgenoemde veelal een schrikwekkend uiterlijk, de laatste niet, en zoo zou dan het beeld te Leeuwarden voor een Nandiĉwara, letterlijk Heer van den Nandi (d. i. Ćiwa's rijdier, den stier), in aanmerking komen; aan den anderen kant is echter Nandiĉwara doorgaans met den drietand, Mahākāla met de knots bewapend. De opvatting van dezen wachter als Ćiwaïtischen tempelbewaker wordt ook aanbevolen door den lichtschijf achter het hoofd, welke op de bovenmenschenlijke natuur van den voorgestelde wijst. Hoog 72 cM.

10. (afb. 5). Deze zittende godheid, 75 cM. hoog, is van een soort, gelijk men die in het bijzonder op Oost-Java aantreft, vóór den bloeitijd onder de rijken van Singasari en Madjapahit, dat wil dus zeggen vóór de helft der dertiende eeuw. Er is natuurlijk geen sprake van, dat met een bepaald jaartal ook een bepaalde kunst-richting plotseling verlaten zou zijn, en zoo komen deze beelden ook later voor, maar in hoofdzaak schijnen ze toch in den Kediriſchen tijd (elfde tot begin dertiende eeuw) thuis te hooren. De versiering is niet overdadig, de houding wat stijf. Deze persoon zit op een dubbel lotuskussen en houdt in elk der half geopende, op rechter knie en voet rustende handen een rozet. Een tiara wordt niet gedragen, doch de haren zijn hoog bijeengebonden en omgeven door een versierden hoofdband. Achter den nek vertoont zich tegen den lichtschijf een halvemaan-vormige versiering, welke in het bijzonder aan jeugdige personen wordt toegekend. Voor de verdwaasde uitdrukking van het gezicht is niet de beeldhouwer aansprakelijk: het is, waarschijnlijk door één of anderen Chinees, bijgepleisterd.

11. (afb. 6). Een typisch Oost-Javaansch spuiërbeeld, het merkwaardigste, zij het ook geenszins het mooiste, stuk der verzameling. Het moet afkomstig zijn uit een



Afb. 9.

Koewera (No. 14).

badplaats; aan den achterkant is de goot aanwezig, door welke het water werd aangevoerd dat dan uit de borsten te voorschijn spoot. Het geheele stuk is weinig fijn uitgewerkt, enkele onderdeelen, als bijv. de voeten, zelfs heel leelijk. Ook het gelaat met de dikke wangen en kin, groven neus en imbecielen glimlach getuigt niet van veel kunstzin. Doch hoogst merkwaardig is het ornament. Reeds de als het ware in verdiepingen opgetrokken tiara tegen de dubbele lichtschijf is zeer onge- woon. De sarong is op een zeldzaam voorkomende wijze geplooid, de buik, evenals de open ruimte tegen het achterstuk, aan weerszijden van het beeld, versierd met versieringsmotieven, welke elders gebruikt worden om wolken aan te duiden. Aan beide zijden van het hoofd gaan de banden, welke onder de bovenarmen uitkomen, in een soortgelijk ornament over, hetwelk zich slecht tot beschrijving leent, doch dat men op de foto duidelijk kan volgen. Van de vier handen houden de beide voorste de borsten vast, de beide andere heffen een geornamenteerden tak omhoog; de linksche zou ook wel een vliegenwaaier kunnen voorstellen. Ten slotte staat de geheele figuur boven op een schildpad, waarvan de kop tusschen de voeten te voorschijn komt — de teenen rusten op het slechts grof aangegeven lotus- kussen — en de pooten aan weerskanten naast de voeten zichtbaar zijn. Een diepere bedoeling achter dat alles te zoeken zou, gelooven wij, ongewenscht zijn; de vervaar- diger heeft onzes inziens niet anders gewild dan een in zijn oog passende badkamerversiering te maken, waarbij ook het waterdier zeer op zijn plaats was. Het geheel is 1 Meter hoog.

12. (afb. 7). Als vertegenwoordiger van de Oost- Javaansche bloeiperiode, den Singasarischen en vroeg- Madjapahitschen tijd, is een in zijn soort zeer fraai exemplaar aanwezig, een veertiende eeuwsche tempel- wachter, staande tegen zijn achterstuk met de linkerhand in de zijde, en de rechter steunend op een knots. De traditioneele uitbeeldingswijze dezer tempelwachters ver- eischte voorts een vreesaanjagende gelaatsuitdrukking met uitpuilende oogen en woeste haren. Die kenmerken zijn inderdaad aanwezig, maar in overeenstemming met de heerschende kunstrichting zijn ze geheel verzacht en hebben we in deze figuur met den keurig bewerkten



Afb. 10.

Ganeṣa (No. 17).

knots, de fijne symmetrische krullen, de wel groote en ronde maar allermintst schrikwekkende oogen, de zorgvuldige kleeding en versiering, een salon-tempelwachter voor ons, die zich zonder eenigen aanstoot te geven aan het hof van Hayam Woeroek zou kunnen vertoonen. Tegen het voetstuk is eenig wolkornament aangebracht, dat slechts zin heeft, als dit beeld gestaan heeft tegen of op een monument, waar zich die versiering voortzette. Hoeg 78 cM.

13. (afb. 8). De eigenaardigheden van de latere Madjapahitsche kunst, die der vijftiende eeuw, zijn duidelijk waarneembaar aan dit Çiwa-beeldje. Daartoe behooren de zware, zich verstarrende ornamentiek, evenals de behandeling van het hier zeer inlandsche gelaat, waarin gedurende deze periode een streven naar realisme onmiskenbaar te voorschijn treedt. De typische vierkante hoofdbedekking is ook kenmerkend voor deze beelden, vooral in combinatie met den zoogenaamden Madjapahitschen stralenkrans, de uitstraling welke men aan weerszijden van het lichaam ziet aangegeven en die men ook langs de onderband van den tiara ziet toegepast. De god houdt beide voorhanden vóór het lichaam met een lotusknop erin; in de achterhanden draagt hij rechts een bidsnoer en links een vliegenwaaier aan een langen steel. Voeten en onderstuk van het beeldje ontbreken; wat er over is, meet 41 c.M.

Wij gaan thans over tot de bronzen voorwerpen.

14 (afb. 9), Van de beeldjes is deze Koewera, verkregen door ruil uit het Museum te Batavia, verreweg het beste. De god des rijkdoms zit op een dubbel lotuskussen boven een vierkant voetstuk en tegen een ovaal achterstuk, waaraan een zonnescerm is bevestigd. Hij is, zooals hem past, eenigszins zwaarlijvig en draagt groot ornaat; zijn rechterbeen hangt van het kussen naar beneden en steunt op een omgevallen juweelenpot, welks inhoud naar buiten stort; andere dergelijke potten staan om het voetstuk. Gewoonlijk houdt Koewera in de ééne hand een geldbuidel of een marter, in de andere een citroen. In dit geval is links inderdaad de buidel aanwezig; rechts wordt echter geen citroen maar een lotusknop aan een stengel gedragen, een weinig voorkomende variatie. Het beeldje is 11.5 c.M. hoog.

15. Een zeer afgesleten Boeddha-beeldje. Ook deze



Afb. 11.

Kinnari-handvat (No. 19).

Boeddha zit boven een voetstuk op een dubbel lotuskussen en tegen een achterstuk, hetwelk door een vlammenrand is omgeven; het zonnescherf is verbogen. De kleeding is natuurlijk het monniksgewaad, hetwelk, zooals bij zittende Boeddha's steeds het geval is, den rechterschouder bloot laat. De linkerhand ligt naar boven geopend in den schoot, de rechter rust met den rug naar buiten en de vingers naar beneden gewend op de rechterknie, de houding dus welke men bhoemisparça-moedrâ, „houding van het aanraken der aarde” noemt en welke eenmaal door den historischen Boeddha werd aangenomen toen hij bij de verwerving van het Boeddhasschap de aarde tot getuige opriep. Van den voorhoofdsknobbel is bij dit afgesleten exemplaar uit den aard der zaak niets te zien; de hoofduitwas is daarentegen duidelijk zichtbaar, zij eindigt hier in een knop. De hoogte van het beeldje is thans ruim 11 c.M., doch was vroeger, toen het zonnescherf recht zat, natuurlijk meer.

16. Was bij het vorig nummer de afgesleten toestand geen bezwaar voor de determinatie, bij dit exemplaar is dat wel het geval. Voetstuk, lotuskussen en achterstuk zijn ook hier aanwezig, een zonnescherf echter niet. De voorgestelde persoon is gekleed in groot ornaat en heeft vier armen. Hij zit met opgetrokken rechter been, waarop de, voor zoover te zien ledige, voorarm rust; de achterarm is opgeheven en ondersteunt het hoofd. Links vóór wordt een bloemknop vastgehouden; het lange smalle en platte voorwerp in de linker achterhand schijnt een boek, in den vorm van een palmbladhandschrift, te zijn, hoewel het op zonderlinge wijze van voren afhangt, misschien is dat echter een gevolg van verbuiging. Ongetwijfeld hebben wij een aanstaanden Boeddha, een Bodhisattwa, voor ons, welke wezens om zich voor hun toekomstige taak voor te bereiden den stervelingen op allerlei wijze hulp verleen, daarom ook veelvuldig worden aangeroepen, en in menig opzicht de rol vervullen van de Heiligen der Boeddhistische Kerk. Op grond van het boek zou men geneigd zijn aan den door een boek gekenmerkten Bodhisattwa Mandjoeçrî te denken, doch om andere redenen is die determinatie minder waarschijnlijk. Vooreerst wordt Mandjoeçrî op Java nooit met meerdere armen afgebeeld; de eenige Bodhisattwa, waarmee dat wél het geval is, is Awalokiteçwara,

de meest populaire van allen en de aangewezen beschermer der tegenwoordige wereldorde. Ook deze draagt in één der achterhanden wel eens een boek; in de voorhanden vindt men gewoonlijk links een lotus, waaraan de Bodhisattwa zijn tweeden naam Padmapâni d. i, Lotusdrager, ontleent, terwijl de rechter wordt gehouden in de wara-moedrâ, „houding van begiftiging, zegening”, waarbij de hand met den rug naar beneden op de knie ligt. Bij ons bronsje is de lotus aanwezig en de wara-moedrâ mogelijk, de duim schijnt namelijk rechts van de vingers te zitten en de hand zou dus naar boven geopend zijn. Daar nu bovendien de hoofdtooi in haartressen is opgemaakt, wat ook een kenmerk van Awalokiteçwara is, meenen wij dat deze Bodhisattwa, en geen andere, is voorgesteld. De zaak zou uitgemaakt zijn, indien de hoofdtooi een beeldje van zijn geestelijken vader, den Boeddha Amitâbha, bevatte, doch de afslijting is te groot om te onderscheiden, of dat aanwezig was. Hoog 9.5 cM.

17. (afb. 10). Voorzien van achterstuk en zonnescerm zit de god Ganeça hier op een gewoon kussen met kwastjes aan elken zijkant; het rust op een bankje, dat oorspronkelijk vier pootjes had. De geheele voorstelling is zeer duidelijk, zelfs bij dit kleine voorwerp, in het geheel slechts 7 cM. hoog, zijn doodskop en halve maan in den hoofdtooi, derde oog op het voorhoofd, slang als kastekoord, zonder eenige moeite te onderscheiden. Datzelfde geldt van de attributen: rechts het tandbrok in de voorhand en het bidsnoer in de achterhand, links het etensbakje, waaruit de slurf zich verzadigt, en de bijl.

18. Een op de achterpooten zich verheffend leeuwteje boven een ronden knop, klaarblijkelijk als handvat geëdiend hebbende. Het leeuwteje is weinig natuurgetrouw; dat zijn overigens de op Java afgebeelde leeuwen nooit, om de eenvoudige reden, dat men deze dieren er niet uit de natuur en slechts van afbeeldingen kende. Het staat met opgeheven voorpooten, tot den sprong gereed, de tong hangt uit den bek, waarin de hoektanden zijn aangegeven. Het dier heeft verder, evenals zijn als monsterkop geëzigde natuurgenoeten, horens; de staart is naar boven tegen den rug gelegd en eindigt in een pluim. Hoog 10 cM.

19. (afb. 11). Kinnarî als handvat, en wel van een



Afb. 12.

Spiegel (No. 20).

groot zwaar voorwerp, waar het met het gebolde grondvlak tegenaan zat. Het handvat moest dan omhoog getrokken worden aan den in het midden toegeknepen, door een oog aan de kinnarî bevestigden hengsel; deze laatste is 20 cM. lang, de kinnarî 12 cM. hoog. Deze eigenaardige wezens, vogels met menschenhoofd en menschenbuste, zijn van de reliefs zeer bekend; men beeldt ze ook wel eens op andere wijze af, door hun een geheel menschelijk bovenlichaam te geven, hetgeen de beschikking over twee armen meebrengt. Deze kinnarî draagt een zoogenaamd vrouwensnoer, het dubbele snoer over de borst, en vertoont merkwaardigerwijze den voorhoofdsknobbel, die wij ook bij den Boeddha opmerkten. Onder den hoofdtooi zijn de haren glad weggestreken; een dwarsband loopt achter langs van oor tot oor. Tusschen de pooten komt een bladornament te voorschijn.

20. (afb. 12). Spiegel van de gewone ronde gepolijste soort, met een middellijn van 11 cM. en een handvat van 7.5 cM. lengte. Op dat laatste, hetwelk met een lotusmotief in den spiegel overgaat, staat een man, slechts gekleed in een lendendoek en een gordel, de haren sluik en in krullen uitlopend, de rechterhand ledig afhangend, in de linker een lang gebogen voorwerp (touw of kromme stok?) vasthoudend. De voeten zijn opvallend groot. Aan den achterkant van het handvat staat in de plaats van dit kereltje een boomstam, waaruit van boven het lotusornament oprijst.

21 en 22. Twee ringen, gelijk die voor pols, bovenarm en enkel gebruikt worden, slechts bestaande uit een rond gebogen ronde staaf met verdikte uiteinden. De kleinste, klaarblijkelijk voor een kind bestemd, meet 6,5 cM. in middellijn, de andere, welke uitgebogen is, 11,5 bij 10 cM. De ringen zijn geheel onversierd.

23. Een lampje, bestaande uit een rond bakje, dat aan vier zijden uitgebogen is tot een pithouder; het rust op een opengewerkten voet met omgebogen randje. In het midden staat rechtop een staafje, van boven uitlopend in een oogje, waaraan natuurlijk de ketting heeft vastgezeten. Hoog 8 cM.

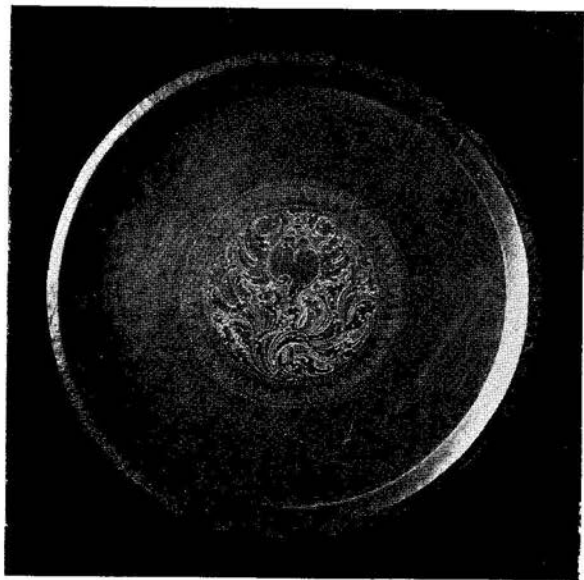
Dr. N. J. KROM.

HET INDISCHE KOPERWERK.

Het koperwerk van Oost-Indische herkomst neemt in deze Verzameling eene voorname plaats in. Wel is waar zijn noch de Bataklanden, noch Bali vertegenwoordigd, doch de groote verscheidenheid in stukken van Sumatraanschen en Javaanschen oorsprong maakt veel goed.

Wanneer ik spreek van koperwerk, dan wil ik daaronder in de eerste plaats verstaan het geelgieterswerk, dus voorwerpen van geel koper (*koeningan*), gegoten volgens de „à cire perdue”-methode, waarbij van was een model wordt gevormd, dat voor zooveel nodig in stukken wordt verdeeld, welke elk met klei worden omgeven en daarna verhit, waardoor de was wegvloeit, de wasvorm dus verloren gaat, en in welke plaats de specie wordt gegoten. Na verwijdering van het klei-omhulsel heeft men in koper wat in was gevormd was. De stukken worden vervolgens aan elkaar gesoldeerd, het geheel bijgeslepen, gepolijst en verder bewerkt.

Het bestek van dezen gids laat niet toe dieper in te gaan op de geelgieterstechniek. Ik verwijs hiervoor naar Joh. F. Snelleman, *Gegoten koperwerk van Java en Sumatra in het Ethnol. Museum te Rotterdam* (Het Huis Oud en Nieuw 1911) en J. A. Loebèr Jr., *Houtsnijwerk en Metaalbewerking in Ned.-Indië*, Koloniaal Instituut 1916. Is in den wasvorm reeds ornament aangebracht, hetgeen meestentijds middels stempels geschiedt, dan ontstaat het ornament tegelijk met het voorwerp zelf, in relief.



Afb. 1. Koperen schaal (*talam*) uit den Hindoetijd.

Behalve deze wijze van versieren, die men veel op het Sumatraansche koperwerk aantreft, zijn er verschillende andere. Zoo door ciseleering, waarbij met kleine beiteltjes (*tatah*) van verschillenden vorm de figuren in het koper worden geslagen, of wel graveering, à jour-versiering, fondvulling met *golo*, een soort zwarte hars, aanbrenging van randen of knopjes van ander metaal enz.

Bij de voorwerpen, welke niet gegoten zijn, doch geslagen van dun plaat-koper, versiert men door het ornament naar buiten te drijven, zooals men kan zien bij enkele beteldoosjes uit Midden-Sumatra, die zich in de verzameling bevinden.

Behalve het geelgieterswerk en de weinige exemplaren van geslagen koper moeten genoemd worden de schalen van rood koper, dateerende uit den Hindoetijd, waarop nader zal worden gewezen.

Wanneer wij de vraag stellen uit welken tijd het hier aanwezige koperwerk dateert, dan kunnen slechts enkele stukken daarop het antwoord geven, daar de vervaardigers zoo attent waren een jaartal, vermoedelijk het jaar, waarin het stuk werd gemaakt, er op aan te brengen. Door deze stukken te vergelijken met andere exemplaren, welke in vorm of bewerking daarmede overeenkomen, kunnen wij ten naaste bij wel vaststellen in welken tijd het geelgieterswerk, dat zich in de collectie bevindt, is vervaardigd. Zekerheid heeft men in deze evenwel geenszins.

Zoo treffen wij op een kom (*bokor*) uit Java het jaartal 1840 aan en op een andere kom het jaartal 1862. Beide stukken zijn met zorg bewerkt. Het eerste is versierd met op ranken zittende vogels, vrouwelijke wajangfiguren en *garoedo's*, d. z. mythische vogels, rijdieren (*Wāhana*) van de godheid Wisnu.

Het tweede, dat een opengewerkten voet heeft, vertoont als ornament kruisbloemen, bloemranken en *bandji*, d. i. swastika-versiering, waarschijnlijk van de Chineezen overgenomen.

Nu is door deze twee jaartallen natuurlijk niet bewezen, dat al het in de verzameling aanwezige geciseleerde koperwerk dateert uit de helft der vorige eeuw, maar, gezien de afwerking dezer stukken, mogen wij aannemen, dat de rest van het geciseleerde koperwerk althans niet



Afb. 2. Koperen schaal (*talam*) uit den Hindoetijd.

ouder is. Niettemin noemen wij het in de verzameling aanwezige koperwerk „oud”.

„Nieuw” koper, zooals in Soerabaya wordt vervaardigd, is — gelukkig, zou ik haast zeggen — niet aanwezig. Wie bedoeld nieuw koperwerk vergelijkt met het hier aanwezige, moet erkennen, dat het, speciaal wat de bewerking betreft, ver achterstaat bij het laatstgenoemde. Men zocht naar nieuwe vormen, doch verkreeg zodoende dingen, die ten eenenmale on-indisch zijn. Beter ware zich meer toe te leggen op de bewerking, en op beter materiaal, met fijnere instrumenten, zuiverder ornament aan te brengen. Het is met de koperwerkers op Java — in tegenstelling met die op Bali, waar nog uitmuntend geel-koperwerk wordt vervaardigd — al niet beter gegaan dan met andere kunstnijveren. Waar Hollanders, hoe goed zij het ook meenen met de kunst, den Javaan leidden, bracht deze het over het algemeen slechts tot producten van bedenkelijke kunstwaarde, die het peil van bazarrommel zelden overtroffen.

Genoeg over deze te kwader ure uit haar verval opgebeurde kunstnijverheid en keeren wij terug tot de reeds genoemde stukken uit den Hindoetijd.

Wij zien in het vertrek, waarin de steenen beelden een plaats hebben gevonden, een aantal ronde, deels zwaar geoxydeerde schalen (*talam's*), op sommige waarvan het ornament nauwelijks meer te onderscheiden is. Zij zijn vervaardigd van rood koper (voorzichtiger zou zijn te spreken van een daarop gelijkend metaal) en vertoonen regelmatige kringen van hamer-deukjes, gelijk men ook opmerkt bij gong's.

Deze schalen, die op één na met graveer- of ciseleerwerk zijn versierd, schijnen gediend te hebben om bloem- of spijsoffers te brengen en vervulden derhalve dezelfde rol als de offerschalen, welke in Bali bij den huis-godsdiensdienst worden gebezigd. Het ornament der *talam's* is zeer verwant aan beeldhouwwerk, dat wordt aangetroffen op sommige tempels op Java, bijv. *Tjandi Mendoet* en *Tjandi Prambanan*. Het lotus-schelp-motief, dat men op *talam's* ziet, wordt ook aangetroffen op gemelde bouwwerken. Een fries van *Tjandi Prambanan* leert, dat de schaal, die onder No. 1 is afgebeeld, zóó moet gehouden worden, dat de winding van de schelp naar boven wijst, deze dus niet als vaas dienst doet, zooals

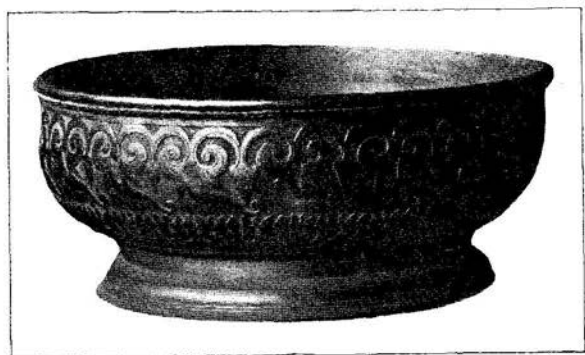


Afb. 3. Koperen schaal met wajandfiouren (ciseleerwerk).

oogenschiijnlijk het geval is. Deze schelp, *çangkha*, een geliefd siermotief der *talam's*, is een bekend attriboot, o. a. van Wisnu en van Durga, de gemalin van Çiwa. Typisch op bijna alle schalen is de zaagrand, die het ornament omgeeft. Wat ons bij deze schalen treft is de zekerheid, waarmede het ornament in het harde koper is gegrifd. Nimmer een spoor van aarzeling, een bewijs hoe vaardig de Javaansche handwerksman was. Vergelijken wij deze schalen met de geel-koperen schalen en andere voorwerpen van later tijd, dan zien wij hoe de stijl zich heeft gewijzigd, verjavaniseerd is, en ook de techniek anders is geworden. Werden oudtijds de lijnen met grooten zwier in het koper gekerfd, later gaat de versierder te werk met een beitelje en vormt tikje na tikje de lijnen van zijn ornament. Zien wij bij de *talam's* het diepliggend ornament, evenals bij het latere, geciseleerde, koperwerk, bij de bronzen voorwerpen uit den Hindoetijd ligt het ornament hoog.

Van elk stuk koperwerk een gedetailleerde beschrijving te geven komt mij ongewenscht voor. Een droge, vermoeiende opsomming zou het resultaat zijn. Doelmatiger lijkt mij de collectie groepswijze te behandelen en slechts bij enkele stukken iets uitvoeriger stil te staan. Beschouwen wij in de eerste plaats de groep schotels en schalen, daarbij in het oog houdende, dat veel der in de Verzameling zich bevindende schalen Chineesch werk zijn. De fraaiste van Indonesische herkomst zijn in de kleine koperkamer opgesteld. Het belangrijkste stuk is een langwerpige vierkante schotel met afgesneden hoeken, bijzonder fraai en met zorg bewerkt (zie afb. 3). Twee wajangfiguren, één staand en één zittend, vullen het diepe gedeelte: het zijn blijkens het Javaansche onderschrift resp. Râwana en Wibhîsana, figuren uit het Hindoe-epos *Râmâyana*¹⁾. Zij zijn omgeven door *nogo's* (mythische slangen), vogels en bloemranken, terwijl de rand versierd is met twee kleine wajangfiguren, visschen, krokodillen, vogels en andere dieren, (Râwana is de snoode râksasa-vorst, die Sîtâ, de gemalin van Râma, roofde en met zich voerde naar zijn paleis in Langka, het tegenwoordige Ceylon. De witte aap Hanumân ontdekte haar verblijfplaats, waarna de apenvorst Sûgriwa een machtig

¹⁾ Feitelijk staat er „Mrodjo Rahwono” en „Arijo Bibisono”.



Afb. 4, 5 en 6. Koperen Kommen met relief-ornament.

apenleger uitrustte, dat ten strijde trok tegen het demonenvolk en dit ten onder bracht).

Niet minder belangrijk is de ronde schotel, waarop is afgebeeld de râksasa Kumbhakarna ¹⁾, broeder van Râwana, strijdend tegen een menigte apen, die als klitten op zijn lijf zitten en het hem geweldig lastig maken. Op den opstaanden rand zien wij o. a. het zoo geliefde *bandji*-ornament.

Voorts wijs ik op een viertal schalen met à jour-versiering en Louis XIV-rand, eveneens in de kleine koperkamer geëtaleerd.

Van de groep bokor's noemde ik reeds twee, welke van een jaartal voorzien zijn. Speciale vermelding verdienen nog een kom, versierd met kruisbloemen en toempal's, de bekende driehoek- of zaagtand-versiering, die ook op saroeng's wordt aangetroffen; een met paardjes (afb. 4) en een met een parang-patroon (afb. 5), alles in relief. Van de kleinere schaalpjes zijn interessant twee vingerkommen, versierd met wajang-figuren van het edele en slechte type en ponokawan's (volgelingen). Op het eene staat in Javaansche letters: *Dogo* (= Togog?), *Mamang*, *Taranggono* en *Sèno*; op het andere: *Dogo*, *Soetiomoko*, *Norojono* en *Kokroso*.

Behalve deze lage schalen zien wij een aantal à jour versierde coupe's, kloeke stukken, waarvan enkele met hoogliggend ornament.

Een bijzonder mooi stuk is de onder No. 6 afgebeelde schaal met deksel, versierd met ruiten in relief, waarbinnen kruisvormige figuren. Door de oxydatie van het koper is dit op sommige plaatsen prachtig groen gekleurd, waardoor dit stuk een der schoonste der verzameling is geworden.

Onder de sirihstellen (*pakinangan*) zien wij enkele merkwaardige exemplaren, zooals een langwerpige vierkanten sirihbak met hoogen deksel, met behulp van *golo* smaakvol versierd met arabesken. De kleine langwerpige, vermoedelijk in Soengei Poear vervaardigde, beteldoosjes (*salapah*) met reliefversiering (bloemen en arabesken), de ronde, zware kalkdoosjes met bloem-ornament (*barambang*), en een à jour versierde betelbladhouder vormen

¹⁾ Feitelijk staat er „Hambokarno bangngontèki” (lees Koembokarno bangontèki”, d. i. Koembokarno boetedoende), welk onderschrift niet past bij de voorstelling.

onder de kleine stukken koperwerk wel de fraaiste specimina.

Onder de olielampen trekt eene uit Java onze aandacht. Het is een groote *garoedo* met opengespreide vleugels en omhoog gericht staart, die met den bek een ketting vasthoudt, waaraan een olielampje met drie pitten, een kranig stuk gietwerk van enorm gewicht.

Ongeveer van denzelfden vorm is een *blèntjong* uit Java, d. i. olielamp, welke gebruikt wordt bij de wajangvoorstellingen, de bekende Javaansche schimmenspielen, waarbij de schaduwen van uit buffelleider gesneden poppen op een doek worden geprojecteerd.

Van de koelkannen (*kendi*) noem ik een met achthoekige buik, waarop uitmuntend ciseleerwerk. Ook hier zien wij wajangfiguren uit het zooeven genoemde heldendicht, een gezadeld paard, een dito olifant, een rund, een hert, *garoedo's* enz.; van de spuwvazen (*pai-don*) een zeer groote, waarop figuren uit het Râmâyana, *garoedo's*, buffels, olifanten enz.

De verzameling is rijk aan ketels, zoowel de in relief versierde uit Midden-Sumatra op hoogen voet, als de Javaansche (*tjèrèt*) met tuit in *nogo*-vorm, deels glad, deels fijn bewerkt.

Vermelden wij ten slotte de koperen kanonnetjes, de veebellen, de poeder- en sieradendozen, de Padangsche rijstschuur en dito woning, de stervormige versiering op de Atjehsche gevlochten schilden, dan is wel het belangrijkste uit de verzameling genoemd.

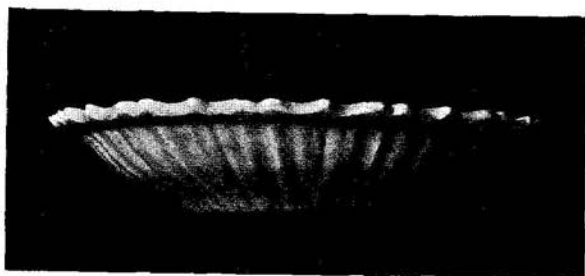
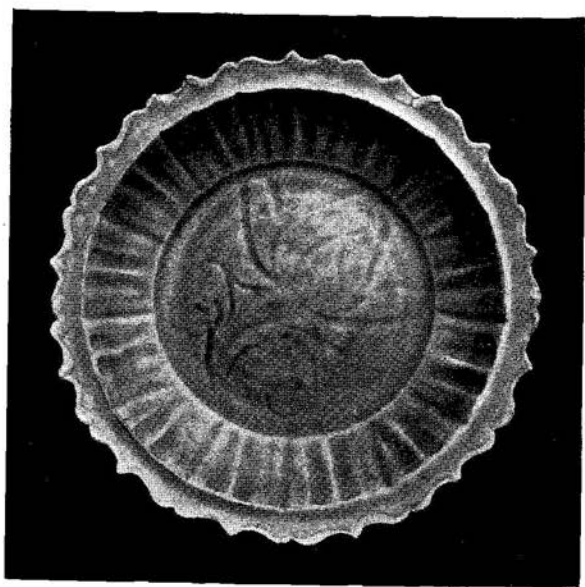
J. G. HUYSER.

CHINEESCH PORSELEIN.

De belangstelling voor Chineesch porselein is bijna zoo oud als dit product zelf, en de verspreiding er van over de geheele wereld heeft door alle eeuwen voortbestaan, voor zoover vreemde landen in directe of indirecte handelsbetrekkingen met het Eeuwige Rijk geraakten. Die verspreiding begon eerst met de naaste bureu, om met het verbeteren der verkeersmiddelen zich steeds verder uit te breiden. Met die verbreiding gaat natuurlijk samen een wisselwerking van economische en artistieke stroomingen, die zich afspiegelt in de wederzijds vervaardigde ceramiek. Een grondige studie van het Chineesche porselein eischt dan ook, naast de artistieke en technische bestudeering van dit product, een zoo ruim mogelijke kennis van de beschavingsgeschiedenis en de handelsbetrekkingen van China, zoowel als van de landen en volken met welke dit land in aanraking kwam.

De oudste bronnen buiten China, waarin van daar herkomstig porselein reeds genoemd wordt, zijn de reisbeschrijvingen der Arabische en Perzische reizigers en geographen (o. a. Ibn Khordadbeh — 870-892 n. C. — Edrizi — $\pm$ 1154 — Sheik Saadi van Siraf — 1193-1291 — Ibn Batoetah — 1333-1346 — e.a.). Uit hunne aanhalingen blijkt duidelijk, dat de volken van den Islam een levendigen handel in Chineesch porselein dreven, en dat dit in de dagen der kruistochten reeds in Egypte, Syrië en Konstantinopel bekend was.

De eerste Europeaan, die er over schrijft was Marco



Lung-Ch'üan Yao-grijs groen Celadon-bord m. 34 cM. Versiering en vorm wijzen treffend op het tot voorbeeld genomen bronzen model.

Polo, de Venetiaansche edelman-koopman, die van 1271 tot 1292 in China verblijf hield en van daar via onzen Archipel en Perzië in Italië terugkeerde. Dr. F. Hirth heeft bewezen, dat de door Marco Polo bezochte fabrieksplaats Lung-Ch'üan¹⁾ (in de provincie Cheh-Kiang nabij de grens van Fukien) moet zijn, en dat de door hem aldaar geziene porseleinsoort het Lung-Ch'üan-Yao²⁾ was (bij ons meest bekend als „celadon”).

Dat dit ook wel de hoofdsoort van Chineesch porselein, waarop de verhalen der Mohammedaansche schrijvers betrekking hebben, is (groen en wit porselein wordt ook genoemd door den Chineeschen douane-ambtenaar Chao Ju-Kua ~ ± 1221 — als export-artikel naar Insulinde en verder) bewijst de groote verspreiding en de vele gevonden scherven ervan.

Tot zoover de Mohammedaansche invloed zich in die eeuwen uitbreidde, zijn er exemplaren van dat celadon gevonden (langs de kusten van Voor- en Achter-Indië, in onzen Archipel, in Perzië, langs de Oostkust van Afrika tot bij Madagascar, in Egypte, Konstantinopel en tot in Spanje).

Het is jammer, dat latere commentators van Marco Polo's geschriften er fabeltjes bij maakten over de fabricage — als zou de klei voor het porselein honderden jaren bewaard en als zou er gestooten eierschalen en schelpen aan toegevoegd moeten worden. Want deze fabeltjes werden vlijtig herhaald door de Portugeesche schrijvers, van wie Eduardo Barbozo (± 1519) wel een van de vroegste geweest is.

Na gedurende de 16^e eeuw den handelsweg naar China beheerscht te hebben, begonnen in het eind van die eeuw de Hollanders, de Portugeezen en Spanjaarden uit den wereldhandel te verdrijven.

Jan Huygen van Linschoten geeft in zijn Itinerario

¹⁾ De klanknabootsende spelling van Chineesche eigennamen en woorden is verschillend al naar de taal en uitspraak van het volk voor wie het bedoeld is. In dezen is meest de spelling der Engelsche of Duitsche porseleinandboeken overgenomen. Misschien was het daarbij juist geweest de „u” door onze „oe”klank te vervangen.

²⁾ Yao is het Chineesche woord voor oven en voor alles wat in den oven gemaakt wordt, dus „aardewerk in de ruimste beteekenis” door ons meest met het woord „Ceramiek” aangeduid.

(1579—1592) reeds een korte, maar juiste beschrijving van de porselein-fabricage, en waar hij zijne gegevens ontleende aan Portugeesche schrijvers, blijkt, dat deze door hun nauwere aanraking met de Chineezzen in den loop van de 16^e eeuw reeds deze juistere kennis hadden opgedaan.

Een dieper gaande studie van de porselein-fabricage schijnen onze 17^e eeuwse voorouders niet noodig geoordeeld te hebben,

Het Chineesche porselein werd gewaardeerd als kunst, doch vooral ook als handelsproduct. Het werd in het laatst van de 16^e en in het begin van de 17^e eeuw in kostbare monteeringen van goud of zilver gevat, en door onze stillevens-schilders afgebeeld.

In het Delftsche aardewerk werd het Chineesche porselein bedriegelijk nagebootst, doch aan het eind van de 17^e eeuw was de kennis van de techniek er van nog niet uitgebreider dan die van Linschoten.

Vóór deze kennis tot West-Europa zou doordringen was er een andere tijdgeest en waren er andere menschen noodig. In het laatste kwart van de 17^e eeuw zien wij hiervan de eerste teekenen. Men was niet langer tevreden met een uiterlijke nabootsing, men wilde ook het product zelf in zijn hardheid en doorschijnendheid evenaren.

Eerste pogingen, in het laatst van de 16^e eeuw in Italië gedaan, hadden nog slechts een onvolkomen product opgeleverd (het z.g.n. Medici-porselein te Florence, 1575), doch de eerste technisch-juiste nabootsing van een zekere soort Chineesche ceramiek zien wij in Delft waar Ary de Milde en andere „theepotbackers” van 1679 af hunne roode trekpotjes bakten, die in- en uitwendig geheel het Chineesche voorbeeld nabootsten.

Dit voorbeeld was het in China als Yi-hsing-yao bekende aardewerk. (Bij ons meest aangeduid door den naam boccaro-aardewerk, door de Portugeezen er aan gegeven). Zij werden nagevolgd door Johann Gottfried Böttger te Meissen, die van 1707 af dergelijk aardewerk maakte, doch die er bovendien in 1715 in slaagde om ook Chineesch *porselein* na te bootsen met een witte, doorschijnende, glasharde en geheel tot een éénvormige massa doorbakken scherf.

Het is niet toevallig, dat August de Sterke, keurvorst van Saksen, die Böttger tot zijn uitvinding in staat

stelde, ook de grondlegger was van de oudste en grootste — zij 't dan ook eenzijdige — Europeesche porselein-verzameling, thans nog te Dresden te zien.

De geleerden, die in die dagen in China zelf de wetenschap van het porselein-bakken bestudeerden, waren de Jezuïten-vaders, die daar onder den liberalen keizer K'ang-hsi (1662—1722) in hoog aanzien stonden.

Een merkwaardig verhaal hiervan geeft reeds Louis le Comte in zijn in 1698 te 's-Gravenhage verschenen beschrijving van China, doch de grondlegger voor deze wetenschap zou worden: Père d'Entrecolles.

Deze woonde in King-tê-chin, het grootste fabrieks-centrum, en telde vele Chineesche fabrieksarbeiders onder zijne bekeerlingen.

Hij schreef in 1712 en 1722 twee brieven, die vol technische bijzonderheden staan, en die nagenoeg geheel juist zijn. Deze brieven vormden dan ook gedurende de geheele 18^e en de eerste helft van de 19^e eeuw de bron, waaruit de schrijvers over dit onderwerp konden putten.

Werken als: Père du Halde's beschrijving van China in 4 deelen, verschenen in den Haag in 1736; Chomel en de Chalmot's Algemeen Woordenboek, verschenen te Leeuwarden in 1778; „Volledige beschrijving van alle kunsten”, uitgegeven te Dordrecht in 1789 — om geen meerdere te noemen, bevatten dan ook over Chineesch porselein niets dan letterlijke copieën van gedeelten van Père d'Entrecolles' brieven.

* *

Uit de opsomming van schrijvers, die zich met den handel van Chineesch porselein hebben bezig gehouden, kan men reeds de gevolgtrekking maken, welke volken zich in den loop der tijden met het verzamelen en verhandelen van dit product hebben ingelaten.

De eersten waren wel de naaste bureu — waarheen de Chineezzen zelf hunne waren brachten (speciaal Japan, Insulinde, Achter- en Vóór-Indië), terwijl ook deze bureu — wederkeerig — reeds vroegtijdig de overtocht naar China waagden.

Met de uitbreiding van den Islam zien wij hoe de Mohammedaansche kooplieden zich van dezen handel meester maken.

De oude groote handelsroutes en wereldmarkten naar het Westen herkrijgen hierdoor verhoogde beteekenis.

Deze wegen zijn voornamelijk: 1) de Karavaan-routes door Midden-Azië met de Havens van Syrië, de Zwarte Zee en speciaal ook Konstantinopel als eindpunt; 2) de Zeeroute tot in de Perzische golf en van daar door Mesopotamie naar de Oostelijke havensteden van de Middellandsche Zee en 3) door de Roode Zee met Caïro en Alexandrië als handelscentra.

Van deze eindpunten van de handelsroutes, in handen der Mohammedanen, werd het artikel overgenomen door de schepen van de Italiaansche handelsrepublieken (Amalfi, Pisa, Genua, Venetie, Florence, Livorno enz.), door die van Zuid-Fransche en Spaansche handelssteden.

In 1171 zien wij dan ook reeds de generaal en latere Sultan Saladin aan zijn heer, den Sultan Nur-eddin, in Damascus een present zenden van 40 stuks Chineesch porselein, terwijl giften van Egyptische Sultans aan Venetiaansche doge's en andere machthebbers in de handelssteden van de Middellandsche Zee, speciaal in de 15e eeuw, geregeld porselein bevatten.

Ook op andere wijze zien wij dit contact bevestigd, en wel doordien bepaalde versieringsmotieven van Chineesche porseleinen zijn overgenomen op het 16e eeuwse z.g.n. Mediciporselein en op Italiaansch Majolica vaatwerk uit die eeuw, dat dan ook naar de wijze van versiering „Alla porcelana” genoemd wordt.

Wij kunnen hieruit niet alleen het bestaan dier handelsrelaties constateeren, maar ook tot een dateering van het bedoelde Chineesche porselein geraken.

Als later in de 2e helft van de 16e eeuw in Noord-Nederland de veelkleurige en blauwe Italiaansche Majolica wordt nagebootst, zien wij in een daarop voorkomend versieringsmotief een min of meer verbasterde vorm van het Chineesche voorbeeld, waarschijnlijk uit de eerste helft dier eeuw.

Na het vinden van den zeeweg naar het Oosten door omzeiling van Cabo de Boa Esperanza in 1498, zien wij de Portugeezen de macht veroveren, worden zij via hunne handelsneerzettingen Macao (in China), Malakka (op het Achter Indische Schiereiland), Goa (in Vóór-Indië) en om de Kaap de Goede Hoop, de importeurs van Chineesch porselein en wordt Lissabon het nieuwe eindpunt van dezen handel.

Waar de Nederlanders reeds relatiën met de Italiaansche

handelsrepublieken hadden, doordat deze een geregelde vaart op- en vestiging te Brugge onderhielden, zien wij de Portugeesche handelsagenten zich te Antwerpen vestigen.

Welk een groote verspreiding de Oostersche artikelen toen reeds in de Zuidelijke Nederlanden hadden gekregen, zien wij uit het dagboek van Albrecht Dürer's reis naar Antwerpen en andere Zuid- en Noord-Nederlandsche steden (1520), waar herhaaldelijk sprake is van Oostersche luxe-voorwerpen, speciaal ook van Chineesch porselein.

De Hollanders, die reeds gedurende een groot deel van de 15^e eeuw de Oostersche goederen van Lissabon haalden, werden, van het eind van de 16^e eeuw af, de opvolgers van de Portugeezen, Zij leidden den handel over Batavia en Amsterdam.

Reeds zeer vroeg in de 17^e eeuw was het Chineesche porselein in Amsterdam dan ook zoo algemeen, dat Pontanus in zijn beschrijving dier stad (1614) van de „porcelleynen” spreekt als „der welcker overvloed daghelicx meer en de meer aanwast, dat deselve . . . bij de onze bijna tot het ghebruick des gemeenen volcks ghemeyn gheworden zijn”.

Een ander overtuigend bewijs van het feit, dat de Hollanders reeds in het begin der 17^e eeuw zich speciaal ook toeleghden op den import van porselein in Europa is te vinden in de bij Plantijn te Antwerpen in 1605 uitgegeven Latijnsche vertaling van de reizen van Pierre Belon. Deze Fransche reiziger bezocht in 't midden der 16^e eeuw Caïro en vermeldde het veelvuldig voorkomen aldaar van porselein, doch sprak er zijn twijfel over uit, dat dit uit het Oosten zou zijn aangevoerd.

De vertaler van de uitgaaf van 1605 gaf bij deze passage echter een noot, waarbij hij op de ongegrondheid van dien twijfel van Belon wijst. Hij weet reeds, dat het, te Caïro geziene, porselein van dezelfde herkomst is als dat, wat de Portugeezen met de Koninklijke schepen uit Goa en andere Indische havens aanvoerden, doch wijst er tevens op, dat in 1605 de Hollanders reeds sinds eenige jaren met een overvloed van specerijen ook reeds porselein direct uit Indië aanvoerden.¹⁾

¹⁾ Deze laatste passage luidt: „Sed etiam nunc, postea quam Batavi in Indiam Orientalem navigationem instituere coeperunt, ex Bantam Javae emporio & Sumatra aliisq Insulis in quibus Sinenses negotiantur, singulis annis similia vasa, cum magnâ aromatum omnis generis abundantia reportant”.

Interessant voor ons is hier ook weer de erkenning, dat de Chineezzen reeds van oudsher het porselein zelf naar de verschillende eilanden van Indië brachten. Dat zij het daar ook zelf verhandelden, blijkt reeds uit de beschrijving van „de eerste schipvaart der Nederlanders naar Oost-Indië onder Cornelis de Houtman 1595—1597”. Op de „merckt tot Bantam” troffen onze voorouders „de cramen der Chinesen”, waarin dezen onder meer „Porseleynen schotelen” verkochten.

Ook blijkt uit de dagboeken van de eerste tochten naar Indië herhaaldelijk, dat onze voorvaders dadelijk na hunne komst aldaar het porselein gebruikten als ruilmiddel — speciaal ter verkrijging van de specerijen van de Molukken.

De import bleef in de 17^e eeuw stijgende, doch nam in de 18^e eeuw een dusdanigen omvang aan, dat de jaarlijksche aanvoer in millioenen te becijferen was. Doch niet alleen onze Oost-Indische compagnie dreef dezen handel. Dergelijke maatschappijen werden ook opgericht in Engeland, Frankrijk, Zweden en Denemarken. De steden Ostende, Emden enz. deelden ook in Europa's voorziening van dit gewilde artikel; zij verhandelden het daar, waar er de meeste aftrek voor te vinden was. Zoo zien wij dan ook een antiquair te Leeuwarden in de Leeuwarder Courant van 1754 te koop aanbieden „alderhande soorten van porceleynen, nu overgekomen met het Oost-Indische schip „de Prins van Pruissen” gere-tourneert voor de Asiatische Compagnie tot Emden”.

Toch had ieder volk en iedere tijd zijn eigen smaak, voorkeur, mode. In 1614 zei Pontanus reeds van het Chineesche porselein sprekende, dat „alleen, myns wetens blau met wit daer tusschen gemengt” is. Deze voorkeur behield de Hollander, terwijl daartegenover in Engeland en Frankrijk steeds meer voorliefde heeft bestaan voor geëmailleerd porselein (speciaal in de rose tinten). In de verfijnde salons van het 18^e eeuwse Frankrijk zien wij een zeer speciale voorkeur voor de gekleurde glazuren. Nog treft men prachtstukken in „Celadon”, „Sang de boeuf”, „Blanc de chine” enz., gemonteerd in koper en brons der „époques” Louis XV en XVI, aan.

Behalve de Portugeezzen, die zich konden vestigen en tot in onzen tijd handhaven op Macao, een eilandje nabij Canton, verkreeg geen Europeesche natie een

nederzetting in China; doch onze Oost-Indische Compagnie, die eerst pogingen tot vestiging deed op de Pescadores en Formosa, bleef met haar vestiging op Decima in Japan, tot de meest bevoorrechte in dezen handel behooren.

Van hier werden — mèt de Chineesche goederen — ook naar „Patria” vervoerd het bekende Japansche porselein uit de provincie Arita (uitvoerhaven Imari) met zijn meest drukke versiering in heldere kleuren (onder glazuursch meest flets-blauw, bovenglazuursch rood en goud, soms aangevuld met een weinig email) of porselein van donker paarschachtig blauw op een groenig-wit fond.

Voor den kenner is dit Japansch porselein van het Chineesche het best te onderscheiden door de geheel andere scherf en glazuur, welke aan de achterzijde het best kan worden waargenomen.

Met den val van onze Oost-Indische compagnie hield ook onze import op; wij treffen dan ook betrekkelijk zeer weinig porselein uit de 19^e eeuw hier te lande aan. Wellicht heeft er echter, ook in dezen vervalstijd, nog een geregelde export van uit China bestaan, welke zich voor een deel ook naar Amerika richtte — tot dat in 1855 met de T'ai-p'ingopstand King-tê-chin verwoest werd —, en daardoor een eind aan de toen nog bestaande keizerlijke fabrieken gemaakt werd.

* *

De studie van het Chineesche porselein is opnieuw opgevat in Frankrijk, in het midden van de 19^e eeuw, waar de Sinoloog Stanislaus Julien in 1856 met Staats-hulp een Chineesch Standaardwerk over dit onderwerp vertaalde en uitgaf. De gebrekkige kennis van China zelf en de fouten, die deze zeer knappe vertaling moesten aankleven, doordat de vertaler geen verstand had van het product, waarover het werk handelde, maakten echter, dat er eerst meer verwarring dan goed begrip door ontstond.

De werken van Jacquemart (1862 en 1873) gaven dan ook vervolgens nog geen duidelijk beeld van dit onderwerp. Wel verrijkte hij ons met de, voor den kunsthandel zeer bruikbare aan bepaalde, porselein-soorten gegeven benamingen: „famille verte”; „fam. rose”; „fam. chrysanthémo-paeonienne” enz.; doch hij was, niettegen-

staande al die quasi-geleerdheid er nog niet eens in geslaagd om Chineesch en Japansch porselein uit elkaar te houden.

De uit boeken geputte geleerdheid, hoe onmisbaar ook, moest aan het object zelf getoetst worden; wij zien dan ook in de volgende jaren de verzamelaars zelf naar de pen grijpen.

A. W. Franks gaf in 1876 een catalogus zijner collectie uit. Hij onderscheidde het porselein van de beide groote Oost-Aziatische landen van elkaar en gaf een nog steeds zeer bruikbare indeeling ervan naar de technische kenmerken.

In 1881 deed de Fransche verzamelaar Du Sartel een prachtig geïllustreerden catalogus van zijne verzameling het licht zien, doch verviel in de groote fout van geloof te schenken aan de in de Chineesche merken vermelde jaartallen.

E. Grandidier, wiens verzameling thans in het Louvre prijkt, gaf in 1894 een rijk geïllustreerden catalogus zijner collectie uit, en wist daarin reeds een zeer practische indeeling in tijdperken door te voeren.

Veel nieuw materiaal werd in de laatste jaren van de 19^e en de eerste jaren van de 20^e eeuw geleverd door geleerden als: Dr. St. Bushell, Fr. Hirth, A. B. Meyer, B. Laufer, e. a., die voor 't meerendeel langeren tijd in China zelf vertoefden en die bronnen vertalingen publiceerden en speciaalstudies leverden — daarmede bouwstoffen samenbrachten waaruit de handboeken, die wij thans hierover hebben, zijn opgebouwd.

Van deze mannen komt zeer zeker de grootste verdienste aan Dr. Bushell toe, die jarenlang te Peking als arts vertoefde en die naast vertalingen van Chineesche standaardwerken (het Album van Hsiang-Yuan-P'ien met gekleurde illustraties uit de 16^e eeuw en een vertaling van de T'ao Shuo) in 1897 een beschrijving der verzameling van den Amerikaanschen milliardair, Walters, gaf, waaraan hij een geschiedenis van het Chineesch porselein toevoegde.

Het werk ligt, helaas, door den hoogen prijs (2000 Mk.) niet binnen ieders bereik. Er is mij zelfs geen exemplaar van in ons land bekend.

Bushell's kleinere overzichten (b.v. in Chinese Art. Handbook of the Victoria and Albert museum) blijken echter nog steeds betrouwbare gidsen.

De bruikbaarste hand- en studieboeken zijn thans: het in 1913 te Leipzig verschenen „Chinesisches Porzellan” van Prof. E. Zimmermann, den directeur v/d Königl. Porzellan Sammlung te Dresden en vooral: Chinese pottery and porcelain (London 1915) door R. L. Hobson, één der directeurs van het British Museum.

* *

Om een overzicht van alle verschillende soorten Chineesch porselein te verkrijgen, zal men steeds de diverse, afzonderlijke collecties moeten gaan bestudeeren; want het onderwerp is zoo uitgebreid, dat het onmogelijk blijkt alle schakeeringen in één verzameling bijeen te brengen.

Datgene, wat het publiek in Nederland haast bij uitsluiting als Chineesch porselein kent, is in blauw of kleuren versierde „voor de Europeesche markt bestemde export”, uit de 17^e en 18^e eeuw.

Onder deze export is hier speciaal dät te verstaan, wat door onze Oost-Indische Compagnie is aangevoerd: porselein, dat — vooral in de 18^e eeuw — naar Europeesche smaak en naar Europeesche behoeften is versierd en gefatsoeneerd. De meest uitgebreide collectie daarvan is de Koninklijke Verzameling te Dresden, hoofdzakelijk door Keurvorst August de Sterke samengebracht. Deze vorst had in het begin van de 18^e eeuw te Amsterdam agenten, die direct van de Oost-Indische Compagnie inkochten.

Ook andere collecties in het bezit van Duitsche vorstenhoven dragen een soortgelijk cachet.

De verzamelingen in Nederland, als die in het Rijks Museum, en die in het Friesch Museum, bestaan eveneens uitsluitend uit soortgelijke stukken, waarbij vooral de oude voorliefde voor blauw tot uiting komt. Speciaal de laatstgenoemde verzameling te Leeuwarden, geeft een beeld van wat een Patricische familie aan porselein verzamelde. Daarvan vormt niet alleen het gebruiksgoed (eetserviezen, theegoed e. d.) een overgroot gedeelte, doch daarin is vooral ook in „het blauw” het allerbeste uit de regeering van K'ang hsi (1662—1722) vertegenwoordigd.

Van het in kleuren versierde porselein, dat reeds van oudsher „geëmailleerd” genoemd werd, is in de Hollandsche collecties het beste niet voldoende vertegenwoordigd, men zal naar het buitenland moeten gaan om dat te waar-

deeren. Wel vindt men hier en daar zeer gewenschte aanvullingen bij voorbeeld, wat het z.g.n. „famille rose eierschaal” betreft, in het Museum Willet-Holthuizen te Amsterdam.

De collectie Grandidier in Parijs geeft een nagenoeg volkomen beeld van de prachtstukken, die de Europeanen, nadat zij in de oorlogen van de 2^e helft der 19^e eeuw den toegang tot het Hemelsche Rijk geforceerd hadden, van daar hebben medegenomen. Het Louvre bevat vele zeer interessante stukken met gekleurde glazuren, stukken waarvan het geheel opgeluisterd wordt door fraaie montering in Louis XV of XVI stijl. Dergelijke combinaties werden in Frankrijk in de 18^e eeuw ten zeerste gewaardeerd.

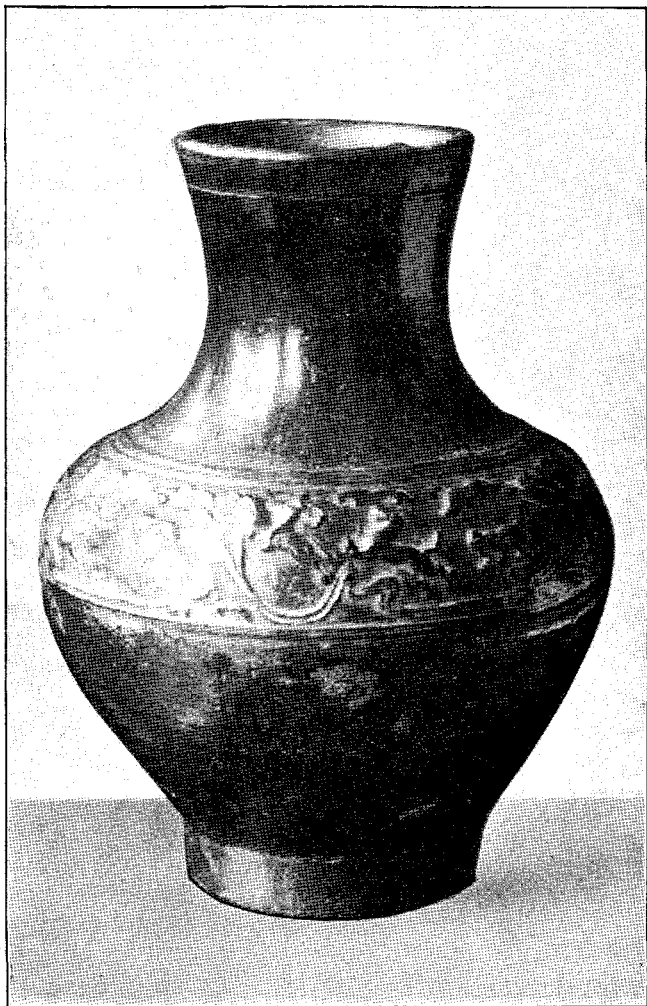
Voor de oudere, en meer naar specifiek Chineeschen smaak versierde stukken zal men de Musea in Engeland (British Museum, South Kensington Museum, Victoria and Albert Museum) en Amerika (b.v. New-York Metropolitan Museum of Art en Boston Museum of Fine Arts niet mogen verzuimen, terwijl ook de collectie van Dr. F. Hirth thans te Gotha menig interessant oud stuk moet bevatten).

De collectie in het Prinsessehof te Leeuwarden draagt natuurlijk ook de kenmerken van de omstandigheden waaronder ze is bijeengebracht. Zij sluit zich doordat zij gedeeltelijk is bijeengebracht in onzen Archipel bij de bijzonder interessante collectie van den Heer R. D. Verbeek aan, waarvan kleine gedeelten zijn opgesteld geweest in het Rijksmuseum, terwijl ook in het Kunstnijverheidsmuseum te 's-Gravenhage van deze collectie een zeer interessant deel is opgesteld.

De bedoeling van de verzameling in het Prinsessehof is, om zooveel mogelijk door afwijkende typen en groepen eenig idee te geven van het veel ruimere veld der Chineesche ceramiek dan waartoe hij, die alleen de oudere Hollandsche verzamelingen kent, zou meenen te moeten besluiten.

* *

Een veel omstreden quaestie, als die over den ouderdom der uitvinding van het porselein, kan hier gevoegelijk buiten beschouwing blijven. Voldoende is het te weten, dat de uitvinding volgens de tegenwoordig meest gangbare meening omstreeks de 6^e eeuw valt,



Vaas hg. 37 cM. Aardewerk toegeschreven aan
de Han-dynastie 206 vóór — 220 ná Chr.

doch dat *porselein* van den tijd vóór de Sung dynastie (960—1280) slechts bij overlevering bekend is.

Van dien tijd vóór de Sung-dynastie zijn slechts enkele voorwerpen van Chineesche kunst in onze verzameling aanwezig, en wel in de eerste plaats een met een brons-groene glazuur overtrokken vaas, afkomstig uit een Chineesch graf, van het type door Laufer toegeschreven aan den tijd van de Han-dynastie (206 v. tot 220 n. Chr.) Deze op bronzen voorbeelden geïnspireerde vazen doen, in de veelvuldig er op voorkomende „en relief” uitgevoerde friezen aan Westerschen (Perzischen of Griekschen) invloed denken.

Ook de op den Han-tijd volgende dynastiën vertoonden reeds een zeer hoogen bloei der beeldende kunsten. Ceramiek uit dezen tijd is in de verzameling niet vertegenwoordigd, doch het marmeren Boeddha-beeld, dat in onze aan China gewijde kamer staat, is een fraai staal uit dezen tijd. ¹⁾

Met den tijd der Sung-dynastie (960—1280) en Yüan-dynastie (1280—1368) beginnen wij reeds op meer bekend terrein te komen. Een groep van met bruine en gele glazuren overtrokken (aardewerk) potten, opgesteld in de Chineesche en in de Hindoe-Javaansche zaal en herkomstig van Java dateert vrij zeker uit dien tijd. ²⁾

Deze potten zullen waarschijnlijk destijds door de Chinezen zelf naar Java gebracht zijn. Uit dezen tijd dateren ook reeds verscheidene soorten porselein, overtrokken met gekleurde glazuren, waarvan evenwel de meeste in onze verzameling niet, of slechts door 18^e eeuwse nabootsing vertegenwoordigd zijn. ³⁾

Een groote groep maakt hierop een gelukkige uitzondering, nl. het reeds vroeger vermelde, naar de plaats van vervaardiging genaamde „Lung-Ch'üan-Yao”. Deze, met een zeegroen-kleurige glazuur overtrokken stukken

¹⁾ De inscriptie op den voet zal zeker wel een datum bevatten. Wij hopen dat tegelegener tijd deze door een Sinoloog zal kunnen worden ontcijferd.

²⁾ Een van deze potjes vertoont een, aan een strik hangende, druiventros, welke versiering in analogie met soortgelijke, aan Westerschen invloed herinnerende versieringsvormen op ceramiek in buitenlandsche verzamelingen een toeschrijving aan de Tang dynastie (618—906) mogelijk maakt.

³⁾ Wie hier meer van wil weten moet de handboeken hestudeeren of de vertalingen der Chineesche werken speciaal het Album van Hsiang-Yuan-pien, dat afbeeldingen in kleuren van deze porcelein-soorten bevat.

zijn meest bekend onder den, er in Frankrijk in de 18^e eeuw aan gegeven naam van „Céladon”. Ze zijn in den regel eenvoudig van vorm, vertoonen relief- en ingekraste versiering, zijn dikwandig en van soliede structuur. Deze stukken zijn nooit gemerkt, terwijl ook de archaische vormen (dikwijls metaalnabootsingen) en eenvoudige versieringen weinig steunpunten van dateering geven. Een gedeelte zal wel aan de Ming-dynastie moeten worden toegeschreven en dus na 1368 moeten worden gedateerd.

A. B. Meijer (1889) wees, als eerste, op de groote verspreiding er van in alle landen, waar de Islam doordrong, en stelde de Chineesche herkomst vast, zoo al niet van alle, dan toch zeker van de meeste en beste stukken.

* * *

In 1368 slaagden de Chineezen er in om de vreemde overheerschers (de Mongoolsche Yüan-dynastie) te verjagen; tot 1644 regeerden toen de keizers der Chineesche Ming-dynastie. In dezen tijd zien wij de versieringsvormen en technieken geleidelijk tot hoogere ontwikkeling komen. Deze vormen en werkwijzen werden later ook toegepast op het ons beter bekende porcelein uit de 17^e en 18^e eeuw. Wij beginnen hierdoor op meer bekend terrein te komen en kunnen dan ook met meer of minder recht bepaalde groepen aan de regeeringen van afzonderlijke keizers der Ming-dynastie toeschrijven.

Onder de onder-glazuursch blauwe stukken ¹⁾ in de verzameling zijn zeker verscheidene van vóór en uit de 16^e eeuw, doch onze kennis dienomtrent is nog niet ver genoeg gevorderd om deze stukken met zekerheid aan een bepaald keizerlijk tijdperk toe te kunnen schrijven. Wel geven de Chineesche teksten voor de achtereenvolgende tijdperken verschillende soorten van blauw aan, doch de op een betrouwbare wijze gemerkte stukken zijn nog te schaarsch, om er groepen om heen te kunnen vormen, terwijl ook de stijlverschillen in de meeste ge-

¹⁾ Alleen blauw (uit Cobalt) en dof rood (uit Koper) worden op de ongebakken scherf aangebracht, daarna met glazuur overtrokken en kunnen als zoodanig het groote vuur van den porcelein-oven doorstaan. Hiernaast onderscheidt men de gekleurde glazuren waarbij de kleur in het glazuur is opgenomen, terwijl de derde versieringswijze bestaat in de kleuren, die als vlakke verven, doch speciaal in email-oplossing op het reeds geglazuurde en gebakken porcelein zijn aangebracht, om in een veel matiger verhitting in den z.g.n. moffeloven te worden vastgebakken.

vallen nog niet genoeg ontleed zijn om daarop dikwijls dateeringen te kunnen baseeren. ¹⁾

In de 2^e helft van de Ming-dynastie beginnen wij, speciaal wat het blauw betreft, beter te worden ingelicht. Zoo kan aan den regeeringstijd van Kia-tsing (1522—1566) worden toegeschreven een groep porseleinen van een kenmerkend helder-donkerblauw, in forsche lijnen en vlakken aangebracht. Deze stukken, waarvan de frissche soms naïve teekening door een bepaald stijlverband worden bijeengehouden, heeft men kunnen groepeeren om eenige gedateerde specimina.

Op meer bekend terrein komen wij met den laatsten krachtigen keizer van de Ming-dynastie Wan-Li (1573—1619), daar in het midden van diens regeering het verschijnen van onze natie in Oost-Azië valt. Het porselein uit dezen tijd is dan ook, naar wij zagen, zoo ruim aangevoerd, dat Pontanus kon zeggen, dat het bezit ervan voor een ieder mogelijk was geworden. Dit porselein vormt een scherp omlijnde groep, waarvan Fr. Perzinsky in *The Burlington Magazine* in 1913 de kenmerken heeft aangegeven. Deze kenmerken zijn: dat de scherf vaak door zand en steentjes verontreinigd is, dat het porselein dun van structuur, zeer hard en door het harde bakken vaak krom getrokken is. Op den onderkant zijn gewoonlijk — van het midden uit — scheef uitstralende lijnen zichtbaar, en aan den voet is een rand aangebakken zand. Deze laatste kenmerken staan in verband met de wijze van bewerking. De randen ervan zijn gewoonlijk gekarteld en „en relief” bewerkt. De versiering, dikwijls in vakwerk, met eigenaardige, door strikken omgeven emblemata, doet denken aan een navolging van Perzisch aardewerk. De teekening is vaak haastig, doch tevens frisch; vogels, insecten en waterplanten spelen daarbij een groote rol, en ook deze zijn spoedig te herkennen als behorende tot een zelfde stijlverband. Deze soort porselein werd

¹⁾ Vele stukken uit het laatste kwart van de 17^e en het eerste kwart van de 18^e eeuw dragen bijv. het merk van den keizer Ch'êng Hua (1465—1487), doch dergelijke fictieve merken hebben alleen diè beteekenis, dat de maker ervan hierdoor wenschte uit te drukken, dat zijn product in den stijl van dien keizer vervaardigd was, of wel dat hij vond, dat zijn stukken van gelijke waarde waren, als die gemaakt ten tijde van genoemden keizer. Alleen wanneer stijl, techniek en andere kenmerken van een stuk met het merk overeenkomen, mag aan dit laatste als zoodanig vertrouwen geschonken worden.

reeds vroeg in Europa in aardewerk nagevolgd, o. a. in Hamburg reeds in 1628 (en later ook in Frankfort), terwijl tevens bepaalde Delftsche fabrieken (o. a. de Hoppesteyns) zich hierdoor lieten inspireeren of het klakkeloos nabootsten. Bij de Oud-Hollandsche stillevens-schilders uit de eerste helft van de 17^e eeuw was het zeer gezocht, ja soms kan men één zelfde pot op verschillende schilderijen van denzelfden schilder aantreffen.

In oude inventarissen enz. is het in de omschrijving wel te herkennen en werd het reeds met den nog in Friesland gangbaren naam van kraakporselein betiteld, d. w. z. porselein aangevoerd door kraken (caraques), het scheepstype waarmee de Portugeezen naar China voeren, en bij het buit maken waarvan onze voorvaderen zeker voor het eerst dit artikel zagen.

Merkwaardig is de groote voorliefde, die de oude Hindeloopers voor deze porseleinsoort hadden. Hunne kamers, zooals die nog in het Friesch Museum te zien zijn, waren met de klappmutsen, kraaikoppen en andere voorwerpen dezer porseleinsoort overdadig versierd.

Er is veel haastige massa-productie bij, doch men vindt er ook stukken van een zoo frissche, vlotte uitvoering onder, dat ze, wat deze qualiteiten betreft, door latere stukken niet overtroffen zijn. Misschien is er reden om met Perzynski te denken, dat de beste stukken uit de keizerlijke fabrieken te King-tê-Chin afkomstig waren, de mindere uit particuliere fabrieken van daar of elders. De groote glazen-kast in de porseleinzaal bevat speciaal „kraak-porselein”.

De in kleuren versierde porseleinen der Ming-dynastie zijn in 2 groote groepen te scheiden.

De „San ts'ai” of driekleur: turkois-blauw, diep paarsch als de aubergine-vrucht, en groen — een en ander vaak aangebracht op het reeds vooraf ongeglazuurd („en biscuit”) gebakken porselein. Deze groep — die in vele opzichten verwant is aan die der gekleurde glazuren — is slechts door een enkel stuk vertegenwoordigd.

De kleuren ervan kunnen de hitte van het vuur doorstaan, doordat dit, ofschoon in den eigenlijken porseleinoven gestookt, tot een mindere hitte wordt opgevoerd — „demi grand feu”.

De aldus versierde stukken zijn meest geheel met de email-kleuren overdekt en doen denken aan (en zijn wel-



Leeuwtje. — Wit Tê-hua porselein,
z.g.n. Blanc de Chine, hg. 28 cM.

licht in den beginne ook nabootsing en geweest van) email op metaal (cloisonné).

Ruimer vertegenwoordigd is het bij de Chineez en als „Wû-t'sai” bekende porselein. Dit wil zeggen vijfkleurig of in ruimeren zin veelkleurig. Deze groep is de voorlooper van het bij ons algemeen bekende veelkleurige porselein. Bij deze porseleinsoort werd de kleurige versiering in een tweede bakking, doch in een afzonderlijken oven van veel geringere hitte — moffeloven — verkregen, nadat het stuk vóóraf was geglaazuurd en in het groote vuur was gebakken. Deze glazuur is meest wit doorschijnend, doch kan ook wel door en door gekleurd zijn.

Behalve het, onder de glazuur aangebrachte blauw, vinden wij er de volgende, in den moffeloven opgebakken, kleuren op: steenkleurig rood uit ijzer-oxyde verkregen, als email aangebracht groen, en verder geel en paars in verschillende tinten. Zwart — in de omtrekken — en goud komen er ook, doch op ondergeschikte wijze, op voor.

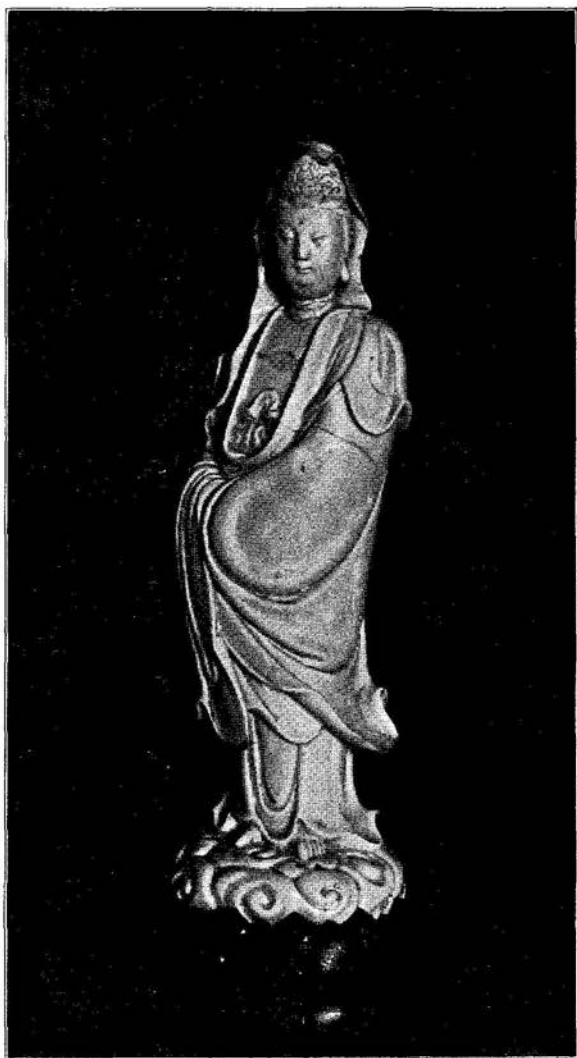
Ook hier is de dateering van de stukken vóór de Wan-li periode, zeer moeilijk; wij staan in dit opzicht nog voor vele onopgeloste vraagstukken.

Ongetwijfeld behooren verscheidene der in de verzameling voorkomende stukken aan vroegere keizers te worden toegeschreven. Ook hier zullen wij echter nog moeten wachten op het vinden van blijkbaar juist gedateerde exemplaren, of van andere steunpunten, vóór tot toeschrijvingen kan worden overgegaan. Merkwaardig en onverklaard is het, op verscheidene stukken voorkomende, als email bovenglaazuurs aangebrachte metaalkleurige blauw.

Al de kleuren uit den moffeloven zijn gemakkelijk hieraan te herkennen: dat zij tastbaar verheven op het porselein liggen; dat zij — minder bestand tegen den tand des tijds dan het glazuur zelf — tengevolge van het gebruik allerlei krasjes vertoonen; dat zij mettertijd een iridiserende glans hebben verkregen, en dat zij hier en daar kunnen zijn afgespat en alsdan de ongeglazuurde scherf toonen.

Geheel afzonderlijk van de overige groepen staat het door de Franschen in de 18^e eeuw „Blanc de Chine” gedoopte porselein.

Het werd vervaardigd te Tê-hua in de provincie Fukien en ontleent, daar het geheel blank is gelaten, zijn bekoring voornamelijk aan de fraaie ivoorkleurige tint van het glazuur, en de vormen waarin het geboetseerd of op



Kouan Yin, Godin der Barmhartigheid. Wit Tê-hua porselein gecraqueleerd, Ming-dynastie, hg. 47 cM. Zie bladzijde 77.

andere wijze vervaardigd is. De beste stukken van dit fabrikaat — als de Kouan-Yin (Godin der Barmhartigheid) in deze verzameling — worden nog als Ming gedateerd, doch de groote massa van meer ordinairen vorm en vaak harder, witter glazuur is zeker van laat-17^e, 18^e of zelfs 19^e eeuwsch maaksel.

De na Wan-li komende keizers uit de Ming-dynastie konden zich hoe langer hoe minder staande houden tegen de opdringende nieuwe heerschers over China. Uit deze tijden van beroering is weinig bekend, doch een latere groep van het reeds vroeger beschreven kraakporselein wordt meest aan deze in het midden van de 17^e eeuw vallende regeeringen toegeschreven. Deze dateering berust hoofdzakelijk op metaalmonteeringen en afbeeldingen op stillevens. De kenmerken van deze groep blauw zijn: typische Europeesche elementen in vormen en versiering.

* *

De eerste krachtige figuur van de nieuwe Ts'ing dynastie (1644—1912) is K'ang-hsi (1662—1722), een verlicht en verdraagzaam vorst, onder wiens langdurige regeering de porselein-fabricage in King-tê-Chin een nieuwen opbloei beleefde. Alle vroeger reeds gedane uitvindingen werden toegepast en verbeterd; ook deed men nieuwe uitvindingen. De productie werd tot steeds grooter hoeveelheden opgevoerd, vooral ook ingevolge de uitgebreide export naar Europa. Meer en meer begonnen de vormen zich bij de Europeesche behoeften aan te sluiten. De, in zwang geraakte, uit het Oosten herkomstige mode van het theedrinken, deed de behoefte ontstaan naar alles, wat op een theetafel behoort.

De in Europa gevraagde borden met platte randen verdrongen de holle schaaltes, die in de behoeften der Chineezzen voorzagen; de versiering van kasten en kabinetten vroeg kaststellen van 5, 7 en 9 stuks, en pronkkommen — alles volgens den Europeeschen, in tegenstelling met den Chineezzen smaak, in paren, zooals een symetrische opstelling zulks vorderde.

Wat in dezen tijd gemaakt werd, behoort echter nog tot het zeer goede of beste; de echte massa-productie van inférier, slordig maaksel, valt in de 18^e eeuw.

Daarnaast produceerden echter de Chineezzen ook voor eigen behoefte en naar eigen smaak (speciaal ook voor het hof) enorme quantiteiten, die bij onze voorouders

weinig in den smaak vielen, of wegens verboden uitvoer voor hen onbereikbaar waren; deze porselein-soorten zijn thans echter zeer gezocht.

In de eerste plaats zijn dit wel de door en door gekleurde glazuren, waarbij òf alleen de elegante vorm van het product, òf de tinteling van het glazuur, nog verhoogd door ingekraste of reliefteekening, de charme uitmaakt.

Ook wordt deze techniek gecombineerd met versierings-wijzen, waarbij blank gelaten gedeelten (z.g.n. perken) met blauwe of gekleurde teekeningen gedecoreerd worden. Door dergelijke combinaties worden stukken van bijzonderen rijkdom en zeldzaam ingewikkelde techniek verkregen, die ons den grootsten eerbied afdwingen voor het kunnen der Chineezers, en waarvoor in den handel enorme prijzen kunnen bedongen worden. Wij bemerken echter hierdoor tevens, dat de ontwikkeling van het Chineesche porselein op een hoogtepunt gekomen is, en dat het komend verval reeds wordt aangekondigd. Eenvoud in zuiverheid van lijn en kleur moet plaats maken voor rijkdom en overdaad, technisch kunnen moest gebrek aan kunstzin verbergen.

Wij zullen echter zien dat deze omwenteling, die thans nog weinig hinderlijk is, onder de volgende keizers wordt voortgezet, en gaandeweg voert tot het eindelijke verval.

Dat deze gekleurde glazuren door Fransche en later ook door Engelsche namen werden aangeduid, wijst op de voorliefde er voor in die landen. Wij noemen: Bleu royal, ons Koningsblauw; Bleu poudré (gepoederd blauw); Sang de boeuf (rood als ossebloed); Céladon (zeegroen); Café au lait (koffiebruin); Soufflé en Flambé (gevlamd); Turquoise; Tiger Skin (tijgervel); Coral-red (koraal-rood) Robin's-egg (als het ei van een roodborstje) enz. Vele van deze kleurspelingen zijn nieuwe uitvindingen, tijdens de regeering van K'ang-hsi gedaan.

Bij deze soorten komt vaak als uitsluitende of bijkomstige versiering, de craqueleering voor, d. i. het door haarscheuren in de glazuur gevormde grillig, soms fijner, soms meer luchtig verspreid lijnenspel. Ook dit is, evenals deze geheele groep, een navolging van reeds onder de vorige dynastiën toegepaste versiering.

Het blauw, waarmee dan bedoeld wordt het wit en blauw, bereikt onder K'ang-hsi een nooit overtroffen

volmaaktheid, waarbij het zuiverste blauw, in lichter en donkerder tinten naast elkaar, scherp afsteekt tegen den roomig-witten achtergrond. Wie hiervan het beste in zeer importante stukken wil zien, bezichtige de schatten in het Friesch Museum. Hij vindt daar de verschillende ornamenten in onze oude inventarissen, en in den binnen- en buitenlandschen antiekhandel bekend als: Lijzen (Chin. dames); Dansende zotjes (spelende Chin. kinderen); Flesch en veer (Chin. emblemen); Fransche punt (kant-nabootsing); Slangenrolwagens (dragon on band); Tiger-lily; Hawthorn; Strikflessen enz.

Deze benamingen hebben natuurlijk geen andere waarde, dan om de verschillende soorten van versieringen aan te duiden en te herkennen.

Ook het Wû-t'sai van de vorige dynastie kwam onder K'ang-hsi tot grooter ontwikkeling en verfijning, en wordt meest aangeduid met den naam: „famille verte”. Er zijn in de verzameling hiervan geen representatieve stukken, evenmin als deze klasse in eenig Nederlandsch Museum voldoende vertegenwoordigd is. Dat er tusschen deze groep en die uit de vorige dynastie geen scherpe grenzen te trekken zijn, bewijst o. a. een schaal, die geheel overeenkomt met gelijksoortige stukken die algemeen als laat-Ming gedateerd worden; deze schaal is echter gemerkt met het Zesmerk van den Keizer K'ang-hsi, — een bewijs te meer, dat wij bij onze dateeringen en toeschrijvingen de grenzen niet te nauw mogen trekken.

K'ang-hsi werd opgevolgd door Yung-tshêng (1723—1735) en deze weer door Kien—lung (1736—1795).

Een nieuwe uitvinding, gedaan in het laatst van de regeering van K'ang-hsi, zou een bijzonder cachet geven aan de belangrijkste groep porselein uit dit laatste interessante tijdperk (1723—1795): het „famille rose.”

Deze groep is aldus genoemd naar de rose email-kleuren in verschillende tinten, welke naast allerlei andere kleuren op dit porselein voorkomen. De Chineezzen noemen deze groep „Yang-t'sai”, wat beteekent „in vreemde kleuren versierd”. Karakteristiek voor de op deze stukken voorkomende email-kleuren, is de ondoorzichtigheid daarvan. De bloem van den boompioen, die op deze soort porselein veelvuldig is afgebeeld, gaf met hare naast elkander liggende bloembladeren, een goede gele-

genheid om de verschillende soorten rose tot hun recht te doen komen. Met deze groep zien wij tevens ook andere nieuwe email-kleuren verschijnen — waarbij ook bovenglazuursch blauw in verschillende tinten.

Een zich onmiddellijk bij deze groep aansluitende, en wat techniek en kleurschakeering betreft er geheel mee overeenkomstige klasse, is die van het 18^e eeuwse polychroom, z.g. „eierschaal.”

Dit dunwandige fijne porselein, dat in de omgeving van Canton met email-kleuren versierd werd, is een treffend product van oververfijning en overdaad.

Hetzelfde kan ook gezegd worden van het z.g.n. mandarijn-porselein, dat versierd is met voorstellingen van de Mandjoerische bewoners van China.

't Is zeker niet toevallig, dat in de omgeving van Canton veel werk gemaakt werd van emailschilderen op koper, daar de beide laatste groepen hieraan in menig opzicht doen denken.

Het Wû-t'sai (famille-verte) der vorige regeeringen werd ook in dit tijdperk gemaakt, doch is over het algemeen lichter en luchtiger van toon dan dat uit vroegere tijden. Speciaal onder Yung-tchêng werd een soort licht groen email gemaakt, dat geheel van de oude tint afwijkt. Als andere kenmerken van het porselein uit de korte regeering van laatstgemelden keizer, worden beschouwd een open, luchtige versiering, die zich grillig over het porselein uitspreidt (soms in eigenaardig gebogen lijn- en krulwerk, als ware gesmeed ijzer tot voorbeeld genomen), terwijl de grootere stukken door elegante slanke modellen uitmunten.

In blauw-en-wit moest dit tijdvak vèr bij de voorgaande periodes achterblijven. Het blauw werd dof, zwartachtig, en stak niet meer pittig tegen den witten ondergrond af als ten tijde van K'ang-hsi.

Gedeeltelijk komt deze verwaarloozing voor rekening der grootere voorliefde voor het geëmailleerde porselein; deels ook zal de steeds stijgende massaproductie hieraan schuld zijn. Uit dezen tijd stamt dan ook wel het meeste gebruiksporselein, dat beter op zijn plaats is in een huishoudkast, dan in een museums vitrine.

De omvangrijke eetserviezen met de, in den antiekhandel als Chineesche tent, treurwilg, koekkoek in het huisje, koekkoek uit het huisje, allerlei bloem- en heester-

versiering bekende patronen dateeren dan ook uit de 18^e eeuw. In de 2^e helft van de 18^e eeuw werd het blaauw porselein voorts zoo ruim aangevoerd, dat het geen koopers meer kon vinden. 't Werd toen in kleuren over versierd, soms in China reeds, doch óók wel in Europa, door er in den moffel-oven kleuren op te bakken.

Een ander kenmerk van dezen tijd, is de nabootsing van alle oudere porseleinen, voornamelijk der gekleurde glazuren.

Hierin is technisch veel knap werk bereikt, doch deze nabootsingen staan, in oorspronkelijke kracht, bij de tot voorbeeld genomen voorwerpen ten achter. Hetzelfde geldt in nog verhoogde mate voor allerlei stofnabootsingen in dit tijdvak gemaakt.

Ook werd in deze periode de versiering van Chineesch porselein met Europeesche voorbeelden stelselmatig toegepast. Zooals wij zagen, komt dit verschijnsel reeds onder Wan-li voor. Ook onder K'ang-hsi zijn hiervan reeds voorbeelden bekend, o. a. theekopjes met Fransch opschrift en voorstellingen van het z.g. Kostermans oproer te Rotterdam in 1690 (gevolgd naar een medaille).

Onder Kien-lung werd deze nabootsing meer stelselmatig toegepast. Nu eens waren het nabootsingen van kopergravures, dan weer door de Jesuitenvaders opgegeven religieuze voorstellingen. een volgend maal een opdracht van een scheepskapitein, die zijn bezoek aan China aldus wilde vereeuwigen. In de 2^e helft der 18^e eeuw werden hiervoor door de O. I. Compagnie zelfs bepaalde teekeningen en opgaven naar China gestuurd, terwijl opdrachten om enkele voorwerpen en zelfs geheele serviezen met familie- en andere wapens te versieren reeds van de 17^e eeuw af voorkomen. Deze groep staat, in dit zoo juist besproken opzicht, echter volstrekt niet op zich zelf. De Chinees heeft zich te dien aanzien steeds naar de wenschen van zijne afnemers geschikt — 't zij dat Javanen, Siameezen, Perzen, Turken of West-Europeanen de opdrachtgevers waren.

Wel zijn voor het Chïneesche porselein als zoodanig, deze soorten van ondergeschikt belang, doch op zich zelf kunnen ze merkwaardig en voor dateering zeer waardevol zijn.

Na 1796 heerscht het verval over de geheele linie.

Onder de opvolgende keizers Kia-King (1796—1820) en Tao Kuang (1821—1850) werden nog wel goede copieën van oudere stukken gemaakt, maar nieuwe schepingen ontbreken van dezen tijd af. De tinten van het geëmailleerde porselein, speciaal die van het rood, geven aan deze groep van dit laatste tijdvak een zeer goed te onderscheiden cachet, dat niet van eenige charme ontbloot is.

Bij het schrijven van dit korte overzicht heb ik mij dikwijls te veel moeten beperken, om deze gids niet te uitgebreid te maken. Daardoor moesten verschillende vraagstukken in enkele woorden worden afgedaan, andere, die evenzeer een beschrijving waard geweest waren, konden zelfs niet eens worden aangeroerd. Een ander gebrek is wel het ontbreken van gekleurde illustraties, daar een overzicht van de Chineesche ceramiek niet gegeven kan worden met woorden alleen. Het is echter de bedoeling, dat de belangstellende in dit gebrek zal voorzien door de verzameling zelf te gaan bestudeeren. Dat hij daarbij op menig hiaat zal stuiten is zeker. De ondergeteekende hoopt echter, dat daarin gaandeweg zal kunnen worden voorzien.

NANNE OTTEMA.

EENIGE OPMERKINGEN OVER HET ONTSTAAN DER VERZAMELING EN OVER DE OPSTELLING IN DE GROOTE ZAAL.

Verreweg het grootste gedeelte van de verzameling wordt gevormd door hetgeen Anne Tjibbes van der Meulen tusschen 1895 en 1915 in Insulinde kon bijeen brengen.

De heer van der Meulen, na een verblijf in Italië opmerkzaam geworden op mooie zaken, begon te verzamelen wat inlanders en Chineezzen hem, op zijn verschillende standplaatsen als onderwijzer, wilden afstaan.

Zoo verwierf hij te Batavia, Magelang, Djombang, Soerabaya en andere plaatsen op Java, vóór 1906 speciaal het Javaansche koperwerk, de krissen en andere wapens, voorts de Pendopo, de wajang-poppen, weefsels en ethnographica van Indischen en Chineeschen oorsprong.

In 1906 met verlof hier te lande, stichtte van der Meulen de, in de korte jaren van haar bestaan door meer dan 25000 personen bezochte „Indische Verzameling” te Bergum (zijn geboorteplaats en de woonplaats van zijnen vader, den Frieschen dichter Tjibbe Geerts van der Meulen).

Wie over het ontstaan dier collectie meer wil weten, leze de gids, die van der Meulen in 1906 daarover heeft samengesteld.

Na een daaropvolgend verblijf in Indië, keerde de verzamelaar in 1910 met nieuwe schatten terug, waarbij veel Chineesch porselein — speciaal „Celadonen” door hem in Pekalongan (Midden-Java) verzameld — Sumatraansch koperwerk en oude weefsels (in Pajakombo — op Midden-Sumatra — bijeengebracht),

Deze nieuwe aanwinsten werden te Bergum in 1910 tijdelijk tentoongesteld, daarna bij de Verzameling gevoegd, doch door gebrek aan plaatsruimte slechts gedeeltelijk opgesteld.

Daar gevaar dreigde, dat de collectie verspreid zou kunnen worden, stelde Nanne Ottema te Leeuwarden belang in het voortbestaan der Verzameling. Door gezamenlijke medewerking wist men het Museum te Bergum aldus tot 1915 in stand te houden. Tevens werden door deze samenwerking wederom belangrijke aanwinsten verkregen, waarvan in de eerste plaats de verzameling Hindoe-Javaansche beelden genoemd dient te worden.

Na het overwinnen van velerlei moeilijkheden, vooral ook door de medewerking van den heer Li Tjiung Sioe te Djombang, van den Rotterdamschen Lloyd en van den heer A. Tigler Wybrandi te Batavia, gelukte het in 1915 deze collectie Hindoe-plastiek naar Nederland te doen verhuizen.

Verder behooren tot de nieuwere aanwinsten een collectie porselein, speciaal uit de Ming-dynastie, oorspronkelijk te Makassar verworven, en eenige weefsels uit den Timor-Archipel.

Op belangrijke wijze werd de collectie door diverse aanwinsten uit den allerlaatsten tijd, verrijkt. Vooreerst door het Chineesche steenen Boeddha-beeld en diverse stukken Chineesche ceramiek, dan door het Japansche scherm en de Chineesche kakemono, door den heer D. Komter geschonken.

Thans is, door in 1916 gedane schenking, het gedeelte dezer verzameling, dat vroeger het Museum te Bergum vormde, met inbegrip van de Hindoebeelden, het eigendom van de Gemeente Leeuwarden; daarentegen zijn latere aanwinsten als bruikleen aan de collectie toegevoegd.

Door de na 1910 verkregen aanwinsten, die te Bergum nooit zijn opgesteld, is het karakter van de verzameling zoodanig gewijzigd, dat de oorspronkelijke opstelling niet

meer gevolgd kon worden. Wat dubbel vertegenwoordigd was, of waarvan het belang niet kon opwegen tegen dat der aanwinsten, moest opgeborgen worden. Een gedeelte hiervan kan als materiaal voor ruiling met andere verzamelingen in aanmerking komen.

* * *

Een enkel woord van toelichting over de rangschikking in de Groote Zaal (front Groote Kerkstraat).

De band die het hier opgestelde samenhoudt, is, dat alles in Insulinde bijeengebracht werd, dat het vormt een verzameling specimina van daar en uit China herkomstige ethnographica en kunstvoorwerpen.

Aan volledigheid valt niet te denken, aan een wetenschappelijke opstelling evenmin; verzameling en ruimte zijn hiervoor te klein.

Er is echter naar gestreefd om de, door afkomst en techniek saamhorige voorwerpen groepsgewijze bij elkaar te zetten; het geheel moest aan de daarvoor te stellen aesthetische eischen beantwoorden.

Komende in deze groote zaal ziet men ter linkerzijde de verkleinde wedergave van een Pendopo — een open ontvangzaal voor bijeenkomsten en feesten van hoogere Javanen (het eigenlijke woonhuis ligt achter de Pendopo).

Deze veel ruimte in beslag nemende Pendopo is een knap Javaansch werkstuk. Er is getracht van die ruimte eenigszins partij te trekken door in de Pendopo eenige specifiek Javaansche voortbrengselen te plaatsen en door daaronder het model van een Gamelan te zetten.

De Wajang-Golek poppen, in drie rijen in een vitrine naast de Pendopo opgesteld, dienen ter vertooning van de „Oemar Maja”, een Arabische geschiedenis. De man, die het fijne, echt Javaansche, door de Gamelan begeleide poppenspel vertoont, heet Dalang.

Behalve de Wajang-Golek kent de Javaan nog de mede hier aanwezige Wajang-Koelit, kunstig uitgesneden leeren poppen, die achter een gespannen doek als Chineesche schimmen vertoond worden. Een derde vorm is de Wajang-Wong, alwaar menschen de verschillende rollen vertolken. Zij gebruiken daarbij maskers, waarvan eenige specimina boven en naast de Wajang-vitrine hangen. Tevens ziet men een oud Wajang-lampje links van de Pendopo.

Het groote scherm, dat de uitsluitend Javaansche hoek eenigszins scheidt van het andere gedeelte der zaal, ver- toont aan de zijde van de Pendopo eenige voorbeelden van batiks — kaïns, sarongs en hoofddoeken. De andere groote vitrine tegen de achterwand bevat gouddraad- weefsels van Sumatra.

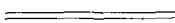
Bij de ramen vindt men links voorbeelden van uit boomschors vervaardigde kleedingstukken, rechts een fraai weefsel van het eiland Soemba.

De vitrine links van de ijzerhouten bank toont klee- dingstukken, pottenbakkerswerk, houtbewerking en vlecht- werk, de kast rechts bevat fraaie gebruiksvoorwerpen, benevens koperwerk. Als fond van de sieraden dient een antieke slendang van Pajakombo; de geelzijden sarong onderin is van Pontianak.

Het glazen kastje rechts van den schoorsteen toont werk van den Inlandschen zilversmid, meest modern.

In de vitrine links van den schoorsteen is een collectie kleine Chineesche kunstvoorwerpen bijeengebracht.

Hiermede is in enkele trekken weergegeven wat de groote zaal bevat.



Gedrukt bij de Coöperatieve Handelsdrukkerij te Leeuwarden.

Heden overleed te Caïro, waar hij de laatste jaren woonde, de heer Anne Tj. van der Meulen, bekend geworden door het aanleggen van een bijzondere verzameling van Indische en Chineesche voorwerpen.

De heer A. T. van der Meulen, een zoon van den bekenden Frieschen schrijver en dichter Tjibbe Geerts, werd 17 December 1862 te Bergum geboren, alwaar hij de lagere school bezocht.

Voor zijn opleiding tot onderwijzer bezocht hij de kweekschool te Groningen, vanwaar hij na het behalen van zijn diploma vertrok naar de plaats zijner eerste aanstelling Zaandijk, welke plaats na eenigen tijd werd verwisseld met Amsterdam. Daar kreeg de heer van der Meulen een aanstelling als onderwijzer in Gouvernementsdienst, hetgeen zijn vertrek naar Nederlandsch-Indië tot gevolg had. Op verschillende plaatsen in onze Oost was de overledene als onderwijzer werkzaam.

In Indië begon hij met het aanleggen van zijn later beroemd geworden verzameling van Indische en Chineesche kunst- en andere bijzondere voorwerpen.

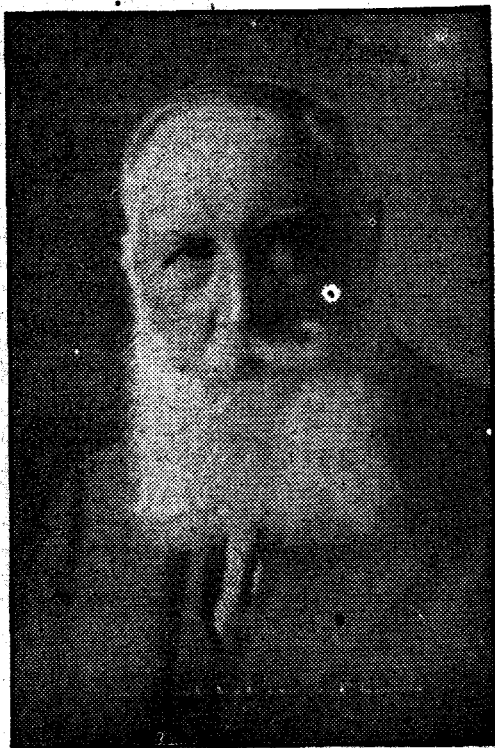
Zijn aangeboren goedhartigheid en het vertrouwen, dat mede dientengevolge daarvan de inlanders in hem hadden, stelden hem in staat voorwerpen te verkrijgen, waartoe menig ander vruchteloze pogingen in het werk stelde.

Zoo ontstond een rijke verzameling, welke in 1907 naar zijn geboorteplaats werd vervoerd en daar werd ondergebracht in een gebouw, dat voordien dienst deed als postkantoor. Het Indische museum in Bergum was ontstaan, een museum dat beroemd werd en door tal van kenners werd bezocht. Gedurende het tijdvak 1907—1917 brachten zeker 30.000 bewonderaars der Indische en Chineesche kunst een bezoek aan deze verzameling.

De exploitatie kon echter niet uit en toen de heer van der Meulen in 1917 werd gepensionneerd, werd de verzameling overgedaan aan den heer N. Ottema, die haar onderbracht in het Prinsessehof te Leeuwarden, waar ze tot heden verrijkt met tal van aanwinsten te bezichtigen is.

De overledene, die na zijn pensionneering naar Nederland terug kwam, bleek het klimaat daar dermate ontwend, dat hij spoedig weer naar het zuiden vertrok en o. m. woonde op het eiland Sicilië en te Rome. In de laatste plaats sloot hij vriendschap met den beeldhouwer Pier Pander, met wien hij Nederland meermalen bezocht. In 1932 bracht de heer van der Meulen zijn laatste bezoek aan Nederland, waarna hij naar Caïro, dat hij als woonplaats had uitgekozen, vertrok, alwaar hij thans is overleden.

Donderdag 11 Januari 1934



De heer Anne Tj. van der Meulen,
stichter van het Indische Museum te
Bergum, later uitgegroeid tot de Indonesi-
sche verzameling te Leeuwarden, die
gisteren op 71-jarigen leeftijd te Caïro
overleed.