

\*  
KERST  
UITGAAF  
DER  
AMSTERDAMSCH  
GRAFISCHE  
SCHOOL  
\*

1925

KERST-UITGAVE  
DER AMSTERDAMSCH  
GRAFISCHE SCHOOL



KERST  
UITGAAF  
DER A. G. S.



1925  
AMSTERDAMSCH  
GRAFISCHE SCHOOL



## INLEIDING

**D**oor de heeren R. W. P. de Vries Jr. en D. Smit werden een twee-tal voordrachten gehouden voor de „Amsterdamsche Grafische School”, welke thans als Kerst-uitgaaf aan de leden wordt aangeboden. We betuigen genoemden heeren onzen dank voor de welwillende wijze, waarop ze aan het verzoek zijn tegemoet gekomen, om hun geestesarbeid op belanglooze wijze ter beschikking te stellen en voor de moeite, welke ze zich hebben willen getroosten met het ter perse leggen van hun arbeid, waardoor ze ongetwijfeld velen aan zich hebben verplicht, die deze voordrachten niet hebben kunnen bijwonen.

De „Vereeniging tot Bevordering van de Belangen des Boekhandels” stond de cliché's, ter opluistering van het artikel van den heer D. Smit, belangloos in bruikleen af. Voor haar welwillenheid zijn we de Vereeniging dankbaar en we grijpen deze gelegenheid gaarne aan, om hiervan uiting te geven.

In de vorige Kerst-uitgaaf werden tevens eenige werkstukken der leerlingen gegeven. Van bevriende zijde werd de opmerking gemaakt, dat deze werkstukken eigenlijk niet pasten bij de in druk gegeven voordrachten.

Deze opmerking kwam ons gegrond voor. Daarom hebben we de werkstukken thans achterwege gelaten. Ze zullen nu worden verzameld en in een afzonderlijk mapje later aan de leden worden toegezonden.

Ten slotte brengen we dank aan allen, die hebben medegewerkt aan de tot stand koming van deze Kerst-uitgaaf.

L. RONNER.

Amsterdam, Kerstmis 1925.

DE ORNAMENTIEK VAN HET BOEK

LEZING, GEHOUDEN DOOR DEN HEER R. W. P. DE VRIES JR.



## DE ORNAMENTIEK VAN HET BOEK

**W**ie iets heeft medegemaakt, medegeleefd, van de ontwikkeling der hedendaagsche kunstnijverheid, die zal bij eenige vergelijking al de symptomen, die zich daarbij voordeden, terug vinden in de historie der boek-ornamentiek. Ook hier zien wij, evenals bij onze meubelen, ons aardewerk, ons metaalwerk, dat er tijden zijn geweest, waarin het ornament geheel los en onafhankelijk van het boek stond, waarin de versiering geen integreerend deel van het boek meer uitmaakte, maar ook tijden waarin de initialen en omrandingen als een vroolijke noot de pagina's tooiden, zonder dat de eenheid verbroken werd.

Ik sprak van initialen en omrandingen, omdat ik met u de ornamentiek van het boek doorlopen wil, de boek-illustratie buiten beschouwing latend, omdat deze, al is zij in de meest kunstvolle perioden van het boek in het geheele verband begrepen, meestentijds een afzonderlijk deel uitmaakt.

Waar het gedrukte boek in zijn beginstadium te beschouwen is als een soort copie van het geschrevene, daar moeten wij dan ons overzicht der boek-ornamentiek wel aanvangen bij de tijden van vóór Gutenberg of Coster.

Evenals iedere uiting van kunstnijverheid geboren wordt uit een zekere noodzakelijkheid, zoo was het ook met de boekenmakerij. De noodzakelijkheid dwong om van gebedenboeken, van gezangenbundels, meerdere exemplaren te maken en de kloosterbroeders, die zich met het afschrijven onledig hielden, zij waren, als ieder goed handwerksman, die zijn vak verstaat en er liefde voor gevoelt, niet tevreden met dit alleen accuraat te doen, d. w. z. zonder fouten, zóó dat er geen aanmerking op te maken is, zij wilden het ook netjes doen, er hun plezier in hebben. Zoo kwamen zij er als van zelf toe, om tusschen die regelmatige rijen

van zwarte letters, hier en daar ter verlevendiging, een roode of blauwe beginletter te plaatsen. Die beginletters, zij werden iets grooter dan de andere, iets sierlijker van vorm, en wanneer zij aan het begin van een hoofdstuk stonden, werden zij nog wat grooter en vulde de letterschrijver de open ruimte in met fijne krulletjes. Zoo deed dan hiermede de ornamentiek haar intrede in het boek. Die hoofdletters en de iets grootere beginletters, die initialen, zij volgden als van zelf uit de makelij van het geschreven boek, en eenmaal hiermede begonnen, ging de illuminist verder.

De beginletters werden grooter en de krullen en versieringen, zij liepen door tot op de marge, zij vormden een zwierige afsluiting langs de voorzijde van de pagina. Eenmaal langs de voor-marge, kon de kunstenaar zijn pen niet meer in rust houden, zijn plezier in het werk groeide, te meer daar het versieren en schrijven toen meestal door twee verschillende broeders gedaan werd. De sierkunstenaar, hij bracht zijn ornamentaties ook aan in de scheidingsruimte tusschen de kolommen, daarna in de onder-marge der pagina en ten slotte werd de geheele tekst omsloten door een randversiering in kleuren, die als een schitterende lijst den zwarten tekst omvatte.

Hoe meer nu de ornamentist zijn fantasie den vrijen teugel liet, des te meer raakte zijn werk het zuivere verband met dat van den scribent kwijt. De open ruimten in de initialen werden benut voor illustratieve voorstellingen, die het begin waren voor de latere miniaturen, welke een geheele pagina vulden, en de randen zelf werden ook met figuren, met symbolen gevuld.

Zoo werd de ornamentist langzamerhand verdrongen door den illustrator, wiens werk meer en meer ging domineeren boven het essentiele van het boek. Ook de zuiver ornamentale en decoratieve geest der versiering ging langzamerhand te loor en moest plaats maken voor een geheel vrije en naturalistische omranding van bloemen en bladen met vogels en insecten er tusschen.

In het begin van de vijfde eeuw verbood Paulus, Bisschop van Nola, aan zijn monniken de schilderkunst, hoewel hij de schrijfkunst als een vroom werk aanbeval. In de zesde eeuw, keert echter de ornamentale versiering weer terug; in het bijzonder in Ierland, waar toen de calligraphie op een groote hoogte stond. De Iersche ornamentaties hebben een zeer eigen karakter, dat zich kenmerkt door bandvlechtingen, die eindigen in dierenkoppen, in vogel- en slangen-figuren. De Iersche monniken hebben zich over het vasteland van Europa verbreid, en deels

boeken meegebracht, deels nieuwe geschreven, vandaar ook de rijkdom dezer handschriften in Zwitserland, in Würzburg, in Frankrijk en Italië. Zij zijn ook van zeer merkbaaren invloed geweest op de ornamentaties van de Frankische handschriften.

De Angelsaksers waren leerlingen van de Ieren, maar hadden ook de Romeinsche missionarissen tot leermeesters. Hiervan leerden zij o. a. het gebruik van bladgoud, dat de Ieren niet kenden en het purper kleuren van 't perkament. Onder regeering van Karel den Grooten, maakt de boek-ornamentatie aanmerkelijke vorderingen, maar het hoogtepunt bereikte zij onder Lodewijk den Vromen en Karel den Kalen. Opmerkelijk voor de geschiedenis der boek-ornamentiek is dan later weer de school van St. Gallen, die een zeer groote reputatie genoot.

In den loop der veertiende eeuw wordt het schrift hoekiger en ontstaat het zoogenaamde gothische of monnikenschrift. De versieringen, die aanvankelijk in rood en blauw zijn, worden dan weelderiger; het doornblad-motief treedt zeer op den voorgrond en vanaf de vijftiende eeuw gaat de zuivere ornamentiek over in zeer naturalistische versieringen van planten, bloemen, vruchten, kevers, vlinders enz. enz. Niet altijd waren die versieringen geheel oorspronkelijk, soms werden zij schabloonmatig gemaakt en gebruikte men ze eveneens als voorbeelden voor borduurwerken. In later tijd komt het ook voor, dat de omtrekken door middel van koper- of houtdruk worden vóórgedrukt en daarna in kleur bijgewerkt.

De uitvinding van de boekdrukkunst bracht in zooverre verandering in het boek, dat de druk den geschreven tekst verving; maar daarna werden de boeken naar den illumineur en den rubricator gestuurd, die misschien niet eens wisten, dat zij gedrukte in plaats van geschreven boeken versierden.

Nu het aantal exemplaren van een boek grooter was geworden, waren de versierders niet altijd in staat alles tijdig gereed te maken en werden er exemplaren in den handel gebracht, waarin de beginletters en versieringen nog niet geteekend waren, en slechts met behulp van een klein lettertje aangeduid of van een letter in omtrek voorzien, het aan den kooper overlatende, dit later in orde te brengen.

Dat men in de begin-periode der drukkunst er echter reeds op bedacht was, ook de initialen in een andere kleur te drukken, bewijst het Latijnsche Psalterium van Fust en Schöffer van 1457. Het ligt echter voor de hand, dat wij hier niet met een tweeden vorm te doen hebben, maar met losse letters, die afzonderlijk met kleuren bestreken werden, inden vorm werden gezet en daarna gezamenlijk gedrukt.

4  
Deze vrijwel omslachtige wijze, zoowel in het drukken van twee vormen, leidde er toe, dat men de initialen, bij nader inzien, toch maar in het zwart mede drukte, maar grootere zorg aan vorm en versiering ging wijden.

In aansluiting met de meest primitieve wijze van houtsnijden, het z.g. wit op zwart snijden, het wegsnijden dus van de eigenlijke teekening, begon men ook met in het houtblokje initialen te snijden, die wit tegen den donkeren fond afstaken. Daar dit, tegenover de tekstletter, een te donker aspect gaf, werden in den fond ook lichte ornamenten gesneden en het overige deel, door het inhameren van puntjes lichter gepuntilleerd.

Daar deze werkwijze, die in de houtsnijkunst, als de „gravure criblé” of de „schrotblätter” bekend staat, feitelijk een negatieve is, kwam men er al spoedig toe, de meer positieve toe te passen en een letter te snijden zwart op een witten fond, waarbij die fond dan ingevuld werd met ornamentaties, oorspronkelijk van bloem- en bladranken, later van figuren en geheele voorstellingen. Meestentijds waren die versierde initialen in een vierkant vakje besloten. Uit den vorm van de letter, zoowel als uit de toegevoegde ornamentatie, kan men vrij juist den tijd van haar ontstaan afleiden. Soms echter zien wij, dat de herinnering aan de manuscripten, den houtsnijder te machtig werd, dan loopt de vorm van de letter, zoo er aanleiding toe is, als bij de P b.v., zoowel als de ornamentatie, langs de voorzijde van den bladspiegel heen.

Langzamerhand krijgt de initiaal echter een zuiver karakter, dat in de houtsnijkunst zijn oorsprong vindt. De versieringen der initialen, die verband houden met den inhoud van het boek, waarvoor ze gemaakt werden, zijn geen nagesneden teekeningen meer van den decorateur, maar houtsnijkunstige prent-verbeeldingen. Het zijn als het ware de vroegste boek-illustraties; en de verbeelding van den lettersnijder ging dikwijls zoo ver, dat hij letters uit figuren opbouwde. Hij had een zeker speelsch vernuft, dat hem tot soms geestige, soms vermakelijke, ook wel eens tot platte voorstellingen voerde. Aan de geïllustreerde initiaal was de losse illustratie feitelijk al voorafgegaan, want na de blokboeken, komen telkens gedeelten ervan als illustraties voor; maar ik wil mij uitsluitend tot de boekversieringen beperken en dus de afzonderlijke prenten buiten beschouwing laten. De vorm van de letter was aanvankelijk die van het kapitaalschrift, maar meest overgegaan in den meer ronden uncial-vorm.

Eerst later treedt de mediaeval-vorm van het kapitaalschrift op. Deze brengt

ons terug tot Felice Feliciano, die in de vijftiende eeuw een boek schreef over de geometrische constructies der lettervormen. Het handschrift bevindt zich in de bibliotheek van het Vaticaan en werd in 1872 door R. Schöne uitgegeven als „Ephemeris epigraphica”. De lettervormen, zegt Feliciano, heeft hij teruggevonden op verschillende marmeren tafels in Rome en elders.

Een tweede boek van lettervormen verscheen in 1509 van de hand van den mathematicus Fra Luca Paccioli, onder den titel van „Divina proportione”, waarvoor Leonardo da Vinci de teekeningen maakte. Schöne zegt in zijn boek, dat Paccioli het werk van Feliciano gekend moet hebben, want dat de vastere vorm, dien hij aan enkele letters en aan de halen geeft, en hetgeen hij van andere letters, met name A, B, C, D, F, G, H zegt, woordelijk met Feliciano overeenstemt.

Een derde bewerking van lettervormen is die door Albrecht Dürer, in 1525 verschenen, die ook ten deele op Paccioli gebaseerd is.

Geoffroy Tory drukte in 1526 Dürer's verhandeling na met eenige wijzingen en later werkte de Neurenberger schoonschrijver Neudörfer, Dürer's aanwijzingen nog verder uit.

Behalve de uncial, en de mediaeval, komt de initiaal als cursief voor, die zich dan bij de fraktuurletter aansluit. Bij de versieringen in en om de initiaal zien wij in de vijftiende eeuw haast een navolging in zuivere lijnversiering, van de pennen-halen van den caligraaf, de bladranken der gothiek.

Hoe, evenals bij 't versierde manuscript, de gedrukte initiaal zich ontwikkelt tot een geornamenteerde boekversiering, zien wij aan een kalenderblad van 1472, bij Günther Zainer gedrukt, waar in de beginletter D een Christusknappje is aangebracht, de onderkant van de letter langs de voorzijde van den bladspiegel doorloopt, en boven op een banderolle „ein gut selig jar” is aangebracht. In beginsel zien wij hier het decoratie-motief van de hoek-omlijsting, die bij de Augsburgsche drukkers, zoowel als bij de Ulmer, Reutlinger en Straatsburger, voorkomt. Eerst later treedt de afzonderlijke randversiering op, komen en-têtes en culs-de-lamps voor.

Noemen wij Günther Zainer uit Augsburg, dan denken wij direct aan Heinrich Knoblochtzter uit Straatsburg, die wel een van de eersten geweest is, die bij gebrek aan medewerkende kunstenaars, toch zijn boeken versierde en daartoe de letters van Reutlinger en andere drukkerijen liet nasnijden. Trouwens men leefde toen nog in den tijd van volkomen anarchie met het artistieke



eigendom, gebruikte elkanders modellen, vroeg niet naar den ontwerper, verhandelde ze, kortom wat gedrukt en verschenen was, was vogelvrij.

Nu is het waar dat de maker, de ontwerper der ornamentatie, dikwijls onbekend was en eerst omstreeks het begin der zestiende eeuw, toen de grafische kunst in handen der kunstenaars zich begon te ontplooien, zien wij dat Wechtlin, Baldung Grien, de gebroeders Beham en andere kunstenaars der vroeg-renaissance, zich op letter-ornamentatie aanvankelijk, op boekversiering daarna, gaan toeleggen.

Nu de versiering van het boek, van uit de handen der dikwijls vaardige houtsnijders-copiïsten, kwam in die der kunstenaars, wordt het karakter geheel anders, en zien wij zoowel den landaard, als de individualiteit van den kunstenaar meer op den voorgrond treden.

Wij zien heel duidelijk, evenals wij dit bij de uitingen der vrije grafische kunst kunnen opmerken, het onderscheid tusschen den Italiaanschen kunstenaar en den Duitscher of Franschman. Het eigenaardige verschil in de ornamentatie der Italiaansche, Duitse, Fransche, Engelsche, Vlaamsche renaissance, komt ook in de boekkunst zeer merkbaar naar voren.

Niet alleen de versieringsmotieven wijzen den landaard uit, maar de geheele opvatting van indeeling en vulling van het vlak, van inzicht in vlakversiering, van decoratieve beschouwing.

Waar de Italiaansche kunst in de renaissance zich veelal kenmerkt, door bladmotieven, door bandvlechtingen, door dolfijnen en arabesken; daar zien wij in de Duitse renaissance het figuratieve element op den voorgrond treden. De Duitse ornamentatie uit die tijden is naturalistischer, is minder gebonden en... sluit zich daarom minder goed aan bij de typografie.

Bij de boek-ornamentatie der renaissance in 't algemeen, maakt de illustrator zich meer en meer los van het verband, dat zijn werk moet houden met het druk-oppervlak. Hij is niet meer de versierder, die het werk der drukkers tooit, maar de ontwerper der prenten, die zijn zorg ook wel over de beginletters, de en-tête's, cul de lampes en, niet te vergeten, de titels, laat gaan.

Was bij de manuscripten het begin feitelijk de titel en werd deze daarom in een wat grooter letter geteekend, bij het gedrukte boek krijgt de titel een eigen pagina, waaraan doorgaans de meeste zorg besteed wordt.

Daar het maken van ontwerpen en het laten snijden van deze in hout, voor den drukker meestal een vrij kostbaar werk was, kwam ook toen reeds de

handelsgeest boven en gebruikte de drukker dezelfde blokken ook wel voor andere uitgaven, maakte hij van koplijsten en sluitstukjes zelf een titel-omranding en wanneer het niet op maat uitkwam, werden de blokjes, ongeacht de versiering, kortweg afgezaagd.

Bij de vroegste omrandingen, voornamelijk de Fransche, waarbij ik die van Philip Pigouchet, Vêrard, Kerver, Du Pré en Hardouyn wil noemen, en de Italiaansche van Aldus Manutius, Gregorius Rusconi, bijvoorbeeld kan men zien, dat er evenals bij de gesneden initialen, gedacht is aan de oude manuscripten, en de bedoeling heeft voorgezet, alleen de contouren te geven en met kleur de ornamenten later te verlevendigen.

Het land, dat in het begin der zestiende eeuw, door zijn klassieken aard, mogelijk, door zijn gecultiveerden smaak mede, de meest zuivere uiting van boekkunst gegeven heeft, is wel Italië geweest.

In Italië, waarheen ook in latere jaren William Morris zijn blikken zou richten, is het begrip van verhouding, van evenwicht, van zwaarte van ornament tegen over de letter, het meest volkomen.

Waar de Italiaansche lettersnijders hun vormen vonden op de monumenten der oude Romeinen, waar zij hun siermotieven eveneens aan de Romeinsche ornamentiek ontleenden, daar zat een eenheid in de boekdrukkunst dier dagen, die wij in geen ander land zoo volkomen aantreffen.

Ik noemde u de namen van Aldus Manutius, den drukker van de bekende „Hypnerotomachia” van Poliphilus, waaraan Mantegna en Bellini medegewerkt zouden hebben, maar ook voor Gregorius Rusconi van Venetie maakt Giovanni Bellini de ontwerpen. Maar zeker een der meest belangrijke boekkunstenaars uit dien tijd is Erhard Ratdolt, wiens werk getuigt van een onnavolgbaar gevoel voor evenwicht.

De initialen en de randlijsten in zijn uitgaven zijn meestal zwart met fijn, wit ranken-ornament, soms lijnvlechtingen, soms bladranken. Het witte ornament in deze omrandingen is echter van dien aard, dat de geheele lijst juist in harmonie is met de mooie zwarte drukletter.

Ik onderschrijf volkomen de opinie van Dr. Peter Jessen waar hij zegt: „Evenals de ornamenten, zoo vormen ook de illustraties, meestal zich bepalend tot eenvoudige lijntekening, met den tekst een onvergelykelijke harmonie. Daarbij komt nog, dat bij den titel, de slotpagina en bij verschillende afzonderlijk

zetvormen, een onovertroffen gevoel voor verdeeling de meest eenvoudige uitgave tot iets schoons verheft. Wie de mooiste boekkunst wil leeren kennen, verdiepe zich vóór alles in deze meesterwerken.

Ratdolt was een der eerste boekdrukkers, die zuiverè boekkunst gaf, onafhankelijk van den illuminator, die in zuivere typografie de schoonheid betrachtte. Ratdolt schijnt volgens de bibliografie van Mr. G. R. Redgrave een tiental verschillende soorten van initialen gehad te hebben en een zevental verschillende omrandingen. Wie deze voor hem ontworpen heeft is niet bekend, maar het vermoeden ligt voor de hand, dat zij stamden van Bernhard Maler, ook Bernhard Pictor genaamd, die tot 1478 met Ratdolt geassocieerd was.

De ornamentatie, trouwens ook de illustraties in de Italiaansche boeken uit de vijftiende eeuw en zelfs later, hebben een bij uitstek decoratief karakter. De teekeningen zijn zooveel mogelijk in omtreklijnen gehouden zonder veel relief en de letters en randversieringen, hetzij in dunne zwarte lijnen, hetzij in witte figuren, gesneden in den zwarten fond. Naast Ratdolt zou ik den uitgever-drukker Aldus Manutius willen noemen, wiens „Hypnerotomachia”, een prachtstuk van illustratie is, Jenson en Johannes Regiomontanus; maar voor mij heeft uit ornamentaal oogpunt beschouwd, Erhard Ratdolt de mooiste en zuiverste boekkunst gegeven. Als ook in latere jaren William Morris, over wiens werk ik u een ander maal spreken zal, voorbeelden zocht onder het drukwerk der vijftiende eeuw, dan waren het de Italiaansche boeken, die hem aantrokken, en in het bijzonder die van Ratdolt en van Nicolaas Jenson.

Als wij ook zoo'n omlijsting van Ratdolt zien, welke b.v. getoond wordt door een reproductie eener bladzijde, dan valt, behalve die mooie wit- en zwart-verdeeling en de zwaarte tegenover den tekst, de juiste verhouding op van de breedte van het kader, zoowel in den rug, als aan den bovenkant, aan de sneezijde, zoowel als onderaan. Het is een zelfde verhoudingen-reeks, die wij in latere jaren bij de herleving der boekkunst weer opnieuw zullen aantreffen.

In dezen tijd, der renaissance, wij zeiden het reeds, waren het kunstenaars van naam en reputatie, die hun krachten aan het boek gaven, en namen van Mantegna, Bellini, Sandro Filippi, beter bekend als Boticelli, vinden wij als teekenaars voor boek-illustratie.

Wenden wij ons van Italië naar Duitschland, dan zien wij daar meer het geïllustreerde dan het geornamenteerde boek. De vrij primitieve eerste houtsneden,

fragmenten en copieën van de blokboeken komen als boek-illustraties voor. Daarbij is echter de naam van den kunstenaar onbekend en eerst bij de uitgave van den tocht van den Mainzer domheer Johann von Breydenbach naar het Heilige land: („De Peregrinationes in terram sanctam”) wordt een naam van den teekenaar der illustraties, Erhard Reuwich (Breydenbach's reisgenoot), genoemd.

Dan volgt de bekende uitgave van den drukker Anton Koberger: Hartmann Schedel's „Weltchronik” van 1493, door niemand minder dan Dürer's leermeester Michael Wolgemuth en diens stiefzoon Wilhelm Pleydenwurf geïllustreerd. Hun beider werk is echter meer dat van den illustreerenden schilder, dan van den graficus, die zich volkomen bewust is, dat zijn werk met den tekst een schoon geheel moet vormen.

In 1491 verscheen bij denzelfden drukker de zoogenaamde „Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit”, dat met de „Weltchronik” het meest typische voorbeeld is van het vijftiende eeuwsche geïllustreerde en ook geornamenteerde boek in Duitschland. Opmerkelijk daarbij is, dat deze houtsneden voorbestemd waren, om gekleurd te worden; niet alleen de vrij open behandeling wijst er op, maar ook enkele authentieke exemplaren die gekleurd zijn, bovendien een aardige passus in de „Schatzbehalter”, waar de zetter een opmerking voor den colorist gewoonweg tusschen den tekst in voegde. Bij de zesde plaat, waar verschillende offerdieren, als een os, een koe, lammeren enz., zijn afgebeeld, volgt zonder meer in den tekst: „en wanneer men de bovengenoemde dieren met kleuren wil bestrijken, dan moet de koe rood geverfd worden”.

In Duitschland zien wij in de vijftiende eeuw de drukkunst beperkt tot enkele centra, die ieder een eigen karakter dragen, zoo kan men een Straatsburgsche, een Augsburgsche en ook een Ulmer boek-ornamentiek onderscheiden. Vreemd is het wel, dat een kunststad als Neurenberg eigenlijk geen belangrijken drukker gehad heeft, zoo zelfs dat de bekende uitgave van de „Theuerdanck” in de stad Augsburg gedrukt werd.

Met Schedel's „Weltchronik” deed eigenlijk de kunstenaar zijn intrede in de boekkunst, en in de daarop volgende jaren — in het begin der zestiende eeuw — in den bloeitijd der grafische kunst in Duitschland, zullen wij telkens in de boekkunst namen van kunstenaars aantreffen, die ook buiten het boek 'n goeden klank hebben. In Straatsburg treffen wij in het laatst der vijftiende eeuw den

voortreffelijken drukker Heinrich Knoblochzter aan, wiens uitgaven met oude initialen versierd, fijne open randlijsten dragen.

De renaissance bracht echter meer en meer 't figuur in het ornament en in het begin der zestiende eeuw is het Johann Wechtlin, die voor de Straatsburger drukkers, zoowel voor Johann Knobloch, Johann Schott, als Matthias Schürer, de omrandingen voor hun boeken ontwerpt. De geest dier tijden bracht mede, dat die omrandingen in een eenigszins architectonischen stijl, die ook bij de Italianen in boekversieringen voorkomt, is opgevat. Daarenboven is Wechtlin's werk, evenals dat van zijn tijdgenooten, absoluut naturalistisch en spelen er kinderfiguurtjes, engelen, dieren, in vrijheid binnen het titelveld.

Naast Wechtlin noemen wij dan in de eerste plaats Hans Baldung Grien, die eveneens voor Knobloch en Schöffler gewerkt heeft, en Urs Graf, die o. a. voor Matthias Schürer enkele titellijsten ontwierp. Eenigszins afwijkend is het werk van Hieronymus Hopfer, die als graveur gewend was fijn blad-ornament op zwaard-gevesten te steken, wat ook in zijn ontwerpen voor boekversiering merkbaar is. Met Hans Weiditz en Tobias Stimmer gaat de boektitel geheel het terrein van de boek-illustratie worden, wat wij later, in de zeventiende eeuw, zeer sterk zullen terug vinden.

In de renaissance zien wij reeds het begin van de boekversiering, die zich bepaalt tot een titel-omlijsting, een enkele beginletter of een sluitvignet, waarbij de illustratie de zuivere ornamentiek meer en meer verdringt. In Augsburg, dat het middelpunt was van kaartenmakers en illuministen, heeft de boek-ornamentatie onder leiding van den drukker Günther Zainer, een zuiver decoratief karakter vertoond. Zijn kalenderblad uit 1472, zijn „Margarita Davitica” uit 1475, zij zijn versierd zooals de handschriften versierd werden, met fraaie beginletters, die langs den tekst liepen en in ornamentaties uitvloeiden. Toch zien we in de initialen o. a. die Zainer gebruikte, de zuivere houtsnij-kunst naar voren komen.

In het begin der zestiende eeuw komt ook in Augsburg de boekversiering in handen van kunstenaars als Hans Burgmair, Daniël Hopfer en Hans Weiditz, die ieder, naar mate hunner persoonlijkheid, een eigen karakter aan den boektitel gaven. Tot de meest opmerkelijke uit het begin der zestiende eeuw behooren een paar drukken van Johann Otmar, waarbij de begin-titel gesneden is, daaronder een paar regels gezet en dan een toepasselijke illustratie in wit-zwart houtsnede. Het zijn „Stellarium Coronae Mariae Virginis” en „Pomerium de Tempore”.

De kunstenaar die in de boekkunst der Augsburgsche renaissance, als wij het zoo mogen noemen, een voornamelijk rol gespeeld heeft, was Hans Burgmair, die, hoewel zijn hoofdwerk vooral op illustratief terrein ligt en dus feitelijk buiten onze beschouwing, toch ook op boek-ornamenteel gebied van invloed is geweest. Wij denken hierbij direct aan zijn beide voornaamste werken de „Theuerdanck”, „Der Weiss König” en zijn medewerking aan de „Triumphtochten”, alle op last van Keizer Maximiliaan gemaakt.

Sprekende over de „Theuerdanck”, dan denken we niet alleen aan de illustraties, maar ook aan de letter, aan het zetwerk, dat door sierlijke halen en krullen tot ornament geworden is. Trouwens de letters alleen kunnen door hun vorm, door hun zetwijze, witverdeling, marge-breedte enz., zonder eenige versiering, al een schoon geheel geven. Ik kom hier later wel even op terug, om aan te toonen, dat zoowel de gebroken-gothische letter, als de sierlijke, aan de schrijfkunst ontleende civilité, zonder bijkomende versiering de pagina tot iets heel moois kunnen maken.

Burgmair was meer illustrator, en het zuivere boek-ornament, dat wij van hem kennen, is een alfabet met kinderfiguurtjes, die, weinig ornamentaal, zich in de open ruimten der letters vermeien.

Een geheel andere persoonlijkheid was Daniël Hopfer, oorspronkelijk metaalgraveur en bij uitstek fijn-ornamentist. Waar Burgmair een titel-illustratie maakte, daar zien we van Hopfer juist een geheel ornamentaal gecomponeerde omranding. Zijn ornament is in den beginne laat-gotisch, met de renaissance-motieven dier tijd gemengd: de dolfijnen, grotesken, kinderfiguurtjes, hoorns van overvloed enz. enz.; maar later zien wij er de vrije naturalistische bladranken en ornamenten der renaissance overheerschen, tot enkele zijner laatste titelranden een geheel eigen cachet krijgen, zich kenmerkend door wit ornament op zwarten grond. Ook dan zien wij, dat de titel-omranding niet per ongeluk, maar opzettelijk uit gedeelten bestaat, die aangezet kunnen worden, feitelijk losse kop- en randlijsten tot een titel-omranding samengevoegd.

Na Hopfer zou ik nog Hans Weiditz willen noemen, wiens werk voor de renaissance boek-ornamentiek uit het begin der zestiende eeuw een zeer sprekend voorbeeld is. Behalve geheele titelpagina's, heeft hij ook een alfabet met figuurtjes en losse koplijsten gemaakt.

Als derde drukkers-milieu uit het einde der vijftiende eeuw willen wij nog Ulm vermelden, niet omdat daar „geschäftlich” groote kracht van uitging, maar

omdat men er op de oude tradities der manuscripten voortwerkte. De drukker Johann Zainer, familielid van den Augsburger Günther Zainer, was van huis uit schilder, wat aan zijn uitgaven wel merkbaar is en misschien ook aan het succes van zijn zaak. Na gedurende enkele jaren proeven met zeer mooie uitgaven met versierde letters en randen genomen te hebben, moest hij deze staken en zich meer bepalen tot volksboekjes. Toch zijn uit boek-ornamentaal oogpunt zijn uitgaven voorbeelden van stijl en goeden smaak.

Een andere Ulmer drukker, Leonhard Holl, had al even weinig succes. Als eigenaar eener groote speelkaarten-fabriek, begaf hij zich in 1481 in het boekdrukkersbedrijf, om dit na een drie-tal jaren van weinig financieel succes, weer te verlaten.

Ik noemde terloops even de „Theuerdanck”, die in 1517 verschenen is, ter verheerlijking van het keizerlijk huis van Maximiliaan I. Bekend is, dat deze prachtlievende vorst velen kunstenaars opdrachten gaf, die den luister van zijn regeering in beeld moesten brengen. Ook aan de „Theuerdanck” hebben verschillende kunstenaars medegewerkt, als: Bernhard Beck, Hans Burgmaier, Erhard Schön, maar in ons verband is het zoogenaamde Theuerdanck-type, waarmede het boek gedrukt is, het voornaamste. Het is aan het kanselarijschrift ontleend en neigt tot de latere fraktuur; de drukker ervan is Hans Schönsperger uit Augsburg, die in 1508 al keizerlijke hofdrukker was. Het toezicht er op werd gehouden door Melchior Pfinzing uit Neurenberg.

Dat keizer Maximiliaan aan de boekkunst zijn volle belangstelling gaf, bewijst wel het naar hem genoemde gebedenboek, dat versierd werd met omrandingen door Albrecht Dürer, Hans Burgmaier, Baldung Grien, Jörg Breu, Lucas Cranach e. a. Het is gedrukt in kanselarijschrift, met sierlijke krullen, en afkomstig van de werkplaats van Johan Schönsperger, die het 30 December 1513, in weinige exemplaren, voltooidde. (Thans zijn nog slechts een vijf-tal exemplaren op perkament bekend.)

Een gebedenboek, dat keizer Maximiliaan voor de St. Georgeridders-Orde bestemde, ter herinnering aan een der kruistochten, en dat door Albrecht Dürer met prachtige randversieringen omlijst was, is echter in zijn tijd niet tot uitvoering gekomen en eerst veel later, door Strixner in 1809, langs den weg van steendruk gereproduceerd. In houtsnede zouden Dürer's pennenlijnen waarschijnlijk ook wel wat grof geworden zijn.

Is in Duitschland de invloed der kunstenaars uit het renaissance-tijdperk meer illustratief dan ornamentaal, het Fransche boek uit het einde der vijftiende eeuw draagt daarentegen meer een decoratief karakter. Het zijn de zoogenaamde livres d'heures, de gebedenboeken, die door Simon Vostre, door Vérard, Thilmann Kerver e.a., met bijzondere zorg en voorliefde werden uitgegeven.

De omrandingen zijn in tegenstelling met de Duitsche, minder zwaar, meer open en doorgaans uit losse stukken aaneen gezet. Waar veel drukken op perkament gemaakt werden, lag het ook in de bedoeling, ze als de oude handschriften te kleuren. Uit dezen tijd zou ik nog Geoffroy Tory (1480-1533) willen noemen, die voor de Parijsche drukkers, o. a. voor Simon de Colines, prachtige initialen, randen en lijsten met bloemen en bladen teekende.

Het einde der zestiende eeuw brengt dan het verval voor de boek-ornamentiek, de illustratie heeft meer en meer de ornamentatie verdrongen en ten slotte liep die overlading weer uit op een niet meer dan strikt noodzakelijke versiering van het boek: laat ons 't noemen het type der laat-renaissance. Wat ons uit dien tijd bereikt, geeft soms wel eens een strikt persoonlijken smaak van een kunstenaar, maar is zelden nog als „boek-uiting” een schoon geheel.

Van zeer grooten invloed op het boek wordt dan de toepassing van de kopergravure als reproductie-middel in het begin der zeventiende eeuw. Het drukken hiervan eischt een heel andere bewerking dan de druk eener houtsnede. De laatste kan tegelijk met de letters mede gedrukt worden, de eerste daarentegen vereischt een afzonderlijken druk. De combinatie van beide in één boek is dan ook principieel onjuist en heeft voor het boek „als geheel” weinig opgeleverd. Het is de losse titelpagina alleen, die op den voorgrond treedt.

De nieuw ingevoerde kopergravures zijn geheel gescheiden van de versiering der drukzijden en kunnen nauwelijks ornamentaal genoemd worden. Met de zeventiende eeuw komen wij aan de periode, waarbij van zuivere boekkunst geen sprake meer is, dat wil zeggen ten minste wanneer wij het boek als één geheel opvatten, waarbij samenhang bestaat tusschen het werk van den zetter en den versierenden kunstenaar. Het optreden der kopergravure in het boek verbrak den band tusschen tekst en illustratie en ornamentatie. Van nu af bestaat de boekversiering dan ook nagenoeg uitsluitend uit de afzonderlijke titelpagina en de ingevoegde illustratie. Hoewel deze tijd toch namen kent als Plantijn, de Elseviers, Blaeu en zoovele andere, namen die terecht in de wereld der uitgevers

een goeden klank hebben, daar is zij echter voor de zuivere boek-ornamentiek van minder belang dan men vermoedt. Niet dat ik wil onderschatten, wat Rubens o. a. voor de Plantijnsche drukkerij gemaakt heeft, wat de Fransche graveurs voor talrijke luxe uitgaven ontwierpen; maar de éénheid van het boek, het verband tusschen tekst en versiering ging verloren door de afzonderlijke wijze, waarop tekst en ornamentatie gedrukt werden. Hiermede deed als het ware een zeker anarchisme in de boekkunst zijn intrede.

Van nu af is het ook meer de teekenaar, de illustreer, die den boventoon voert. En in lateren tijd, het is niet geheel ijdelheid, maar onbewust maakt de teekenaar zijn illustraties, zijn ornamentaties, zelfs geheel onafhankelijk van den drukker, bekommert hij zich er niet over, hoe en op welke wijze zijn werk geplaatst wordt. En de drukker, ook deze is het juiste inzicht kwijt en overweegt niet meer het verband tusschen zijn, en des teekenaars werk.

Dit alles veroorlooft niet, dat wij de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw voor de boek-ornamentiek mogen overslaan: het is de periode van, zooals ik ergens las, „de pracht in voorstelling en vorm”. En ik ben mij er dan ook volkomen van bewust, dat ik zeer veel boekliefhebbers, uitgevers en verzamelaars tegen mij in het harnas jaag, als ik niet mee doe aan hun bewondering voor die prachtige zeventiende en achttiende eeuwsche uitgaven. Maar doe ik dat niet, dan volgt daar niet uit, dat ik de kunstenaars, die de titelbladen ontwierpen en in koper graveerden, niet apprecieer, dat ik hun werk afkeur, neen! maar wel de wijze waarop het toegepast is in verband tot het boek.

Alfred Pollard zegt in „The Printing Art” van Januari 1904: „At the other end of the sixteenth century the initials and indeed the decorative work generally found in books from the Plantin-Press, are about as bad as they can be. Unluckily they set a fashion which remained in vogue throughout the seventeenth century, and contributed to make it, what it certainly is, the most degraded period in the history of printing”.

En Walter Crane zegt in zijn „Decorative Bookillustration”: „Nu moet ik zevenmijls-laarzen aantrekken en groote sprongen maken. Wat nu de boeken der zeventiende eeuw betreft, komen weinige daarvan voor ons doel in aanmerking.”

Van decoratieve ornamentatie is weinig sprake, de versiering is meestal naturalistisch en figuraal, en staat doorgaans totaal op zichzelf, hetzij als illustratie, hetzij als titelpagina.

De houtsnede, die zich gekenmerkt heeft door de simpele lijnversiering in het begin, door de overweldigende kracht van Dürer, door de zachtere vormgeving van Holbein, zij heeft afgedaan, omdat haar techniek zich minder goed leende tot de pracht en praal, die men wenschte. De tijd der zestiende en zeventiende eeuw vroeg meer naar zwier en pronk, dan naar eenvoud en zoo werd de kopergravure tegen het einde der zestiende eeuw een lieveling van den tijd. Het zijn dan veelal reisbeschrijvingen en werken over architectuur, waarvoor koperplaten gesneden worden, en wij noemen dan namen als Theodore de Bry (1561-1623) en Matheus Merian. Ook den Antwerpenaar Dominik Baltens, genaamd Custos (1560-1612) mogen wij niet vergeten, te meer omdat hij door zijn huwelijk met de weduwe van den Augsburgschen goudsmid Balthasar Kilian, van invloed is geweest op het werk harer beide zoons Lukas en Wolfgang Kilian en daardoor voor de Vlaamsche kunst-uiting in Augsburg een tweede vaderland vond.

De kopergraveur wordt in dien tijd de reproducent van werken op architectonisch en picturaal gebied, zoo iets wat wij in onze fotografie vinden. Zoo maakte de Romeinsche graveur Pietro Aquila († 1692) series afbeeldingen naar het werk van Raffael, Carracci, Pietro Berrettini, Giovanni Lanfranco e. a.

De bekende uitgevers uit dien tijd deelden den smaak van het publiek en vonden de kopergravure ook een veel fijner, gedistingeerder reproductie-middel dan de houtsnede.

Daar het tweemaal drukken van het vel, namelijk voor den tekst op de boekdrukkers, voor de ornamentatie tusschen de plaatdruk-walsen omslachtig en kostbaar was, bepaalde men zich meer en meer tot losse afbeeldingen, die later in het boek ingevoegd werden. Meestentijds waren dit afzonderlijke platen ter toelichting van den tekst, maar ook een beginplaat tegenover den titel, en de titel zelf. De beginplaat-titelplaat, gaf dan meestal een zinnebeeldige voorstelling van den inhoud van het boek, terwijl de titelpagina, behalve den titel, veelal het merk van den drukker of uitgever droeg. Dit uitgeversmerk, dat ook in houtsnede veelal als sluitstuk van de tekstgroep op de titelpagina voorkomt, wordt in zekeren zin een versieringsmotief, waaraan hoe langer hoe meer uitbreiding gegeven wordt.

Kunstenaars van naam, graveurs van groote bekendheid, maakten voor de beroemde uitgevers der zeventiende en achttiende eeuw de ontwerpen en gravures voor de titelplaten. Wij denken dan als van zelf aan den Antwerpschen uitgever

en drukker Plantijn en zijn schoonzoon Moretus, wiens boeken door niemand minder dan Rubens verlucht werden. Rubens ontwierp het drukkersmerk met den vergulden passer, hij maakte ook titelpagina's, want Moretus hield de traditie van zijn schoonvader hoog, door veel zorg aan zijn uitgaven te besteden en in het bijzonder had dan ook de titelplaat zijn belangstelling.

Zijn vriendschap met Rubens bezorgde hem diens medewerking, en aardig is het te lezen, dat de kunstenaar voor het werk dat hij voor Moretus deed, zijn Zondagen reserveerde, daar een werkdag hem honderd gulden op moest brengen en hij dat voor zijn vrienden wat veel vond. Er stond echter tegenover, dat hij zes maanden van te voren zijn opdrachten moest hebben, om er rustig over te kunnen nadenken en te ontwerpen. Ook maakte Rubens wel eens een schets, die dan door een zijner leerlingen, o. a. Erasmus Quellinius uitgevoerd en door Cornelius Galle gegraveerd werd. Er staat dan ook ter verduidelijking onder: „inventit”, „delineavit” en „sculpsit”. Ook Christophe de Jegher graveerde veel ontwerpen van Rubens.

Talrijk zijn de titelbladen door Rubens gemaakt. Meestentijds zijn ze een allegorische voorstelling van het boek zelf. Indien ik er enkele noem, het zoude zijn die voor „Optiek” van François d'Aguillon, waarop op een steen de godin van het licht zit, met een pauw en een adelaar, de scherpst ziende dieren, naast zich, verder verschillende optische instrumenten; of het titelblad voor de uitgave van Justus Lipsius, diens Seneca-uitgave en ook voor zijn gezamenlijke werken, met een portret van Lipsius, verder de bustes van Tacitus en Seneca.

Hoewel Rubens zijn prestaties tegenover zijn vriend Moretus meestal met boek-leveranties verrekende, toont een nota in het Museum Plantijn ons aan, dat hij toch betrekkelijk bescheiden in zijn eischen was. Voor een teekening ter grootte van een  $\frac{1}{2}$  pagina rekende hij *f* 20.—, voor 'n  $\frac{1}{4}$  pagina *f* 12.—, voor 'n  $\frac{1}{8}$  pagina *f* 8.— en voor een kleinere *f* 5.—.

De tweede helft der zeventiende eeuw telt onder zijn beroemde uitgevers het geslacht der Elseviers. De stamvader Louis Elsevier (1592-1617), boekhandelaar te Leiden, had twee zoons: Matthijs en Ægidius, waarvan de eerste weer vier zoons had: Isaak, Abraham, Bonaventura en Jacob, die den roem van het huis zouden verspreiden. Hun uitgaven tellen meer dan 2100 nummers. Over het algemeen munten zij meer uit door mooien druk, dan door extra versieringen. Ook de Amsterdamsche drukkersfamilies Blaeu en Waesberghe behooren tot dit tijdperk.

De zeventiende en achttiende eeuw is voor de Fransche boekkunst, met haar sierlijke titelpagina's, een tijdperk van grooten bloei. Wij mogen de combinatie boek- en plaatdruk afkeuren, wij mogen de losse, ingevoegde platen, met hun witte achterzijden, niet in een boek op haar plaats achten, toch gaat er van het Fransche achttiende eeuwsche boek een zekere bekoering uit. Heele scharen van kunstenaars zien wij in Frankrijk hun krachten aan het boek geven, schilders zoowel als graveurs. Choffard illustreerde en enlumineerde „De Contes” van La Fontaine, Gravelot maakte platen bij Corneille's „Théâtre”. Naast François Boucher, zien we behalve de reeds genoemden: Ch. Nic. Cochin, Jean-Michael Moreau, Charles Eisen en Pierre Clément Marillier.

Soms werken verschillende kunstenaars mede aan éénzelfde uitgave, zooals aan de „Metamorphosen” van Ovidius, in de vertaling van abt De Banier (1767), waarbij wij namen zien van Boucher, Eisen, Gravelot en Moreau als teekenaars, Binet, Duclos, Le Mire, Massard, Ponce, Longueil en Saint Aubin als graveurs.

Duitschland nam den Franschen geest eenigermate over; Frederik de Groote wist den Duitschen graveur Georg Friedrich Schmidt (1712-1775), uit Parijs naar Berlijn te trekken, waar hij hem de „Brandenburgische Memoiren” met titel en sierstukken laat verluchten. Uit dienzelfden tijd zijn nog te vermelden: Christian Gottlieb Geyser († 1807), Johann Martin Preisler († 1794), Johann Wilhelm Meil (1732-1805). Een geheel afzonderlijke plaats neemt Daniel Chodowiecki (1726-1804) in, die vooral bekend is als illustrator van almanakken, kalenders en kleine boekjes, als Gellert's Fabelen. Noem ik verder nog Salomon Geszner (1730-1788) uit de achttiende eeuw, dan naderen wij de negentiende eeuw met mannen als Ludwig Richter en Adolf Menzel. Kunstenaars van zeer groote beteekenis, illustratoren eersten rang, maar . . . geen boek-ornamentisten.

Ludwig Richter's en têtes, bekend uit verschillende tijdschriften en religieuze boeken, zij zijn illustratieve composities, evenals ten onzent Rochussen ze opvatte, die den kop ontwierp, welke jaren lang — ik geloof thans nog — het tijdschrift „Eigen Haard” sierde.

De ornamentaties uit de achttiende eeuw begon men zelfs wat druk en overladen te vinden. Opmerkelijk is dan ook, dat Schiller in 1794 aan zijn uitgever schreef: „Wir wollen alles vermeiden, was Schnörkel und Ueberladung ist, und Schnörkel heiszt mir in einem Buche alles, was nicht Buchstabe oder Interpunktion ist.”

Als drukkers uit dien tijd zou ik nog willen noemen: John Baskerville (1757-1775), wiens inventaris door Peter August Beaumarchais overgenomen werd en die zich daarmee installeerde in het stadje Kehl, tegenover Straatsburg, waar hij Voltaire's werken in pracht-uitgave zou doen verschijnen. Naast John Baskerville verdienen zeker Didot en Bodoni vermelding.

Giambattista Bodoni (1740-1813) is een van de beroemdste Italiaansche drukkers, die zelf zijn letters sneed en de hertogelijke drukkerij te Parma tot aanzienlijke hoogte opvoerde. Hij nam als voorbeeld de beide Italiaansche drukkers der vijftiende eeuw, wier werken alleen door schoonen druk reeds uitmunten. Ik wees reeds op Ratdolt en Jenson, die ook de geestelijke vaders van Morris zouden worden.

De zaak Didot, gesticht door François, is voornamelijk groot geworden onder diens zoon François Ambroise († 1804), wien de verdienste toekomt, van een nieuwe, mooie, scherpe letter te hebben doen snijden.

In de boekversiering kwam aan het einde der achttiende, begin negentiende eeuw eenige wijziging, door een herleving der houtsnijkunst of liever houtgraveerkunst. De houtsnijkunst, langen tijd verdrongen door de kopergraveerkunst en daarom uit het boek verdwenen, keert terug onder leiding van Papillon in Frankrijk, en Thomas Bewick in Engeland.

Het is nu wel de houtgravure, dat wil zeggen de plaat gestoken met de burin in het kopshout, met het ijzer dus van den kopergraveur; maar toch het houtblok, dat weer mede gedrukt kan worden met de letter.

De terugkeer van het houtblok dus; maar kopshout maakte ook fijner ornamentiek, namelijk de reproductie van pentteekeningen, mogelijk. Dit was een verdienste, maar daarbij droeg het een groot kwaad met zich mede, omdat nu de houtgraveur de willige machine zou worden van den teekenaar, die zich geheel vrij voelde en nergens meer aan dacht, of rekening mede behoefde te houden.

De boek-ornamentatie uit de eerste helft der negentiende eeuw is dan ook geen ornamentatie meer, maar een willekeurige teekening, uitgevoerd door dikwijls zeer knappe kunstenaars, voor wien de voorstelling alles was en het verband tot het boek niet of slechts in de zooveelste plaats in aanmerking kwam. Trouwens hoe weinig teekenaars wisten en weten nog iets van een boek af, van letters, van zetwijze en formaat? Men maakte zijn illustraties voor een uitgever en die zorgde, of niet zorgde, voor de rest. Van eenig ernstig verband tusschen teekenaar,

drukker en uitgever was geen sprake... helaas in vele gevallen is dit nog zoo.

De man, die dit tegen het einde der negentiende eeuw op zijn duidelijkst inzag en die daadwerkelijk trachtte hierin verbetering te brengen, was William Morris. En al moge men zijn boeken thans niet meer als „voorbeelden” willen aanvaarden, wat hij deed, was een daad, waarvoor en drukkers en ornamentisten hem niet dankbaar genoeg kunnen zijn.

Ik noemde den naam van William Morris, en dit is meer dan een naam, het is een strijdkreet. Niet omdat deze socialist de menschen te wapen riep tot het oproer, maar omdat zijn denkbeelden, zijn voorbeelden op boekgebied een hernieuwing en herleving, een opfrissing waren, die een ongekende nawerking zouden hebben. Het is mogelijk, dat heden vele der jongeren op boekgebied zich niet meer bewust zijn, wat zij aan Morris te danken hebben, dat anderen, in navolging van enkele letterlievenden, in Morris alleen zien den onpraktischen utopist, die zeer dure en onbruikbare boeken drukte, maar ik verzeker u, dat al bestaat er heden ten dage dan ook lang geen algemeen verlangen naar boekkunst, en kan men helaas veelal spreken van boeken-fabrikage, zonder een man als Morris, zou zeer zeker er niemand aan gedacht hebben, dat een boek ook in-zijn-geheel, schoon kan zijn.

Men was omstreeks het midden der negentiende eeuw te veel in een sleur en ik neem het graag aan, onbewust maakte men de lelijkste dingen. Die tijd, wij kennen hem in onze kunstnijverheid ook, de periode van veel lof- en draaiwerk en opgelegd mahonie-hout, van onnutte en onbegrepen versieringen, hij drukte zijn stempel ook op het boek. En Morris, die als nijverheidskunstenaar, als ontwerper van meubelen en tapijten, een bijzondere voorliefde voor de middeleeuwen had, (men noemde hem den Gothieker), hij had een groote verzameling handschriften. Bij een vergelijking van deze met het negentiende eeuwse boek, moest de balans ten gunste van de eerste overslaan. De prachtige regelmaat, de gesloten letterspiegel, de verhouding der marge-breedte, dit alles kenmerkte de middeleeuwse handschriften en deze zocht men tevergeefs bij het negentiende eeuwse boek.

Omstreeks 1866, zoo deelt Cockerill ons mede, maakte Morris reeds plannen voor een geïllustreerde uitgave van zijn eigen werk „The Earthly Paradise”, dat tal van steenteekeningen, door zijn vriend en geestverwant Edward Burne Jones, zou bevatten. Het zou een groote foliant worden, in twee kolommen gezet, uit

de Caslon letter der Chiswick-press. Een vier en twintig-tal teekeningen er voor waren reeds gereed en deels door Morris zelf in hout gesneden, proefbladen waren reeds gemaakt, maar door verschillende omstandigheden bleef de uitgave onvoltooid. Een andere uitgave van zijn „Love is enough”, met randen en initialen deels door hem zelf ontworpen, mocht eveneens geen verschijnen belevan.

Uit den opzet van beide en uit een paar door hem versierde handschriften, onder andere een Horatius en een Omar Khayyâm, die van omstreeks 1870 dagteekenen, blijkt genoeg, dat Morris reeds lang zoekende was, van het boek iets fraaiers te maken, dan hij rond zich zag. Hij wilde het weer iets hergeven van zijn vroegeren luister en dacht er ondanks zijn middeleeuwsche voorliefde niet aan, een historisch type na te volgen. Hij trachtte weer eenheid aan het boek te geven door samenstemming van papier, kleur, inkt en tint, door goed evenwicht van illustratie en letterspiegel, kortom hij trachtte de harmonie van de bladzijde weer te herstellen.

Voor velen is dit misschien een onbegrijpelijke zaak, lang als men gewend is geweest, het toppunt van drukkunst te zien in een proefdruk op kalkachtig plaatpapier en voor illustratie de fijn-gerasterde autotypie naar een aquarel; maar Morris verfoeide beide, en kenschetsend is zijn bemerking ten opzichte van het eerste, dat hij liever het losse grove papier van de „Times” had, dan het fijnste couché-papier.

Morris' opvattingen gingen dan ook lijnrecht in tegen wat men van drukkers-standpunt adoorde, en verklaarbaar is dan ook de merkbare geringschatting waarmede zijn arbeid in den beginne door meester-drukkers werd ontvangen. Men zag in hem den enthousiasten liefhebber, die buiten de praktijk stond.

M. James Leatham verhaalt dan ook in zijn „William Morris, master of many crafts”, hoe hij een lezing bijwoonde, waarin Morris voor drukkers zou spreken over oud en nieuw drukwerk. „Terwijl hij vertelde over het drukken, kon men merken, dat zijn gehoor niet zonder eenige minachting naar hem luisterde, gekwetst door de verwaandheid van dezen amateur, die hun, vakmannen, over de praktijk van hun eigen vak wilde inlichten. Maar niet zoodra hield de spreker op, om op een scherm verschillende specimina van eigen drukkunst te projecteeren, of een daverend applaus brak los, waarmede men ten duidelijkste het resultaat van Morris' streven erkende en waardeerde.”

Om aan het boek meerdere eenheid te geven, was eigenlijk een hervorming

van alles onontbeerlijk. Ieder onderdeel, op zichzelf misschien technisch zoo goed mogelijk, miste het verband met de overige. De letter was van een angstig scherp raffinement, de absoluut vrije illustratie stond geheel op zichzelf, de ornamentaties hielden verband, noch met de letter, noch met de plaat. Het eenige middel, dat in deze afdoende was om die verschillende elementen weer tot elkaar te brengen, was ze van den grond af op te bouwen.

Allereerst wilde Morris een nieuwe, duidelijk leesbare letter, en hoewel zijn hart naar de gothiek uitging, meende hij toch met een romeinsche letter te moeten beginnen. Hiertoe bestudeerde hij de lettervormen der Italiaansche drukkers van de vijftiende eeuw en vond het volmaaktste type bij Nicolaas Jenson van 1470-1476 in diens Plinius-uitgave, maar ter vergelijking nam hij ook een uitgave van een anderen Venetiaanschen drukker uit dien tijd, namelijk de „History of Florence” van Leonardo van Arrezzo, door Jacobus Rubeus gedrukt. Hij copieerde deze letters echter niet, maar bestudeerde ze, „door ze op groote schaal te laten fotografeeren en ze verschillende malen na te teekenen, zoodat”, aldus schrijft Morris, „ofschoon ik meen het wezen ervan meester geworden te zijn, ik ze niet slaafs namaakte.”

Hij kwam op die wijze tot een kernvorm, die al de goede eigenschappen van de romein-letter in zich moest vereenigen en die hij „The Golden Type” noemde. In 1890 werd ze door Mr. Prince gesneden, zoodat in Januari 1891 het eerste boek met eigen letter, op de Kelmscott-press gedrukt kon worden.

Behalve deze Golden Type ontleend aan „The Golden Legend of Master William Caxton done anew”, kwam Morris er later toch toe, een gotisch type, maar dan een goed leesbaar gotisch, te maken voor zijn „Historyes of Troye” (The Troy-type) en dezelfde van kleiner corpus voor „The works of Geoffrey Chaucer” (The Chaucer Type).

Ook het papier had zijn bijzondere zorg en in overleg met een vriend, liet hij drie soorten maken: hard papier, uit zuiver linnen, min of meer ruw, maar niet zóó, dat het geribd was en hinderen zou bij het drukken.

Dat het zetten in de eerste plaats natuurlijk zijn aandacht had, spreekt van zelf, en zoowel de ruimten tusschen de regels, als die tusschen de woorden, waren voor hem punten van overweging, als ook de plaatsing van den tekst op de bladzijde. Deze regels voor tusschenruimte en plaatsing, zijn van het grootste belang bij de vervaardiging van mooie boeken; worden ze naar behooren in acht genomen, dan



maken zij, dat een boek met heel gewone letter gedrukt, er tenminste goed en aangenaam uitziet. Ze te veronachtzamen zal het effect van de best geteekende letter bederven.

Morris zou echter Morris niet geweest zijn, als hij, de versierder, een kunstnijverheidsman, zijn boeken onversierd had gelaten. Hij verluchtte dan ook wel degelijk zijn boeken met geornamenteerde initialen en grootendeels door hem zelf ontworpen en in hout gesneden omrandingen.

Cockerill noemt het aantal initialen van de Kelmscott-press honderd vier en tachtig, waarbij niet minder dan vier en dertig verschillende T's. Opmerkelijk is, dat Morris steeds in overeenstemming met de grootte van het boek, dus ook met de zwaarte van het letteroppervlak, zijn initiaal wist te bepalen. Nu eens is deze wit in een donker vierkant met ornamentatiën verlucht, dan weer donker, enkel sprekend door een fijn contourlijntje. Zijn omrandingen zijn ook: of wit in zwart uitgesneden, of zwarte bloem- en bladranken; zij herinneren in de verte aan de veertiende en vijftiende eeuwsche Italianen.

„De wingerdranken die de „Chaucer”, „The Suddering flood”, „Sidonia the Sorceress” en andere omlijsten,” schrijft Cockerill, „zijn een herinnering van Morris aan Beauvais, waar hij in Augustus 1891 was en de gevellijnen der huizen omlijst zag met wijndruiven.”

In de zeven jaren van Morris' optreden als drukker werden in het geheel niet minder dan zes honderd vier en veertig teekeningen door hem ontworpen en gesneden; maar daar hij ook anderen van zijn beginsel wist te overtuigen, vond hij medewerking bij Catterson-Smith, die de omrandingen van „The Earthly Paradise” maakte, bij Walter Crane, die teekeningen ontwierp voor „The story of the Glittering Plain” bij C. M. Gere en Arthur Gaskin, voor Spencer's „Shepherd's Calendar”, en niet het minst bij zijn vriend Sir Edward Burne Jones. Hoe voortreffelijk diens medewerking, diens begrip van eenheid is, bewijzen zijn illustraties voor de Chaucer-uitgave.

Wat in Morris' uitgaven zoo bijzonder opvalt, is „de eenheid”, die hij weer in een boek gebracht heeft, en daarmee de schoonheid. Zoo'n pagina van den Kelmscott-druk „The Chaucer” of „The Godefrey of Bologna”, zij is een voorbeeld van harmonie, zooals wij in de boekkunst langen tijd niet zagen en slechts bij Ratdolt, Jensson, Rusconia en anderen terugvinden.

Ik weet het, men verwijt Morris zijn anachronisme, men zegt dat hij in

zijn werk te veel de Italianen imiteert. Ik geloof echter, dat dit onjuist is. Hij inspireerde zich er op, behield de grondgedachte, maar volgde zijn eigen inzicht. Dat van beide eenzelfde bekoring uitgaat, is voor mij geen reden om aan een zekere imitatie te denken, maar wel dat Morris zóó in den geest der Italiaansche drukkers was doorgedrongen, dat hij op zijne wijze een soortgelijk schoon kon geven.

Velen zijn door zijn voorbeeld tot beter inzicht gekomen en daardoor is het juist zeer goed mogelijk te zien, wie slechts den uiterlijken tooi van Morris zijn boeken zagen en aan wien de grondbeginselen geopenbaard waren. De laatsten, zij zouden mooie boeken maken, zonder maar één oogenblik de gedachte aan een Kelmscott-uitgave op te roepen, en toch is het Morris' geest, die tot hun doordrong. Talrijk zijn de „private-presses”, die na en tijdens Morris' werken, in Engeland en elders verzezen.

Laat ik slechts noemen de Doves-press, Ashedene-press, Vale-press, Eragny-press, Hornby-press, de Iersche Guale-press en vele andere. Enkele van deze, de Doves-press onder leiding van Cobden-Sanderson en de Dun Emer-press door Miss Yeats bestuurd, doen zien, dat men zelfs zonder eenige versiering, alleen door goede letter, goed papier en goede verhoudingen, het boek tot een mooi geheel kan maken; zonder eenigen uiterlijken tooi dus.

Morris' voorbeeld is van niet geringen invloed geweest, niet alleen op hen die een eigen drukkerij wilden stichten, maar ook op teekenaars, illustrators en ornamentisten, die hun krachten aan de boekkunst gaven.

Wij noemden reeds Walter Crane, wiens versieringen voor Spencer's „Fairie Queene”, voorbeelden zijn voor goed begrip van eens teekenaars taak. De moeilijkheid om goede overeenstemming met de letters te krijgen heeft Crane bij enkele uitgaven, onder andere „Fairie Queene” en ook bij zijn prentenboeken ondervangen door zelf de letters te teekenen en dan de geheele pagina te laten clichéeren. Dit is natuurlijk wel een oplossing, al lijkt ze mij niet de meest juiste.

Ik zou uit dezen tijd in Engeland tal van namen kunnen noemen van mannen, bij wien duidelijk de invloed van Morris zou zijn aan te wijzen. Ik wijs slechts op Charles Ricketts („Hero and Leander”), op Aubrey Beardsly („Mort d'Arthur”), op Laurence Housman („The House of joy”), op Fairfax Muckley.

Die invloed van Morris, hij reikte echter veel verder dan Engeland, want we kunnen ze aanwijzen in de boekkunst in Amerika, Duitschland, België en ten

onzent. Frankrijk bleef, wat ook in de kunstnijverheid merkbaar is, meer op zichzelf staan, al zouden wij het werk van Eugène Grasset, wiens naam u de Grasset-letter in herinnering zal brengen, diens illustraties en omrandingen voor zijn kalenders en voor zijn „Histoire des quatre fils Aymon”, kunnen uitschakelen. Bij den Franschen zwier, waarbij de boekversierder, zonder rekening te houden met tekst en letter, een versiering over de pagina heen liet loopen, maakt de strakke teekening van Grasset een gunstige uitzondering. De Franschman Lucien Pissarro, wiens Eragny-press hem tot een Engelschman maakt, staat buiten dit nationaal verband.

In Amerika zou ik willen wijzen op het werk van Bradley en van O. Kane. De laatste vooral heeft boekversieringen gemaakt, die zeer goed in evenwicht met de tekstletter zijn.

In België is het de uitgever Dietrich, die een zeer goeden kalender van Van Rijsselberghe uitgeeft.

In Duitschland heeft de beweging van Morris, als we het zoo noemen mogen, „ingeslagen”. Tal van uitgeverijfirma's zagen in, dat hun uitgaven er toch beter, frisscher, plezieriger, konden uitzien. Wij denken slechts even aan Eugen Diederichs, het Pan-Verlag, Schuster und Löffler, Alexander Koch, aan Strargardt te Berlijn, aan Lattmann in Goslar, om niet te spreken van de lettergieterijen, die in de nieuwe boekversiering een terrein ter exploitatie vonden.

Er is nu wel eenig verschil in tusschen dat, wat bij een man als Morris uit het hart kwam, wat bij hem een artistieke levensvoorwaarde was, en de Deutsche boekkunst, waar, bij alle respect voor den ondernemingsgeest der betreffende firma's, toch wel even de „kaufmännische” zijde achter zat, om van deze, uit Engeland overgewaaid mode, te profiteeren. Dit neemt echter niet weg, dat ze haar sporen heeft achter gelaten en er bij de Deutsche drukkers en uitgevers toch wel iets van plezier in een mooi boek is blijven hangen.

Als ik namen zou moeten noemen uit dien begintijd der Deutsche boekkunst, dan zijn het die, welke wij ook in de kunstnijverheid terugvinden, namen als Pankok, Behrens, Eckmann, Kleukens, Weisz, Heine, Cissarz, Lilien en vele anderen. Enkele van deze kunstenaars, als Eckmann, Kleukens, Ehrich Weisz of Cissarz, zult u ook vinden als medewerkers aan lettergieterijen, waaruit wel volgt, dat hun boekversieringen iets meer waren, dan toevallige bevliegingen van een teekenend schilder.

Den invloed van William Morris op ons land heb ik voor 't laatste bewaard, omdat zij daar ook zeer merkbaar is. Wij zien aan den eenen kant de uiterlijkheid van Morris overgenomen, als bij Veldheer, in zijn „Dorpen aan de Zuiderzee”, aan den anderen kant, het begrip, de zienswijze van Morris, bij Dijsselhof en Derkinderen, om slechts enkelen te noemen.

Morris' Kelmscott-uitgaven beginnen meestal met een dubbele versierde pagina, waarvan een den titel draagt, beide omlijst en als contra-pagina's opgevat. Dit is een eigenaardigheid, die wij kunnen apprecieeren en overnemen, maar waarmede Morris' beginsel als zoodanig, niet staat of valt. Zijn evenwicht in de pagina's, zijn harmonie, lijkt mij van veel grooter belang. En zien wij nu naar Veldheer's „Noord-Hollandsche Steden”, na den invloed van Morris verschenen, dan zien wij juist, dat wel de contra-pagina's zijn overgenomen, maar de ornamentatie veel te overwegend is. De versiering overstemt den tekst en het geheele verband is weg.

Opmerkelijk uit die dagen is een vertaling door Jan Veth van Walter Crane's „Claims of decorative Art”, onder den titel „Kunst en Samenleving”. Voor deze uitgave, met liefde begonnen, maakte Dijsselhof een omslag, een bandteekening en houtsneden als kopvignetten voor de hoofdstukken. Dit was niet „ge-Morrist”, maar een zuivere poging, om door houtsnede-ornamenten een mooi geheel in het boek te krijgen, een goede harmonie tusschen letterzwaarte, letterspiegel en het kopvignet.

In Nederland begon toen ook bij enkele uitgevers plezier te komen voor een mooi boek. S. L. van Looy gaf een serie „Bloemlezingen van Nederlandsche Dichters” uit, met versieringen van Dijsselhof, Nieuwenhuis, Cachet, Toorop en anderen. Ook een versierde uitgave van Perk's „Gedichten” valt te noemen. De Erven Bohn vonden voor een Gysbreght van Aemstel-uitgave de medewerking van Berlage en Derkinderen.

Voor Derkinderen heeft meermalen getracht, ook op boekkunstig gebied zijn inzichten over harmonie in kunstnijverheid te verwezenlijken. Zijn boekversieringen bij het „Gedenkboek der Keuze-tentoonstelling”, zijn omslag voor de „Mis” van Diepenbrock, zijn „Gysbreght van Aemstel”, dit al bewijst, dat hij, mogelijk geïnspireerd door Morris, toch op zijn wijze naar een oplossing voor het schoone boek zocht.

Opmerkelijk is trouwens, dat men, behoudens uitzonderingen, in Nederland

niet zoo sterk aan den uiterlijken kant der Kelmscott-drukken bleef vasthouden; dat voor ons Morris meer geweest is een prediker van een nieuwen geest, dan een voorbeeld ter directe navolging. Zien wij dan ook wat Nieuwenkamp onder anderen in dien tijd maakte, dan zit daar meer het voorbeeld der oude volksboekjes in: ed illustraties, de tekst er bij gesneden en de losse, pasklaar gemaakte omrandingen. Hoe Van Moerkerken, die destijds een leerling van Derkinderen was, zocht naar eenheid, toont ons zijn „Larensche Legende”, die geheel in hout gesneden was. Dit is natuurlijk ook een oplossing, maar zeker archaisch, daar ze terugkeert tot de blokboeken, en wij leven nu eenmaal in een tijd, waarin wij van alle vondsten partij moeten trekken. De machine heeft ontegenzeggelijk veel kwaad gedaan, maar toch moeten wij haar benutten en naar onze hand zetten. Wij kunnen ze in de productie niet uitschakelen. Ook Morris gebruikte de metalen letter, maar hij was niet tevreden met de smalle, magere, dikke en dunne romein, doch vormde een eigene, met breed en rond corpus.

Zoo zijn wij dan genaderd tot onzen eigen tegenwoordigen tijd, met zijn fouten en gebreken, maar ook met zijn goede kwaliteiten. Wanneer wij nu, om iets te noemen, een goede letter willen hebben, dan is die zelfs voor de zet-machine verkrijgbaar en met eenige moeite zelfs ook goed papier. En hiermede alleen reeds is, enkele Engelsche private-presses bewezen dit, de Zilverdistel toont het aan, en menige hedendaagsche uitgave draagt hiervan de kenmerken, een goed resultaat te verkrijgen. Maar, het vereischt zorg, overleg en inzicht. Het is de smaak van den drukker, zetter, uitgever, of van hem, die daarvoor in de plaats treedt; want de uitgever is veelal te commercieel aangelegd, en de zetter en drukker zijn meestal te afhankelijk, om er een eigen inzicht op na te houden. Zij moeten of meenen-te-moeten maken, al datgene wat het publiek verlangt.

Dat er tegenwoordig kunstenaars zijn, die voldoende begrijpen wat hun taak is, wanneer zij een boek moeten versieren, ook dit mogen wij wel aannemen; de uitgevers zullen echter wel doen bij de keuze tot medewerking, dan meer naar het werk en de opvatting van den grafischen kunstenaar te zien, dan naar diens reputatie als illustrator of schilder.

De „Holland-Harwich Line” liet indertijd een affiche maken door H. W. Mesdag, die, we mogen hem een zeer knap zee-schilder achten, toch zeker niet de aangewezen man was, voor een goed doordacht, decoratief aanplakbiljet. Zoo is

ook geenszins ieder schilder, Breitner bijvoorbeeld of een ander, de meest geschikte medewerker op grafisch terrein in het algemeen, op boekkunst in het bijzonder. Het is een zeer speciale zijde van het groote terrein der illustratieve kunst, waartoe bijzondere studie, kennis en smaak noodig zijn.

In den laatsten tijd, waarschijnlijk om aan de moeilijkheid van passende ornamenten bij bepaalde letters te ontkomen, hebben verschillende gieterijen ornamentstukjes in den handel gebracht, die bij goed gebruik zeer zeker goede resultaten kunnen geven. Voor de Lettergieterij „Amsterdam” ontwierp De Roos er eenige, die zeer eenvoudig en goed van vorm zijn. Hoe men ze toe kan passen toonen de proefboekjes aan; maar toch zullen ze slechts aan hun doel beantwoorden als ze komen in handen van een zetter, drukker of aesthetisch-adviseur, die er mede weet te werken, anders wordt alles tot een zeer slechten hutspot dooreen gehaald. Het materiaal is dan wel goed, maar het hangt er van af wat men er mede weet te maken.

Begrip, inzicht en smaak is eigenlijk het geheele geheim; want het effect van goed werk wordt niet bereikt door veel en meerdere kosten, maar door het juiste en goede gebruik van goed materiaal. Ten onrechte meent men wel eens, dat iets moois alleen door veel geld bereikbaar is, maar men vergeet hierbij, dat men dan hoogstens iets kan krijgen, dat er duur uitziet, zonder dat het mooi behoef te zijn. Met dezelfde middelen, die een uitgever thans dikwijls voor een boek beschikbaar stelt, zie ik bijvoorbeeld best kans om iets veel beters te maken, dan doorgaans het geval is. En ik geloof, dat wij niet steeds de schuld aan het publiek behoeven te geven en zeggen, dat dit juist het leelijke wil. Wanneer men er maar voor denzelfden prijs, het mooie tegenover zet, ik vermoed dan, dat het publiek ook dit wel accepteert, misschien er zelfs wel de voorkeur aan geeft.

En het zijn niet alleen de pracht- en plaatwerken, waaraan wij onze zorg moeten besteden, de meest gewone uitgaven, zij kunnen er eveneens goed verzorgd uitzien; ook dit is koopmanschap. Men vergete niet, dat, hoe kaufmännisch de directie eener firma ook aangelegd is, zij zeer veel waarde hecht aan de wijze waarop haar artikel aan den man gebracht wordt. Dáárvor heeft zoo'n firma een artistieken reclame-chef, een aesthetischen adviseur voor de etalage enz. Wat dan ook voor een ander artikel mogelijk is, is zeker bij het boek toch niet uitgesloten.

Een boek kan goed zijn, kan getuigen van den smaak van den verzorger. Deze zorg kan, wij zeiden het reeds, drieërlei zijn; zij kan berusten bij den

uitgever, indien deze, naast zijn noodzakelijk koopmanschap, voldoende artistiek onderlegd is, om te weten wat hij zelfs met weinig middelen bereiken kan. Ze kan ook van den drukker uitgaan, indien deze genoeg overwicht heeft op zijn cliënt, den uitgever. Zij kan ook worden overgedragen op den grafischen kunstenaar, die zich in de mogelijkheden en eischen van een goed boek voldoende heeft ingewerkt. Ik zie dus in dezen tijd de mogelijkheid voor een goed boek volstrekt niet uitgesloten. Het behoeven alle geen Chaucer-uitgaven te worden; doet de gelegenheid zich voor, om een dergelijk prachtwerk te maken, des te beter, maar met goeden wil, met zorg en inzicht, is ook het eenvoudigste tot schoonheid te verheffen.

Ik ben hier mogelijk van het eigenlijke onderwerp afgedwaald en dus vraag ik daarvoor excuus, maar voor mij strekt de ornamentiek van het boek zich zelfs uit tot... het ongeornamenteerde boek.

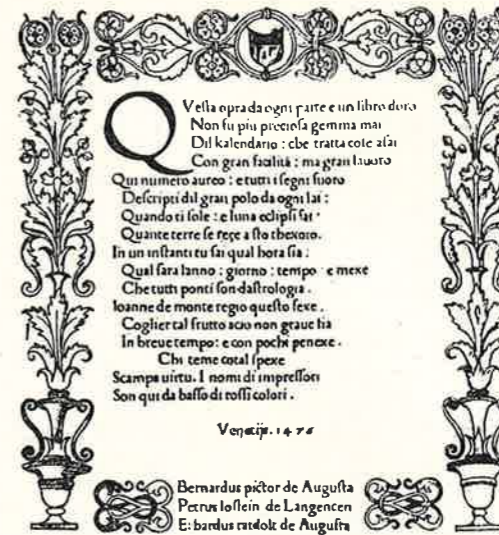
Ik heb u in dit kort bestek dan ook meer willen laten zien, hoe het boek in verschillende tijden geweest is, hoe men op verschillende wijzen getracht heeft, het tot iets moois te maken, en hoop, dat zij die in diverse werkkringen geroepen zijn, mede te werken aan het tot stand komen van het boek, dit niet louter zullen doen als een koopman, bij wien papier-, druk- en exploitatiekosten een som vormen, die gedeeld moet worden door het aantal afnemers. Van harte hoop ik, dat zij het product dat zij in den handel brengen, met een zelfde zorg en liefde zullen omringen, die de oude rubricators bezaten, die een Ratdolt had, die ook Plantijn kenmerkte, en die haar hoogtepunt bereikte in William Morris, the master of many crafts. Laat ik eindigen met wat L. Simons eens schreef: „Wat Morris weer in ons gewekt heeft is het besef, dat een boek in zichzelf een voorwerp van harmonie kan zijn.”



Fust en Schöffer, Mainz, 1465



Gunther Zainer, Augsburg, omstreeks 1475



Bernard Pictor, Petrus Löslein en Erhard Ratdolt. Venetië, 1476

Bernardus Pictor of Bernard Maler, een Augsburger van geboorte, was met Peter Löslein, een talentvolle medewerker van Ratdolt. Löslein werd in het slotschrift „Corrector ac Socius” genoemd en had geen invloed op de kunstzinnige verzorging.



Bernard Pictor en Erhard Ratdolt. Venetië, 1478

uitgever, indien deze, naast zijn noodzakelijk koopmanschap, voldoende artistiek onderlegd is, om te weten wat hij zelfs met weinig middelen bereiken kan. Ze kan ook van den drukker uitgaan, indien deze genoeg overwicht heeft op zijn cliënt, den uitgever. Zij kan ook worden overgedragen op den grafischen kunstenaar, die zich in de mogelijkheden en eischen van een goed boek voldoende heeft ingewerkt. Ik zie dus in dezen tijd de mogelijkheid voor een goed boek volstrekt niet uitgesloten. Het behoeven alle geen Chaucer-uitgaven te worden; doet de gelegenheid zich voor, om een dergelijk prachtwerk te maken, des te beter, maar met goeden wil, met zorg en inzicht, is ook het eenvoudigste tot schoonheid te verheffen.

Ik ben hier mogelijk van het eigenlijke onderwerp afgedwaald en dus vraag ik daarvoor excuus, maar voor mij strekt de ornamentiek van het boek zich zelfs uit tot... het ongeornamenteerde boek.

Ik heb u in dit kort bestek dan ook meer willen laten zien, hoe het boek in verschillende tijden geweest is, hoe men op verschillende wijzen getracht heeft, het tot iets moois te maken, en hoop, dat zij die in diverse werkkringen geroepen zijn, mede te werken aan het tot stand komen van het boek, dit niet louter zullen doen als een koopman, bij wien papier-, druk- en exploitatiekosten een som vormen, die gedeeld moet worden door het aantal afnemers. Van harte hoop ik, dat zij het product dat zij in den handel brengen, met een zelfde zorg en liefde zullen omringen, die de oude rubricators bezaten, die een Ratdolt had, die ook Plantijn kenmerkte, en die haar hoogtepunt bereikte in William Morris, the master of many crafts. Laat ik eindigen met wat L. Simons eens schreef: „Wat Morris weer in ons gewekt heeft is het besef, dat een boek in zichzelf een voorwerp van harmonie kan zijn.”



Fust en Schöffer, Mainz, 1465

Gunther Zainer, Augsburg, omstreeks 1475

Bernard Pictor, Petrus Löslein en Erhard Ratdolt. Venetië, 1476

Bernardus Pictor of Bernard Maler, een Augsburgse van geboorte, was met Peter Löslein, een talentvolle medewerker van Ratdolt. Löslein werd in het slotschrift „Corrector ac Socius” genoemd en had geen invloed op de kunstzinige verzorging.

Bernard Pictor en Erhard Ratdolt. Venetië, 1478



Evangelarium. Initiaal in rood, goud, blauw en groen. 1476

„Theurdank.” Houtsnede van Leonhard Schäuufflein, Neurenberg, Hans Schönsperger, 1507.

Unfals, de booze geest, lokt Theurdank over een door Unfals beschadigde trap. Het gelukt Theurdank er ongedeerd over te komen.

De „Theurdank” is een hoogst merkwaardig riddergedicht, door Melchior Pfünzing vervaardigd bij gelegenheid van het huwelijk van Maximiliaan I met Maria van Bourgondië. De volledige titel is als volgt: „Die geuelicheiten und eins teils der geschichten des löblichen streytbaren und berühmten helds und Ritters Teuerdancks”. De letters voor dit werk waren zoo kundig vervaardigd, dat men niet kon gelooven, dat dit met losse typen werd gedrukt.



Walo nach künem boden  
Den Erbar abet da vund nacht  
Der Leg an areyem vnd abet  
Zewundt dem Selben vnter  
Die Erzen in hober duren  
Zu dem en Suedel vnter  
Genz bet bon am quaten  
Dant hupsch en hute ene fungen



Gedrukt bij Simon Vostre, Parijs, 1498



**E** vergier d'onneur noullement  
nupum a patre. De sententia et voyage de nappes. Auquel est  
compromis omni le roy. Le baron de nappes de ce nō a bonpre des  
poper poffa et a poffa de ioume croutme de pmo. En nupques  
a nappes. de nappes usque a syon. Ensemble plusieurs aut  
tres choses saintes. et compofoe par reueres pree cy dicit manifeste  
Detoune de saint. et l'auo cur sine dangoufme. et par. Mas tre  
andip de la vigne seuaire de la. Royne et de monsieur le duc de la  
noye auec autres.

J. Trepperel, Parijs, omstreeks 1500  
„Le vergier d'honneur.”



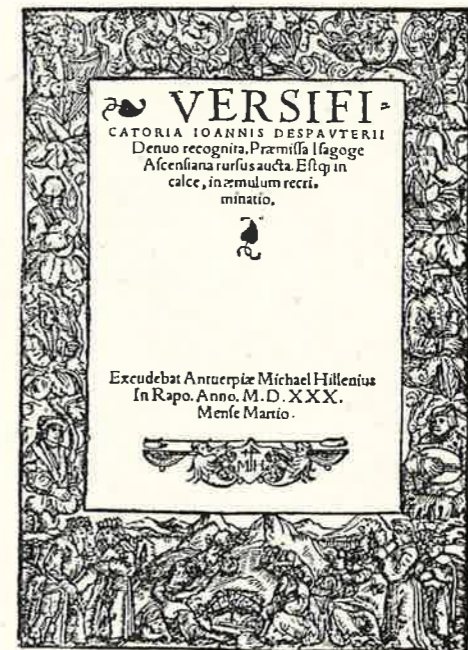
Geofroy Tory, Parijs, 1524



Geteekend door Daniel Hopfer.  
Gedrukt bij Sylvian Othmar, Augsburg, 1516



Gedrukt bij Simon de Collines,  
Parijs, 1534



Gedrukt bij Michael Hillenius, Antw. 1530



Dei veri ritratti.  
Rome, 1585



Gegraveerd door Joannes van Doetecum.  
Gedrukt bij Plantijn, Antwerpen, omstreeks 1584



Lodewijk Elzevir, Amsterdam, 1651



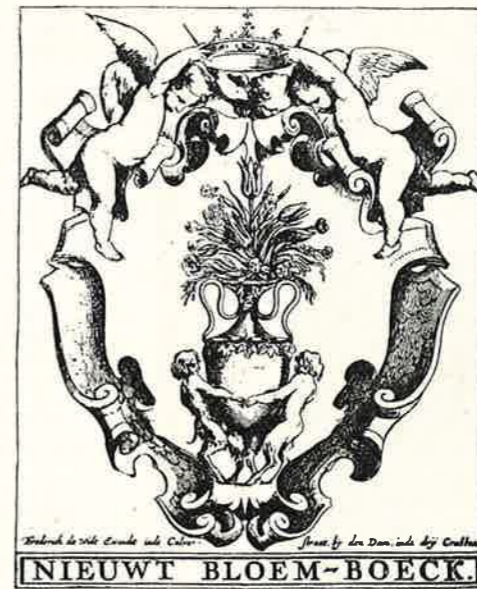
Armenische bijbel. Gedrukt door Matheus Avac,  
met typen van Chr. van Dijk, Amsterdam, 1666



Histoire d'Elizabeth, Parijs, 1627



Thomas le Cercq.  
17e eeuw



Fredrick de Widt, Amsterdam, omstreeks 1664



Sievers van der Meulen, 1707



Z. Chatelain, Amsterdam, omstreeks 1730



Gedrukt bij Franciscus Halma, Amsterd. 1707



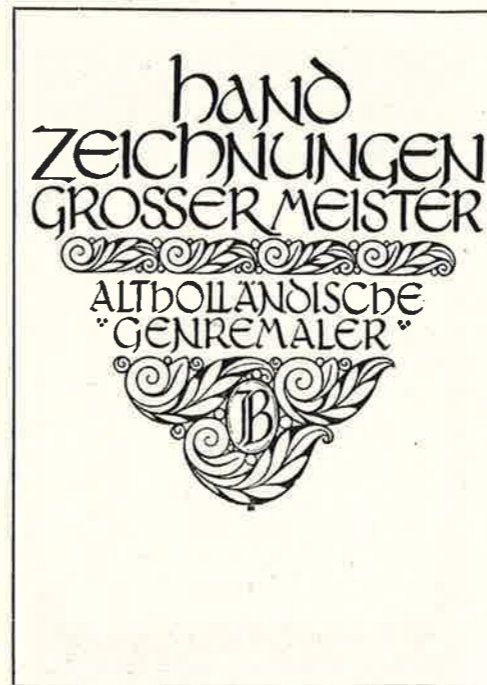
Den Haag, 1762



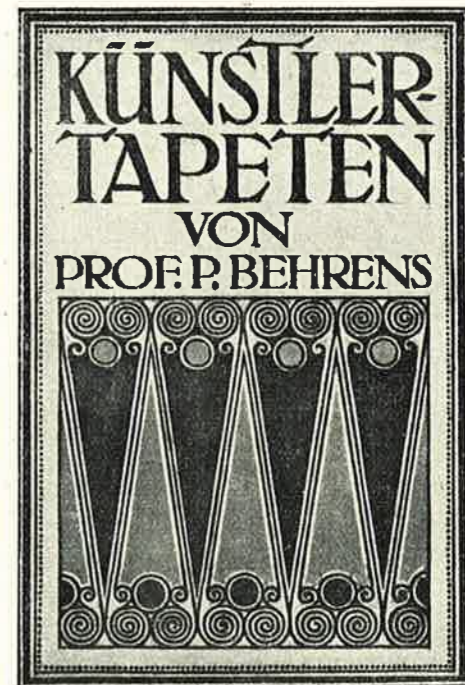
Eugène Grasset, Parijs, 1894



George Auriol, Parijs, 1907



Emil Rudolph Weisz, Berlijn, 1907



P. Behrens. Anhalter Tapetenfabrik, omstr. 1913

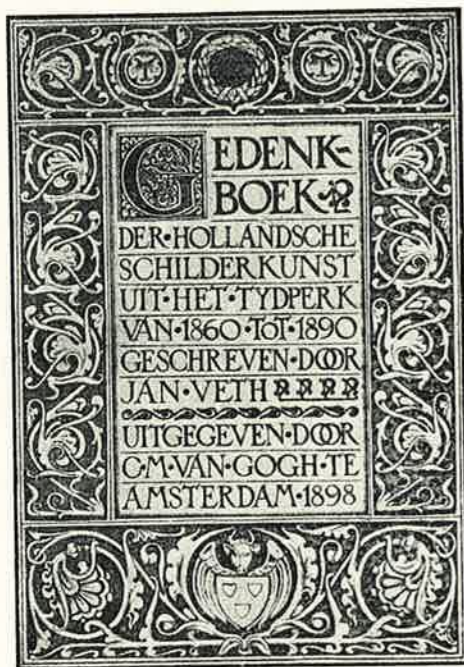




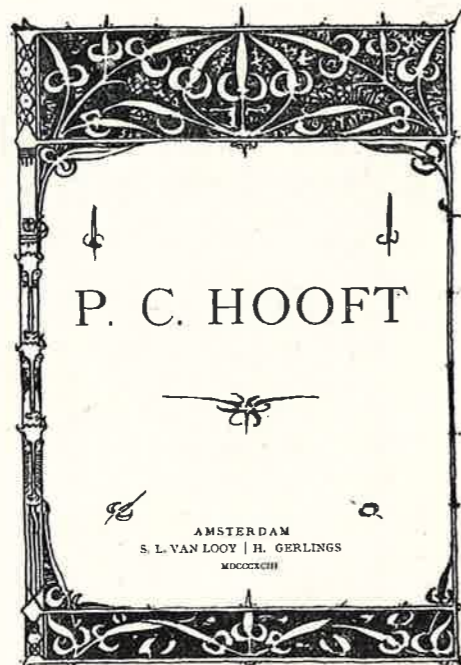
Pagina uit „Godefrey of Bologne”, van William Morris. Druk der Kelmscott Press



Randversiering ontworpen en gesneden door Charles Ricketts, Ballantyne-Press, 1899



A. J. der Kinderen, Amsterdam, 1898



G. W. Dijsselhof, Amsterdam, 1893

DE VOORNAAMSTE UITGEVERS DER NEGENTIENDE EEUW  
LEZING, GEHOUDEN DOOR DEN HEER D. SMIT



A. LOOSJES PZN



JOH. VAN DER HEIJ



D. DU MORTIER



JAN OOMKENS



G. J. A. BEYERINCK



J. DE VRIES



P. VAN CLEEF



Is. AN. NIJHOFF



P. N. VAN KAMPEN



J. K. TADEMA



H. D. TJEENK WILLINK



A. BELINFANTE



A. W. SIJTHOFF



D. A. THIEME



C. L. BRINKMAN



#### DE VOORNAAMSTE UITGEVERS DER NEGENTIENDE EEUW.

Indien we een juist inzicht willen krijgen omtrent den toestand van den boekhandel in het begin der negentiende eeuw, en daarmee op het uitgeversbedrijf van dien tijd, moeten we even een blik terugwerpen op de tijden, die daaraan voorafgingen.

De groote vlucht, die de Nederlandsche boekhandel in de zestiende tot de achttiende eeuw had bereikt, dankt zij vooral aan de vrijheid van geest, die hier, meer dan elders, zoowel in het godsdienstige als staatkundige, gehandhaafd werd en die een vroeger ongekenden bloei der wetenschappen ten gevolge had. De handelsgeest onzer natie had spoedig de nieuwe behoefte om te lezen en zich te ontwikkelen bespeurd, en de Hollanders werden, zooals Voltaire het uitdrukte „de handelaars der gedachten”. Vooral van het midden der zeventiende tot dat der achttiende eeuw leverden de Nederlandsche drukkerijen een bijna eindelooze reeks van kostbare en uitgebreide werken, wier aantal en omvang ons verbaasd doen staan. Die uitgaven waren menigmaal van zulk een kolossalen omvang, dat zij zelfs in den tegenwoordigen aan ondernemingen zoo rijken tijd, ons bijna onbegrijpelijk voorkomen. Onze boekhandel verzond de voortbrengselen der Nederlandsche pers naar alle oorden der wereld en won daarmee aanzienlijke schatten.

De beroemdheid der Nederlandsche drukkerijen en de vrijheid, die de boekhandel hier genoot, hadden ten gevolge, dat de vermaardste Europeesche geleerden en schrijvers hier hun werk het licht deden zien, terwijl het debiet dikwijls zoo aanzienlijk was, dat geheele, zeer talrijke oplagen, van in ons vaderland gedrukte werken naar het buitenland werden verkocht. En de roem, die onze drukkers-uitgevers verkregen hadden, was verdiend en rechtmatig.

Wij behoeven de namen van Elsevier, Blaeu, Van Waesberghe, Luchtmans, Wetstein, Tirion slechts te noemen, om ons dadelijk voor den geest te brengen, wat ten opzichte van het boek, degelijkheid, nauwkeurigheid en fraaie uitvoering kan genoemd worden. Nog zijn die uitgaven, in weerwil van de verbazende vorderingen, welke de grafische kunsten in de laatste kwart eeuw gemaakt hebben, beroemd en gezocht; nog wordt daarop gewezen als op modellen, die al de vereischten van uitstekende drukwerken bezitten en die door verzamelaars met gretigheid worden gezocht en meermalen met hooge prijzen betaald.

Dit tijdperk van bloei in den boekhandel heeft geduurd tot op het laatst der achttiende eeuw. Omstreeks 1780 was er in handel en nijverheid een algemeen verval waar te nemen en Neêrlands grootheid was ook op dit gebied aan het tanen. Een der oorzaken van dit verval was, dat de uitgevers van den nadruk een alledaagsche praktijk maakten en daarmee veel geld verdienden. Maar juist dit laatste leidde tot zorgeloosheid en verval. Het oude vuur was uitgedoofd en de zucht om op de goedkoopste en gemakkelijkste manier fortuin te maken, was in de plaats gekomen van onverpoosde inspanning en doorzettenden ijver. Een op het gewonnen vermogen steunende zorgeloosheid, was de natuurlijke weg tot den ondergang. Onze boekdrukkerijen, onze papierfabrieken, waren allengs jammerlijk achteruit gegaan, en, wat onze uitgevers betreft, inplaats van in hun boeken te streven naar degelijkheid van inhoud en keurigheid van uiterlijk, was een slordigheid op te merken, die niet missen kon aanstoot te wekken.

Om de goedkoopheid liet men papier komen uit Duitschland, liet men soms drukken in Zwitserland en kreeg vandaar het drukwerk onbetamelijk van correctie en uitvoering thuis. Dat gebeurde nu en dan met de Hollandsche boeken, maar nog meer met de nagedrukte Fransche. Voltaire klaagde er over, dat de nadrukken van zijn werken te Amsterdam uitgegeven, zoo vol fouten waren, dat zij een schande voor den boekhandel waren.

Zoo vielen de oorspronkelijke werken onzer persen weg, en onze nadrukken, vroeger toen zij keurig afgewerkt waren, op de Duitsche missen gaarne gezien en door heel Europa gezocht, verloren hun naam, toen zij louter fabriekswerk bleken te worden. Daarbij gaf onze vaderlandsche letterkunde in de tweede helft der achttiende eeuw aan onze persen niet veel werk, en met de letterkunde sloeg als van zelf onze boekhandel al meer en meer aan het kwijnen; de uitgevers hadden voor hun bedrijf geen stof, de debitanten weinig of geen koopers.

Dit werd er niet beter op toen na de Fransche omwenteling van 1789, ook ons land aan den druk van vreemde overheersching werd blootgesteld. Gedurende den Franschen tijd verkeerde onze boekhandel in hoogst moeilijke omstandigheden. Een natuurlijk gevolg daarvan was, dat men om aan den kost te komen soms zijn toevlucht nam tot middelen, die in andere tijden minder oorbaar zouden gevonden zijn. Een dezer middelen was het nadrukken van schoolboeken, waarop de wetten in sommige streken geen vat hadden.

Er waren gelukkig ook uitzonderingen. Enkele uitgevers bleven onzen ouden, goeden naam gestand doen, en de keurige, kostbare uitgave van reizen, van dichters, van historiewerken enz., doen zien, dat de durf en ondernemingsgeest nog niet geheel geweken was. Na het tijdperk van verval — vóór, gedurende en na de Fransche overheersching — begon in de meer geordende maatschappij der negentiende eeuw, het boek weer tot zijn rechten te komen en kan met voldoening gewezen worden op de gestadige uitbreiding en den bloei van de vele bedrijven, die zich aan het boek hebben dienstbaar gemaakt.

#### JOHANNES IMMERZEEL JR.

Een man, die den geest van zijn tijd begreep, was Johannes Immerzeel Jr., aanvankelijk gevestigd te 's-Gravenhage; daarna te Rotterdam en Amsterdam. Daar bij de inlijving in Frankrijk onze landgenooten groote behoefte hadden, de Fransche jurisprudentie in haar geheelen omvang te leeren kennen, legde hij, onder medewerking van twee bekwame advocaten, een uitgebreid magazijn van Fransche rechtsgeleerde werken aan, waarvan hij beredeneerde catalogussen door heel het land verspreidde. Eveneens verzond hij catalogussen van bij hem te verkrijgen „édition stéréotypes” van Fransche klassieken en onderwijsboeken, die weldra op de scholen te pas kwamen.

Ijveriger nog weerde Immerzeel zich als uitgever. Zijn eigen dichterlijke talenten en de onderscheidene letterkundige genootschappen, waarvan hij diens-tengevolge lid was, brachten hem in aanraking met de dichters en literatoren van zijn tijd. Hij gaf niet minder dan zes en twintig bundels van *Bilderdijk* in het licht, vijftien van *Rhijnvis Feith*, twaalf van *Tollens*, een tiental van hem zelf, verder werken van *Helmers*, *Klijn*, *Van Hal* en vele anderen, alsmede de letterkundige werken van *Siegenbeek*, *Van Kampen*, *Kinker*, *Jer. de Vries*, *Lublink* en *Daalberg*.

De meeste eer legde hij in met de schepping van zijn Nederlandsche Muzen-Almanak, die voor het eerst in het jaar 1819 verscheen. Deze uitgaaf van Immerzeel was in zijn dagen niet alleen een daad van durf, maar zij heeft eveneens grooten invloed gehad op de ontwikkeling en de bevordering van de vaderlandsche dicht- en graveerkunst. Immerzeel heeft zeventien jaar lang den Muzen-Almanak met buitengewone zorg uitgegeven; hij heeft den smaak van het publiek er door veredeld en menig jong dichter door opmerkingen en kritiek den goeden weg gewezen en de letterkunde een grooten dienst gedaan.

Toen zijn fonds in 1835 werd verkocht, werd door de verkoopers in de voorrede van den catalogus naar waarheid getuigd: „In dit fonds wordt de arbeid gevonden van de meeste onzer beroemde dichters.”

Er wordt wel eens gedacht, dat de boekhandel tusschen de jaren 1815 en 1830 zoo goed als dood was. Dat dit niet zoo was, bewezen, behalve Immerzeel, H. C. A. Thieme, D. du Mortier, Joh. Oomkens en anderen.

## HERMAN CARL ANTON THIEME.

Deze was in het jaar 1770 te Wezel geboren en kwam als jongmensch van achttien jaren in de drukkerij van den boekhandelaar Van Eldik te Zutphen. Nadat hij eigenaar van deze zaak was geworden, door zijn huwelijk met een dochter van zijn patroon, bracht hij langzamerhand zijn drukkerij en boekhandel tot eene hoogte, als men in Zutphen nimmer had gekend. Het aantal zijner uitgaven, vooral over opvoeding en onderwijs, waarvan vele herhaalde malen herdrukt moesten worden, bedroeg bij den verkoop van zijn fonds 350, welke grootendeels op eigen persen waren gedrukt. Daaronder waren onder meer: Vosmaer, Apothecars Woordenboek; Bergman, Woordenboek der Grieksche Taal; verschillende leerboeken voor het Grieksch van Jacobs; Frieseman, Nederlandsch-Latijnsch Woordenboek; Van Mook, Fransch Woordenboek; Woordenboek van Kunsten en Wetenschappen van G. Nieuwenhuis, een navolging van Brockhaus' Konversationslexikon, later door Sijthoff uitgegeven als Sijthoff's Woordenboek voor Kennis en Kunst. Het Neues Deutsch-Holländisch Handwörterbuch in 1803 uitgegeven, was grootendeels door Thieme zelf bewerkt en vond zoodanigen aftrek, dat het een vierden druk beleefde.

Thieme behoorde tot de meest ondernemende uitgevers van het eerste kwart der vorige eeuw. Zijn geest leefde voort in zijn zonen C. A. Thieme te

Arnhem, J. F. Thieme te Nijmegen, W. J. Thieme te Zutphen, G. van Eldik Thieme te Arnhem en zijn twee schoonzoons C. Campagne te Tiel en K. Führi te 's-Gravenhage.

## JAN OOMKENS.

De Groningsche boekhandelaar Jan Oomkens is in zijn tijd een der groote mannen van het vak geweest. Door heel het land deed hij van zich spreken door zijn stoute ondernemingen. Aanvankelijk alleen drukker en binder, vereenigde hij in 1808 den boekhandel van zijn vader met zijn zaken. Vooral aan zijn drukkerij wijdde hij zijn ijverigste zorgen. Hij bracht die geheel op de hoogte van den tijd, door er aan te verbinden een inrichting voor typografischen kleurendruk, een plaatdrukkerij en in 1824 tevens een steendrukkerij. Door het aanzienlijk personeel aan zijn zaak verbonden, werd hij in zijn provincie een der voornaamste industrieelen.

Oomkens was ook een uitgever van beteekenis geworden. Gebruik makend van de behoefte aan boeken voor het onderwijs, zocht hij ter voorziening daarin, de bekwaamste mannen in zijn omgeving aan. Daaronder waren onder anderen: Wester, van wien hij niet minder dan zes en twintig werkjes uitgaf, van Rijkens, drie en dertig en Van Heiningen-Bosch' Moeder Anna, met een veertiende oplaag. Oomkens was, sinds 1816, een der allereerste negentien leden van de Vereeniging en behoorde daarin tot haar ijverigste voorstanders. Hij was in veel opzichten zijn tijd vooruit; vele zijner ondernemingen zullen onzen boekhandel tot eer blijven strekken. Zijn fonds, dat in 1845 verkocht werd, beliep ruim vier hondèrd titels.

## G. J. A. BEYERINCK.

Een ander uitgever, die zich als lid van de Vereeniging hoogst verdienstelijk heeft gemaakt was G. J. A. Beyerinck. Hij was lid van het jaar 1820 af en behoorde tot haar werkzaamste leden. Van 1836 tot 1841 was hij penningmeester der Vereeniging.

Kruseman zegt van hem, dat hij een geboren uitgever was. Al zijn uitgaven onderscheidden zich door hare keurige uitvoering. Hij begreep, dat er overeenstemming moet bestaan tusschen inhoud en uiterlijk; dat een wetenschappelijk werk er anders uit moet zien dan een dichtbundel, dat het kleed van een boek overeenkomstig de waarde en den aard ervan moet wezen.

Een boek van Beyerinck was een model van goeden smaak; het had een

eigenaardig karakter en trok de aandacht. Elk jaar tegen St. Nicolaas verbaasde hij ieder door zijn allerliefste, aantrekkelijke nieuwe kindergeschenken. Het gansche jaar hield hij het oog op het magazijn van Buffa en andere kunstverzamelingen, om naar aantrekkelijke voorstellingen, groepen of figuren uit te zien, die hij voor zijne uitgaven zou kunnen gebruiken en waarvoor hij dan, voor verhaal of bijschrift, de hulp inriep van de beste schrijvers en schrijfsters. De verschijning van zijn Almanak voor de Jeugd, het eerst in 1827, en van zijn Almanak voor het Schoone en Goede, sedert 1821, waren jarenlang gebeurtenissen, waarnaar met verlangen werd uitgezien.

Werken van smaak waren zijn hoofddoel. Hij bracht hier te lande de eerste premie-plaatwerken in de wandeling, door uit Engeland en Duitschland afdrukken van staalgravuren te laten komen en daarbij een schets te voegen, door de eerste mannen als prof. Van Kampen, prof. Des Amorie van der Hoeven en anderen. Zoo ontstonden prachtwerken als De Rijn, Zwitserland, Holland en België, de valleien der Waldenzen, Amerika en andere kostbare uitgaven, die ondernemingsgeest en kapitaal vereischten en meestal gelukkig slaagden. De naam van Beyerinck op den titel was voor zijn reisverhalen en romans, oorspronkelijke en vertaalde, reeds een aanbeveling. Hij gaf de eerste werken uit van Mejuffrouw Toussaint, Aernout Drost, Potgieter en de beste werken van Walter Scott, Bulwer, Mevrouw De Stael en anderen, alsmede onderscheiden tijdschriften. Een daarvan, dat toen, en vooral ook later, zoo onberekenbaar veel heeft bijgedragen tot de ontwikkeling van onze letterkunde, heeft zich tot op onze dagen kunnen staande houden, terwijl nog elke maand de verschijning van de nieuwe aflevering met verlangen wordt tegemoet gezien. Dat tijdschrift is De Gids, waarvan de oprichter meer verdriet dan voordeel heeft gehad. Onder de leiding van Potgieter, Bakhuizen van den Brink en anderen, werd het tijdschrift, trots de felle kritiek en tegenwerking waaraan het bloot stond, weldra een machtig orgaan. Beyerinck's fonds, na zijn dood in 1851 verkocht, was zeker een van de beste, door eenig uitgever in de eerste helft der vorige eeuw nagelaten.

#### GEBROEDERS VAN CLEEF.

Een firma, waarvan reeds uitgaven bekend zijn uit het jaar 1739 en die nog steeds een goeden naam draagt, is de Gebroeders van Cleef. De man, die de firma beroemd heeft gemaakt is Pieter van Cleef, in 1781 geboren, die op

22-jarigen leeftijd, in 1803, aan het hoofd der zaak kwam te staan. Onder het bestuur van Koning Lodewijk werd hij benoemd tot boekhandelaar van den Koning en van de Koninklijke Bibliotheek. Vooral in het uitgeven en als magazijnhouder van Nederlandsche en Indische maritieme en militaire boeken en zeekaarten, was de firma een specialiteit. De uitgave van het Recueil Militair en onderscheidene boeken over militaire administratie; van wiskundige en werktuigkundige werken van Van Bemmelen, Lobatto, Schmidt, Van Lijnden en vele anderen; van werken over rechts- en staatswetenschap van Asser, Van Hasselt, Groen van Prinsterer; werken over natuurwetenschap, over koloniale belangen, voor het onderwijs en op geschiedkundig gebied zijn bewijzen genoeg, om de Gebroeders van Cleef, en daarmede haar firmant Pieter van Cleef, onder onze voornaamste uitgevers te tellen.

De uitgave waarvoor inzonderheid allen, die bij den boekhandel betrokken zijn, hem dankbaar mogen wezen, is zijn Alfabëtische Naamlijst van Boeken, van 1790 tot 1832 uitgekomen, ten vervolge op het Naamregister van Arrenberg. Dit voor onzen handel onmisbare werk beslaat negen honderd bladzijden. Hij voegde in 1839 hieraan toe een Alfabëtische Naamlijst van Fondsartikelen, waarvan het recht van eigendom aan anderen is overgegaan.

Al behoorde Pieter van Cleef niet tot de oprichters der Vereeniging, toch was hij een harer eerste leden. Wij vinden zijn naam onder de eerste circulaire tot oproeping van een algemeene vergadering op 26 Juni 1818. Gedurende twee en twintig jaar was Pieter van Cleef in het bestuur van de Vereeniging.

#### DAVID DU MORTIER.

Na ruim honderd jaar bestaan te hebben, werd in 1854, na het overlijden van den laatsten firmant, de firma David du Mortier & Zoon ontbonden. David du Mortier behoorde met Joh. van der Hey en Adriaan Loosjes Pz., tot de oprichters der Vereeniging in 1815. De firma was de uitgeefster van de Werken van de Hollandsche Maatschappij van fraaie Kunsten en Wetenschappen, van de Bijdragen tot de verbetering van het Schoolwezen, van de Bijdragen ter bevordering van Opvoeding en Onderwijs en mede-uitgevers van de werken der Maatschappij tot Nut van het Algemeen. Zij verwierven zich vooral naam door hun grootsche onderneming van de alom geprezen Bijbelvertaling van professor Van der Palm, een boek van bijna honderd gulden, en den daar op