

Jet Kunz

Delfts blauw



tussen ambacht en kunst

Een verkenning aan de hand van mijn
opa George Kunz, plateelschilder in de
bloeitijd van De Porceleyne Fles

Inhoud

Inleiding

1 Opkomst en neergang van ‘De Porceleyne Fles’

Succesporselein uit de Oost
Het Hollandse antwoord
Wat is plateel?
Groei
Concurrentie
Neergang

2 Een tweede leven

Nieuwe namen, nieuwe kansen
Adolf le Comte
Tussen ambacht en kunst
Delftse Art Nouveau

3 G.C. Kunz, Delfts plateelschilder van 1891-1945

Een jongen nog
Creatief, in zekere zin
Een tegel

4 Epiloog

5 Afbeeldingen

6 Geraadpleegde bronnen

Inleiding

Toen ik me in 2016 kwam inschrijven bij de Wackers Academie, was een van de eerste vragen die Luk van Driessche me stelde: ‘Hoe ben je tot schilderen gekomen?’ Mijn antwoord kwam spontaan: ‘Misschien heb ik het van mijn opa. Hij werkte als plateelschilder bij De Porceleyne Fles.’ Waarop hij zei: ‘Mooi! Dan heb je meteen een onderwerp voor je afstudeerscriptie!’

Ach, mijn opa. George Coenraad Kunz heette hij, geboren te Delft op 16 januari 1876 en daar ook overleden, op 9 mei 1966. Toen hij stierf was ik een meisje van vijftien - de leeftijd die hij had toen hij als jongen in dienst trad bij de beroemde aardewerkfabriek. Als tastbare bewijzen van zijn lange carrière liet hij een aantal herdenkingsborden, vazen en aquarellen na, plus een portfolio met tientallen potlood- en houtskooltekeningen: stille getuigen van zijn jaren als leerling plateelschilder. Ik bewaar ze tot op de dag van vandaag in mijn atelier, als kostbaar relikwie, toetssteen én inspiratiebron.

Ik herinner me mijn opa als een wat artistiek uitziende, vriendelijke oude man met een wit sikje en een zwarte baret. Als wij bij hem op bezoek waren, zat hij vaak in zijn luie stoel aan het raam, uitkijkend over de fraaie Delftse Koornmarkt. Maar soms zat hij aan zijn werktafel stilletjes te aquarelleren, met in zijn gerimpelde maar nog altijd vaste hand een penseel met een lange, dunne punt van marterhaar. Die punt intrigeerde me en nu ik erover nadenk, begrijp ik dat die voor hem, als plateelschilder, een speciale functie had: dankzij de spitse vorm kon hij in één vloeiende beweging schilderen, zonder van het aardewerk los te komen, waardoor er bij de aanzet geen verfoophopingen ontstonden.

Nooit had ik kunnen denken dat ik me nu, ruim een halve eeuw later, aan zijn hand door een stukje vaderlandse kunstgeschiedenis zou laten voeren. Dat ik mezelf de vragen zou stellen waarvoor ik indertijd te jong was om ze aan hemzelf te kunnen stellen: wanneer werkte hij precies bij de ‘Fles’, zoals de fabriek door de werknemers werd genoemd? Hoe stond het bedrijf er toen voor? Welke eisen werden er aan de plateelschilders gesteld? Wie waren hun leermeesters? Welke visie hadden zij op kunstnijverheid in het algemeen en keramiek in het bijzonder? Met het vinden van antwoorden hoop ik ook die ene, even zijdelingse als spannende vraag te kunnen beantwoorden: bedreef mijn opa kunst, of voerde hij een knap stukje ambacht uit waarbij eigen creativiteit niet of nauwelijks een rol speelde? Maar voordat ik, in hoofdstuk 3, aan die laatste vraag toekom, beschrijf ik in hoofdstuk 1 de ontstaansgeschiedenis, het succes en de geleidelijke neergang van De Porceleyne Fles. In hoofdstuk 2 schets ik hoe en dankzij wie de fabriek tegen het einde van de negentiende eeuw aan een tweede leven begon, resulterend in een commerciële én artistieke bloeiperiode die vrijwel het gehele dienstverband van mijn opa besloeg. Na het slothoofdstuk, waarin ik mijn opa als plateelschilder centraal stel, heb ik een aantal afbeeldingen opgenomen, waaronder enkele unieke tekeningen uit zijn portfolio. Ik sluit af met een opgave van mijn bronnen.

1. Opkomst en neergang van De Porceleyne Fles

Succesporselein uit de Oost

De geschiedenis van Delfts blauw start in de 17de eeuw. Nadat in 1602 de VOC is opgericht, nemen Nederlanders porselein mee uit China. Dit hagelwitte keramiek met fraaie blauwe decoraties wordt een rage onder de welgestelden in Europa.

Begrijpelijk. Behalve mooi is het porselein ook ongekend hard en dun, soms zelfs bijna doorzichtig. Wanneer door oorlogen in China de productie stil komt te liggen, zien de Nederlanders een kans. Overal proberen pottenbakkers het succesvolle Chinese porselein te imiteren, ook al is de in het Verre Oosten gebruikte grondstof in Europa nog niet bekend.

Het Hollandse antwoord

In 1653 richt David Anthonisz van de Pieth aan het Oosteinde in Delft 'De Porceleyne Fles' op en al snel wordt het Delftse blauwwitte aardewerk razend populair in binnen- en buitenland. Aan het eind van de zeventiende eeuw staan hier zo'n dertig plateelbakkerijen waarvan de meeste het woord 'porselein' in hun naam hebben, hoewel het aardewerk dat zij maken veel dikker en zachter is.

Wat is plateel?

Allereerst iets over het woord 'porselein'. De naam van al die bakkerijen ten spijt, maken zij geen porselein maar faïence: aardewerk dat met tin-glazuur wordt bedekt en dat ook wel majolica wordt genoemd. De gangbare naam die vanaf de zeventiende eeuw voor alle beschilderde Hollandse majolica en Delftse faïence wordt gebruikt, is plateel, afkomstig van het oud-Franse 'platel', wat platte schaal of schotel betekent. Wanneer David Anthonisz van de Pieth van het Delftse stadsbestuur toestemming krijgt voor het oprichten van zijn fabriek, wordt in het officiële document gerept van het 'stellen (van) een wintmolen om te malen de verven voor de platielbackers'. Wat dat malen van de verven betreft: de Delfts blauwe kleur werd bereikt door zwart ivoor met kobaltoxide te verwrijven.

Groei

Van de ruim dertig plateelbakkerijen die Delft op het hoogtepunt van de markt telt, staan verreweg de meeste in het zuidoosten van de stad, met concentraties aan het Oosteinde, de Molslaan, de Gasthuislaan en de Geer. Om de productiesnelheid te verhogen, wordt al snel overgegaan tot het gebruik van blauwdrukken. Schilderen naar eigen inzicht, uit inspiratie, komt alleen nog bij uitzondering voor. Een paar meesterschilders maken tekeningen op papier, perforeren de omtrek van de voorstellingen en leggen die als blauwdrukken op het aardewerk. Met houtskool vullen zij de perforaties vervolgens in, zodat de tekeningen zichtbaar worden. Daarna hoeven zij de figuren alleen nog in te kleuren. De leerlingen en nieuwkomers in de schilderwerkplaats maken gebruik van die blauwdrukken, waardoor de plateelbakkerij explosief kan groeien.

Concurrentie

In de achttiende eeuw worden op verschillende plaatsen in Europa manieren ontwikkeld om inheems porselein te maken. Door de toenemende concurrentie loopt de verkoop van Delfts aardewerk snel terug en het ene na het andere bedrijf moet sluiten. De overblijvende plateelbakkers wedijveren om het hardst om een marktaandeel te behouden. Zij deinzen er niet voor terug elkaars merken te kopiëren

om zo hun eigen producten aan andermans klanten te kunnen verkopen. In 1764 klaagt Justus Brouwer, eigenaar van 'De Porceleyne Byl' en 'De 3 Porceleyne Flessies' zich hierover bij het stadsbestuur. Dat besluit dat alle plateelbakkers hun merk moeten laten registreren in de secretarie. Uiteindelijk zal slechts één bedrijf overleven: 'De Porceleyne Fles'.

Neergang

Eind 19de eeuw gaat het ook met De Porceleyne Fles niet goed. Zoals gezegd heeft concurrentie uit het buitenland, en met name van het Engelse Wedgwood, tot een dramatische daling van de verkoop van Delfts blauw geleid. Noodgedwongen gaat het bedrijf daarom over tot massaproductie van goedkoper aardewerk en bouwkeramiek, zoals wand- en vloertegels.

2. Een tweede leven

Nieuwe namen, nieuwe kansen

De kentering komt als Joost Thooft (1844-1890) in 1876 de fabriek overneemt. Deze geboren Rotterdammer heeft na zijn studie in Delft ruime bedrijfservaring opgedaan in binnen- en buitenland. Hij heeft veel belangstelling voor Delfts blauw aardewerk en probeert de traditionele vervaardiging daarvan, met handbeschilderde motieven en versieringen, nieuw leven in te blazen. Hij doet dat in eerste instantie met de hulp van de laatst overgebleven plateelschilder, Cornelis Tulk. Deze is de zeventig al gepasseerd maar neemt zijn vak graag weer op. Hij krijgt een paar leerlingen onder wie Leon Senf, die ruim vijftig jaar bij De Porceleyne Fles zal blijven werken en later chef d'atelier wordt.

Joost Thooft bepaalt intussen dat alleen producten die 'perfect' worden bevonden aan de onderkant een speciaal *keurmerk* krijgen: een jaarcodes, de initialen JT (Joost Thooft), een klein (apothekers)flesje en het woordje Delft. Zowel ontwerpers als plateelschilders zullen daar al snel hun eigen initialen aan toevoegen.

Kort nadat de fabriek onder leiding van Thooft aan een nieuwe opmars is begonnen, treedt mijn opa George Coenraad Kunz er als vijftienjarige leerling in dienst. Hij zal in totaal 54 jaar – van 7 september 1891 tot zijn 69^e verjaardag in 1945 - aan de fabriek verbonden blijven.

Hij is niet de enige die al op zo jonge leeftijd als leerling-schilder bij de fabriek gaat werken. Blijkbaar heeft het inzetten van een nieuwe koers tot veel vacatures geleid, waarbij jonge, goedkope krachten favoriet zijn. In de *Verslagen van de Gemeente Delft* tussen 1881 en 1894 wordt bij het jaartal 1890 vermeld, dat tussen de elf en eenentwintig van de (naar schatting) vijftientig leerling- plateelschilders jonger dan zestien zijn. Daaronder zijn ook jongens die al op hun twaalfde zijn aangenomen. Sinds 1874 mogen kinderen jonger dan twaalf, dankzij het 'Kinderwetje van Van Houten', nog geen arbeid verrichten.

Na de dood van Thooft in 1890 neemt zijn bemiddelde compagnon A. Labouchère het roer over. Onder zijn leiding bloeit de Fles verder op. Niet alleen commercieel gezien oogst de fabriek succes in binnen- en buitenland, ook de *artistieke* kwaliteit van het laat negentiende-eeuwse Delfts blauw bereikt een ongekend hoogtepunt. Dit is vooral te danken aan Adolf le Comte, die al in 1877 door Thooft is binnengehaald en tot 1915 als hoofdontwerper en artistiek adviseur aan de fabriek verbonden blijft.

Adolf le Comte

Le Comte is opgeleid aan de Delftse Polytechnische School, de latere Technische Universiteit, waar hij lessen volgde in ornamentiek, tekenen en boetsen. Hij rondde zijn studie af in Nürnberg en Karlsruhe en leerde de praktijk van het decoratie-vak in Parijs, waar hij rond 1872 met zijn leermeester Charles Polish meewerkte aan de decoratie van het interieur van de Opéra, die toen in aanbouw was.

Terug in Nederland wordt hij, als gezegd, ontwerper en adviseur bij De Porceleyne Fles. Daarnaast is hij twintig jaar lang, van 1874 tot 1894, als tekenleraar verbonden aan de Polytechnische School, waar hij cursussen decoratieve kunst geeft aan leerling-schilders van de Fles. Ook mijn opa moet, tussen 1891 en 1894, tot zijn leerlingen hebben behoord. Een bewijs daarvoor vind ik terug in diens nagelaten tekeningen. Het is bekend dat Le Comte in zijn lessen grote nadruk legde op de ornamentleer. De

talloze potlood- en houtskooltekeningen in de portfolio van mijn opa zijn daar een duidelijke afspiegeling van. De onderwerpen lopen uiteen van classicistische friezen en timpanen tot acanthusbladeren, bloem- en fruitguirlandes, maskers, putti en groteske figuren – alle geliefde onderwerpen van Le Comte, en later van zijn opvolger Bram Gips.

Tussen ambacht en kunst

Le Comte houdt er voor die tijd opvallend moderne onderwijsideeën op na. Hij vindt bijvoorbeeld dat het natekenen van reproducties en gipsafgietsels nauwelijks effect heeft op het verbeteren van tekenvaardigheid en artistiek inzicht. Daarom begint hij, ter aanvulling van dit bestaande oefenmateriaal, met het opbouwen van een collectie kunstvoorwerpen, meest uit de Nederlandse renaissancetijd. Op die manier kunnen zijn studenten *echte* voorwerpen natekenen, die ze kunnen voelen, omdraaien en van alle kanten bekijken. Alleen zo raken zij immers vertrouwd met details, afmetingen en proporties. Anders gezegd: alleen dankzij een grondige *materiaalkennis* kan een ambacht uitgroeien tot kunst – of het nu om bouwkunst gaat of om kunstnijverheid. Geen wonder dat deze visionair ook hamert op het nut van *werkplaatsen* in De Porceleynse Fles: hij verkiest ‘het atelier-achtig ploeteren’ boven het klassikaal onderwijs. Werkplaatsen zijn in zijn ogen ‘de kweekschool van kunstnijverheid’, waar het eigenlijke artistieke handwerk wordt verricht en waar nieuwe stijlen en vormen worden ontwikkeld.

Wanneer Le Comte in 1894 stopt als docent, neemt eerst architect-decorateur Karel Sluyterman en daarna schilder/tekenaar Bram Gips zijn functie over. Beiden zullen zijn studiecollectie sterk uitbreiden.

Bij het vernieuwende onderwijs van Le Comte plaats ik graag nog een kanttekening. Zijn educatieve ideeën mogen dan tamelijk revolutionair zijn, uit zijn ontwerpen voor bijvoorbeeld tegeltableaus voor interieurs en gevels blijkt voorlopig geen sprake van decoratieve vernieuwing. Hij hoedt zich voor een overdaad aan ornamenten en blijft lang een voorliefde behouden voor traditioneel Delfts aardewerk, dat hij ook voor eigen gebruik bestelt. Pas als hij het tegeltableau ‘Eeuwige Jeugd’ ontwerpt (‘Aeterna Juventas’, 1883), blijkt hij toch naar een nieuwe vormtaal te zoeken waarin de symboliek duidelijk is: de cyclus van de vier jaargetijden, met als hoofdmotief de lente, is een metafoor voor de wederopstanding van de kunstnijverheid. Hij geeft daarmee duidelijk aan dat de kunst, ook in zijn ogen, aan het begin van een nieuwe ontwikkeling staat. Tegen de tijd dat de Art Nouveau zich aandient, staat hij daar dan ook meer dan open voor.

Alles bij elkaar oefent Le Comte grote invloed uit op zijn leerlingen en daarmee op de kunstnijverheid in Nederland, en met name in Delft. Toch is hij niet als enige verantwoordelijk voor de artistieke kwaliteit van het eind negentiende-eeuwse-/eerste helft twintigste-eeuwse Delfts blauw. Een tweede belangrijke medewerker is de eerder genoemde Leon Senf (1860-1940), die in de praktijk tot plateelschilder is opgeleid en van 1884 tot 1930 hoofd van de schilderafdeling is. Hij en Le Comte maken veel eigen ontwerpen voor de Fles, evenals bekende tijdgenoten als Theo van Hoytema, de Haagse Schoolschilder Berend Adrianus Blommers en de Delftse kunstschilder Paul Tetar van Elven. En soms mogen plateelschilders in vaste dienst die geen naam en faam in de buitenwereld hebben, ook wel eens een eigen ontwerp uitvoeren. Aan de vraag of G.C. Kunz tot die uitverkorenen behoort, kom ik toe in hoofdstuk 3.

Delftse Art Nouveau

In die dagen, rond 1900, waait er een nieuwe geest door Europa die kunstenaars op zoek doet gaan naar een andere, eigentijdse stijl. In hun jeugdig idealisme hopen zij daarmee te kunnen bijdragen aan een betere maatschappij.

De Porceleynse Fles gaat van oudsher zoveel mogelijk mee met de kunststromingen van zijn tijd, dus krijgt deze nieuwe stijl – ‘Jugendstil’ of ‘Art Nouveau’ - óók invloed op het Delfts blauw. In de ontwerpen van Le Comte, Senf en de meeste van hun Delftse kunstbroeders sluipen steeds meer sierlijke, golvende decoraties, gebaseerd op gestileerde vormen uit de natuur. Bij hun Amsterdamse collega's ligt het accent meer op strakke en sobere vormen, die de basis vormen voor de latere ‘Art Deco’ en ‘Amsterdamse School’.

Niet alleen de Fles, ook de nabij gelegen Koninklijke Gist- en Spiritusfabriek en de Nederlandsche Oliefabriek (Calvé) zijn gecharmeerd van de zwierige nieuwe vormen. Er is duidelijk een soort kruisbestuiving gaande tussen de industriëlen en kunstenaars van die tijd - iets wat in de eerste plaats te danken is aan het feit dat er aan de Polytechnische School sinds enkele decennia een afdeling decoratieve (bouw)kunst bestaat, waar onder meer lessen in tekenen en boetseren worden gegeven. Daardoor lopen kunstenaars als George Hendrik Breitner, Theo van Hoytema en Jan Toorop in hetzelfde schoolgebouw rond als toekomstige ingenieurs, bouwkundigen en fabrieksdirecteuren. Een van die laatsten is Jacques van Marken, grondlegger van zowel de Delftse gist- als oliefabriek. Hij kent Jan Toorop en laat hem het iconisch geworden slaolieaffiche ontwerpen dat de Nederlandse Art Nouveau de bijnaam ‘slaoliestijl’ zal opleveren. Van Marken geeft ook andere kunstenaars belangrijke opdrachten en speelt daarmee een sleutelrol in de ontwikkeling van de Delftse Art Nouveau.

3. Mijn opa G.C. Kunz, Delfts plateelschilder van 1891-1945

Een jongen nog

En juist in die jaren van grote kunstzinnige ontwikkelingen is de Fles het tweede thuis van mijn opa. Het ontroert me met terugwerkende kracht de vijftienjarige George Coenraad Kunz, een jongen nog, op de schilderafdeling tussen al die andere jongens en mannen te zien zitten, aandachtig de instructies opvolgend van een autoriteit als Blommers of Tetar van Elven. 's Middags volgt een uurtje algemene vorming en daarna moet hij op een drafje naar de Polytechnische School aan de Oude Delft voor de cursus ornamentleer, een van de vakken die hij het moeilijkst maar ook het spannendst vindt. Hij mag er een kunstvoorwerp uitzoeken dat hij eerst een tijdje in zijn handen moet ronddraaien en er héél goed naar kijken, voordat hij een stuk houtskool mag pakken om het aarzelend, onder de strenge blikken van meneer Le Comte, over het papier te bewegen. Na zo'n lange en inspannende lesdag - hij is even thuis geweest om warm te eten - zie ik hem 's avonds ook nog een paar uur ploeteren in de werkplaats, waar hij les krijgt van meneer Senf, óók al zo'n meester om hoog tegenop te kijken.

Zo ongeveer moeten de eerste tien jaar op de Fles voor hem zijn verlopen, voordat hij zich tot de volleurde plateelschilders mocht rekenen.

Creatief, in zekere zin

Zoals ik eerder opmerkte: sommige plateelschilders in vaste dienst mogen, naast het schilderen van sjablonen en het naschilderen van bestaande schilderijen, ook wel eens een eigen ontwerp uitvoeren. Om erachter te komen of mijn opa daar ook toe behoorde, zou ik kunnen volstaan met wat mijn voornaamste bron daarover zegt. In *De Porceleyne Fles, De wedergeboorte van een Delftse aardewerkfabriek* is een lijst opgenomen met alle bekende schilders- en ontwerperssignatures. Tussen de *schilderssignatures* staat ook die van G. C. Kunz (p. 256). Bij nadere bestudering van de lijst valt op dat enkele namen zijn *onderstreept*, waaronder W.D. Oosterloo, C. Hartog, H.J. Tieman en W. van Wolferen. Mijn opa hoort daar niet bij. Wat dat betekent, lees ik op pagina 252:

Enkele schilders waren tevens actief als ontwerper. Omdat zij hun eigen ontwerpen meestal zelf uitvoerden, zijn zij geplaatst bij de groep met schilders. In de lijsten met schilderssignatures zijn degenen waarop dit van toepassing is onderstreept.

Helaas, mijn opa wordt in de geschiedenis dus niet als ontwerper geboekstaafd. Maar de geschiedenis hoeft niet altijd het laatste woord te hebben. Ik graaf verder, in mijn herinneringen én op internet.

Eén keer, ik zal een jaar of tien geweest zijn, lag mijn poëziealbum voor opa's neus op zijn werktafel. Aandachtig keek ik toe hoe hij er, op de bladzijde naast het versje dat hij erin geschreven had, een paar prachtige bloemen in schilderde, met daaronder de initialen G.C.K. Pas toen ik voor deze scriptie een aantal van zijn borden en vazen bestudeerde, ontdekte ik dat hij zijn aardewerk slechts met C.K. ondertekende. De G van George liet hij weg. Uit bescheidenheid? Dat zou goed kunnen. Er waren collega's die zelfs helemaal niet ondertekenden. Zo vind ik in een oud nummer (uit 1968) van de *De Gids* een interview met de bekende kunstenaar Jan Schoonhoven waarin hij zegt: 'Mijn oude heer was vroeger plateelschilder. Die tekende en schilderde zelf heel goed. Hij signeerde het nooit, want hij dacht dat het geen kunst was.' Op de vraag van de interviewer wat zijn vader dan maakte, antwoordt

Schoonhoven: ‘Landschapjes, dingetjes naar de natuur, beesten enzovoort, kerkinterieurs. Hij kopieerde ook wel. Niet direct, maar vanaf foto’s. Hij had in zekere zin wel creativiteit.’

Voor mijn opa geldt, denk ik, hetzelfde: hij had ‘in zekere zin wel creativiteit’, en niet alleen getuige de fraaie schilderijen in mijn poëziealbum. De woonkamers van mijn ooms en tantes, en ook die van mijn ouderlijk huis, hingen vol met ingelijste aquarelletjes van opa’s hand, voorstellende een landschapje met molen, een met riet omzoomde sloot, een vissersbootje, een zandweggetje of een Delfts stadsgezicht.

Een tegel

Maar dan de hamvraag: is één van die zelfgemaakte schilderijtjes wel eens omgezet in Delfts blauw? Tekende of schilderde hij ooit iets dat door de heren van de Fles goed genoeg bevonden werd om er een tegel of bord van te maken? En dan bedoel ik niet die paar rijk versierde herdenkingsborden die mijn opa maakte ter ere van het 40- en 50-jarig huwelijk van zijn ouders. Die zijn persoonlijk en commercieel niet interessant. Ik bedoel ook niet de talloze vazen en borden die weliswaar zijn signatuur dragen, maar waarvan de versieringen in de vorm van conventionele bloemenranden, krullen en slingers louter decoratief zijn en weinig persoonlijks uitdrukken. In de familiecollectie is, voor zover ik weet, niets van dien aard te vinden. Dus speur ik het internet af, op zoek naar dat ene oude, Delfts blauwe voorwerp dat uitsluitsel kan geven. En jawel, tot mijn verrassing stuit ik op een veilingsite van het Haagse Venduehuis uit 2018, waarop een tegel (verkocht voor 220 euro) meteen mijn aandacht trekt. De voorstelling op de tegel lijkt als twee druppels water op een aquarel van mijn opa die vroeger bij ons thuis in de woonkamer hing en die nu, sinds de dood van mijn ouders, in mijn eigen werkkamer hangt! De aquarel in geel-, groen- en bruintinten stelt een gezicht op de Oude Delft voor, met op de achtergrond de Oude Kerk. Ditzelfde tafereel is op de betreffende tegel in Delfts blauw afgebeeld. Het begeleidende tekstje op de veilingsite luidt:

Een Delftse Porceleyne Fles tegel. 1906, Nederland.

Gedecoreerd met een afbeelding in blauw en wit van de binnenstad van Delft.

Gemerkt aan de achterkant voor ‘De Porceleyne Fles’, met jaarletters en schilders initialen voor C. Kunz.

21 x 15 cm

Een foto van de achterkant van de tegel, waarop de initialen CK duidelijk leesbaar zijn, bevestigt nog eens dat de maker inderdaad mijn opa is.

Maar de opwindning over mijn vondst is van korte duur. Bij nadere beschouwing van de aquarel zie ik dat deze in 1957, oftewel ruim een halve eeuw na de tegel, is gemaakt. Er zijn ook duidelijke verschillen tussen tegel en aquarel te zien. De schuit op de tegel ontbreekt op de aquarel, en de torenklok wijst een verschillende tijd aan. Op de aquarel lijken bovendien, door een andere hand dan die van mijn opa, torenspitsen en brug later (door wie?) te zijn bijgewerkt met teveel wit. Alles bij elkaar lijkt het me onwaarschijnlijk dat mijn opa de ontwerper is van de schildering op de tegel. Vermoedelijk bestaat er een oorspronkelijke afbeelding (tekening? gravure?) waarop zowel de tegel als de aquarel – en wellicht nog veel meer kunstwerkjes – zijn geënt. De een mooier en knapper dan de ander, maar geen van alle origineel.

Ben ik nu teleurgesteld? Helemaal niet. Ten eerste kan deze ene vondst onmogelijk een sluitend bewijsstuk vormen. Het ontbreekt me in dit kader alleen aan tijd en ruimte om nog verder te spitten. Ten tweede heb ik nooit de illusie of zelfs maar de hoop gehad dat er achter mijn opa, die met zijn penseel 54 jaar lang het brood verdiende voor zijn gezin, een origineel of baanbrekend kunstenaar schuilging. Het is genoeg om als kind een opa te hebben gehad van wie je voelde: er is iets bijzonders mee. Zo werd hij ook door zijn omgeving behandeld. Met extra zorg en voorzichtigheid, alsof hij net zo breekbaar was als zijn vazen. Als hij kwam logeren bracht hij soms een nieuw schilderijtje mee, dat een ereplaats kreeg boven de schoorsteen of het dressoir. En toen hij er niet meer was, kwam boven onze piano het grootste pronkstuk uit zijn verzameling te hangen: een in donker eikenhout gevat, Delfts blauw zelfportret van Rembrandt, dat wij eerbiedig ‘De Rembrandt’ noemden. Het bord hangt nu bij mijn zus en ik vraag haar even op de achterkant te kijken. Daar staat alleen het gangbare stempel: het apothekersflesje, de letters JT en het woordje Delft. Maar daarónder staan nog een paar Romeinse cijfers: VI en X. Dat moet 1916 zijn. Even rekenen: opa kwam in 1891 in dienst. Zou hij ‘De Rembrandt’ hebben aangeboden gekregen ter gelegenheid van zijn 25-jarig jubileum? Kijk, dát te ontdekken maakt zo’n aandenken pas waardevol. Meer dan welke signaturen dan ook.

Ik ben blij en trots dat G.C. Kunz mijn opa was. Dankzij hem heb ik me voor deze scriptie met veel plezier verdiept in een stukje Delftse kunstgeschiedenis, dat anders grotendeels aan mij voorbij zou zijn gegaan.

4. Epiloog

Nadat ik mijn opa, dankzij deze scriptie, weer tot leven had geroepen, bleef hij me bezighouden. Ook de kwestie van de tegel liet me niet los. Het gezicht op de Oude Delft was het gezicht dat hem, van alle mogelijke stadsgezichten, het meest vertrouwd geweest moet zijn. De oude binnenstad van Delft was negentig jaar lang zijn domicilie; met ieder hoekje, ieder steegje, iedere steen kon hij bij wijze van spreken lezen en schrijven. Tel daarbij op dat de Oude Kerk - door de Delftenaren liefdevol 'De oude Jan' genoemd - onmiskenbaar pittoresk, om niet te zeggen aandoenlijk is, met zijn plompe, hulpeloos scheefgezakte uiterlijk. Ik kon me ineens niet meer voorstellen dat hij dat gezicht op de Oude Delft niet ook zélf meerdere malen zou hebben geschilderd. Er mochten dan duidelijke verschillen zijn tussen de tegel en het aquarel, maar misschien waren er binnen de familie nog wel méér schilderijtjes van de Oude Delft aanwezig.

Ik besloot navraag te doen en jawel, bij het eerste telefoontje was het raak. Op een Delftse zolder bleek tussen de andere afgedankte spullen een soortgelijk gezicht op de Oude Delft te liggen. Het lijstje en het glas waren gebroken en de datering - 1905 - was alleen met een vergrootglas zichtbaar, maar de ondertekening was duidelijk die van opa: G. C. Kunz. Toen ik het ging bekijken en fotograferen, bleek de aquarel niet alleen kort vóór de tegel (1906) te zijn gemaakt (als voorstudie?), maar ook nog eens tot in detail op de tegel te lijken. Op beide voorstellingen ligt een schuit in het water en de klok van de kerktoren wijst hetzelfde uur aan: kwart voor twaalf. Alleen de figuur met kar links op de tegel ontbreekt, maar laat ik daar niet te pietluttig over doen.

Conclusie: natúúrlijk was mijn opa ook creatief en natúúrlijk had hij oog voor het schilderachtige dat zijn omgeving hem bood. Dat bleek ook al uit de vele oorspronkelijke aquarellen die hij maakte van Hollandse landschapjes à la de Haagse School.

Nee, hij was geen groot kunstenaar, maar ik ben blij dat ik hem hier op de valreep de eer kan geven die hem toekomt.

5. Afbeeldingen

Hoofdstuk 1



Huizen aan het Oosteinde in Delft die rond 1900 tot het fabriekscomplex van De Porceleyne Fles behoorden.

Bron: *De Porceleyne Fles, de wedergeboorte van een Delftse aardewerkfabriek*

Hoofdstuk 2



Keurmerk met initialen van Joost Thooft, die in 1876 de fabriek overnam.

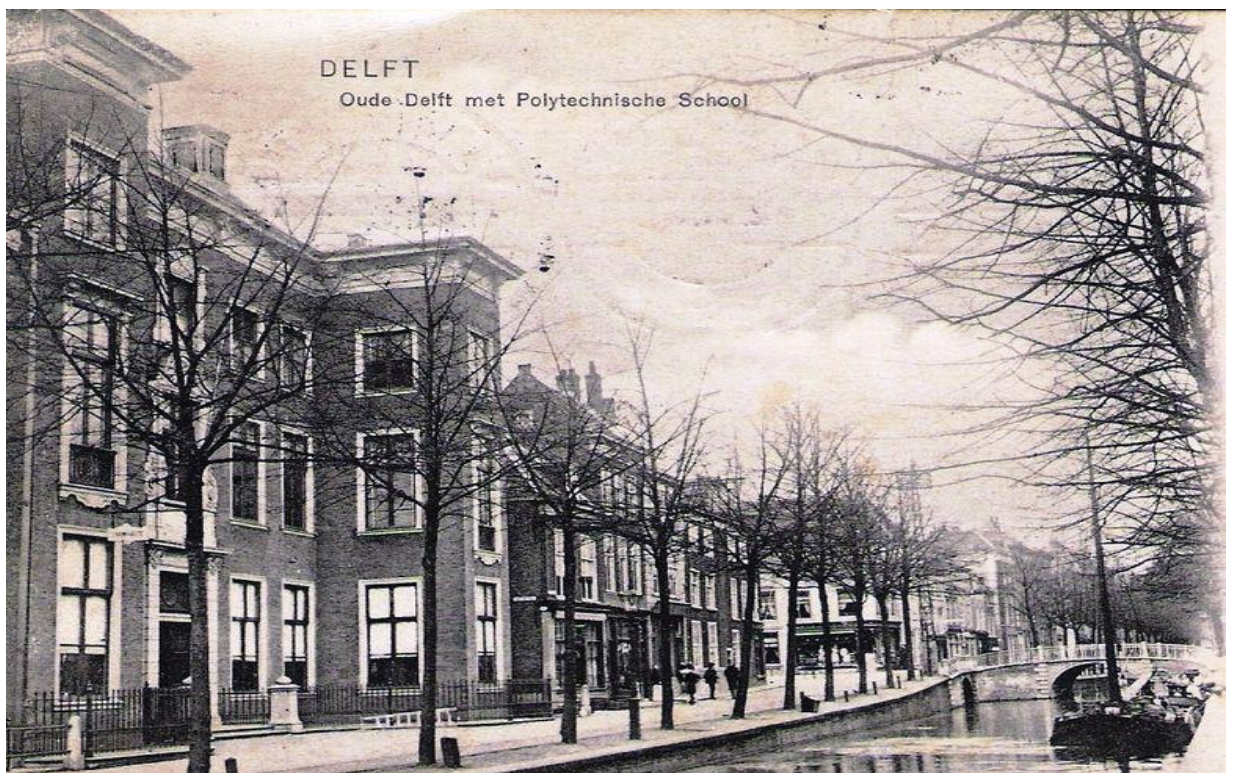


Schilderzaal omstreeks 1900

Bron: *De Porceleynse Fles, de wedergeboorte van een Delftse aardewerkfabriek*



Adolf le Comte, de vernieuwende leermeester rond 1895
Bron: *Delftse Art Nouveau. Onderwijs en ontwerp van Adolf le Comte*, Karel Sluyterman en Bram Gips



Oude Delft met Polytechnische School.



Tekenzaal van de ornamentiek, Oude Delft 91, circa 1895.
Bron: *familiearchief Van Dunné, Den Haag*.



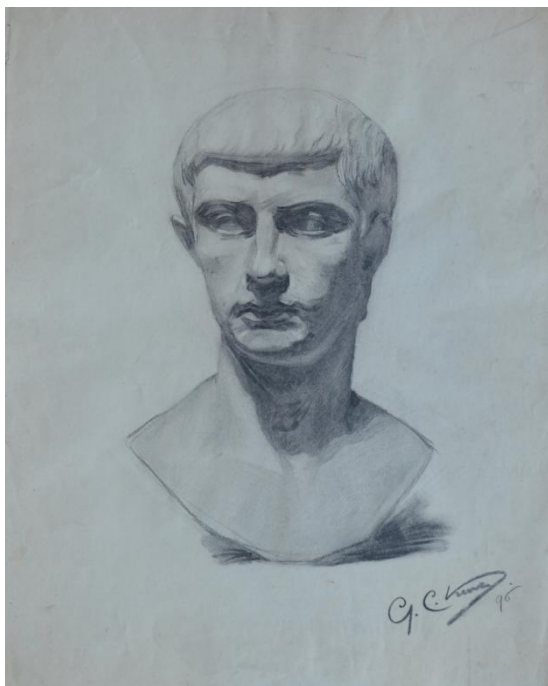
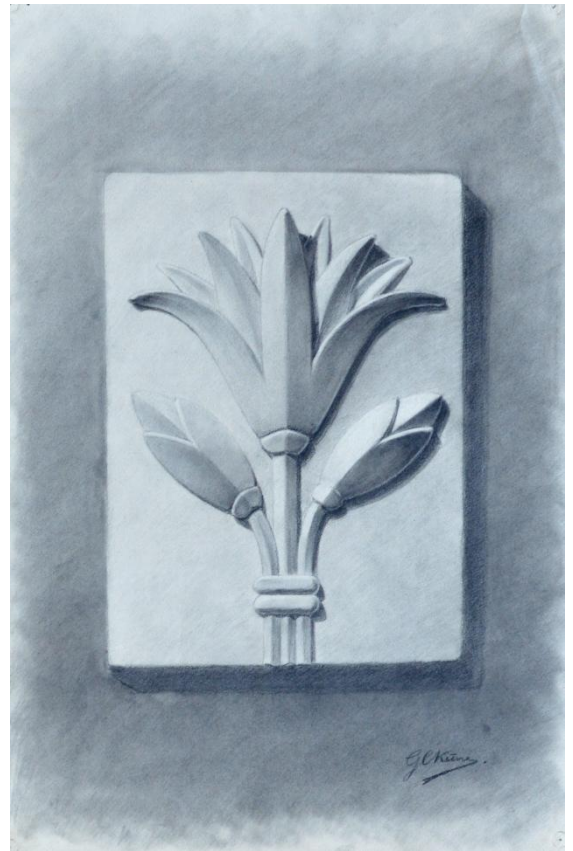
Boetseerafdeling Bouwdecoratieve kunst, circa 1905.
Bron: *TUD Fotoarchief*.

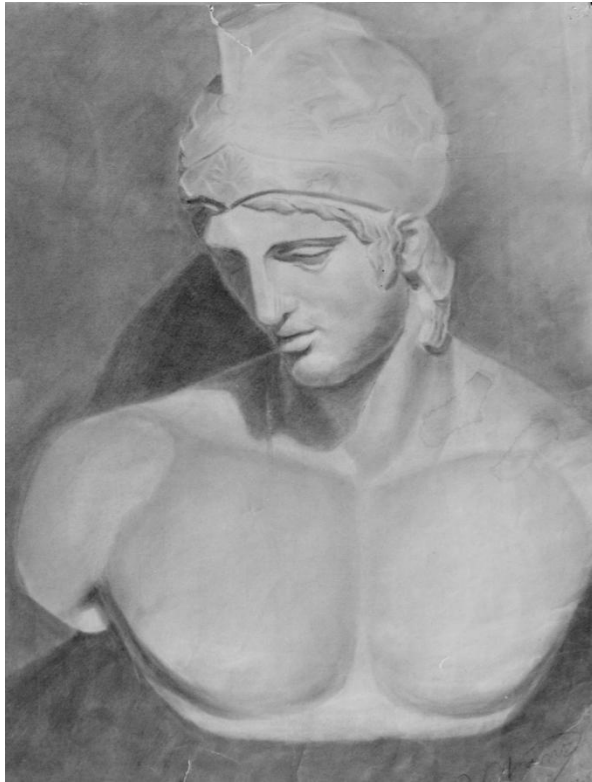


Studietekeningen van docent Bram Gips, circa 1880
 Bron: *Delftse Art Nouveau. Onderwijs en ontwerp van Adolf le Comte, Karel Sluyterman en Bram Gips*



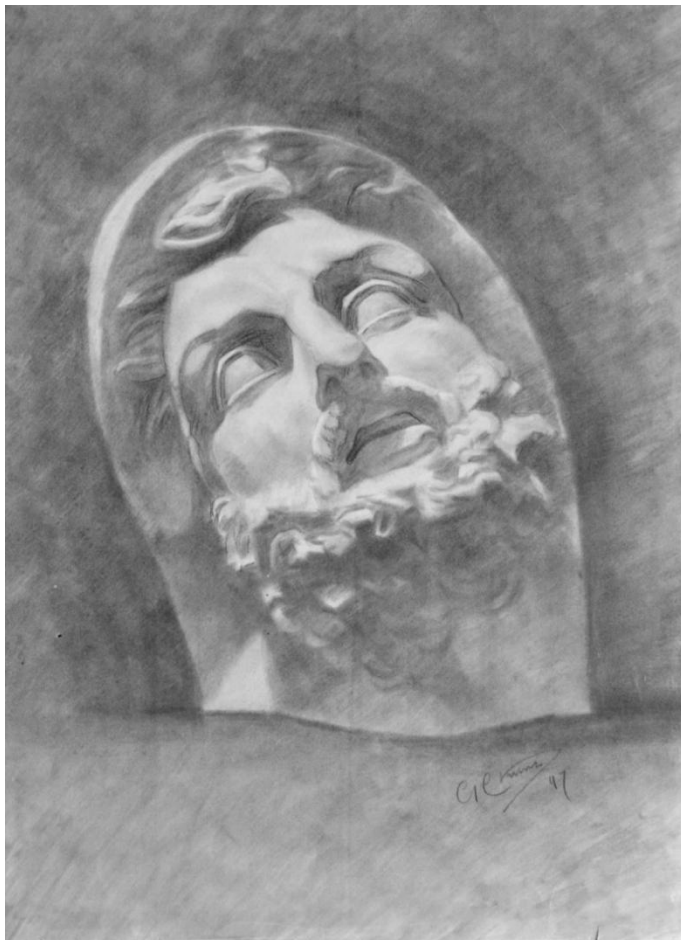
Studietekeningen van George Kunz, eind negentiende eeuw

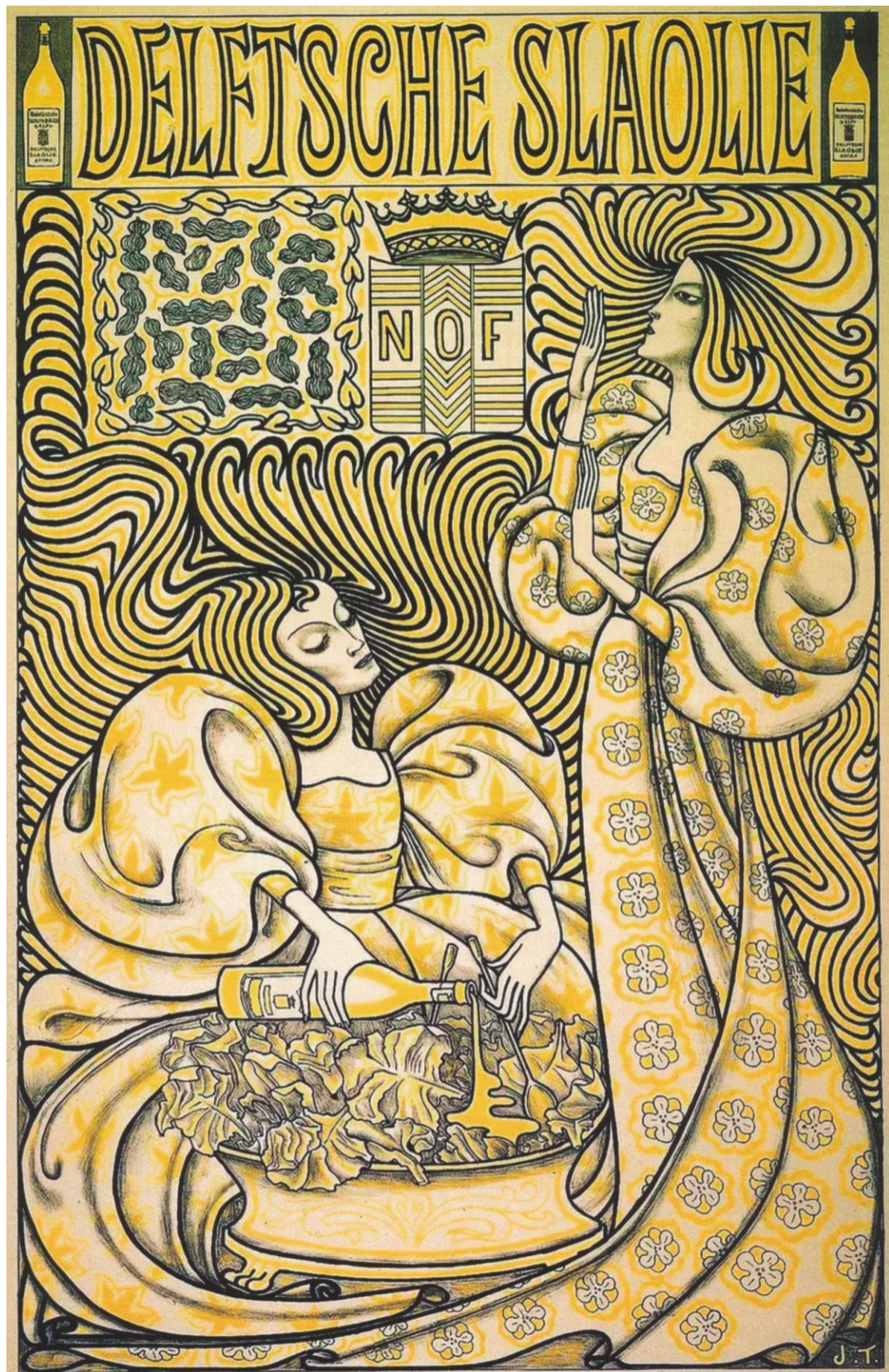




68 KUNZ, G.C.

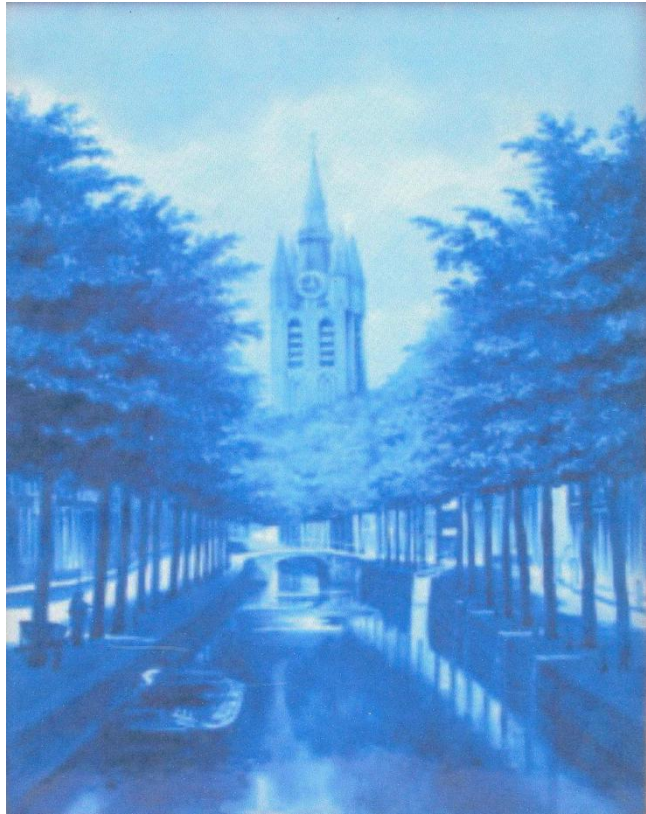
CK





Calvé-affiche van Jan Toorop

Tegel uit 1906 en aquarel uit 1957, beide door G.C. Kunz.
Zoek de verschillen!





In mijn epiloog genoemde, bij familie teruggevonden aquarel van G.C. Kunz uit 1905. Deze komt, op de figuur met kar links na, tot in detail overeen met de afbeelding op de tegel.



Herdenkingsbord 40-jarig huwelijk van zijn ouders door G.C. Kunz.



Portret van G.C. Kunz door zijn collega W. van Baarsel.

6. Geraadpleegde bronnen

De Porceleyne Fles. De wedergeboorte van een Delftse aardewerkfabriek.
Door Marie-José Bogaers, Karin Gaillard, Marie-Louise ten Horn-Van Nispen e.a.
Uitgeverij Veen/Reflex, Utrecht-Antwerpen 1968.

Nachtblauw, historische roman.
Door Simone van der Vlugt. Uitgeverij Ambo/Anthos, Amsterdam 2016.

Tijdschrift *De Gids*, interview met Jan Schoonhoven door J. Bernlef en K. Schippers in
Jaargang 131 (1968). Citaat op pagina 130.

*Delftse Art Nouveau. Onderwijs en ontwerp van Adolf le Comte, Karel Sluyterman en
Bram Gips.* Door Jos Hilkhuisen. Waanders Uitgevers, Zwolle 2001.

