

## ZES REYNAERTSCHILDERINGEN IN HET HUIS VAN MAX ROOSES

**RIK VAN DAELE**

Opgedragen aan Wim Gielen

Twee weken na zondag 9 september 2007 kreeg vossenjager Wim Gielen vier namen in het vizier die tot dan toe in Reynaertkringen weinig of geen weerklank vonden: Rooses, Den Duyts, Dens en Montald. Max Rooses, enkel door specialisten aan de *Reynaert* gelinkt, was de bouwheer van het burgerhuis in de Antwerpse Provinciestraat, waarin Wim, op aandringen van zijn dochter na een rondleiding ter gelegenheid van de Open Monumentendag Vlaanderen, toen binnentrad. Gustave-François den Duyts, wiens naam terug te vinden is in een inscriptie in de lambrisering van een van de salons van Rooses' huis, was een schilder-decorateur en vriend van Rooses. Pieter Jan August Dens was (wellicht) de architect en als stadsbouwmeester betrokken bij de restauratie van het Plantin-Moretusmuseum, waar Rooses conservator was. En Constant Montald, ook al een kunstschilder, signeerde een van de zes tot dan volledig onbekende panelen met voorstellingen uit het Reynaertverhaal die Wim in Rooses' huis te zien kreeg en die hem aan het werk zetten. Die laatste naam ontdekte Wim wellicht pas bij het ontwikkelen van zijn foto's. Het begin van een lang verhaal.

In alle stilte bezocht de Hulsterse huisarts in ruste, bibliofiel en kunstliefhebber tal van archieven en ging hij als een Sherlock Holmes op zoek naar de diverse verbanden. Hij nam foto's van de Reynaertpanelen en bezocht in enkele maanden zowat alle (vooral) Antwerpse instellingen die hem een mogelijk spoor konden opleveren. Hij mailde naar specialisten en kenners. Hij hield zijn ontdekking geheim met als doel er in *Tiecelijn* uitvoerig verslag over te doen en er misschien een uitgebreide monografie aan te wijden.

Helaas werd Wim ziek en er begon een ongelijke strijd tegen een ongenadige vijand. In augustus 2010, drie weken vóór zijn overlijden, overhandigde Wim mij een drie vingers dikke map vol foto's, documenten en mails met daarbij de opdracht zijn werk verder te zetten en de mogelijkheid van een boekpubli-

catie te onderzoeken. Ik beloofde hem het onderzoek af te ronden – belofte maakt schuld. Een boek zal het voorlopig niet worden,<sup>1</sup> een uitgebreid artikel in *Tiecelijn* wel. Ik maakte dankbaar gebruik van het spuurwerk dat Wim heeft gedaan, de voorzetten die hij heeft gegeven en de foto's die hij heeft gemaakt. Ik begon met een sterk documentatieapparaat, een map met foto's, schetsen, brieven en kattedelletjes, verzameld rond de vier hoofdrolspelers: Pieter Dens, Gustave den Duyts, Constand Montald, en Max Rooses, de alfa en omega van dit onderzoek.

Bij de totstandkoming van deze bijdrage bewandelde ik hetzelfde pad als Wim Gielen. Ik bezocht enkele van dezelfde plaatsen, las dezelfde brieven, bestudeerde dezelfde plannen en artikels, kwam op dezelfde internetsites terecht en legde contact met dezelfde mensen. In de hoop nog extra zaken te ontdekken en nog nieuwe verbanden te leggen, heb ik nieuwe bronnen aangeboord, nieuwe contacten aangeschreven en op de hoogte gebracht.<sup>2</sup>

Niet alle vragen zijn ondertussen opgelost. Integendeel, hoe dieper men zich in een onderwerp inwerkt, hoe meer vragen en hoe meer nieuwe hypothesen ontstaan. Reynaerdist Frank Lulofs stelde deze paradox al vast met betrekking tot de Reynaertstudie in het algemeen. Ook een andere uitspraak die vaak in verband met de mediëvistiek wordt gedaan, past bij ons onderzoek: dat dwergen op de schouders van reuzen ... méér zien. Wij hopen meer gezien te hebben dan Wim omdat we drie jaar verder zijn, er meer bronnen via het internet zijn ontsloten, omdat we andere contacten hebben geraadpleegd en inzichten hebben ontwikkeld, andere accenten hebben gelegd en ook andere vragen hebben gesteld. Maar zonder de passie van Wim Gielen en zijn nauwgezet onderzoek was dit artikel nooit ontstaan.

We beginnen onze zoektocht<sup>3</sup> bij Max Rooses, die vóór 1880 een woning bouwt in de Provinciestraat vlak bij de Antwerpse Zoo. Vervolgens maken we kennis met de Antwerpse architect Pieter Dens en de Gentse kunstenaar en vriend van Rooses, Gustave den Duyts. Aan de hand van de briefwisseling tussen Den Duyts en Rooses suggereren we voor de panelen een dateringshypothese die een aanzet kan vormen voor verder onderzoek. Dan concentreren we ons op de zes Reynaertpanelen, schilderijen op doek, in een van de salons van Rooses' huis. We kunnen tot in het detail de iconografische bronnen van de panelen determineren. De kunstenaar die die bronnen creëerde, is een ander hoofdpersonage in dit verhaal: Wilhelm von Kaulbach. Kaulbachs prenten werden meermaals als bron voor nieuwe creatieve ontwerpen gebruikt en nagevolgd. De (later) symbolistische schilder Constant Montald was een van

die navolgers. Hij is de vijfde hoofdrolspeler. De precieze tekstuele bron van de geschilderde teksten moeten we voorlopig schuldig blijven. Was Rooses zelf de auteur? We besluiten het artikel met de lectuur van Rooses' eigen Reynaert-notities en zijn visie op de tekst. Hiervoor grasduinen we in Rooses' jongelingsjaren in Gent, en moeten we ingaan op zijn grote respect voor zijn liberale voorganger Jan Frans Willems, de vader van de Vlaamse Beweging (en ook van de reynaerdistiek in Vlaanderen). Wanneer we nadien terug op de stoep staan en het huis in de Provinciestraat verlaten, vragen we ons af wat deze vondst ons nu precies heeft opgeleverd voor de Reynaertstudie en voor het naleven ervan in het negentiende-eeuwse Vlaanderen.

Maar laten we eerst kennismaken met Max Rooses en het huis van de bouwheer betreden.

### **Max Rooses (Antwerpen 10 februari 1839 - Antwerpen 15 juli 1914)**

Max Rooses (afb. 1) wordt op 10 februari 1839 in Antwerpen geboren.<sup>4</sup> In 1846 – het jaar dat Jan Frans Willems in Gent overlijdt – sterft ook Rooses' vader. Max loopt school in de wezenschool, vervolgens in de stadsschool en het jezuïetencollege. Hij sticht er een Vlaamsgezinde en vrijheidslievende vereniging, 'De Moedertaal', maar wordt er vanwege zijn vrijzinnige en flamingantische overtuiging aan de deur gezet. De poësis en retorica volgt hij aan het Koninklijk Atheneum van Antwerpen van 1856 tot 1858. In 1858 trekt hij naar de universiteit van Luik, waar hij in 1860 kandidaat in de letteren wordt. In 1863 promoveert hij terwijl hij surveillant is aan het Antwerpse atheneum (1860-1864). Hij wordt in 1864 benoemd tot leraar moderne talen aan het atheneum van Namen; in 1866 wordt hij overgeplaatst naar Gent om er aan het atheneum taal en letteren te doceren. Voor zijn Reynaertwerk is precies deze Naams-Gentse periode belangrijk (zie verder). Tien jaar later, in 1876, zal hij op vraag van Jan van Beers de eerste conservator van het door de stad Antwerpen aangekochte museum Plantin-Moretus worden.

Het was Van Beers, die Rooses in 1861 had aangezet om toe te treden tot de Nederduitsche Bond.<sup>5</sup> In Namen blijft hij de principes van deze vereniging – waarin de leden ook werden opgeroepen om het woord te voeren over literaire onderwerpen en voor te lezen uit eigen werk – trouw. Rooses' belangstelling voor de nationale literatuur uitte zich in drie lezingen. Hij publiceerde in 1865 de teksten in *Een Drijtal Verhandelingen over de Geschiedenis der Letter-*



Afb. 1. Portret Max Rooses (1892), © Letterenhuis Antwerpen, R 704 / P, nr. 74674/4.

kunde.<sup>6</sup> De eerste verhandeling gaat over de *Reynaert*, de tweede over Jacob van Maerlant, de derde over de middeleeuwse volksliederen.

In Gent had Max Roosees nauwe contacten met Vlaamsgezinde liberalen zoals dichter Julius Vuylsteke en uitgever en kunstkenner Willem Rogghé, met wie hij innige vriendschapsbanden ontwikkelde, maar ook met de katholieke jonge dichter Eugeen van Oye, wiens naam onlosmakelijk verbonden blijft met Gezelles gedichten *Dien avond en die rooze* en *Een bonke keerzen kind*. Hij houdt voeling met hogeschoolbibliothecaris Ferdinand van der Haeghen, die hem de liefde voor het boek bijbrengt en onder wiens leiding hij zijn werk over de Plantijnse drukkerij zal aanvatten.<sup>7</sup> In 1867 richt Roosees met Julius Sabbe en Julius de Vigne de onafhankelijke strijdkring Het Vlaamsche Volk op, waarin katholieken en liberalen samenwerken, met als spreekbuis het weekblad *Het Volksbelang*, dat onder zijn impuls ontstaat. Hij neemt er zeer sociale standpunten in.

Vanaf 1868 is Max Roosees secretaris van het vrijzinnige Willemsfonds (tot zijn verhuis naar Antwerpen in 1876) en neemt er het initiatief voor de eerste kosteloze 'volksboekery' van Vlaanderen. Zijn interesse voor taal en literatuur leidde ertoe dat hij secretaris was van het IXde Nederlandsche Taal- en Letterkundig Congres, dat in Gent werd gehouden. Nog in zijn Gentse periode publiceerde hij bijdragen over de Vlaamse Beweging, letterkunde, politiek en economie in onder andere het Haags dagblad *Het Vaderland* van 1869 tot 1870 en de *NRC* (waarvoor hij van 1870 tot 1904 correspondent was). In 1874 concentreerde hij zich korte tijd op leven en werk van de liberale voorman Jan Frans Willems (1793-1846). Hij zorgde in nauwelijks een goed jaar voor *Keus uit de dicht- en prozawerken van J.F. Willems* (2 delen, Gent, 1873), *Brieven van J.F. Willems* (Gent, 1874) en een *Levensschets van J.F. Willems* (Gent 1874), alle uitgegeven bij de boekhandel van Willem Rogghé als uitgaven van het 'Willems-Fonds' (respectievelijk de nummers 74, 77 en 78). Hij publiceerde in 1877 een *Schetsenboek*, een bloemlezing met portretten van auteurs die hij voor Noord- en Zuid-Nederlandse tijdschriften had gemaakt, met als eerste auteur Jan Frans Willems;<sup>8</sup> in 1885 volgde een *Nieuw schetsenboek* en in 1886 een *Derde schetsenboek*.<sup>9</sup>

In Gent heeft Roosees niet alleen contacten met politici, uitgevers, professoren en literatoren, tot zijn kennissenkring horen ook heel wat kunstenaars, waaronder beeldhouwer Benoit François Wante (1832-1920), de historieschilders Juliaan (1842-1935) en Albrecht de Vriendt (1843-1900), genreschilder Lodewijk (Louis) Tij(d)tgat (1841-1918), landschapsschilder Gustave den

Duyts en vele anderen. De contacten met literatoren en beeldende kunstenaars in Gent hebben een beslissende invloed uitgeoefend op zijn latere literaire en artistieke activiteiten in Antwerpen. Met een aantal onder hen bleef hij vriendschapsbanden onderhouden.

Op 8 juli 1876 werd Rooses benoemd tot conservator van het museum Plantin-Moretus in Antwerpen. Zijn eerste taak was de herinrichting van het statige, oude drukkershuis tot een museum. Hierin kon hij zijn eigen denken en opvattingen over het (zestiende-eeuwse) verleden van de stad projecteren. Als conservator van Plantin-Moretus zal hij zich vooral verdiepen in de studie van de Antwerpse schilderkunst met Pieter Paul Rubens, Jacob Jordaens en Antoon van Dyck als grote iconen en in de studie van de typografie (in het bijzonder verbonden met de briefwisseling en de activiteiten van Christoffel Plantijn). In zijn Antwerpse periode laat hij zich nog nauwelijks over de middeleeuwse literatuur of de *Reynaert* uit.

In Antwerpen blijft Rooses' liberaal engagement zeer sterk. In 1884 wordt hij voorzitter van het Willemsfonds en hij bekleedt ook het voorzittersambt van de Liberale Vlaamsche Bond. Hij wordt bestempeld als 'een radicaal progressistisch liberaal' omdat hij vol overtuiging streed voor de vernederlandsing van het officieel middelbaar en lager onderwijs.<sup>10</sup> Rooses werd later ook de eerste voorzitter van de Vlaamsche Hoogeschoolcommissie. Volgens Lodewijk de Raet was Rooses 'de voornaamste grondlegger der Vlaamsche Hoogeschool'.<sup>11</sup>

In zijn vele geschriften streed Rooses voor de opwekking van het nationaal gevoel ('Wij moeten de opwekking van den Vlaming in den Vlaming nastreven'<sup>12</sup>) via het onderwijs en de nationale literatuur. Hij ging uit van een nationalistische en vooral utilitaristische opvatting van de literaire kritiek. Zijn credo was dat in elk kunstwerk een gedachte moest zitten en dat de schrijver moest verbonden zijn met het volk waarvan hij de aard en de zeden moest beschrijven. Zijn positivistische opvatting van literatuur stond lijnrecht tegenover het 'l'art pour l'art'-concept en contrasteerde bijvoorbeeld met de opvattingen van Pol de Mont of de poëtische roerselen van Guido Gezelle, die hij niet kon waarderen. Als literair criticus gaf hij via zijn beschouwingen zijn Vlaamse tijdgenoten een gevoel van nationale eigenwaarde en zelfvertrouwen. In 1887 richtte hij met Jan van Beers en Domien Sleenckx het Taalverbond<sup>13</sup> op en hij publiceerde in het *Nederduitsch Tijdschrift*, het *Nederlandsch Museum*, de *Nederlandsche Dicht- en Kunsthal*, de *Vlaamsche School*, de *Toekomst* en de *Vlaamsche Gids*. Hij werkte mee aan het progressief-liberaal dagblad/weekblad *De Kleine Gazet*, dat in handen was van zijn vriend Jan van Rijswijck en hij was

in 1897 medestichter van de *Nieuwe Gazet*, een Antwerpse liberale krant. Zijn ideeëngoed over de nationale literatuur trok hij vanzelfsprekend ook door in andere domeinen zoals de beeldende kunsten en de architectuur. Ook in de vormgeving en inrichting van zijn woonhuis vinden we de idee dat kunst een gedachte moet vertolken terug.

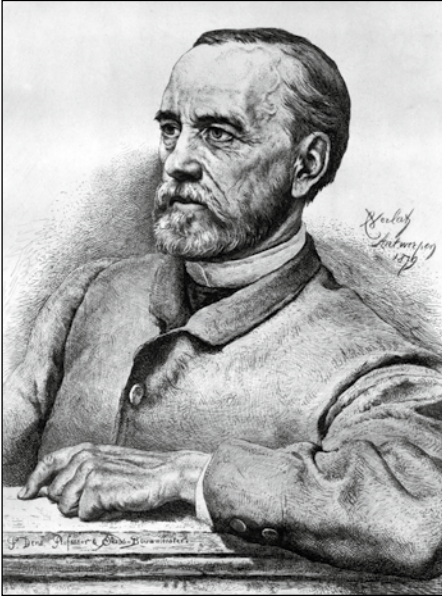
Wim van Rooy en Marc Somers wijzen erop dat de literaire criticus, de conservator en de flamingant Rooses niet van elkaar gescheiden konden worden. Als progressief liberaal wilde Max Rooses de Vlaamse zaak dienen; als conservator maakte hij van het Museum Plantin-Moretus een pelgrimsoord voor bibliofielen en historici; als literatuurcriticus beoordeelde hij het kunstwerk naar zijn Vlaamse inslag. Volgens kunstcriticus Lode de Clercq hechtte de publicist Rooses als humanistisch ingestelde figuur veel belang aan de rol van het openbaar debat. Hij speelde een actieve rol in de media, was een actief organisator van congressen en tentoonstellingen en een actief redacteur.<sup>14</sup> Antwerpen, zijn gouden eeuw en de grote boegbeelden uit de zestiende en zeventiende eeuw stonden daarbij centraal. Rooses was bijzonder sterk betrokken bij het groots opgezette Landjuweel in 1892 en bij de totstandkoming van de wijk Oud-Antwerpen die werd gebouwd voor de wereldtentoonstelling van 1894. Voor dit laatste exploit vormde hij een sterk team met de gepassioneerde kunstenaar, graficus en liberale schepen Frans van Kuyck.<sup>15</sup>

Vermeldenswaard in het kader van ons onderzoek is dat Rooses rond 1876 lid werd van de Antwerpse loge Les Elèves de Thémis,<sup>16</sup> die op dat moment uitgesproken flamingantisch was. Hij ondernam ook diverse kunstreizen, waarvan hij verslag uitbracht in de bundels *Over de Alpen* in 1880 en *Op reis naar heinde en ver* in 1889.

We hebben momenteel genoeg informatie verzameld met betrekking tot deze fascinerende persoonlijkheid in wiens woning Wim Gielen in de nazomer van 2007 enkele curieuze Reynaertpanelen zag en fotografeerde.<sup>17</sup> Op Rooses' Reynaertinzichten keren we op het eind van deze bijdrage nog terug.

### **Pieter Dens (Antwerpen 26 maart 1819 - Antwerpen 13 september 1901)**

Het was als conservator van het museum Plantin-Moretus dat Rooses de Antwerpse stadsbouwmeester Pieter Jan August Dens (afb. 2) leerde kennen.<sup>18</sup> Dens, een boegbeeld van de Vlaamse neorenaissancestijl,<sup>19</sup> was stadsarchitect van 1863 tot 1884, in een tijd dat Antwerpen een spectaculaire groei beleefde.



Afb. 2. Ets van Pieter Dens door C. Verlat, © Letterenhuis, D 3343/P, nr. 99378/2.

Hij was ook docent aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen. Hij werkte mee aan de restauratie van het Antwerpse stadhuis (van bij het begin in 1858 werd hij betrokken bij de restauratie van de gevel). Dens droeg ook bij aan de aanpassingen van de binneninrichting van het theater van zijn voorganger-stadsarchitect Pierre Bruno Bourla.

Van zijn hand zijn onder andere de Vlaamsche Schouwburg (een 'sleutelwerk' in zijn oeuvre, zijn eerste ontwerp in Vlaamse neorenaissancestijl, opgetrokken tussen 1869 en 1874), negen politiecommissariaten, de kiosk in het Koning Albertpark, het stedelijk slachthuis (1875-1877), de Sint-Katharinakerk op het Kiel en diverse schoolgebouwen, waaronder het Koninklijk Atheneum (1882-1884), 'de artistieke synthese van zijn oeuvre'.<sup>20</sup> Daarnaast leidde hij ook talrijke restauraties en verbouwingen van belangrijke monumenten zoals de noordertoren van de kathedraal en de aanpassing van de Sodaliteit tot bibliotheek op het Jezuïetenplein.<sup>21</sup> Hij was verantwoordelijk voor de herinrichting van het interieur van het Antwerpse stadhuis tussen 1880 en 1884. In het Plantin-Moretuseum was hij actief van 1876 tot 1882. Het was tegelijk met deze restauratie dat hij ook voor Roosees een opdracht uitvoerde.



Kort na zijn aankomst in Antwerpen<sup>22</sup> na de opening van het Plantijnse huis begint Rooses aan zijn eigen woonst in zijn geboortestad. Volgens Lode de Clercq wijst stijlverwantschap op de inbreng van Dens.<sup>23</sup> De eigen inbreng van Rooses is verwaarloosbaar, 'aangezien hij de bestaande formule van Dens vrijwel globaal accepteert'.<sup>24</sup> Een eigen accent zijn de ankers die zijn gesmeed als gebundelde roosjes en die doen denken aan zestiende-eeuwse drukkersmerken.<sup>25</sup> Ook in de binneninrichting zijn (bescheiden) verwijzingen naar Rooses aanwezig, zoals bijvoorbeeld de ineengevlochten initialen M + R in een van de schouwen.

Rooses was in Gent getrouwd met de dochter van een boezemvriend van Hendrik Conscience, de zeer gefortuneerde tuinbouwkundige Prosper van Geert (1817-1896). Als hij in 1876 naar Antwerpen verhuist, is hij 37 jaar. Tijd voor een vaste stek! De bouwaanvraag voor het huis in de Provinciestraat 83 dateert reeds van 12 juni 1878<sup>26</sup> (afb. 3-4-5). Hij liet er dus geen gras over groeien. Geldmiddelen waren zeker geen probleem.

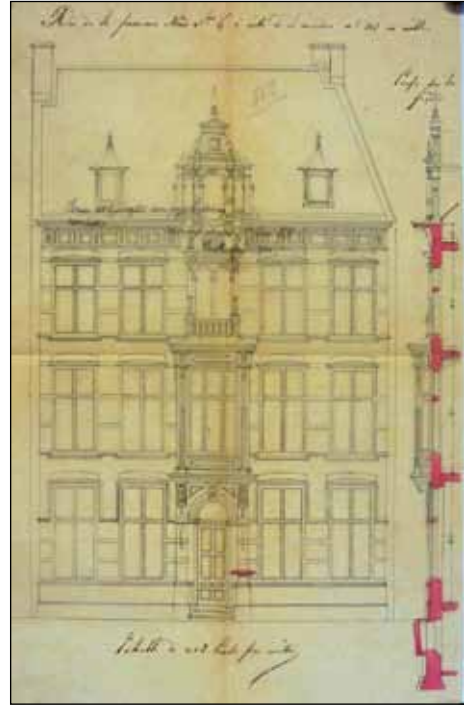
Wij gaan niet in op de externe bouwkundige beschrijving van het pand,<sup>27</sup> noch op de architecturale concepten binnenin.<sup>28</sup> We volstaan met de vermelding dat de plattegrond, de structuur en de proporties werden ontworpen volgens het concept van de neoklassieke burgerhuizen, waarop dan een neorenaissance vormenrepertorium werd geënt. In de drie salons op de benedenverdieping is een thematisch programma ontwikkeld, dat Lode de Clercq omschrijft als een 'intellectuele biografie' van de bouwheer. Het is een gelukkig toeval dat de drie salons tot op de dag van vandaag in goede staat zijn gebleven.<sup>29</sup> 'Met een dergelijk geïndividualiseerd iconografisch programma voor de drie salons, stelt Rooses zich doelbewust in de grote renaissance- en renaissance-achtige traditie waarbij de combinatie van soms zeer uiteenlopende themata werden samengesmeed tot een betekenisvolle configuratie.'<sup>30</sup>

'De wanden van het eerste salon van het Rooses-huis zijn bezaaid met spreuken en deviezen. Hieronder vinden we de lijfspreuk van de door Rooses bewonderde volksdichter Theodoor Van Rijswijck, namelijk 'Vranck en Vrij', hetgeen volgens Rooses bij deze 'geus' vooral in verband kan worden gebracht met de begrippen vrijzinnig en onafhankelijk. Het plafond is ingedeeld in vier plafondcassettes die respectievelijk gewijd zijn aan de beeldhouwkunst (Quellin en Cornelis Floris), de schilderkunst (Rubens en Jordaens), de graveerkunst (Edelinck en Pontius) en de letterkunde.

Het tweede salon, dat zich in het centrum bevindt, is gewijd aan Apollo, de klassieke god van de muziek en de poëzie. Rooses liet hier een bijzonder rijk behandelde kamer creëren, die kan beschouwd worden als een neo-rederijkers-



Afb. 3. Bouwaanvraag van Max Rooses (12 juni 1878), © SSA, Modern Archief, 1878#562.



Afb. 4. Plan van de woning van Max Rooses, © SSA, Modern Archief, 1878#562.

geheel. De polychrome decoraties in de plafondcassettes zijn gewijd aan de 9 muzen van Apollo met respectievelijk, Calliope, muze van de epische poëzieën, hier worden de Odyssea en de Aeneis vermeld, Clio, muze van de geschiedenis, Polygnie, muze van de pantomime, Euterpia, muze van de fluit, Terpsichore, muze van de lichte poëzie en dans, Erato, de muze van de koorlyriek, Melpomene, de muze van de tragedie, Thalie, de muze van de comedie en ten slotte Uranie, de muze van de astronomie. Onderaan is in elke travee een vergulde sauriër afgebeeld, die refereert naar Apollo als overheerser der sauriërs.

In de derde aan de tuin gelegen werkkamer met bovenlicht, werd de schouwdecoratie voorzien van het embleem van het Plantinse huis, namelijk de passer, waarmee het motto 'Labor et constantia' is gelieerd, een devies waar Rooses zich volkomen mee kon identificeren. Deze kamer is voorts gedecoreerd met kleurrijke trofeeën, waarin referenties naar de gilden en ambachten werden opgenomen.' (Lode de Clercq)



Afb. 5. Huidige toestand van de woning van Max Rooses, foto Wim Gielen.

**Gustave-François den Duyts (°Gent 22 oktober 1850 - Elsene 13 februari 1897)**

Voor het ontwerp van minstens één van de salons deed Rooses een beroep op een Gentse connectie, de kunstschilder-ontwerper Gustave-François den Duyts.<sup>31</sup> Den Duyts liet immers zijn signatuur bijzonder zichtbaar na in het ontwerp van het eerste salon (het salon aan de straatkant, dat werd gebruikt om goede relaties, vrienden en familie te ontvangen) waarin ook de Reynaertdoeken zijn verwerkt. In de lambrisering tegenover de schouw vinden we – zeer dominant – het stadswapen van Antwerpen met daarboven de inscriptie: ‘GVST. DEN DUYTS INV. 1882’ (afb. 6). In dezelfde kamer zien we – eveneens in het houtwerk – een tweede jaartal: anno 1879’. We mogen aannemen dat Den Duyts ook betrokken was bij de inrichting van de twee andere salons en wellicht ook nog bij andere kamers (zoals bijvoorbeeld het parloir of de bibliotheek op de eerste verdieping). Wanneer de salons afgewerkt waren is niet bekend. De enige historische foto die van het interieur is overgeleverd is die van de prestigieuze bibliotheek (afb. 7).

Briefwisseling van Den Duyts aan Rooses die in het Letterenhuis te Antwerpen wordt bewaard, brengt evenmin uitsluitsel, maar bewijst wél dat Den Duyts twaalf jaar na de aanvang van de bouwwerkzaamheden, in oktober 1891, nog steeds met de aankleding van de salons bezig was.<sup>32</sup> Wellicht werd het vaste houtwerk in het



Afb. 6



Afb. 7. Historische foto van de bibliotheek van Max Rooses, Provinciestraat Antwerpen, © Letterenhuis Antwerpen, R 704 / P, nr. 235868.

eerste salon al in 1879 geplaatst. In 1882 werd – zoals al gezegd – de signatuur van Den Duyts als bekroning van de binneninrichting in fraai gesneden houtwerk zeer dominant boven het Antwerpse wapenschild aangebracht. In de bewaarde briefwisseling bevinden zich drie stukken die erop wijzen dat de definitieve inrichting van de kamers in 1882 geenszins voltooid was.

Een briefkaartje uit 1888<sup>33</sup> handelt over de mogelijke invulling van een fries met personages uit het werk van Rubens. Er is ook sprake van Breugel en Jordans. Den Duyts suggereert een compilatie te maken van de ‘vermaardste personagien’ (‘zijne vrouw, Albert en Isabelle, enz.’) en vraagt Rooses iconografische voorbeelden te ‘geven’ (‘eenige gravuur of lichteekeningen’ [sic]). De brief van 22 maart 1891<sup>34</sup> is veruit het interessantste overgeleverde document. Den Duyts stelt Rooses hierin voor zich te willen inspireren op een werk van de zeventiende-eeuwse schilder Gonzales Coques (circa 1614-1684), die een vrouw heeft geschilderd in een kamer die als voorbeeld kan dienen voor de inrichting van Rooses’ salon. Het schilderij is volgens Den Duyts afgebeeld ‘in het boek’ (das Zimmer).<sup>35</sup> In de brief, die wij hierbij afdrukken (afb. 8), is ook sprake van het ontwerp van een grote ‘bank’ die ingewerkt kon worden in de ‘boiseering’<sup>36</sup>. Wellicht betreft het hier het ontwerp voor de tweede kamer, die waarschijnlijk als eetkamer werd gebruikt en waarin ongetwijfeld ook een dressoir stond.

3097547

Den 22 Maarte 1891

Beste vriend.

Ik heb aan uw kamer nog wel eens  
gedacht; en my herinnert dat er een  
schildery bestond van Gonzals Coques  
die een vrouw voorstelt in een kleine  
sonnen kamer. Gy zult dat afbeul-  
sely vinden in het boek (Sasjimmer)  
Noisselin is er Saer iets uit te  
nemen.

Ik heb ook gepriest dat die sofa wel  
een grote bank zou kunnen zijn, met  
schone Russen erop; en die bank  
ingewak kan worden in de boiserie.



Dat zou toch een spaarzameit

Afb. 8. Brief G. den Duyts aan M. Rooses van 22 maart 1891, © Letterenhuis Antwerpen, R 704 / B, nr. 3097547.

zijn. Zowel voor boiserie als voor  
de sofa.

Op de Wandou - die plaats, gelyk my  
gisteren gezegd hebben, kan er stoffe  
geplaat worden; effen. Of te wel  
gelyk in de sctidney van Loges.  
zie hieronder (1)



sctidneyen tegen  
de plafond geplaat  
gelyk my gezegd, dat  
is natuurlijk niet te  
doen, of te wel gy  
vindet een Vlaamsch  
decoratief stuk.

Men zou nog het volgende kunnen doen.



Boven de boiserie—  
ene boiseboiserie!  
waaron het midden  
met een decoratieve  
stoffe gespannen is

en welke delen dienen kunnen, voor  
 Schilderen, afhankelijk te plaatsen.  
 Daarboven <sup>h. 2</sup> een schoone goedkope  
 stoffe -

Daar is het geene uwe kleine midden  
 kamer ongez. Neem u van wat gij  
 wilt; en zie of er iets is die u  
 aanstaat.

Weer zoo goed te ~~vragen~~ zeggen aan  
 Mevrouw van Gunt, dat ik hem veel  
 complimenten zonde. Iets dat ik  
 gisteren vergeten heb.

Vriendelyke groeten en dank aan u  
 en uwe familie

Wendry



In de derde brief, van 18 oktober 1891,<sup>37</sup> wordt er over de gordijnen gesproken en wordt expliciet gevraagd of de keuze in de smaak van Rooses én zijn vrouw zal vallen. Het gaat wellicht om gordijnen voor het eerste (aan de straatkant) of het derde salon (tuinkant).

De brieven bewijzen diverse zaken. Den Duyts voert niet alleen uit, maar bedenkt de concepten en doet voorstellen. Hij verwijst ook naar beeldmateriaal, maar vraagt tevens van Rooses eigen iconografisch materiaal. Verder wordt naar zeventiende-eeuwse schilders verwezen (en niet naar middeleeuws of negentiende-eeuws werk). Er wordt in elk geval in 1891 nog volop gecorrespondeerd over de inrichting en/of afwerking van de salons. Er is – minstens voor één van de ruimtes, de ‘kleine middenkamer’ – nog geen definitieve keuze gemaakt over de inrichting ‘boven de boiseeringen’. Als Rooses niet ingaat op Den Duyts’ eerste voorstel, dan is er een alternatief: ‘of te wel gij vindt een Vlaamsch decoratief stuk’. Tot slot willen we graag opmerken dat we ook de rol van de vrouw des huizes, mevrouw Rooses-Van Geert, niet mogen onderschatten. Wellicht had mevrouw niet alleen inspraak bij de keuze van de gordijnen ...

Wie was nu deze ondertussen helemaal vergeten Gentse Brusselaar Gustave den Duyts? Hij staat geattesteerd als kunstschilder, aquarellist, pastellist, etsen en graficus, en vooral als landschapsschilder. Maar hij was ook stoetenbouwer en decorateur. We beschikken wel over een magnifiek fotografisch portret waarop hij afgebeeld staat als een zelfbewust kunstenaar met de hoed op het hoofd en de sigaret in de hand (afb. 9).<sup>38</sup>

In 1874 nam hij voor het eerst deel aan het Driejaarlijkse Salon van Gent. Autodidact Den Duyts volgde een aantal cursussen aan de stedelijke nijverheidsschool van Gent, zoals een cursus in weef- en spinkunde bij A. Sunaert. In 1870 ontving hij de medaille voor de ‘Theorie der weefkunst’.<sup>39</sup>

Zijn atelier in de Drabstraat deelde Den Duyts met Jean Delvin (1853-1922), directeur van de Gentse Academie voor Schone Kunsten. Op de Vijfde Tentoonstelling van de Vereniging der Gentsche Kunstoefenaren, waar hij samen met Delvin exposeerde, oogstte zijn schilderkunst slechte kritiek wegens ‘te modern’. Hij maakte deel uit van het Kunstgenootschap en de Cercle Artistique te Gent. In 1877 won hij een medaille op het Salon van Parijs. In 1892 viel hij in Dresden in de prijzen, wat wijst op een zekere internationale roem. In 1881 kocht het Museum voor Schone Kunsten van Gent zijn ‘Panoramisch zicht der stad Gent’ aan.<sup>40</sup> Zes jaar later trok hij naar Brussel, maar hij behield zijn atelier in Gent.



Afb. 9. Fotoportret van Gustave den Duyts,  
© Letterenhuis Antwerpen, D 9701 / P, nr. 98049/16.

Geregeld bleef hij meewerken aan de Driejaarlijkse Salons van Gent, zo in 1892 en 1895. Hij ontwikkelde een voorkeur voor Gentse en Brusselse stadsgezichten. Het grootste deel van zijn oeuvre bestaat uit weemoedige, luministische herfst- en winterlandschappen.

Een ander aspect van de creativiteit van Gustave den Duyts was zijn bedrijvigheid als ontwerper van praalwagens voor historische stoeten. Dergelijke opdrachten van openbare besturen startte hij met oudheidkundige navorsingen in verband met de exactheid van kostumering, volksgebruiken en decors. De volledige organisatie van het hem toegewezen onderdeel, tot en met het begeleiden van de stoet in de straten, verzorgde hij tot in de details. Dikwijls deed

hij daarbij een beroep op collega-kunstenaars. Hij creëerde praalwagens voor de driehonderdste verjaardag van de Pacificatie van Gent in 1876. Deze grootse stoet ging uit toen Rooses nog in Gent woonde. Die was trouwens intens bij de organisatie ervan betrokken. Fotomateriaal waarop Den Duyts en Rooses bij de organisatoren staan, bewijst dat deze Vlaams-liberale gebeurtenis hen dicht(er) bij elkaar bracht.<sup>41</sup> In de stoet werden slogans als 'Liever Turx dan Paeps' meegevoerd. Naar aanleiding van de stoet werd Rooses in Gent uitvoerig gevierd. Het zou ons geenszins verbazen als naar aanleiding van deze stoet de vriendschapsbanden tussen Rooses en Den Duyts ontstonden of werden uitgediept. Ze waren beiden in die periode ook in liberale middens actief.

In Brussel maakte Den Duyts praalwagens voor het vijftigjarig bestaan van België (1880), waarin hij de creaties bedacht voor de 'Vlaamse Gemeenten' en de 'Luikse wapenrijverheid'. In 1890 werkte hij aan een geschiedkundige stoet van de zestiende eeuw ter gelegenheid van het zestigjarige bestaan van België en de inwijding van de standbeelden op het Egmontplantsoen aan de Kleine Zavel. Den Duyts verleende ook medewerking aan een steekspel op de Grote Markt (1891), een landbouwstoet (1893), een bloemenstoet (1894), de 'stoet der edelgesteenten' (1894) en de klokkenstoet (1897).

Over Den Duyts' werk voor particuliere woningen is tot nu toe weinig bekend. Hij decoreerde niet alleen Rooses' woning, maar ook enkele interieurs in het huis/hotel Papillon in de Veldstraat in Gent en in het huis Vanhorebeke in Ledeberg. In het eerste pand zijn vooral de imitatietapijten in het neorenaissance-sancesalon op de eerste verdieping zeer bepalend.

Ook in Antwerpen waren de contacten intens. In 1894 was Den Duyts lid van de toelatingscommissie voor de kunsttentoonstelling op de Antwerpse wereldtentoonstelling. Rooses was een van de leidinggevende figuren achter de organisatie van diverse culturele afdelingen van die wereldtentoonstelling (cfr. onze beschouwingen over Oud-Antwerpen) samen met zijn liberale strijdgenoot Frans van Kuyck.<sup>42</sup>

De in het Letterenhuis bewaarde briefwisseling tussen Den Duyts en Rooses bewijst eveneens dat Den Duyts met Rooses zeer vriendschappelijke contacten onderhield. Rooses stuurde vaak cadeautjes (koffie, thee, een 'klaasman' ...), waarop een dankbare Den Duyts met veel ontzag reageerde en meermaals meldde dat Rooses hem veel diensten en te veel eer had bewezen. Een longontsteking die hij in 1883 had opgelopen zou ontaarden in longtuberculose, wat zijn vroegtijdige dood op amper 46-jarige leeftijd zou veroorzaken. Tot kort vóór zijn dood onderhield Den Duyts schriftelijk contact met Rooses.<sup>43</sup>

## Provinciestraat Antwerpen

Wie een uitstekend gedocumenteerde kunsthistorische en architecturale wandeling doorheen het huis wil maken raden we aan de bijdrage van kunstrestaurateur Lode de Clercq te lezen. Rooses' huis was een propaganda-instrument voor de Vlaamse neorenaissancestijl, die hij zo dominant had geïmplementeerd in Plantin-Moretus en die in de lijn lag van zijn 'artistieke en politieke preferenties'. Het was een sterk nationalistisch pleidooi voor een nieuwe, tweede renaissance.<sup>44</sup>

Bovendien was het huis ook een spiegel van Rooses' eigen persoonlijkheid. De keuze voor de *Reynaert* (waaraan hij zijn eerste, in 1865 gepubliceerde verhandeling wijdde) sluit volgens De Clercq aan bij Rooses' eigen ideologisch profiel. 'Wij bewonderen in den dichter den man, die in de 13de eeuw te veldde trok tegen den moedwil van de grooten der aarde, en die de gebreken der Kerk met spottenden vinger aanwees, wij erkennen in hem eenen zoon van het wijze Vlaanderen, eenen voorvader van hen, die voor de ontvoogding van den Vlaamschen stam stredden, een die de baan afbakende, waar de volgende eeuwen zouden op voortwandelen tot het bereiken van hun doel: den algemeenen vooruitgang, de verbetering van het menschelijk geslacht door de ontwikkeling van het verstand en van de rede.'<sup>45</sup>

## Zes Reynaertpanelen naar Wilhelm von Kaulbach (Arolsen 1805 - Munchen 1874)

In het eerste salon ontdekken we zes grote Reynaertpanelen en twee kleinere decoratieve paneeltjes aan de kant van de ramen. Ze zijn geschilderd op een doek met een zeer zware textuur, waardoor de perceptie van een soort wandtapijten ontstaat. Volgens De Clercq is dit niet verwonderlijk gezien Den Duyts' vertrouwdheid met de tapijtkunst. Ze werden opgemeten en gefotografeerd door Wim Gielen. Bij het bekijken van de foto's ontdekte Gielen de signatuur 'C. Montald' op één doek (afb. 10). Alle panelen zijn circa 78 centimeter hoog en zijn als een soort fries vlak onder het plafond aangebracht. We sluiten daarom uit dat men een bestaand kunstwerk (van Montald) zou gebruikt hebben. Ze zijn speciaal ontworpen voor de woning van Rooses, daar is geen twijfel over. Tussen deze panelen en de deuren zijn sierpanelen aangebracht en boven



Afb. 10. Handtekening van C(onstant) Montald op een van de Reynaerttaferelen, foto Wim Gielen.

de panelen is een houten omlijsting waarop een aantal spreuken is geschilderd: 'Vreugd baart jeugd', 'Waar vrienden zijn, smaakt best de wijn', 'Welkom wiens lach hel klinkt, welkom wiens mond wel drinkt', 'Oost west, thuis best'. Het geheel is best impressionant en geeft de indruk van een uitbundig kasteelsalon.<sup>46</sup> We bespreken de panelen afzonderlijk in de verhaalvolgorde, die in de ruimte volledig wordt gerespecteerd. Opvallend is dat het eerste doek niet bij het centrale, tegenover de schouw geplaatste stadswapen is geplaatst, maar op de muur tussen de straatkant en de schouw. De gecursiveerde letters in de tekstfragmenten zijn op de panelen in rood aangebracht, wat doet denken aan de middeleeuwse rubricering (het in rood aanbrengen van de letters om de tekst te structureren).<sup>47</sup> De keuze van de scènes is met inzicht, overzicht en de nodige verhaalkennis gemaakt. De zes scènes omspannen het volledige verhaal: (1) de aanklachten, (2) de Canteclaerscène, (3) de Bruunscène, (4) de Tibeertscène, (5) Reynaert aan het hof, (6) de gevangenneming van Reynaerts tegenstanders en zijn vertrek naar Rome. Alle hoofdrolspelers worden in beeld gebracht. Dit wettigt de conclusie dat de zes paneeltjes het hele verhaal bestrijken en dat men bewust geprobeerd heeft het verhaal in zes panelen te vatten.

De bron van de schilderijen is onbetwistbaar het Reynaertwerk van de Duitse 'Monumentalkünstler' Wilhelm von Kaulbach. Kaulbach publiceerde zijn onsterfelijke tekeningen bij uitgever Johann Georg Cotta in Stuttgart in 1846

ter illustratie van Johann Wolfgang von Goethes (1749-1832) *Reineke Fuchs* (1793-1794). De reeks van Kaulbach bestaat uit 36 grote tekeningen ('Hauptblätter') en 24 vignetten om het begin en einde van de 'zangen' te markeren. Ze werden in 1841 ontworpen en na drie jaar arbeid afgeleverd voor de postume publicatie van Goethes *Reineke* met staalgravures gestoken door R. Rahn en A. Schleich. In 1851 fungeerden Kaulbachs tekeningen zelfs als vergrote figuren op de wereldtentoonstelling van Londen. De uitgave van 1857 met houtgravures, getekend door Julius Schnorr en gegraveerd door Allgaier en Siegle, zorgde voor de doorbraak van de tekst en de prenten bij een breder publiek. In 1860 was er al een Engelse editie van Thomas James Arnold (Trübner & co/ Nattali and Bond) en in 1867 was ook de Franstalige editie van Edouard Grenier beschikbaar (in Parijs gedrukt door J. Hetzel).

De kunstenaar die verantwoordelijk was voor de inrichting van Rooses' salon kopieerde de figuren van Kaulbach, maar zette ze in een nieuwe context bij elkaar. Was Rooses de aangever? Van tekst én illustraties? Schilderde Den Duyts naar een ontwerp van Montald? Of – wat meer voor de hand ligt – schilderde Montald de panelen zelf? Een ontwerp of schets van Montald is niet overgeleverd, noch is van hem vóór de eeuwwisseling vergelijkbaar werk teruggevonden.<sup>48</sup>

De precieze Kaulbachuitgave waarop de ontwerpen in Rooses' woning zijn gebaseerd, is niet bekend, maar het gaat om een van de Duitse edities (vanaf 1846), om een van de Engelse (vanaf 1860), of om de Franse vertaling van 1867.<sup>49</sup> De illustraties van Kaulbach werden in de negentiende eeuw niet bij Nederlandstalige teksten afgedrukt en ook de navolgers van Kaulbach, met name Heinrich Leutemann (1824-1905) en Christian Votteler (1840-1916), komen niet in aanmerking, omdat zij enkele details die wél in Rooses' huis zijn afgebeeld niet weergeven. Zoals op de panelen van de Antwerpse schilderdecorateur en kennis van Max Rooses, Henri Verbuecken, die elders in dit jaarboek worden beschreven, worden hier dus de prenten van Kaulbach gecombineerd met een Nederlandstalige tekst. De verwantschap tussen de beide 'Antwerpse reeksen' naar Kaulbach, beide gebruikt als decoratie in het laatste decennium van de negentiende eeuw, is te groot om op toeval te berusten.<sup>50</sup>

In de reeks van Verbuecken wordt de tekst van Jan Frans Willems gebruikt. De bron van de teksten in het salon van Max Rooses kunnen we niet precies definiëren. Er werd niet gewerkt naar een van de ons bekende uitgaven (J.F. Willems 1836 & 1850 – wat voor de hand zou liggen gezien Rooses' grote bewondering voor de Vader van de Vlaamse Beweging – Jonckbloet 1856,

Martin 1874, Dijkstra 1883, Van Helten 1886).<sup>51</sup> De bron is ook niet een van Rooses' eigen uitgaven met teksten van Jan Frans Willems. Mogelijkerwijs werd een schooluitgave of bloemlezing gebruikt of nam de schilder of decorateur (of de opdrachtgever) het niet al te nauw bij het kopiëren van de bestaande teksten. Of misschien is de verklaring waarom we geen identieke brontekst vinden nog eenvoudiger: de teksten moesten worden ingekort om ze op een tekstband te krijgen. Er werd in elk geval gewerkt naar een Middelnederlandse brontekst.<sup>52</sup>

Op de eerste scène vinden we centraal koning Nobel de leeuw met links van hem Isegrim de wolf en rechts Cuwaert de haas (171 x 77 cm, afb. 11). Boven de haas vliegt een uil, rechts zit een aap met een zotskap en een machtige veder-tooi op de kop. Boven de wolf prijkt een banderol met de tekst: 'coninc / here ontfermt u'. Deze tekst komt overeen met de aanhef van de klaagredes van Isegrim de wolf in A 65 en 68 ('Coninc, heere, [...] Ontfaerme hu miere scade') en van Canteclaer de haan in A 316 en 318 ('Heere, coninc, [...] ontfaermet miere scaden'). We zien meteen hoe de tekstbewerker te werk is gegaan: hij heeft ingekort, de spelling aangepast en toch het 'Middelnederlands' behouden. De illustrator heeft de knielende wolf met de tong uit de bek en de eveneens onderdanige en klagende haas uit de titelprent van Kaulbach overgenomen (afb. 12). De gedrapeerde vorst zit niet meer op een troon. De uil die bij Kaulbach op de troon zit, vliegt nu boven de haas. De meer rechthoekige nieuwe scène diende anders ingedeeld te worden dan de bijna vierkante Kaulbachplaat. De naar links kijkende 'helmboswuivende' aap vinden we bij Kaulbach bij de 'fünfter Gesang' (afb. 13) waar Lampe de haas aan de koning meedeelt dat de schat 'in der Wüste Krekelborn nahe bei Hülsterlo' ligt. Bij Kaulbach maakt de links boven het koningspaar gezeten aap deel uit van de prent, bij Montald lijkt hij meer als vulling van het doek te zijn gebruikt. In het tweede tafereel zien we Reynaert de vos in boetekleed met rozenkrans en tas voor Canteclaer de haan en drie opvliegende hanen en kippen, (171 x 77 cm, afb. 14) en de tekstrol: 'nu maghedi sonder hoede leven' (A 376-377: 'Nu mooghdi wel vor waert meer / Van mi sonder hoede leven'). De scène is volledig ontleend aan Kaulbachs prent waarop Canteclaer een brief leest (afb. 15). Het aantal hanen is gereduceerd tot drie, de korf waarop de haan staat is verdwenen, net als alle decorelementen (muur, deur, toren, struikje ...). Een degen, een buidel aan een stok, zes eieren en mooi takkenwerk vervolledigen het doek. De eieren zijn bij Kaulbach te vinden bij het begin van de 'dritter Gesang' onder een zwanenkoppel (afb. 16), de degen en de buidel als afsluitend vignet onder de 'fünfter Gesang' (afb. 17).



Afb. 11



Afb. 12



Afb. 13

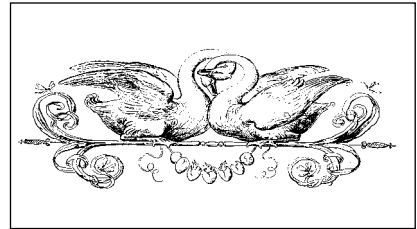




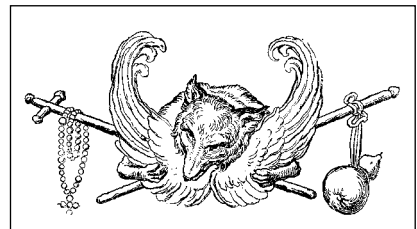
Afb. 14



Afb. 15



Afb. 16



Afb. 17

Rechts beneden wordt de prent ‘volgemaakt’ met een sierlijk draakje dat ook op sommige andere doeken is te vinden. Ook bij Kaulbach komt takkenwerk voor, maar in de schilderingen van Rooses’ woning wijkt dit sterk van de bron af.

Bruun de Beer in de boomstam geklemd is een kleiner doek (118 x 78 cm, afb. 18). De tekst luidt: ‘hier is / honig / utermate vele’ (vlg. A 660-661: ‘Hier in desen selven boem / Es honichs utermaten vele’). Uit de rijke prent van Kaulbach is enkel het centrale gedeelte, de huilende, gevangen beer, overgenomen (afb. 19).

Hetzelfde principe – met name dat alleen het centrale tafereel is overgenomen zonder decorelementen – is ook duidelijk in de verbeelding van de tweede bodetocht. Tibeert de kater neemt een brief uit een tas. Hij buigt diep – hoed in de hand – voor de vos, die een boek leest (120 x 78 cm). De tekst is niet gemakkelijk te ontcijferen: [‘ri?’]dder / moete u goeden avont geven’ (A 1067-1068: ‘God, die rike, / Moete hu goeden avont gheven’) (vgl. afb. 20 en 21).

De laatste twee, grote doeken zijn vanuit iconografisch oogpunt de interessantste. Het eerste bevat de signatuur ‘C. Montald’. Het tweede heeft het enige element dat niet aan Kaulbach is ontleend: een stralende zon. Beide doeken hangen tegen dezelfde muur en staan (wellicht toevallig) onder de tekst: ‘Welkom wiens lach hel klinkt, welkom wiens mond wel drinkt’. Net als bij de vossenteksten wordt de eerste letter van elk woord van dit spreekwoord in het rood geschilderd. Het lettertype verschilt echter: de middeleeuwse teksten hebben een gotische letter, de spreuken staan in Romeinse kapitalen (die naar de renaissance en het humanisme verwijzen). De twee Reynaertscènes worden aaneengevlochten door fraai geajoureed houtwerk met daarin het Antwerpse stadswapen en de opvallende signatuur van Den Duyts. Wij vermoeden echter dat het houtwerk eerst werd aangebracht (in 1882) en dat de Reynaertpaneeltjes pas later zijn ingevoegd.

Op het vijfde figuratieve tafereel (102 x 78 cm, afb. 22) zien we van links naar rechts een wenende (of lachende?) vos met pij en tas waaraan een sleutel hangt, vervolgens een kussentje met een prachtige tiara met stralen omringd en een scepter met daarboven de banderol met de tekst: ‘ic hebbe noch / silver ende gout’ (A 2135: ‘Ic hebbe noch selver ende gout’). Daarnaast zit de beer, die zich door de haren strijkt. Rechts boven de beer vinden we Tibeert de kater in het takkenwerk. Uiterst rechts zitten twee vogels (een pauw en een zwaan?) in een innige omhelzing. Om dit vijfde tafereel via Kaulbach te reconstrueren moeten we minstens vier Kaulbachillustraties bijeenprokkelen. De wenende vos blijkt bij Kaulbach Hermeline te zijn die in de ‘siebenter Gesang’ afscheid neemt van haar held (afb. 23). De koningskroon (zonder stralenkrans



Afb. 18



Afb. 19



Afb. 20



Afb. 21



Afb. 22



Afb. 23

en scepter) vinden we op een kussentje bij de verbeelding van de samenzwering in de 'fünfter Gesang' (afb. 24). De beer is wellicht uit dezelfde prent genomen, maar ontdaan van stok en hoed en bovendien staat hij gespiegeld. De kater met zijn staart in S-vorm is vanop de galg uit de 'vierter Gesang' geplukt (afb. 25). De witte en gekleurde vogel tot slot zijn twee pauwen die in de linkerbovenhoek de plaat bij de 'zwölfter Gesang' (afb. 26) opvullen, waarbij vos en wolf in een grimmige omknelling in het midden van de prent hun allesbeslissende duel uitvechten.

De laatste scène in het salon, (102 x 78 cm, afb. 27), is eveneens samengesteld uit elementen uit diverse tekeningen van Kaulbach. Links en rechts zitten twee in de boeien geslagen dieren, met name Isegrim (links) en Bruun (rechts). Bij Kaulbach is de prent compositorisch beter afgewerkt door de kettingen links en rechts (aanvang van de 'sechster Gesang', afb. 28). Rechts van de gevangen wolf ontdekken we de hazenkop in de pelgrimstas, samen met een pelgrimshoed en -stok. De bron is hier opnieuw een vignet van Kaulbach (afb. 29).



Afb. 24



Afb. 25



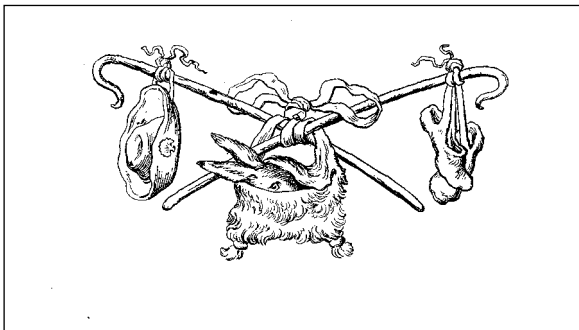
Afb. 26



Afb. 27



Afb. 28



Afb. 29



Kaulbach stuurt ook de schoenen van het wolvenpaar terug mee naar het hof. De tekstuele bekroning van het tafereel in Roosees' woning is Reynaerts leugenachtig voornemen: 'te rome / willic om afaet (A 2718: 'Willic te Roeme om afaet'). Onder de centrale banderol zien we een vosje dat naar een stralende zon springt. Het vosje vinden we bij Kaulbach terug in het vignet bij het begin van de elfde zang, waar vader vos Reynaert op een koord balanceert, balletjes opgooiend voor zijn enthousiaste kroost. De stralende zon vinden we bij Kaulbach niet. We moeten het in diens 'romantische' werk stellen met de heldere maan in de samenzweringsepisode (zie afb. 24).<sup>53</sup> De zon kan wellicht verklaard worden door de tekst uit het Comburgse handschrift zelf: 'Maerghin, als die zonne up gaet, / Willic te Roeme om afaet' (A 2717-2718).<sup>54</sup> Dit is de enige keer dat de ontwerper een element uit de Middelnederlandse tekst gebruikt dat niet in een illustratie van de Duitse meester te vinden is. Ook dit slottafereel kunnen we – net als de signatuur 'C. Montald' – als een van de belangrijkste geheel eigen accenten in Roosees' salon beschouwen.

De illustrator van Roosees' Reynaertschilderingen is niet echt creatief met het werk van de grootste Reynaertillustrator uit de negentiende eeuw omgegaan maar hij heeft de prenten ook niet slaafs overgenomen. Hierdoor heeft hij in de iconografische geschiedenis van het Reynaertverhaal toch een geheel eigen plaats verworven.

### **Constant Montald (Gent, 4 december 1862 - Brussel, 5 maart 1944)**

Tot Wim Gielen de signatuur op een van de zes Reynaerttaferelen ontdekte was de naam Montald niet bekend in Reynaertmilieus. We weten ook nu nog niet precies hoe Roosees bij Constant Montald terecht kwam. Kopieerde decorator Den Duyts een schilderij of tekening van Montald? Kreeg deze laatste een speciale opdracht om een schets te ontwerpen, via Den Duyts of misschien zelfs direct via Roosees? Of maakte Montald de schilderijen zelf? We kennen voorlopig de precieze banden tussen de hoofdrolspelers niet. Constant Montald is in elk geval een interessante naam in de beeldende kunsten op het einde van de negentiende eeuw.

Constant Montald<sup>55</sup> (afb. 30) staat vandaag de dag nog steeds bekend als een begenadigde symbolistische Belgische kunstschilder, die – net als Kaulbach – monumentale doeken en muurschilderingen realiseerde. Op het moment dat Roosees en Den Duyts in Gent woonden, liep Montald ook in de Gentse straten



Afb. 30. Constant Montald,  
© Letterenhuis Antwerpen, M 7635.

rond, ook al was hij in het jaar dat Rooses naar Antwerpen vertrok slechts 16 en in 1882, het jaartal naast het Antwerpse stadsschild in het Reynaertsalon van Rooses, slechts 20 jaar oud. In elk geval was hij op zeer jonge leeftijd al een talent dat met (soms) overdreven aandacht onverholven werd bewierookt en zelfs op zijn buitenlandse reizen en verblijven werd gevolgd in het liberale weekblad *Het Volksbelang*.<sup>56</sup>

Montald volgde dagcursussen decoratief schilderen in de technische school van Gent en vanaf 1874 avondcursussen in de Gentse Academie voor Schone Kunsten. In 1885 trok hij naar Parijs met de schilder en afficheontwerper Privat-Livemont en werd leerling aan de Ecole des Beaux-Arts. In de Franse hoofdstad schilderde hij zijn eerste monumentale doek, 'De menselijke strijd', een werk van vijf bij tien meter. Het werd in zijn geboortestad Gent opgehangen in de *salle des pas perdus*, de grote hal van het Justitiepaleis. Later werd het werk in het depot van het Gentse Museum voor Schone Kunsten ondergebracht. Montald won in 1886 de Prijs van Rome met het werk 'Diagoras in triomf meegedragen door zijn zonen, overwinnaars van de Olympische Spelen van het Oude Griekenland'. Zijn thuisstad vierde de jonge stadsgenoot intens. Hij ontving een onderscheiding en een medaille van de 'Maatschappij ter bevordering van Nijverheid en Wetenschappen'.<sup>57</sup>

Daarop verbleef hij een tijd in Italië, waar hij in Rome<sup>58</sup> een atelier had en indrukwekkende doeken schilderde. Hierna volgden werken als 'Sociale tegenstellingen' en 'De Eolische harpen', dat op het Salon van Gent van 1892 werd tentoongesteld. In 1891 was Montald na een reis naar Egypte naar België teruggekeerd. In 1892 trouwde hij met Gabrielle Canivet, eveneens een kunstenaar. Zij had zich gespecialiseerd in decoratieve composities voor textielen.

Twee jaar later, in 1894, eindigde Montald als eerste in de proef voor docent aan de Brusselse Academie voor Schone Kunsten in de richting Decoratieve Kunsten. Ook in Gent was hij actief. Hij ontwierp er de decoratie van het timpaan in de gevel van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg van architect Eduard de Vigne. Later zou hij ook het fries bovenaan het toneel van het auditorium van de schouwburg te Leuven met antieke motieven beschilderen.<sup>59</sup>

Na 1896 onderging Montalds werk een gedaanteverandering. Onder invloed van de esoterische kringen waarin hij zich begaf, de prerafaëlieten en de basiliek van San-Marco in Venetië, wordt zijn schilderkunst meer en meer symbolistisch. In 1909 bouwt hij een villa in Sint-Lambrechts-Woluwe, die spoedig een ontmoetingsplaats wordt voor een selecte intellectuele elite, met de literatoren Emile Verhaeren en Stefan Zweig en de schilders Jean Delville, Emile Fabry, Albert Ciamberlani, Emile Vloors en Omer Dierickx. Met deze schilders richtte hij in 1920 'L'art Monumental' op, een beweging die een decoratieve, monumentale, met de architectuur verbonden kunst voorstond, tot lering van het volk. Montald streeft ook een utilitaristische kunstopvatting na.

Het meest opmerkelijke project is de decoratie van de halfcirkelvormige noordelijke en zuidelijke galerijen van het gebouwencomplex in het Jubelpark. Montald tekende zes ontwerpen voor dit indrukwekkende geheel.

Montald onderging invloed van het Symbolisme en de Art Nouveau. Net als zijn *compagnons de route*, Emile Fabry en Albert Ciamberlani, evolueerde hij naar een decoratieve, allegorische schilderkunst die een bijdrage moest leveren aan het ideaal van het humanitair socialisme.

Tot 1932 had Montald als docent aan de Academie voor Schone Kunsten te Brussel invloed op leerlingen als René Magritte, Paul Delvaux en Edgard Tytgat. Zijn laatste grote decoratieve project, de muurschilderingen voor de kerkhofmuur van de abdij van Orval, werd door een leerling voltooid. Montald stierf in 1944.

Als wij de bovenstaande gegevens aan elkaar relateren, dan durven wij hier een hypothese te formuleren die nader onderzoek verdient. Het lijkt voor de hand te liggen dat het Reynaertthema op vraag van Rooses zelf is gekozen ('als

Vlaamsch decoratief stuk’?), dat Den Duyts het proces heeft begeleid / gecoördineerd en dat Montald een opdracht heeft gekregen en een ontwerp heeft gemaakt of de schilderijen zelf heeft gemaakt. Een datering 1891-1892 lijkt hier als hypothese interessant. Dit zou betekenen dat Rooses vrij laat teruggrijpt naar een Middelnederlandse historie en dat er rond het vroeger reeds in het salon geplaatste Antwerpse stadswapen een ‘Gentse’ tekst wordt geïntegreerd. Het is trouwens opvallend dat er niet gekozen werd voor een fragment uit een van de ‘Antwerpse’, zestiende-eeuwse Plantijnse Reynaertdrukken van 1564 (voor boekhandelaar Petrus van Keerberghen gedrukt) of 1566 (voor eigen rekening). De druk van 1566 was trouwens een pareltje van vroege renaissanceistische boekdrukkunst. Ofwel kende Rooses de Plantijneditie op dat moment nog niet of kon hij er niet over beschikken, ofwel speelden er andere (inhoudelijke en ideologische) argumenten een rol.

Als we uitgaan van 1891-1892 als vervaardigingsperiode van de Reynaerttaferelen (en niet van de in de kamer vermelde data 1879 en 1882), dan zijn de schilderijen de bekroning van een proces van meer dan tien jaar inrichten van het salon aan de straatkant in de woning van Rooses. In die jaren was Constant Montald een jonge dertiger en was Den Duyts – getuige de briefwisseling – nog bezig met het verder inrichten van diverse kamers in de woning van Rooses. Rooses greep met het onderwerp terug naar de middeleeuwen en naar Jan Frans Willems, maar ook naar zijn eigen jeugd. Laten we ook – tot slot van deze bijdrage – Max Rooses’ ideeën over de *Reynaert* bespreken.

### **Rooses en de *Reynaert***

Rooses’ belangrijkste inzichten met betrekking tot de Reynaertmaterie dateren van 1865, het jaar waarin hij zijn eerste pennenvruchten publiceerde, in *Een drietal verhandelingen over de Geschiedenis der letterkunde* door Max Rooses, Leeraar bij het Koninklijk Atheneum te Namen: *Reinaert de vos. Jacob van Maerlant. De volksliederen der middeleeuwen*. Hij is dan als jonge leraar verbonden aan het Atheneum van Namen en houdt in zijn geboortestad Antwerpen voor de Nederduitschen Bond drie lezingen. In een kadertekst drukken we de volledige inleiding af. Het was Rooses’ bedoeling om het ‘gewone’ volk te laten kennismaken met de middeleeuwse teksten om zo de schoonheid en de waarde van de middeleeuwse letteren aan te tonen. Bovendien constateerde hij dat de Reynaertstudie toch enigszins was stilgevallen.

## VOORBERICHT.

Sedert dertig jaren is bij ons, zoo wel als in Holland, onze middeleeuwsche letterkunde het voorwerp geweest van aanhoudende en gewetensvolle opzoekingen en verklaringen. De heeren Willems, Bormans, David, Blommaert, Serrure, Snellaert, verwierven zich in Vlaamsch België eenen welverdienden roem door hunne grondige studiën van de schriften, die ons uit dit verwijderd tijdperk toegekomen zijn. Maar hunne opzoekingen hadden hoofdzakelijk voor doel, nieuwe of betere teksten aan het licht te brengen, en hunne ophelderingen bepaalden zich meestal bij het verklaren van de taal- of geschiedkundige vragen door die teksten opgeworpen.

Dit had voor gevolg dat menig onbeduidend dichtstuk met de werken van echte waarde in hunne verzamelingen werd opgenomen, en dat, voor wie er zich niet bijzonder op toelegde, hunne werken te dor waren, om met genoegen gelezen te worden. – Voeg er nu bij, dat die werken in talrijke groote en dure boekdeelen opgenomen zijn, en gij zult licht beseffen, dat zij in dien vorm slechts nut konden stichten bij eene al te beperkte klasse van bejiveraars van taal- en dichtkunde.

En nogtans was er ook iets anders te doen, namelijk den gewonen lezer, de talrijke scharen, die onze taal en hare voortbrengselen hoogschatten, in staat te stellen, die werken, hunne letterkundige verdiensten en hunne geschiedkundige waarde te leeren kennen.

Dit betrachtte ik, toen ik mijne verhandelingen in Antwerpen voordroeg, en met hetzelfde doel besloot ik tot het doen drukken dier voordrachten.

Men zoekte hier dus geene proeve van scherpzichtigheid en geleerdheid in het oplossen van twijfelachtige vraagstukken; ik wilde niet zoeken wat ongekend was maar doen kennen wat gevonden was; ik wilde aan zoo velen mogelijk mededeelen, wat geleerde schrijvers weten van onze oude dichters; ik wilde de meesterstukken van onze Vlaamsche eeuw doen kennen met het oog op hunne schoonheid en hunne letterkundige waarde, aan Vlaamsche aanhoorders en lezers toonen, wat machtige bron van poëzie reeds eeuwen geleden op hunnen bodem ontsprong, en zoo bij hen de hoogachting voor hunne taal en hunne schrijvers doen aangroeien.

Dit was en blijft mijn doel; moge ik er in gelukken!

M ROOSES.

Namen 1 Mei 1865

De *Reynaert* is het bestuderen waard vanwege 'zijnen ouderdom' (1), 'zijne innerlijke waarde' (2) en de 'ontelbare werken, die er in de laatste halve eeuw over geschreven zijn' (3). Hij spreekt de hoop uit dat ook anderen de materie zullen bestuderen en bekend maken. Max Rooses wil wat er over de *Reynaert* is geschreven beoordelen op de 'innerlijke', 'letterkundige' en 'zedelijke waarde'. Hij doet dit door zijn verhandeling in drie delen op te splitsen. Het eerste deel behandelt 'de lotgevallen van de Reinaertsfabel, sedert haren oorsprong tot op onze dagen', de twee andere delen gaan over 'de beoordeeling van onzen Vlaamschen Reynaert'.

In tegenstelling tot Jan Frans Willems neemt Max Rooses aan dat de Franse tekst ouder is dan de Vlaamse, die dan ontstaan zou zijn tussen 1200 en 1220 en geschreven door 'vermoedelijk een kloosterbroeder in de omstreken van Gent verblijvende'. Goethe en Grimm waren er verantwoordelijk voor dat de 'epische fabel' terug ontwaakte en in zijn oorspronkelijke vorm werd hersteld.

'Volksverlichting door de volkstaal' is het centrale motto van de voordracht van de 26-jarige leraar, die jongere generaties wil wakker schudden om de schoonheid en de kracht van de middeleeuwse letteren te ontdekken. Volgens Rooses getuigt de *Reynaert* van 'de ontwikkeling der vrijheid, de ontvoogding der gemeenten' en is het werk een lofzang op de listige burgerman. 'Reynaert is de verpersoonlijking van dien burgergeest' en hij is net als 'Thijl Uilenspiegel altijd de hoogste uitdrukking geweest van den listige, die zich niet laat bedriegen, die elk ander om den tuin leidt, en de machtigeren altoos overwint door zijne sluwheid.' Reynaert heeft alle gebreken van zijn tegenstanders, zelfs in een hogere graad, en hij is huichelachtig, wraakzuchtig, wreed en overspelig. Maar er is iets in hem 'dat al zijne gebreken vergoedt en dat hem de gunst van het volk verwierf, en dit was zijne sluwheid'. Willem zag rond zich alleen maar dat het rechtvaardige en het goede verguisd werd. Daartegenover staat 'de jonge gemeenteman', die vooruit wil en meer begaafd is dan de heren die hij dient. Om zijn recht te verkrijgen moet hij zich tot 'slinksche middelen' wenden. Hij is een schurk die met spot en bedrog en met het intellect de machtigen der aarde verschalkt en de gebreken van de Kerk aanwijst.

Dan volgt ook Rooses' eigen credo, dat hij in de *Reynaert* vindt, en zeker ook bij Willem, de dichter van *Van den vos Reynaerde*: 'Wij erkennen in hem eenen zoon van het wijze Vlaanderen, eenen voorvader van hen, die voor de ontvoogding van den Vlaamschen stam streden, een die de baan afbakende, waar de volgende eeuwen zouden op voortwandelen tot het bereiken van hun doel: den algemeenen vooruitgang, de verbetering van het menselijk geslacht door de ontwikkeling van het verstand en van de rede.'

In de *Reynaert* vond Rooses zijn eigen zich ontwikkelende politieke (liberale) idealen terug en inspiratie voor zijn flamingantische inzet. Het is vooral in dit licht dat we Rooses' bekommernis moeten zien. Meer nog dan Willem was Willems hem lief.

Rooses brengt weinig vernieuwende inzichten. De uitstraling en de invloed van zijn geschriften zijn nauwelijks onderzocht. Toch zijn de ideeën scherp en zijn diverse standpunten – die hij vaak van voorgangers overnam – geenszins gedateerd of helemaal achterhaald.<sup>60</sup>

Het blijft niet bij de lezing van 1864. Bijna een decennium later, in 1873, geeft de liberale boekhandel van Willem Rogghé, 'Kalanderberg 13' in Gent, een *Keus uit de dicht- en prozawerken van Jan Frans Willems, verzameld door Max Rooses* uit. 'Deel 1' belicht de teksten uit de periode 1812-1830, 'Deel 2' de teksten tussen 1831 en 1846.

Rooses' inleiding 'Aan den lezer' in het eerste deel is erg summier en beperkt zich tot drie pagina's. Jan Frans Willems is 'ten innigste verbonden met de hergeboorte onzer taal- en letterkunde' in de eerste helft van de negentiende eeuw en ook 'een tweede vader onzer dichters en vlaamschgezinden altogader'. Volgens Rooses zijn Willems' werken op dat moment (bijna dertig jaar na zijn dood) in de vergetelheid geraakt en door de disparate verschijningsvormen nog moeilijk te verkrijgen, zelfs al zijn de gedichten al eens verzameld door Prudens van Duyse. De uitgave is een hulde aan de man 'wiens naam gedragen wordt door de maatschappij, welke dit boek uitgeeft' en is bedoeld om doorheen de geschriften het gedachtegoed van Willems te leren kennen, waardoor Rooses ook besluit 'eenige brokken uit zijne Fransche opstellen mede te deelen'. Het tweede deel begint met de *Reynaert* uitgave van Jan Frans Willems bij uitgeverij Van Han in Eeklo in 1834, 'met enkele wijzigingen, door Willems klaarblijkelijk als verbeteringen in zijne latere uitgaven aangebracht' (p. VII). De info is uiterst beknopt en geeft geen nieuwe inzichten met betrekking tot Willems' *Reynaert* werk weer.

In het daaropvolgende jaar (1874) publiceert Rooses de (niet volledig) overgeleverde briefwisseling van Jan Frans Willems met diverse correspondenten als 'Uitgave van het Willems-Fonds', nr. 77<sup>61</sup> én een *Levensschets van Jan Frans Willems* (nr. 78).

In de brievenuitgave wordt van de belangrijkste correspondenten een biografische schets gegeven. Meer dan het ter beschikking stellen van de brieven is het niet. Er is geen inhoudelijke inleiding of commentaar, wel een gedegen lijst met aantekeningen. De meest lezenswaardige brieven zijn die over Willems'

ballingschap in het kleine Eeklo. Voor reynaerdisten is de brief van 6 augustus 1839 aan Jan Baptist David over de ‘jansenisten onder onze clerus’ die de *Reinaert* ‘wat al te veel het vel afgedaan’ hebben ongetwijfeld de vermakelijkste. Opnieuw geldt dat Rooses’ verdienste ligt in het ter beschikking stellen van Willems’ werk, veeleer dan in een analyse van het materiaal of in het brengen van nieuwe inzichten. Rooses steekt zijn bewondering voor Willems niet onder stoelen of banken.<sup>62</sup> Dezelfde stijl is terug te vinden in de *Levensschets*. De schets van Willems zegt ongetwijfeld ook iets over de auteur ervan, Max Rooses. Het denkbeeld over het utilitarisme van de literaire kritiek en de literatuurstudie bijvoorbeeld:

Onmiddellijk na het ontstaan van het koninkrijk der Vereenigde Nederlanden was het hem klaar geworden, dat de letterkunde niet alleen mag beoefend worden voor de letteren, dat er een geest in haar moet zitten, en dat het niet onverschillig is, of die geest goed of slecht zij, of de dichters eigen of vreemd verheerlijken, vrijheid of dwingelandij bezingen; hij kwam tot de overtuiging, dat de letterkunde eerst dan haren goeden naam waard is, wanneer zij ten dienste eener edele overtuiging gloed verwekt of licht verspreidt.<sup>63</sup>

Centraal in Willems’ denken en doen stonden de liefde voor de moedertaal en de keuze voor het Nederlands in het onderwijs en de administratie.<sup>64</sup> Willems’ betrokkenheid in de spellinghervorming en de uitgave van het *Belgisch Museum* worden door Rooses als de belangrijkste verwezenlijkingen van de Vader van de Vlaamse Beweging beschouwd.

Willems’ berijmde vertaling verdiende terecht bijval zowel vanwege ‘de aantrekkelijkheid van het onderwerp als om den behagelijken vorm, waarin Willems het wist over te brengen’ (p. 67). Het ‘doet Willems’ goeden smaak eer aan, dit meesterstuk onzer oude letterkunde met zooveel voorliefde behandeld te hebben’ (p. 68). Meteen zien we hoe Rooses de *Reynaert* percipieerde. Willems’ wetenschappelijke editie krijgt meer kritiek, net als het feit dat hij zich – als kind van zijn tijd – meermaals van het Frans bediende.

Rooses deelt ook Willems’ interesse voor de Vlaamse liederenschat (p. 68). Net als Rooses was Willems ook op vele terreinen van het culturele leven actief. Te Gent was hij erevoorzitter van de maatschappij ‘De Taal is gansch het Volk’, secretaris van het conservatorium en de ‘Société des Choeurs’ en voorzitter van de toneelvereniging Fonteinsten. Willems was een man met een roeping: ‘de opbeuring van zijne taalgenooten tot krachtiger nationaal leven, tot hoogere



ontwikkeling, den strijd voor ons goed natuurlijk en historisch volksrecht' (p. 75-76). Willems wordt ook als een boekenliefhebber, estheet, uitstekend prozaïst en gepassioneerd kunstliefhebber geportretteerd. Bij zijn tijdgenoten was Willems volgens Rooses zeer geliefd. Is de beschrijving van Willems ook niet het beeld dat Rooses voor zichzelf als toekomstbeeld zou willen zien? 'Er lag iets voorvaderlijks in de wijze, waarop hij zich aan zijne vrienden en zijne vrienden zich aan hem hechtten; in de gulheid, waarmede hij ze ten zijnent ontving; ja zelfs in de onbedeesde boerten, waarop hij ze soms in rijm of onrijm onthaalde. Openhartig en verdraagzaam van gemoed, eenvoudig en minzaam van inborst, niettegenstaande de vastheid zijner overtuiging, wist hij niet alleen zijne volgelingen en strijdgenooten een onbeperkt vertrouwen in te boezemen, maar zelfs zijne tegensprekers achting voor zijnen aard en zijn gedrag af te dwingen' (p. 80).

Het zou ons niet verwonderen indien de biografie van Willems door Rooses' eigen ambities en wensen werd gekleurd. Als Rooses jaren later in Antwerpen zijn eigen rol als cultureel ambassadeur en boegbeeld heeft opgenomen en zijn eigen woning inricht, is de keuze voor de *Reynaert* een knipoog naar Jan Frans Willems, maar ook een soort identificatie met de grote voorganger. De adoratie voor Willems blijft groot. In 1888 neemt hij het initiatief om in de Scheldestad een Willemsmonument op te richten. Bijna tien jaar later is het beeld er nog niet, maar is het plaatsen van het monument een strijdpunt tussen Antwerpen en Gent.<sup>65</sup> Het beeld zal uiteindelijk – na veel vertragingenmanoeuvres – op 27 augustus 1899 op het Gentse Sint-Baafsplein worden ingewijd (afb. 31). En met een opvallende rol voor Willems' *Reynaert*, die symbool staat voor Willems' onvermoeibare editeren en verspreiden van de Middelnederlandse literatuur.<sup>66</sup>

Met zijn verhuis naar Antwerpen en de aanstelling als conservator van het museum Plantin-Moretus was Rooses' aandacht meer naar de beeldende kunsten en naar Antwerpens gouden eeuw verschoven. In Antwerpen bewerkte hij zijn biografische notities over Willems in functie van het Willemsmonument en publiceerde hij een monografie (*Een standbeeld voor Jan Frans Willems*, Gent, Vanderpoorten, 1898).<sup>67</sup>

Over de Antwerpse reynaerdiana (bijvoorbeeld over de drukken van Plantijn) heeft Rooses nog weinig geschreven.<sup>68</sup> Wanneer hij in zijn eigen woonhuis de Reynaerttaferelen laat aanbrengen dan refereert hij hiermee zeker aan een materie die hij goed kende en bestudeerde, maar waarmee hij niet meer intensief bezig was in de jaren 1880-1890.



Afb. 31. Standbeeld voor Jan Frans Willems, Sint-Baafsplein Gent, © Liberaal Archief vzw.

## Conclusie

We verlaten de woning aan de Provinciestraat, vatten onze bevindingen samen en geven materiaal voor een hernieuwde speurtocht. Want dat loont steeds, met nieuwe inzichten, nieuwe bronnen en publicaties en nieuwe onderzoekers.

De ontdekking van de Reynaertpanelen in de woning van Rooses is, hoe bescheiden de vondst ook lijkt in de ogen van buitenstaanders, bijzonder interessant. Ze onderstreept vooreerst het belang van de Kaulbachprenten met hun vermenselijkte hoofdrolspelers, bovendien nog eens verbonden aan de tekst van Johann Wolfgang von Goethe, in het naleven van het Reynaertverhaal. Ze laat ons kennismaken met diverse kunstenaars die met de materie bezig waren. Ze zegt ons vooral iets over het feit dat het Reynaertverhaal in Antwerpen sterk leefde. We krijgen hier de bevestiging van eerder geformuleerde inzichten dat de *Reynaert* ook in de negentiende eeuw zeker een materie was van de

intellectuele elite. In de tweede helft van die eeuw leeft de *Reynaert* in elk geval (ook, maar niet alleen) in de liberale, antiklerikale milieus en in vrijmetselaarskringen en ze gedijt er door toedoen van Jan Frans Willems,<sup>69</sup> Prudens van Duyse, Julius de Geyter en Max Rooses. *Reynaert* is in de negentiende eeuw de belichaming geworden van het Vlaamse volkskarakter (en bij uitbreiding ook van het Nederlandse).<sup>70</sup>

Onze zoektocht bevestigt de rol van het *Reynaert*verhaal in de natievorming en het denken over identiteit van de burgers en de staat, in de totstandkoming van wetgeving en spelling en in het respect voor de literaire overlevering binnen de brede Vlaamse Beweging. Hoewel de naam van Rooses niet voorkomt in Joep Leerssens studie over de natievorming door middel van literaire klassiekers, zou hij er perfect in passen.<sup>71</sup> De *Reynaert* is een tekst van de negentiende-eeuwse stedelijke elite geworden (ook al werd de aanzet voor de opleving sterk gestuurd vanuit het kleine provinciestedje Eeklo – het toeval!).

Ons is voorts opgevallen dat de strijd tussen de steden ('the battle of the cities') een leuke bijkomstigheid is in dit portret van Max Rooses (want dat is deze bijdrage uiteindelijk geworden). De *Reynaert* van Antwerpenaar Max Rooses heeft in elk geval een Gents tintje. Rooses' biograaf Paul Fredericq heeft de verhouding tussen Vlaanderens grootste steden treffend en kernachtig geschetst. Antwerpen omschrijft hij als de 'rumoerige stad der handelszaken en der fraaie kunsten', Gent als 'de ernstige stad der fabrieken en der wetenschap'.<sup>72</sup> Op 27-jarige leeftijd vond Rooses in Gent 'een groep geleerden en intellectuelen (sic), zooals in Antwerpen geene te vinden was, die hem aanstonds in hunnen kring met open armen ontvingen, hem, den jongen vurigen geletterden Antwerpenaar, op het keerpunt zijner loopbaan.'<sup>73</sup> Hij ontmoette er taalgeleerden, kunstenaars en politici, met onder anderen schilder-decorateur Gustave Den Duyts, met dichter Julius Vuylsteke, de Vlaamse uitgever en kunstkenner Willem Rogghé en de oude F.A. Snellaert. In Antwerpen spelen Van Kuyck, Verbuecken en vele anderen een rol. En hoewel de gouden zestiende eeuw de hoofdrol zal opeisen, krijgt de middeleeuwse *Reynaert*tekst een belangrijke rol toebedeeld.

Dankzij de Hulsterse huisarts Wim Gielen is nu een fraai stukje iconografisch erfgoed ontdekt (dat door de huidige eigenaars intens wordt gekoesterd). Het legt ook de band met het *Reynaert*oeuvre van Henri Verbuecken. Het zou ons trouwens verbazen indien er niet meer van dergelijke taferelen zijn gemaakt naar de mode van de tijd. Hier liggen nog opdrachten voor komend onderzoek. Ook moet het hele oeuvre van Rooses opnieuw in dit licht bekeken

worden. Er dient een systematisch onderzoek te gebeuren van zijn intellectuele nalatenschap (de meeste brieven zijn geordend, maar niet alle). Ook de dag- en weekbladpers moet verder uitgeplozen worden, wat met nieuwe digitaliseringsprocessen binnen enkele jaren veel makkelijker zal zijn dan vandaag de dag. Ook de relaties tussen reynaerdisten, ambtenaren (archivarissen, bibliothecarissen, conservators) en politici zijn het bestuderen waard. Het onderzoek van de briefwisseling van iemand als Leonard Willems<sup>74</sup> bijvoorbeeld lijkt voor de naleving van het Reynaertverhaal boeiend. De vossenjacht is nog lang niet gesloten.

Het is in elk geval tijd dat de steden Antwerpen en Gent zich (naast Hulst en Sint-Niklaas) opnieuw inlaten met een van de belangrijkste canonteksten uit de Nederlandse literatuur. Het feit dat Wim Gielen zijn Reynaertboekencollectie aan de Antwerpse Hendrik Consciencebibliotheek overliet, kan alvast een aanzet zijn.

#### NOTEN

1 Dat is werk voor een multidisciplinair team van specialisten en een moedige uitgever.

2 Ik bedank onder anderen Geert Vermeulen, Petra Maclot, Willy Feliërs en Marc Somers, wier suggesties en welwillendheid op vele vlakken deze bijdrage hebben verrijkt. Petra Maclot, Willy Devreese en Yvan de Maesschalck kan ik niet dankbaar genoeg zijn voor de grondige lectuur van en commentaren bij de eerste versie.

3 Waarbij we dankbaar gebruik maken van bestaande papieren biografieën, maar ook en vooral van internet. Google Books wordt met de dag rijker, Wikipedia met de dag uitgebreider, ook al blijft het dubbelchecken van zoveel mogelijk bronnen wenselijk.

4 De gegevens over Max Rooses ontleen we aan het lemma *Rooses, Max* van Wim van Rooy en Marc Somers in de *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (verder *NEVB*) Lannoo, Tielt, 1998, p. 2658-2662; P. Fredericq, 'In memoriam Max Rooses (1839-1914)', via <http://www.elseviermaandschrift.nl/EGM/1914/07/19140701/EGM-19140701-0212/EGM-19140701-0212>; verder [http://nl.wikipedia.org/wiki/Max\\_Rooses](http://nl.wikipedia.org/wiki/Max_Rooses) en <http://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=roos015>.

5 Een in 1861 te Antwerpen opgerichte Vlaamsgezinde, politieke vereniging over de katholiek-liberale partijgrenzen heen. Zie *NEVB*, p. 2161-2163.

6 [http://books.google.be/books?id=mmkUAAAQAQAJ&printsec=frontcover&dq=Max+Rooses&source=bl&ots=NjC026bhT1&sig=fIng\\_9iIoA0nz0vVj2a\\_zgA6GEE&hl=nl&sa=X&ei=7xFCUMKwEciZhQf86IHYDg&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=Max%20Rooses&f=false](http://books.google.be/books?id=mmkUAAAQAQAJ&printsec=frontcover&dq=Max+Rooses&source=bl&ots=NjC026bhT1&sig=fIng_9iIoA0nz0vVj2a_zgA6GEE&hl=nl&sa=X&ei=7xFCUMKwEciZhQf86IHYDg&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=Max%20Rooses&f=false).

7 'Vooral de gemoedelijke en geleerde bibliothekaris der Hoogeschool, Ferd. Van der Haeghen, trok hem aan; deze leidde zijne eerste stappen op het glibberig pad van de kunstgeschiedenis, waar hij zooveel lauweren zou plukken. In de voormalige Benedictijner abdij van Bandeloo, waar de Bibliotheek gevestigd is, onthaalde Ferd. Van der Haeghen al de jonge werkers van goeden wil met eene vaderlijke toeschietelijkheid, die hem den zalvenden bijnaam van "abt van Bandeloo" had doen verwerven.', Fredericq, p. 206.

8 [http://books.google.be/books?id=HkZHAAAACAAJ&hl=nl&source=gbs\\_book\\_similarbooks](http://books.google.be/books?id=HkZHAAAACAAJ&hl=nl&source=gbs_book_similarbooks).

9 Zie verder: <http://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=roos015>.

10 'Samen met een aantal Vlaamse volksvertegenwoordigers werkte hij mee aan de wet-Coremans-De Vigne, die de vernederlandsing van het officieel middelbaar onderwijs zou bewerkstelligen (wet van 3 juni 1883)', *NEVB*, p. 2659. Later gaf hij o.a. lezingen over de nadelen van het aanleren van Frans op de lagere scholen en – veel belangrijker – over de noodzakelijke vernederlandsing van het hoger onderwijs.

11 *NEVB*, p. 2660.

12 *NEVB*, p. 2661.

13 Dat 'als een liberale pendant moest functioneren van de officiële Academie die overwegend bestond uit katholieken', *NEVB*, p. 2661.

14 L. de Clercq, 'Max Rooses als inspirator van de neo-Vlaamse Renaissance', in: *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, (1990) 2, p. 37-44, m.n. p. 37. (Voordracht gehouden op 12.05.1989 op de studiedag over het onderzoek naar negentiende-eeuwse kunst en architectuur.) Wij schrijven 'De Clercq' en niet 'Declercq' zoals foutief in de publicatie is vermeld.

15 *Oud-Antwerpen - Le Vieil Anvers*, in 1894 uitgegeven door Lyon-Claesen (Brussel), waarin de wijk Oud-Antwerpen wordt beschreven door Max Rooses. Het boek is geïllustreerd met tekeningen en ingeplakte chromolithografische platen naar aquarellen van Frans van Kuyck, naast tal van andere illustraties (foto's) en een uitvouwbaar stadsplan.

16 Zie [http://leselevesdethemis.org/aaa\\_geschiedenis.html](http://leselevesdethemis.org/aaa_geschiedenis.html). Interessant is dat ook Henri Verbuecken, de schepper van een reeks aan Rooses' taferelen verwante Reynaertpanelen, een Antwerpse logebroeder was.

17 We geven er ons rekenschap van dat onze summiere biblio-biografische schets van Rooses geen recht doet aan alle aspecten van zijn leven en werk en dat we diverse politieke inzichten en verdiensten onderbelicht hebben. We hebben ons ook en vooral gefocust op de geschriften die ons van belang leken voor de totstandkoming van de panelen in zijn woonhuis. Wij willen alvast de suggestie doen dat het wellicht niet onnuttig is het gehele oeuvre van Rooses zorgvuldig door te nemen, wat wellicht ook voor ons onderzoek nog extra resultaten zou kunnen opleveren (bijvoorbeeld over de vraag of Rooses met betrekking tot Plantijn enige aandacht heeft besteed aan Plantijns Reynaertdrukken).

18 De gegevens over Dens zijn gebaseerd op o.a.: Bart van Laeken, 'Dens, Pieter Jan August, architect', in: *Nationaal Biografisch Woordenboek (NBW)*, Brussel, 2002, dl. 16, kol. 296-300;

A. Willis, 'Dens, Pieter', in: Anne Van Loo (ed.), *Repertorium van de architectuur in België van 1830 tot heden*, Antwerpen, Mercatorfonds, 2003, p. 257-258 en de meermaals geciteerde bijdrage van L. de Clercq. Verder uit: A. Willis, 'Neo-Vlaamse renaissancearchitectuur: eigen voor wie?', in: S. Grieten (red.), *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-westerse elementen in onze architectuur*, Turnhout, Brepols Publishers NV, 2002, p. 439-456, en [http://www.odis.be/lnk/PS\\_88484](http://www.odis.be/lnk/PS_88484).

**19** Hij ontwierp echter ook gebouwen in andere stijlen, onder andere het neoclassicistische zomerlokaal van de Koninklijke Harmoniemaatschappij in 1844-1846, enkele hotels in second-empire- en Louis-Philippestijl, een tuinierswoning in cottagestijl en een neoclassicistisch rijhuis (NBW, kol. 296-298). Bart van Laeken typeert zijn werk daarom als eclectisch.

**20** NBW, kol. 298.

**21** Mededeling van Trude Gielen. De aanpassing van de Sodaliteit tot bibliotheek (de huidige Hendrik Consciencebibliotheek op het Conscienceplein, vroeger het Jezuïetenplein) was eerst in neorenaissancestijl voorzien, maar uiteindelijk werd het een neoclassicistisch gebouw. De plannen dateren van 1879.

**22** Op 12 juni 1878 woonde hij in de Provinciestraat Noord 103, vlak naast het pand waar hij zou bouwen ('toekomstend nummer 99'). SSA, Modern Archief, 1878#562 (voorheen, bij De Clercq: SSA, Modern Archief 20.171, nr. 562).

**23** In het repertorium van de architectuur in België van 1830 tot heden o.l.v. Anne van Loo, een uitgave van het Mercatorfonds in 2003, p. 257 wordt de woning van Rooses zonder voorbehoud aan Dens toegeschreven.

**24** L. de Clercq, p. 40.

**25** L. de Clercq, p. 40 verwijst naar de door Rooses bestudeerde drukkersmerken van Roelant van den Dorpe en Govaert Back.

**26** SSA, Modern Archief, 1878#562.

**27** Hiervoor verwijzen we naar G. Plomteux & R. Steyaert m.m.v. L. Wylleman, *Inventaris van het cultuurbezit in België, Architectuur, Stad Antwerpen, Bouwen door de eeuwen heen in Vlaanderen 3NC*, Brussel-Turnhout, Brepols, 1989, p. 403; digitaal op <https://inventaris.onroerendergoed.be/dibe/relict/7474>

**28** In een apart kaderstukje nemen we de beschrijving van Lode de Clercq uit 1989 over.

**29** Dit is te danken aan de huidige eigenaars, die het gebouw in de vroege jaren 1990 kochten van een Waalse bouwondernemer en die de salons volledig hebben bewaard en gerestaureerd. Het huis stond daarvoor een tiental jaren leeg. Daarvoor werd het als een kleuterschooltje van de stad Antwerpen gebruikt.

**30** L. de Clercq, p. 42.

**31** Zie: [http://nl.wikipedia.org/wiki/Gustave\\_Den\\_Duyts](http://nl.wikipedia.org/wiki/Gustave_Den_Duyts) en verder in o.a.: *Retrospectieve Gustave Den Duyts*, Gent (Parthenon), (1948); *Retrospectieve tentoonstelling Xavier De Cock*

– *Cesar De Cock – Gustave Den Duyts*, Deinze, Museum van Deurne en de Leiestreek, 1988. (Tentoonstellingscatalogus.)

**32** Letterenhuis, D9701/B; brieven van 22 maart 1891 (3097547) en 18 oktober 1891 (3097548).

**33** Letterenhuis, D 9701/B, nr. 3097543. We menen te kunnen ontcijferen dat het op 10 oktober 1888 in Antwerpen is afgestempeld (de Brusselse datumstempel is nog moeilijker te lezen).

**34** Letterenhuis, D 9701/B, Nr. 3097547.

**35** Wij hebben geen verdere informatie gevonden over een boek *Das Zimmer* dat gelieerd kan worden aan Den Duyts, noch aan het precieze schilderij van Gonzales Coques. Misschien moeten we de zin interpreteren als ‘het boek’ (dan hebben beiden het over een boek waarin ze samen hebben gekeken of over hebben gesproken) met een afbeelding (over) ‘das Zimmer’. Het blijft moeilijk te determineren aan welk schilderij precies gerefereerd wordt. Willy Devreese leverde ons in zijn commentaar op dit artikel een meer dan plausible verklaring, die bovendien aansluit bij de uitkomst van onze eigen zoektocht naar dit schilderij. ‘Den Duyts zag in een “boek” hoogstwaarschijnlijk een litho. De titel van de ets *Ein junger Gelehrter mit seiner Frau im Zimmer* (1870) van William Ulmer naar Gonzales Coques eindigt op ‘Zimmer’. Dit kan voor enige verwarring gezorgd hebben. De afbeelding stond bij het artikel *Radirungen nach Gemälden der Kasseler Galerie von W. Unger: Ein junger Gelehrter mit seiner Gattin, nach Gonsales Cocques* van Carl von Lützow in het *Zeitschrift für bildende Kunst* / Bd. 7 van 1872.’

**36** ‘Boiseering’ of lambrisering is de houten wandbekleding tegen de onderkant van de muren van een kamer.

**37** Letterenhuis, D 9701/B, Nr. 3097548.

**38** Letterenhuis, D 9701/P, nr. 98049/16.

**39** L. de Clercq, noot 20. Hij verwijst naar A. Heins & O. Roelandts, *Kunstschilder Gustave Den Duyts 1850-1897*, Gent, 1933.

**40** <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/collection.aspx?p=0848cab7-2776-4648-9003-25957707491a&inv=1881-H>.

**41** L. de Clercq, noot 16.

**42** Hij publiceerde enkele werken over de afdeling ‘Oud-Antwerpen’ in die tentoonstelling. Zie: M. Nauwelaerts e.a., *De panoramische droom: Antwerpen in de wereldtentoonstellingen 1885, 1894, 1930*, Antwerpen, 1993.

**43** Briefwisseling is bewaard in het Letterenhuis. Na de dood van haar echtgenoot in 1897 onderhield ook de weduwe Den Duyts nog briefcontact met Max Rooses (waaruit blijkt dat zij moeilijkheden ondervond om in haar levensonderhoud te voorzien).

**44** Het meest omvattende vinden we zijn opvattingen ter zake terug in zijn artikel ‘Over stijl in de bouwkunst’ uit 1888. Hierin nam hij scherp afstand van het neoclassicisme en het eclecticisme. De Clercq, noot 24.

45 L. de Clercq, p. 40. Hij citeert uit Rooses' verhandeling uit 1865. Wijzelf citeren naar de originele tekst.

46 De ruimte doet me sterk denken aan enkele van de zalen van het Beverse kasteel Cortewalle, dat in 1910 een herinrichting in Vlaamse neorenaissancestijl onderging.

47 Dit is ook het geval bij de spreuken die op het hout onder het plafond zijn aangebracht.

48 Wetenswaard is wel dat Montald in de jaren 1920 ook illustraties voor de legende van Tijn Uilenspiegel heeft ontworpen. Tijn en Reynaert blijven verwante figuren...

49 Dat het om de Spaanse editie van 1870 zou gaan, is weinig waarschijnlijk. Zie verder: Rik van Daele, *Weg van Walburg. Zeven Reynaertpanelen van Henri Verbuecken*, Sint-Niklaas, 2012 (tentoonstellingscatalogus).

50 Verbuecken en Rooses waren volgens Petra Maclot bevriend. Het enige berichtje van Rooses aan Verbuecken dat in het archief Rooses is overgeleverd (waarin Rooses Verbuecken in rijmende, speelse karamellenverzen vraagt om hem de volgende dag te spreken, gedateerd: 2 juni 1891), bevestigt dit alleen maar. Het jaartal van het bericht is intrigerend in functie van ons onderzoek. Volgens Petra Maclot was Verbuecken te oordelen naar stijl en techniek in elk geval niet betrokken bij de inrichting van Rooses' woning. Dat Verbuecken in de woning van Rooses via de Reynaerttaferelen kennismakte met het werk van Kaulbach, is echter niet uit te sluiten.

51 Scheltema 1826, Van den Bergh 1865, Reinoudina de Goeje (Agatha) 1872, De Geyter 1874, Van Duyse 1882, De Seyn-Verhougstraete 1891, Muller en Logeman 1892 komen eveneens niet in aanmerking omdat ze niet de Middelnederlandse tekst van Willem bevatten.

52 Telkens geven we na het citaat op de doeken ook de tekst van de Reynaert I uit het Comburgse handschrift.

53 In Willems verhaal is deze episode gitzwart; 'In eere belokenre nacht. / Daer quamen si bi sduvels cracht / Ende bi sduvels ghewelt / Ende zwoeren daer an twoeste velt / Alle vive des coninx doot.' (A 2265-2269)

54 Hier ineens vrijmetselaarssymboliek ontdekken is wellicht te vergezocht.

55 [http://nl.wikipedia.org/wiki/Constant\\_Montald](http://nl.wikipedia.org/wiki/Constant_Montald); G. van Herreweghe, *Le peintre idéaliste Constant Montald*, Gent, 1954; en F. Levie en D. Thiel-Hennaux, *Constant Montald, 1862-1944: une vie, une oeuvre, une amitié*, (1982), Médiatine Malou. (Museumcatalogus.)

56 In *Het Volksbelang* van 31 maart 1888 luidt het: 'Aan eenen zijner vrienden schreef primus Montald dezer dagen eenen brief uit Sestri Levante, een schilderachtig gelegen dorpje op de zeekust bij Genua, waar de jonge Gentsche schilder voor eenigen tijd gaat verblijven, om er in de afzondering zich aan studie en werk over te leveren. [...] Wij hopen, dat onze jonge stadsgenoot zegevierend de grootsche ontwerpen, die hem bezielen, moge verwezenlijken.'

57 De medaille toont de uitgever, nl. 'De Maatschappij ter bevordering van Nijverheid en Wetenschappen – Gent'. Aan de achterzijde is te lezen 'Aan den Heer C. Montald, overwinnaar in den prijkskamp van Rome, 1886'. <http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Medaillerecto.jpg>.



58 Het verblijf in Rome maakte deel uit van de Romeprijs.

59 'Apollo en de Muzen' en 'Orpheus die Eurydice beweent'. In 1934 schilderde hij voor het auditorium van de vernieuwde schouwburg te Leuven nog twee decoratieve doeken.

60 Van wie Rooses zijn bevindingen precies overnam, moet verder onderzocht worden.

61 *Brieven van Jan Frans Willems aan Jer. De Vries, K.A. Vervier, E.J. Potgieter, F.H. Mertens, J.B. David enz., verzameld door Max Rooses*. Gent, Boekhandel van Willem Rogghé, Kalendarberg 13, 1874.

62 Jeronimo de Vries en Willems typeert hij bijvoorbeeld als 'rechtschapen, schoonheids- en waarheidslievende mannen' (p. X).

63 M. Rooses, *Levensschets van Jan Frans Willems*, Gent, 1874, p. 14-15.

64 Wij gaan hier voorbij aan Willems' strijd tegen de ultramontanen en het onbegrip waarop hij in liberale kringen stuitte en zijn verbanning naar Eeklo in 1831 na de Belgische Omwenteling. Opvallend is dat Rooses – niet ten onrechte – de Reynaertvertaling van Willems, gemaakt in ballingschap tijdens een zwarte periode voor zijn gezin (door het overlijden van enkele kinderen) als een keerpunt in zijn leven beschouwt. Net als bij Rooses later, stond ook bij Willems de tweespalt Antwerpen-Gent centraal: 'Naar Antwerpen, waar Willems zoo gaarne had teruggekeerd, omdat gansch zijn leven als jongeling en als man, als politiek en geschiedkundig schrijver daar verlopen was, wou men hem echter niet terugzenden' (p. 54).

65 Zie: L. Stynen, *Jan Frans Willems. Vader van de Vlaamse Beweging*, Antwerpen, De Bezige Bij, 2012, p. 394-403. Stynen citeert een brief van Paul Fredericq aan Max Rooses van 8 december 1897 (Letterenhuis, F466/B1).

66 'Een gespierde jongeling, die de Vlaamse Beweging voorstelt, verwijderd de sluier van een Vlaamse maagd. Op de voorkant van de sokkel vinden we een portretmedaillon van Willems terwijl de zijkanten verwijzen naar het Vlaamse volkslied en het dierenepos Reinaert de Vos.' ([http://www.liberaalarchief.be/waarden\\_willems.html](http://www.liberaalarchief.be/waarden_willems.html)).

67 Stynen, p. 399. Stynen deelt mee dat Rooses ook in deze bewerking zijn eigen agenda laat meespelen.

68 De 'notitieboekjes' die Rooses maakte verdienen in dit opzicht nadere studie.

69 Wij gaan echter niet op glad ijs om J.F. Willems in ideologische of religieuze hokjes te duwen (zie Stynen, p. 404). Ook in Antwerpse katholieke kringen was de materie populair. We verwijzen hierbij naar het populaire zondagsblad *Reinaert de Vos* (1860-1866) van Lodewijk Vleeschouwer waar Guido Gezelle als Spoker aan meewerkte. Zie onder andere: Rik van Daele, 'Van *Reinaert de Vos* en *Tybaert de Kater*. Satirische bladen voor verstandige lieden', in: *Tieceljn 22. Jaarboek 2 van het Reynaertgenootschap*, (2009), p. 187-212.

70 Vgl. J. Leerssen, *De bronnen van het vaderland. Taal, literatuur en afbakening van Nederland, 1806-1890*, Nijmegen, Uitgeverij Van Tilt, 2006.

71 Interessant is dat Leerssen de illustraties van Kaulbach doorheen zijn boek als een rode draad gebruikt (op de cover voor en achter, p. 54 en p. 165). Hij gaat helaas niet dieper in op het hoe en waarom.

72 P. Fredericq, 'In memoriam Max Rooses (1839-1914)', p. 205.

73 P. Fredericq, 'In memoriam Max Rooses (1839-1914)', p. 205.

74 Zie R. Roemans, 'Nécrologie. Leonard Willems (1864-1939)', in: *Revue belge de philologie et d'histoire*, 18 (1939), p. 838-854. L. Willems publiceerde zijn eerste Reynaertstudie in 1897. Zijn werk over de zestiende- en zeventiende-eeuwse Reynaertdrukken publiceerde hij na het overlijden van Rooses.