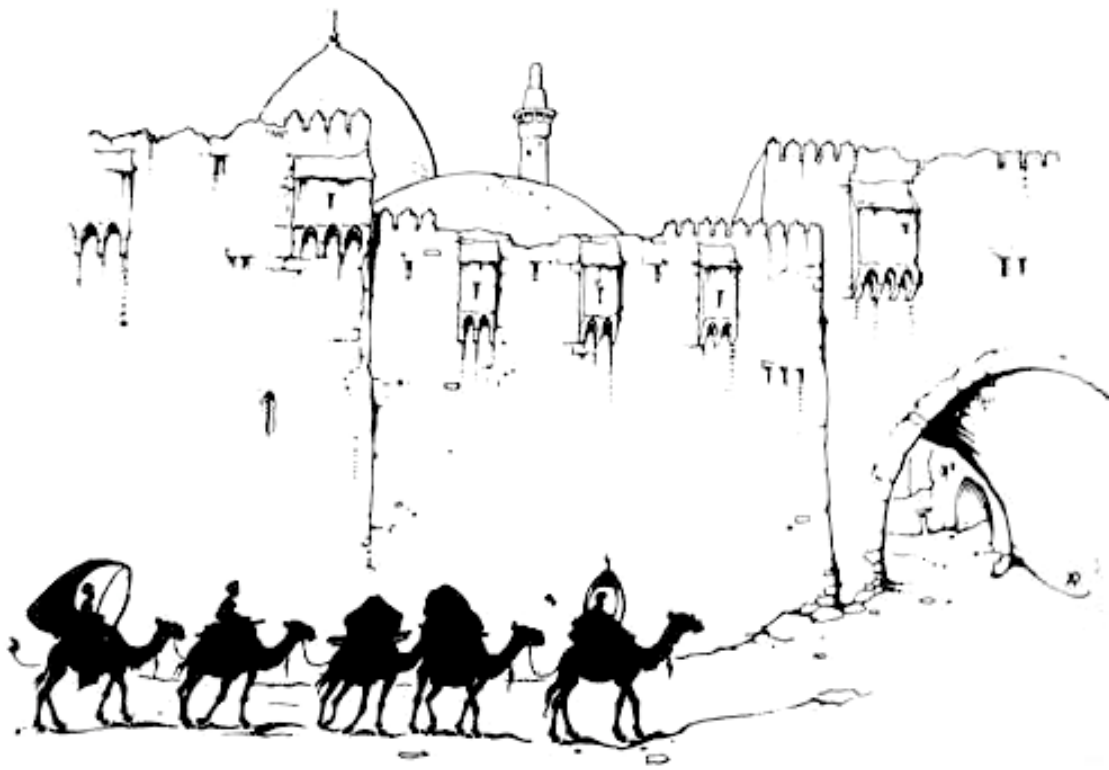


# Een karavaan door de bladzijde

*De illustraties van Anton Pieck bij Duizend-en-één-Nacht*



Bachelor scriptie Bram Donders

4011287 Universiteit Utrecht

[a.j.h.donders@students.uu.nl](mailto:a.j.h.donders@students.uu.nl)

Begeleid door Saskia de Bodt

7655 woorden, Utrecht, 21 Juni 2017

## Voorwoord

Al sinds kind af aan ben ik gefascineerd door andere culturen, geloven en mensen. Een gedeelte van die fascinatie vindt zijn oorsprong in Kaatsheuvel. Opgegroeid vlakbij de Efteling, waar ik dus vaak te vinden was, waande je je in een andere wereld. Als een romanticus uit de negentiende eeuw kan je daar de een-en-twintigste eeuw ontvluchten. Je zou ook de oriëntalist kunnen uithangen; mijn favoriet. In een bootje door een eeuwenoude Oosterse wereld varen waar de Ander, poppen in dit geval, de schijn bedriegen. Deze attractie, Fata Morgana geheten, werd ontworpen door Ton van de Ven (1944-2015). Als opvolger van Anton Pieck moet hij bekend zijn geweest met de illustraties die Anton Pieck vanaf 1943 maakte bij de Duizend-en-één-nacht. De sfeer van Duizend-en-één-nacht is dan ook terug te vinden in de darkride: trollen, harems en sultans in overvloed.

Het is toeval dat Saskia de Bodt, mijn scriptiebegeleider, in een voorbereidend gesprek over een mogelijke scriptie dit onderwerp naar voren haalde. Mijn interesse voor het oriëntalisme en, toch wel, mijn voorliefde voor Anton Pieck kwamen samen in één onderwerp. Deze gouden combinatie zorgde er helaas wel voor dat ik soms verdwaalde in onderzoek, met veel geduld van anderen tot gevolg.

Voor het geduld zou ik veel mensen willen bedanken. Ten eerste Saskia de Bodt en Jeroen Kapelle. Hun eindeloze geduld heeft ervoor gezorgd dat een degelijk onderzoek tot scriptie is geworden. Daarbij ook veel dank voor hun kennis en expertise. Ten tweede zou ik mijn vrienden en familie willen bedanken. Zonder hen, en hun magie om mij aan het werk te krijgen, zouden er nog een aantal jaar overheen zijn gegaan. Bernadette, Anke, Krista en nog vele anderen, veel dank hiervoor. Ten derde wil ik mijn collega's, Fleur, Joost, Lisa en Bregje van het Van Gogh Museum willen bedanken voor iedere zucht en lach wanneer de deadline (welke deadline?), werd verschoven. Zonder dat terechte schuldgevoel kwam ik nergens.

Als laatste zou ik de personen willen bedanken die hun kennis en visie over dit onderwerp met mij wilden delen: Jan de Hond (dé kenner van het oriëntalisme in Nederland) en Richard van Leeuwen (dé kenner van de Duizend-en-één-nacht). Daarbij ook veel dank voor Gerrie van Dongen van het archief van de Efteling, waar ik een glimp mocht opvangen van Piecks ontwerptekeningen. Anneke Nitraw van het Anton Pieckmuseum zou ik hier ook willen bedanken voor haar medewerking en kennis. Het is fijn om het enthousiasme voor dit onderwerp, of facetten hiervan, te kunnen delen.

Ik hoop dat dit onderzoek een nieuw inzicht zal geven op het werk van Anton Pieck, zonder daarbij veroordelend te zijn. Want Anton Pieck is, zoals later te lezen valt, in de kunstgeschiedenis een gevoelig onderwerp.

Veel dank,

Bram Donders

## Inhoudsopgave

Voorwoord .....	2
Een karavaan door de bladzijde .....	5
<i>De illustraties van Anton Pieck bij de Duizend-en-één-nacht</i> .....	5
De Duizend-en-één-Nacht van Anton Pieck.....	9
a. De Silhouetillustratie .....	10
b. De standaard zwart-witillustratie.....	10
c. De Kleurenprent .....	11
Anton Pieck als illustrator .....	12
Primaire invloeden.....	14
<i>Marokko</i> .....	14
<i>Egypte</i> .....	15
Literaire bronnen en Oosterse kunst .....	17
<i>Mogolkunst</i> .....	17
<i>Perzische kunst</i> .....	20
<i>Japanse kunst</i> .....	21
Secundaire invloedbronnen .....	22
Marius Bauer .....	22
Arthur Rackham .....	24
Edmund Dulac .....	26
Conclusie.....	31
Bibliografie .....	32

## Een karavaan door de bladzijde

*De illustraties van Anton Pieck bij de Duizend-en-één-nacht*

Door Bram Donders

'Maurice Boutet de Monvel, Arthur Rackham en Edmund Dulac hebben géén sterkere en fijnere dingen gemaakt dan de Hollander Anton Pieck'.<sup>1</sup> Dit zijn de woorden die Anne Hallema (1893-1973) in 1930 schrijft naar aanleiding van de illustraties van Anton Pieck bij *Het Boek der Helden*. De namen die Hallema noemt zijn dé grote illustratoren van begin twintigste eeuw, die furore maken in de tijd die men nu aanduidt als de *Gouden Eeuw* van de illustratie. Pieck wordt in de uitgave *Anton Pieck: catalogus en beschrijving van zijn prenten en schilderijen*, door Anne Hallema de hemel in geprezen. Over de prent *Intocht van den Moor* (afbeelding 1.1) schrijft hij: 'Deze kleurprent is een juweel van levendige, geestige en geestvolle illustratie en een meesterstukje van prachtige tekening en luisterrijke kleuring'.<sup>2</sup> Een jaar eerder verscheen er in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* ook een recensie over de illustraties van *Het Boek der Helden*. Hierover schreef letterkundige Marie Schmitz (1883-1972): 'De twee aquarellen op perkament danken vermoedelijk veel aan het voorbeeld van Dulac en Rackham. Maar Dulac had oneindig meer smaak en distinctie en Rackham, bij evenveel fantasie, meer technisch uitbeeldingsvermogen dan de heer Pieck, die zijn plastische tekortkomingen handig door charges weet te maskeeren. Maar de anatomie van zijn figuurtjes en vooral van het paard in "Intocht van den Moor" verraden toch hun gebrekkigheid'.<sup>3</sup>

Deze tweedeling in de receptie van het werk van Pieck blijft hem nog zijn hele leven achtervolgen. Een vergelijkbare situatie ontstaat na het overlijden van Anton Pieck wanneer kunsthistoricus Evert van Uitert een artikel over het oeuvre van Pieck publiceert in *De Gids*. Hierin geeft Van Uitert Pieck weer als een slachtoffer van de tijd, waarin Pieck koos voor de imiteertruc van het academisch ambacht in plaats van de innovativiteit van het moderne kunstenaarschap.<sup>4</sup> Een weerwoord hierop biedt onderwijzer en publicist Hans Vogelesang (1923-2000) in zijn boek *Anton Pieck: Bekend-Onbekend* in 1995. Hierin wijdt de gefrustreerde Vogelesang een hoofdstuk aan het artikel van Van Uitert en bediscussieert hij het kunstenaarschap van Anton Pieck. Hij komt tot de conclusie dat Van Uitert slecht is geïnformeerd en het oeuvre van Pieck niet waardeert door het in een verkeerde context te plaatsen.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Anne Hallema, *Anton Pieck: catalogus en beschrijving van zijn prenten en schilderijen*, Den Haag 1930, p. 51.

<sup>2</sup> Hallema 1930 (zie noot 1), p. 51.

<sup>3</sup> Marie Schmitz, 'Genootschap "Pictura" te Dordt', *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 13 december 1929.

<sup>4</sup> Evert van Uitert, 'Anton Pieck 1895-1987', *De Gids* 151, (1988), p. 717.

<sup>5</sup> Hans Vogelesang, *Anton Pieck, bekend-onbekend*, Kampen 1995, p. 104.

Dit conflict, waarbij de originaliteit van Pieck in het geding wordt gesteld, komt nog veelvuldig voor in de literatuur. In deze scriptie zal een poging worden gedaan om een nieuw licht te werpen op de originaliteit en oorsprong van het werk van Anton Pieck. Het is echter lastig om te kijken naar originaliteit als men op zoek gaat naar onoriginaliteit. In deze scriptie zullen vooral illustraties behandeld worden waarbij een link te leggen is tussen de illustratie en een ander, niet of eerder, door Anton Pieck vervaardigd werk. Men moet beseffen dat er naast de in deze scriptie behandelde werken nog honderden andere illustraties van de Duizend-en-één-nacht door Pieck gemaakt zijn. Men moet dit onderzoek dan ook niet zien als een gehele analyse van Anton Piecks Duizend-en-één-nacht maar juist als een bloemlezing van verschillende invloedbronnen. Dit zal worden gedaan aan de hand van een vergelijkend onderzoek tussen het werk van Pieck en dat van zijn inspiratiebronnen.

Er zijn verschillende mogelijkheden om achter deze inspiratiebronnen te komen. Ten eerste deed Pieck altijd zorgvuldig onderzoek naar de achtergrond van zijn te illustreren verhalen.<sup>6</sup> Het inleven in een onderwerp deed Pieck door op reis te gaan en/of zich in te lezen in de context van het onderwerp. Zo reisde hij bijvoorbeeld naar Marokko af om inspiratie op te doen voor de Duizend-en-één-nacht. Daarnaast had Pieck veel naslagwerk zelf in huis om zich in de sfeer van het te illustreren werk te komen.<sup>7</sup>

Ten tweede komen er in de literatuur over Anton Pieck kunstenaars ter sprake die van invloed zouden zijn geweest op het werk van Anton Pieck. Piecks inspiratiebronnen worden genoemd in verschillende publicaties over Anton Pieck. Hallema noemt in 1930 al een tiental kunstenaars die hij vergelijkt met Pieck: Pieter Brueghel, George Cruikshank, Arthur Rackham, Edmund Dulac, De Bazel, Lauweriks, Dijsselhoff, Chris Lebeau, Jan Mankes, Jesserun de Mesquita en Marius Bauer.<sup>8</sup> Volgende grote publicaties over Anton Pieck volgen pas in de jaren zeventig. Deze worden veelal geschreven door goede vriend Hans Vogelesang. Samen met Ben Eysselsteijn schrijft hij bijvoorbeeld in 1973 een onwetenschappelijke monografie genaamd *Anton Pieck, Zyn Leven, zyn werk*.<sup>9</sup> Vogelesang noemt hierin Gustave Doré, Carl Spitzweg, Rochussen, Van Daalhoff, Rie Cramer en Dürer toe als inspiratiebronnen.<sup>10</sup> In 1980 en 1985 komen er verjaardagsbundels uit voor Piecks respectievelijk 85<sup>e</sup> en 90<sup>e</sup> verjaardag. Hierin worden geen nieuwe inspiratiebronnen genoemd.

---

<sup>6</sup> Saskia de Bodt, *De Verbeelders*, Nijmegen 2015, pp. 155-156.

<sup>7</sup> Ingrid van de Wijer, *Anton Pieck en zijn werkkamer: een verhaal tussen 1895 en 1987*, Leuven 1993, p. 102. In deze publicatie bevindt zich ook een lijst met boeken die Pieck in bezit had.

<sup>8</sup> Hallema 1930 (zie noot 1), p. 61.

<sup>9</sup> Andere publicaties van Vogelesang zijn: *Op reis met Anton Pieck*, *De houtsnijder Anton Pieck*, *De etsen van Anton Pieck*, *Anton Pieck als illustrator*.

<sup>10</sup> Hans Vogelesang, *Anton Pieck zyn leven, zyn werk*, Amsterdam 1981, zie hoofdstuk *Anton Pieck als illustrator*.

Volgende publicaties, waaronder de eerste semiwetenschappelijke publicatie *Anton Pieck en zijn werkkamer* (1993) van de Belgische Ingrid van de Wijer en de meest recente publicatie *Anton Pieck, Romantisch Tekenmeester* (2008) van Antoon Erftemeijer, noemen eerdergenoemde inspiratiebronnen. Veel van bovengenoemde kunstenaars hebben wel degelijk invloed gehad op het werk van Anton Pieck maar tonen geen directe link met de Duizend-en-één-nacht. Gustave Doré is een voorbeeld van een van deze kunstenaars. Pieck bewonderde Doré enorm en ook het werk van hem kent oriëntaalse motieven. Maar hoewel er thematisch een overeenkomst is, zijn er geen directe beeldelementen overgenomen door Pieck. Kunstenaars die dit wel hebben zijn Marius Bauer, Arthur Rackham en Edmund Dulac.

Ten derde is het mogelijk dat Pieck gekeken heeft naar eerder geïllustreerde (Nederlandse) versies van de Duizend-en-één-nacht om inspiratie op te doen. Omdat de verhalen van Duizend-en-één-nacht veelvuldig afgebeeld zijn lijkt voor de hand liggend dat er hiervoor een beeldtraditie zou zijn ontstaan. De traditie bestaat in de schilderkunst niet, maar hier lijkt wel sprake van te zijn in de illustratie.<sup>11</sup> Deze iconografie wordt besproken door Richard van Leeuwen in het artikel *The Iconography of the Thousand and One Nights and Modernism: From Text to Image* uit 2010. In dit artikel bespreekt Van Leeuwen de modernistische tendens in de illustraties van de *Duizend-en-één-nacht* aan de hand van de illustraties van Dulac. Maar een daadwerkelijke beeldtraditie van bijvoorbeeld verschillende verhalen of personages wordt hierin niet genoemd. Ook in Nederland is de Duizend-en-één-nacht meermaals geïllustreerd. Het ligt voor een Nederlandse illustrator, zoals Anton Pieck, voor de hand om te kijken naar deze versies. Een overzicht van Nederlandse Duizend-en-één-nachten is te vinden in het in 2009 verschenen artikel *De illustraties van de Duizend-en-één-Nacht in het Nederlands taalgebied, een aanzet tot een receptiegeschiedenis* van Richard van Leeuwen in *Oostersche weelde, de Oriënt in de westerse kunst en cultuur*. Hierin noemt Van Leeuwen de illustraties van Rie Cramer en Schultz-Wettel van belang.<sup>12</sup> Ook historicus en conservator Jan de Hond verwijst in zijn proefschrift *Verlangen naar het Oosten, Oriëntalisme in de Nederlandse Cultuur ca. 1800-1920* (Leiden 2008) naar andere Nederlandse illustratoren als Henri Leeuw (1861-1918) en Kees van Dongen (1877-1968).<sup>13</sup> Maar ook deze illustratoren lijken weinig invloed uitgeoefend te hebben op Anton Pieck. In deze tweede en derde sectie inspiratiebronnen zit een overlap in sommige kunstenaars. Zo worden Marius Bauer, Arthur Rackham en Edmund Dulac in de literatuur

---

<sup>11</sup> Richard van Leeuwen, 'The Iconography of the Thousand and One Nights and Modernism: From Text to Image', *Revue électronique de littérature française* 4, nr. 2, pp. 213 - 236

<sup>12</sup> Richard van Leeuwen, *De illustraties van de Duizend-en-één-Nacht in het Nederlands taalgebied, een aanzet tot een receptiegeschiedenis*, Leiden 2005, pp. 170-173.

<sup>13</sup> Jan de Hond, *Verlangen naar het Oosten, Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur ca. 1800-1920*, Leiden 2008, p. 170.

over Pieck genoemd als inspiratiebron en hebben zij verhalen geïllustreerd van de Duizend-en-één-nacht.

Er is dus een tweedeling op het gebied van inspiratiebronnen van Anton Pieck. Ten eerste de inspiratie die Pieck opdoet vanuit zijn reizen en documentatie voor zijn te illustreren werk. Deze invloed zal in deze scriptie primaire invloed genoemd worden. Dit zijn invloeden van niet-Westerse kunst waarbij geen Westerse kunstenaar aan te pas is gekomen. Ten tweede is er een beïnvloeding die los staat van de te illustreren verhalen, namelijk de invloed van andere, Westerse, kunstenaars. Deze secundaire invloed is lastig te meten als men het alleen maar vergelijkt met bijvoorbeeld de Duizend-en-één-nacht. Toch zijn er duidelijke, vaak directe, invloeden te zien van andere kunstenaars in losse illustraties.

De scriptie is opgebouwd uit verschillende hoofdstukken. Het eerste hoofdstuk bevat een korte biografie over het leven van Anton Pieck met daarin een nadruk op zijn oriëntalistische illustraties. Het tweede hoofdstuk is een objectbeschrijving van *Alle verhalen van Duizend-en-één-nacht* met daarbij de totstandkoming hiervan. Het derde hoofdstuk zal de primaire invloed op de illustraties van Anton Pieck bevatten en het vierde de secundaire invloed.



## De Duizend-en-één-Nacht van Anton Pieck

De verhalen van Duizend-en-één-nacht kennen een lang geschiedenis. De verhalen zijn ontstaan in de Perzische, Arabische en Indische verteltradities. De vroegst overgebleven schriftelijke bronnen stammen uit de veertiende en vijftiende eeuw uit Syrië, dit waren echter nog niet alle verhalen uit duizend-en-één nacht.<sup>14</sup> De eerste volledige Duizend-en-één-nacht, waarin duizend nachten beschreven worden, stamt uit de 18<sup>e</sup> eeuw uit Egypte. De Fransman Antoine Galland (1646-1715) was de eerste Westerse vertaler van de Duizend-en-één-nacht. Zijn versie is gebaseerd op de vroege Syrische versies die hij zelf aanvulde vanuit authentieke en apocriefe bronnen. De versie van Galland stond aan de basis van vele vertalingen die later zouden volgen. Bij de verschillende vertalingen werden de verhalen aangepast aan de smaak van de tijd: gekuist of ongekust.

Een van deze versies is die van Joseph Charles Mardrus (1868-1949) uit 1899-1904. Deze seksueel opgesmukte versie werd vertaald onder leiding van Albert Helman voor de door Anton Pieck geïllustreerde uitgave van Duizend-en-één-nacht uit 1943-1956.<sup>15</sup> Hij tekende hiervoor ongeveer 450 zwart-wittekeningen en 60 kleurenprenten. De vertaling werd uitgegeven in zestien verschillende delen verdeeld in acht boeken. Deze editie kwam tussen 1943 en 1956 uit onder uitgeverij Parnassus te Amsterdam. In 1962 kreeg deze versie een heruitgave uitgevoerd door uitgeverij H. J. Paris te Amsterdam. Deze versie bevatte echter niet de kleurenprenten die de uitgave hiervoor wel had. Tot slot kwam er in 1965 '*Klein Beeldverhaal van 1001 Nacht*' uit, uitgegeven door uitgeverij Manteau.

De Duizend-en-één-nacht gaat over Koning Sjahriar die, nadat zijn vrouw hem heeft bedrogen, besluit iedere avond met een andere maagd te trouwen. Na 's nachts met de maagd de liefde te hebben bedreven vermoordt hij de maagd en huwt weer een nieuwe. Totdat hij Sjahrazad trouwt en zij, net als hij haar wil vermoorden, een spannend verhaal net voor het einde verteld. Omdat de koning iedere keer weer het eind van het verhaal wil weten spaart hij steeds haar leven tot duizend-en-één-nacht lang. Dan besluit de koning met haar te trouwen. Bekende verhalen die Sjahrazad vertelt tijdens de nachten zijn onder andere *Sindbad*, *Aladin* en *Ali Baba en de Veertig Rovers*.

De Duizend-en-één-nacht is met zijn fantasierijke verhalen een bron van rijkdom van een illustrator. Pieck heeft dan veel illustraties gemaakt voor de Duizend-en-één-nacht zo kent het eerste 224 bladzijde-tellende deel al 41 illustraties. Deze illustraties zijn op te delen in drie verschillende soorten: de silhouettekeningen, de standaard zwart-witillustraties en de kleurenprenten.

---

<sup>14</sup> De Hond 2008 (zie noot 10), p. 160-161

<sup>15</sup> De Hond 2008 (zie noot 10), p. 160-161

### a. De Silhouetillustratie

De silhouettekeningen van Pieck in Duizend-en-één-nacht verbeelden vaak een menigte. Soms krijgt de silhouettekening een locatie door een achtergrond toe te voegen (zie afbeelding 1.2) maar vaak lijkt de tekening te zweven tussen de zinnen (zie afbeelding 1.3). Opvallend is dat de groep mensen vaak op pad is. Zij volgen hun weg als een karavaan van de rechterkant naar de linkerkant van de bladzijde. De illustraties zijn tussen verschillende alinea's geplaatst en zorgen, door de onderlijning van de illustratie, tegelijkertijd voor een kadrering van de alinea. Ook plaatst Pieck de illustratie soms speels in de tekst waardoor een bladzijde geheel omringd wordt door illustratie. De silhouettekeningen zijn hetzelfde van karakter en beelden dikwijls mannen af met grote baarden en oriëntaalse hoofddeksels waardoor ze in silhouet goed herkenbaar zijn, ook het toevoegen van kamelen maakt de voorstelling herkenbaar oriëntaals.

Naast de menigte, worden de contouren van diverse gebouwen afgebeeld, al dan niet in combinatie met figuren (zie afbeelding 1.4 en 1.5). De overeenkomst tussen deze twee type silhouettekeningen is dat ze beide gestileerd zijn. De figuren zijn anatomisch niet correct en hebben bovendien stereotyperende oriëntaalse kenmerken. Door het veelvuldig gebruik van koepels en minaretten bevestigen de architectonische elementen het stereotype beeld dat wordt neergezet van de Levant. Dit is overigens typerend voor de meeste illustraties van Pieck in deze uitgave van de Duizend-en-één-nacht

### b. De standaard zwart-witillustratie

De meest voorkomende illustratie in de Duizend-en-één-nacht van Pieck is de standaard steunzwart-witillustratie. Deze illustraties zijn oorspronkelijk getekend met zwarte inkt. De tekeningen zijn specifiek en gedetailleerder dan de silhouettekeningen en hebben een grotere rol in de verbeelding van het verhaal. Dit type illustratie kenmerkt zich, net als de silhouetillustratie, door de stereotyperende wijze waarop de Arabische man wordt afgebeeld. Veel van de illustraties verbeelden een oude man met een grote baard en tulband, gehuld in een mantel (zie afbeelding 1.6).

Binnen de standaard zwart-witillustraties kan men drie type onderscheiden. Ten eerste de illustratie die duidelijk bedoeld is als karikaturale illustratie zoals de zojuist beschreven stereotype Arabische man. Deze illustraties zijn met enkele lijnen neergezet en komen duidelijk voort uit de fantasie van Pieck. Daarnaast tekende Pieck realistische illustraties van locaties. Dit type lijkt meer op een afbeelding van een scene uit het dagelijks leven in Marokko, die mogelijk geënceneerd is (zie afbeelding 1.7). Het derde type standaard zwart-witillustratie is een samenvoeging van deze twee. Dit zijn pagina vullende illustraties die vaak op een fantasievolle, maar naturalistische manier het verhaal illustreren. Deze tekeningen hebben meer gedetailleerde stofuitdrukking en

schaduwwerking. Ze bestaan bovendien niet alleen uit lijnen, maar zijn ingekleurd (zie afbeelding 1.8). Deze tekeningen zijn getekend met conté.

### c. De Kleurenprent

De laatste type illustratie in de Duizend-en-één-nacht van Anton Pieck is de kleurenprent. In totaal zijn er veertig kleurenprenten gemaakt door Pieck. Deze prenten zijn geen losse illustraties, maar geheel in kleur uitgevoerde gedetailleerde afbeeldingen. Elk deel van de Duizend-en-één-nacht bevat ongeveer vier kleurenprenten. Sommige prenten illustreren de tekst vrij letterlijk. Voor deze prenten zijn de vaak fantasierijke verhalen gekozen met djinns, enorme vissen en gigantische paleizen (zie afbeelding 1.9).

## Anton Pieck als illustrator

Om de illustraties van de Duizend-en-één-nacht beter te kunnen bestuderen is het noodzakelijk deze in een bredere context van zijn eigen werk te plaatsen. In dit hoofdstuk zal een overzicht gegeven worden van de oriëntaals illustraties van Pieck en illustraties die verwant zijn aan de illustraties van Duizend-en-één-nacht.

Anton Pieck werd in 1895 geboren samen met zijn tweelingbroer Henri (1895-1972) in Den Helder. Beide kinderen hadden een teken talent en gingen in de leer bij de plaatselijke tekenleraar Johannes Mulders (1893 – 1934). Snel wonnen de broers wedstrijden waar ze enige bekendheid mee verworven. Hun eerste opdracht was de vormgeving van het in 1911 verschenen boek *In het Rijk van Hoenderlust* van A.C. Tjebbes. Anton ontwierp de boekomslag en Henri maakte de illustraties. Het betekende de start van een carrière als illustrator voor beide broers. Hoewel zij nauwelijks nog zouden samenwerken, zou Henri vooral jongensboeken illustreren en Anton meer diverse genres: van romans tot sprookjesboeken.

Toch zou het nog tien jaar duren voordat Anton Pieck zijn tweede boek zou illustreren. In 1921 illustreerde Pieck *Pallieter* van de Belg Felix Timmermans (1886-1947). Timmermans, die voorheen zijn boeken zelf illustreerde, vroeg voor de tiende druk de hulp van Pieck. De illustraties in *Pallieter* kenmerken zich in eenvoudigheid. Het zijn zware houtdrukken die een romantisch beeld uitdragen van het volkse België in de oude dagen. Het boek werd een succes en Pieck vergaarde nationale bekendheid als illustrator.

Vanaf 1925 illustreerde Pieck regelmatig. Hij kreeg voornamelijk opdrachten bij uitgeverij W. de Haan in Utrecht, waar ook Rie Cramer (1887-1977) illustreerde. Beide illustreerden kinderverhalen bij het tijdschrift *Zonneschijn*. De illustraties van Pieck voor het tijdschrift zijn jeugdig en speels van karakter en hebben dikke zwarte lijnen die doen denken aan een houtdruk. Ook zijn er veel verhalen met een Oosterse inslag, zoals *Van een Dief en een slimme Vrouw, naar een Oostersche vertelling* van Nienke van Hichtum (1860-1939). Van Hichtum had in 1921 een eigen versie geschreven van de Duizend-en-één-nacht met tekeningen van Rie Cramer. Naast dit verhaal heeft ook Pieck andere oriëntaalse verhalen geïllustreerd voor *Zonneschijn*. Onder andere *Van het meisje, dat met een Visch trouwde* ook van Van Hichtum en een verhaal van Wilhelm Hauff (1802-1827): *Kalif Ooievaar*. De meeste *Zonneschijn*illustraties van Pieck waren silhouetillustraties, een manier van illustreren die ook andere illustratoren van het blad zich toe-eigende (zie afbeelding 2.1). Deze manier van illustreren zou Pieck nog zijn gehele leven blijven toepassen.

In 1929 kreeg Pieck ook bij Uitgeverij De Haan de opdracht om het eerdergenoemde *Boek der Helden* van C.F. van der Horst te illustreren. De kleurenprenten in dit boek, een bundel van verschillende klassieke westerse en niet-westerse sprookjes, mythes en sagen, lijken qua stijl al erg veel op de kleurenprenten in de Duizend-en-één-nacht. De prenten bij het sprookje van Prins Marko

zijn als de prenten in Duizend-en-één-nacht. Pieck volgde in beide uitgaven het kleurgebruik van de illustrator Edmund Dulac. De kenmerkende beeldtaal die Pieck in de illustraties bij het genoemde sprookje van Prins Marko toepaste, zoals de grotendeels fantasievolle Egyptische, Islamitische architectuur, zijn eveneens kenmerkend voor de Duizend-en-één-nacht (zie afbeelding 2.2). Het lijkt alsof Pieck, nog vóórdat hij in Marokko was geweest, zich al een Oriëntaalse beeldtaal eigen gemaakt had, die hij de rest van zijn carrière nog zou blijven gebruiken.

Een boek waarin Pieck compleet afweek van zijn typerende stijl is *De Wraak van de Toereg* van J.J. Groeneweg uit 1931. Dit boek, met als publiek tienerjongens, heeft een heel ander karakter dan de lieflijke illustraties die Pieck voorheen maakte (zie afbeelding 2.3). De illustraties zijn agressiever van aard en hebben een minder romantischere inslag. Wel behield Pieck een kadrering om de illustraties heen. Hiermee werd bewust de indruk gewekt dat het om een houtsnede zou gaan.

Een ontmoeting in de jaren '30 met Adrianus Marinus Cornelis Stok (1901-1975), directeur van de Zuid-Hollandsche Uitgeversmaatschappij, zorgde voor een nieuwe opdrachtgever. Vanaf 1933 werd de Zuid-Hollandsche Uitgeversmaatschappij zelfs de grootste opdrachtgever van illustraties tot aan zijn dood. Pieck illustreerde voornamelijk buitenlandse boeken voor deze maatschappij. Ook versierde hij de boekomslagen van de cultuurserie. Samen met de heer Stok ondernam Pieck diverse reizen naar de locatie waar de verhalen zich afspeelden, om aldaar de sfeer te proeven.

Naast het werk voor de Zuid-Hollandse Uitgeversmaatschappij illustreerde Pieck ook nog voor andere uitgevers. Een voorbeeld hiervan is *Tirilins reis rond de wereld* uit 1933 voor de Arbeiderspers. De illustraties die Pieck hiervoor maakte, gaan vanwege de houtsnede-achtige uitstraling qua stijl weer terug naar *Pallieter* (zie afbeelding 2.4). De thematiek is echter anders; namelijk de Oriënt.

De illustraties die het meest lijken op die van de Duizend-en-één-nacht, zijn die voor de *Sprookjes van Grimm* uit 1940. In deze grote uitgave paste Pieck dezelfde technieken toe als in de Duizend-en-één-nacht. Zo hebben de sprookjes ook steunzwart-witillustraties, silhouetten en kleurenprenten, allen in dezelfde stijl opgemaakt als die in de Duizend-en-één-nacht.

Na én tijdens de Duizend-en-één-nacht illustreert Pieck nog enkele andere Oosterse vertellingen. Zo kwam in 1949 het boek *Ezeltjes Vertelden* uit. Deze illustraties hebben dezelfde stijl en thematiek als de Duizend-en-één-nacht, waardoor deze bijna inwisselbaar zijn voor de illustraties voor de Nachten. Ten slotte illustreerde Pieck in 1974 nog de *Ring van Zeven* van Lidow. Dit boek was tevens een verzameling van wereldsprookjes en bevatte oriëntaalse sprookjes. Ook deze illustraties beelden stereotype Arabieren en Islamitische architectuur af, in de zo kenmerkende orientalistische stijl van Pieck.

## Primaire invloeden

### Marokko

In de zomer van 1937 maakte Anton Pieck een reis naar Marokko. Tijdens deze reis deed hij de volgende steden aan: Tanger, Rabat, Salé, Meknès, Fès, Beni-Mellar en Marrakech (zie afbeelding 3.1). Hier produceerde hij een tachtigtal tekeningen. Hij had er eigenlijk honderden willen maken.<sup>16</sup> Ondanks dit relatief lage aantal tekeningen, tekende en schilderde hij bij terugkomst veel van zijn herinneringen na. Pieck reisde naar Marokko af op aanraden van een leerling, de Haarlemse gynaecoloog Adolf Melchior (1898-1962). Ook het feit dat Pieck een opdracht had gekregen van uitgeverij Parnassus om de Duizend-en-één-nacht te illustreren, speelde mee in zijn besluit om op reis te gaan naar het Afrikaanse land.<sup>17</sup>

De reistekeningen en de 'Marokkotekeningen' van latere hand zijn, anno 2017, niet allemaal gebundeld, maar zijn verspreid over verschillende (particuliere) collecties. Een catalogus met een overzicht van tekeningen ontbreekt echter, wat het onderzoek naar deze tekeningen vermoelijk. Wel zijn er enkele losse tekeningen uitgebracht in verschillende publicaties zoals *Spiegel van Staten en Steden* (1955) en *Op Reis met Anton Pieck* (1975). In deze laatste publicatie is een verhaal opgetekend van Piecks reis naar Marokko. De lezer wordt volgens auteur Vogelesang uitgenodigd om met Pieck op reis te gaan: *Hij zal de door hem uitgekozen onderwerpen laten zien door zijn ogen en vanuit zijn gedachtewereld.*<sup>18</sup> Onbekend is of de verhalen van Pieck uit Marokko ook echt door hem zijn opgetekend of dat de verhalen een interpretatie zijn van Vogelesang.

In zijn reistekeningen verbeelde Pieck veelal pittoreske poorten en karakteristieke koppen. Hij lijkt met name geïnteresseerd te zijn geweest in het Marokko van vóór de industriële revolutie. Nergens in zijn tekeningen zijn sporen van het moderne leven te bekennen, wat overigens niet vreemd is in het oeuvre van Pieck. Zijn reistekeningen zijn op te delen in twee verschillende thema's: figuren en stadsgezichten. De portretten bevatten vaak een of meerdere stereotype Arabier met een kameel, ezel of marktwaar. De stadsgezichten hebben bijna allemaal een poort of deur met hoefijzerboog en Marokkaanse motieven.

Deze thema's in Piecks reistekeningen vinden we ook terug in de Duizend-en-één-nacht. Zoals eerder genoemd zijn er realistische standaard zwart-witillustraties te vinden, welke lijken te zijn geïnspireerd op de reistekeningen. Voorbeelden hiervan zijn afbeelding 3.2 en afbeelding 3.3. Ze kennen niet dezelfde architectonische overeenkomst maar de formule is hetzelfde. Een doorgang of poort met een typische oriëntaalse boogvorm, een persoon in regionaal gewaad en verval in overvloed.

---

<sup>16</sup> Vogelesang 1995 (zie noot 5), p. 72.

<sup>17</sup> Vogelesang 1995 (zie noot 5), p. 71.

<sup>18</sup> Hans Vogelesang, *Op Reis met Anton Pieck*, Den Haag 1975, p. 7.

Naast compositorische overeenkomsten kennen de Duizend-en-een-nachtillustraties ook beeldelementen die letterlijk zijn overgenomen. Zo toont een tekening van een Marokkaanse deur (zie afbeelding 3.4) precies hetzelfde portaal met trapje, als die uit de illustratie van Pieck (zie afbeelding 3.5). Het enige verschil is het gedraaide perspectief. Ook andere elementen van de reistekeningen, zoals de vele bedelaars die Pieck afbeeldde, komen vaak terug in de illustraties van Duizend-en-een-nacht.

## Egypte

Niet alleen de indrukken die Pieck opdeed tijdens zijn reis naar Marokko komen terug in zijn illustraties. Toen er in de Tweede Wereldoorlog geen mogelijkheid was om naar de Oriënt af te reizen, probeerde Pieck op een andere wijze aan inspiratiebronnen te komen. Via via hoorde hij dat een gezin in Haarlem jaren in Egypte had gewoond en daarvan een film in bezit had. Met alle mogelijkheden die er in die tijd waren, werd de film geprojecteerd en Pieck schetste en fotografeerde volgens de overlevering wat er getoond werd.<sup>19</sup> De verschillende minaretten en koepels uit de illustraties van Pieck tonen overeenkomsten met moskeeën uit Egypte. Het is dus inderdaad aannemelijk dat Pieck een dergelijke bron als inspiratiebron heeft gebruikt. Waarschijnlijk heeft hij deze film niet als enige bron gebruikt maar beschikte hij over literatuur met betrekking tot Islamitische Egyptische architectuur. Opvallend is dat Pieck vaak koepels tekende van moskeeën en mausolea die een ribconstructie hebben. Deze stenen koepels zijn typisch voor de Mammelukkenperiode in Egypte. Deze periode strekt van de tweede helft van de dertiende tot het begin van de zestiende eeuw.<sup>20</sup> Het is niet vreemd dat Pieck Caïro koos als inspiratiebron voor zijn illustraties bij Duizend-en-een-nacht. Veel verhalen spelen zich daar af, en Cairo wordt wel gezien als de belichaming van de stad van de Duizend-en-een-nacht.<sup>21</sup> Een bron over Cairo die Pieck gebruikt zou kunnen hebben is: *L'art arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le viie siècle jusqu'à la fin du xviiie siècle* van Prisse d'Avennes uit 1869-1877. Deze publicatie is een rijk geïllustreerd boek met beschrijvingen en prenten. In de negentiende eeuw was dit boek het standaardwerk voor oriëntalisten.

Sommige illustraties uit de Duizend-en-een-nacht kunnen geografisch worden gelokaliseerd. Een voorbeeld van een realistische weergave van Cairo is een illustratie van een plein (zie afbeelding 3.6). In deze illustratie is een galerij afgebeeld waarop een houten uitbouw is bevestigd. Boven de galerij steken grote minaretten uit die worden omgeven door koepels. De illustratie toont veel overeenkomsten met de Al-Azhar moskee in Caïro. In *L'art Arabe* van Prisse d'Avennes is de Al-

---

<sup>19</sup> Vogelesang 1995 (zie noot 5), pp.75-76.

<sup>20</sup> Doris Behrens-Abouseif, *Islamic Architecture in Cairo: an introduction*, Cairo 2009, p. 20.

<sup>21</sup> Richard van Leeuwen, *De wereld van Sjahrazaad*, Amsterdam 1999, p. 87.

Azharmoskee afgebeeld in precies dezelfde hoek als dat Pieck hem tekent. Enkel de minaretten, koepels en kleine details verschillen (zie afbeelding 3.7).

Een ander voorbeeld van overeenkomsten tussen realiteit en illustratie is een stadsgezicht die Pieck tekende in deel 1 (zie afbeelding 3.8). De illustratie toont een stad met een stadspoort, gebouwen met koepels en minaretten, vanuit een hoog perspectief. Het stadsgezicht komt redelijk overeen met stadsgezichten van Cairo zoals afgebeeld op het schilderij van Louis Comfort Tiffany uit 1872 (zie afbeelding 3.9). Ook de contétekening van een stad (zie afbeelding 3.10) heeft overeenkomsten met Cairo (zie afbeelding 3.11).

Pieck lijkt dus inderdaad inspiratie te hebben opgedaan uit de contemporaine Oriënt. Zijn Marokkaanse reis heeft veel invloed gehad op de sfeer van de illustraties. De inspiratie voor de gebouwen die hij afbeeldde, kwam waarschijnlijk vooral uit de film over Egypte en uit andere secundaire bronnen die voor handen waren. De combinatie van deze diverse bronnen zorgden ervoor dat Pieck op een geheel eigen manier uitdrukking kon geven aan zijn illustraties.



## Literaire bronnen en Oosterse kunst

### Mogolkunst

Het Mogolrijk was een rijk in India van 1526 tot 1858. Dit Islamitische rijk bracht een gouden eeuw aan rijkdom in de kunsten met zich mee.<sup>22</sup> Bekende Indiase gebouwen, zoals de Taj Mahal, zijn in opdracht gebouwd voor de mogolheersers. Pieck heeft in zijn illustraties diverse elementen gebruikt uit de Mogoolse architectuur. Onder de Mogols floreerde de boekdrukkunsten. In de zestiende eeuw kenmerkte deze kunst zich door in naturalisme en portretkunst.

Het is lastig een bron te achterhalen die Pieck gebruikt zou kunnen hebben als inspiratie. Er zijn echter wel enkele incidentele mogelijke inspiratiebronnen aan te wijzen als men niet-Westerse kunst uit verschillende museale collecties gaat vergelijken met de illustraties van Pieck. Zo bevindt zich in de collectie van het British Museum te Londen een miniatuur (afbeelding 4.1) dat veel overeenkomsten vertoont met de door Pieck afgebeelde asceet (zie afbeelding 4.2). Omdat het werk in 1941 door het British Museum is aangekocht is het onwaarschijnlijk dat Pieck het werk met eigen ogen heeft gezien. Het werk is echter wel afgebeeld in een publicatie uit 1948 van Wilkinson genaamd *Mughal Painting*. Het boek *Mughal Painting* geeft een overzicht werken gemaakt in de Mogoolse schildertraditie.<sup>23</sup> Opmerkelijk is dat veel werken uit dit boek overeenkomsten vertonen met Piecks illustraties. Het is dus zeer waarschijnlijk dat Pieck deze uitgave heeft gebruikt voor zijn illustraties van Duizend-en-één-nacht. De eerste Mogoolse invloeden in het werk van Pieck zijn te herkennen vanaf deel tien van de Duizend-en-één-nacht. De eerste twee kleurenprenten van dit deel tonen namelijk veel overeenkomsten met afgebeelde werken in *Mughal Painting*. Omdat deel tien van de Duizend-en-één-nacht in 1949 uitkwam, is het zeer waarschijnlijk dat Pieck het boek gezien heeft, of misschien zelfs in zijn eigen bezit had.

De eerste van de vier prenten die overeenkomsten vertoont met een werk uit *Mughal Painting* is *De Pers met een tulband van smetteloos neteldoek* (afbeelding 4.3). De in het hoofdstuk beschreven man wordt door Pieck letterlijk overgenomen.<sup>24</sup> Wat Pieck zelf toevoegt aan het uiterlijk van de man

---

<sup>22</sup> Sheila S. Blair, Jonathan M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam, 1250-1800*, New Haven 1994, p. 267.

<sup>23</sup> James Vere Stewart Wilkinson, *Mughal Painting*, Londen 1948, pp. 1-24.

<sup>24</sup> 'Op zekeren dag, toen Hassan in zijn werkplaats was gezeten en de gewone volkstoeleer begon te verdichten, kwam er een Pers voorbij, die een grooten witten baard droeg, en met een grooten tulband van smetteloos neteldoek was gedekt. Zijn houding en zijn gang lieten duidelijk uitkomen dat hij een aanzienlijk persoon en een deftig man was. Hij droeg een oud boek in de hand.' 'Dit onthutste zijn moeder echter zeer, en zij antwoordde: 'Wat vertel je me nu, ya Hassan? En hoe kun je geloof hechten aan de woorden van een Perzischen afvallige? Hij zei: 'Deze eerwaardige geleerde is beslist geen afvallige, want zijn tulband bestond uit smetteloos wit neteldoek, zoals die van de ware Geloovigen.' 'Toen rees de Pers overeind en hij begaf zich naar den smeltkroes, opende zijn boek, en las in een onbekende taal een aantal formules boven de kokende vloeistof, daarna verhief hij zijn stem, en riep uit: "Hakh! Makh! Bakh! O onedal metaal, dat de zon je doordringe met hare krachten! Hakh! Makh! Bakh! O onedal metaal, dat de deugd van het goud je onreinheden verdrijve! Hakh! Makh! Bakh! O koper, zet je om in goud!" En bij het uitspreken van deze woorden bracht de pers een hand naar zijn tulband, en haalde uit de plooiën van het neteldoek een toegevouwen velletje papier tevoorschijn, hetwelk hij opende; en hij nam er een snuffje geel poeder uit, dat wel iets weg had van saffraan, en haastte zich om het midden in het vloeibaar koper, in den smeltkroes te werken.' Uit: J.C. Mardrus, *Vertellingen van Duizend-en-één-nacht*, deel 10, Amsterdam 1949, pp. 12-14.

zijn de rode schoentjes. Het uiterlijk van de man lijkt Pieck te hebben overgenomen van *Portrait of Shah Daulat* geïllustreerd in *Mughal Painting* (zie afbeelding 4.4). Dit portret is volgens de catalogus sjah Daulat. De prent bevindt zich in de Chester Beatty Collection in Dublin, daar is afgebeelde persoon inmiddels geïdentificeerd als sjeik Mu'in al-Din Chishti en niet als sjah Daulat. De prent is in India vervaardigd door Bichitr (?-c. 1660) rond circa 1610-1618.<sup>25</sup>

Het grootste verschil tussen de illustratie van Pieck en de Indiase variant zit vooral in het formaat van de afgebeelde figuur. Piecks afgebeelde Pers is lang en mager terwijl de Mogol klein en fors is. Het lijkt alsof Pieck de sjeik wat uitrekt. Een belangrijke overeenkomst, is de kleding van de figuren. Beide dragen een lange witte tuniek, een tulband, rode schoenen en een sjaal. De kleur van de sjaal is echter wit in Piecks variant, en de sjeik van Bichitr draagt een rode sjaal.

De tweede prent die overeenkomsten vertoont met een werk uit *Mughal Painting* is *Abd Al Kaddoes op de witte olifant* (zie afbeelding 4.5). De tekst die Pieck illustreerde geeft weinig beeldelementen.<sup>26</sup> Het enige wat wordt omschreven, is de kleur van de olifant en de haast waarop de olifant met de man vertrekt. haast waarop de olifant met de man vertrekt. Het is interessant dat er in de tekst wordt gesproken over twee mensen die de olifant berijden, maar dat Pieck er maar één tekent. Evenals de bovengenoemde illustratie kent deze illustratie ook overeenkomsten met een werk uit *Mughal Painting*. Dit betreft *Jahangir Embracing his Son Shah Jahan* (zie afbeelding 4.6). Deze tekening is vermoedelijk gemaakt door Rajah Manohar Singh rond 1620 en bevindt zich in de India Office Library te Londen. De tekening heeft een soortgelijke olifant als de olifant die Pieck tekende. Zo komt vooral de versiering op de olifant overeen. De ornamenten van het kleed op de olifant tekent Pieck na, het belletje om de nek en de bloemen op de ketting, tekent Pieck na. Ook de zweep die beide berijders van de olifant vasthouden, komt overeen, evenals versiering op de slachttanden.

*Abd Al Kaddoes* is niet de enige illustratie waarop een olifant wordt afgebeeld. In nog twee andere kleurenprenten uit de Duizend-en-één-Nacht komen olifanten voor die overeenkomsten

---

<sup>25</sup> Shaykh Mu'in al-Din Chishti Holding a Globe, Chester Beatty Library, Dublin  
[http://www.cbl.ie/cbl\\_image\\_gallery/collection/detail.aspx?imageId=100&ImageNumber=T0004524&collectionId=2&page=9](http://www.cbl.ie/cbl_image_gallery/collection/detail.aspx?imageId=100&ImageNumber=T0004524&collectionId=2&page=9)

<sup>26</sup> 'En sjeikh Abd Al-Kaddoes legde zijn hand op den schouder van Hassan en zei hem: "Staak je gesteun, mijn zoon en vat weer moed! Met Allah's bijstand zal ik een betere wending aan deze zaak geven. Sta op en volg mij!" Deze woorden brachten Hassan eensklaps weer tot het leven terug; hij stond op, nam haastig afscheid van zijn zusters, omhelsde Roos-in-den-Knop verscheidende malen en zei tegen den grijsaard: 'Ik ben uw slaaf!' hierop liet sjeikh Abd Al-Kaddoes hem achter zich plaats nemen op den witten olifant: hij sprak enkele woorden tot het gezaglijke dier, en onmiddellijk zette het zich in beweging. met de snelheid van een vallenden steen, een rollenden donderslag, het flitsen van een bliksemschicht, verhief de groote olifant zijn leden op den wind, vloog heen, drong binnen in de ruimte en vernietigde den afstand onder zijn voeten.' uit: J.C. Mardrus, *Vertellingen van Duizend-en-één-nacht*, deel 10, Amsterdam 1949, p. 66.

vertonen met *Jahangir Embracing his son Shah Jahan* (zie afbeelding 4.7 en 4.8). Maar ook al voor de Duizend-en-één-nacht, tekende Pieck voor *Het Boek der Helden* eenzelfde soort olifant (zie afbeelding 4.9) Het is opvallend dat ook deze olifant dezelfde versiering heeft als zijn latere olifanten. Het is dus mogelijk dat Pieck bekend was met de wijze waarom Mogolkunstenaars olifanten afbeeldden, maar voor zowel zijn vroegere, als zijn latere beide illustraties een andere bron als uitgangspunt nam. Het blijft echter onduidelijk welke bron dit zou kunnen zijn geweest.

De derde overeenkomst tussen de illustraties van Pieck en *Mughal Painting*, kan men vinden bij de eerder genoemde illustratie van *De van de wereld teruggetrokken asceet* (zie afbeelding 4.2) en *A Group of Ascetics* (zie afbeelding 4.1). De tekst waarbij Pieck illustreert reikt veel beeldelementen aan.<sup>27</sup> De omschrijvingen van de oude asceet komen duidelijk overeen met de illustratie, en ook de inscenering voldoet aan de tekst; namelijk op een veld aan de voet van een berg onder een boom. Naast een vrije interpretatie van de tekst, maakte Pieck gebruik van de miniatuur *A Group of Ascetics* uit de *British Museum* te Londen. Dit is een miniatuur van zeven hindoeïstische asceten die onder een bodhiboom zitten. De symmetrische compositie is duidelijk door Pieck overgenomen, evenals de houding van de centrale figuur. De takken en de luchtwortels van de boom komen bijna precies overeen met Piecks illustratie.

De vierde vergelijking kan worden gemaakt met *Prins Noergihan* (zie afbeelding 4.10) en *Jahangir and his Retinue* (zie afbeelding 4.11). Pieck beeldde hier prins Noergihan uit, op een overeenkomstige manier die zeer gebruikelijk is binnen de Mogolkunst. Het is opvallend dat Pieck koos voor een Indiase manier van afbeelden, in plaats van een Chinese, zoals dit genoemd wordt in de begeleidende tekst.<sup>28</sup> Pieck hield zich deels wel aan de tekst door een donker woud af te beelden met de schaterende vruchten en krakende vogels. Hoewel de afgebeelde prins van Pieck typisch is in

---

<sup>27</sup> 'En de twintigste dag van zijn reis kwam hij aan op een veld aan den voet van een berg. Op dit veld stond een boom. En onder dien boom zat een stokoude sjeikh. Het gezicht van dezen stokouden sjeikh verdween volkomen onder zijn lange haren, onder de afhangende bosjes van zijn wenkbrauwen en onder de haren van een baard die weelderig en wit was als pas gekaarde wol. Zijn armen en zijn benen waren uiterst mager. En zijn handen en zijn voeten eindigden in nagels van buitengewone lengte. Met zijn linkerhand betastte hij een gebedssnoer, terwijl hij zijn rechterhand onbeweeglijk ter hoogte van zijn voorhoofd hield, met den wijsvinger volgens de ritus opgeheven, en aldus de eenheid van den allerhoogste te belijden. Er viel niet aan te twijfelen, of het was een oude, van de wereld teruggetrokken asceet, wie weet sinds welke onbekende tijden.' uit: J.C. Mardrus, *Alle Verhalen van 1001 Nacht*, deel 12, Amsterdam 1950, p. 17.

<sup>28</sup> 'En zoo besteeg prins Noergihan, die zon van de vierde hemel, zijn windsnelle ros op het uur, dat de maan, reizigster op het zwarte paar van den nacht, haar teugel van het oosten had afgewend. En hij reisde dagen en maanden, over vlakten en woestijnen, en over verlatenheden, waar niets was dan de aanwezigheid van Allah en van wild gras. En tenslotte kwam hij in een eindeloos woud, zwarter dan de geest van den onwetende en zoo duister dat hij den nacht niet van den dag kon onderscheiden noch het verschil kon zien tusschen wit en wart. Enkel het stralend gelaat van Noergihan verlichtte de duisternissen. En de jonge prins reed onverschrokken door dit woud, waarvan de boomen op sommige plaatsen, bij wijze van vruchten, hoofden droegen van levende wezens, die begonnen te grijnzen en te schateren en die neervielen op den grond, terwijl aan andere takken vruchten zaten, die op aarden potten geleken, zich krakend openden en uit hun holten vogels met gouden oogen lieten ontsnappen.' uit: J.C. Mardrus, *Alle Verhalen van 1001 Nacht*, deel 16, Amsterdam 1954, p. 5.

de Mogolkunst komen veel details uit *Jahangir and his Retinue* terug in zijn illustratie. Voorbeelden hiervan zijn de bezadeling van het paard en de wapenuitrusting van Noergihan.

### Perzische kunst

Naast Mogolkunst was Anton Pieck ook op de hoogte van andere islamitische kunsten. Zo had Pieck thuis een verzameling Perzische tegeltjes. In sommige illustraties is duidelijk een link met Islamitische, of Perzische kunst. Een voorbeeld hiervan is de eerste kleurenprent van de Duizend-en-een-nacht (zie afbeelding 5.1). Men ziet op de troon van Sjahriar een voorstelling van twee jagende ridders, deze doen sterk denken aan een Perzische miniatuur. Ook zwart wit steunillustraties kennen een duidelijke link naar Perzische miniaturen. Neem bijvoorbeeld de twee polospelers te paard (zie afbeelding 5.2) en die duidelijke overeenkomsten vertonen met soortgelijke spelers op een originele Perzische prent (zie afbeelding 5.3).

Het is niet duidelijk welke bron Pieck gebruikte voor deze illustraties. Het kan zijn dat hij inspiratie haalde uit zijn eigen collectie of dat hij deze, net zoals bij de mogolkunst, haalde uit publicaties.

## Japanse kunst

Anton Pieck was liefhebber van Japanse kunst en dan met name van de prenten van Katsushika Hokusai (1760-1849). Anne Hallema refereert hieraan in de opening van zijn publicatie over Pieck: 'In 1920 leerde ik Anton Pieck kennen. Hij woonde toen in Den Haag. Op zijn atelier praatten wij over Japansche houtdrukken. Hokusai was onze meester. In Mei 1921 verscheen mijn studie over dezen Japanschen kunstenaar. Pieck stelde voor de illustreering daarvan beschikbaar zijn mooien druk van de Fugaku hyakkei, "Honderd Gezichten op den Fuji".<sup>29</sup> Hoewel vooral het vroege werk van Pieck een sterke Japanse invloed toont, koesterde hij Hokusai zijn leven lang.<sup>30</sup>

Pieck was dus in het bezit van *Honderd Gezichten op Fuji* van Hokusai en verschillende elementen van de Japanner kan men terugzien in de Duizend-en-één-nachtillustraties. Een illustratie die erg aan Hokusai doet denken is de prent van een boom (afbeelding 6.1). Pieck tekent een karakteristieke bloeiende boom aan een afgrond met op de achtergrond de beroemde Fujivulkaan. De boom met zijn grillige takken doet zeer Japans aan en kan vergeleken worden met verschillende Japanse prenten. Zo doet het werk denken aan een prent afkomstig uit *Honderd Gezichten op Fuji* met een oude boom en Fuji op de achtergrond (afbeelding 6.2). Een prent van Hiroshige toont ook eenzelfde landschap (afbeelding 6.3).

Ook andere illustraties van Pieck tonen Japanse kenmerken die niet per se een op een overgenomen zijn. De Japanse invloed op Pieck is vaak te zien in het gebruik van lijn, compositie en kleur. Zo is veel gevogelte in de illustraties van Pieck gestileerd en gelijken de sierlijke lijnen van de vogels de Japanse. Een voorbeeld hiervan is de illustratie van een haan en vos uit deel 7 (zie afbeelding 6.4). De haan met zijn expressieve houding toont gelijkenis met *Haan en wezel* van Shoson Ohara (zie afbeelding 6.5). Ook de kraanvogel die Pieck illustreert in deel 10 (zie afbeelding 6.6) kent dezelfde lijnvoering die aandoet als Japans. Deze kan ook vergeleken worden met de kraanvogels uit *Honderd Gezichten op Fuji* (zie afbeelding 6.7) en met kraanvogels van bijvoorbeeld Shoson Ohara (zie afbeelding 6.8). Naast gebruik van lijn en compositie komt het kleurgebruik van Pieck ook overeen met de Japanse prenten. De illustratie van de grote zeemonster uit deel 6 met zijn geel, groen en rood (zie afbeelding 6.9) toont overeenkomsten met de kleurige prenten van Kunisada (zie afbeelding 6.10).

---

<sup>29</sup> Hallema 1930 (zie noot 1), p. 1.

<sup>30</sup> Antoon Erftemeijer, *Anton Pieck, een romantisch tekenmeester*, Haarlem 2008, pp. 26-27.

## Secundaire invloedbronnen

### Marius Bauer

Naar aanleiding van een tentoonstelling over de tekeningen van Anton Pieck schrijft de Dordtenaar in 1950: 'Ook oosterse voorstellingen tekent Pieck met een kundigheid, die een ernstige studie verraadt. Sommige van deze prenten doen denken aan Marius Bauer.'<sup>31</sup> Het is niet gek dat Pieck geïnspireerd zou zijn door Bauer. Geen enkele andere Nederlandse kunstenaar heeft zich zo gespecialiseerd op oriëntaalse thematiek als Marius Bauer (1867-1932). Marius Alexander Jacques Bauer werd in 1867 geboren in Den Haag. Bauer was ontzettend populair en zijn etsen waren door de kunsthandel E.J. van Wisselingh onder een groot publiek verspreid. De grafiek van Bauer bevindt in de meeste museale collecties, waaronder die van het Teylers Museum te Haarlem, een plek die Pieck vaak bezocht heeft. Daarnaast was Bauer lid van de kunstenaarsvereniging Studio Pulchri waar ook Pieck in zijn jonge jaren weleens kwam.<sup>32</sup>

Bijna het gehele grafische oeuvre van Bauer bestaat uit oriëntaals gethematiseerde werken. Naast schilder was Bauer ook illustrator. Bauer heeft verschillende versies van de Duizend-en-één-nacht geïllustreerd. Zo zijn er twee met de hand geïllustreerde unica die zich nu bevinden in de collecties van het Kröller Möller Museum te Otterlo en de Caldic Collectie te Voorlinden. Delen uit beide manuscripten werden als facsimile geproduceerd in 1927. Twee jaar later illustreerde Bauer opnieuw de Duizend-en-één-nacht, alleen nu een fragment: namelijk *Histoire d'Aboulhassan Ali Ebn Becar et de Schemselnihar favorite du Calife*.<sup>33</sup> Hoewel Pieck en Bauer beide de Mardrusvertaling van de Duizend-en-één-nacht gebruikten voor hun illustraties zijn er stilistisch en compositorisch weinig overeenkomsten tussen beide werken.

Naast illustratieve werken over de Duizend-en-één-nacht maakte Bauer enkele etsen met als thema verhalen uit de Duizend-en-één-Nacht. Een voorbeeld hiervan is *Aladdin* uit 1893 (zie afbeelding 7.1). Op deze ets zien we een drukke Oriëntaalse straat waar de aandacht getrokken wordt naar de twee hoofdpersonen in het midden. Deze compositie, waarbij een man te paard en een met sieraden bekleedde man de protagonisten spelen, komt opvallend overeen met een kleurenprent uit het eerste deel van de Duizend-en-één-nacht (zie afbeelding 7.2).

Het betreft hier het verhaal over Hassan. Pieck neemt tekstgetrouw veel narratieve elementen over in zijn illustratie. De tekst bij de illustratie luidt: 'Deze man gaf hem een aangestoken kaars en gelastte hem zich onder de menschenmenigte te begeven, die allen aangestoken kaarsen droegen om den bruiloftsstoet te vergezellen. 'Maar zonder nog verder stil te staan om bij zichzelf te

---

<sup>31</sup> Onbekend, 'Dordtse boekverkopers vergunnen een kijkje achter de schermen der uitgeverij', *De Dordtenaar*, 15 november 1950.

<sup>32</sup> Paul Arnoldussen, Hans Olink, *Twee Broers, drie levens: Henri en Anton Pieck*, Amsterdam 2008, p. 39.

<sup>33</sup> Andre Kraayenga, *Marius Bauer 1867-1932, Oogstrelend Oosters*, Zwolle 2007, pp. 145-146.

rade te gaan, liep hij voort en stak zijn kaars, die was uitgegaan, weer aan bij een van de genoodigden, en kwam juist bij den hammam toen de bultenaar, die zijn bad genomen had, er te paard en in gloednieuwe kleeren gestoken uitkwam. Daarop begaf Hassan Badreddien van Bassra zich onder de menigte en legde het zoo goed aan, dat hij aan den kop van den stoet kwam, naast den gebochelde. Overigens was Hassan nog steeds in zijn weelderige kleeren van Bassra gestoken; op zijn hoofd had hij als hoofddekseel een tarboes, omgeven door een prachtigen zijden tulband, geheel met goud- en zilverdraad geborduurd en gewikkeld op de wijze van Bassra, en hij droeg een mantel van zijde met gouddraad geweven. En dit verhoogde slecht zijn indrukwekkend uiterlijk en zijn schoonheid. Elken keer voorts, wanneer gedurende het voortschrijven van den stoet een zangeres of een danseres zich losmaakte van de groep muzikanten en dicht bij hem kwam, vóór den bultenaar, stak Hassan Badreddien zijn hand in zijn zak; en haar gevuld met goud er uit halend, strooide hij dat goud met handenvol om zich heen en legde hij ook handenvol in de tamboerijn met bellen van de jonge danseres of de jonge zangeres, en vulde dien elken keer opnieuw, en hij deed dat met onvergelykelijke waardigheid en bevalligheid.<sup>34</sup>

Net als bij de ets van Bauer gaat het om een grote menigte mensen met vooroplopend een man te paard en een man gekleed in opzienbarende kledij. Het zal geen toeval zijn dat Pieck dezelfde compositie aanneemt voor zijn illustratie. De plaatsing van het paard en Hassan komt exact overeen met Bauers ets. Ook andere etsen van Bauer kennen overeenkomsten met deze illustratie van Pieck. Zoals bijvoorbeeld de ets *Bruiloft te Caïro* uit 1894 (zie afbeelding 7.3). Hier gaat het wederom om stoet in een Oriëntaalse straat met twee hoofdpersonages in het midden. In deze ets gaat het echter om een man en, zo lijkt het, een vrouw. Waarbij in de ets *Aladdin* vooral de protagonisten overeenkomen, is het bij *Bruiloft te Caïro* de gehele compositie die overeenkomt. Vrij aanwezig in Bauers ets en Piecks illustratie is de moskeekoepel. Opvallend is dat de werken ook veel overeenkomsten tonen met *De intocht van den moor*, het lijkt alsof Pieck zichzelf als het ware citeert en een dergelijke compositie opnieuw gebruikt (zie afbeelding 1.1).

---

<sup>34</sup> J.C. Mardrus, *Alle Verhalen van 1001 Nacht*, Amsterdam 1943, pp. 183-184

## Arthur Rackham

In vrijwel iedere publicatie over Anton Pieck wordt de naam van Arthur Rackham genoemd. Deze Engelse illustrator werd in 1867 in Surrey geboren. Rackham is net als Pieck een romanticus die walgt van de moderne tendensen in de twintigste eeuw.<sup>35</sup> De illustraties van Rackham kenmerken zich door het gebruik van een ietwat gotische stijl met dikke contourlijnen.

Rackham heeft niet de Duizend-en-één-nacht in zijn geheel geïllustreerd maar alleen enkele verhalen hieruit. Een paar van deze verhalen zijn opgenomen in *The Arthur Rackham Fairy Book* uit 1933. Het is bekend dat Pieck hiervan een exemplaar in zijn bezit had.<sup>36</sup> De verhalen die hierin zijn opgenomen zijn: *De Geschiedenis van Sindbad de Zeevaarder, Aladdin en de Wonderlamp, Het feestmaal van Barmecide en Ali Baba en de Veertig Rovers*.

De tweede illustratie bij het verhaal van Sindbad de Zeevaarder komt erg overeen met een illustratie van Anton Pieck (zie afbeelding 8.1 en 8.2). Dit is niet vreemd aangezien beide illustratoren beschikten over ongeveer dezelfde bron met dezelfde beeldelementen.<sup>37</sup> In de tekst die Pieck gebruikt worden veel beeldelementen genoemd om de reus te omschrijven.<sup>38</sup> Het is opvallend dat Pieck niet alle beeldelementen overneemt. De reus is inderdaad kolossaal, heeft grote oren en vlammeende ogen, maar daar blijft het bij. Hij neemt veel ruimte voor zijn eigen interpretatie van de tekst. Toch zijn er overeenkomsten die niet expliciet vermeld worden in de tekst. Een voorbeeld hiervan is de compositie van beide illustraties, deze komt erg overeen. Aan de linkerkant van beide

---

<sup>35</sup> Robert Irwin, *Visions of the Jinn*, Londen 2010, p. 136.

<sup>36</sup> Van de Wijer 1993 (zie noot 15), p. 110

<sup>37</sup> 'Plotseling schrokken we wakker door een vreselijk geluid, de grond trilde, en een enorm groot schepsel in menselijke gedaante kwam het paviljoen binnen. Hij was zwart en groot als een palmboom. Zijn ogen waren als twee vlammen en hij had slag tanden als een zwijn, een kolossaal grote mond en lippen als een kameel, neerhangend op zijn borst. Zijn oren waren langen hingen op zijn schouders en de nagels van zijn handen waren als klauwen van een leeuw. We waren verstijfd van angst en ontzetting. Dit monster kwam op ons toe, greep mij, tilde mij van de grond, draaide me om, en bekeek en betastte me aan alle kanten; maar hij vond mij schijnbaar te mager en zette mij weer neer, waarna hij een van de anderen greep en bekeek en betastte. Hij keurde ons allemaal af, tot hij bij de kapitein van het schip kwam, en dat was een dikke, breedgeschouderde man. Hij greep hem beet, als een slager die een beest gaat slachten, gooide hem op de grond, zette zijn voet op zijn nek en brak die.' uit: Arthur Rackham, *Het Arthur Rackham Sprookjesboek*, Baarn 1975, p. 72.

<sup>38</sup> 'De zon was reeds ondergegaan, toen een donderend geweld ons liet opspringen en ons op slag deed ontwaken; en voor ons zagen wij uit de zoldering een wezen neerdalen met het gezicht van een zwarten man, zoo groot als een palmboom, en schrikkelijker om aan te zien dan al de apen bij elkaar. hij had roode oogen, als twee vlammeende kolen; zijn voortanden waren lang en vooruitstekend als de slag tanden van een varken; zijn enorme bek was zoo wijd als de opening van een put; zijn lippen hingen tot op zijn borst, zijn ooren hingen af als die van een olifant en bedekten zijn schouders; en zijn nagels waren krom als de klauwen van een leeuw. Hij strekte zijn hand uit en pakte mij bij mijn nekvel zooals men een handvol lapjes stof beetpakt. Daarop draaide hij mijn rond nogmaals rond naar alle kanten, terwijl hij mij betastte, zooals een slager dat met een vet schaap doet. Maar hij vond mij zeker niet naar zijn zin, slap als ik was van angst, terwijl het vet van mijn huid gesmolten was door de vermoeienissen van de reis en al het verdriet. Hij liet mij dan ook los, zoodat ik weer op den grond rolde, en maakte zich van mijn naasten buurman meester, dien hij net zoo aanpakte als hij mij had aangepakt, om hem vervolgens ook weg te werpen en zich van den volgenden meester te maken. Op die manier greep hij al de kooplieden, den een na den ander, en kwam hij het allerlaatst bij den kapitein van het schip terecht'. Uit: J.C. Mardrus, *Alle Verhalen van 1001 Nacht*, deel 6, Amsterdam 1947, p. 73



reuzen lijkt zich een architectonisch element te bevinden waar in de tekst niet over wordt vermeld. Ook de voor hun leven biddende mannen aan de voeten van de reus lijken qua houding erg op elkaar. Hieruit kan men concluderen dat Pieck waarschijnlijk als inspiratie gebruik heeft gemaakt van de illustratie van Rackham. In een eerdere illustratie maakt Pieck ook al gebruik van deze illustratie. De kop van de reus in de illustratie bij het sprookje *De Raaf* uit *Sprookjes van Grimm* toont veel overeenkomsten met de reus van Rackham (zie afbeelding 8.3).<sup>39</sup>

Ook de illustratie bij het sprookje *Ali Baba en de Veertig Rovers* in *The Arthur Rackham Fairy Book* kent overeenkomsten met Pieck (zie afbeelding 8.4 en 8.5).<sup>40</sup> Het gaat hier dan met name om de plaatsing van de illustratie en de techniek. Beide kunstenaars tekenen een bladzijde vullende illustratie in silhouetvorm. De door Rackham afgebeelde Arabier lijkt ontzettend veel op de door Pieck in zijn silhouet-illustraties afgebeelde Arabieren.

---

<sup>39</sup> M. De Vries-Vogel, *De Sprookjes van Grimm*, Weesp 1940, p. 249.

<sup>40</sup> Arthur Rackham, *Het Arthur Rackham Sprookjesboek*, Baarn 1975, p. 186.

## Edmund Dulac

Edmund Dulac vertrekt op jonge leeftijd naar Engeland om daar carrière te maken als illustrator. Hij wordt uiteindelijk door Arthur Rackham voorgedragen aan een opdrachtgever om de Duizend-en-een-nacht te illustreren. Dulac en Pieck kennen veel overeenkomsten, zo gebruiken ze allebei Islamitische kunst als inspiratie en zo maakten ze beide een reis naar de Oriënt om zelf de sfeer van Duizend-en-een-nacht te proeven.<sup>41</sup>

Dulac illustreert de Duizend-en-een-nacht voor het eerst in 1907. Deze versie kent vijftig gekleurde platen. In 1909 komt *The Rubaiyat* van Omar Khayyam uit met twintig gekleurde platen van Dulac. De laatste in dit geval noemenswaardige illustraties van Dulac zijn die bij de *Edmund Dulac's Picture Book for the Red Cross* die ten behoeve van het *Croix Rouge Française* in 1915 werd uitgegeven. Deze uitgave is een bundel van door Dulac geïllustreerde verhalen en sprookjes.

Verschillende illustraties uit *The Arabian Nights* van Dulac lijkt Pieck te hebben gebruikt voor zijn eigen werk. De eerste overeenkomstige illustratie is er een uit het verhaal van *The Fisherman and the Genie* (zie afbeelding 9.1). Hierin beeldt Dulac de Sultan uit die de vissen van de visser voorgeschoteld krijgt.<sup>42</sup> Er zijn verder geen beeldelementen die worden gebruikt in de tekst die Dulac aanwijzingen kunnen geven over het uiterlijk van de sultan. Dulac geeft hiervoor een eigen interpretatie. Het is opmerkelijk dat Piecks Koning Sjahriar veel lijkt op de sultan uit Dulacs illustratie (zie afbeelding 9.2, detail van afbeelding 5.1). In de tekst die Pieck illustreert worden eveneens geen beeldelementen genoemd die Pieck kon gebruiken om hem vorm te geven<sup>43</sup>. Overeenkomend zijn de zwarte baard met snor, de tulband met bijbehorende blauwe sieraad en het ringetje door de oren van de sultan en koning. Ook een andere illustratie van Dulac doet erg denken aan Piecks Sjahriar, namelijk *All this time the Princess had been watching the combat* uit het verhaal van *The Magic Horse* (zie afbeelding 9.3). Ook hier heeft de sultan een zwarte baard inclusief snor maar daarbij eenzelfde ketting.

---

<sup>41</sup> Rodney K. Engen, *The Age of Enchantment, Beardsley, Dulac and their Contemporaries 1890-1930*, Londen 2007, pp. 38-40

<sup>42</sup> 'No sooner had the monarch seen them, so strange of form and so brilliant and diverse in hue, than his longing to taste of them became strongly awakened; so, by the hand of his Vizier, he sent them to the cook to be prepared forthwith for the royal table.' Uit: Laurence Housman, *Stories from The Arabian Nights*, Londen 1909, p. 116.

<sup>43</sup> J.C. Mardrus, *Alle Verhalen van 1001 Nacht*, Amsterdam 1943, deel 1, pp. 1-17.

De tweede illustratie van Pieck die overeenkomsten toont met een illustratie van Dulac genaamd *It was in vain that all the wisest physicians in the country were summoned into consultation* (zie detail afbeelding 9.4). De wijze man lijkt terug te komen in Piecks illustratie in een illustratie van de geneesheer Rœiân (zie afbeelding 9.5).<sup>44</sup> In de tekst wordt geen beeldelement benoemd behalve dat de geneesheer bejaard is. Ook bij deze illustratie is het opvallend dat hij veel overeenkomsten vertoont met Dulac.

De derde illustratie die overeenkomsten bevat is een illustratie uit deel 4 van de door Pieck geïllustreerde Duizend-en-één-nacht. Op deze illustratie staan twee witte pauwen en een eend afgebeeld (zie afbeelding 9.6). Pieck houdt zich hierbij duidelijk aan de tekst.<sup>45</sup> Hoewel er in de tekst geen kleur wordt genoemd van de pauw tekent Pieck deze wit. Opvallend is dat er in de *Rubaiyat of Omar Khayyam* uit 1909 eenzelfde illustratie bevindt van Dulac (zie afbeelding 9.7). Wanneer men inbeeldt dat de rechter pauw van Pieck de lange staart van de linker had zou men de pauw van Dulac voor zich kunnen zien.

---

<sup>44</sup> ‘Op zekeren dag kwam een bejaard en befaamd geneesheer, Rœiân genaamd, naar de stad van koning Joenân. (...) toen hij in de stad was aangekomen en daar eenige dagen had vertoefd, vernam hij de geschiedenis van den koning en hoorde hij van de melaatschheid, die met den wil van Allah diens lichaam had aangetast, en ook van de volkomen mislukking der behandeling van alle geneeskundigen en geleerden. Na het hooren van dit nieuws bracht de dokter een nacht door, waarin zijn gedachten hem niet met rust lieten.’ Uit: J.C. Mardrus, *Alle Verhalen van 1001 nacht*, deel 1, Amsterdam 1943, p. 36

<sup>45</sup> ‘Het was een eiland, bedekt met mooie vruchtboomen en gevoed door tal van beekjes. En de pauw en zijn vrouw waren buitengewoon bekoord door hun wandeling te midden van deze frissche omgeving, en hielden eenigen tijd stil om van alle vruchten te eten en van het zoo zachte en heldere water te drinken. Welnu, toen zij zich gereed maakten om naar huis terug te keeren, zagen zij, klapwiekend en geheel ontdaan, een gans op hen afkomen. Deze kwam, over al haar veren bevend hun onderdak en bescherming vragen; en de pauw en zijn vrouw ontvingen haar dadelijk zeer hartelijk; en de pauwin begon haar buitengewoon vriendelijk toe te spreken en zei haar: wees welkom in ons midden! je zult hier een thuis en gerief vinden!’ uit: J.C. Mardrus, *Alle Verhalen van 1001 Nacht*, Deel 4, Amsterdam 1947, p. 120

Ook andere illustraties uit de *Rubaiyat of Omar Khayyam* tonen overeenkomsten met Piecks illustraties. Neem bijvoorbeeld de illustratie *De engel en de efriet* uit deel vijf. Hierop zien we de engel vliegen op het moment dat zij de efriet ontdekt (zie afbeelding 9.8). Dit moment staat vastgelegd in de tekst, maar van beeldelementen is echter geen sprake.<sup>46</sup> Wanneer de afbeelding van Pieck wordt vergeleken met Dulacs illustratie behorende bij de 36<sup>e</sup> kwatrijn van de *Rubaiyat of Omar Khayyam* zijn er verschillende overeenkomsten (zie afbeelding 9.9).<sup>47</sup> Ten eerste komt de compositie van beide illustraties zeer overeen. Ten tweede overeenkomst is de kleding van de vrouwelijke figuren. De sterretjesversiering op de bekleding is zo specifiek dat Pieck dit wel van Dulac moet hebben afgekeken.

Een ander voorbeeld dat het kopiëren van een gelijksoortige compositie laat zien is de vergelijking tussen de eerste kleurenprent van deel drie (zie afbeelding 9.10) en de illustratie behorende bij de twintigste kwatrijn van de *Rubaiyat of Omar Khayyam* (zie afbeelding 9.11). Bij het kwatrijn dat Dulac gebruikt worden geen beeldelementen genoemd.<sup>48</sup> In de tekst die Pieck gebruikt worden wel verschillende beeldelementen genoemd waaraan Pieck zich houdt.<sup>49</sup> Het is interessant om te zien dat Pieck een geheel ander soort gebouw tekent maar wel de compositie en sfeer behoudt die Dulac gebruikt in zijn illustratie.

---

<sup>46</sup> Toen zij nu de middegebieden bereikt had, waar zij zich aan de koelte wilde laven, zweefde zij voort in kalme vlucht, en vervuld van gedachten aan den slapenden jongeman hoorde zij plotseling, nier ver van daar, een geruisch van haastige vleugelslagen, dat haar het hoofd naar dien kant deed omwenden. en zij kwam tot de ontdekking, dat hij die dit geruisch veroorzaakte, de efriet Dahnasj was, een geest van het booze slag, een der opstandingen, die de oppermacht van Soleiman ben Daoed niet aanvaardden en niet erkennen. en deze Dahnasj was de zoon van Sjamhoerasj, die onder al de geesten de snelste was bij de wedvluchten in de lucht. daarom liet zij zich met een duikvlucht, gelijk aan die van den sperwer, op hem neervallen, en net had zij hem bereikt en was zij op het punt hem in den afgrond te storten toen Dahnasj haar door teekens te kennen gaf dat hij zich aan haar onderwierp en bevend van angst tot haar zei.' Uit: J.C. Mardrus, *Alle Verhalen van Duizend-en-één-nacht*, deel 5, Amsterdam 1947, p. 13.

<sup>47</sup> 'Earth could not answer: nor the Seas that mourn, In flowing Purple, of their Lord forlorn;; Nor Heaven, with those eternal Signs reveal'd, And hidden by the sleeve of Night and Morn' uit

<sup>48</sup> 'The Palace that to Heav'n his pillars threw, And Kings the forehead on his threshold drew— I saw the solitary Ringdove there, and "Coo, coo, coo," she cried; and "Coo, coo, coo. Vers XX uit: Omar Khayyam, *Rubaiyat of Omar Khayyam*, Londen 1909, p. 115.

<sup>49</sup> 'Nu sprong Sjarkan van zijn paard en drong tusschen de boomen door, op zoek naar de stemmen. en hij liep tot hij gekomen was aan den oever van een blanke rivier met vroolijk en stroomend en zingend water; en op dien zang van het water want worden de natuurlijke stemmen der vogels en de dronken klachten der gazellen en de geprevelde goedkeuring van alle dieren, en allen samen vormden een welluidend lied, vol van uitbundigheid. En Sjarkan keek en zag op den tegenover liggenden oever den gevel van een wit klooster opdoemen, verlicht door de maan, en beheerscht door een hoogen, indrukwekkenden toren die zich in de lucht verhief. En dat klooster verfrischte zijn voet in de woelige wateren van de rivier, en daarvoor lag een grasveld uitgespreid, waarop tien jonge vrouwen gezeten waren, die een elfde omringden.' Uit: J.C. Mardrus, *Alle Verhalen van 1001 Nacht*, deel 3, Amsterdam 1947, p. 14.

De laatste illustratie van Dulac die zal worden vergeleken is een illustratie bij het verhaal van *Layla and Majnun* uit *Edmund Dulac's Picture-Book for the French Red Cross* uit 1915.<sup>50</sup> Op deze illustratie zien we Layla op haar bed luisterend naar haar vogel (zie afbeelding 9.12). Deze illustratie toont veel overeenkomsten met twee werken van Anton Pieck. De eerste illustratie bevindt zich in deel 6. Hierop zien we een naakte vrouw die op haar bed ligt (zie afbeelding 9.13). Pieck houdt zich aan alle elementen die in de tekst genoemd worden, van de fakkels tot aan het omgekeerde kopje.<sup>51</sup> Echter wordt over de omgeving waarin zich de slaaf bevindt nauwelijks gesproken. Het is opvallend dat Pieck weer de encenering van Dulac overneemt en plaatst in zijn eigen verhaal. Het zo letterlijk overnemen van een illustratie kan nog een stapje erger. Pieck gebruikt namelijk deze illustratie van Dulac als inspiratie voor nog een prent. Namelijk de derde kleurenprent van deel zeven (zie afbeelding 9.14). Ook wordt hier in de tekst gebruik gemaakt van beeldelementen, waarbij Pieck deze ook netjes overneemt.<sup>52</sup> Er wordt echter niets genoemd over het uiterlijk van de koningin en we zien hierbij dat Pieck duidelijk de hoofddeksel van Layla overneemt en plaatst op het hoofd van Koningin Jamilka.

---

<sup>50</sup> 'She would sit for hours, with the bird perched on the back of her hand, listening to its soft intonation of that one word "Majnún".' Uit: Edmund Dulac, *Edmund Dulac's Picture-Book for the French Red Cross*, Londen 1915, p. 23.

<sup>51</sup> 'Zoo kwam hij voor een paviljoen, waarvan de deur openstond maar werd versperd door het lichaam van een zwarten eunuch die op den drempel lag te slapen. Hij stapte over het lichaam van den slaaf heen en ging de eenige zaal binnen, waaruit dit paviljoen bestond, en daar viel zijn blik meteen op een bed, waarvan de gordijnen waren neergelaten, en dat van rechts en van links beschenen werd door twee groote fakkels. Naast het bed stond een tafeltje aangeschoven, waarop een blad stond met een kruik wijn, die was afgedekt met een omgekeerd kopje. de khalief was verbaasd, dat hij in dit paviljoen deze dingen aantrof die hij er niet verwachtte, liep op het bed toe, sloeg de gordijnen ervan terug en stond roerloos van bewondering voor de schoone slaapster die zich aan zijn blik vertoonde. Het was een jonge slavine, even schoon als de volle maan, en wier uitgespreide haren haar eenige sluier waren. Bij dezen aanblik pakte de khalief, ten hoogste bekoord, het kopje dat boven den hals van de kruik rustte, vulde het met wijn en uitte terwijl hij het langzaam leegdrank, in gedachten dezen wensch: po de rozen van je wangen meisje. hierop boog hij zich over het jonge gezicht heen en drukte een kus op een zwart moedervlekje dat glimlachte in den linkerhoek van haar lip.' Uit J. C. Mardrus, *Alle Verhalen van 1001 Nacht*, deel 6, Amsterdam 1947, p. 40.

<sup>52</sup> 'De vizier, die zich uit boeken de kennis van bezweringen had eigen gemaakt, begon daar wierook te branden en de magische bewoordingen tot het openen van deuren te spreken, terwijl Hassib op zijn beurt, en in opdracht van den vizier, de koningin bezwoer zich aan hem te vertoonen. En plotseling ontstond er een beving, waardoor het meerendeel van de aanwezigen ter aarde werd geworpen; een gat begon te gapen en koningin Jamilka, wier aanschijschitterde als goud, verscheen op een gouden schaal, die door vier slangen met vuurspuwende menschelijke hoofden werd getorst. Zij beschouwde Hassib met oogen vol verwijt en zeide hem: 'is dit de wijze waarop je gevolg geeft aan je eed, oo Hassib' uit J.C. Mardrus, *Alle Verhalen van 1001 Nacht*, deel 7, Amsterdam 1948, p. 103.

Er is dus duidelijk een band tussen het werk van Anton Pieck en Edmund Dulac. Waar soms Pieck kleine details overneemt van Dulac citeert hij soms volledige elementen uit illustraties van Dulac. De kleinere details kan men nog verklaren aan een nog onbeschreven iconografische traditie maar bij de grote elementen, zoals laatstgenoemde illustratie, komt de originaliteit van Pieck in het geding.

## Conclusie

Het is duidelijk dat Pieck gebruik heeft gemaakt van zowel primaire als secundaire soorten inspiratiebronnen. De primaire inspiratiebronnen zijn te verdelen in drie soorten: ten eerste zijn eigen gemaakte reis naar Marokko. Tijdens deze reis tekende Pieck het voor hem authentieke Marokko, dat hij ervaarde op deze reis. De tweede primaire inspiratiebron is die van Egypte, die hij waarschijnlijk onder ogen kreeg door middel van de filmvertoning van de familie Melchior en literatuur. De derde primaire inspiratiebron is die van de bronnen uit de omgeving waar het verhaal dat hij illustreert zich afspeelt. Deze invloed is onder te verdelen in drie verschillende types: de Mogoolse, Perzische en Japanse kunst. Bij de Perzische kunst is geen duidelijke inspiratiebron aan te wijzen. Voor de Japanse kunst gebruikt Pieck werken van kunstenaars als Hokusai, waarvan hij zelf werk in bezit had. De Mogoolse invloeden in Duizend-en-een-nacht haalde Pieck waarschijnlijk uit de publicatie *Mughal Painting*. Hieruit nam hij kleine details en elementen over.

De secundaire invloed is die van drie verschillende kunstenaars. De eerste is Marius Bauer van wie hij de composities overneemt. De tweede is Arthur Rackham. Van Rackham lijkt hij ook composities over te hebben genomen. Daarnaast haalt hij ook inspiratie uit zijn personages, zoals de reus. De derde kunstenaar is Edmund Dulac. Van Dulac nam Pieck soms kleine details over, maar in sommige gevallen is de gelijkenis zo groot, dat men kan stellen dat Pieck niet alleen geïnspireerd werd door de illustrator maar elementen in zijn werk kopieert.

Of Pieck nou mooiere of sterkere dingen heeft gemaakt dan Edmund Dulac en Arthur Rackham is moeilijk te stellen. Wel is duidelijk dat Pieck een traditie begint door te kijken naar het werk van Bauer, Dulac en Rackham en elementen hiervan toe te passen in zijn eigen werk. Dit doet hij ook met de zogenoemde primaire bronnen. Hij neemt elementen over uit verschillende niet-Westerse kunstvormen en implementeert ze in zijn eigen illustraties. Soms neemt hij deze elementen letterlijk over maar vaak is er vooral een spoor te zien van voorgaande kunstenaars.

## Bibliografie

Arnoldussen, Paul en Hans Olink, *Twee Broers, drie levens: Henri en Anton Pieck*, Amsterdam 2008.

Behrens-Abouseif, Doris, *Islamic Architecture in Cairo: an introduction*, Cairo 2009.

Blair, Sheila S. en Jonathan M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam, 1250-1800*, New Haven 1994.

Bodt, Saskia de, *De Verbeelders*, Nijmegen 2015.

Erfte-meijer, Antoon, *Anton Pieck, een romantisch tekenmeester*, Haarlem 2008.

Engen, Rodney K., *The Age of Enchantment, Beardsley, Dulac and their Contemporaries 1890-1930*, Londen 2007.

Hallema, Anne, *Anton Pieck: catalogus en beschrijving van zijn prenten en schilderijen*, Den Haag 1930.

Hond, Jan de, *Verlangen naar het Oosten, Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur ca. 1800-1920*, Leiden 2008.

Housman, Laurence, *Stories from The Arabian Nights*, Londen 1909

Irwin, Robert, *Visions of the Jinn*, Londen 2010.

Khayyam, Omar, *Rubaiyat of Omar Khayyam*, Londen 1909.

Kraayenga, Andre, *Marius Bauer 1867-1932, Oogstrelend Oosters*, Zwolle 2007

Leeuwen, Richard van, 'The Iconography of the Thousand and One Nights and Modernism: From Text to Image', *Revue électronique de littérature française* 4, nr. 2, Parijs 2010, pp. 213-236.

Leeuwen, Richard van, *De illustraties van de Duizend-en-één-Nacht in het Nederlands taalgebied, een aanzet tot een receptiegeschiedenis*, Leiden 2005.

Leeuwen, Richard van, *De wereld van Sjahrazaad*, Amsterdam 1999.

Mardrus, Joseph Charles, *Alle Verhalen van 1001 Nacht*, Amsterdam 1943.

Rackham, Arthur, *Het Arthur Rackham Sprookjesboek*, Baarn 1975.

Schmitz, Marie, 'Genootschap "Pictura" te Dordt', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 13 december 1929.



Uitert, Evert van, 'Anton Pieck 1895-1987', *De Gids* 151, (1988), pp. 715-721.

Vries-Vogel, M. De, *De Sprookjes van Grimm*, Weesp 1940.

Vogelesang, Hans, *Anton Pieck, bekend-onbekend*, Kampen 1995.

Vogelesang, Hans, *Op Reis met Anton Pieck*, Den Haag 1975.

Wijer, I. Van de, *Anton Pieck en zijn werkkamer: een verhaal tussen 1895 en 1987*, Leuven 1993.

Wilkinson, James Vere Stewart, *Mughal Painting*, Londen 1948.