

Kunst als eeuwige jeugd

Originaliteit en schepping in de affaire Frédéric Van de Kerkhove
(1862-1873)*

JAN DIRK BAETENS

Art's eternal youth: originality and creation, and the case of Frédéric van der Kerkhove (1862-1873)

This article discusses the controversy around Frédéric Van de Kerkhove, an infirm artistic child genius whose work created a sensation in the 1870s. The existence of the wonder boy was revealed shortly after his premature death in 1873, at the age of ten, when claims were made that he had produced hundreds of brilliant and stunningly original landscape paintings, which made him one of the greatest masters of all times. A campaign was mounted to exhibit his work, followed, however, by a polemic in which non-believers cried fraud whilst believers reconstructed the boy's life along the Vasarian tropes of the precocious child genius. On a deeper level, the controversy revolved around issues of originality and influence, convention and naïve artistic instinct. For his supporters, the young and unlearned painter embodied, in a proto-modernist twist, the autonomous principle of artistic creation itself: a primitive creative force independent of time and place, training and influence; a mythic creative principle ingrained in nature itself, spontaneously budding as the birth of life itself.

Qu'y a-t-il de plus proche de Dieu que le génie
dans un cœur d'enfant?

Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, 1832

In september 1874 sloeg een lang artikel van de Belgische kunstcriticus Adolphe Siret in het *Journal des Beaux-Arts* de nationale kunstscène met verstomming. Siret beschreef er het leven van Frédéric Van de Kerkhove, een onbekend tienjarig wonderkind uit Brugge dat een jaar eerder overleden was. Volgens de auteur had de jongen bij zijn heengaan een indrukwekkend en meesterlijk oeuvre van vele honderden landschapschilderijtjes achtergelaten: de grootste landschapschilder van zijn tijd, aldus Siret, was een kind van tien jaar geweest, en was overleden zonder dat iemand hem kende.¹ Op de publicatie volgde een polemiek die de gehele Belgische kunstpers gedurende maanden beheerste.

* Veel dank gaat uit naar Giovanni Radaelli en Jeroen Verbeeck, die allebei bijdroegen aan de totstandkoming van dit artikel.

¹ Adolphe Siret, 'Frédéric Van de Kerkhove, paysagiste mort à l'âge de 10 ans et 11 mois, le 12 août 1873. Sa vie et son œuvre', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 16 (1874) 131-133.

Daarin werd scherp gedebatteerd over de mogelijkheid van het bestaan van zulk jong genie en de waarde van het werk van het kind. Vandaag is de ‘affaire Van de Kerkhove’, zoals enkele critici de zaak al gauw noemden, grotendeels vergeten.² Een grondige analyse van de gebeurtenissen en het daarbij gevoerde discours levert echter meer op dan een vermakelijke anekdote uit het negentiende-eeuwse kunstleven. Zij verschaft inzicht in de negentiende-eeuwse cultus van het genie – balancerend tussen vergoddelijking en pathologie – en raakt bovendien aan de kern van een van de basismythes die het negentiende-eeuwse denken over kunst bepaalde: die van de mogelijkheid van een volstrekt originele, oorspronkelijke creatie.

De postume geboorte van een wonderkind

Adolphe Siret hoorde naar eigen zeggen voor het eerst van Frédéric van de Kerkhove, of Fritz, zoals hij meestal genoemd werd, in augustus 1873, toen hij een rouwbrief ontving naar aanleiding van het overlijden van de jongen (afb. 1). Als uitgever en hoofdredacteur van het *Journal des Beaux-Arts* was hij kort daarvoor in contact gekomen met de vader van het kind, Jean Van de Kerkhove, een handelaar uit Brugge die ook amateurschilder en etser was en deel had genomen aan een wedstrijd grafiek die Siret organiseerde.³ Toen Van de Kerkhove senior Siret op de hoogte bracht van het talent van zijn overleden zoon en hem enkele tekeningen en etsen naar diens schilderijtjes opstuurde, was de interesse van de criticus meteen gewekt. Na een uitvoerige correspondentie met de vader en verder onderzoek, besloot hij een artikel te wijden aan

² Adolphe Siret verzamelde en annoteerde de belangrijkste perscommentaren in een in 1876 uitgegeven volume: Adolphe Siret, *L'Enfant de Bruges. Renseignements biographiques, documents, articles de journaux, lettres, procès-verbaux, etc.* (Brussel/Parijs 1876). Voor dit artikel is zoveel als mogelijk, en tenzij anders aangeduid, naar de originele stukken teruggegrepen. In 1874 en 1875 publiceerde Siret ook korte brochures, die zijn eerste artikel grotendeels hernamen: Adolphe Siret, *Frédéric Van de Kerkhove landschapschilder overleden in den ouderdom van 10 jaar en 11 maanden, den 12 augustus 1873* (Brugge 1874); Adolphe Siret, *Frédéric Van de Kerkhove paysagiste mort à l'âge de 10 ans et 11 mois le 12 août 1873. Sa vie et son œuvre* (Brussel 1875). In 1877 werden ook twee bundels met etsen naar het werk van Frédéric Van de Kerkhove gepubliceerd: *Cahier de 25 eaux-fortes d'après Frédéric Van de Kerkhove gravées par son père et sa sœur* (1877); *Cent eaux-fortes gravées par J. Van de Kerkhove d'après les tableaux de Frédéric Van de Kerkhove mort en 1873, à l'âge de 10 ans et onze mois* (Parijs 1877). In 1943 publiceerde de Belgische literator Michel de Ghelderode een korte tekst waarin hij de affaire nog eens in herinnering bracht, bijna letterlijk hernomen in een publicatie van 1949: Michel de Ghelderode, ‘L'Enfant de Bruges’, *Choses et gens de chez nous*, II, *Petite histoire marginale de Belgique* (Luik 1943) 77–83; Michel de Ghelderode, ‘L'Enfant de Bruges’, *Journal de Bruges*, 21 december 1949, 2. Zie over deze laatste publicaties ook: Roland Mortier, ‘Michel de Ghelderode et “l'enfant de Bruges”’, in: Jan Herman, Lieven Tack en Koenraad Geldof (red.), *Lettres ou ne pas lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen* (Leuven 2001) 271–277. Een overzicht van enkele standpunten van contemporaine kunstcritici wordt, voornamelijk vanuit een literaire belangstelling, ook gegeven in: Roland Mortier, ‘L'Enfant de Bruges et les écrivains’, *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises* 77 (1999) 195–204.

³ Zie voor een door Siret zelf gegeven chronologisch overzicht van de voorgeschiedenis: Ad. Siret, ‘L'Enfant de Bruges’, *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 49–52.



Afb. 1 Autotypie naar het portret van Frédéric Van de Kerkhove op zijn sterfbed door Jean Van de Kerkhove, 1873.

het leven en werk van de jongen, die in zijn ogen een jonggestorven genie was: de legende van de kleine Fritz, of 'het kind van Brugge', zoals Siret hem noemde, was geboren.

In zijn artikel verhaalde Siret hoe Fritz in 1862 geboren werd met een zwak en ziekelijk lichaam: de jongen was uitzonderlijk mager en bleek, met overdreven geprononceerde gewrichten en een abnormaal groot hoofd als het gevolg van een interne vochtophoping (afb. 2).⁴ Die fysieke achterstelling compenseerde hij echter met een uitzonderlijke artistieke ontwikkeling. Vanaf zijn zesde jaar tekende en schilderde hij in het atelier van zijn vader. Toen hij op achtjarige leeftijd te ziek werd om nog naar school te kunnen gaan, legde hij zich bijna exclusief toe op zijn kunst. Vanaf dan begon de jongen, aldus nog steeds Siret, prachtige landschapschilderijtjes te produceren, soms meerdere per dag. Tussen 1870 en 1873 zou de kleine Fritz zo niet minder dan 350 schilderijtjes hebben afge-



Afb. 2 Autotypie naar het portret van Frédéric Van de Kerkhove op tienjarige leeftijd door Jean Van de Kerkhove, ca. 1873.

4 Siret, 'Frédéric Van de Kerkhove, paysagiste', 131-133.



Afb. 3 Frédéric Van de Kerkhove, *Landschap bij avondschemering*, ca. 1870-1873. Privé-collectie.

leverd, een cijfer dat de auteur later nog bijstelde naar meer dan 600: kleine, fantaisistische landschapjes op paneeltjes of sigarenkistjes, die in de ogen van Siret getuigden van een onevenaarbaar intuïtief talent en een wonderbaarlijke originaliteit (afb. 3). In het oeuvre van de jonge kunstenaar onderscheidde Siret niet minder dan drie stijlperiodes, die hij later nog verder uitsplitste tot zes onderscheiden fases.⁵ Nu eens verwees de criticus daarbij naar oude meesters zoals Jacob van Ruysdael, Meindert Hobbema en Jan van Goyen, dan weer naar negentiende-eeuwse coryfeeën als Camille Corot, Théodore Rousseau en Gustave Courbet. Die parallellen wezen volgens Siret echter niet op een gebrek aan originaliteit. Fritz zag en voelde de natuur enkel aan zoals die andere, bekendere kunstenaars, maar hij bleef een volstrekt oorspronkelijk genie. Indien de jongen zich met dezelfde ongekenkende snelheid had kunnen blijven ontwikkelen, zo besloot Siret, dan was hij ongetwijfeld de grootste landschapschilder geworden die de wereld ooit gezien had.

De eerste reacties op Sirets ontdekking waren tamelijk positief. Bladen in binnen- en buitenland namen het bericht over het wonderkind over en enkele kranten loofden de werkjes van Fritz die op de Gentse Salon van dat jaar werden geëxposeerd.⁶ Vervolgens werd op aansturen van Siret ook het plan opgevat een postume overzichtstentoonstelling in Brussel te organiseren. Die opende op 6 februari 1875 haar deuren in de lokalen van de *Cercle artistique*, waar 165 werkjes te zien waren. De tentoonstelling zou vervolgens ook Antwerpen, Gent en Luik aandoen.⁷ In Brussel was het gebeuren een succes. Duizenden belangstellenden daagden op, waaronder de koning en de kroonprins, en al gauw werden ook plannen gesmeed om Londen en Parijs kennis te laten maken met de Belgische wonderjongen.⁸

Geleidelijk rezen echter kritische vragen over de zaak. Vooraanstaande

⁵ Siret, *L'Enfant de Bruges*, 31-33.

⁶ *XXIXe exposition triennale de Gand. Salon de 1874* (Gent 1874) 123, nrs 1378 en 1379; Bertram, 'Exposition triennale des beaux-arts', *Journal de Gand*, 13 oktober 1874, 2; P.J. Van Oudenhove, 'Le Salon de Gand', *Le Précurseur*, 22 oktober 1874, 2.

⁷ Siret, *L'Enfant de Bruges*, 49.

⁸ Ad. S., 'L'Enfant de Bruges. Réflexions. – L'exposition. – Le public. – La presse', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 27; Charles, 'Lettres brugeoises', *L'Office de Publicité et la Publicité Belge*, 7 maart 1875, 3.

kunsterici als Camille Lemonnier en Max Sulzberger bleven al bij al nog genuanceerd in hun uitspraken. De eerste erkende de kwaliteiten van Fritz' werkjes, maar vond het overdreven om van een mirakel te spreken: niet alleen was de jongen opgegroeid in een huis dat vol hing met schilderijen die zijn vader had verzameld, bovendien leek zijn werk ook erg op dat van zijn vader en op de schilderijen uit zijn vaders collectie.⁹ Sulzberger was in dezelfde zin van mening dat Fritz' landschapjes weliswaar verdienstelijk waren, maar in de eerste plaats toch handige pastiches naar het werk van schilders als Corot, Rousseau en Constant Troyon.¹⁰ Andere critici waren scherper in hun commentaren en suggereerden bedrog of kwaad opzet. Zij merkten op dat de in de werkjes getoonde techniek onmogelijk die van een kind kon zijn en vroegen zich af hoe de kleine Fritz zo lang geschilderd kon hebben zonder dat iemand ervan wist, terwijl zijn werk nu pas boven water kwam, nadat het overlijden van de jongen verder onderzoek onmogelijk had gemaakt.¹¹ De vader van het kind, zo suggereerde men, had misschien meer met de landschapjes te maken dan hij wilde toegeven. Anderzijds werd ook de artistieke waarde van de schilderijtjes in twijfel getrokken: sommige waren immers duidelijk afgeleid van populaire landschapgravures die in die tijd in allerlei tijdschriften werden gepubliceerd.¹²

Die kritieken kwamen niet geheel uit de lucht vallen. In zijn eerste artikel had Siret zelf toegegeven dat Fritz aanvankelijk naar illustraties had gewerkt. Zijn zwakke gezondheid liet hem immers niet toe om de natuur zelf in te trekken. Daarenboven had Fritz' vader zelf laten weten dat hij de werkjes die beschadigd waren had gerestaureerd. Als een melancholisch eerbetoon aan zijn zoon had hij ook een klein, eenzaam figuurtje toegevoegd aan de schilderijtjes, dat vooral goed te zien is in de tientallen etsen die hij later naar Fritz' werk maakte (afb. 4).¹³ Ook de signatuur van zijn zoon had Van de Kerckhove senior postuum aangebracht. Voor de verdedigers van Fritz' zaak volstond dit echter geenszins om het mirakel in twijfel te trekken. De gravures dienden hooguit als inspiratiebron en buiten de collectie van zijn vader had de jonge Van de Kerckhove zo goed als nooit de gelegenheid gehad om andere schilders te bestuderen.¹⁴ Indien er soms meer dan twee handen te zien leken in de werkjes,

9 Camille Lemonnier, 'Un peintre de dix ans, Fritz Van de Kerckhove', *L'Art Universel* 3 (1875) 5-6 en 13-14.

10 Max Sulzberger, 'Frédéric Van de Kerckhove et son œuvre au Cercle artistique et littéraire', *L'Étoile Belge*, 17 februari 1875, 1-2.

11 V.H., 'Tentoonstelling in de Cercle', *De Koophandel*, 11 maart 1875, 2; xx., 'Chronique des beaux-arts. Un prodige de précocité en peinture', *L'Indépendance Belge*, 17 februari 1875, 1; Jacques, 'Le dernier Mor', *La Chronique*, 25 maart 1875, 2; J. [Jean] Rousseau, 'Cercle artistique et littéraire. Exposition Vandekerckhove', *L'Écho du Parlement Belge*, 22 februari 1875, 3.

12 Rousseau, 'Cercle artistique et littéraire', 3.

13 Siret, 'Frédéric Van de Kerckhove, paysagiste', 133.

14 Carl [Charles] Buls, 'La Question Van de Kerckhove', *Revue de Belgique* 7 (1875) 191; Adolphe Siret, 'Lettre à M. Jean Rousseau à propos de l'exposition des œuvres de Frédéric van de Kerckhove', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 27-28.



Afb. 4 Jean Van de Kerkhove, *Ets naareen landschap van Frédéric Van de Kerkhove*, 1875.

dan was dit omdat de jongen zijn eigen werk retoucheerde.¹⁵ Er was trouwens niemand anders die in staat zou zijn om zulke wonderbaarlijke landschapjes te schilderen.¹⁶ De idee dat het om bedrog ging en dat Fritz' vader het hele opzet jaren van tevoren gepland zou hebben, leek hoe dan ook te gek voor woorden.¹⁷ Bovendien was er geen sprake van financiële speculatie: hoewel er eerst tot 50.000 frank, vervolgens tot 80.000 frank en tenslotte zelfs tot 180.000 frank geboden werd voor de geëxposeerde collectie, had de familie er de voorkeur aan gegeven om de werkjes aan de Belgische staat te schenken.¹⁸

Daarnaast wezen Fritz' verdedigers ook overvloedig op historische preceden-ten: hoogbegaafde kinderen als Giovanni Pico della Mirandola, John Stuart Mill en Blaise Pascal, en jonge artistieke genieën als Mozart, Michelangelo en Raphael. De criticus Gustave Lagye merkte op dat de jonge schilder Léon Brunin zich pas nog, op amper elfjarige leeftijd, had laten opmerken met een tentoonstelling van tekeningen bij de Antwerpse uitgever Tessaro, en ook van de achtjarige zoon van de schilder Jan Verhas was bekend dat hij over uitzonderlijke gaven beschikte.¹⁹ Verhas blikte hier later overigens misschien zelf wel

15 Siret, 'Lettre à M. Jean Rousseau', 28.

16 Charles, 'Lettres brugeoises', 3; J., 'Causerie. Fritz Van de Kerkhove', *La Chronique*, 13 maart 1875, 1.

17 J., 'Causerie', 1.

18 xx., 'Chroniques des beaux-arts', 1; Gustave Lagye, 'L'Œuvre de Fritz Van de Kerkhove', *La Fédération Artistique* 2 (1874-1875) 378; Ad. Siret, 'L'Enfant de Bruges', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 34-35; Siret, *L'Enfant de Bruges*, xii; 'Arts, sciences et lettres', *La Belgique*, 15 februari 1875, 2. De schenking zou uiteindelijk niet plaatsvinden vanwege de controverse.

19 Gustave Lagye, 'L'Affaire Van de Kerkhove', *La Fédération Artistique* 2 (1874-1875) 406.



Afb. 5 Jan Verhas, *De meesterschilder*, 1877. Gent, *Museum voor Schone Kunsten*.
Foto: KIK-IRPA.

met enige ironie op terug. In *De Meesterschilder*, een werk dat hij kort na de polemieken schilderde, heeft een kind van amper enkele jaren oud zijn speelgoed laten staan om onder het toekijkend oog van enkele oudere speelkameraadjes, in opperste concentratie, een eenvoudige blauwe streep op een stuk papier te schilderen (afb. 5). Zulke ironie was echter niet besteed aan de verdedigers van Fritz: indien sommigen niet geloofden in zijn genialiteit, zo meenden zij, dan was dat uit jaloezie, omdat het werk van het wonderkind duidelijk maakte dat sommige ‘meesters minderwaardig aan beginnelingen’ waren.²⁰

De affaire Van de Kerkhove

De hardste kritiek op het opgeschroefde enthousiasme over het wonderkind kwam van de schilder en letterkundige Jean Rousseau, een prominent lid van de Koninklijke Commissie voor Monumenten, hoogleraar aan de Antwerpse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten en later ook Inspecteur voor Schone Kunsten en Directeur-generaal van het Bestuur voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten. Rousseau verwierp de geëxposeerde werkjes als doorslagjes van gravures verwerkt in aan andere kunstenaars ontleende kleurenharmonieën. Wat in zijn ogen overbleef was een technisch vaardige uitvoering, maar die kon onmogelijk van een kind afkomstig zijn: zij vertoonde alle trucjes en kneepjes van het vak. Voor Rousseau was de verklaring duidelijk: de

²⁰ Lagye, ‘L’Œuvre de Fritz Van de Kerkhove’, 377. Deze en alle verdere vertalingen zijn van de hand van de auteur.

werkelijke auteur van de paneeltjes was Fritz' vader. Een grondig onderzoek, zo besloot hij, was daarom noodzakelijk.²¹

Zowel Siret als Fritz' vader juichten Rousseau's plan om een onderzoek in te stellen aanvankelijk toe, omdat het tenminste duidelijkheid zou brengen.²² Uit de resultaten ervan, gepubliceerd in *L'Écho du Parlement*, bleek echter dat niemand van de kunstenaars en oude schoolkameraden van Fritz die Rousseau in Brugge had gesproken ooit op de hoogte was geweest van de artistieke aspiraties van het zogenaamde wonderkind. De krabbels waarmee de schoolschriften van de jongen stonden vol getekend, die Fritz' vader aan Rousseau getoond had, waren bovendien niet te vergelijken met de schilderijtjes: zij haalden amper het niveau van een achtjarige. Ernstiger was dat enkele paneeltjes die 1870 en 1871 gedateerd waren nog nat bleken, alsof ze pas geschilderd waren, terwijl andere al een patina hadden die suggereerde dat ze in feite tien of vijftien jaar oud waren.²³ Tot overmaat van ramp maakte Louis Hymans, de hoofdredacteur van *L'Écho du Parlement*, bekend dat hij in het bezit was van een paneeltje dat gesigneerd was door vader Van de Kerkhove maar qua factuur identiek was aan de werkjes van zijn zoon.²⁴ Eerder had de criticus Charles Tardieu in het Franse blad *L'Art* ook al gewezen op het bestaan van zulke paneeltjes, wat tot de annulering van de tentoonstelling in Parijs leidde.²⁵

Siret en co poogden de argumenten een voor een te weerleggen. Zij wezen er ook op dat er wel degelijk personen waren die wilden bevestigen dat ze Fritz aan het werk gezien hadden.²⁶ Rousseau gooide daarop echter twee extra getuigenissen op tafel. Niemand minder dan de dooppeter van Fritz was hem komen vertellen dat de jongen niet alleen nooit geschilderd had, maar ook simpel van geest was en zelfs amper had kunnen schrijven. Ook de kunstenaar Victor van Hove, een huisvriend van Van de Kerkhove senior waarvan die laatste steeds had beweerd dat hij kon getuigen over Fritz' artistieke aanleg, had bovendien een bezwarende verklaring afgelegd: hij had de jongen ooit een tekening zien inkleuren, zo liet hij weten, en nu werd hij achtervolgd door de vader, die hem wilde doen verklaren dat diens arme, dode kind een wonderjongen was geweest.²⁷ Enkele weken later leek dan de genadeslag te volgen. *L'Écho*

21 Rousseau, 'Cercle artistique et littéraire', 3.

22 Siret, 'L'Enfant de Bruges. Réflexions', 26; Brief van Jean Van de Kerkhove gepubliceerd in: 'Correspondance', *L'Écho du Parlement Belge*, 2 maart 1875, 2.

23 'Affaire Van de Kerkhove', *L'Écho du Parlement Belge*, 19 maart 1875, 1.

24 Open brief van Louis Hymans gepubliceerd in: 'Affaire Van de Kerkhove', *L'Écho du Parlement Belge*, 19 maart 1875, 1.

25 C.T. [Charles Tardieu], 'Exposition des œuvres d'un peintre de dix ans', *L'Art* 1 (1875) 238. Ook de tentoonstelling in Londen zou worden afgelast. In 1877 zou er wel alsnog een tentoonstelling in Parijs volgen. Deze vond plaats in de commerciële galerie van de kunsthandelaar Legrand, wat enigszins merkwaardig lijkt in het licht van de beweringen van Siret en Van de Kerkhove senior dat zij door geen enkel commercieel motief gedreven werden. Zie: *Cent eaux-fortes*, 14.

26 Brief van Adolphe Siret gepubliceerd in: 'Affaire Van de Kerkhove', *L'Écho du Parlement Belge*, 20 maart 1875, 1; brief van Jean Van de Kerkhove gepubliceerd in: 'Affaire Van de Kerkhove', *L'Écho du Parlement Belge* 24 maart 1875, 2; Jacques, 'Causerie. Ça ce corse', *La Chronique*, 20 maart 1875, 1.

27 'Affaire Van de Kerkhove', *L'Écho du Parlement Belge*, 24 maart 1875, 2.

du Parlement publiceerde een tweede verklaring van Van Hove waarin hij liet weten dat hij Fritz' vader enkele maanden na het overlijden van zijn zoon had zien werken aan 40 tot 50 schilderijtjes die identiek waren aan de werkjes die nu geëxposeerd werden.²⁸

Het andere kamp trok de betrouwbaarheid van van Hove daarop in twijfel.²⁹ Intussen waren er ook twee nieuwe onderzoeken naar de zaak gelanceerd. Op 9 april 1875 publiceerde het blad *La Fédération Artistique* naar aanleiding daarvan meer dan dertig attesten van getuigen, zowel kennissen van de familie als plaatselijke notabelen, die verklaarden dat ze Fritz tijdens zijn leven wel degelijk hadden zien schilderen of minstens voor zijn overlijden, *in tempore non suspecto*, weet hadden gehad van zijn artistieke neigingen.³⁰ In de daarop volgende weken volgde de publicatie van nog bijkomende getuigenissen, waaronder die van de Duitse consul, de vroegere Procureur des Konings van Brugge en de familiedokter die Fritz verzorgd had.³¹ Van een derde onderzoek, ingesteld door het Brugse Willemsfonds, werden de resultaten pas maanden later bekend gemaakt. Ook hier werden tientallen getuigen aangehaald die Fritz hadden zien werken aan minstens enkele van de geëxposeerde paneeltjes. Slechts één getuige had echter kunnen bevestigen het kind een paneeltje te hebben zien opzetten en afwerken, waardoor er twijfel bleef bestaan omtrent zijn precieze aandeel. Daarenboven zou de vader ook hebben toegegeven bomen en architectuurelementen te hebben toegevoegd.³² Het besluit was dat de jonge Van de Kerkhove wel degelijk geschilderd had, maar dat het niet zeker was dat alle geëxposeerde werken geheel of gedeeltelijk van zijn hand waren.³³

Intussen bleek echter dat ook Fritz' zus Louise, amper dertien jaar oud, landschapjes was beginnen schilderen, in een vrolijkere trant dan haar broer, maar, althans in de ogen van sommigen, met bijna evenveel natuurlijk talent.³⁴ Siret en co zagen hierin het ultieme bewijs van hun gelijk. De criticus besloot het boek dat hij

28 'Affaire Van de Kerkhove. Le coup de grâce', *L'Écho du Parlement Belge*, 5 april 1875, 1.

29 'Lettres, science et art. Fritz Van de Kerkhove', *Le Précurseur*, 25 maart 1875, 2-3; brief van Jean Van de Kerkhove gepubliceerd in: 'Affaire Van de Kerkhove', *L'Écho du Parlement Belge*, 6 maart 1875, 2; 'L'Enfant de Bruges', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 41-42; Ad. Siret, 'L'Enfant de Bruges', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 53-55; brief van Jean Van de Kerkhove gepubliceerd in: 'Correspondance', *L'Écho du Parlement Belge*, 18 april 1875, 2.

30 Gustave Lagye, 'Dossier Van de Kerkhove', *La Fédération artistique* 2 (1874-1875) 417-421.

31 'L'Enfant de Bruges', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 42-43; Ad. Siret, 'L'Enfant de Bruges', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 55-57; Ad. S., 'L'Enfant de Bruges', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 64-65; 'L'Enfant de Bruges', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 97; Gustave Lagye, 'Question Van de Kerkhove', *La Fédération Artistique* 2 (1874-1875) 450-451.

32 De vader ontkende dit later weer. Zie de brief van Jean Van de Kerkhove gepubliceerd in: 'Question Van de Kerkhove. Rapport de la commission d'enquête du Willems-Fonds', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 178.

33 Gustave Lagye, 'Affaire Van de Kerkhove', *La Fédération artistique* 3 (1875-1876) 243-245. Het rapport van het Willemsfonds wordt nog steeds bewaard in de Brugse stadsbibliotheek: *Zaak Van de Kerkhove. Onderzoek van het Willems-Fonds, Brugsche Afdeling, 1875-1876*, Brugge, Stadsbibliotheek, Handschriften, nr. 567.

34 'L'Enfant de Bruges', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 61-62; Gustave Lagye, 'Question Van de Kerkhove', *La Fédération Artistique* 2 (1874-1875) 441.

later over de zaak publiceerde met de opmerking dat tientallen kunstenaars Louise intussen aan het werk hadden gezien, waaronder nationale coryfeeën als Alfred Stevens, François Lamorinière, Godfried Guffens en de gebroeders Albrecht en Juliaan De Vriendt.³⁵ Louises begaafdheid bewees zo finaal dat haar broer wel degelijk het jonge genie geweest was dat hij beschreven had. Het gedicht dat Sirets zoon Paul publiceerde in de bundel met 25 etsen naar Fritz' werk die in 1877 werd uitgegeven, zette dat nogmaals in de verf. In de laatste strofe stond te lezen:

Louise s'est levée et vient prouver son frère;
 Sa force, c'est l'amour: il est génie aussi.
 Sa palette, elle l'a trouvée au cimetière ...
 Si l'on dit: Fritz est mort; elle dit: le voici!

Opvallend genoeg kreeg het nieuwe wonder dat Louise Van de Kerkhoves kunst moest belichamen echter veel minder aandacht dan het werk van haar broer genoten had. Daarvoor zijn verschillende redenen. Sommigen vonden de kwaliteit van haar werk al bij al minderwaardig.³⁶ Voor velen was het ook gewoon genoeg geweest. Maar daarenboven beantwoordde het geval van Louise ook veel minder aan de kunstkritische en kunsthistorische topoi waarmee Fritz' verhaal, zoals vrijwel alle verslagen over wonderkinderen, gepaard was gegaan: zij was niet alleen een meisje, bovendien was zij enkele jaren ouder dan haar broer en verkeerde zij in blakende gezondheid.³⁷ Het is dan ook in die topoi dat de verklaring voor de aantrekkingskracht die Fritz' verhaal uitoefende op de pers en het publiek in de eerste plaats gezocht worden.

Melancholie en neurasthenie

Hoewel enkele van Fritz' werkjes nog circuleren op de markt, is het onmogelijk nog na te gaan in welke mate de jongen zelf de (enige) auteur ervan was. Auteurs maakten gewag van verschillende handen die te herkennen waren in de landschapjes. Enkelen beschreven ook het procedé waarmee deze naar hun oordeel tot stand waren gekomen. Dat bestond erin om eerst ruwweg met het paletmes enkele tonen aan te brengen, deze vervolgens verder uit te smeren, en dan met een potlood de contouren af te bakenen van de vormen die toevallig verschenen.³⁸ Op basis van de nog bekende schilderijtjes die aan Fritz worden

35 Siret, *L'Enfant de Bruges*, 411-412.

36 Lagye, 'Affaire Van de Kerkhove', 244.

37 Op enkele uitzonderingen na was het statuut van wonderkind exclusief voorbehouden voor jongens. Zie hierover: Susan P. Casteras, 'Excluding women. The cult of the male genius in Victorian painting', Linda M. Shires (red.), *Rewriting the Victorians* (New York/Londen 1992) 116-146; Geneviève Fraisse, 'Le Génie et la Muse', in: Michèle Sacquin (red.), *Le printemps des génies. Les enfants prodiges* (Parijs 1993) 155-167.

38 Anonieme brief gepubliceerd in: 'Correspondance', *L'Écho du Parlement Belge*, 31 maart 1875, 2; Anonieme brief gepubliceerd in: 'Affaire Van de Kerkhove', *La Flandre libérale*, 2 april 1875, 2; Anonieme brief gepubliceerd in: *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 62-64.

toegeschreven, lijkt zulke werkwijze plausibel (afb. 3). Het is niet ondenkbaar dat de jongen zelf instond voor de eerste, eenvoudige fase, en dat Van de Kerkhove senior de rest voor zijn rekening nam. Hoe dan ook lijken de werkjes minder wonderbaarlijk dan bepaalde auteurs lieten uitschijnen. Aan de aantrekkingskracht van Fritz' verhaal lagen dan ook andere elementen ten gronde.

In de eerste plaats moet de *tristesse* van het verhaal van de jonggestorven Fritz geappelleerd hebben aan de negentiende-eeuwse zin voor het sentimentele. Er is niets vrolijks aan de landschapjes. Het zijn alle zonsondergangen, avondschemeringen of andere zwaarmoedige, melancholische gezichtjes, waarop nooit een heldere hemel of een stralende zon te zien is – zoals, in de woorden van een commentator, ook Fritz' eigen leven nooit een middaguur had gekend.³⁹ Indien de jeugd, naar Giovanni Battista Guarini's *Pastor Fido*, kan worden beschreven als de lente van het leven, en de lente als de jeugd van het jaar, dan is het in Fritz' landschapjes altijd herfst.⁴⁰ De aanwezigheid van het door Fritz' vader aangebrachte eenzame figuurtje in de landschappen draagt bij tot de alles verterende indruk van spijt en vergankelijkheid: de al vroeg ten dode opgeschreven jongen dwaalt op die manier zelf rond in zijn eigen neerslachtige landschapjes. De jonge Frédéric was zo een 'puer senex' in dubbele zin: niet enkel omdat hij wonderbaarlijk vroegrijp en dus een snel volwassen kind geweest zou zijn, maar ook omdat zijn jeugd al de herfst van zijn leven was.

De melancholie die op die manier zowel het korte leven van Fritz als zijn werk kleurde, werd al sinds de zestiende eeuw gezien als de kern van het ware artistieke temperament.⁴¹ Met de Romantiek kreeg die idee een bijkomend elan. Het artistieke genie werd vanaf dan meer en meer in pathologische termen gedefinieerd, waarbij de ware kunstenaar een getormenteerde ziel was en de grens tussen genialiteit en waanzin vaak maar moeilijk te trekken was.⁴² Dat uitte zich onder meer in een fascinatie van negentiende-eeuwse kunstenaars voor zenuw- en geesteszieken, maar ook voor oude schilders en schrijvers waarvan men meende dat ze geestelijk in de war waren geweest.⁴³ Eugène Delacroix schilderde zowel een gek geworden Torquato Tasso (1839) als een broedende Michelangelo vol donkere gedachten (1849).⁴⁴ Tasso werd, dichter

39 'Frédéric Van de Kerkhove', *La Gironde*, 10 maart 1875, aangehaald in: Siret, *L'Enfant de Bruges*, 105.

40 José-Luis Diaz, 'L'Enfant sublime', in: Michèle Sacquin (red.), *Le printemps des génies. Les enfants prodiges* (Parijs 1993) 148.

41 Rudolf Wittkower en Margot Wittkower, *Born under Saturn. The character and conduct of artists. A documented history from Antiquity to the French Revolution* (New York/Londen 1969) 102-108.

42 Mary Kemperink, *Van profeet tot patiënt. Visies op kunstenaarschap in de negentiende eeuw* (Groningen 2009); Eckhard Neumann, *Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität* (Frankfurt/New York 1986). Het wetenschappelijk onderzoek naar het verband tussen creativiteit en geestelijke aandoeningen is nog steeds erg actueel en de literatuur hierover is bijzonder uitgebreid. Zie voor een actuele stand van zaken onder meer: José Guimon, *Art and madness* (Aurora 2006).

43 Sander L. Gilman, *Seeing the insane. A cultural history of madness and art in the western world* (New York/Chichester 1982).

44 Respectievelijk in een privécollectie en in het Musée Fabre (Montpellier). Zie over het laatste werk: Marc Gotlieb, 'Creation and death in the romantic studio', in: Michael Cole en Mary Pardo (red.), *Inventions of the studio. Renaissance to Romanticism* (Chapel Hill 2005) 166-175.

bij huis, ook door de Belgische schilder Louis Gallait afgebeeld (1853), terwijl Emile Wauters de waanzin van Hugo Van der Goes schilderde (1872).⁴⁵ Parallel met die interesse in de band tussen kunstenaarschap en geestelijk lijden werd uitzonderlijke creativiteit, vooral naar het einde van de eeuw, ook in verband gebracht met fysieke degeneratie, die haar uitdrukking vaak vond in een soort van melancholische *fatigue*.⁴⁶ Een schilderij als Henri Dobbelaeres *De zieke Memling schildert het Ursulaschrijn in het Sint-Janshospitaal in Brugge* (1857), bijvoorbeeld, toont de Brugse kunstenaar eerder als een negentiende-eeuwse overgestimuleerde artistieke zenuwlijder dan als de gewonde ex-soldaat die Memling volgens de toenmalige overlevering was geweest.⁴⁷

De kleine Fritz, het 'kind van Brugge', was in zekere zin de opvolger van Dobbelaeres uitgeputte Memling. Ondanks zijn jonge leeftijd beantwoorde hij bijna perfect aan het beeld van de geniale maar fysiek achtergestelde en oversensitieve kunstenaar. Hij was naar verluidt hypergevoelig, lichamenlijk zwak en voorbestemd om jong te sterven. Dat de jongen door een interne vochtophoping een uitzonderlijk groot hoofd had, maakte het beeld dat van hem werd opgehangen nog sterker, want nog meer vergeestelijkt: alsof het lichamenlijke zo ondergeschikt was bij hem aan het geestelijke, dat hij vrijwel enkel uit hoofd en geest bestond (afb. 2). *La Chronique* suggereerde dat Fritz' geest zich te snel had ontwikkeld, als in de greep van 'een geestelijke koorts', met de overmatige kracht van een plant in de warme en vochtige lucht van de tropen.⁴⁸ De *Gazette de Huy* schreef in dezelfde teneur dat de jongen, 'bezeten door het ideale, door de schoonheid, door een particuliere schoonheid, [en] overeenkomstig de bevoorrechte gaven die de Hemel hem geschonken had', geleefd had zoals een roos: 'de duur van een ochtend'.⁴⁹

De mythe van het wonderkind

Er zijn echter nog andere redenen die de aantrekkingskracht van Fritz' verhaal en het vurige debat eromheen mee kunnen verklaren. Enkele krantencommentatoren beweerden dat ook politieke en levensbeschouwelijke tegenstellingen aan de basis van de heftige polemiek lagen. Flamingante bladen schreven dat Rousseau en de andere criticasters uit de hoofdstad het ontoelaatbaar achtten dat een Vlaming 'tegen de brusselsche [sic] theaterzon [zou] opschitteren':

⁴⁵ Respectievelijk in de Hermitage (Sint-Petersburg) en in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (Brussel).

⁴⁶ Over de band tussen genialiteit en geestesziekten wordt overigens nog steeds in genetische en evolutionistische termen gedacht. Zie: Daniel Nettle, *Strong imagination. Madness, creativity, and human nature* (Oxford 2001).

⁴⁷ In de collectie van de Stedelijke Musea te Kortrijk. Dominique Marechal in *De romantiek in België* (Tielt 2005) 101.

⁴⁸ Jacques, 'Causerie. Frits Van de Kerkhove', *La Chronique*, 1 februari 1875, 1.

⁴⁹ Emile Sinkel in de *Gazette de Huy*, 17 februari 1875, aangehaald in: Siret, *L'Enfant de Bruges*, 89. De frase is overigens een citaat uit het gedicht 'La consolation à M. du Périer' van François de Malherbe.

‘Ware de kleine Fritz in de kolenstreek geboren, men had in de Brusselsche kapel geen wierook genoeg gevonden (...). Maar voor zekere personen is het al te lastig (...) die waarheid (...) bevestigd te zien, dat, in weerwil der verdrukking, die men er op wegen doet, het Vlaamsche ras toch zijn koningschap in de kunst behoudt en handhaaft’.⁵⁰ Siret had, in tegenstelling tot het gros van de actoren op de liberaalgezinde Belgische artistieke scène, bovendien een katholieke signatuur en schrok er niet voor terug om de discussies in die zin te politiseren. In een van zijn artikels zette hij zich bijvoorbeeld af tegen het ‘absolute rationalisme dat wat het niet kan uitleggen [...] verwerpt en het genie reduceert tot een kwestie van mathematische mogelijkheden’, en tegen het ‘lompe oordeel’ dat gekenmerkt wordt door ‘een instinctieve afkeer van al wat doet denken aan de ziel’.⁵¹ Het katholieke blad *La Cloche du Dimanche* ging daarop verder en suggereerde dat de schepper een wonderkind als Fritz op de wereld had laten komen om het ongelijk te bewijzen van zij ‘die willen aantonen dat de mens slechts een geperfectioneerd weekdier is, een grote aap waarvan de hersenen in contact met de maatschappij en de beschaving geleidelijk aan groter zijn geworden’.⁵² Zowel Siret als Rousseau zouden daarenboven het openbaar ambt van ‘Directeur des beaux-arts’ hebben geambieerd, wat de zaken verder bemoeilijkte.⁵³

Doorslaggevend waren deze tegenstellingen echter niet. Van de Kerkhove senior was zelf een liberaal, die in die hoedanigheid ook in de Brugse gemeenteraad had gezeteld. Zijn gift aan de stad Brugge van de opbrengsten van de tentoonstelling van de werken van zijn zoon werd bovendien in vraag gesteld door de katholieke fractie in de gemeenteraad.⁵⁴ Desalniettemin vormen de levensbeschouwelijke tegenstellingen tussen de katholieke Siret en de liberale, positivistisch ingestelde Rousseau een goed uitgangspunt voor een verdere analyse. Het lijkt immers niet toevallig dat net Siret de mogelijkheid van een wonderkind verdedigde, terwijl Rousseau zich sceptisch bleef tonen. George Boas beschreef hoe de cultus van het kind zich vooral in de zestiende eeuw begon te ontwikkelen. Hand in hand met de voortschrijdende wetenschappelijke ontwikkeling groeide toen de angst voor de rede en de wetenschap. Die uitte zich onder meer in een chronologisch en cultureel primitivisme, waarin de oorspronkelijke en natuurlijke staat van de mens als ideaal beleden werd. Als een nieuw en nog volstrekt natuurlijk wezen vervulde het kind daarin een symboolfunctie.⁵⁵ Die idee was vaak religieus gekleurd. Voor de groeiende aandacht voor het kind,

⁵⁰ ‘Het vraagstuk Van de Kerkhove’, *De Halletoren* 1 (1874-1875) 7, 8. Zie ook: ‘Fritz Van de Kerkhove’, *De Eendragt* 29 (1875) 75; ‘Affaire Van de Kerkhove’, *L’Écho du Parlement Belge*, 3 april 1875, 1.

⁵¹ Ad. Siret, ‘L’Enfant de Bruges’, *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 57.

⁵² L., ‘L’Affaire Van de Kerkhove’, *La Cloche du Dimanche*, 2 mei 1875, 2.

⁵³ Victor de la Hesbaye, ‘Tablettes bruxelloises’, *La Chronique*, 16 april 1875, 1; *Journal de Bruxelles*, 17 april 1875, 2; L., ‘L’Affaire Van de Kerkhove’, 2.

⁵⁴ *Bulletin Communal de la Ville de Bruges* 19 (1875) 395-405; ZZ., ‘Bulletin politique’, *Le Journal de Bruges et de la Province*, 18 mei 1875, 1. Het kunstblad *La Fédération artistique*, dat het eveneens opnam voor de Van de Kerkhoves, had bovendien een liberale signatuur, zoals het zelf trouwens opmerkte. Zie: Gustave Lagye, ‘Question Van de Kerkhove’, *La Fédération artistique* 2 (1874-1875) 429.

⁵⁵ George Boas, *The cult of childhood* (Londen 1966) 21.

en de idee van het wonderkind in het bijzonder, kon immers steun worden gevonden in bijbelse verhalen zoals dat van de jonge Christus in de tempel.⁵⁶

Parallel met de groeiende interesse in het kind kreeg in de zestiende eeuw ook de mythe van het *artistieke* wonderkind haar volle betekenis. In zijn *Vite* beschreef Giorgio Vasari de jonge Giotto, Michelangelo en vele andere Renaissancekunstenaars als vroegrijpe wonderjongens, die in hun jeugd jaren al de voortekenen vertoonden van hun grootse artistieke lotsbestemming. De ontdekking door Cimabue van de jonge herder Giotto, terwijl die schapen tekende op de rotsen in de vrije natuur, kan daarbij als standaardtype gelden. De narrative topoi waarmee dit soort verhalen gepaard ging, werden door Kris en Kurz tot in de Oudheid getraceerd, in wat nog steeds geldt als het standaardwerk over deze artistieke mythetvorming, maar vermengden zich ook met de christelijke traditie.⁵⁷ Al tegen het einde van de zestiende eeuw was de trope van het wonderkind aldus zo belangrijk geworden dat kunstenaars hun eigen leven, of minstens de verslagen daarover, er bewust naar modelleerden.⁵⁸

In de achttiende eeuw, terwijl de wetenschappen zich verder ontwikkelden, kreeg de mythe een nieuwe impuls, toen kinderen overeenkomstig de ideeën van Jean-Jacques Rousseau niet langer beschouwd werden als door de erfzonde getekende kleine volwassenen maar wel als zuivere, natuurlijke en onbedorven wezens.⁵⁹ Met de romantiek van de vroege negentiende eeuw, waarin ook de autonomie van de kunstenaar steeds meer als thema naar voor trad, werd de idee van het jonge genie tenslotte finaal geconsacreerd.⁶⁰ In die periode groeide bijvoorbeeld de populariteit van geschilderde scènes uit de jeugd van de oude meesters, niet zelden precies diegenen die eerder door Vasari en andere biografen als wonderkinderen waren getypeerd.⁶¹ Biografieën van contemporaine kunstenaars werden ook gestileerd volgens de intussen traditionele tropen van het vroegrijpe genie. Thema's als dat van de jonge aspirant-kunstenaar die niet

56 Sébastien Allard, Nadeije Laneyrie-Dagen en Emmanuel Pernoud, *L'Enfant dans la peinture* (Parijs 2011) 50-58; Danièle Alexandre-Bidon, 'Les âges de l'enfance', in: Sacquin (red.), *Le printemps des genies*, 41.

57 Ernst Kris en Otto Kurz, *Legend, myth, and magic in the image of the artist* (New Haven/Londen 1979) 13-60.

58 Ulrich Pfisterer, 'Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert', in: Ulrich Pfisterer en Max Seidel (red.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance* (München/Berlijn 2003) 263-302.

59 Boas, *The cult of childhood*, 29 e.v.

60 Diaz, 'L'Enfant sublime', 133-153. Zie voor een chronologisch overzicht met geannoteerde bibliografie van de idee van het artistieke wonderkind en de interesse in de kunstproductie van kinderen: Jonathan Fineberg, Olga Ivashkevich en Rizk Mysoon, 'Children's art. An annotated bibliography', in: Jonathan Fineberg (red.), *When we were young. New perspectives on the art of the child* (Berkeley etc. 2008) 199-271. Zie ook over de gewijzigde manier om kinderen voor te stellen in de vroege romantiek: Robert Rosenblum, *The romantic child from Runge to Sendak* (Londen 1988). Zie in dit verband specifiek over België: Jean F. Buyck (red.), *Het kind in onze kunst van 1800 tot heden* (Brussel 1983). Zie over het romantische concept van de autonome kunstenaar: Raymond Williams, *Culture and society 1780-1950* (Harmondsworth 1968) 48-64.

61 Francis Haskell, 'The old masters in nineteenth-century French painting', *Past and present in art and taste. Selected essays* (New Haven/Londen 1987) 106-108. Zie ook: Andreas Beate Kleffmann, *Atelierdarstellungen im 18. und 19. Jahrhundert* (Essen 2000) 56-61.

geïnteresseerd is in school en al zijn schriften vol tekent, of dat van de toeval-
lige ontdekker van de artistieke gaven van een ongeleerd kind, zijn in bijna alle
kunstenarsbiografieën uit de tijd te vinden.⁶²

In het licht van dit alles is het niet moeilijk om te zien waarom het verhaal
van de jonge Fritz de publieke verbeelding zo in beweging zette: vrijwel alle
elementen die de ruggengraat uitmaakten van de mythe van het artistieke won-
derkind doken erin op. In Sirets eerste artikel werd Fritz al beschreven als een
volstrekt onschuldig en diep spiritueel kind, dat zich niet alleen inzette waar hij
kon voor de armen, maar zich ook tot God richtte van zodra hij kon spreken.⁶³
Hij was, met andere woorden, een natuurlijk en zuiver kind, dat nog naïef en
ongecorrumpeerd in het leven stond, zoals Giotto een eenvoudige schapen-
hoeder was geweest toen hij werd ontdekt. Zoals alle wonderkinderen tekende
Fritz ook vanaf jonge leeftijd waar en wanneer hij kon, in zijn schoolboeken
of op de muren in het ouderlijke huis.⁶⁴ Zoals in alle verhalen was het ook zijn
nauwe band met de natuur die de impuls gaf om te scheppen: hoewel hij door
zijn zwakke gezondheid weinig van de natuur met eigen ogen had kunnen zien,
waren het steeds landschappen die hij schilderde. Het was ook een hogere,
spirituele kracht, die niet van deze wereld is, die hem bij zijn werk zou hebben
bezield. Siret schreef in dat verband dat Fritz niet enkel schilderde, maar ook
muziek maakte, die vrijwel letterlijk van een bovenwereldse schoonheid was:
'Men heeft me in de buurt verteld dat het kind een *goddelijke* (sic) stem had en
dat hij in onvertaalbare en onvatbare tonen melodieën zong die deden huilen.
(...) Niets van zijn modulaties deed in het minste aan iets anders denken en zij
die die Fritz vanuit de aangrenzende tuinen hoorden zingen, keken instinctief naar
de hemel alsof het lied van daar kwam.'⁶⁵

De aantrekkingskracht van Fritz' geschiedenis was dan dat ze toeliet om de
mythe van het wonderkind in het hier en nu te beleven. Het grote drama van
zijn verhaal was dat de traditionele ontdekker van het wonderkind, in dit geval
Siret, zijn ontdekking pas deed na het overlijden van de jongen.

Vaders en zonen: de genealogie van de kunstschepping

Op de mythe van het vroegrijpe wonderkind konden ook andere opvattingen
over het artistieke bedrijf geënt worden. Critici en theoretici gebruikten het
beeld van de jonge Mozart bijvoorbeeld om de idee van een 'belangeloze' kunst
te propageren: een autonome kunst die tot stand komt zonder wereldlijk of

62 Julie F. Codell, *The Victorian artist. Artists' lifewritings in Britain, ca. 1870-1910* (Cambridge/
New York 2003) 162-164 en 194-195; Petra ten-Doesschate-Chu, 'Family matters. The construction of
childhood in nineteenth-century artists' biographies', in: Marilyn R. Brown (red.), *Picturing children.
Constructions of childhood between Rousseau and Freud* (Aldershot 2002) 59-70.

63 Adolphe Siret, 'L'Enfant de Bruges', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 16 (1874) 131.

64 Ibidem, 132.

65 Siret, *L'Enfant de Bruges*, 22-23. Oorspronkelijke cursivering.

praktisch oogmerk, zoals een kind tekent omwille van het tekenen zelf.⁶⁶ De zelfde idee vinden we ook terug in wat Julie F. Codell de 'kunstenaar van voor de zondeval' heeft genoemd, een literair type uit Victoriaanse kunstenaarsbiografieën dat de naïviteit en de onwereldse onschuld van een bepaald kunstenaar in de verf zet.⁶⁷ Gezien in dit kader krijgen de polemieken over de ateliertrucjes die in het werk van Fritz gebruikt zouden zijn en het vermeende speculatieve opzet van de hele affaire een betekenis die verder gaat dan een eenvoudige ja/nee discussie.

Als een natuurlijk genie, dat zonder enige opleiding tot het artistieke scheppen komt, gold de figuur van het wonderkind ook als een vervulling van de negentiende-eeuwse roep naar oorspronkelijkheid, en dus als een keuze voor vernieuwing ten nadele van traditie, of voor originaliteit ten nadele van navolging.⁶⁸ Binnen het spanningsveld tussen 'ingenium' en 'disciplina', aangeboren talent en aangeleerde kunde, gelden verhalen over wonderkinderen als een verwerping van een rechtstreekse artistieke overlevering, ten voordele van noties als originaliteit en unconventionaliteit, die op zich al met de idee van jeugd verbonden werden.⁶⁹ De uitzonderlijke, aangeboren gaven van het jonge genie laten hem toe om te breken met bestaande conventies, en die unconventionaliteit ligt op zijn beurt aan de basis van het uitzonderlijk karakter van zijn prestatie.⁷⁰ De mythe van het wonderkind loopt zo ook parallel met de ontwikkeling in het kunsttheoretisch discours sinds de Renaissance van de idee dat een kunstenaar geboren wordt, niet gemaakt: 'poeta nascitur, non fit'.⁷¹

Kris en Kurz wezen er in dit verband op dat de verhalen over wonderkinderen vaak een belangrijke oedipaal-genealogische dimensie hebben. Het wonderkind moet vaak de strijd aangaan met zijn vader, die geen heil ziet in zijn keuze voor de kunsten, maar wordt gelukkig ontdekt door een buitenstaander, die als surrogaat voor de vader zal optreden. De afstand die zo gecreëerd wordt tussen het kind en zijn werkelijke vader, gaat hand in hand met het benadrukken van het autodidactische karakter van het genie van het wonderkind. De genealogische breuk tussen vader en kind symboliseert, met andere woorden, de in overdrachtelijke zin eveneens genealogische breuk tussen de jonge kunstenaar en de traditie van zijn artistieke voorvaders, die hij zal willen overtreffen of waarvan hij zal willen vermijden dat ze hem te sterk beïnvloeden.⁷²

66 Peter Kivy, 'Child Mozart as an Aesthetic Symbol', *Journal of the History of Ideas* 28 (1967) 249-258.

67 Codell, *The Victorian artist*, 79-96.

68 Ten-Doesschate-Chu, 'Family Matters', 66.

69 Michael Wilson, 'Rebels and martyrs', in: Alexander Sturgis (red.), *Rebels and martyrs. The image of the artist in the nineteenth century* (Londen 2006) 15.

70 Casteras, 'Excluding women', 124.

71 Wittkower en Wittkower, *Born under Saturn*, 60.

72 Zie hierover de theoretische kaders van enkele diepgaande studies naar de verhouding tussen een aantal belangrijke negentiende-eeuwse kunstenaars met hun artistieke en/of biologische voorvaders: Stephen Bann, *Paul Delaroche. History painted* (Londen 1997) 33-69; Norman Bryson, *Tradition and desire. From David to Delacroix* (Cambridge/New York 1988); Thomas Crow, *Emulation. David, Drouais, and Girodet in the art of revolutionary France* (New Haven/Londen 2006); Marc J. Gotlieb,

In de polemieken rond de kleine Van de Kerkhove was de beweerde originaliteit van zijn artistieke productie, niet toevallig dan, misschien wel het belangrijkste twistpunt. Siret verdedigde die originaliteit, maar anderen waren veel kritischer. Sulzberger schreef dat de jongen de natuur steeds zag door de ogen van bepaalde oude of moderne meesters, zoals een zangvogel die andere vogels imiteert maar geen eigen lied heeft.⁷³ *L'Opinion* beweerde dat er in Parijs tientallen pasticheurs van studies van Corot en Rousseau rondliepen zoals Fritz, die hun werkjes bij het dozijn verkochten voor 50 tot 200 frank: de jongen zou daarom nooit zijn uitgegroeid tot een echte kunstenaar, maar hooguit tot 'de grootste fabrikant van valse studies (...) die Europa en de Amerika's ooit gezien hadden'.⁷⁴

Ook hier werd die gecontesteerde artistieke originaliteit in genealogische termen gevat. Kunsttijdschriften discussieerden bijvoorbeeld over het 'vaderschap' van de aan Fritz toegeschreven werken.⁷⁵ Al naargelang hun positie noemden ze deze de 'wettelijke kinderen' van een origineel genie of suggereerden ze dat het werkelijke vaderschap in feite iemand anders toebehoorde.⁷⁶ De beschuldigingen aan het adres van Van de Kerkhove senior gaven bovendien een bijna letterlijke dimensie aan die genealogische logica. De verdedigers van Fritz draaiden die logica daarom om, zowel in letterlijke als in overdrachtelijke zin. In de eerste plaats beweerden zij dat Fritz' talent dat van zijn vader vele malen overtrof. Overal waar de vader het werk van zijn zoon geretoucheerd had, was het resultaat er immers op achteruitgegaan.⁷⁷ Van de Kerkhove senior schreef daarover zelf in een brief: 'hij [Rousseau] gelooft dat ik (ik!) aan al die landschappen de contouren en accenten heb toegevoegd die ze afmaken. Nu breekt mijn klomp. Hij had mij niet nodig, het goede kind, hij kon mij lessen in handigheid geven, en aan vele anderen ook'.⁷⁸ Daarbij aansluitend beschreven critici de meesterlijkheid van het oeuvre van 'het kind van Brugge' als het resultaat van het feit dat hij juist geen meesters had gehad. Een anonieme briefschrijver beweerde dat zelfs de minste beginnening, die niet meer dan enkele maanden in een atelier had doorgebracht, zich zou hoeden voor Fritz' naïeve, volstrekt onconventionele en dus niet aangeleerde aanpak.⁷⁹ De bekende Belgische kunsthandelaar Henri Hérís merkte in een open brief

The plight of emulation. Ernest Meissonier and French salon painting (Princeton NJ 1996). Bryson en Gotlieb steunden hierbij op het baanbrekende werk van Harold Bloom: Harold Bloom, *The anxiety of influence. A theory of poetry* (New York 1973).

⁷³ Sulzberger, 'Frédéric Van de Kerkhove', 2.

⁷⁴ 'L'Exposition du Cercle. Le jeune Van de Kerkhove', *L'Opinion*, 9 maart 1875, 3.

⁷⁵ Anonieme brief gepubliceerd in: 'Boîte du journal', *La Chronique*, 13 april 1875, 2. Over kunstwerken spreken als over de kinderen van een kunstenaar is een trope die eveneens teruggaat tot de klassieke oudheid. Zie: Kris en Kurz, *Legend, myth, and magic*, 115 e.v.

⁷⁶ Anonieme brief gepubliceerd in: 'Affaire Van de Kerkhove', *La Flandre Libérale*, 2 april 1875, 2.

⁷⁷ Sulzberger, 'Frédéric Van de Kerkhove', 1.

⁷⁸ Brief van Jean Van de Kerkhove gepubliceerd in: 'Correspondance', *L'Écho du Parlement Belge*, 2 maart 1875, 2.

⁷⁹ Anonieme brief getekend V.V. gepubliceerd in: *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 63.

in dezelfde zin op dat Fritz duidelijk niet geïnitieerd was in de wetenschap die aan de kunstacademies werd onderwezen – en gelukkig maar, want die betekende de dood van elke kunst.⁸⁰ De *Revue Spirite*, tenslotte, gebruikte haar eigen pseudowetenschappelijke gedachtegoed om de genealogische paradox te overbruggen tussen Fritz' meesterschap en zijn ontwikkeling in de afwezigheid van leermeesters of voorbeelden: overeenkomstig de wetten van het spiritisme was een oudere geest, die al vele levens had gehad en geïnitieerd was in de kunsten, gereïncarneerd in het wonderkind. Het gevolg van zulke reïncarnaties, zo merkte het blad in hetzelfde genealogische register op, was dat 'kinderen ouder [waren] dan hun vaders'.⁸¹ De leerling werd, met andere woorden, de meester.

De artistieke schepping als *creatio ex nihilo*

De 'affaire Van de Kerkhove' kan zo gelden als een uitdrukking van de negentiende-eeuwse droom van artistieke autonomie en volstrekte originaliteit, wars van invloed, traditie of opleiding. Die originaliteit wordt meestal in verband gebracht met de vernieuwingsoperaties van de opeenvolgende (proto-)avant-gardes, die hun aanpak ook vaak associeerden met het onbevangen perspectief van een kind. Zowel Corot als Courbet, met wie de kleine Fritz geregeld vergeleken werd, identificeerden hun werk met de naïeve en oprechte kunst van kinderen. Corot zou ooit gezegd hebben dat hij steeds tot God bad om hem weer kind te maken, zodat hij de natuur weer kon zien zoals een kind.⁸² Courbet beeldde twee kinderen af in zijn befaamde *Het atelier van de kunstenaar* (1854-1855), als een dubbele metafoor voor de directheid en natuurlijkheid van zijn nieuwe kunst.⁸³ Tegen het begin van de twintigste eeuw ontstond er ook interesse in werkelijk door kinderen geproduceerde kunst. Die werd vanaf dan ook vrijwel onlosmakelijk verbonden met het modernistische project. Kindertekeningen dienden als inspiratiebron voor kunstenaars als Henri Matisse, Pablo Picasso, Paul Klee of de kunstenaars verbonden aan de CoBrA beweging, die allen de klemtoon legden op de inventiviteit van deze werkjes en zich spiegelde aan de (vermeende) unconventionaliteit en absolute autonomie ervan.⁸⁴

80 Brief van Henri Hérís gepubliceerd in: Ad. S., 'L'Enfant de Bruges', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 64-65.

81 'Les Enfants sont plus âgés que leurs pères', *Revue Spirite. Journal des Études Psychologiques* 17 (1874) 325 e.v. Zie in dezelfde zin: Charles, 'Lettres brugeoises', 3.

82 Corot, *raconté par lui-même et par ses amis* (Vésenaz/Genève 1946) 1, 96.

83 Daniel R. Guernsey, 'Childhood and aesthetic education. The role of Émile in the formation of Gustave Courbet's *The Painter's Studio*', in: Brown (red.), *Picturing children*, 71-88; Werner Hofmann, 'The art of unlearning', in: Jonathan Fineberg (red.), *Discovering child art. Essays on childhood* (Princeton NJ 2001) 8-9. Het werk bevindt zich in het Musée d'Orsay (Parijs).

84 Jonathan Fineberg, *The innocent eye. Children's art and the modern artist* (Princeton NJ 1997); Fineberg (red.), *Discovering child art*; Jonathan Fineberg (red.), *When we were young. New perspectives on the art of the child* (Berkeley etc. 2008); S.B. Malvern, 'Inventing "child art"'. Franz Cizek and

Fritz' geschiedenis anticipeerde zo op de modernistische droom om een totaál nieuwe beeldentaal te scheppen. In zijn open brief schreef de kunsthändler Hérís in die zin aan Fritz de verdienste toe dat hij 'een nieuwe taal' geschapen had.⁸⁵ In de laatste decennia van de twintigste eeuw is het echter meer en meer duidelijk geworden dat die modernistische droom van volstreekte originaliteit een fictie is. Het afwijzen van een bestaande taal leidt niet tot een soort van oorspronkelijke moedertaal, zoals het modernisme steeds heeft willen voorhouden, maar hooguit tot een nieuw dialect: 'ontleren zonder opnieuw te leren is betekenisloos'.⁸⁶ Hoewel de opeenvolgende generaties van de avant-gardes telkens de ambitie koesterden om *tabula rasa* te maken met de kunst van het verleden en terug te keren naar een soort nieuwe oorspronkelijkheid, kwamen zij paradoxaal genoeg telkens weer uit bij dezelfde geometrische vormtaal.⁸⁷ Een volstrekt origineel beeld zou immers onmogelijk te herkennen of te lezen zijn, daar het op geen enkele manier zou steunen op een bestaand referentiekader dat bepaalde betekenissen kan genereren.⁸⁸

Zulke kritische evaluatie van de notie van originaliteit lag uiteraard minder voor de hand in de jaren 1870, toen de affaire Van de Kerkhove losbarstte. Maar ook nu nog lijkt de mythe van het wonderkind als een volstrekt origineel schepper, in weerwil van deze inzichten, weinig van zijn kracht te hebben ingeboet. Uit kunsthistorische publicaties blijkt dat de fascinatie voor het jonge artistieke genie nog steeds intact is.⁸⁹ Het imago dat de fotograaf Jacques Henri Lartigue voor zichzelf boetseerde als dat van een naïef wonderkind en primitief genie, werd bijvoorbeeld pas recent bijgesteld.⁹⁰ De Chinese kunstenaar Wang Yani werd in de jaren 1980, nog voor ze tien jaar oud was, wereldwijd ingehaald als een artistiek wonderkind.⁹¹ In 2005 werd ook de vierjarige Marla Olmstead kortstondig een internationale beroemdheid, toen de Amerikaanse zender CBS een lange reportage uitzond over de uitzonderlijke abstracte werken die zij zou hebben geschilderd en die voor tienduizenden dollars verkocht werden.⁹² Sinds 2009, ten slotte, bericht de Engelse tabloid de *Daily Mail* gere-

modernism', *The British Journal of Aesthetics* 35 (1995) 262-272. Zie nochtans voor een kritische noot over de parallel tussen kinderkunst en het modernisme: Neumann, *Künstlermythen*, 225-231.

85 Brief van Henri Hérís gepubliceerd in: Ad. S. [Adolphe Siret], 'L'Enfant de Bruges', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 64-65.

86 Hofmann, 'The art of unlearning', 13.

87 Rosalind E. Krauss, *The originality of the avant-garde and other modernist myths* (Cambridge MA 1985) 157 e.v.

88 Bryson, *Tradition and desire*, 7 e.v.

89 Zie bijvoorbeeld: Roselyne De Ayala en Jean-Pierre Guéno, *Brilliant beginnings. The youthful works of great artists, writers and composers* (New York 2000); Sacquin (red.), *Le printemps des génies*. Zie voor een meer wetenschappelijke bijdrage aan het debat, die evenwel evenmin onbekritiseerd kan blijven: David W. Galenson, *Old masters and young geniuses. The two life cycles of artistic creativity* (Princeton 2008).

90 Kevin Moore, *Jacques Henri Lartigue. The invention of an artist* (Princeton NJ 2004).

91 Zheng Zhensun en Alice Low, *A young painter. The life and works of Wang Yani - China's extraordinary young artist* (New York 1991).

92 Amir Bar-Lev filmde een documentaire over het wonderkind in 2007 met de titel *My kid could paint that*.

geld over de kleine Kieron Williamson, een zogenaamde 'mini-Monet' wiens wonderbaarlijke landschapjes in waterverf voor duizenden Britse ponden per stuk verkocht werden (en worden).⁹³

Wat de artistieke creaties van de jonge Yani, Olmstead en Williamson met elkaar gemeen hebben, is dat zij weliswaar getuigen van een zekere picturale begaafdheid, maar de door de mediabelangstelling opgeroepen beloften niet echt kunnen inlossen.⁹⁴ Het (jonge) werk van geen van de drie kunstenaars kan bovendien echt origineel genoemd worden, net zoals dat het geval was voor het werk van Fritz. Dat wijst erop dat de verklaring voor de fascinatie voor wonderkinderen misschien op een nog dieper niveau gezocht moet worden, waar zij opnieuw in verband kan worden gebracht met de notie van originaliteit, nu echter niet gedacht als afwezigheid van externe invloed maar als verwijzend naar de oorsprong of het ontstaan – en dus ook het wezen – van de kunst zelf.

Jonathan Fineberg wees erop dat kindertekeningen vaak zo aantrekkelijk zijn omdat er iets van de oorsprong van de kunstschepping in kan worden ontdekt. Omdat deze tekeningen minder steunen op de gebruikelijke conventies, geven ze een meer directe toegang tot de primitieve staat van de mens, wortelend met de natuur rondom zich en zoekend naar manieren om deze werkelijkheid, via zijn artistieke productie, in structuren te vatten.⁹⁵ Vasari bracht de idee van de vroegrijpe jonge kunstenaar ook al in verband met een meer primitieve band met de natuur, zoals in het geval van de jonge Giotto, die zijn schapen eenzaam hoedde in de vrije natuur. Kris en Kurz merkten in dat verband op dat Vasari het ontstaan van de kunsten in de natuur zelf situeerde, als een volstrekt spontaan en natuurlijk proces, en de kunstschepping in dezelfde beweging gelijkstelde met de goddelijke schepping.⁹⁶ In zijn inleiding tot de *Vite* schreef Vasari met name dat de kunsten hun oorsprong in de natuur zelf vonden en dat daarbij 'het prachtige bouwwerk van de wereld als voorbeeld of model heeft gediend, en dat onze leermeester het goddelijke licht was dat als een bijzondere genade in ons is gestroomd en ons (...) tot gelijken van God heeft gemaakt'.⁹⁷ Zoals de natuur als scheppende kracht zichzelf voortdurend verder ontplooit, als het ware uit het niets, zo ontstonden ook de kunsten uit het niets, spontaan, vanuit de natuur zelf. Daarin was de basisgedachte van het

93 Zie: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1203226/Pictured-Incredible-watercolour-paintings-boy-aged-just-six.html>; <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1239267/Meet-mini-Monet-Seven-year-old-boy-sells-paintings-900-each.html>; <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1231725/Seven-year-old-Picasso-Kieron-sells-art-17-000-14-minutes.html>; <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1301158/Kieron-Williamson-art-sensation-just-sold-paintings-worth-150-000-Heres-Mini-Monet-does-it.html>; <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1299399/Kieron-Williamson-makes-150-000-30-minutes-selling-new-batch-paintings.html>.

94 Dit neemt niet weg dat bepaalde kinderen uitzonderlijk begiftigd kunnen zijn. Zie voor enkele wetenschappelijke gevalsstudies van 'wonderkinderen': David Henry Feldman en Lynn T. Goldsmith, *Nature's gambit. Child prodigies and the development of human potential* (New York 1986).

95 Jonathan Fineberg, 'Child's play and the origins of art', in: Fineberg (red.), *When we were young*, 87-96.

96 Kris en Kurz, *Legend, myth, and magic*, 34.

97 Giorgio Vasari, *De levens van de kunstenaars* (Amsterdam 1995) I, 33.

artistieke scheppen zelf besloten: de creatie van iets uit het niets. Want precies in het werk van in de natuur opgegroeide kinderen, aldus nog steeds Vasari, kon men de primaire, vitale energie nog zien die de kunsten, als het ware uit zichzelf, had doen ontstaan:

En waar men in onze eeuwen heeft gezien (...) hoe eenvoudige kinderen, ruw grootgebracht in de bossen, (...) eigener beweging en met de levendigheid van hun vernuft, zijn begonnen te tekenen, hoeveel te meer kan en moet men het dan niet waarschijnlijk achten dat de eerste mensen – die des te volmaakter en vernuftiger waren daar ze dichter bij de oorsprong en de goddelijke schepping van de wereld stonden – met de natuur als leidvrouw, met het allerzuiverste intellect als leermeester, (...) een aanvang hebben gemaakt met deze alleredelste kunsten.⁹⁸

De essentie van de kunstschepping wordt op die manier niet gedefinieerd als cultureel maar als voortkomend uit, en inherent aan, de natuur zelf. De kunstenaar krijgt tegelijkertijd een goddelijke status: zoals God, als ‘deus artifex’, een kunstenaar vervuld van ideeën is, die uit het niets de natuur schiep, zo is de door goddelijke inspiratie bevroegen kunstenaar, de ‘divino artista’, vervuld van vormen en schept hij het kunstwerk uit het niets.⁹⁹ Het artistieke wonderkind, onbeslagen in de culturele conventies van zijn tijd maar dicht bij de natuur, belichaamt zo niet enkel de romantische notie van artistieke originaliteit als vrijheid van invloed, maar ook het wezen van de artistieke schepping zelf: de spontane, quasigoddelijke creatie van iets uit het niets.

Die idee van het wonderkind en zijn *creatio ex nihilo* kan ook worden verbonden met de topos van het toeval bij de artistieke creatie in de Vasariaanse kunstenaarsanekdotiek. Vasari beschrijft bijvoorbeeld hoe Piero di Cosimo soms bleef staren naar een muur waarop gebrakt of gespuwd was, tot hij er allerlei figuren, landschappen en zelfs hele composities in kon zien.¹⁰⁰ Leonardo da Vinci zou, op vergelijkbare manier, vaak vlekken op de muren of wolken als inspiratiebron gebruikt hebben.¹⁰¹ Ook in de rol die het toeval hier speelt in de kunstschepping zit de idee verrat van een spontane en volstrekt autonome artistieke creatie, die als het ware uit zichzelf ontstaat.

In Fritz’ geschiedenis kwamen al deze topoi samen. Hij was niet alleen een kind dat nog dicht bij de natuur stond en daardoor bezielde werd door de primitieve, goddelijke scheppingskracht, zijn zwakke gezondheid maakte het ook onmogelijk om die natuur werkelijk te zien: de grillige rotspartijen, watervallen en kusten in zijn landschapjes waren zo geen neerslag van de natuur uit tweede hand, maar een nieuwe natuur, die autonoom gecreëerd was zoals God de wereld geschapen had.¹⁰² Bovendien waren de verhalen rond Fritz doorspekt met variaties op het type anekdotes dat Vasari over Piero di Cosimo vertelde.

⁹⁸ Ibidem, 34.

⁹⁹ Kris en Kurz, *Legend, myth, and magic*, 38–60.

¹⁰⁰ Ibidem, 46; Vasari, *De levens van de kunstenaars*, vol. 2, 13.

¹⁰¹ Dario Gamboni, *Potential images. Ambiguity and indeterminacy in modern art* (Londen 2008) 30.

¹⁰² *République Française*, 7 maart 1875, aangehaald in: Siret, *L’Enfant de Bruges*, 101.

Volgens Siret bewaarde de jongen twee kleine marmeren plaatjes, waarop hij vaak speksel uiteen wreef, om er vervolgens vormen en patronen in te zoeken die als inspiratiebron konden dienen. In de winter staarde hij ook voortdurend naar de rijmplekken op de ruiten, die hem eveneens inspireerden.¹⁰³ In de schilderijtjes zelf lag hetzelfde principe besloten. De manier waarop ze tot stand waren gekomen, door eerst enkele ruwe tonen aan te brengen met een paletmes en dan de spontaan ontstane vormen eruit te halen, integreerde de principes van het toeval en de spontane, onafhankelijke creatie: zoals we, in de woorden van een commentator, 's avonds bij het haardvuur, wanneer de slaap ons overmant, vreemde figuren gaan zien in het vlammenspel'.¹⁰⁴ Max Sulzberger merkte kort na de opening van Fritz' tentoonstelling in Brussel trouwens op dat de lokale kunstenaars plots niets anders meer deden dan het toeval te bevragen via 'grillige tekeningen met de meest bizarre ingrediënten, inkt en bier, roet en sigarenassen en God weet wat nog allemaal'.¹⁰⁵

Fritz liet zijn werk zo als het ware zichzelf scheppen, zoals de natuur, als *natura naturans*, zichzelf voortdurend opnieuw schept. Zijn verdedigers zagen de jongen daarom als de belichaming van het natuurlijke en tegelijkertijd goddelijke, scheppende principe zelf. Ook zijn talent was immers als het ware uit het niets ontstaan, zonder opleiding, spontaan vanuit de natuur. De criticus van *La Chronique* beschreef het wonder van Brugge als een natuurlijk fenomeen: 'een soort van overdaad aan natuurlijke krachten, een ontluiking van het denken, een kracht die zich plotseling ontwikkelt zonder, om zo te zeggen, gecultiveerd te zijn'.¹⁰⁶ Camille Lemonnier sprak over een moeilijk te vatten 'natuurkracht'.¹⁰⁷ Sommigen gingen nog verder en maakten gebruik van de christelijke wortels van de figuur van het wonderkind. De Belgische auteur Octave Pirmez schreef in een open brief dat genieën als Fritz, die tegelijkertijd natuurlijk en goddelijk lijken, aan de wetenschap ontsnappen. Dat het kind zo jong was, maakte zijn zaak alleen maar overtuigender: 'Hij is zuiverder, dichter bij God (...). Waarom zou een breekbaar kind, dat een solitair en contemplatief bestaan lijdt, in die intense rust die zo voordelig is voor de aanschouwing van God, niet doordrongen kunnen zijn van het gevoel van het oneindige leven en dit hebben kunnen vatten in zijn eeuwige grootsheid?'¹⁰⁸ Gustave Lagye vroeg zich in *La Fédération Artistique* af of het hier werkelijk ging om 'de quasigoddelijke manifestatie van een genie waarvoor geen precedënten zijn', om vervolgens zelf te antwoorden: 'Het is inderdaad een wonder. (...) Deze geniale jongen, die misschien nooit de meesterwerken heeft gezien waarvan hij

103 Siret, *L'Enfant de Bruges*, 20.

104 Anonieme brief gepubliceerd in: 'Affaire Van de Kerkhove', *La Flandre Libérale*, 2 april 1875, 2; zie ook: Buls, 'La Question Van de Kerkhove', 198.

105 Sulzberger, 'Frédéric Van de Kerkhove', 1.

106 J., 'Causerie', 1.

107 Lemonnier, 'Un peintre de dix ans', 5.

108 Brief van Octave Pirmez gepubliceerd in: 'Esquisse psychologique', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* 17 (1875) 33.

de stemming en zelfs de procédés heeft doorgrond, is de geboren schilderkunst zelf, zoals Mozart de vleesgeworden muziek was.¹⁰⁹

Fritz' werk belichaamde zo voor sommigen het wezen van de kunst zelf: een autonome en autogeneratieve creatie van iets uit het niets, van chaos tot orde, die enerzijds uit de natuur zelf voortkomt, en anderzijds gelijk is aan de goddelijke creatie zelf.

Besluit

Op 26 november 1875, nadat de verschillende onderzoeken naar de affaire Van de Kerkhove waren afgesloten, besloot *La Chronique* dat het onmogelijk was om finaal uitsluitsel te krijgen. Het blad voegde er enigszins kwaadwillig aan toe: 'Dat zal de Bruggelingen van de eenentwintigste eeuw [echter] niet verhinderen een standbeeld op te richten voor het wonderkind. – U zal het zien!'.¹¹⁰ Fritz' vader zorgde op het kerkhof van Sint-Kruis Brugge voor een grafsteen voor zijn zoon met een medaillon naar een ontwerp van Louis Delacenserie, maar op een standbeeld blijft het wellicht wachten. De voorbeelden van Wang Yani, Marla Olmstead en Kieron Williamson geven echter aan dat Fritz in zekere zin doorleeft in de steeds nieuwe verhalen die er rondom steeds nieuwe wonderkinderen gesponnen worden. De verklaring voor deze verhalen is zelden de werkelijke genialiteit van deze kinderen. Eerder getuigen zij van het onwrikbare geloof in een van de mythologische basispremissen van het denken over kunst: dat, zoals in de natuur iets schijnbaar uit het niets kan verschijnen, ook in de kunsten de mogelijkheid bestaat van een werkelijke, volstrekt autonome artistieke schepping, die niet tot stand komt door iets om te vormen of te verwerken maar door werkelijk van niets iets te maken.

Jan Dirk Baetens studeerde rechten aan de Universiteit Antwerpen en kunstgeschiedenis aan de Katholieke Universiteit Leuven. Aan die laatste instelling was hij verbonden van 2006 tot 2012, eerst als wetenschappelijk medewerker, vervolgens als aspirant van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek – Vlaanderen, en tenslotte als postdoctoraal onderzoeker. In 2011 promoveerde hij aan de universiteit van Leuven met een proefschrift over de Belgische historie- en historisch genreschilder Henri Leys (1815-1869). Momenteel is hij als Universitair Docent verbonden aan de afdelingen Kunstgeschiedenis en Algemene Cultuurwetenschappen van de Radboud Universiteit Nijmegen. Zijn onderzoek spitst zich voornamelijk toe op het negentiende-eeuwse historicisme en de kunstmarkt in de negentiende eeuw.

Jan Dirk Baetens, Radboud Universiteit Nijmegen, Afd. Kunstgeschiedenis & Algemene Cultuurwetenschappen, Postbus 9103 6500 HD Nijmegen (e-mail: j.baetens@let.ru.nl)

109 Gustave Lagye, 'L'Œuvre de Fritz Van de Kerkhove, exposée au Cercle artistique de Bruxelles', *La Fédération artistique* 2 (1874-1875) 353.

110 J., 'Le jeune Fritz', *La Chronique*, 26 november 1875, 2.