

EEN VERTEKEND BEELD?

OPNIEUW DE TOESCHRIJVING
VAN DE DOLHUISVROUW

DIRK J. DE VRIES

Frits Scholtens bijdrage 'In de schaduw van Artus Quellinus' (*KNOB Bulletin* nr. 1, 2017) vraagt om een reactie: wie schiep de Dolhuisvrouw wanneer? >>>

- ▲ 1. Gerrit Lambertsen van Cuilenborch (toegeschreven), detail van het gelaat van de zandstenen Dolhuisvrouw zonder neus, Rijksmuseum Amsterdam (foto auteur)

Het meningsverschil over de maker van de Dolhuisvrouw voert terug op twee kunsthistorici, Elisabeth Neurdenburg en Juliane Gabriels. Scholten is het eens met de monografie *Artus Quellien, de Oude 'Kunstryck belthouwer'* van Gabriels uit 1930, citeert deels haar argumentatie en geeft haar volkomen gelijk in de toeschrijving van de Dolhuisvrouw aan Artus Quellinus. In hetzelfde jaar volgde echter een rechtstreekse confrontatie over deze kwestie tussen Neurdenburg en Gabriels in het *Oudheidkundig Jaarboek*.¹ Scholten vermeldt dit debat niet en negeert een cruciale voetnoot in een later artikel van Neurdenburg in het *Oudheidkundig Jaarboek* van 1943. Gabriels laat daarin aan Neurdenburg weten dat ze zich toch achter de toeschrijving aan Hendrick de Keyser kan scharen.² De oorzaak van Gabriels dwaling laat zich verklaren. In 1910 schreef Jan Six de Dolhuisvrouw al toe aan Hendrick de Keyser,³ waarop A.E. Brinckmann in zijn *Handbuch der Kunstwissenschaft* in 1917 kwam met het alternatief 'Schule des Artus Quellinus d.Ä'.⁴ Gabriels voelde zich aanvankelijk aangemoedigd door Brinckmann en sprak in haar monografie over de geniale persoonlijkheid van 'Quellien en zijn rasgenoten' die uiteindelijk de 'Germaansche barok' op de kaart zouden zetten,⁵ een standpunt dat ze dus in 1943 herriep. Hierna volgen enkele aanvullingen op mijn artikel 'Uit de schaduw van Hendrick de Keyser' (*Bulletin KNOB* nr. 2, 2016) en een conclusie die Scholtens verkeerde aanname een context geeft.

WAT ZEGGEN DE BRONNEN?

Directe vermeldingen of archivalische aanknopingspunten voor de aanwezigheid van *De razernij* of Dolhuisvrouw zijn er niet in het tweede kwart van de zeventiende eeuw, later wel. Methodisch gezien is het echter discutabel om het niet-noemen of niet-tonen zonder meer te koppelen aan afwezigheid. Scholten veronderstelt dat het beeld vanaf het begin publiekelijk zichtbaar was op de binnenplaats van het Dolhuis, dus moeilijk over het hoofd gezien kon worden. Geruime tijd na de afbraak van het Dolhuis (1792) meldt *Het Volk* echter dat het beeld aanvankelijk in een vestibule stond, dus mogelijk besloten, alleen bedoeld voor de regenten.⁶ Het Stadsarchief van Amsterdam biedt weinig aanknopingspunten voor de bouwgeschiedenis van het Dolhuis.⁷ De rekeningen van de regenten, die onder meer verantwoordelijk waren voor de gebouwen, ontbreken helaas. Diverse eerdere auteurs hebben de komst van de Dolhuisvrouw aan een verbouwing in 1615 gekoppeld, dus aan het werkzame leven van Hendrick de Keyser. Zo vroeg lijkt onwaarschijnlijk, omdat de Dolhuisvrouw nog niet te zien is op de nauwkeurige kaart van Balthasar Floris uit 1625 waarop de tweedeling van de binnenplaats zonder het beeld is getekend. In 1637 vond opnieuw een grote uitbreiding plaats, naar veertig kamers,⁸ wellicht een plausi-

bele aanleiding voor de aanschaf of het naar buiten brengen van de Dolhuisvrouw. Standbeelden waren niet erg geliefd in de calvinistische republiek, mogelijk ook een reden om het beeld pas later te bestellen of te exposeren op de binnenplaats. De Keyser werd op z'n vingers getikt voor het vervaardigen van een heiligenbeeld en zijn beeld van Erasmus behoorde volgens sommigen tot de 'publiekelijke afgoden', vooral na de verscherping van het godsdienstige en politieke klimaat direct na 1618.⁹ De afkeur betrof niet alleen heiligen, maar ook voorstellingen met een erotische component zoals het 'uitzinnig naakt' van de Dolhuisvrouw: wulps en onchristelijk!¹⁰ Vernielingen van beelden deden zich voor tijdens de Beeldenstorm van 1566 en opnieuw in 1580, maar ze waren er ook in later tijd. De Dolhuisvrouw getuigt daar zelf van, want haar neus is afgehakt (afb. 1), evenals die van de vier koppen in het voetstuk. Het afhakken van neuzen van beelden of van echte mensen is verminkend en ontarend. Het kwam bij ons in de Middeleeuwen voor en wordt heden ten dage nog gebezigd in andere culturen, onder meer als reactie op overspel. Een Vlaamse calvinist sneed neuzen van beelden af om te zien of zij bloedden of niet.¹¹ Anderzijds is de neus een kwetsbaar onderdeel van een stenen beeld, dat gemakkelijk beschadigd raakt. Het lijkt bij de Dolhuisvrouw en haar kompanen niet om een incident te gaan, maar een scherpe datering van deze 'derde beeldenstorm' dient zich niet direct aan.

GERRIT LAMBERTSEN VAN CUILENBORCH ALSNOG AAN ZET

In de context van dit debat is het van belang het werk van Gerrit Lambertsen, leerling van Hendrick de Keyser, in acht te nemen. Afgezien van een proefstuk in hout heeft Lambertsen, zonder te signeren, niet anders dan in zandsteen gewerkt. Niet alleen de Dolhuisvrouw is van zandsteen, maar ook de beelden en reliëfs in Denemarken en al het latere steenhouwwerk in Kampen en Zwolle. Hendrick de Keyser gaf leven 'aen marmer, aen metael, yvoor, albast en klay',¹² maar zijn leerling Gerrit Lambertsen lijkt minder veelzijdig. Een kwarteeuw later gebruikte Artus Quellinus daarentegen bij voorkeur marmer, eigenlijk ongeschikt voor buitenopstellingen zoals de reliëfs van de timpanen van het stadhuis. Daarnaast werkte hij ook wel in teracotta en brons dat hij door anderen liet gieten. Schrijvend over Quellien meent Gabriels dat de Dolhuisvrouw 'een naar het leven geboetseerde onstuimige figuur' is, 'gedeeltelijk gehavend door regen en wind'.¹³ Niet geboetseerd dus, maar gehakt en – afgezien van de voornoemde verminkingen – toch goed bewaard gebleven. Hoewel de Dolhuisvrouw een gladde afwerking heeft, is aan het voetstuk de kenmerkende inbreng van de steenhouwer af te lezen, iemand die vertrouwd is met zandsteen. De scharreerslag staat



2. Gerrit Lambertsen van Cuilenborch (toegeschreven), mannenhoofd met gehavende neus op het zandstenen voetstuk van de Dolhuisvrouw, waarop de regelmatige, haaks aangebrachte frijnslag van de steenhouwer duidelijk te zien is (foto auteur)



3. Vier oorspronkelijke planeetgoden in het vertrek aan de overkant van de overdekte brug van de Frederiksborg in Hillerød, rechts het beeld van Venus (foto auteur)

keurig haaks op de begrenszende randen; de ontmoeting van de slagen wordt gemarkeerd door scherp getrokken versteklijnen die als 'echo' doorlopen achter de hoofden van de krankzinnigen (afb.2). Er is verder goed te zien dat de Dolhuisvrouw eertijds een witte of crème afwerking had. Dat is bij uitstek de techniek die Lambertsen gebruikte om de zandstenen planeetgoden van de 'Marmorgalleriet' in Frederiksborg het uiterlijk van marmer te geven en verklaart ook waarom de hoofden in Amsterdam en Kampen zo onwaarschijnlijk gaaf bewaard zijn gebleven. Jan Six en andere auteurs noemen de overeenkomstige profileringen van de voetstukken van de Dolhuisvrouw en het Erasmusbeeld in Rotterdam.¹⁴ Scholten relateert dit argument terecht. De huidige hardstenen sokkel in Rotterdam is een kopie uit 1964 die met een onderbreking van drie jaar eerder werd vernieuwd in 1677.¹⁵

In de kennis over het leven en werk van Lambertsen zijn nog diverse lacunes. Enkele bekende feiten geven wel aanleiding om de visie van Scholten te nuanceren.

De gretigheid waarmee Lambertsen inging op de mogelijkheid om voor de Deense koning te werken en de diverse carrièrewendingen nadien getuigen van een flexibele levenshouding. Scholtens suggestie dat Lambertsens reislust niet erg groot was, is daarom niet terecht. In 1623 was Lambertsen nog in Denemarken, waar hij als 'beeldhouwer te Helsingør' betaald kreeg voor het leveren van beelden voor het kasteel Rosenborg in Kopenhagen, opnieuw een koninklijke opdracht.¹⁶ Binnen enkele jaren werkte hij dus op drie verschillende Deense locaties. Ergens daar zal zijn zoon geboren zijn, de latere meester steenhouwer Anthoni Gerritsz van Cuilenborch. Vervolgens vestigt Lambertsen zich omstreeks 1627 in Kampen, maar is daar niet permanent aanwezig. Wegens een verblijf in Amsterdam, geeft hij op 19 oktober 1632 namelijk opdracht aan een Kamper jurist zijn zaken in die stad waar te nemen en verder alle formaliteiten namens hem te vervullen.¹⁷ Het ging dus niet om een uitstapje van een paar dagen en Lambertsens actieradius ge-



4. Gereconstrueerde rechterarm van de Venus of Sibille die net als de linkerarm in haar borst knijpt. Beeld van Gerrit Lambertsen van Cuilenborch, ca. 1620 (foto auteur)

tuigt wel van reislust.

In 1634 doet hij belijdenis in Zwolle, waar hij in 1639 het eervolle, gratis burgerschap van de stad ontvangt. Opmerkelijk is dat zijn Amsterdamse vrouw Liesbeth Jans later naar Zwolle lijkt te komen, omdat zij daar pas in december 1638 belijdenis doet.

In de periode voordat Jans naar Zwolle gaat, is een mogelijke aanwijzing te vinden voor haar betrokkenheid met het Dolhuis. In tegenstelling tot de boekhouding van de regenten zijn de rekeningen van de regentessen van het Dolhuis namelijk wel bewaard (vanaf 1616). Ze gaan over de kleding en het eten van de patienten en memoreren twee keer per jaar de uitbetaling van huishuur van een vijftal vrouwen, met een totaalbedrag dat steeds door de regenten wordt terugbetaald. Gaat het om huishoudelijk of verplegend personeel? Eén van die vrouwen heet 'Lijsbet Ians', die haar halfjaarlijkse huishuur van 25 tot 30 gulden uitgeteld krijgt en wel van november 1633 tot en met voorjaar van 1638, dus corresponderend met haar komst, en be-

lijdenis, in Zwolle.¹⁸ De naam kan een toevalstreffer zijn, maar is ook die van Lambertsens echtgenote en verklaart mogelijk waarom zij daadwerkelijk pas in de loop van 1638 in Zwolle belandt. Onverwacht maakt Liesbeth Jans de relatie met het Dolhuis en de inbreng van Gerrit Lambertsen aannemelijk. Daarmee is een mogelijke vervaardiging en opstelling van de Dolhuisvrouw op de binnenplaats met een marge tussen 1628 en 1638 te dateren, tenzij het beeld eerder binnen stond.

BEELDEN IN DENEMARKEN

Voorals de Deense periode waarin de planeetgoden tot stand kwamen voor de Frederiksborg in Hillerød, is informatief in deze discussie.¹⁹ Beter beschermd dan in de tijd van Neurdenburg staan de gehavende originele reliëfs en planeetgoden hier binnen opgesteld in een overdekte brug die naar een bijgebouw buiten de gracht leidt (afb. 3). Samen met de oudere kopieën worden ze bestudeerd om de nieuw te plaatsen beelden zo



5. Achterzijde van het Venusbeeld van Gerrit Lambertsen van Cuilenborch, waar het lam alsnog de hoorn van een ram aangemeten krijgt door restaurator Ole Lorin Rasmussen (foto auteur)

authentiek mogelijk te reconstrueren.

Neurdenburg ontdekte dat die reliëfs met diverse zeegoden en zeegodinnen ontworpen zijn door De Keyser, die daarvan gravures liet maken.²⁰ Naar alle waarschijnlijkheid is Lambertsen betrokken geweest bij de uitvoering van deze al dan niet in later tijd gekopieerde reliëfs in zandsteen.²¹ Twee restaurerende, klassiek geschoolde beeldhouwers zijn aan de slag met het herstel, waarbij gediscussieerd en gepuzzeld wordt over de iconografie van de beelden (afb.4).²² Een voorbeeld hiervan is de Venus die door Meir Stein wordt geïnterpreteerd als sibille en voedster van de Melkweg uit beide borsten. Dankzij de houding van het beeld en vingerindrukken in de borst menen de Deense beeldhouwers grond te hebben voor de reconstructie van de ontbrekende rechterarm (afb.5). Aan de voet, achter de figuur van Venus, staan bij het origineel een lam en een steenbokje. Uit de plooiwal van het gewaad leiden de beeldhouwers af dat het lam aanvankelijk een gekrulde hoorn had, zoals bekend van een ram. Ram en steenbok staan in dit geval voor sterrenbeelden die in relatie tot Venus mogelijk de geboortetekens zijn van twee opeenvolgende geliefden van Christiaan IV, althans dat is een voorlopige hypothese. De openlijke, erudiete vertoning van allerlei heidense goden en astrologie in het lutherse Denemarken moet een verademing en uitdaging voor beeldhouwers uit de calvinistische Lage Landen zijn geweest.²³

EEN OPDRACHTGEVER IN KAMPEN

De hoofden in de voorgevel van Broederweg 9 in Kampen lijken sterk op de twee planeetgoden Ceres en Bacchus aan het Amsterdamse Huis met de Hoofden, en vormen een belangrijke aanwijzing voor de komst en de activiteiten van Lambertsen in Kampen. Dat maakt de bewoningsgeschiedenis van dit pand extra interessant. Carin Koopman beredeneerde onlangs dat het betreffende hoekpand in opdracht van Johan Dimmer de Meijne (1603-1642) opgetrokken is.²⁴ Johan Dimmer de Meijne komt uit een geslacht van 'tafelhouders', die vergunning ('octrooi') kregen voor het houden van een bank van lening of lommerd, en tevens familiale banden hadden met soortgelijke instellingen in heel Nederland. Toen senior in 1631 overleed, nam zijn weduwe Janneken de zaken waar. Daarna, vanaf 1632 tot zijn dood in 1642, opgevolgd door zoon Johan, die in 1627 in Kampen trouwde met Femme Gerrits. Afgezien van de treffende overeenkomst tussen de hoofden in Amsterdam en Kampen, lijkt het dus aannemelijk dat de jonge, welgestelde man die boven in de gevel van Broederweg 9 staat afgebeeld het portret is van Johan Dimmer de Meijne (afb.6). Hoewel er geen harde datering beschikbaar is van het pand, is het zeer aannemelijk dat Gerrit Lambertsen van Cuilenborch het metsel- en steenhouderswerk heeft uitgevoerd tussen 1627 en 1642, eerder vroeg dan later in die periode.



6. Borstbeeld van een jonge man, waarschijnlijk van de tafelhouder Johan Dimmer de Meijne in de geveltop van Broederweg 9 in Kampen, toe te schrijven Gerrit Lambertsen van Cuilenborch (foto auteur)



7. Gevelsteen van de in 1442 door Reinier van Arkel gestichte inrichting voor krankzinnigen in 's-Hertogenbosch, in 1686 gehouwen door Peter van Coevorden (Erfgoed 's-Hertogenbosch)

ANDERE DOLHUIZEN

In de discussie over een mogelijk voorbeeld of uitgangspunt van de Dolhuisvrouw doet Scholten een aantal interessante suggesties. Hij sluit niet uit dat Hendrick de Keyser en zijn atelier rechtstreeks door Rubens beïnvloed kunnen zijn geweest. Afgezien van mogelijke inspiratiebronnen, Italiaanse en andere zuidelijke meesters, lijkt de Dolhuisvrouw op haar beurt latere beeldhouwers geïnspireerd te hebben met vergelijkbare poses in Leiden en Hannover plus nog andere.²⁵ Over mannen in psychiatrische context is nog weinig gezegd,²⁶ ook al zijn beelden uit die sfeer barokker, dat wil zeggen nadrukkelijker gespiegeld en jonger van datum dan de Dolhuisvrouw. Hierbij moet de gevelsteen van Reinier van Arkel in Den Bosch genoemd worden (afb. 7). Behalve twee schrijlings zittende 'zinnelozen', zien we vier kleinere mannetjes waarvan er drie, net als in Amsterdam, vanuit een luikje in zwaar vergrendelde deuren naar buiten kijken. Gekoppeld aan nieuwbouw in 1686 werd de steen in opdracht van de 'zinneloosmeesters' gehouwen door de Dordtse steenhouwer Peter van Coevorden.²⁷ De half liggende,

etende mannen vertonen op hun beurt gelijkenis met de sculpturen *Raving and Melancholy Madness* van de Londense inrichting Bethlem/Bedlam. Net als de Dolhuisvrouw zijn de mannen goeddeels naakt, echter ook kaalgeschoren en één is er geketend. Deze sculptuur uit 1676 is van de Deense beeldhouwer Caius Gabriel Cibber (1630-1700). Beide duo's lijken de realiteit te vertolken en kennen een equivalent in het gesigneerde, in 1673 daterende beeld van Pieter Xaveri (ca. 1647-1674) in het Rijksmuseum (afb. 8).

CONCLUSIE

Het benoemen van stijlen blijkt niet direct bruikbaar te zijn voor een betere datering van de Dolhuisvrouw. Behalve barok en classicisme moet voor de Dolhuisvrouw misschien de duiding maniërisme worden toegevoegd, vanwege de gekunstelde houding van haar lange armen. Er zijn thans betere argumenten beschikbaar om de Dolhuisvrouw toch in de eerste helft van de zeventiende eeuw te dateren. Wegens een calvinistisch taboe op wulpse naaktheid stond het beeld wellicht eerst binnen, maar er zijn historische aanknopingspunten gevonden die vooral nog pleiten voor het



8. Krankzinnigen in razernij, terracotta van Pieter Xaveri, 1673 (Rijksmuseum Amsterdam)

auteurschap van Gerrit Lambertsen in het tweede kwart van de eeuw. Voor een oudere generatie kunsthistorici was de vorm allesbepalend en werden materiaal en afwerking soms niet eens genoemd. De grote meesters van de zeventiende eeuw werkten inderdaad in verschillende materialen of zochten andere specialisten om hun werken in brons of terracotta te realiseren.

Vanuit het steenhoudersambacht waren en bleven de traditioneel opgeleide leerlingen en gezellen vertrouwd met de regiogebonden steensoorten: de zuidelijke steenhouders met de verschillende soorten kalksteen uit België en Noord-Frankrijk. Voor het beeldhouwwerk aan gebouwen maakten Hendrick de Keyser en zijn werkplaats primair gebruik van zandsteen. Dat is het materiaal waar Lambertsen vertrouwd mee was en bleef, ook toen hij daarna vertrok naar Denemarken, Kampen en Zwolle, waar de Bentheimer zandsteen ruim voorhanden op stapel lag. De door kunsthistorici hooggeprezen kunstenaars waren tot op zekere hoogte ook metselaars, stadsbouwmeesters

en projectontwikkelaars. Het oeuvre van Gerrit Lambertsen vertoont gaandeweg een kwalitatieve terugval, die zich laat verklaren door een verschuiving van de soort opdracht, teruglopende gezondheid en inbreng van minder getalenteerde zonen en knechten. De Keyser en Lambertsen leidden op verschillende tijdstippen een eigen werkplaats, maar staan dicht bij elkaar qua herkomst, stijl en techniek. Dit onderkende Neurdenburg, zoals ook de vergelijkbare onderlinge relatie van de jongere barokke, zuidelijke beeldhouders Artus Quellinus en Rombout Verhulst. Zoals in de schilderkunst, hebben oudere generaties kunsthistorici pionierswerk verricht, maar visten ze in een te klein vijvertje naar 'genieën'. Gabriels monografie is niet alleen subjectief hoogdravend, maar ook een exponent van de raciale tijdgeest voorafgaand aan de Tweede Wereldoorlog. Met selectief citeren en toeschrijven draagt Scholten vooralsnog zelf bij aan wat hij 'een hardnekkig misverstand' noemt, dat om correctie en nuancering vraagt.

NOTEN

- 1 J. Gabriels, 'Nog eens "De Razernij" of "Dolhuisvrouw" van het Nederlandsch museum', *Oudheidkundig Jaarboek* (1930), 171-174 met een 'Naschrift' van E. van Neurdenburg, 174-175.
- 2 E. Neurdenburg, 'Hendrick de Keyser en het beeldhouwwerk aan de galerij van Frederiksborg in Denemarken', *Oudheidkundig Jaarboek* 1-2 (1943), 33-41, nt. 9 p. 41: 'Ik neem deze gelegenheid waar om mededeeling te doen van de instemming met mijn toeschrijving aan Hendrick de Keyser en Geraert Lambertsz., die Dr. J. Gabriëls, die te voren in haar boek over Artus Quellinus het werk in aansluiting aan Dr. A.E. Brinckmann aan dezen meester had toegeschreven, mij indertijd mondeling betoonde'.
- 3 J. Six, 'Hendrik de Keyser als Beeldhouwer', *Jaarverslag Koninklijk Oudheidkundig Genootschap* 52 (1910) v-XLVIII, hier: XXII-XXVI.
- 4 A.E. Brinckmann, *Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, Berlin-Neubabelsberg 1917, 299-300.
- 5 J. Gabriels, *Artus Quellien, de Oude 'Kunstryck belthouwer'*, Antwerpen 1930, 263.
- 6 Buitenbeeldenbeeld.nl/Rijksmuseum/Razernij.htm.
- 7 Stadsarchief Amsterdam, 342, Archief van de Gasthuizen, 6. Het archief van het Dol- of Krankzinnigenhuis met 6.1.2 het Financieel beheer.
- 8 C. Commelin, *Beschrijvinge van Amsterdam...*, Amsterdam 1693, 478.
- 9 C.A.L. Sander, 'Het dulhuys of dolhuis aan de veste of de Kloveniersgracht', *Maandblad Amstelodamum* 45 (1958), 237. Zie voor de bouwgeschiedenis G. Vermeer, 'Het Dolhuis in Amsterdam en het tomen van de razernij', *Amstelodamum* 94 (2007), 5, 3-18; *Memorie over de geschiedenis van het gesticht, met aantekeningen over bestuur en beheer*, m.s. van Hovius, Stadsarchief Amsterdam, 342: Archief van de Gasthuizen, 6.1.1 inv.nr. 928.
- 10 J. Becker, *Hendrick de Keyser. Standbeeld van Desiderius Erasmus in Rotterdam*, Bloemendaal 1993, 56-76.
- 11 I.M. Veldman, 'Calvinisme en de beeldende kunst in de zeventiende eeuw', M. Bruggeman e.a. (red.), *Mensen van de Nieuwe Tijd. Een liber amicorum voor A.Th. van Deursen*, Amsterdam 1996, 297-306, hier: 301-302.
- 12 A. Duke, 'De calvinisten en de "paapse beeldendienst". De denkwereld van de beeldenstorm in 1566', Bruggeman e.a. 1996 (noot 10), 29-45, hier: 38.
- 13 Becker 1993 (noot 9), 81.
- 14 Gabriëls 1930 (noot 5), 152.
- 15 Six 1910 (noot 3), xxiii.
- 16 Becker 1993 (noot 9), 11.
- 17 H. Honnens de Lichtenberg, *Kunstindeks Danmark & Weilbachs Kunstnerleksikon online*, met vriendelijke dank aan Juliëtte Roding, Universiteit Leiden. Zij merkt op dat daarin niet vermeld staat dat het beelden van Käin en Abel betreft, zoals ik eerder suggereerde.
- 18 Stadsarchief Kampen: A. Alink, *Recognitiën 1631-1633. Kamper Genealogische en Historische Bronnen*, dl. 30N, Kampen 2013, 65.
- 19 Stadsarchief Amsterdam, 342, 944, Memorieboek van de Regentinnen 1616-1660, 7-9.
- 20 Een bezoek hieraan in 2016 was mede mogelijk dankzij Kent Alstrup van de Deense Agency for Culture and Palaces.
- 21 Neurdenburg 1943 (noot 2), 33-41.
- 22 Opmerkelijk is dat de reliëfs spiegelbeeldig zijn uitgevoerd in vergelijking met de gravures.
- 23 Met dank aan de restauratoren Ole Lorin Rasmussen (DK) en Anders Krüger (S).
- 24 Zie soortgelijke presentaties binnenshuis door de burgerlijke adel in Zwolle door Van Haersolte.
- 25 C. Koopman, www.cultuurzien.nl Kamper geheimen, afl. 3. Zie verder: L.J. Rietema, 'Tafels van Leninge in Overijssel (1550-1800)', 93 (1978), 59-100; J. Belonje, 'Kamper Lombardhouders en hun familie', *Kamper Almenak* 1980-'81, 227-231; H.W. van den Hoven, *Oog voor/ Kijk op 'Het huis van Bakker Post' aan den Broederweg*, Kampen 2006 (uitgave in eigen beheer). De weduwe van Johan Dimmer zette na 1642 de zaak voort die in 1656 werd overgenomen door een oom van de overleden man.
- 26 In de achttiende eeuw zijn meer afbeeldingen van krankzinnige, harentrekende vrouwen bekend, zie A. Kerkhoven m.m.v. A. Klijn, *Beeld van de psychiatrie 1800-1970. Historisch bezit van de psychiatrische ziekenhuizen in Nederland*, Zwolle/Utrecht 1996, 28-29.
- 27 Met dank aan de verwijzingen waarop Joost Vijselaar, hoogleraar geschiedenis van de psychiatrie aan de Universiteit Utrecht, mij attendeerde.
- 28 www.bossche-encyclopedie.nl/overig/gelvelstenen.

PROF. DR. D.J. DE VRIES is bouw- en architectuurhistoricus bij de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed en bijzonder hoogleraar Bouwhistorie & Erfgoed bij de Faculteit Archeologie van de Universiteit Leiden, oud-

hoofdredacteur van het *Bulletin KNOB*, oud-vicevoorzitter van de Arbeitskreis für Hausforschung en medeoprichter van de Stichting Bouwhistorie Nederland.

A DISTORTED PICTURE? THE ATTRIBUTION OF THE DOLHUISVROUW REVISITED

DIRK J. DE VRIES

Who created the Dolhuisvrouw (Madhouse Woman) and when? The debate surrounding these questions can be traced back to two art historians, Elisabeth Neurdenburg and Juliane Gabriels. This article provides a response to Frits Scholten's article on the subject in *Bulletin KNOB* no. 1, 2017, a few additions to my own article in *Bulletin KNOB* no. 2, 2016, and a conclusion about the art-historical context of the attribution of the Dolhuisvrouw. Scholten, who is in agreement with Gabriels' 1930 monograph, *Artus Quellien, de Oude 'Kunstryck belthouwer'*, quotes part of her argumentation and fully endorses her attribution of the Dolhuisvrouw to Artus Quellinus. However, Scholten fails to mention a crucial footnote in a later article by Neurdenburg in the 1943 *Oudheidkundig Jaarboek*, in which Gabriels declares that she now supports the statue's attribution to Hendrick de Keyser.

Various earlier authors have linked the appearance of the Dolhuisvrouw to a renovation in 1615, and thus to the working life of Hendrick de Keyser. Such an early date seems unlikely because the Dolhuisvrouw is absent from a meticulous map drawn in 1625 by Balthasar Floris, which shows the divided courtyard minus the statue. In the context of this debate, it is important to consider the work of Gerrit Lambertsen, Hendrick de Keyser's pupil. Apart from a test piece in wood, Lambertsen worked exclusively in sandstone, without signing his work. Although the Dolhuisvrouw has a smooth finish, the plinth exhibits the typical input of a stone-

mason – of someone who is familiar with sandstone. A reference to styles proves to be of little direct use in arriving at a more accurate dating of the Dolhuisvrouw. Nowadays there are better arguments for dating the statue to the first half of the seventeenth century. Owing to a Calvinist prohibition on licentious nudity, it is likely that the statue initially stood indoors, but historical clues have been discovered that for the time being support Gerrit Lambertsen's authorship in the second quarter of the century. For an older generation of art historians, form was all-decisive and some did not even mention material and finish. The great masters of the seventeenth century did indeed work in various materials or sought out other specialists to have their works realized in bronze or terracotta.

Hendrik de Keyser and his pupil Gerrit Lambertsen both had their own workshops at different points in time, but had a lot in common in terms of origins, style and technique. This was acknowledged by Neurdenburg, as was the comparable relationship between the younger baroque sculptors from the southern Netherlands, Artus Quellinus and Rombout Verhulst. As in painting, older generations of art historians carried out pioneering work, but they looked for 'geniuses' in a much too small pool of talent. With selective quotations and attributions Scholten is himself continuing to contribute to what he calls 'a stubborn misunderstanding' requiring correction and qualification.