

OUDHEIDKUNDIG JAARBOEK

VIERDE SERIE VAN HET BULLETIN VAN DEN
NEDERLANDSCHEN OUDHEIDKUNDIGEN BOND

DETIENDE
JAARGANG
1946

N.V. BOEKHANDEL EN DRUKKERIJ VOORHEEN E. J. BRILL — LEIDEN

BESTUUR : Prof. W. A. E. VAN DER PLUIJM, Voorzitter ; Jhr Dr D. P. M. GRASWINCKEL, Waarnemend Secretaris ;
JACOB MEES, Penningmeester.

REDACTIE : PROF. DR A. W. BYVANCK, VOORZITTER ; DR J. J. DE GELDER, SECRETARIS ;
DR J. G. VAN GELDER ; DR ELISABETH NEURDENBURG ; DR M. D. OZINGA

INHOUD

Nieuwe gegevens betreffende de Maria Magdalena-kerk te Goes, door W. S. Unger	1
De Middenrijnsche tapperie uit de verzameling-Bisschop in het Friesch Museum te Leeuwarden, door G. T. van IJsselstein, met 2 afbeeldingen	3
Iets over tinmerken, door J. G. N. Renaud, met 9 afbeeldingen en 1 tekstfiguur	7
Goudleeren behangsels, naschrift, door J. Slagter	14
De tinnen stadskannen in Nederland, door D. F. Lunsingh Scheurleer, met 15 afbeeldingen en 3 tekstfiguren	15
Nieuws over den Amsterdamschen beeldhouwer Albert Vinckenbrinck, door Th. H. Lunsingh Scheurleer, met 7 afbeeldingen, waarvan 2 in den tekst	29
De portretten der landcommandeurs van de Balje van Utrecht, door R. van Luttermvelt, met 6 afbeeldingen .	33
Aanteekeningen op de Hollandsche beeldhouwwerken van J. P. van Bourscheit, vader en zoon, door A. Staring, met 7 afbeeldingen waarvan 1 in den tekst	40
Oorlogsschade aan Geldersche monumenten, boekaankondiging	49
Het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden en zijn beteekenis voor het Rijksmuseum door Th. H. Lunsingh Scheurleer, met 28 afbeeldingen	50
Spreeuwopotten door J. G. N. Renaud, met 5 afbeeldingen en 2 tekstfiguren	67
Nog een spreeuwop, door H. Brunsting, met 2 afbeeldingen en 1 tekstfiguur	70
Boekbesprekingen	21, 70

[Afbeeldingen I—XVI]

OULDHEIDKUNDIG JAARBOEK

VIERDE SERIE
VAN HET BULLETIN VAN DEN
NEDERLANDSCHEN
OULDHEIDKUNDIGEN BOND

DERTENDE JAARGANG
AFLEVERNG 1
SEPTEMBER 1944

N.V. BOEKHANDEL EN DRUKKERIJ VOORHEEN E. J. BRILL TE LEIDEN

INHOUD VAN AFLEVERING I

[BULLETIN SERIE IV, JAARGANG MCMXLIV]

	Blz.
W. S. UNGER, Nieuwe gegevens betreffende de Maria Magdalena-kerk te Goes	1
G. T. VAN IJSSELSTEYN, De Middenrijnsche tapisserie uit de verzameling-Bisschop in het Friesch Museum te Leeuwarden, met 2 afbeeldingen	3
J. G. N. RENAUD, Iets over tinmerken, met 9 afbeeldingen en 1 tekstfiguur	7
J. SLAGTER, Goudleeren behangsels, naschrift	14
D. F. LUNSINGH SCHEURLEER, De tinnen stadskannen in Nederland, met 15 afbeeldingen en 3 tekstfiguren	15
Boekbesprekingen	21

[Afbeeldingen I—IV]

OUDHEIDKUNDIG JAARBOEK

REDACTIE:

Prof. Dr A. W. BYVANCK, Voorzitter ; Dr J. J. DE GELDER, Secretaris ; dr J. G. VAN GELDER
Dr G. C. LABOUCHÈRE ; Dr ELISABETH NEURDENBURG ; Dr M. D. OZINGA ;
Dr H. SCHNEIDER en Prof. Dr W. VOGELSANG.

Alle stukken voor de Redactie te zenden aan den Secretaris, dr J. J. de Gelder, huize „Schoutenburg” te Oegstgeest.

☞ *De redactie zal gaarne de plaatsing van toegezonden bijdragen overwegen, maar alleen copy* ☞
in machineschrift of in duidelijk handschrift is voor opneming geschikt. De zetmachine geeft
☞ *bij extra-correctie vertraging en onkosten die den auteur moeten in rekening gebracht worden.* ☞

NIEUWE GEGEVENS BETREFFENDE DE MARIA MAGDALENA- KERK TE GOES

DOOR DR W. S. UNGER

Reeds twee malen is de prachtige, het stadsbeeld zoo zeer domineerende kerk van Goes het onderwerp van behandeling geweest in het orgaan van den Oudheidkundigen Bond. In het Bulletin van 1901/2 gaf de rijksarchitect Ad. Mulder naar aanleiding van de toenmalige partieele restauratie een overzicht van de bouwgeschiedenis van het monument ¹⁾; in het Jaarboek van 1930 beschreef H. van der Kloot Meyburg de onder zijn leiding tot stand gekomen algeheele restauratie, die door de Bondsleden in Juli van dat jaar op hun Zeeuwsche excursie kon worden bewonderd ²⁾. Doch hoezeer ook door oudere auteurs over deze belangrijke laat-Gothische kerk vrij veel is gepubliceerd, het resultaat dezer studiën is niet in allen deele bevredigend. Eenige vondsten in het oudste Voorgeboudenboek der stad die zij bijna allen, tot zelfs de archivaris-predikant Piccardt, hebben verwaarloosd, brachten mij er toe de oudere beschouwingen eens na te werken, en daarbij bleek de oudste geschiedenis van dit monument toch wel heel anders te moeten worden gezien dan tot nu toe was voorgesteld.

Het dichtst bij de waarheid was nog de beschrijver van Goes in den Teg. Staat ³⁾, mr J. Dominicus Jz., raad der stad, — maar die had dan ook inzage gehad van voornoemde bron — als hij vertelt, dat men op het laatst der vijftiende eeuw deze kerk is begonnen te bouwen en zij kort na 1505 was voltooid. En verder: „eertijds stondt op het midden van het kruis derzelve een spits, waarin een klok hing”; na den brand van 1618 „heeft men, bij de herbouwing, op die plaats een fraai toorentje gemaakt”.

Ds. Swalve, die uit een sindsdien verloren handschrift van een liefhebber der Goesche geschiedenis, Keetlaar, heeft geput, geeft de volgende voorstelling ⁴⁾. Het begin der stichting ⁵⁾ en de naam van den bouwmeester zijn onbekend, doch toen in den aanvang der vijftiende eeuw het westelijk deel werd opgetrokken, bestond het oostelijke reeds. In 1407 werden voorrechten van de bierdragers overgedragen aan O. L. V. kapel; 23 Juli 1410 beloofde de vicaris van den bisschop van Utrecht aflaten aan hen, die de kerk op zekere tijden zouden bezoeken of haar iets zouden legateeren. Den 18en Juni 1423 was het geheel met den toren, ook hier aan de westzijde, voltooid en werd de kerk ingewijd. Vervolgens behandelt hij den brand van 11 Sept. 1618, die

het gewelf in het westelijke deel en den toren deed instorten; de kerk werd herbouwd, doch de toren werd niet weder opgetrokken, doch van stadswege plaatste men „op de vier middelste pilaren der kerk een zeer nette spits en voorzag die met een uurwerk en klokken-spel”:

Ook ds Piccardt ⁶⁾ is door de voorstelling van dien westtoren geplaagd. Hoewel hij eerst zekeren twijfel oppert daar er geenerlei afbeelding ergens gevonden wordt ⁷⁾ en hij er „nergens anders” ⁸⁾ gewag van vond gemaakt, maakt hij later uit bovengenoemde inwijdings-acte op dat de vicaris toen „den toren met het achterste gedeelte der kerk” — men geniete naar waarde deze aanduiding, waarmede P. overigens het westelijk deel heeft bedoeld! — heeft geconsacreerd. Het heeft echter weinig zin te trachten zich hiervan een voorstelling te maken, daar van hetgeen thans aanwezig is niets uit den tijd der wijding dagteekent.

Dat deze predikanten-oudheidkundigen in hun, overigens zeer onvolledig gebruikte, bronnen verstrikt zijn geraakt, wekt geen verwondering, doch dat ook een architect als de rijksbouwmeester Mulder, die bij de restauratie van 1898 het monument aan den lijve onderzocht, in hun ban gevangen bleef, is toch bevreemdend. Wel constateerde hij dat uit aandachtige beschouwing van koor- en transeptmuur ter plaatse, waar deze samen komen, mag worden geconcludeerd dat beide deelen van verschillende bouwperiode zijn ⁹⁾, doch overigens vinden wij ook bij hem de boven gereleveerde voorstelling met westtoren en al zonder bedenkingen aanvaard. Ook hij meent dat op het einde der veertiende eeuw besloten werd een groote kerk te bouwen „op de tegenwoordige”, die echter in gedeelten is voltooid: koor, transepten en schip; het laatste, volgens hem belangrijk grooter dan het tegenwoordige, dateert hij op het einde der vijftiende of begin der zestiende eeuw.

Aan de hand van deze publicaties gaven de bewerkers van de Voorloopige Lijst ¹⁰⁾ der Zeeuwsche monumenten van de geschiedenis dezer kerk het volgende beeld. „In 1407 wordt eene O. L. V. kapel vermeld tegenover het schip der tegenwoordige kerk ¹¹⁾. In 1410 wordt een aflat gegeven voor den bouw der kerk ¹²⁾, die 18 Juni 1423 werd ingewijd en waaruit zich de tegenwoordige kerk ontwikkelde. De kerk had

een schip van 5 traveeën met kapellen en westtoren (1410-1423)". Na melding te hebben gemaakt van den brand van 1618 en den herbouw in de volgende jaren, wordt vervolgens bij de beschrijving van het monument het schip op 1619-1621 gesteld, dwarspand en drieschepig koor op het laatste kwart der vijftiende eeuw. Na het voorafgaande doet deze dateering eenigszins verrassend aan; absoluut zeker dat zij voor beide deelen der kerk is bedoeld zijn wij echter niet, doch dan zou de opgave zoo niet onvolledig, dan toch onduidelijk zijn.

Het oudste Voorgebodenboek van Goes bevat op f. 129 de volgende opteekening d.d. 9 Maart 1455:

Item, is overgedragen by bailiu, burgermeesteren ende scepenen der stede van der Goes dat men ordineren, fonderen ende maken sal een chore an der kerken ter Goes met drie upgaende gevelen met sijn eyssche ende toebehoren in alre manieren, als binnen der stede van der Goude an de prochiekerke staet.

Al is de reden ervan ons niet geopenbaard, men ziet hieruit dat men in 1455 voor de noodzaak van een vernieuwing van het koor stond. Bovengenoemde voorstellingen, op andere gronden al verdacht, blijken nu met één slag onhoudbaar. En de verwijzing naar het Goudsche voorbeeld¹³⁾ is stellig een verrassend gegeven, maar heeft toch niet meer dan academische waarde, want uitgevoerd is dit niet, althans niet naar bovenbedoeld plan. Het huidige koor, dat onmogelijk beschouwd kan worden als een koor met drie opgaande gevels, moet, zooals dr. E. H. ter Kuile mij bericht, bovendien uit het laatste kwart der vijftiende eeuw dategteekenen¹⁴⁾ en is niet incens en niet naar één oorspronkelijk plan gebouwd. En hij vervolgt: „de plattegrond wijst er al dadelijk op dat de plannen tijdens den bouw zijn gewijzigd en de opstanden niet minder. Het is dus best mogelijk dat het koor, zooals wij dat kennen, aanvankelijk is opgezet als een hallenkoor met een enkelen vlakken sluitgevel voor elk van de drie beuken, maar dat men al spoedig na het begin het oorspronkelijke plan in basilikale richting heeft gewijzigd en voltooid. Meer dan een zekere mate van waarschijnlijkheid is in dezen niet te bereiken." Bij deze onzekerheid is het dubbel te betreuren dat de Goesche archivalia, die zoo'n ongedachte onthulling deden, hierover verder niets hebben te vertellen. Waar in den regel bij de Zeeuwsche monumenten zuidelijke invloeden te constateeren vallen is het merkwaardig, hier noordelijke aan het werk te zien, en het valt slechts te betreuren dat onze informatie niet vollediger is.

Ten aanzien van den bouw van het transept echter

brenghet zij nog welkome gegevens, nl. het bestek „hoe ende in wat manieren dattet cruyswerck up te kerck besteedt es te deckene met waghescot" van 7 Mei 1505, en een ander betreffende het afbreken der pilaren van het „oude werck"¹⁵⁾. Daardoor is het niet alleen mogelijk dit fraaie, op voorbeeld van de Leidsche St. Pancraskerk, doch zonder zijbeuken, opgetrokken transept te dateeren, maar ook enkele gegevens te winnen omtrent de kerk. Het dekwerk moest geschieden met „goeden, droegen wagenschote van twee duymen dick up syne groufcant ende eenen duym up zynen mescant"; men moest het „grouven zoo diepe, als dat dack upten choer gegroeft es". Verder zou men dit werk „eerst beghinnen te decken van den choere totten toren¹⁶⁾ toe ende dairnair van den toren tot beyde den ghevelen toe, alzoeverre als dat behoiren sal, want an de ghevels over beyde zyden gebreken noch spanagiën". De annemer, zekere Gillis Cornelis' Vervalcke, zou „alzulcke dry balcken, als liggen int noorteynde binnen der kercke", in korting van zijn betaling krijgen, waaruit blijkt dat het hier een verbouwing of vernieuwing der kerk betrof. Meer leeren wij hierover uit het andere bestek, dateerend van 18 Nov. 1506, dat luidt als volgt:

Te wetene, dat de annemer van desen wercke afbreken sal alle de oude kercke of oude werck, alzoewel van houte als van steene, staende binnen den cruyswerck, ende de fundamenten drie voeten onder d'eerde ende alle de steenen, hout ende greuys, dat van desen wercken comen sullen, sal de annemer upt kerchoff leveren up zynen cost, ende dat houtwerck sal men afbreken totten meesten proffyte alzo men best sal connen ende mogen, ende dese fundamenten sullen drie voeten onder d'eerde uuytgebroken wesen, alzo die nu staen; voirts sal hy afbreken ende uuytdoen den schilt¹⁷⁾, die voir den choor staen, ende de bogen ende pilaren witten binnen den cruyswercke, alzo 't behoeren sal. Voirts soo sal hy de kerk binnen den cruyswercke hooghen, naervolgende den yersten trappe van den choore, int waterpas ende leggen de plavuysen; dies sal hem de kercmeesters de plavuysen ende calck besorgen. Voirts sal de annemer van desen wercke de kercke van den cruyswercke westwärts hoegen ende maken effen ende na den hiessche van den wercke¹⁸⁾.

De laatste eisch brenghet ons naar het schip; geen enkel document daarover uit de vijftiende of zestiende eeuw is bewaard. Op de bovengenoemde plattegrond van Van Deventer, die van c. 1550 is, is het kennelijk lager dan het transept, en ook de copie van een oude schilderij¹⁹⁾, het beleg va 1572 weergevend, toont

een zelfde beeld. Zou hieruit niet mogen worden aangenomen dat dat schip ouder was dan het in den aanvang der zestiende eeuw gebouwde transept? In ieder geval, vast staat dat de brand van 11 Sept. 1618, die ook het koor niet onberoerd liet, dit deel der kerk zeer ernstig heeft beschadigd. Maar zooals men uit het reeds genoemde *Register van notulen en actitaten 1618*, waarvan Ad. Mulder een dankbaar gebruik heeft gemaakt, in bijzonderheden kan leeren kennen, werd het van 1619 tot 1621 weder hersteld niet alleen, doch ook door Marcus Anthonius, fabriekmeester te Antwerpen, voltooid, en kreeg de Maria Magdalenakerk ten leste haar definitieve gedaante. En reeds Weissman²⁰⁾ heeft opgemerkt dat hierbij de laat-gothische vormen zoo goed zijn toegepast, dat men het niet voor een werk der zeventiende eeuw zou aanzien.

Tot zoover dan de archivalia. Misschien zal eens een onderzoek van het monument aan den lijve door deskundigen aanvulling van de hieruit gewonnen voorstelling kunnen brengen, misschien ook deze wijzigen.

1) Ad. Mulder, Iets over Goes en zijn hoofdkerk (Bulletin Ned. Oudh. Bond III (1901/2) p. 142 vlg.).

2) H. van der Kloot Meyburg, De groote of Maria Magdalena-kerk [te Goes] (Oudh. Jaarboek 1930 p. 46 vlg.).

3) Tegenwoordige Staat van Zeeland (Amsterdam, 1753) II p. 38.

4) E. B. Swalue, De Goessche kerk (Zeeuwsche Volksalmanak 1844 p. 36 vlg.).

5) Het is hun allen blijkbaar ontgaan dat reeds in 1216 de kerk van Goes wordt genoemd in een bevestiging der goederen van het kapittel van St. Pieter te Utrecht; zie Oorkondenboek van Holland en Zeeland I no. 250.

6) Dr R. A. S. Piccardt, Bijzonderheden uit de geschiedenis der stad Goes (Goes, 1865) p. 40 vlg.

7) Nadien zijn de bekende plattegronden van Jacob van Deventer voor den dag gekomen, doch daarop is van een westtoren niets te bespeuren, wel van een vieringstoren. Wel spreekt het bestek van de slooping na den brand (Register van notulen en actitaten 1618

(Gem.-archief Goes) f. 19) in 1619 van den „westgevel met den toren van de voute” — de beide andere partijen waren de noordzijde en de zuidzijde —, doch zou hiermede niet het restant van den vieringstoren zijn bedoeld? Of de traptoren(s), die ook nu aan den westgevel worden aangetroffen?

8) Nl. dan bij J. de Kanter en J. ab Utrecht Dresselhuis, De provincie Zeeland (Middelburg, 1824) p. 241, waar echter bij den brand van 1618 wel van een toren, doch niet met name van een westtoren wordt besproken. Ds. Piccardt citeert merkwaardigerwijze niet zijn voorganger Swalue, de eigenlijke vader dezer legende.

9) Hierover geeft ook de leider der restauratie van 1922 vlg. jaren, die zich overigens aan het artikel van Mulder refereert en niet in historische bijzonderheden treedt, belangrijke beschouwingen; zie Oudh. Jaarboek 1930 p. 51.

10) Voorloopige lijst der Nederlandsche monumenten van geschiedenis en kunst VI. De provincie Zeeland (Utrecht, 1922) p. 41.

11) Slaat men het betreffende stuk bij Van Mieris, Charterboek IV p. 71, op, dan blijkt van plaatsbepaling dezer kapel geen sprake.

12) Het ms. Keetlaar, en daarnaar ds. Swalue, sprak niet van bouwen doch van hen, die de kerk zouden bezoeken of haar iets zouden legateeren!

13) Deze kerk is door brand te niet gegaan en in 1485 is met herbouw begonnen, die in 1540 gereed was. Ontgraven fundeeringen hebben een overeenkomstigen aanleg blootgelegd, zie Bulletin Oudh. Bond 1910 p. 79.

14) Hoewel zonder nadere gegevens niet kan worden beweerddat zij in dat jaar is voltooid, het is toch vermeldenswaard dat in 1470 blijkens een aanteekening in het oudste Voorgebodenboek door acht gilden glazen aan de kerk zijn geschonken, waarvan een „boven in de huve”.

15) Tweede voorgebodenboek (Gem.-archief Goes) f. 79 vs. vlg., f. 90.

16) Bovengenoemde vieringstoren, in 1618 verbrand en herbouwd, in 1930 vernieuwd.

17) De juiste zin van dit woord is mij niet bekend geworden.

18) Volledigheidshalve zij nog melding gemaakt van een bestek van een „portaal an de noortdeure van den cruyswerck” van 4 Dec. 1508 (Tweede voorgebodenboek f. 90 vs.), van 20 voet hoogte, 17 breedte en 12 diepte, met drie deuren, aan de zijde van de kerk „werckelick ghepaneelt ende gesteken”, aan de andere zijde plat, waarvan de schrijnwerker Adriaen Jansz. aannemer werd.

19) Het schilderij, in 1824 nog vermeld, was c. 1870 verlorén. De teekening wordt ten Gemeente-archieve bewaard.

20) A. W. Weissman, Geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst (Amsterdam, 1912) p. 105.

DE MIDDENRIJNSCHE TAPISSERIE UIT DE VERZAMELING-BISSCHOP IN HET FRIESCH MUSEUM TE LEEUWARDEN

DOOR DR. G. T. VAN YSSELSTEYN

Reeds eenige jaren geleden was mijn oog geboeid geworden door een klein doek, dat, genaaid op een donkeren fluweelen ondergrond, wat hoog, boven een kast, maar welbewaard voor invallend licht, in een van de zalen van de Collectie-Bisschop den wand sierde. In October 1943 werd het mij ter restauratie toevertrouwd, zoodat ik in de gelegenheid was het grondig te bestudeeren. Dit loonde alleszins de moeite,

Het is een langwerpige wandtapijtje, weinig versleten en weinig verschoten, 0,97 m hoog en 1,79 m lang, met twee voorstellingen, die door een verticale streep gescheiden zijn en gevat in een 12 cm breed boord, waarvan de staande zijden door een opengewerkt randje met een ruitmotief van 3 cm breedte worden afgesloten. Rechts is een Oudtestamentisch gegeven afgebeeld, het verhaal van de bruidswerving door Eliëzar, Abrahams

knecht; links een Nieuwtestamentisch onderwerp, de gelijkenis van de vijf wijze en de vijf dwaze maagden.

Het centrum van het rechtsche tafereel wordt ingenomen door den put, waar de kameelen zullen worden gedrenkt. Een figuur met een narrekap bedient de over een katrol loopende touwen. Eliëzar is vier maal afgebeeld, Rebecca twee maal. Hiermede worden de verschillende episodien van het verhaal geïllustreerd. Vóór de stad, die geheel op den achtergrond verrijst, knielt Eliëzar, God smeekend de goede keus te mogen doen voor den zoon van zijn meester; links op den achtergrond komt Rebecca nader, de kruik op het hoofd. Aan weerszijden van den put worden, links de kameelen naar het zoo begeerde water geleid, terwijl Rebecca's kruik voor den put is neergezet, rechts tooit Eliëzar Rebecca met de gouden sieraden, die hij uit een koffer op den voorgrond te voorschijn haalt.

De linker voorstelling leent zich minder tot een zoo levendige weergave, maar alle actie, die er bij mogelijkheid in weer te geven is, is uitgedrukt. Geheel rechts komt de bruidegom uit zijn huis, waar de feestgangers, drie verdiepingen hoog, uit de ramen kijken. Op het bordes, ontvangt hij, geflankeerd door twee getuigen, de vijf wijze maagden, die op een rij komen aangeschreden, haar linkerhand om de vlam te beschutten voor de lamp houdend, die zij in de rechterhand dragen. De vijf dwaze verwijderden zich in tegenovergestelde richting; haar leeg lampen houden zij ondersteboven. Boven haar hoofden is in een band met waaierende uiteinden met Gotische letters een spreuk aangebracht:

DIES MYT ÖL NIT SIND VERFASZT
DARUMB DER BREÜTGAM SY VERLASZT.

De nog overgeschoten ruimte op den voorgond is in beide tafereelen gevuld met eenvoudige weideplanten, aardbeien, lelietjes, viooltjes, madeliefjes.

De boord rondom is versierd met vogels en ranken. De ranken zijn die van de braam, met bloem en vrucht, de vogels: raaf, uil, vier papagaai-achtigen in verschillende houdingen, roodborstje, korhoen, zwartkop-meese en faisant. Het is alles als het ware „gestrooid” op een zwarten grond en zoo natuurgetrouw weergegeven, dat ze een voor een te herkennen zijn; ook is er geen herhaling van hetzelfde motief. Maar alle perspectief of poging daartoe ontbreekt. In den linker benedenhoek is de dateering aangebracht, 1589, zwaar met rood onderstreept.

De voorstelling als geheel doet zeer archaïstisch aan. Dit wordt niet veroorzaakt door den hoofdtooi der maagden. De bruidskroon uit loovertjes en klatergoud,

die tot voor kort door de bruiden in het Zwarte Woud en eenige afgelegen streken van Beieren gedragen werd, kan in de 16e eeuw algemeen, of zelfs het privilege der hooggeplaatsten geweest zijn. Men vergelijkte het tapijtje met datgene, wat wij uit de 16e eeuw en ook uit het vierde kwart dier eeuw, toen de allergrootste periode der tapijtweverij al tot het verleden behoorde, kennen. Wij denken onwillekeurig aan de „Tocht naar Tunis” op last van Karel V te Brussel vervaardigd, naar ontwerpen van Jan Cornelisz Vermeyen, aan de series Bijbelsche verhalen, aan de Vertumnus en Pomona naar ontwerpen van Pieter Coeck van Aalst en zoo vele andere. Zij zouden er ons toe kunnen brengen dit lapje minstens boersch te noemen. Toch is dat ook niet het juiste woord er voor. Het heeft zelfs technische kwaliteiten, die wijzen op hooge verfijning. Maar de voorstelling mist alle perspectief; de figuren, de voorwerpen, de huizenblokken zijn, met scherpe contouren omlijnd, zonder eenigen overgang tegen den achtergrond geplaatst, als Neurenberger speelgoed. De gezichten, al zijn ze in zijde uitgevoerd, zijn zonder eenige uitdrukking, neus, mond, oogen zijn op primitieve manier door lijnen en stippen aangegeven, evenals de vingers van de handen. De maagden staan niet, zij zweven of hangen als men wil, dit is ook het geval met den bruidegom. De figuur van Eliëzar op den voorgrond is tot een kabouter verkleind. De rechter voorstelling doet denken aan een Middeleeuwsche tooneelenscèneering. De geheele handeling is tegelijk in beeld gebracht. Men vraagt zich zelfs af, of niet inderdaad het tooneel invloed op de compositie heeft gehad. De nar, die den put bedient, in het midden, behoort niet in het Bijbelsch verhaal, maar kan aan de tooneelopvoering van dat verhaal zijn ontleend¹⁾. Een voor de hand liggende veronderstelling, dat een oud patroon jaren na zijn ontstaan opnieuw zou zijn gebruikt, gaat in dit geval ook iet op. De vrouwen-dracht met de pofmouwen, gepijpte halskragen, strakke lijfjes en wijde rokken in stijve, wijde plooiën zijn midden 16e eeuwsch; zoo ook de dracht der mannen met pofbroeken, bontomzoomde mantels en tulbandachtigen hoofdtooi. Het poortje, waaruit de bruidegom treedt en de versierselen aan het afdak boven den put vertoonen duidelijk Renaissancemotieven, uit een tijd, toen deze gemeen goed waren geworden.

Het zijn „Spruchband”, techniek en kleur, die ons den weg wijzen tot verdere determineering.

„Spruchbänder” in dezen vorm kennen wij uitsluitend bij die categorie van tapisserie, die in de betreffende archivalia als „Heidnischwerkerei” wordt aangeduid. Het zijn waaierende linten die òf met een spreuk,

of met dichtregels, soms ook met gedeelten van een gesprek zijn voorzien, dat de voorgestelden met elkaar zouden houden. Ze zijn om de figuren heen gedrapeerd, „gestrooid” op den achtergrond zonder eenig verband met de voorstelling.

Hermann Schmitz ²⁾ heeft het eerst op dit bepaalde type gewezen, dat, behalve te Bazel, waar het zeer rijk vertegenwoordigd is, in vele musea en particuliere verzamelingen in Duitschland en Zwitserland voorkomt. Burckhardt ³⁾ heeft vervolgens van de benaming „Heidnischwerkerei” een groot aantal archivalische plaatsen gepubliceerd. Het woord beteekent „werk naar het voorbeeld der heidenen”. Met deze „heidenen” werden de Saracenen aangeduid, met wie men tijdens de kruistochten gevochten had, maar van wier cultuur en technische vaardigheid men zoo veel had geleerd. De Fransche archivalia kennen „tapis sarracinois”, daarmede aanduidend een tapijt met opstaande pool, het type dat men later Turksche of Perzische tapijten placht te noemen, maar die in navolging van deze, ook in het Westen konden zijn vervaardigd.

De Heidnischwerkerei is een plat weefsel, één op één neer over een gespannen kettingdraad, die geheel onder den inslag verdwijnt. De ketting loopt in horizontale richting, waardoor schaduwwerking van den ribbel ontstaat — de charme van alle tapisserie. De verschillende kleuren doet men of met een omslag in elkaar overvloeien, of men laat ze — dit bij grootere oppervlakte — los naast elkaar liggen en hecht later de ontstane galen met een naaisel aaneen. Schaduwwerking door het intanden van verschillende kleuren, welke intandingen men als slangetjes door het tapijt ziet loopen, de zoogenaamde „hachure”, de techniek, waarop de perfectie van alle Zuid-Nederlandsche tapisserie, van de oudste tot ons gekomen voorbeelden af, berust, deze moeilijkste van alle weeftechnieken, komt hij de Heidnischwerkerei slechts sporadisch en dan nog technisch zeer weinig beheerscht voor.

De Heidnischwerkerei werd beoefend op een smal staand getouw, dat gewoonlijk 70 cm, maar maximaal 1,10 m breed was. Het doek kon dus in elke gevraagde lengte vervaardigd worden, maar aan de hoogte was men gebonden. Dit „haute-lisse” getouw werd met één hand bediend, de linkerhand werd gebruikt tot het oplichten van den kettingdraad. Was het wonder, dat de industrie-centra van Vlaanderen en Brabant reeds bij de oudste producten van tapisserie, die wij van deze werkplaatsen kennen, met deze wijze van werken hadden gebroken en het „basse-lisse”, het horizontale getouw, hadden ingevoerd, dat met de voeten kon worden be-

diend, waardoor de beide handen vrij waren en dat veroorloofde in elke willekeurige breedte te werken met meer dan één arbeider tegelijk. Het zijn voornamelijk vrouwen geweest, die de Heidnischwerkerei hebben beoefend, „Heidnischwerkerinnen” worden zij genoemd. Zij hadden haar ateliers veelvuldig in kloosters, begijnhoven en andere geestelijke stichtingen, maar ook het atelier als wereldlijk bedrijf kwam voor. Ook moet men in sommige gevallen denken aan rondreizenden, die van kasteel tot kasteel trokken om hun diensten aan te bieden. In dat geval zullen het zonder twijfel mannen en waarschijnlijk vreemdelingen uit de Zuidelijke Nederlanden zijn geweest.

De smalle lange doeken werden gebruikt als antependia, tochtdekens achter de koorstoelen en verdere versieringen van kerken en kapellen; in het wereldlijke leven dienden ze eveneens als bekleeding achter zetels, maar ook als bank- en bedovertrekken (Gutchtüchern), kussens en dergelijke.

Van wat ons aan Heidnischwerkerei is overgeleverd, zijn de oudste stukken uit het 3e kwart der 15e eeuw, maar het wordt in archiefvondsten al een eeuw vroeger vermeld. In 1358 liet een non uit het klooster Klingental in de buurt van Bazel zes kussens in Heidnischwerkerei aan haar klooster na; in 1394 kocht de Raad van de stad Bazel een bekleeding voor 30 Gulden, om die ten geschenke te geven aan den bisschop van Freising ⁴⁾. Het jongste voorbeeld, dat Burckhardt noemt, is het tapijt met de voorstelling van Salomo en de koningin van Saba, gedateerd 1561. Schmitz noemt nog een paar jongere doeken, onder andere een antependium uit 1599 met een voorstelling van de engelen en de vrouwen aan Christus' ledig graf, afkomstig uit een klooster van het kanton Aargau in Zwitserland (nu in het Museum van Kunstnijverheid te St. Gallen) ⁵⁾. Was het niet gedateerd, dan zou men het voor een eeuw ouder houden.

Het materiaal van de Heidnischwerkerei is, wat den inslagdraad betreft, uitsluitend wol, — als schering komt veelvuldig vlas voor — voor oogen, nagels en dergelijke werd reeds in de 2e helft van de 15e eeuw fijn linnen gebruikt; in het laatste kwart dier eeuw ook zijde en soms, maar vrij zelden, wat zilverdraad om sieraden aan te duiden. Technisch is, als reeds betoogd is, het weefsel in vergelijking met de gelijktijdig ontstane tapisserieën uit de Zuidelijke Nederlanden, van den grootsten eenvoud. De figuren in de kleuren groen, geel, blauw en rood in weinig nuances, — het meest opvallend is het veelvuldig voorkomen van roze — zijn zonder schaduwwerking of diepgang, als vlak tegen den

achtergrond gezet, welke achtergrond dan meestal nog een druk patroon heeft, aan de damastweverij ontleend. Het bereikte effect is dat van doek, van textiel, niet van een schilderij, zooals het effect van de Zuidnederlandsche tapisserie, die dat effect bereikt door de schaduwwerking, ontstaan door het intanden der draden in verschillende kleuren, de hachure. Bij de Heidnischwerkerei zijn de figuren integendeel vaak geheel gecontoureerd met een aparten slingerdraad, op de wijze der soumak-tapijten ⁶⁾, tot zelfs in de plooiën van de kleeren. Dit komt vooral bij de jongere exemplaren voor en maakt het effect nog vlakker. De doeken hebben over het algemeen geen boorden, alleen het bovengenoemde antependium van 1599 heeft staande randen met wapens, die het geheel in de breedte afsluiten.

Als centra van vervaardiging noemt Schmitz Bazel, de Elzas, in het gebied van den Midden-Rijn voornamelijk Mainz en omgeving en verder naar het Noorden Keulen en Trier. Daar kwam het bedrijf echter niet tot bloei. Het groote bezit aan tapisserie van deze steden waarvan men oorspronkelijk meende dat het ter plaatse was ontstaan, heeft men later toch herkend als van Zuidnederlandsche herkomst. Een uitzondering maakt de stad Halberstadt in Neder-Saksen, die altijd deze soort ateliers moet hebben gehad. De 14 meter lange tapisserie in den Dom aldaar met voorstellingen van Christus' Geboorte is zeker ter plaatse vervaardigd.

Het belangrijkste centrum voor de laat-Gotische tapisserie is Mainz geweest. De producten vertoonen een eigen karakter. De figuren zijn langgerekt en van een bijna nerveuze beweeglijkheid in de lijnen; de contouren zijn scherp aangegeven. Er is veel geel in verwerkt, een kleur, die elders niet of zelden voorkomt. Verder zijn een kenmerk de loodrechte strepen in afstekende kleuren, waarmee, naar het voorbeeld van de Nederlandsche hachure, een poging gedaan is tot schaduwwerking. Karakteristiek voor het type zijn de „Geschiedenis van den Verloren Zoon” van 1517 in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn en de „Esther en Ahasverus” en „Susanna met de grijsaards” van 1540 (Kunsthandel Bernheimer), wederom een tapisserie met twee voorstellingen ⁷⁾.

Aan dit laatste doet het exemplaar van het Friesch Museum het meeste denken, vooral wat de kleur betreft. Bij de „Esther en Susanna” overheerschen het groen, geel met groene schaduwen en dieprood, met vaalwit en grijs in den grondtoon afgewisseld met rood in het architectonische gedeelte. Op het onze hebben de wijze en dwaze maagden oorspronkelijk een donkerblauw- tot groenen achtergrond met hard geel en bruin,

groen en meekrap-roze. Het opschrift is wit, met groene en blauwe schaduwen. De figuren zijn afwisselend geel, groen, rood en roze; het rood en roze tot vaal beige verlopen. De lampen, die de maagden in de hand dragen, zijn blauw, de voeten zwart; het architectonische gedeelte is vaal wit met een poort in rood. De achtergrond van het tafereel met de geschiedenis van Eliëzar is blauw met geel; de vaalwitte huizen hebben roode daken. De nar draagt roze, met een blauw- en gele narrekap; Eliëzar blauw met bruin. De koffer op den voorgrond is rood, de steenen put heel wit. Op den reeds genoemden zwarten ondergrond van den boord zijn de vogels gewerkt in bruin, blauw, geel en een beetje rood, maar het jaartal heeft een zware onderstreeping in twee kleuren meekrap-rood.

Het overheerschen van het geel, groen en roze in de kleur, de loodrechte intanding der draden, de levendigheid van de voorstelling kunnen er ons toe doen besluiten ons tapijtje te karakteriseeren als afkomstig uit het gebied van den Midden-Rijn, misschien bepaaldelijk uit Mainz. Maar het blijft onderscheiden van alle ons bekende Heidnischwerkerei, waarvan het overigens alle kenmerken bezit. Het is zeer regelmatig, niet al te fijn; 5 schering- tegen 12 inslagdraden, haute-lisse geweven. Het is echt vrouwelijk werk, getuige het merkwaardige staande randje in kelimtechniek, dat duidelijk de bedoeling heeft het geheel met een wollen kantje af te werken. Het heeft zware contouren in slingerdraad, die hier en daar met de naald zijn bijgewerkt. Het heeft een sterk Duitsch type, zoowel in de voorstelling als in de kleur. Maar geheel eenig is de breedte boord en het overvloedig gebruik van zijde en vooral van metalen draden. De liggende boord gaat met een intanding in het tafereel over, een zeer zeldzaam voorkomende oplossing. De boord vertoont een zoo sterken Zuidnederlandschen invloed, dat men aan overname van een patroon denkt, ware het niet, dat de primitieve wijze, waarop vogels en ranken op het zwart zijn gestrooid, niet Nederlandsch is, maar Duitische navolging.

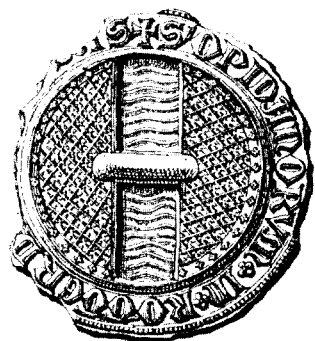
Metaaldraad in de wol komt bij de oudste Heidnischwerkerei vrijwel niet voor; bij de laat-Gotische hier en daar, maar nooit in zoo rijke overvloed als in ons tapijtje. Ook dit is navolging van de groote Brusselsche industrie. Had niet Karel V 500 pond goudraad in de „Tocht naar Tunis” laten weven! Goud nu was wel wat heel prijzig. De opdrachtgevers waren al tevreden met het, toen het nieuw was, toch ook sterk schitterende messing. Het meeste is er verwerkt in het overkleed van de eerste der vijf wijze maagden. Verder zijn



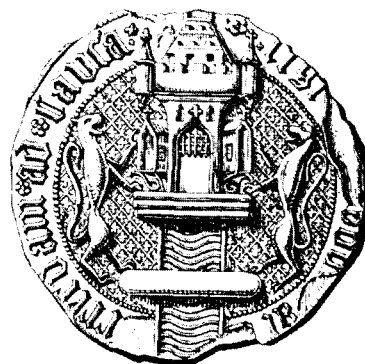
Afb. 1. Middenrijnsche tapisserie (1589), met de tafreelen van „Eliëzar en Rebecca” en „De wijze en de dwaze maagden”, in het Friesch Museum te Leeuwarden



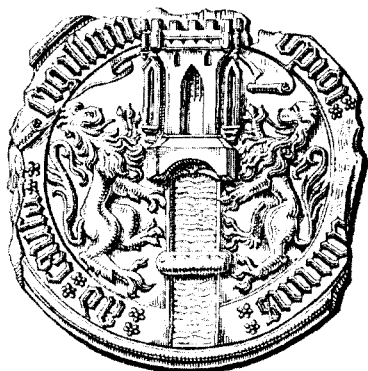
Afb. 2. Middenrijnsche tapisserie (1540), met de tafreelen van „Esther en Ahasverus” en „Susanna met de grijsaards”, in 1919 in den Kunsthandel Bernheimer te München (naar Berliner Museen 1919, XLI, S. 43)



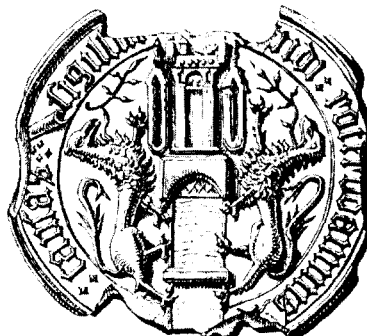
Oorkonde van 26 September 1351
in het Archief der gemeente Delft.



Origineel in het Rijksarchief
te 's-Gravenhage (des.).



Oorkonde van 3 Augustus 1416
in het Archief der gemeente.



Oorkonde van 24 December 1523
in het Archief der gemeente.

Afb. 2. Oude zegels van Rotterdam
Photo Antonietti



Afb. 3



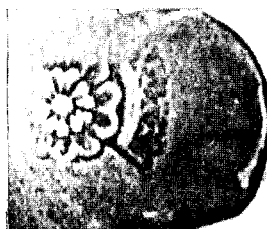
Afb. 4



Afb. 5



Afb. 6



Afb. 7



Afb. 8



Afb. 9

Afb. 3-9. Tinmerken. 3: Gekroonde hamer en meestersteeken „Jan” op rechthoekig bordje; 4: Meestersteeken en Stadswapen (Delft); 5: Meestermerk en Stadswapen (Rotterdam) op tinnen bordje; 6: Stadswapen (Delft) en letter van den tinnegieter; 7: Merk bestaande uit Roos en Kroon; 8: Gekroonde hamer op tinnen bordje; 9: Stadswapen (Rotterdam) en Meestermerk, waarbij kroon en letter binnen een cirkel zijn samengevoegd

er de strepen in de rokken, de sieraden van Rebecca, de vensters van de huizen, het koord van den put, de randen van de kruik, de hartjes van de bloemen, het jaartal van vervaardiging mede versierd. Ook zijde is er veel meer in verwerkt, dan men gewoonlijk in Heidnischwerkerei aantreft⁸⁾.

Rest ons de vraag waarvoor dit doek heeft gediend. Schmitz noemt de „Esther en Susanna” eenvoudig „Rückklaken”, het woord, dat het Duitsch gebruikt voor elke bekleeding achter één of meer zetels. Het is natuurlijk mogelijk, dat het daarvoor is gemaakt. Een antependium is het zeker niet, dat heeft een oneven aantal voorstellingen en niet twee, die zoo marquant zijn gescheiden. Zoowel bij de „Esther en Susanna” als bij het Friesche zijn vrouwen de hoofdpersonen in de voorstelling. Zou men de tafreelen bij het eerst genoemde nog symbolisch kunnen opvatten: de trouw en de kuischheid, bij het onze is dat niet mogelijk. Beide hebben aanduidingen, dat ze voor een bepaald doel in een bepaald jaar zijn vervaardigd: het eerste wapens, het tweede een jaartal. De tafreelen op ons doek nu kunnen alleen maar betrekking hebben op het huwelijk: het aardsche, de verkoren bruid Rebecca, het geestelijke, de hemelsche Bruidegom, die de wijze maagden ontvangt. Wat ligt meer voor de hand dan dat dit doek met zijn schittering van metalen draden, zijn prachtigen op de groote Zuid-Nederlanders geïnspireerden boord, zijn bijzondere afwerking met het kanten randje een geschenk is geweest voor een vorstelijke of adellijke bruid? Het zou vervaardigd kunnen zijn door een particulier, maar het lijkt daarvoor toch te gecompliceerd

in de techniek en te regelmatig van uitvoering. Het is waarschijnlijker, dat het atelierwerk is, misschien kloosterwerk.

Het patroon sluit aan bij dat van de „Esther en Susanna” al is dat doek waarschijnlijk 50 jaar of misschien ook 30 jaar ouder. (Men mag bij tapisserie nooit te veel afgaan op stijl en costuum, omdat de patronen vaak veel ouder zijn dan de uitvoering.) Dit heeft denzelfden architectonischen achtergrond, hetzelfde gebrek aan perspectief, dezelfde primitieve behandeling van gezichten en handen, maar het is oneindig minder rijk, veel minder gevarieerd in de voorstelling, veel conventioneeler.

De kleine tapisserie van het Friesch Museum blijft een unicum, een goede conserveering ten volle waard.

1) De nar is inderdaad niet te verklaren. Dat het tooneel een geheel onbekende persoon zou opvoeren, is ook niet goed denkbaar. Vermoedelijk komt de nar dus toch in een of ander verhaal voor. Ik zal den belangstellenden lezer zeer dankbaar zijn voor een aanwijzing.

2) Zie Hermann Schmitz, Bildteppiche, Geschichte der Gobelin-wirkerei, Berlin 1922, 3e druk, p 72-163.

3) Zie: Rudolf Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV und XVI Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel, Leipzig 1925.

4) Burckhardt p. 3.

5) Schmitz p 122 en afb. 68.

6) Zie: R. Neugebauer und Siegfried Troll, Handbuch der Orientalischen Teppichkunde, Leipzig 1930, p 78.

7) Zie: Hermann Schmitz, Der Hausbuchmeister im Kunstgewerbe, Kunstwanderer 1919, p. 47 e v en Mittelrheinische Bildteppiche, Berliner Museen 1919, p 22 e v.

8) Het onderzoek van het materiaal is geschied door Mej. Ir J. M. Diehl, die aan den dienst der tapisserierestauratie verbonden is, op het Laboratorium voor Technische Botanie te Delft.

IETS OVER TINMERKEN

DOOR J. G. N. RENAUD

Men krijgt vrijwel geen oud tinnen voorwerp in handen, of het is gemerkt. Soms met een, vaak met twee en een enkele maal met meer merken. De zeer weinige stukken, die niet gemerkt zijn, bleven indertijd voor den keurmeester verborgen of zijn zeer oud. Het tin, dat bij de opgraving van het slot Merwede te voorschijn kwam en dat van vóór 1421 moet dateeren — het slot werd door den St. Elisabethsvloed onbewoonbaar — is niet gemerkt.

Er is over de oudste tinmerken weinig bekend. Het aardige werkje van Verster geeft zoo in het algemeen iets over roos en engel. De altijd nog lezenswaardige inleiding van Mr H. C. Gallois in den Catalogus van de

Tentoonstelling van Oud Tin in het Gemeentemuseum te 's Gravenhage (1925) is op het stuk der merken niet zeer mededeelzaam. „Zoo zijn dus de hamer, de gekroonde roos, de engel, de vier schildjes en het stads-wapen gehalteteekens, waarbij naargelang van het tijdperk waarin zij geslagen werden, ook de volle naam of de initialen van den tingietier als meesterteeiken in het stempel kwamen te staan.” Een uitspraak, die in vele deelen stellig aanvechtbaar is!

Mr Murray heeft ons in zijn opstel „De Rotterdamse Tinnegieters” (Rotterdamsch Jaarboekje 1938) eenige gegevens betreffende het ontstaan en de betekenis der oudste tinmerken verschaft, zonder zelf echter

de problemen te behandelen of zelfs maar te omlijnen.

Dr Wassenbergh geeft in zijn opstel „Het oude Tinnegietersbedrijf in Friesland” (Vrije Fries, 1943) een tamelijk uitvoerige behandeling van de tinmerken aan de hand van enkele resoluties en levert zoo een toelichting op enkele uitspraken van Gallois met Friesche voorbeelden. Jammer genoeg heeft Dr Wassenbergh klaarblijkelijk geen gegevens gevonden, die ons het ontstaan en de oorspronkelijke beteekenis der oudste tinmerken kunnen helpen verklaren.

Terwijl de stadswapens over het algemeen dadelijk te herkennen zijn en daardoor niet tot nader onderzoek prikkelen, is dit met de meestertekens een heel ander geval. Op late stukken (18de eeuw) vindt men vaak den naam van den tinnegieter voluit in de kroon boven de roos, maar de vroegere stukken dragen meestal slechts de initialen. Op een enkel vroeg stuk staat soms lakonisch kort een voornaam: „Jan” (Stadskan Amersfoort), maar ook daar wordt men niet veel wijzer mee. Weliswaar hebben de gilden hun leden verplicht om hun merken op een plaat te slaan, die onder berusting bleef van den deken of de overlieden, die met het toezicht op het naleven der keuren belast waren, maar op een enkele na (Haarlem, eind 17e eeuw) zijn deze leggers spoorloos verdwenen. Slechts waar de gildearchieven meer of minder volledig bewaard zijn gebleven, zal het na een tijdroovend onderzoek wel eens gelukken om de initialen aan een naam en een dateering te verbinden. Het ware te wenschen, dat in alle daarvoor in aanmerking komende archieven te zijner tijd diepgaande onderzoekingen werden verricht en de resultaten neergelegd in uitvoerige publicaties, opdat zij te allen tijde voor belanghebbenden te raadplegen waren. Op voorbeeldige wijze heeft Dr Wassenbergh dit voor Friesland gedaan in zijn boven aangeduid opstel.

De verplichting tot merken werd den tinnegieters opgelegd op gronden, die niet in iedere stad dezelfde waren. Hier ging het om het gehalte, daar om de juiste plaats van den pegel, die een goede maat moest waarborgen. Daar de oude stadsarchieven lang niet overal volledig bewaard zijn, is een algemeen overzicht van de geschiedenis van het merken niet te geven. Het is wel zeer waarschijnlijk, dat de eene stad het voorbeeld van de andere vrij spoedig gevolgd heeft.

Wij hebben hier met een verschijnsel te doen, dat in geheel West-Europa onder vrijwel dezelfde vormen optreedt.

In de Londener keuren van 1348 en 1351 worden de legeringen voor fijn tin en 2de soort reeds wettelijk vastgelegd ¹⁾.

De keur van Hamburg uit 1375 schrijft voor dat elke kannengieter zijn werk zal merken met het stadswapen en zijn eigen merk ²⁾. Ongeveer te zelfder tijd werden in Neurenberg dezelfde bepalingen afgekondigd.

De Ulmer tinnegieters werden door een keur van 1445 verplicht meestermerk en stadswapen op hun voortbrengselen te zetten ³⁾.

De Parijsche gilden kregen al heel vroeg hun bekende statuten van Etienne Boileau. Het is echter eerst bij de herzieningen onder Lodewijk XIII, dat men gewag gemaakt vindt van „les poinçons parisiens, dont on marquaît l'étain ⁴⁾).

De keur van Montpellier uit 1473 schrijft voor, dat de meester zijn eigen merk op het tin moet slaan, terwijl door de keurmeesters van het gilde het wapen der stad ingeponsd zal worden.

In Bergen (Henegouwen) wordt (of werd?) een tinnen plaat bewaard, waarop in 1467 de bepalingen van het keur voor de tinnegieters gegraveerd werden. Op de achterzijde staan de namen van de meesters met hun merken, terwijl het stedelijke merk boven de artikelen ingeponsd is. Ook in de Noordelijke Nederlanden waren sommige steden al heel vroeg met het geven van keuren betreffende het merken van tin, in de eerste plaats waar het wijn- of bierkannen betrof. Deze kannen moesten aan de binnenzijde voorzien zijn van een pegeltje, dat de rol van maatstreep vervulde.

Het keurboek van Nijmegen (Keurboek A, 1413) schrijft voor:

„Item soe wes vlesschen of kannen gepegelt ende geteykent weren mitter stat teykenen, daer salmen in tappen totter pegelen toe” ⁵⁾.

Te Dordrecht werd in 1450 een keur uitgevaardigd, die hetzelfde voorschreef en het ijkgeld vastlegde:

„Item van byerkannen ende wijnkannen ende maleme-seykannen ende flessen ende alrehande tynnen maten van elcken stuck een doyt van ycken ende van teykenen” ⁶⁾.

Het keurboek van Leiden vermeldt op het jaar 1450 eveneens een keur, die het ijken (met het stadswapen) en het merken met het meestermerk van bier- en wijnkannen verplicht stelt ⁷⁾.

De ordonnantie op de tinnegieters te Amsterdam bevat op dit punt wel zeer strenge bepalingen. De tinnegieters moeten het ijkmerk op de kannen slaan juist daar, waar zich aan de binnenzijde de pegel bevindt ⁸⁾.

De zorg om den poorters een goede maat te waarborgen schijnt wel de eerste aanleiding geweest te zijn tot het slaan van het stadswapen op de tinnen gebruiksvoorwerpen. Maar ook de behoefte om een bepaalde con-

trole te kunnen uitoefenen, was soms oorzaak van een bepaalde keur. Zoo bepaalt het stadsboek van Groningen in een keur uit 1437, dat de lieden, die „cannen, crosen, potten, quarten van tyne gheten en drayen” hun werk moeten „tekenen mit onser stad teken en mit des meisters teken”.

We lezen nog niets over de samenstelling van het tin, noch over een bepaald kwaliteitsmerk. Toch hebben reeds in de vijftiende eeuw de vroede vaderen hierover hun gedachten laten gaan. Dat blijkt tenminste uit het Keurboek van Rotterdam. Op den derden Mei 1473 teekende de stadsklerk aan:

„Item is gekuert geen stoepgieters noch tinnewarckers geen tinneware te maken, daer hij der stede teyken up setten sal, niet meer loods te wesen dan in elc hondert pond tins acht pont loods, up een buet van III L ende upt warck datter gevalst waere meer dan voirschreven is, dar en tenden up correctie van scepenen. Ende elck sal sijn teyken setten bij den stede teyken upte buet voirschreven, updat men daerbij sien mach in wat stede dat het gemaickt is ende wie dattet gemaickt heeft”⁹⁾.

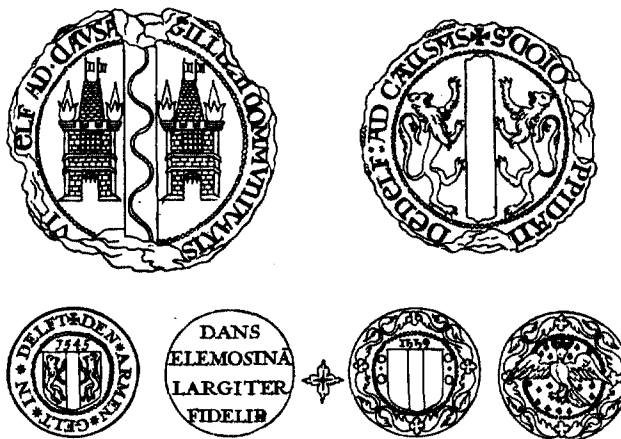
De keur van Kampen uit 1477 kent twee soorten tin: het fijn tin en een mindere soort „ende dair sal int hondert wesen sestien pont loets”¹⁰⁾.

De regelingen betreffende het gehalte vormen een afzonderlijk hoofdstuk in de geschiedenis van het tin; ik moet het hier bij een enkele aanduiding laten.

Het is voor de onderzoekers van het oude tin een verblijdende omstandigheid, dat de herkomst van de stukken aan de hand der ingeslagen wapens zoo gemakkelijk is vast te stellen. Men herkent meestal zonder moeite de kruisen van Amsterdam, de sleutels van Leiden of het zwaard en de sterren van Haarlem. En toch, soms krijgt men stadsmarken onder oogen, die goede tinkenners voor onoplosbare moeilijkheden plaatsten. Het betreft hier gevallen, waar het oude stadswapen juist zoo omstreeks 1600 gewijzigd werd. Het is mij gelukt twee van die onbekende wapens te identificeren.

Op verschillende kannen en enkele rechthoekige bordjes vindt men een puntig wapenschild, waarop men vaak met moeite eenige figuren ontdekt (afb. 4 en 6). Een uitzonderlijk duidelijk merk toont ons: een schild, beladen met een paal; ter weerszijden daarvan een toegewende leeuw. Met geen enkel hedendaagsch gemeentewapen komt dit stadswapen overeen. Toch moest het vrij gemakkelijk te identificeren zijn. De paal in het schild is een figuur, die men in stadswapens meer vindt en die daar klaarblijkelijk op water duidt. Dordrecht, Gouda en Delft voeren nog dezen paal. De oude zegels

raadplegende bleken Dordrecht en Gouda in de zestiende eeuw vrijwel hetzelfde wapen gevoerd te hebben als heden. Met Delft echter stond het anders. Delft bleek in dezen tijd naast den paal nog twee toegewende leeuwen te hebben gevoerd. De schrijver van de kroniek van Delft, Van Bleiswijck, heeft enkele oude stadszegels in zijn werk afgebeeld. De bij dit artikel gereproduceerde afbeelding 1 geeft naast een ouder zegel een



Afb. 1. Oude wapens van Delft, uit een bladzijde van Van Bleiswijck, Kroniek van Delft
Photo Antonietti

jonger met de leeuwen. Het mysterie van het tinmerk is hiermede opgelost.

Het zou de dateering van het oudste Delftsche tin niet weinig vergemakkelijken, wanneer kon worden vastgesteld, wanneer de leeuwen uit het stadswapen van Delft verdwenen zijn. Van Bleiswijck maakt het mogelijk, om ook op deze vraag een bevredigend antwoord te geven. Hij beeldt namelijk twee penningen af, beide voorzien van het stadswapen en een datum. Op afb. 1 zijn ook zij weergegeven. De eene penning draagt het wapen met de leeuwen en is gedateerd 1545. De tweede, met het wapen zonder de leeuwen, werd blijkens het jaartal in 1559 geslagen. De verandering moet dus binnen deze jaren hebben plaats gegrepen.

Een tweede probleem van dezen aard. Op een mooie tinnen kan in het Museum Boymans te Rotterdam en andere belangrijke stukken staat een zeer gecompliceerd stadsmark (afb. 5). Men onderscheidt weer een paal, nu onderbroken door een dam en aan de bovenzijde uitmondend in een golvend schildhoofd. Ter weerszijden van den paal staan twee toegewende klimmende leeuwen.

Delft kwam nu niet in aanmerking, evenmin Gouda, Dordrecht of Amsterdam. Het lag voor, de hand te zoeken naar oude wapens van Rotterdam. Unger en

Bezemer hebben in hun „Bronnen tot de geschiedenis van Rotterdam” verschillende oude zegels afgebeeld. Eenige zijn hier onder afb. 2 weergegeven. Men ziet met een oogopslag, dat er inderdaad in deze richting gezocht moest worden. De paal met den dam valt dadelijk op, evenals de toegewende klimmende leeuwen. Het golvende schildhoofd is niet zoo dadelijk te ontdekken. Alleen op het zegel uit het Rijksarchief valt iets te bespeuren, dat er aan herinnert. Jammer genoeg is dit losse zegel niet gedateerd. De kielboog boven den poortdoorgang wijst echter op de eerste helft der zestiende eeuw.

Dit stadswapen is wel een duidelijk sprekend wapen. De paal doelt op de Rotte, de onderbreking op den dam in dit water. De Rotte mondde uit in de Merwe (thans Nieuwe Maas), hetgeen wordt uitgebeeld door het golvende schildhoofd. Ook dit mysterieuze tinmerk is dus nu verklaard. Stukken, die dit merk dragen, kan men nu aan Rotterdam toeschrijven en mogen met zekerheid in de zestiende eeuw worden gedateerd.

Ik moge er op wijzen, dat naast dit merk, dat men zeker niet met het Delftsche zal verwarren, op enkele stukken een wapen voorkomt, dat de golflijnen boven in het schild mist. Wel is de dam in de paal meestal duidelijk te onderscheiden. Een blik op de zegels toont, dat we ook hier geen oud Delftsch wapen in mogen zien, maar een oud Rotterdamsch. Hoe oud, is niet te zeggen. Men krijgt zoo den indruk, dat het ouder is dan het wapen met het golvende schildhoofd. (Afb. 9).

Mr Murray beeldt het stempel van Ijsbrand Franz af, die omstreeks 1580 werkte. Deze tinnegieter gebruikt reeds het stadswapen met de vier leeuwen. Overigens merkt Murray (blz. 31) op:

„Doch het Rotterdamsch tin heeft onder die het weten den naam van wel zeer zeldzaam te zijn, wat in de eerste plaats natuurlijk betrekking heeft op de alleroudeste stukken”. De geachte schrijver kende blijkbaar geen stukken met het hierboven geïdentificeerde wapen. Zijn uitspraak mag nu verzacht worden. Er zijn mij al heel wat van die alleroudeste stukken onder oogen gekomen, onder andere een fraaie schotel, opgegraven op het slot te Egmond.

Minder moeilijk is het, wanneer het stadswapen slechts kleine wijzigingen heeft ondergaan. Zoo voert bijvoorbeeld Alkmaar een eenvoudige burcht (toren met geopende poort). Deze wapenfiguur werd in vroeger eeuwen in samengestelder vorm uitgebeeld, hetgeen een tinmerk op een zestiende eeuwsch stuk doet vermoeden en een oud zegel aantoonst.

Naast de stadswapens en de letters van den meester,

vindt men op oud tin meestal een of meer der volgende teekens: kroon, roos en hamer.

De kroon is een oud kwaliteitsmerk voor fijn tin. Dat blijkt bijvoorbeeld wel heel duidelijk uit een Utrechtsche keur van 1517: „ende op die fijn crusen (kroezen van fijn tin) sell men die croen slaen”¹⁴). Hoogstwaarschijnlijk zal ook hier de naam van den tinnegieter, dan wel zijn meestermerk en het stadswapen aan toegevoegd zijn geweest, „updat men daerbij sien mach in wat stede dat het gemaickt is ende wie dattet gemaickt heeft”; zooals de gebruikelijke motiveering luidt.

In Gouda ordonneerden de vroede vaders op ongeveer gelijke wijze volgens het Derde Keurboek B (1560-1566):

„Item, dat nyemandt hem en vervordere die croen te slaen op eenigh tinnewerck, off eenich werck te vercoopen, daer die croen op geslagen is, tenzij dat tzelve werck gewrocht is van fijne thinne, daer geen loot onder gemenget en is, al op die boeten vorsz.” Ook hier zullen we in gedachten „der stede teyken” bij moeten voegen.

Ten slotte een gedeelte uit een klachtbrief uit 1566 van de Burgemeesters van Rotterdam aan hun collega's in Delft. Rotterdam beklagt zich, dat de Delvenaars den Rotterdammers zonder enige wettige reden willen belletten op de toekomende jaarmarkt te verkoopen” huerliedertinne mitte croone. Ende alsoe onse burgers mittet selve teycken over soe lange iaren dat geen memorije van menschen te contrarije en van gedencken huerliedertinne geteykent hebben” en nooit moeilijkheden onderonden hebben in welke stad dan ook, verzoekt Rotterdam de beletselen weg te nemen¹¹). Ook hier blijkt weer uit, dat de kroon een oud kwaliteitsmerk is.

Wanneer we nu eens gaan zien, wat het oude tin ons op dit punt kan leeren, komen we tot de slotsom, dat men waarschijnlijk nooit een enkele kroon als merk gebruikt heeft. Op de stukken, die mij tot nu toe onder oogen gekomen zijn, heb ik kroon en meestermerk of naam steeds gecombineerd gevonden. Een heel mooi voorbeeld vindt men in afb. 5, op een stuk uit particulier bezit, waar de initialen van den tinnegieter in een schild zijn geplaatst, dat gedekt wordt door een kroon. Afb. 3 toont een eenvoudiger combinatie: de naam van den meester — „Jan” — gedekt door een kroon. Aardig ook is de oplossing in afb. 9, waar de letter en de kroon in een cirkelvormig figuurtje samengevoegd zijn.

Merkwaardig is het, wat de Amsterdamsche keur uit 1533 over deze materie te lezen geeft: „Item en sal oock nu voorts'aen geen meester meer dan een kroon ende sijn letter in sijnen huysen houden/ofte op sijn werck slaen/noch de selve Kroon ofte Letter niet mogen

vernieuwen/veranderen/nochte vermaken/ 't en ware hij die verloren ofte gebroken hadde. In welcken gevalle hij 't aen de Keur-meesteren in der tijt wesende sal mögen versoecken/die hem dan in de plaetse van sijnen gebroken ofte verloren Kroon ofte Teyken andere leveren ofte bestellen sullen."

Men zou hier uit op kunnen maken, dat wel degelijk naam en kroon als afzonderlijk merk kunnen voorkomen. Nu heb ik inderdaad wel eens een naam zonder verdere toevoegingen gevonden, echter nooit een kroon. In de praktijk zullen beide teekens meestal samengevoegd zijn, hetgeen door de nog voorhanden zijnde stukken eigenlijk zonder uitzondering bevestigd wordt.

Zeer vaak vindt men de kroon met den hamer in een merk samengebracht (Afb. 8). Daar alle mij bekende ordonnantiën voorschrijven, dat het hamermerk slechts geslagen mag worden op stukken van fijn tin, zal de kroon in het merk „de gekroonde hamer" wel aangebracht zijn met het oog op de kwaliteit van het tin.

Deze veronderstelling wordt, zoo niet bevestigd, dan toch wel krachtig ondersteund door de bewoordingen van een inventaris uit 1554, die door Dr Wassenbergh in zijn hierboven genoemd artikel (Vrije Fries, 1943) gepubliceerd werd.

In dezen uitvoerigen inventaris vindt men meestal omschrijvingen als deze:

„Noch een gelijcke plateel fijn tin mette hamer getekent". Volgens de geldende bepalingen moet dit plateel gemerkt zijn geweest met den gekroonden hamer. Soms vergeet men in den geciteerden inventaris wel eens om in de omschrijving „fijn tin" op te nemen. Ook dan heeft men niet met een mindere soort te doen, gelijk mag blijken uit de volgende omschrijving: „Twee tinnen half camen dene van ceurtin ende dander metten hamer getekent." Het keurtin was toen al de tweede soort, zoodat de bewoordingen „metten hamer getekent" toch een stuk moeten betreffen, dat met den gekroonden hamer gemerkt was. De beteekenis van den hamer is niet zoo unaniem dezelfde, als die van de kroon. Dr Wassenbergh schrijft in zijn meer genoemde studie: „Waarschijnlijk wijst de hamer er op, dat het tin geheel of gedeeltelijk geslagen is". Hij verwijst dan naar het werk van Hintze over de tingieters te Neurenberg, volgens hetwelk de hamer daar in de zestiende eeuw voorkomt als kwaliteitsmerk op geslagen tin. Nu blijkt uit het groote werk van Hintze, dat vrijwel alles bevat, wat er op het gebied van merken in Duitschland te vinden is, dat het hamermerk buiten Neurenberg vrijwel niet voorkomt, zeker niet in de zestiende eeuw. Ook in Engeland vindt men het zelden. Op een enkelen lepel kan

men het wel eens aantreffen (Zie F. C. Hilton Price: Old base metal spoons), maar waarschijnlijk betreft het daar een importstuk.

Violet le Duc behandelt in zijn Dictionnaire du Mobilier enkele tinnen schotels — gevonden te Pierrefonds — die het hamermerk dragen.

In de musea en particuliere verzamelingen van ons land berusten vele stukken met den gekroonden hamer. Het oudst dateerbare stuk is een tinnen schotel, gevonden bij de opgraving van het kasteel Middelburg bij Alkmaar. De vondstomstandigheden brengen tot een dateering omstreeks 1500.

Wanneer men de archivalische gegevens in zijn beschouwingen betreft, ontkomt men niet aan den indruk, dat de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden het eigenlijke verspreidingsgebied van dit merk vormen.

De vroegst mij bekende vermelding dateert van 1477 (Kampen). De keur te Bergen op Zoom, waarin de gekroonde hamer genoemd wordt, dateert van 1480. Dan volgen 's-Hertogenbosch (1503) en Amsterdam (1533).

Antwerpen kreeg in 1422 reeds een ordonnantie, waarin de gekroonde hamer genoemd wordt; Bergen (Henegouwen) in 1467.

Het schijnt mij niet zoo moeilijk, de herkomst van het hamermerk vast te stellen. Vrij algemeen zien we de tinnegieters optreden als deel uitmakende van het smedengilde. Dat was onder meer het geval te Kampen, Leeuwarden, Utrecht, Nijmegen, Reymerswael, Hulst, Rotterdam en Venlo. Hoewel men bijvoorbeeld in Haarlem de tinnegieters op het eind der zestiende eeuw in gezelschap van het St. Lucasgilde kan aantreffen en zij in Bergen op Zoom bij de Meersche (de kleine kramers) waren ingedeeld, schijnt mij een samengaan met de smeden wel op een oude traditie te steunen. De schutspatroon van deze ambachtslieden was, gelijk bekend, Sint Eloy. Het meest voorkomende attribuut van Sint Eloy is de hamer. Een zegel van het Smedengilde te Utrecht uit 1456 vertoont naast nijptang den hamer, evenals een ongedateerd zegel te Roermond. Op de gildepenningen verschijnt de gekroonde hamer. Helaas zijn mij geen penningen uit de zestiende eeuw bekend, wel latere. Een gildepennning uit Utrecht uit 1642 draagt den gekroonden hamer. Zelfs nog op een penning van 1803 komt dit embleem voor.

De beteekenis van den hamer voor het Smedengilde en allen, die daartoe behooren wordt aardig geïllustreerd door een bepaling in „der Smeden rolle" — in 1561 voor de smeden, potgieters, tinnegieters, ketelboeters en andere ambachtslieden te Venlo opgesteld —

volgens welke de gildebroeders verplicht zijn met den zilveren hamer aan een processie deel te nemen.

Tot nu toe is mij geen ijzerwerk onder oogen gekomen, dat door de overliden van het smedengilde met een hamerteeken gemerkt is. Wel bevindt zich in het Museum van Oudheden te Groningen een lepeltje uit messing, dat met een gekroonden hamer gemerkt is. Het lepeltje is ongetwijfeld vroeger vertind geweest. De lepelmakers schijnen in de vijftiende eeuw dit merk ook gebruikt te hebben. Of zijn wij in staat na zoovele eeuwen een lepelmaker op bedriegelijke handelingen te betrappen? Heeft hij zijn lepel voor een massief tinnen willen laten doorgaan? Het is nauwelijks aan te nemen, daar die oudste tinnen lepels met hun dunne steelen niet zeer practisch waren; een ietwat krachtige greep deed den steel al in allerlei richtingen doorbuigen. Hoe het ook zij, ook bij de lepelmakers, die vaak als metaalbewerkers tot het gilde der smeden behoord zullen hebben, vinden we klaarblijkelijk den gekroonden hamer.

Het is wel zeer waarschijnlijk, dat de gildebroeders van het smedengilde in de dagen, dat het merken een verplichting werd, het attribuut van hun patroon als merkteeken hebben aangenomen. De groote vraag is nu, of het merk met den gekroonden hamer het merk is voor geslagen tin. Wanneer men den boven reeds geciteerden inventaris uit het artikel van Dr Wassenbergh aandachtig leest, voelt men een gerechten twijfel opkomen. Want „twee tinnen croesen, getekent mette hamer” zijn zeker niet gehamerd. Ook „een cleyn peerkanneken betekent metter hamer” moet een gegoten stuk geweest zijn. Ten overvloede heb ik zelf enkele kannen gezien, die gemerkt met den gekroonden hamer, geen spoor van hameren vertoonden.

Het zijn tenslotte de archivalia, die het mogelijk maken zich een meening over het probleem te vormen. Door de vriendelijke bemiddeling van den heer C. Slootmans, archivaris van Bergen op Zoom, kwam ik in het bezit van een belangrijk artikel over de tinnegieters te Bergen op Zoom, dat — gepubliceerd in het plaatselijk blad naar aanleiding van een Tintentoonstelling in het Stedelijk Museum — helaas te weinig bekend is geworden. Op 27 Januari 1480 wordt een keur uitgevaardigd — ik citeer uit het artikel van den heer Slootmans — „waarvan het hoofdbestanddeel, naar mij bij vergelijking bleek, is ontleend aan de Antwerpsche keure op de tinnegieters (als onderdeel van de meersche) van 1422.

Voor het Bergsche tinwerk worden dan drie uiterlijke kenteekenen of merken ingevoerd:

1e. een meesterteeken, dat op ieder product moest wor-

den aangebracht, onverschillig welke kwaliteit tin het was. Ieder tinnegieter, die als zoodanig lid van het gilde der meersche (kleine kramers) moest zijn, was verplicht een dergelijk teeken te voeren;

2e. het stadswapen;

3e. een gekroonde hamer.

Voorschrift was, dat geslagen of gedraaid tinnen schotelwerk, fijn tin moest zijn.

't Gedraaide schotelwerk diende op den rand het stadswapen en op den bodem het meesterteeken te voeren, terwijl het geslagene daarenboven op den rand den gekroonden hamer moest vertoonen.

Fijne tinnen kannen (en alle andere tinnen voorwerpen waren aan dezelfde bepaling onderworpen) moesten op het deksel gemerkt worden met het stadswapen, het meesterteeken moest op het oor worden aangebracht.”

In Bergen op Zoom mag dus het hamermerk slechts voor geslagen werk gebruikt worden. Dat blijkt evenwel niet overal zoo te zijn. In Bergen (Henegouwen) blijkt volgens de keur van 1467 het fijn tin met den gekroonden hamer gemerkt te worden.

De keure van Kampen uit 1477 schrijft voor, „dat die eene koer fijn sal wesen ende die sal geteikent wesen mitten gecroonden hamer ende mit des meisters teiken omme toe weten wie dat werck gemaickt heeft.”

Ook hier dus het bedoelde merk als het gebruikelijke voor fijn tin.

De keure van 's-Hertogenbosch uit 1503 weerspiegelt een veel grootere verscheidenheid dan die van Kampen. Hier staat in art. VII zeer duidelijk, dat „der stadt boom” het Bossche teeken voor fijn tin is. Volgens art. VI moeten schotels op den bodem gemerkt zijn met „den boem met eenen merckelijcken tekene, daeraen men kennen mach wie die gemaect heeft. Ende noch op den boort van der schotelen den hamer metter croonen”. Schotels zijn vaak door hameren versterkt; men mag dus een zekere verwantschap met de Bergsche keur aannemen ¹²⁾.

De Amsterdamsche keur vertoont een karakter, dat in dezen met die van Den Bosch overeenkomt. „Ende op de platelen ende alle ander platwerck (sal men slaen) de Hamer met de Kroon/ende syn eygen letter/ende geen andere teykenen.” Wanneer men er zich over verbaast, dat er niet over het stadsmerk gesproken wordt, zij hier medegedeeld, dat in een ander artikel van de keur gesproken wordt over een merk, waarin de letter van den meester samengevoegd is met het stadsmerk. Een merk op een zestiendeuwsche kan bewijst, dat dit ook in Haarlem het geval was.

Nu blijkt uit het eerste artikel van de Amsterdam-

sche keur, dat een deel van de meesterproef bestaat uit het maken van een plateelvorm en het gieten van een goed plateel met dezen vorm. Hieruit valt af te leiden, dat ook in Amsterdam het hamermerk gebruikt wordt voor niet of slechts ten deele geslagen werk.

Uit de medegedeelde gegevens blijkt wel, dat het hamermerk slechts in enkele gevallen het specifieke merk is voor geslagen tin en in de meeste gevallen aangehouden wordt op stukken, die niet gehamerd zijn.

In de tweede helft der zestiende eeuw is het hamermerk in onbruik geraakt. Wanneer in 1592 in Leiden een ontwerp wordt gemaakt voor een ordonnantie op de tinnegieters, stelt men nog voor, het „fijntin” met den gekroonden hamer te merken. Maar wanneer Delft in 1609 bij de Staten van Holland een voorstel aanhangig maakt om tot een algemeen geldende regeling te komen, wordt over het hamermerk niet meer gesproken.

Het heeft zijn plaats moeten ruimen voor de roos. Waar komt dit merk vandaan? Onze oudste bronnen zwijgen over de roos, maar in stukken van de zeventiende eeuw wordt er herhaaldelijk over gesproken en de groote massa der tinnen voorwerpen, die ons onder oogen komen, zijn gemerkt met de gekroonde roos. (Afb. 7).

Vrij algemeen neemt men aan, dat het merk uit Engeland komt. H. H. Cotterell spreekt in zijn „Old Pewter” over de gekroonde Tudorroos, waarmede de herkomst van het merk wordt aangeduid. Het Huis Tudor kwam in 1485 aan de regeering; het merk kan dus omstreeks 1500 ontstaan zijn. Ondanks zijn nasporingen is Cotterell er niet in geslaagd, veel gegevens over het roosmerk te verzamelen. Wel kwam hij in de oude stukken vaak de uitdrukking „mark of the Hall” tegen. Ten slotte zegt hij berustend: „In all probability this mark of the Hall was the Tudor Rose crowned, for this seems to be regarded in the present day—certainly more by a general consensus of opinion than by any proof one can find—as the “Mark of the Hall”.”

De oudste vermelding geeft de boven reeds vaker benutte inventaris uit 1554. Hier vindt men bijvoorbeeld melding gemaakt van „vier grote tinnen platen een weynich cleynder als de voorgaende zijnde fijn tin getekent metter rosen”.

Het is zeer goed mogelijk, dat de roos al zeer spoedig na haar eerste optreden als tinmerk in Engeland hier overgenomen is. Er werd hier waarschijnlijk zelfs Engelsch tinwerk ingevoerd. Er zijn bewijzen, dat dit omstreeks 1400 reeds het geval was. In het Dordtsche archief berust een overeenkomst van 1392 tusschen de kannenkoopers en Wouter Vlas, waarbij dezen wordt

toegestaan *Engelsch* en hier gemaakt tinwerk te verkopen. Dat men omstreeks 1600 al niet goed meer wist, waar de roos vandaan kwam, blijkt wel heel aardig uit een stuk in het archief te Leiden. In 1592 stellen de burgemeester Pieter Adriaansz. van der Werff en Jan van Hout, secretaris, een onderzoek in, waarbij ook deze vraag naar voren kwam „Uyt wat crachte off op wiens autoriteyt de roose van outs her opt tinnewerck is ende noch wert geslaegen”.

De tinnegieters wisten er geen afdoend antwoord op te geven en veronderstelden, dat de roos, bekend als de Engelsche roos, in gebruik kwam sedert men Engelsch tin ging verwerken. Dit kan natuurlijk niet juist zijn, daar men de geheele Middeleeuwen door tin uit Cornwall verwerkt heeft.

Waarschijnlijk is de roos toch niet voor 1550 hier als merk gebruikt. De Amsterdamsche keur van 1533 spreekt nog niet over dit merk. De heeren in Leiden slaan naar aanleiding van hun onderzoek in 1592 voor de eerste soort tin, het „claertin” te merken met de roos. Het „fijntin” zou dan gemerkt worden met den gekroonden hamer.

Zooals boven reeds aangeduid, doet Delft in 1609 den Staten van Holland het voorstel om tot een algemeen geldende regeling ten aanzien van legering en merken te komen. Men zou twee soorten onderscheiden, te weten „t fijne thin mette roose ent t'kannethin mettet wapen van ydere stadt daer t'gemaectt wort, mitsg respectueve met eenige letteren vanden Mr daerinne ofte benefens getekent.”

Blijkens de vele plaatselijke verordeningen uit latere jaren is deze regeling niet tot stand gekomen, maar de roos heeft de oudere merken verdrongen en blijft als gekroonde roos de onbestreden heerscheres op het gebied der merken.

In de Zuidelijke Nederlanden was de strijd reeds vroeger ontbrand. Vooral in Antwerpen, waar het Engelsche tin in groote hoeveelheden werd ingevoerd, ondervonden de tinnegieters veel schade door dien import. Zij weerden zich, door ook de roos op hun stukken te slaan. Maar bij ordonnantie van 12 November 1523 werd hun dat verboden. „Item dat van nu voordane egheen tengietere bynnen deser stadt op sijn ten oft werck dat hij maectt en sal moegen stellen doen oft laten stellen de roose oft andere teeken dan het teeken van deser stadt, te wetene de borcht ende den hamer metter croonen, nader ouder costuimen”.

De strijd ging voort. In 1534 een nieuwe ordonnantie. „De roose van Engelant” mag slechts voorkomen op tin van Engelsche herkomst. Enkele maanden later

dienen de tinnegieters een bezwaarschrift in, daar zij de concurrentie niet vol kunnen houden; het publiek wil nu eenmaal geen ander tin koopen, dan het met de roos gemerkte. Onder bepaalde voorwaarden werd hun toen toegestaan, de gekroonde roos als merkteeken te gebruiken. Nog lang echter blijven in Antwerpen de oude merken naast het nieuwe bestaan¹³⁾.

Het ontbreekt mij voorshands aan materiaal, om na te kunnen gaan, of ook in de Noordelijke Nederlanden een dergelijke concurrentiestrijd heeft gewoed. Maar, zooals reeds opgemerkt, ook hier heeft het nieuwe merk de oude geheel verdrongen.

- 1) H. H. Cotterell. *Old Pewter*, p. 5.
- 2) M. Heyne. *Das altdeutsche Handwerk*, S. 181.
- 3) *Der Cicerone*, 1922, S. 887.
- 4) G. Bapst. *Etude sur l'etain*, p. 212.

5) *Oude Vaderlandsche Rechtsbronnen*. De stadsrechten van Nijmegen, blz. 52, no. 251.

6) *Rechtsbronnen*; De oudste keuren van Dordrecht.

7) Deze en andere in dit opstel verwerkte gegevens uit het archief van Leiden dank ik aan de vriendelijke bemiddeling van den heer Van Royen, archivaris te Leiden.

8) *Handvesten van Amsterdam*, Uitgave 1748. Derde Stuk, blz. 1441.

9) Men zie het opstel van Mr. Murray in het *Rotterdamsch Jaarboekje* 1938.

10) De archivaris van Kampen was zoo welwillend mij uitvoerige inlichtingen te verschaffen betreffende de stukken in zijn archief.

11) *Rotterdamsch Jaarboekje*, 1938, blz. 7.

12) De uitvoerige mededeelingen over de Bossche Keur geworden mij dank zij de bereidwilligheid van den heer Eberling, archivaris te 's-Hertogenbosch.

13) *Fernand Donnet: La marque des Etains d'Anvers*. In: *Bulletin de l'Academie d'archeologie de Belgique*, 1903, blz. 190 vlg.

14) *Oude Vaderlandsche Rechtsbronnen*, XIX. De Gilden te Utrecht, II, blz. 391.

GOUDLEEREN BEHANGSELS

NASCHRIFT DOOR MR. J. SLAGTER

In de vorige aflevering moest in de beschouwingen over goudleeren behangsel de vraag open worden gelaten, uit welk jaar het goudleeren behang afkomstig is van de groote zaal van het Gemeenlandshuis van Leiden, waarvan de rekening niet was gevonden. Daarbij werd vermeld, dat eenige kunsthistorici dit behang 1770-1780, andere kunsthistorici het omtrent 1740 dateeren.

Deze vraag is thans tot oplossing gebracht. In de jaarrekeningen tot 1800 van de achtereenvolgende Rentmeesters van Rijnland was een rekeningpost wegens aankoop van dit behang niet gevonden. Echter mocht ik bij voortgezet onderzoek in de bijlagen der rekening over 1776, behoorende tot het hoofdstuk Gemeenlandshuis te Leiden, de oplossing vinden en wel op een plaats, waar die niet zoo gauw was te verwachten, namelijk verscholen in de jaarlijksche declaratie van den gewonen Leidschen behanger Johannes Arnoldus van Hoogeveen Langerak. Het hooge bedrag dier declaratie trok de aandacht en inderdaad bevatte deze, behalve de gewone reparaties aan glasgordijnen, enz. de volgende posten:

1776		
Mei 20	voor het afnemen van het Behangsel van de Rechtzael	2-10
Mei 21,		
22, 23, 24	201 Bladen best goudleer met het wapen van Rijnland, hetzelfde genaait en behangen, vertinde spijkers, enz. aengenomen voor 52 stuiv. per blad bedraagt	522-12

Juli 1,		
2, 3, 4	voor het afnemen van het behangsel uit de beneede kamer	2-10
	voor het Repareren, naien, schoonmaken, enz. behangen, van een oud Goudleer Behangsel, vertinde spijkers enz. groot 200 Blaeden, aengenomen voor 4 stuiv. per blad	40.

Hiermede is aangetoond, dat het bewuste behang van 1776 dateert en dat dus de kunsthistorici, die het 1770-1780 dateerden, het bij het juiste eind hebben gehad.

Uit het bovenstaande blijkt tevens, dat het in 1670 voor de groote zaal geleverd behang in 1776 is afgenomen en vervangen. Een ontvangstpost wegens verkoop van het oude behang is niet gevonden; waarschijnlijk heeft de behanger het „voor sloop” meegenomen.

De reparatie van het tweede goudleeren behang, in deze declaratie vermeld, had betrekking op een der andere goudleeren behangsel, welke toen nog in het huis aanwezig waren.

Onopgelost blijft de vraag, uit welke fabriek dit behang van 1776 afkomstig is geweest. Onaannemelijk is, dat deze Leidsche behanger (in de stukken van aansluitende jaren heet hij „kamerbehang”) de fabrikant was. De vondst bewijst overigens, dat nog in het laatste kwart der 18e eeuw goudleer — naar alle waarschijnlijkheid in eigen land — is vervaardigd.

Ten slotte nog deze correctie, dat, de afgebeelde foto's waren van H. Groenendijk.

DE TINNEN STADSKANNEN IN NEDERLAND ¹⁾

DOOR D. F. LUNSINGH SCHEURLEER

De belangstelling en liefde voor tin bestaan reeds geruimen tijd, doch pas sinds de laatste 25 jaar is de studie van de uit dit metaal vervaardigde kunst- en gebruiksvoorwerpen ter hand genomen.

Verscheen eerst een tweetal algemeen oriënteerende werken ²⁾, in de laatste jaren zagen er eenige studies gebaseerd op archivalische onderzoekingen het licht, die betrekking hebben op een provincie ³⁾ of op een stad ⁴⁾. Het is te hopen, dat deze studies gevolgd zullen worden door meer soortgelijke, waaruit ten slotte een standaardwerk over de Nederlandsche Tinnegieters en hun werk zal groeien. Dit artikel brengt geen nieuwe archivalische vondsten, doch wil een overzicht geven op stijlkritische gronden van de in ons land vervaardigde en nog bestaande stadskannen, welke in tegenstelling tot eenige groepen van Gildekannen ⁵⁾ nog nimmer zijn gepubliceerd.

Ongetwijfeld zijn vele steden in het bezit van stadskannen geweest, die vooral in den loop van de vorige eeuw zijn verkocht, opgesmolten of anderszins verdwenen ⁶⁾. Door hare afmeting is onze kan niet als drink-, doch slechts als schenkkandenkbaar. Hierdoor zullen de meeste, hoogstwaarschijnlijk alleen bij plechtige of representatieve gebeurtenissen zijn gebruikt. In dit verband vestigde Dr A. Kessen (op deze plaats mijn dank voor deze mededeeling) mijn aandacht op een artikel in de Maasgouw (jrg 1883, blz. 840) waar wordt vermeld, dat de stadskannen te Maastricht — achttien stuks — zijn gebruikt bij den intocht van den gouverneur baron van Aylza op 26 Maart 1749. Daar bij deze serie de binnenkant er nog geheel blank, als nieuw uitziet, kunnen wij hieruit afleiden, dat deze nooit of weinig gevuld zijn geweest. De kannen te Utrecht deden in 1836, zoo zegt de Catalogus ⁷⁾ zelfs nog dienst bij het schenken van den eerewijn bij de publieke promotie „met den kap”.

Wanneer de tinnen kannen niet werden gebruikt, deden zij wel dienst als versiering van het Raadhuis. Te Bolsward kunnen wij heden ten dage het stadstin nog bewonderen in de Raadszaal, waar het de fraaie deur uit 1616 siert. Doch ook bestaan er kannen, die uitsluitend als sierstukken kunnen hebben dienst gedaan, zooals vier in het Museum te Enkhuizen (zie hieronder), die voorzien zijn van een massieve houten kern (afb. 8).

Eén van de grootste moeilijkheden, die zich bij het bestudeeren van tin voordoet, is de dateering. Over het

algemeen genomen zal het tinnen gebruiksvoorwerp lang aan zijn eenmaal gekregen vorm vasthouden. Het is in veel mindere mate door de „stijlen” beroerd geworden dan bijvoorbeeld het zilver, om niet te spreken van het meubel. Wel kunnen kleine veranderingen in den vorm of onderdeelen — zooals bij kannen het oor, de voet of het deksel —, helpen om een tijdsbepaling vast te stellen.

Een belangrijke factor is de traditie, waarbij eenzelfde vorm soms verschillende eeuwen in zwang blijft, daar er geen reden is deze uit utiliteitsoverwegingen te wijzigen. Duidelijk zien wij dit bij de zeven drinkkannen van het Nijmeegsche Bakkersgilde, waarvan de oudste 1625 en de jongste 1791 is gedateerd ⁸⁾ (Nijmegen, Gemeentemuseum).

Hetzelfde valt ons onder andere op bij het eenvoudige gebruiksardewerk bedekt met loodglazuur. Bij het tin heeft het vasthouden aan een bepaalden vorm echter nog een andere oorzaak; het hangt hier namelijk ook samen met de uiteraard zeer kostbare, uit klokspijs vervaardigde vormen ⁹⁾. Om economische reden bleven deze bij verscheidene generaties van tinnegieters in gebruik. Zelfs heden ten dage worden er nog mallen uit de tweede helft van de 17e en 18de eeuw gebruikt. Enkele hiervan zijn voorzien van de initialen van den oorspronkelijken vervaardiger en dragen soms een jaartal ¹⁰⁾. Nog steeds worden deze ingegoten, zooals kannen, schotels, borden, brandewijnkommen, peperstrooiers en vele andere gebruiksvoorwerpen bewijzen, die tot voor kort overal te koop waren. Hierdoor wordt het soms moeilijk (vooral als men opzettelijk wil vervalschen) een recent gemaakt voorwerp van een antiek te onderscheiden.

Hoe staat het nu met onze Stadswijnkannen? Blijft ook hierbij dezelfde vorm zoo lang gehandhaafd, als bij het eenvoudige gebruiksgoed? Het nog bestaande materiaal toont ons, zooals wij zoo dadelijk zullen zien, dat, al blijft de hoofdindeeling steeds dezelfde, dit wel degelijk beïnvloed wordt door de opeenvolgende stijlen. Het is moeilijk denkbaar dat, als de magistraat kannen bestelt, de tinnegieter voor een dergelijke opdracht bestaande mallen zal nemen. Voor een dusdanige belangrijke bestelling wordt een nieuw model ontworpen, dat zich aansluit bij de gangbare stijl. Doch hoe weinig deze kannen elkaar ontlopen, toonen die te Amersfoort (afb. 3, 4), Leiden (afb. 5), Schoonhoven (afb. 15) en Utrecht (afb. 6).

Ongeacht uit welken tijd de Stadskan stamt, steeds bestaat deze uit voet, stam, romp, hals, kraag en deksel, waarbij voet en stam steeds het dragende element vormen. Door haar slanke gestalte en rijzigen vorm onderscheidt deze zich van andere kannen. In vele gevallen komt een bekroning op het deksel het model van de kan ten goede. Reeds bij de Gotische kan zonder en met tuit, die onder andere voorkomt op schilderijen van Rogier van der Weyden ¹¹⁾, Dirk Bouts ¹²⁾, Petrus Christus ¹³⁾ (fig. 1) en andere zien wij een zelfden opbouw. Ook



Fig. 1



Fig. 2

in Duitschland ¹⁴⁾ ontmoeten wij deze kan, zoowel in afbeelding, als in natura. Hoe moeilijk ook hier de tijdsbepaling is, blijkt als Dexel ¹⁵⁾ een kan met tuit afkomstig uit Vilsberg in de 16de of 17de eeuw plaatst. Deze is op romp en hals versierd met verdikkingen, die hier nog den vorm van een accolade hebben, doch die in de 16de eeuw in een halven cirkel overgaan. Al valt hier wel een Renaissance-opvatting aan te wijzen, toch leven de Gotische reminiscenties er nog in voort ¹⁶⁾. Anderzijds toont de circa 1520 ontstane Stadskan uit Amberg (fig. 2) ¹⁷⁾ — eveneens Neurenbergsch werk — dat reeds de Renaissance doorbreekt. Op grond van bovenstaande zal het begrijpelijk zijn, dat ook de datering van de Hollandsche stadskan, nooit geheel nauwkeurig is vast te stellen, wanneer geen jaartal bekend is.

Voor zoover mij bekend, zijn in de volgende steden Stads kannen: Amersfoort (3), Amsterdam Rijksmuseum (1), Amsterdam Stedelijk Museum (3), Amsterdam Kunsthandel (1), Bolsward, Stadhuis (4), Enkhuizen (4 en 1), 's Hertogenbosch (1), Leiden (8), Maastricht (18), Nijmegen (1), Schoonhoven, Stadhuis (3) en Utrecht (2). Willen wij de nog bestaande in stand houden, dan zullen deze met de meeste zorg

behandeld moeten worden om ze tegen ondergang, bijvoorbeeld voor de gevreesde „tinpest”, te behoeden.

Tot de oudste stads kannen in ons land behooren de vier kannen in het Raadhuis te Bolsward (afb. 1, hoog 77 cm) gemerkt met den Hamer en de letters B.A. Of schoon de slanke vorm duidelijk is af te leiden van de 15de-eeuwsche kan, blijkt toch reeds, dat een nieuw vormgevoel doorbreekt. Vergelijken wij deze met de kan, welke Petrus Christus afbeeldt op den achtergrond van zijn *Hi Eligius* (1449), dan zien wij, hoe de onze op de laatst genoemde teruggaat. Terwijl bij die afgebeeld op de *Hi Eligius* romp en hals in elkaar vervloeien, worden deze onderdeelen bij de kannen te Bolsward reeds zelfstandige elementen.

Ook bij de stads kannen, die in tijdsvolgorde na de onderhavige komen, constateeren wij dezelfde eigenschap, namelijk, dat alle onderdeelen duidelijk sprekend tegenover elkaar zijn geplaatst. Had de kan uit Amberg als Gotisch overblijfsel nog een accoladevormigen band aan den hals, hier zijn deze halfcirkelvormig in doorsnede geworden, wat wijst op het opnemen van nieuwe stijlelementen. In verband hiermede zou ik de kan uit Bolsward door de groote overeenkomst met die uit Amberg, welke circa 1520 ontstaan moet zijn, vóór 1550 willen plaatsen. Opmerkelijk zijn de omgekeerd pyramidevormige dekselbekroningen, waarvan die van afb. a. en d. nog oorspronkelijk zijn, terwijl die van afb. b. en c. uit de 17de eeuw stammen ¹⁸⁾.

Hierna volgt de Stadskan in het Gemeentemuseum te Nijmegen (afb. 2; hoog 70 cm), welke is voorzien van het Roosmerk en de daarin geplaatste makersinitialen G.L. ¹⁹⁾. Spreekt de overlevering waarheid, dan werd deze vervaardigd ter eere van het bezoek dat Keizer Karel V en zijn zuster Maria, koningin van Hongarije in 1546 aan Nijmegen brachten. Van deze veronderstelling, welke Mr H. C. Gallois als een vaststaand feit aanneemt ²⁰⁾, kon de archivaris in de stadsrekeningen van 1545 en 1546 geen bevestiging vinden. Al berust deze mededeeling dan hoogstwaarschijnlijk op een overlevering, toch zal de kan wel in dezen tijd zijn ontstaan, daar er onder andere in de rekeningen van 1545 over personen wordt gesproken, dien wijn uit de stadskan wordt vereerd. Overduidelijk treden hier de Renaissance-vormen naar voren, zooals de concentrische vooruitspringende halfcirkelvormige banden, profileringen en ten slotte het sierlijk oor in den vorm van een langgerekten dolfijn laten zien. Dergelijke ooren in de gestalte van een visch komen ook aan zilveren schenk-kannen voor ²¹⁾. Het behoeft geen betoog, dat de romp, welke hier bijna den vorm van een ronde platte trommel



a

b

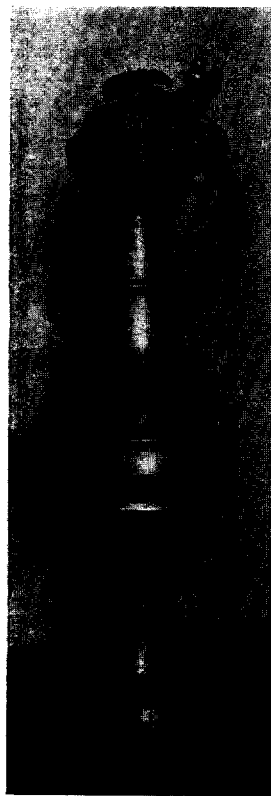
c

d

Afb. 1. Bolsward, Raadhuis



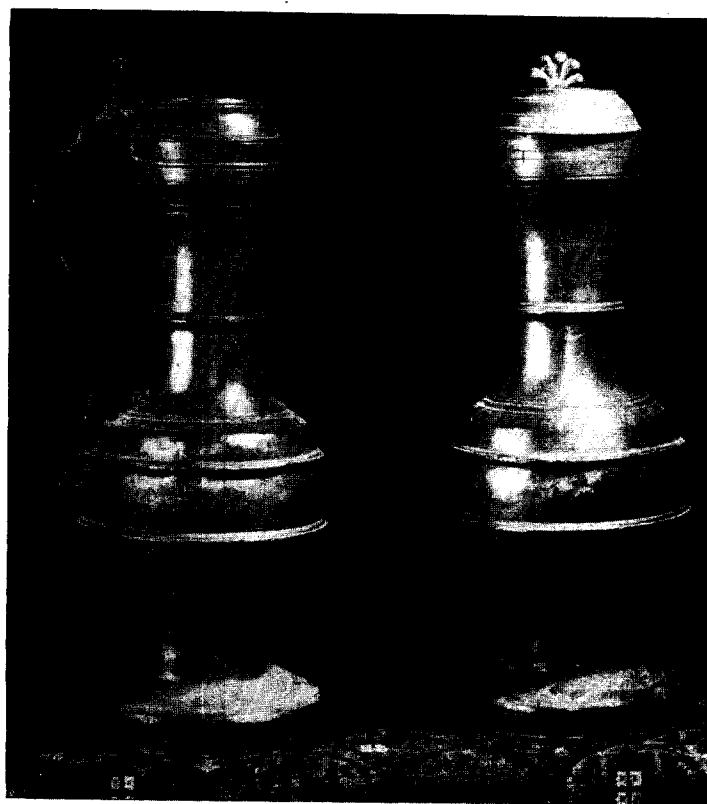
Afb. 2. Nijmegen, Gemeentemuseum



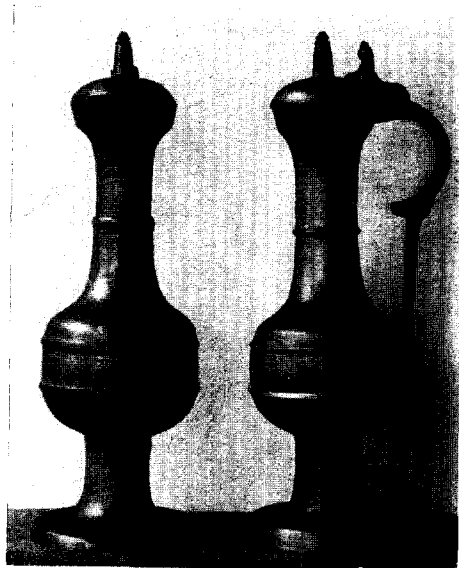
Afb. 3. Amersfoort, Museum Flehite



Afb. 4. Amersfoort, Museum Flehite



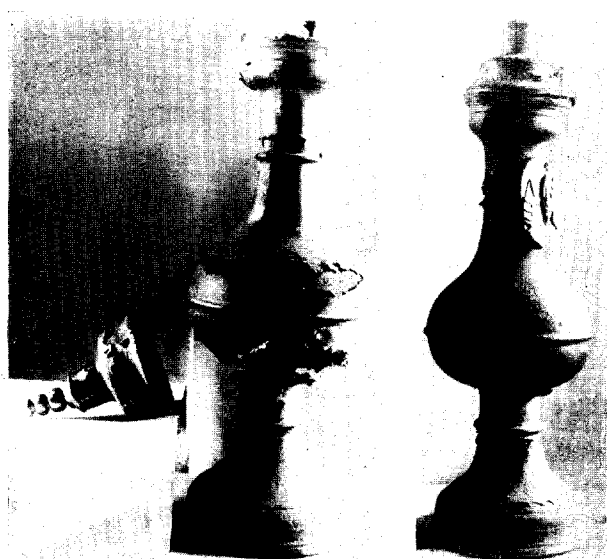
Afb. 5. Leiden, Museum de Lakenhal



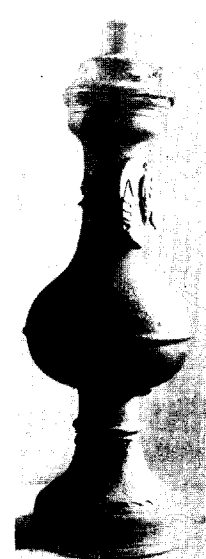
Afb. 6. Utrecht, Centraal Museum



Afb. 7. Enkhuizen, Stedelijk Museum



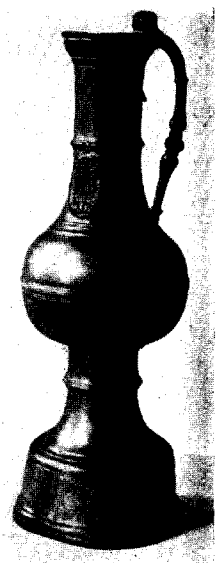
Afb. 8. Enkhuizen, Stedelijk Museum



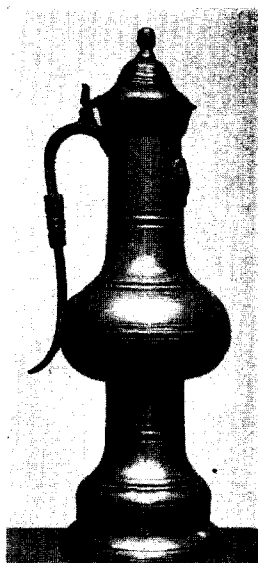
Afb. 9. Enkhuizen, Stedelijk Museum



Afb. 10. Enkhuizen, Stedelijk Museum



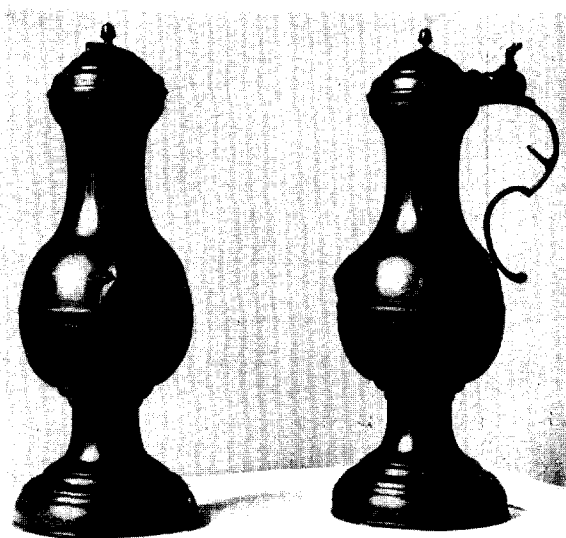
Afb. 11. 's-Hertogenbosch, Prov. Noord-Brabantsch Mus.



Afb. 12. Amsterdam, Kunsthandel (Vervalsching)



Afb. 13. Amsterdam, Rijksmuseum



Afb. 14. Maastricht, Prov. Oudheidk. Museum



Afb. 15. Schoonhoven, Raadhuis

heeft gekregen, uit aesthetisch oogpunt gezien al evenmin fraai is als het plumpe te hooge deksel. Dit wordt nog geaccentueerd door den hierop geplaatsten, vergulden hurkenden leeuw, die het schild met het wapen van de stad Nijmegen, den dubbelen arend met uitgespreide vlerken en pooten vasthoudt. Ditzelfde stadswapen treffen wij nogmaals aan, maar dan grooter op een schildje, bevestigd op den romp. Als bijzonderheid kan nog worden gewezen op het ornament, dat op een apart plaatje aan de binnenzijde van het deksel is aangebracht. Dit bestaat (fig. 3) uit een rand van twee



Fig. 3

concentrische cirkels, waarin vier met den bodem naar elkaar gewende tulpelken zijn geplaatst.

Van het bijeengebrachte materiaal volgen nu chronologisch de kannen in de musea te Amersfoort (afb. 3, 4), Leiden (afb. 5), Utrecht (afb. 6), en in het Stadhuis te Schoonhoven die door haar vorm onderling groote overeenkomst vertoonen. Stylistisch te oordeelen zijn deze na het midden van de 16de eeuw ontstaan. De voetplaten hebben als decoratie geen of slechts een enkelen ingegroefden cirkel en herinneren aan die van de kannen te Bolsward. De romp is bij alle versierd met twee evenwijdige opgelegde banden. Een enkele band zien wij bij alle vier iets onder het midden van den hals aangebracht (vergelijk kannen te Bolsward). De deksels echter vertoonen verschillen. Terwijl de Amersfoortsche zijn bekroond door een soort knop in den vorm van een stop, welke even doet denken aan die op de kannen te Bolsward, dragen de Schoonhovensche en de Utrechtsche ²²⁾ pyramidevormige knoppen met concentrische ringen. De Leidsche (afb. 5, hoog 55 cm) ²³⁾ daarentegen hebben in het geheel geen bekroning op het deksel, doch zijn van het stadswapen, twee gekruiste sleutels, voorzien. Bij alle vier kannen draait het deksel om een eenledig scharnier met klauw, terwijl dit bij de Leidsche echter den vorm van een acanthusblad heeft, vertoonen de overigen het veel voorkomende motief van de twee gekoppelde eikels, dat van de 15de tot in de 17de eeuw werd toegepast. De Utrechtsche

kannen onderscheiden zich door haar krachtigen, forschen, misschien wat gedrongen vorm en den meer geprofileerden kraag en deksel van de andere. De Amersfoortsche kannen (afb. 4, hoog 54 cm) dragen op den schouder van het oor twee schildvormige merken. Op het eene staat een wapen, hoogstwaarschijnlijk dat van Utrecht en op het tweede in Gotische letters „Jan”. Hieruit volgt, dat deze kannen waarschijnlijk te Utrecht zijn vervaardigd door een tinnegieter Jan geheeten.

Bij de kannen te Schoonhoven (afb. 15, hoog 61 cm) bevinden zich naast elkaar op de ronding van het deksel twee schildjes. Op het eene staat het stadswapen en op het andere een letter. Deze is, daar de kannen door de tinpest zijn aangetast, haast niet meer te ontcijferen. Men kan er een H of B uit lezen. Hoogstwaarschijnlijk moeten wij hier de beginletter van den naam van den tinnegieter in zien. Het stadswapen, een gevierendeeld schild met in elk veld een klimmenden leeuw, treffen wij eveneens aan op de bovenhelft van den romp. Zou het te gewaagd zijn deze kannen, gelet op de overeenkomst (zie voet, stam en deksel) — met die te Bolsward als de oudste van deze groep te beschouwen? Tot zoolang de archivalia ons hieromtrent niets hebben medegedeeld, blijft het slechts een veronderstelling. De dateering van tinnen voorwerpen, is, wij zeiden het reeds, uiterst moeilijk.

Ten slotte wijs ik bij de Utrechtsche kannen (afb. 6, hoog 68 cm) op het oor, dat een ongeveer driehoekige verdikking vertoont op de plaats, waar het rechte ondergedeelte overgaat in het gebogen, halfcirkelvormige bovenstuk.

Chronologisch volgen de kannen in het Stedelijk Museum te Enkhuizen (afb. 7, 8, 9, hoog 76,5 cm), die waarschijnlijk in het laatste kwart van de 16de eeuw zijn ontstaan. Deze munten uit door haar sierlijken, weloverwogen vorm. Wij treffen hier aan vier groote en een kleinere kan, die wel ongeveer in denzelfden tijd zullen zijn vervaardigd. In tegenstelling tot de zoo juist behandelde groep van drie, heeft de voet een uitgesproken contourlijn, welke wordt ondersteund door de profielen. De sierlijke lijn van romp naar hals, evenals de profielen aan kraag en deksel met pyramidevormige bekroning wijzen op een volkomen opnemen van de Renaissancestijl-elementen. In tegenstelling tot de zoo juist besprokene te Amersfoort, Leiden en Utrecht, is er van de Gotiek weinig te bespeuren en vloeien de onderdeelen in elkaar over. Daar hier anderzijds van de Barok nog geen spoor valt aan te wijzen, zooals bij de hierna te behandelen kannen, geloof ik, dat wij deze op zijn laatst in het begin van de 17de eeuw mogen plaatsen.

Alle kannen dragen op het midden van den hals een in een punt eindigend ovaal schildje, met het wapen van Enkhuizen. Dit stelt de Enkhuizer stedenmaagd voor (afb. 9), die een wapenschild met drie liggende, boven elkaar geplaatste, naar links gewende haringen²⁴) houdt. Daar het schildje een weinig organisch geheel met de kan vormt en niet de welving van den hals volgt, zooals dit wel het geval is met de Nijmeegsche en de nog te behandelen Bossche, vraag ik mij af, of dit er niet later aan toe is gevoegd. Misschien, dat de voorgenomen restauratie hierover uitsluitsel geeft.

De vier groote kannen kunnen, zooals boven gezegd, niet anders dan als pronk- of sierstukken zijn gebruikt, omdat deze een houten (gedeeltelijk door den houtwurm opgevreten) kern bevatten. Voor zoover thans is na te gaan, werd deze gelijktijdig met het tinnen omhulsel aangebracht. Voor de gelijktijdigheid van ontstaan pleiten verschillende factoren, zooals het ontbreken van scharnieren en de pseudo-klaww aan het vraagtekenvormig handvat²⁵). Opmerkelijk is het, dat het oor niet van tin is, doch uit geel koper (afb. 7) bestaat, wat ik tot heden nog nooit heb aangetroffen. Toch lijkt het mij onwaarschijnlijk, ook naar den vorm te oordeelen, welke zich volkomen bij de kan aanpast, dat dit er later aan is toegevoegd.

De kleine, 69 cm hooge kan (afb. 10), welke in vergelijking tot de eerste vier wat sierlijker van lijn is (vergelijk onder meer de voetplaten), bezit geen houten kern en toont ons een sierlijk tinnen oor in de gestalte van een dolfijn. Het zou mij niet onwaarschijnlijk voorkomen, als deze kort na de eerst besprokene is ontstaan.

Een prachtig uitgangspunt voor de dateering vormt de Stadskan in het Provinciaal Noordbrabantsch Museum te 's Hertogenbosch (afb. 11), waarvan helaas het deksel ontbreekt. Deze is 1630 gedateerd op een schildje, dat eveneens het stadswapen draagt. Dit is aangebracht op het onderste gedeelte van den hals en volgt in tegenstelling met de Enkhuizer kannen de ronding van de kan. Ook hier zien wij de verdikte banden, die den vorm van het kan-lichaam onderstrepen. De strenge, wat scherp omlinjnde, ingetogen vormen, die de onderdeelen van de Enkhuizer kenmerken, zijn hier verdwenen. Een duidelijke verslapping, welke bij de hier onder te behandelen exemplaren nog duidelijker optreedt, valt hier reeds te constateeren. Opvallend is de hooge, geprofileerde, conische voet, welke iets wanstaltigs aan het geheel geeft. Weinig fraai is ook het geprofileerde, uit meer geledingen bestaande oor.

Groote analogie met deze laatste vertoont een stadskan (afb. 12, hoog 62 cm) in den Kunsthandel te Am-

sterdam. Volgens de overlevering is zij afkomstig uit de stad Heusden in Noord-Brabant, doch hier tegen verzet zich het wapen geplaatst op het bovengedeelte van den hals. Dit stelt geen wiel voor (het wapen van de stad Heusden) doch drie boven elkaar geplaatste liggende leeuwen, wat overeen komt met het wapen van de gemeente Veen eveneens in Noord-Brabant. Het is echter moeilijk aan te nemen, dat deze 69 cm hooge kan uit dit kleine plaatsje afkomstig zou zijn. Wekt dit reeds argwaan op, nog meer gaat men aan de echtheid twijfelen, als men let op de niet verantwoorde verhoudingen van dit stuk²⁶). Ook het veel te lichte scharnier, waarmede het deksel aan het lichaam is bevestigd, versterkt den twijfel aan de authenticiteit. Mede ook op grond van andere eigenschappen, waarop ik niet verder kan ingaan, durf ik deze kan als een vervalsching beschouwen.

De nog te behandelen Amsterdamsche stadskannen (1 of 2 in het Rijksmuseum; 3 in het Stedelijk Museum) en Maastricht (6) toonen een volledig opnemen van den Barok-vorm. De kannen van de eerstgenoemde serie, die op den romp het ingekraste wapen van de stad Amsterdam toonen (afb. 13, hoog 56 cm), worden gewoonlijk in de eerste helft van de 17de eeuw geplaatst²⁷), wat gelet op de reeds krachtige Barok profileeringen van den voet en den stam niet onaannemelijk is. Een punt van vergelijking vormt de ongeprofileerde fleschvormige romp, welke groote overeenkomst vertoont met soortgelijke tafelpooten. Deze fleschvormige poot werd in de eerste helft van de 17de eeuw gebruikt, wat een bevestiging voor de dateering is. Het in een visschenkop eindigende oor herinnert aan die van de zilveren schenkkannen door J. Lutma den Oude²⁸). Opmerkelijk is het, dat de romp hier in tegenstelling tot al de andere kannen door een dubbelen band van den hals is gescheiden.

Bezitten de Amsterdamsche wijnkannen nog krachtig uitgesproken onderdeelen, moeilijk kan dit van die te Maastricht worden gezegd (afb. 14, hoog 56 cm). Deze vertoonen op het bovengedeelte van den romp even boven den halfronden band, het wapen van de stad Maastricht, de vijfpuntige ster. Evenals bij de overige (behalve de Amsterdamsche), bestaat het kan-lichaam uit twee deelen: namelijk de voet met stam en de romp, welke geleidelijk in den hals vloeit. Gelet op de slappe contourlijn van de kan, den gecompliceerden vorm van het oor en het scharnier geloof ik deze in het einde van de 17de eeuw te mogen plaatsen.

Zooals in het begin werd gezegd, blijft een dateering — tenzij het voorwerp van een jaartal is voorzien —

uiterst moeilijk. Misschien zullen archiefvondsten nog nieuw licht over de stadskan kunnen werpen. Tot heden heeft het archiefonderzoek weinig positiefs opgeleverd. Over een opdracht van den Magistraat aan een tinnegieter is tot nu toe niets gevonden.

Als het bovenstaande er toe mocht leiden, dat de studie van ons tin krachtig ter hand wordt genomen, zou reeds veel zijn bereikt.

Vroeger werd het optreden van tinpest²⁹⁾ wel toegeschreven aan een verontreiniging van het metaal. Plutarchus en Aristoteles wisten reeds, dat tin veranderde bij lage temperatuur en de laatste trachtte hier een verklaring van te geven.

Thans staat vast, dat de verandering, welke het witte tetragonale tin bij lage temperatuur ondergaat, een gevolg is van „allotropie”.

Op mijn verzoek gaf Mevrouw Dr W. A. T. Cohende Meester (waarvoor op deze plaats mijn oprechten dank) onderstaande tusschen aanhalingsteekens geplaatste uiteenzetting over de tinpest, getoetst aan de nieuwste onderzoekingen.

„Allotropie is de eigenschap van vele — misschien ook alle — elementen en chemische verbindingen om in verschillende kristalvormen te kunnen optreden. Koolstof bijvoorbeeld kan voorkomen in den vorm van zwarte steenkool, als grafiet en als diamant.

Onder welke omstandigheden nu gaat een element of samengestelde stof van den eenen in den anderen kristalvorm over?

Prof. Ernst Cohen en medewerkers hebben in het van 't Hoff-Laboratorium te Utrecht uitvoerige onderzoekingen over deze allotropische omzettingen verricht, en wel in het bijzonder aan het tin.

Hierbij is gebleken, dat het witte tetragonale tin bij 13.2° C. overgaat in het grauwe rhombische tin, welke omzetting met een enorme volumeverandering gepaard gaat. Deze volumeverandering is een gevolg van het feit, dat het soortelijk gewicht van het witte tin 7,28, dat van het grauwe 5,76 bedraagt; dat wil dus zeggen, dat het witte tin wanneer het overgaat in grauwe tin, een veel geringere dichtheid, dus een veel grooter volume krijgt, waarmee het ontstaan van scheuren, barsten en „wratten” (vandaar de naam „tinpest” verklaard is. Schrijft deze omzetting voort, dan valt tenslotte het witte tin in grauwe poeder uiteen. Het is dus onmogelijk, om een door de tinpest geschonden voorwerp weer in zijn ouden vorm terug te brengen door het boven de overgangstemperatuur (13.2° C.) te verhitten; wel zet het grauwe tin zich op den duur weer

om in wit tin, doch dit blijft den fijnen kristallijnen vorm behouden. Door talrijke proeven is gebleken, dat de omzetting van wit in grauwe tin het snelst verloopt bij —50° C.

Er kunnen echter bij dit omzettingsproces sterke vertragingen, respectievelijk versnellingen optreden. Zoo staat vast, dat de mechanische voorbehandeling van het metaal (pletten, walsen, trekken) van grooten invloed is op de omzettingssnelheid. Doch ook bijmenging (eventueel het door verontreiniging toevallig aanwezig zijn) van uiterst kleine hoeveelheden van verschillende metalen versnelt, respectievelijk vertraagt deze snelheid in hooge mate. Terwijl bijvoorbeeld de omzettingssnelheid van wit tin in de grauwe modificatie door uiterst geringe toevoegingen (bijvoorbeeld 1/100 gewichtsprocent) van bismuth, antimoon, lood, cadmium, goud en zilver belangrijk wordt vertraagd, is de toevoeging van dergelijke sporen aluminium, zink, mangaan etc, in staat deze snelheid enorm te verhoogen.

Ook wanneer men de omzetting van wit tin in grauwe tin (bij —50° C.) en omgekeerd (bij +25° C.) eenige keeren achtereen doet plaats vinden, neemt de omzettingssnelheid toe: zoo gelukte het bij laboratoriumproeven om bij de vierde omzetting van wit in grauwe tin (waaraan 0,01 gew. % aluminium was toegevoegd) het witte in 10 minuten voor 83.2 % in grauwe te doen overgaan.

Het bovenstaande geeft een afdoende verklaring voor het feit, dat vele gebruiks- en kunstvoorwerpen na langen tijd bij temperaturen beneden 13.2° C. bewaard te zijn geweest, toch intact blijven, andere daarentegen welke gelijktijdig aan dezelfde temperaturen zijn blootgesteld, het slachtoffer van de tinpest worden.”

De ervaring heeft geleerd, dat het proces over het algemeen genomen langzaam gaat. Het begint op één plaats en verspreidt zich van hieruit over het geheele voorwerp. Zoolang de tinpest nog niet uitwendig optreedt, is het moeilijk, de aanwezigheid te constateeren. De heer Tiddens noemde als middel het prikken met een puntig voorwerp in den wand; als geen weerstand wordt ontmoet, is het proces reeds aan het woekeren. Doch het is begrijpelijk, dat deze methode alleen succes heeft, wanneer de tinpest reeds in een meer gevorderd stadium verkeert. Vertoonen er zich aan de oppervlakte barstjes, scheurtjes of kleine puisten, dan moet het een ieder duidelijk zijn, dat wij met de gevreesde tinpest te doen hebben. Na verloop van tijd worden de scheurtjes tot groote scheuren en de puistjes tot op wratten gelijkende gezwollen. Allereerst verdwijnen dan graveerin-

gen, inscripties, stempels, versieringen enz. en wordt de oppervlakte van het metaal oneffen, pokdalig.

Dr Hübner deelt mede, dat hij heeft geconstateerd, dat de tinpest zoowel bij antiek als modern gegoten tin voorkomt, doch daarentegen niet bij voorwerpen, die zijn geplet. Mevr. Dr W. A. T. Cohen-de Meester maakt hierover echter de volgende opmerking: „Ons is gebleken, dat vrijwel iedere mechanische behandeling (pletten, walsen etc.) de omzetting versnelt!” Tinnen voorwerpen, welke steeds in het huishouden worden gebruikt en dus bloot staan aan schokken of andere weinig zachte behandelingen, vertoonen geen tinpest volgens Dr Hübner. Mevrouw Dr W. A. T. Cohen-de Meester schrijft dit eerder toe aan het feit, dat in een bewoond, en dus 's winters gestookt huis, de temperatuur niet vaak, en zeker niet langen tijd achtereen, beneden 13.2° C. daalt. Alleen voorwerpen, die zijn blootgesteld aan alle mogelijke temperatuurswisselingen krijgen de tinpest.

Een voorwerp, dat tinpest heeft, is gevaarlijk voor zijn soortgenooten. Een enkel korreltje van het grauwe tinpoeder is reeds voldoende om een gaaf stuk aan te tasten (beneden 13.2° C.). Neemt men een gezond voorwerp in de hand, nadat men eerst een aangetast stuk heeft beetgepakt, dan is de kans uiterst groot, dat het eerste ook de tinpest krijgt (beneden 13.2° C.). Wanneer men nu dit voorwerp verwarmt tot het overgangspunt, dan bestaat het opnieuw uit wit tin, doch helaas neemt het niet de oorspronkelijke gedaante meer aan.

Kunnen gezonde voorwerpen worden beschermd tegen de koude, als het niet mogelijk is deze steeds in een verwarmde ruimte te bewaren? Dr Hübner raadt dan aan voorwerpen van tin te bedekken met een laag niet brandbare celluloid. De heer Tiddens deelde mij mede, dat ook met vet een beschermende laag kan worden gevormd. Het komt Mevrouw Dr W. A. T. Cohen-de Meester voor, dat deze behandeling niet veel zal helpen, daar de kernvorming van een kristal grauw tin, evengoed binnen in het voorwerp, als aan het oppervlak kan plaats vinden.

1) Aanleiding tot het samenstellen van dit artikel waren de vijf door de tinpest aangetaste Stadskannen te Enkhuizen. Deze worden thans door bemiddeling van den adviseur voor de Musea met steun van het Rijk, de Provincie Noord-Holland en de Stad Enkhuizen gerestaureerd.

2) A. J. G. Verster: Oud tin, 1ste dr. 1924, 2de dr. 1928.

Mr H. C. Gallois: Inleiding voor den Catalogus van de Tentoonstelling van Oud Tin in het Gemeente Museum te 's-Gravenhage, 1925.

3) Dr A. Wassenbergh: Het Oude Tinnegietersbedrijf in Friesland. De Vrije Fries, 1943.

4) Mr W. G. D. Murray: De Rotterdamsche Tinnegieters. Rotterdamsch Jaarboekje, 1938; Mr W. F. H. Oldewelt: Het Tinnegietersgilde. Amsterdamsche Archiefvondsten, 1942.

5) K. Azijnman: De Achttien Oude Wijnkannen der Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch; Oude Kunst, 1919, blz. 20 idem, Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond 1922, blz. 193 en De Gildekannen in het Stedelijk Museum te Nijmegen; Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, 1925, blz. 48.

6) In dit verband wijs ik erop, dat bijvoorbeeld de achttien kannen van de stad Maastricht sinds de tweede helft van de 19de eeuw in bezit zijn van het Provinciaal Oudheidkundig Museum.

7) Centraal Museum, Utrecht; Catalogus van het Historisch Museum der Stad, 1928; nr. 1627. Hier wordt onder andere nog gezegd: „Deze kannen behoorden bij het zoogenaamd stadstijn, dat onder de bewaring van den bewoonder der huysinge genaamt Stadskelden berustte”. Den 4en December 1758 berustte dit tin nog in den stadskelder; de Vroedschap besloot toen echter dit „te verkopen uytgezondert de groote kannen”, gebruikt bij diners door de stad en Aalmoezenierskamer gegeven.

8) Zie noot 5.

9) Het maken van deze mallen vereischt groote vakkennis. Hoe zorgvuldiger alle details zijn afgewerkt en hoe beter de verschillende onderdeelen, waaruit de vorm is opgebouwd sluiten, des te minder behoeft later het gegoten stuk op de draaibank bijgewerkt te worden. (Zie K. Berling „Altes Zinn” blz. 24 e.v.).

10) A. J. G. Verster: op. cit. 2de dr., blz. 19.

11) Het Paaschmaal, Berlijn, Deutsches Museum.

12) O.a. Geboorte Johannes den Dooper; Berlijn, Deutsches Museum.

13) Hl Eligius, 1449, New York, Coll. Phil Lehmann.

14) Friedrich Herlin, Christus bij Simon; Nördlingen, Stedelijk Museum; Hans Holbein d. O.: Tafereel uit het leven van den Hl Ulrich (1512). Augsburg, Gemäldegal.

15) Deutsches Handwerksgut, Propygläen Verlag, blz. 226, nr. 4.

16) Hetzelfde doet zich voor bij een Stadskan uit Weissenburg (Neurenberg, Germ. Mus., hoog 53 cm) afgebeeld in I. Hintze, Nürnberger Zinn; Taf. I, afb. 2. Afgaande op den vorm, zou men geneigd zijn deze, welke door M. Hemersan d.J. vóór 1652 is vervaardigd, vroeger te willen plaatsen.

17) Hoog 50 cm, Keulen Kunstgewerbemus, afgebeeld in K. Berling: Altes Zinn, blz. 79 en E. Hintze op. cit. Taf. I, afb. 1. Het Sted. Mus. te Passau bezit een dergelijke kan (hoog 55 cm) bekroond door een wolf.

18) Deze laatste zijn op den top voorzien van het wapen van Bolsward en de letters S.C., die waarschijnlijk identiek zijn met den Bolswarder Tinnegieter Sjoucke Cornelis, zooals Dr A. Wassenbergh veronderstelt, op. cit.

19) Cat. v. h. Museum van Oudheden, 1895, blz. 240, nr. 3.

20) Zie Cat. Oud Tin, op. cit. nr. 49.

21) Bijvoorbeeld aan de Spaansche kan door F. Enriquez; 2de helft v. d. 16de eeuw in het Rijksmuseum te Amsterdam (Cat. v. h. Goud en Zilvermeedwerk in het Nederlandsche Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam, 1902, nr. 75).

22) Knoppen zijn vernieuwd. Zie ook noot 7.

23) De Cat. v. h. Sted. Mus. de Lakenhal, Leiden, 1924 nr. 165, plaatst deze in de 16de eeuw. Mr H. C. Gallois in de Cat. Tentoonstelling Oud Tin, op. cit. nr. 48 dateert ze echter in het begin v. d. 16de eeuw.

24) In 1816 is het wapen zoodanig gewijzigd, dat o.a. de koppen naar rechts zijn gewend.

25) Het is niet onmogelijk, dat de restauratie dit vraagstuk tot oplossing brengt en ons ook laat zien, uit hoeveel stukken de houten kern bestaat en of deze gelijktijdig met het vervaardigen van de kan dan wel later is aangebracht.

26) De heer A. J. G. Verster, in wiens bezit deze kan onder andere vroeger is geweest, twijfelde op grond van de eigenaardige grauwe kleur van het tin (hoog loodgehalte), de klank van het metaal en de ongevoeligheid van het materiaal aan de authenticiteit. Daar de kan groote overeenkomst vertoont met een, welke is afgebeeld (helaas vrij slecht) in deel IV-V van den catalogus van de in 1901 geveilde Collectie Heeswijk, zou het een vervalsing kunnen zijn uit het einde van de 19de eeuw. Dat deze kan

als merken de Roos met een W en den Engel met den naam van den tinnegieter (?) Wouterus Hobroken draagt, is al evenmin een bewijs voor de echtheid.

27) Zie Cat. Oud Tin, op. cit.; nr. 51.

28) Gedreven zilveren kan en schotel, 1647; idem schenkan met schotel, 1655. Catalogus van het Goud- en Zilverwerk in het Nederlandsch Museum voor de Geschiedenis en Kunst te Amsterdam, 1902; nr. 208 en 209.

29) Fr. Rathgen. Die Konservierung von Altertumsfunden; blz. 41 e.v. en 108 en 109. Berlin und Leipzig 1924. Paul M. Hübner. La Peste de l'Etain. Mousseion, 1934, blz. 237-241.

BOEKBESPREKINGEN

NIEUWE PUBLICATIES OVER GLASSCHILDERKUNST

I

Dr J. Helbig, *De Glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten*. De Sikkel, Antwerpen. MCMXLIII, 244 pp. en 262 afb.

Het was reeds aan enkele ingewijden bekend, dat Dr J. Helbig te Brussel, lid van den staf van bekwame medekers aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis aldaar, sedert geruimen tijd zich bezig hield met diepgaande onderzoekingen op het gebied der Belgische glasschilderkunst. Thans, nu na vele jaren van voorbereidend werk, neergelegd in velerlei tijdschrift-publicaties en enkele beknopte boekwerkjes, Helbig's „magnum opus" is verschenen in een monumentale, overvloedig en uitstekend geïllustreerde uitgave, op mooi papier gedrukt — een compliment aan De Sikkel te Antwerpen voor deze technische prestatie in *dezen* tijd! —, is er dunkt mij alle reden iets meer over dit onderzoek van mijn voortreffelijken Brusselschen collega bekend te maken.

Hoewel ook in België, evenals overal elders, ontzaggelijk veel gebrandschilderd glas in den loop der tijden verloren is gegaan, bezit men er bijvoorbeeld in verhouding tot ons land, nog een groot aantal werken van uitstekend gehalte. Bij elkander bestaan er nog meer dan drie honderd ramen of belangrijke fragmenten, daaronder eenige zeldzame paneelen uit de 12de en 13de eeuw, een twaalfal ongeveer uit de 14de eeuw, een veertigtal uit de 15de en meer dan tweehonderd uit de 16de eeuw — vooral uit de eerste helft, die dan ook wel als „l'âge d'or" der Belgische glasschilderkunst wordt beschouwd —, vervolgens nog bijna een honderdtal uit de 17de eeuw en nog het een en ander uit de 18de eeuw. Daar zijn niet bij inbegrepen de vele nog overal resteerende kleine fragmenten, wapens of decoraties, noch de talrijke met grisaille en zilverageel geschilderde medaillons — voorbeelden van de zoogenaamde „domestic glasspainting" —, in musea¹⁾ en particuliere collecties.

Helaas is het meerendeel der groote vensters in kerken te Brussel, Doornik, Lier, Antwerpen, Luik, Bergen (Mons) en elders zoo „rücksichtslos" in de vorige eeuw gerestaureerd, dat deze werken in vele gevallen als historische getuigen geheel onbetrouwbaar zijn geworden. Het meeste daarvan komt wel voor rekening van den 19den eeuwschen glasschilder-restaurateur Jean Baptiste Capronnier, die aan een

enorme werkkraft — ook in het aanbrengen van nieuwe ramen van „eigen vinding" in alle mogelijke historische stijlen —, een evengroot gemis aan eerbied voor het oude werk heeft gepaard. Heele vakken, ja soms heele ramen zijn door hem vernieuwd — het vernieuwingsproces der Goudsche glazen is er nog kinderspel bij vergeleken —, waarbij hij overal en op alle onderdeelen den stempel heeft gedrukt van zijn drooge manier van werken, en van zijn gladgestreken stijlvormen. Het behoeft wel niet nader te worden uiteengezet, dat deze vernieuwingsmethoden, waarbij zoo sterk alle werkelijk begrip voor het historisch gegroeide en overgeleverde heeft ontbroken, aan een ernstig historisch onderzoek juist talrijke moeilijkheden in den weg leggen. Dat moet ook Dr. Helbig telkens weer hebben ondervonden.

De eerste omvangrijke Belgische publicatie der glasschilderkunst verscheen na eenig voorbereidend werk van Baron de Reifenberg en een afzonderlijke monographie over de ramen in Doornik van Le Maître d'Anstaing, in 1860 door samenwerking van Edmond Levy en den glasschilder Capronnier, die dus overal bij het werk, dat moest worden beschreven, was betrokken²⁾.

Dit groot opgezette werk, geïllustreerd op de bekende 19de eeuwsche methode met lithographieën, dat natuurlijk al sedert geruimen tijd niet meer verkrijgbaar is, kon nog altijd goede diensten bewijzen, wanneer men tenminste rekening hield met het voortschrijden van het onderzoek en het bekend worden van vele nieuwe gegevens. Hoe sterk het materiaal vermeerderd is sindsdien, bewijst ons Helbig's voortreffelijk samengestelde bibliographie. Deze toch bevat niet minder dan 530 nummers, waarvan het overgrote deel nà het verschijnen van het boek van Levy-Capronnier valt. In deze bibliographie komt een respectabel aantal nummers voor rekening van den heer Helbig zelf.

Het zal een ieder duidelijk zijn, dat al dit materiaal eerst moest worden verzameld, geschift en bewerkt voor aan het samenvattende werk, dat thans is verschenen kon worden begonnen. Dit groote werk nu zal zeker niet epateeren door lyrische of vervoerende beschrijvingen. De ondertoon van het geheel is integendeel zeer zakelijk, terwijl het eigenlijke beschouwende gedeelte zelfs sober is. Te sober zal men geneigd zijn te zeggen, wetend wat Helbig in verspreide opstellen reeds aan scherp karakteriseerende beschouwingen

heeft gegeven. Wie echter zoo redeneert, bedenke toch, dat het Repertorium hier hoofdzaak is, het Register van glasramen, waarin alles wat uit schriftelijke gegevens kon worden geput, naast het nog bestaande werk, alphabetisch naar de plaatsnamen is ondergebracht — een reeks dus van bestaande en verdwenen werken, die eenmaal hebben bijgehouden —, met verwijzing in een afzonderlijke kolom naar de bibliographieën, zoodat een ieder, die het noodig acht, zich kan overtuigen of hij zich met Helbig's conclusies kan vereenigen of niet.

Laten wij dit al direct zeggen: dat hier een enorme prestatie is geleverd, welke alleen mogelijk was, door een tot in de kleinste details vertrouwd zijn met de schriftelijke gegevens en de litteratuur, met de bronnen zoowel als met datgene wat in boek, tijdschrift of in welke andere publicatie dan ook te vinden is omtrent de oude vensters. En dan niet te vergeten: dit alles gepaard aan een nauwkeurige kennis van de nog bestaande ramen zelf. Helbig zocht en vond zijn bibliographisch materiaal voornamelijk in kunsthistorische bibliotheken. Zijn repertorium van de vensters wordt dan nog gevolgd door een index van Belgische glasschilders, waarbij ook een opgave is gevoegd van artisans die hun werkkring eenmaal in Engeland hebben gevonden. In het voorwoord wordt tegelijk nog een tweede boek in uitzicht gesteld met photographische documenten en een nieuwe lijst van glasramen, die dan zal worden geput uit manuscripten en archieven van het land.

Wat deze „Glasschilderkunst in België” echter al reeds geeft, mag aanspraak maken op onze grootste waardeering. Dit werk kon slechts gedaan worden door iemand, die er tot in de kleinste bijzonderheden mede vertrouwd was, ten koste van groote opofferingen aan tijd, van tal van tijdroovende studies, van vele reizen, van herhaaldelijk noodzakelijke vergelijkingen, kortom door iemand, die aan een typisch historische belangstelling een groote liefde voor een onderwerp wist te verbinden.

Wat de heer Helbig hiermede aan betrouwbaar materiaal voor de kunstgeschiedenis beschikbaar heeft gesteld is dan ook van het grootste belang. Schrijver dezes, die talrijke venstercycli in België heeft bezichtigd als uitgangspunt voor een bewerking van de helaas zoozeer geslonken restanten der oude vensters in ons land, vond er geen enkel hiaat in.

Na deze algemeene opmerkingen willen wij nog in enkele bijzonderheden treden. Ten eerste dan met betrekking tot het omvangrijkste deel van Helbig's werk: het Register der glasramen. Dit tabellarisch overzicht bevat tien kolommen. Een eerste voor het registernr., zoodat men dus voortaan voor elk raam in België zal kunnen verwijzen naar: Helbig nr. Een tweede kolom bevat de plaatsnamen naar alphabetische schikking, een derde geeft de soort aan (glasraam, medaillon, paneel, tekening, enz.). Daarop volgt een kolom met data van uitvoering; waarbij een tweede aansluit met de onderwerpen, die in 't kort zijn omschreven. Een volgende geeft de namen der schenkers voor zoover ze bekend zijn, waarop er volgen met de kunstenaarsnamen, waarin restauraties en toevoegingen zijn aangegeven en waarin men kan vinden of het werk nog in situ is, of dat het is vernield. De laatste kolom verwijst voor elk werk, zooals wij reeds hebben opgemerkt, naar het betreffende

nummer van de bibliographie. De namen der nog bestaande glazen zijn bovendien cursief gedrukt.

Het voordeel van dit straf volgehouden systeem zal onmiddellijk duidelijk zijn: men beschikt thans voor het eerst over een volledige en gemakkelijk te raadplegen monumentenlijst. De oppervlakkige beoordeelaar zou wellicht geneigd zijn te vragen, welk nut het heeft heele reeksen van kunstwerken, die sedert lang zijn verdwenen, in een soort oeuvre-catalogus op te nemen; werken waarvan wij dus alleen de namen kennen. Het eerste voordeel van het bestaan van een zoodanige lijst is dit: dat het nog resteerende werk theoretisch weer is gevoegd in het oorspronkelijk verband en daardoor geheel anders zal worden beschouwd, wanneer men het ziet als deel van een homogene reeks dan als afzonderlijk vereenzaamd specimen. Vervolgens komen ook het leven en het werk, kortom de geheele ontwikkeling van een kunstenaar er door op een breederen grondslag. En dan ook: de cultuurprestatie als complex zal geheel anders tot ons spreken, wanneer wij ons een zoo volledig mogelijk beeld kunnen vormen van datgene, wat oorspronkelijk bestaan heeft. Het zal nu bovendien mogelijk zijn op den grondslag van dit repertorium met deugdelijke gegevens te werken bij toeschrijvingen of toewijzingen aan bepaalde kunstenaars.

In een groot historisch beschrijvend verband zijn deze werken der Belgische glasschilderkunst nog niet samengevat. Hun stijlcritische bepaling in een logische ontwikkeling blijft dus in hoofdzaak nog anderen voorbehouden, daar zij door Helbig in het algemeen niet werd beproefd. Daarvoor zijn namelijk de beide hoofdstukken „Historische synthese” en „Historische Evolutie”, die wel een knap samenvattend beeld geven, toch te beknopt. Het is echter goed, dat er nog iets te doen over blijft, hetzij voor Dr. Helbig zelf, hetzij voor anderen.

Ten slotte maken wij nog graag een enkele opmerking over het illustratieve gedeelte van Helbig's werk, dat zijn documentatie voortreffelijk ondersteunt. Men kan namelijk veilig zeggen, dat bij deze 262 afbeeldingen op 110 groote platen geen belangrijk stuk is voorbijgegaan. Het boek bevat bovendien 7 gekleurde platen naar verschillende fragmenten. De 262 afbeeldingen zijn ingedeeld in verschillende groepen: middeleeuwen (XIIde-XVde eeuw); gothische glasramen uit de XVIde eeuw; overgangperiode (1503-c. 1530) — merkwaardigerwijs in een vroege renaissancevormgeving die samenvalt met de laatgothische vormen van de vorige groep—; hoogrenaissance (c. 1525-c. 1610), onderverdeeld in Brusselsche, Antwerpsche en Waalsche school en Medaillons; Vlaamsche renaissance (c. 1610-c. 1680). Bij deze laatste categorie ware de vraag te stellen of het niet beter is den algemeen aanvaardden term Barok aan te houden, te meer daar de barok-invloed van Rubens en zijn school op de ramen uit dit tijdvak geheel overwegend is geweest.

De zeer goed gedrukte clichés zijn voor het meerendeel gemaakt naar voortreffelijke opnamen. Wie zich wel eens met deze materie heeft bezig gehouden kan weten, welke groote moeilijkheden zich bij het goed photographieeren van gekleurde glazen voordoen. De collectie bevat prachtige opnamen naar vensters in de St. Maartenskerk te Halle,

de kapel van het H. Bloed te Brugge (nu te Londen), kerken in Anderlecht, Lier, Doornik, Antwerpen (kathedraal; met voortreffelijke detailopnamen van het glas der beide St. Jannen), Diest, Bergen (Mons), Aarschot (nu te Londen), Brussel (Sinte Goedele), Luik (St. Jacobuskerk, St. Maartenskerk, St. Pauluskerk); verder naar het prachtige Jesse-raam van Aerdt Ortkens van Nijmegen thans in de St. George kerk te Londen, vroeger te Mechelen; naar een geheele Van Orley groep, ontwerpen en ramen, naar den bekenden cyclus in Hoogstraten, enz.

Resumeerende, kunnen wij zeggen, dat dit smaakvol uitgegeven boekdeel een felicitatie aan den begaafden auteur meer dan waard is. Want, om in dezen tijd een dergelijk voortreffelijk werk ter tafel te brengen is voorwaar geen kleinigheid. De kunsthistorische litteratuur heeft er in ieder geval een belangrijke aanwinst mee te boeken, waarvan zoowel de gebruikers als ook in de eerste plaats de auteur zelf plezier zullen beleven.

II

Fridtjof Zschokke, *Die romanischen Glasgemälde des Strassburger Münsters*. Benno Schwabe & Co.-Verlag, Basel. MCMCLII, 222 pp. met 1 plaat in kleuren, 53 afb. en 4 losse platen.

Dit is een geheel ander werk dan het zoo juist besprokene. Het behandelt een beknopt overzichtelijk gegeven, heeft eerst als Bazelsche dissertatie dienst gedaan en is vervolgens door den Zwitserschen auteur Dr. Fridtjof Zschokke de kunsthistorische wetenschap „übergeben". Het geldt hier een uitermate grondig bestudeerde en bewerkte materie. Hoofddoel was: „die romanischen Glasgemälde des Münsters, welche ja nicht für dieses Gebäude geschaffen worden sind, wenigstens vorstellungsweise an ihren ursprünglichen Bestimmungsort zurückzuführen". Dit boek geeft dus in hoofdzaak een reconstructie van het nog resteerende Romaansche glasschilderwerk, dat zich thans voornamelijk in het Noordelijk zijschip en in het dwarsschip van de huidige kathedraal bevindt; een poging dus dit werk op de oorspronkelijke plaats voor te stellen, waarbij dan zou blijken, dat tal van fragmenten, die zich aanvankelijk ver van elkander hebben bevonden, bij latere restauratie en verplaatsing van de vensters naar den tegenwoordigen bouw, tot het verkrijgen van bepaalde figuratieve geheelen bijeen zijn gebracht, waaruit dan, wat de auteur noemt, zoogenaamde „Mischbilder" ontstonden.

Deze Romaansche glazen zijn dus ouder dan de huidige kerk. Vandaar dat Dr. Zschokke een reconstructie van de oorspronkelijke Werinherbasiliek heeft beproefd, die zooals hij zelf zegt geen aanspraak maakt een tot in details nauwkeurige „Wiederherstellung" te zijn, doch in algemeene trekken betrouwbaar kan worden geacht³⁾. In de Romaansche vensters dezer reconstructietekening heeft hij de verschillende fragmenten der nog bestaande Romaansche koningsfiguren, en der strijders uit het dwarspand een hypothetische plaats gegeven.

Deze Romaansche glazen, die een merkwaardig Duitsch karakter vol van Byzantijnsche reminiscenties dragen, verdienen zeker het onderwerp van een speciaal onderzoek te zijn.

Verder was het binnen dit kader nu ook van belang na te gaan, onder welke omstandigheden de glazen hun oorspronkelijke plaatsen hebben moeten verlaten en wanneer zij in de ramen van den huidige Munster zijn terecht gekomen. De materie der glazen te Straatsburg — na Chartres een van de mooiste collecties die nog bestaan —, was als geheel reeds sedert de veertiger jaren van de vorige eeuw een onderwerp van studie geweest. Aan de oudste Romaansche beglazing werd tot nu toe echter geen afzonderlijke beschouwing gewijd. Zij omvat thans nog een vak met de staande figuur van Johannes Apostolus et Evangelista, de gestalte van Henricus Rex en de overige zes Duitsche koningsfiguren, een ronde voorstelling uit het Oordeel van Salomo (namelijk de teruggave van het kind aan de werkelijke moeder), een Sanctus Henricus uit het Noordelijk dwarsschip, een Sancta Katharina uit een Zuidelijk koorvenster, een Apostelraam in het Zuidtransept, en daarnevens een viertal profeten en evangelisten-vensters, vervolgens een Maria (in orante-houding) en een St. Maarten in het Noordtransept, een enkele figuur in een crypta-raam, benevens een paar zeer mooie paneelen in het Frauenhausmuseum bij de kathedraal.

Van elk dezer werken vindt de lezer uitvoerige beschrijvingen in de volgende orde: I Erhaltungszustand und Wiederherstellung, II Das Dargestellte, III Darstellungs und Gestaltungsweise.

Dateeringen der laat-Romaansche glasschilderingen tracht de auteur te bereiken met behulp van de miniaturen uit den beroemden Hortus Deliciarum, een Codex met 32 groote perkamentbladen, die weliswaar bij het bombardement van Straatsburg in 1870 is verbrand, doch in afbeelding bekend is geworden sedert een reconstructie-uitgave verscheen in 1901.

Stylistisch is het van belang de koningsfiguren met hun sterke Byzantijnsche trekken te vergelijken met Byzantijnsche mozaïeken. Daartoe neemt de auteur een afbeelding op van een koning David uit een koepelmozaïek van de kloosterkerk van Daphni. Tot bepaalde scherpe conclusies omtrent bepaalde afleidingen en ontleeningen komt hij echter niet. Het blijft, als in zooveel gevallen, bij een constateeren van algemeene stijlvereenkomsten, waarbij ook het ontbreken van gelijktijdig ontstane monumenten elders het moeilijk maken tot een logischen ontwikkelingsgang te besluiten.

„Die Kunst des Ostens ist auf dem Weg über Byzanz nach dem Westen in die Glasmalerei gedrungen", aldus J. L. Fischer in zijn bekende Handbuch der Glasmalerei⁴⁾. Dezelfde auteur neemt ook Mohammedaansche invloeden uit de Sassanidisch-Perzische kunst aan. Hij denkt daarbij aan het Zuid-Duitsche centrum voor den Levanthandel Regensburg als „Vermittlungsstation" en wijst verder op een mogelijken invloed van Salzburger miniaturen. Dit laatste blijkt inderdaad juist. Bovendien kan men in miniaturen uit Tegernsee, Reichenau en andere werken van den Ottonischen tijd „Anregungen" te over vinden, terwijl daarnaast ook de mozaïeken van Venetië en Torcello de Byzantijnsche opvattingen in Zuid-Duitsche glasschilderkunst tot ongeveer 1200 kunnen verklaren. Het helaas zeer onvolledige materiaal laat niet toe tot een algemeen stijlverschijnsel te concludeeren. Slechts in het Westen hebben wij de glazen

te Straatsburg, terwijl daarbij wel een merkwaardige verwantschap valt te constateeren met werk in Oostenrijk, bijvoorbeeld een paneel met een vorstelijke figuur in de Stadtpfarkirche te Steyr 5).

Het was voor dit onderzoek van groot belang, dat de auteur zich een zoo volledig mogelijke voorstelling trachtte te vormen van de veranderingen, welke de glazen in den loop der tijden en vooral door de 19de eeuwse restauraties hebben ondergaan. Daarover konden talrijke geschriften, plannen en teekeningen in de collectie van het Münsterbauamt nadere opheldering verschaffen. Een bijzonder waardevol document was de volledige inventaris der glasschilderingen, die in 1843 door den Stadsarchivaris L. Schneegans en den kunstschilder J. Klein werd vervaardigd. In 1854 werd daar een aantal teekeningen van de ramen in het Oostelijk gedeelte van de kerk door E. Haas aan toegevoegd. Over dit alles verschaft Dr. Zschokke uitvoerige mededeelingen in een van de belangrijkste hoofdstukken van zijn boek, waaruit blijkt hoe ook hier op de zonderlingste wijze „Flickwerk” is bedreven in tal van vensters. Vooral de zoogenaamde Haas-Zeichnungen zijn onmisbare documenten, omdat daaruit blijkt, welke vernieuwingen bij de restauraties tot stand kwamen.

Het derde hoofdstuk biedt dan op den grondslag der voorafgaande onderzoekingen den hoofdschotel van het werk, de Reconstructie onder den titel „Der Spätromanische Fensterschmuck des Strassburger Münsters um 1200”. Het geheel is op deze wijze in een uitvoerig programmatisch onderzoekingschema vastgelegd, zoodat men dit boek van Dr. Zschokke met zijn vele uitstekende afbeeldingen en conclusies een model van kunsthistorisch onderzoek kan noemen.

1) De Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel bezitten vele en prachtige voorbeelden dezer beschilderde schijven. Wij noemen daarvan slechts het zeer mooie „rondje” van Dirick Vellert met den Triomf van den tijd.

2) E. Levy et J. B. Capronnier, Histoire de la peinture sur verre en Europe et spécialement en Belgique (Bruxelles, 1860).

3) Men zie ook de uitstekende beknopte beschrijving van de kathedraal door Abbé Joseph Walter in Petites Monographies des Grands Edifices de la France (Paris, 1933), o.a. pp. 8 en 9.

4) Zweite Auflage (Leipzig, 1937).

5) Cfr. Franz Kieslinger, die Glasmalerei in Österreich (Wien, 1920), p. 51, afb. 14.

A. VAN DER BOOM

A. van der Boom, *Monumentale Glasschilderkunst in Nederland*, deel I, Mart. Nijhoff, 1940.

Het heeft merkwaardig lang geduurd, eer de vaderlandse kunstgeschiedenis een systematische studie van onze oude glasschilderkunst heeft voortgebracht. Heel Nederland wist, dat de Goudsche glazen een nationale schat zijn, en met bijdragen uit het gansche land zijn die glazen geres-taureerd, zonder dat men eigenlijk een duidelijk denkbeeld had gevormd, wat de beteekenis van deze en dergelijke kunstgewrochten is in het geheel van onzen nationalen kunstboedel. Weissman, Six en Van Gelder hadden zich met het vraagstuk beziggehouden wie als ontwerpers konden worden aangemerkt van de 16de eeuwse glazen in de Haagsche St. Jacobskerk, in de Oude Kerk te Amsterdam

en in St. Jan te Gouda, maar tot volkomen bevredigende resultaten had dat nog niet geleid. Het waren eerste pogingen tot ontginning van een braakliggend terrein.

De tentoonstelling „De Goudsche Glazen” die in den zomer van 1938 werd gehouden, schijnt kunsthistorisch Nederland te hebben wakker geschud. In een verrassend korten tijd was een boekje „De Goudsche glazen” met bijdragen van verschillende auteurs bij Mart. Nijhoff in het licht gegeven, welk boekje als voorlooper was bedoeld van een omvangrijke publicatie. Zuiver kunsthistorisch beschouwd was verreweg de belangrijkste bijdrage die van den heer A. van der Boom, litt. doct., over het onderwerp „Gouda en de Glasschilderkunst”. Hier was iemand aan het woord, die de omvangrijke materie van de glasschilderkunst in haar geheel overzag en begrip had van de onontwarde problemen, die vooral wat ons vaderland aangaat aan de orde dienden te worden gesteld.

Bij dit veelbelovende begin heeft de heer van der Boom het niet gelaten. In het laatst van 1940 verscheen de dissertatie, waarvan de titel hierboven is vermeld, een werk dat te lang in het Oudheidkundig Jaarboek onbesproken is gelaten.

De heer Van der Boom heeft de zaak breed opgevat. Hij begint met een hoofdstuk over de techniek en aesthetiek, wijdt dan zeer terecht een uitvoerige beschouwing aan de Zuid-Nederlandsche glasschilderkunst in de eerste helft van de 16de eeuw, en gaat in een derde hoofdstuk de omstandigheden en gegevens na omtrent de glasschilderkunst van Noord-Nederland vóór de komst van de Renaissance. Hoofdstuk vier bevat een overzicht van de vroege Renaissance. Tot deze periode rekent de schrijver nog geen van de bestaande glazen te behooren. Het ontwerp van Barend van Orley voor het verdwenen glas van bisschop Joris van Egmond in St. Bavo te Haarlem, de Haagsche glazen van Karel V en de Kanunniken ten Hove worden behandeld in het volgende hoofdstuk dat gewijd is aan de verdere ont-plooiing van de Renaissance. De Goudsche glazen en die van de Oude Kerk te Amsterdam komen ter sprake in hoofdstuk zes over de Hoog-Renaissance. Voor een register moeten wij wachten op de verschijning van deel II.

Het werk van den heer Van der Boom is al dadelijk van groot belang, omdat het een samenvatting geeft van de tot dusverre verschenen studiën. Het is evenwel meer dan louter een compilatiewerk. De auteur schikt en schift, hij heeft positieve eigen opvattingen en inzichten. Hij weet den weg in het doornige terrein van de stroomingen en stijlen in de 16de eeuw, hij kent de leidende figuren en met beleid gaat hij de vraagstukken van compositie en ontleeningen na.

Onder de zaken die ons troffen, willen wij enkele naar voren halen.

Zooals op blz. 70 in het licht wordt gesteld, zijn de gebroeders Crabeth als ontwerpende en uitvoerende glaskunstenaars uitzonderingen voor hun tijd. Dat de splitsing in ontwerpers en uitvoerders steeds tot betreurenswaardige gevolgen zou hebben geleid, zooals meestal wordt betoogd, neemt de heer Van der Boom niet zoo voetstoots aan. Een hoogst merkwaardige figuur is Aart Oortkens van Nijmegen, alias Arnoult de la Pointe, die belangrijke glazen vervaardigde voor de kathedraal van Doornik en een bijzondere carrière maakte in Normandië (blz. 83 vlg.). De schrij-

ver wijst op de sterk overeenkomstige eischen die gelden bij het ontwerpen voor wandtapijten en kerkglazen (blz. 91). Hij had hierbij al melding kunnen maken van het eigenaardige geval, dat een ontwerp van Willem Thibaut zoowel voor een invoeging van het glas van Joris van Egmond in de St. Bavo als voor een wandtapijt in het stadhuis te Haarlem diende (blz. 130 vlg.). Op blz. 142 wordt met klemmende argumenten betoogd, dat Dirk Crabeth het glas van keizer Karel V in de St. Jacobskerk te 's-Gravenhage moet hebben ontworpen, en dat het kanunnikenglas hem heel na staat. Zeer juist is de opmerking, dat bij den middeleeuwschen glasschilder de kleur het middel tot decoratieve expressie is, terwijl de kleur bij den renaissancist is opgenomen in de sfeerschildering van een naar alle zijden openliggend verschiep (blz. 169). Vier van de glazen die afkomstig zijn uit het klooster der Regulieren van Stein en nu in een afzonderlijke kapel van de St. Janskerk te Gouda zijn ondergebracht, worden hier aan Wouter Crabeth toegeschreven. Tenslotte, de glazen van de Maria-Boodschap en Aanbidding in de Lieve-Vrouwekapel van de Oude Kerk te Amsterdam zijn naar Van der Boom betoogt hoogst waarschijnlijk door Lambert van Noort ontworpen voor den „entrepreneur" Meynaart Digman, en typisch Antwerpsche kunstvoortbrengselen.

Natuurlijk zijn er ook wel bedenkingen te opperen. Wij zijn niet zoo overtuigd als de heer Van der Boom, dat Frits Lugt het bij het verkeerde eind had toen hij meende in het schetsontwerp van een venster voor de Jacobskerk in den Haag, 't welk in het South-Kensington-Museum te Londen berust, een niet uitgevoerd ontwerp te moeten zien voor het glas van Karel V (blz. 148). Het is zeer te betreuren, dat er geen mogelijkheid bestond foto's te maken van de merkwaardige glazen in de koorlantaarn van de St. Janskerk te Gouda: afbeeldingen daarvan mist men pijnlijk in dit standaardwerk. Het St. Annahofje te Leiden werd niet in 1507 maar al in 1492 gesticht (blz. 118). Voor het „vidimus" van Dirk Crabeth met Prins Willem I en Anna van Buren wordt verwezen naar afb. 20, waar niets van dien aard is te vinden. Wat op blz. 164/165 wordt gezegd over het zeer late voorkomen van de „verhoogde venstertraveeën" in de Noord-Nederlandsche Gothiek is bepaald onjuist. Verder gebruikt de heer Van der Boom herhaaldelijk het woord „raam" als hij een glas bedoeld. Wij hopen, dat hij daar niet mee zal doorgaan. Maar dat zijn kleinigheden; de heer van der Boom heeft zijn sporen dubbel en dwars verdiend en wij wachten met ongeduld op zijn tweede deel.

E. H. TER KUILE

A. van der Boom, *Ontwikkeling en karakter der oude monumentale schilderkunst*. Rembrandtreeks, A. J. C. Streng-holt's Uitg. Mij., Amsterdam, z.j. (1944?).

Het is niet zoo gemakkelijk een beknopt werkje samen te stellen over een onderwerp als het onderhavige. Het moet handelen over kunstwerken uit een stuk of vijf opeenvolgende eeuwen, kunstwerken uit allerlei verschillende landen, en dan nog wel over kunstwerken, waarvan de oudste en de jongste zoo goed als niets gemeen hebben in techniek, kleur, geestelijken achtergrond en aesthetisch ideaal. De heer Van der Boom is er zeer wel in geslaagd op een

150 bladzijden een overzicht te geven van zijn onderwerp met begeleiding van een voldoende aantal goede afbeeldingen in behoorlijk groot formaat. Een boekje als dit zal zeker worden gewaardeerd door een vrij uitgebreid publiek. Een beknopt overzicht over het heele terrein van de oude schilderkunst bestaat er verder in onze taal niet. Buitenlandsche handboeken zijn niet gemakkelijk te krijgen, veelal verouderd of zeer eenzijdig als het Duitsche van Fischer. Niet ieder zal volkomen tevreden zijn met wat geboden wordt. Aan het oude Engelsche glas is niet heel veel aandacht gewijd. Maar men houde in het oog, dat de opzet was het karakter en den ontwikkelingsgang te schetsen, en geen volledige geschiedenis in kort bestek te geven. Tot de bijzondere verdiensten van het werkje rekenen wij de helderheid van de uiteenzettingen, de evenwichtigheid van behandeling en de zakelijkheid die allermint tot dorheid voerde. De lezer zal het vertrouwen hebben door een volkomen deskundigen gids te worden geleid.

E. H. TER KUILE

F. M. Huebner, *De romantische Schilderkunst in de Nederlanden*, 1943; J. Knoef, *Tusschen Rococo en Romantiek*, 1943; Museum Boymans, *Catalogus van de Nederlandsche Schilderkunst van ± 1800 tot ± 1860*, 1943.

Moest, toen in 1922 in het Haagsche Gemeentemuseum (Panorama Mesdag) voor het eerst weer tijdelijk een zaaltje met Nederlandsche romantiek (gedeeltelijk bruikleen) werd gevuld, dat nog met een haast verontschuldigen-de uitlegging in de Mededeelingen worden aangekondigd, sindsdien is de belangstelling voor onze kunst uit de eerste helft der 19de eeuw stijgende, in de laatste jaren zelfs zoo snel, dat men twijfelt of die belangstelling geheel gezond is, of die soms niet meer de gebreken dan de deugden betreft. Men doet die kunst geen dienst met haar te overschatten; er is genoeg werkelijk goeds onder, dat koele beoordeeling verdragen kan. De thans weer voor den dag gehaalde schilderijen zijn in den regel degelijke koopwaar, solide geschilderd en in goeden toestand bewaard; maar dit valt nog niet altijd samen met artistieke beteekenis. Het Haagsch Meuseum, en ook Museum Boymans en het Stedelijk Museum te Amsterdam, begonnen voorzichtig hun verzameling uit te breiden, en uit depots en gemeentelijke bureaux kwamen goede zaken bijeen. Het lijkt of men het tijdperk vooral nog met kunsthistorisch oog beziet, wat verstandig is, nu eerst weer orde moet worden geschapen in een verward geworden beeld. Maar eenmaal zal men opnieuw moeten gaan schiften, en alleen voor blijvende expositie uitkiezen datgene, dat ook afgezien van kunsthistorische of cultuurhistorische associaties belangrijk is, dat „kan zingen zonder accompagnement". Daartoe zal men eerst weer het tijdperk zoo goed moeten kennen, dat men onderscheiden kan wat persoonlijke schepping is en wat toepassing van recept. Bij een tijdperk, waarvan nog ongeveer de geheele productie bewaard is, kan men streng in zijn keuze zijn, en alles wat Schelfhout's ijsgezichten en Koekkoek's boomgroepen imiteert, hoort niet in een vertegenwoordigende verzameling thuis.

Die best vertegenwoordigende werken zullen lang niet altijd zijn de paradestukken, gemaakt om op tentoonstel-

lingen eer mee te behalen. De oudere musea van zoogenaamde moderne kunst bevatten juist veel van zulke werken, voor welker verwerving een dergelijk soort actie werd gevoerd als wij kennen uit onzen eigen tijd. Sommige der beste, meer bescheiden kunstenaars bleven ook in eigen tijd op den achtergrond; sommige waren belangrijker als teekenaar (Schotel bijvoorbeeld) dan als schilder.

Het boek van Huebner is ambitieus. Het wil thans reeds een omvattend oordeel uitspreken, in min of meer veni-vidi-vici-stemming. Een inleidend hoofdstuk als „de toestand in de achttiende eeuw” bevat vele heele of halve onjuistheden. Een Duitscher, gewend in eigen land telkens het begrip rococo te ontmoeten, overschat licht den invloed daarvan in ons land. Verderop echter wordt het boek steeds beter. Er is, in een lange historische inleiding, een loffelijke en in vele opzichten geslaagde poging gedaan om de sfeer te beschrijven, waarin de Nederlandsche vertakking der internationale romantiek ontstond. Inderdaad was bij ons de romantiek geen vlucht in het onwezenlijke. Aangenaam treft de blijkbare liefde voor het onderwerp, en de vriendschap voor het volk, dat deze kunst schiep. Misschien is teveel nadruk gelegd op relaties met het Oostelijke buurland, speciaal met Rijnland; maar het was goed op die relatie te wijzen. De Nederlandsche kunstenaars zochten in Duitschland allereerst het romantische landschapgevegeven. Daaruit ontstond aanraking met de kunstenaars, die toen ijverig waren gaan deelnemen aan het Europeesche kunstleven; op dezelfde manier ontstond in Normandië en Bretagne aanraking tusschen Engelsche en Fransche kunstenaars. Nu ook echte, eigen Deutsche kunst was ontstaan, had men ook belangstelling dáárvoor, zooals men die had gehad voor (en veel had geleerd van) de Deutsche graphiek der 16de eeuw, maar voeling met de oudere, nog levende kunstcentra bleef men ook houden; men herkent vele duidelijke evenwijdigheden tusschen bepaalde Nederlandsche en bepaalde Fransche en Engelsche kunstenaars. Wij Nederlanders waren nu eenmaal gewend naar alle richtingen uit te zien, en de romantiek was een internationaal verschijnsel in een tijd van sterk internationaal geestelijk verkeer, waardoor onderlinge verwantschappen vanzelfsprekend waren, zoozeer, dat Sminck Pitloo in Zuid-Italië een techniek ontwikkelt, die evengoed in eigen land had kunnen ontstaan. Op gelijke manier als B. C. Koekkoek te Kleef school maakte, deed dit Alb. van Beest in Amerika. Rembrandt, het oude Hollandsche zeestuk en landschap, speelden een groote rol als inspireerend voorbeeld bij verschillende vertakkingen der internationale romantiek.

Het hoofdstuk „het romantisch bestaansbewustzijn” is bepaald goed, en ook wat volgt is in hoofdzaak juist gezien. Huebner karakteriseert scherpzinnig, zij het soms erg bloemrijk. Het boek riekt wat naar journalistiek. De gedachten-gang wint daardoor ongetwijfeld aan levendigheid, maar ook aan overgrootte stelligheid. Het boek bevat ook daardoor vele kleine slordigheden, die echter de juist getrokken groote lijnen niet verstoren.

Een rijke voorraad afbeeldingen wordt ons aangeboden, een haast te rijke, waaruit niet weinige, als slechts representerend (Fontijn, Vettewinkel, Oberman, Wust) of als niet als romantische kunst te kenmerken, gemist kunnen wor-

den. Veel van het afgebeelde geeft typische voorbeelden juist van het Nederlandsch classicisme, even eigenaardig als de Nederlandsche romantiek. Welkom zijn vooral de afbeeldingen van kunstwerken, die in den kunsthandel opduiken om dadelijk weer te verdwijnen. Sommige kunstenaars hadden door veel typischer, wezenlijker romantische werken vertegenwoordigd kunnen zijn. Hoofdfiguren als Nuyen en de jonge Bosboom ontbreken. Het werk van Van Beveren uit Fodor, als verwant met het typisch Belgische werk van Leys, hoort hier niet thuis. Ary Scheffer kan men moeilijk tot de Nederlandsche romantiek rekenen; hij is iemand van misschien beperkte, maar zeker internationale beteekenis, bij wien men met vrucht het vaderlijke Deutsche element kan opsporen in het karakter, dat tot zijn kunst leidde.

De illustraties zijn blijkbaar grootendeels uitgekozen op een Amsterdamsche tentoonstelling, van welke geen catalogus bestaat; daardoor bleef den schrijver verborgen, dat eenige afgebeelde werken (nos. 12, 20, 21, 66) zich in musea, niet in particulier bezit bevinden. No. 51 is niet een zelfportret van Daiwaille, maar zijn portret van Barbiers. Kent de schrijver veel materiaal buiten het afgebeelde?

Onder de „voornaamste figuren der romantische school” (de keuze is uiterst persoonlijk) mist men bekende namen als Bosboom (in zijn jeugd), Alb. van Beest, Tavenraet, juist een typisch voorbeeld voor de betrekkingen met de Deutsche romantiek. Het lijkt of de twee Weissenbruchs tot één figuur gekoppeld worden; het latere realisme past althans beter bij Jan Hendrik dan bij Jan.

Alles bijeengenomen is het een bijdrage van waarde, die echter, hoe „statig” ook de uitgever haar meent te zijn, correctie behoeft.

Van geheel ander karakter is het boek van Knoef. Reeds sinds jaren zich verdiepend in het zoo samengestelde kunstleven van de eerste helft der 19e eeuw en in wat daar onmiddellijk aan voorafgaat, voelt hij de verantwoordelijkheid voor conclusies, die weinige anderen met gezag zouden kunnen bestrijden. Waar het moest, namelijk in zijn hoofdstuk in de „Kunstgeschiedenis der Nederlanden”, zocht ook hij groepeerings, maar hij verkiest vooralsnog punt voor punt rustig te onderzoeken, naarmate (soms door toeval als bij J. A. Knip) hem voldoende materiaal is bekend geworden, om zoo geleidelijk te komen tot een meer volledig beeld, en hij spreekt een meening uit, wanneer hij die geheel verantwoord weet. Soms is het slechts een gemotiveerd vermoeden. Men kan zijn conclusies dan ook alle aanvaarden. Men vindt talrijke zeer gelukkige formuleringen, die latere schrijvers slechts zullen behooren over te nemen. Van zulk een boek kan men niet veel zeggen zonder na te vertellen; men kan het slechts aanbevelen.

Thans zijn eenige, meerendeels oudere opstellen gebundeld. Men vindt hier dus geen aaneengeschakeld overzicht, maar een aantal losse studies, deels gewijd aan bekende figuren, deels aan kleinere, maar in eenig opzicht voor het tijdperk typische kunstenaars. Daardoor komt telkens ook een of ander vraagstuk van meer algemeene strekking ter sprake. De beteekenis van den kunstenaar bepaalt de stemming waarin het artikel geschreven is, ook de lengte. Een merkwaardige verschijning als Humbert de Superville leidt

dan ook tot een hoofdstuk, dat niet slechts voor Nederlanders boeiend is.

Knoef behandelt dus kunstenaars, werkend vóór het tijdperk, waarin men bij ons van romantiek kan gaan spreken. Eenige daarvan vindt men desalniettemin bij Huebner ingelijfd. Maar over indeeling van kunstenaars bij „bewegingen” zal altijd meningsverschil blijven bestaan; vele kunstenaars waren gelukkig niet zoo eenzijdig, dat zij slechts in één bepaald hokje pasten, en de echte persoonlijkheden winnen wanneer men ze buiten de kudde ziet.

De meeste der behandelde kunstenaars werkten te Amsterdam; de archieven van de Stadsteekenacademie en van Felix Meritis hebben daardoor vele nieuwe biographica opgeleverd; waar zij gedeeltelijk leefden in den tijd der geregelde tentoonstellingen, konden ook de tentoonstellingscatalogi en de gedrukte critieken met vrucht worden verwerkt, evenals de veilingcatalogi. Maar ook uit andere bronnen is veel nieuws over het leven der kunstenaars gepeurd. Alleen reeds om die nieuwe, concrete gegevens zouden de degelijke studies van blijvende waarde zijn. Men zou slechts kunnen opmerken, dat de illustratie niet overal op het peil staat van den tekst; zeker wel een gevolg van het oogeblik van uitgave.

Gaf Huebner een niet zonder talent maar haastig opgetrokken gebouw, dat spoedig herstel behoeft, Knoef draagt welbewust slechts deugdelijk afgewerkte onderdeelen aan.

De geïllustreerde catalogus van kunst uit 1800-1860 in Museum Boymans geeft den belangstellenden een flink stuk studiemateriaal in handen. In 1940 gingen eenige schilderijen van den ouden voorraad te niet, maar het leegaat Seldenthuis bracht onlangs uitbreiding. Daarnaast heeft Dr Hannema in de laatste jaren verschillende stalen, ook goede portretten (altijd moeilijker vindbaar dan landschappen en stadsgezichten), aan de verzameling toegevoegd, die, dunkt mij, als representatief zullen blijven gelden.

Moge de critische (ik zeg: critische!) voorlichting van schrijvers en museumdirecties de bestaande nieuwe belangstelling in goede banen leiden. Het blijft jammer, dat de directies niet tijdig meer van lage prijzen en van vrije keuze uit de markt hebben geprofiteerd. Bij de bestaande oude handboeken zoude hun kwaliteitsgevoel voldoende leidsman zijn geweest voor een juiste keuze. Laat dit kwaliteitsgevoel ook thans de leidsman blijven. Wij mogen voor Nederlandsche kunst levendigheid en geest in de uitvoering blijven eischen en al het theatrale afwijzen. Er valt hier een schakel bij te smeden voor de keten van de ontwikkeling der Nederlandsche kunst; die schakel moet kunnen stand houden ook wanneer de mode zich weer afkeert van de Nederlandsche romantiek

A. STARING

„Die Entwicklung der Töpferscheibe.” Adolf Rieth; in *Zusammenarbeit mit* Günter Groschopf. Curt Kabitzsch/Verlag/Leipzig. 1939.

Dr. Adolf Rieth heeft in dit werkje alles bijeen gebracht, wat hij over de geschiedenis van de pottenbakkersschijf heeft kunnen vinden. Alle belangrijke afbeeldingen uit de Oudheid vindt men hier besproken en meestal ook gerepro-

duceerd. Voor de Middeleeuwen heeft hij slechts bij wijze van aanduiding wat materiaal gegeven. De ontwikkeling van het werktuig gedurende Middeleeuwen en Nieuwen Tijd wordt met eenige lijnen aangeduid.

Zijn probleemstelling blijkt dus te zijn geweest: waar en onder welke omstandigheden is de pottenbakkersschijf ontstaan en hoe heeft zij zich tot in historischen tijd ontwikkeld. Dat de schrijver zich bij de oplossing van het probleem op verschillende gebieden moest begeven, is duidelijk. De techniek, de sociologie, de ethnografie en de kunst-historie hebben hun deel moeten bijdragen. Vooral voor het verstaan en juist verklaren van verschillende verschijnselen aan de voortbrengselen zelve heeft Dr. Rieth de hulp in geroepen van een vakman, Günter Groschopf. Iemand dus, die het werken aan de draaischijf volkomen beheerscht.

Groschopf heeft in een aanhangsel getracht den lezer een weinig in te lichten over technische kenmerken en de typische vormen van het op de schijf gevormde aardewerk. Voorwaar geen overbodige toevoeging. Een vakman doet ons dingen opmerken, waar we anders geen oog voor zouden hebben. Het verdient dan ook aanbeveling met de lectuur van dat aanhangsel te beginnen. Vele technische termen krijgen daardoor inhoud.

Veel voorbereidende studiën vond Rieth niet op zijn weg. Het onderzoek schijnt de meesten steeds afgeschrikt te hebben. Men kan het in ons land evenzoo constateeren. Er bestaat zoo langzamerhand een vrij behoorlijke litteratuur over onze aardewerkproductie van de zeventiende eeuw. Er is echter bij mijn weten niemand geweest, die getracht heeft de historische grondslagen uit oude stadsrekeningen te reconstrueeren, noch iemand, die een poging gedaan heeft om den technischen kant te benaderen met materiaal uit miniaturen en oude houtsneden.

In Mesopotamië heeft de schrijver de oudste scherven gevonden, die getuigen van het bestaan van een draaibare, tamelijk licht loopende vormtafel. Het is het materiaal van de opgravingen te Warka, dat hem deze waarnemingen aan de hand deed. Een draaibare onderlaag is op zich zelf nog geen reden om van schijfwerk te spreken. De Negerin gebruikt ook een vormschotel, een stuk hout of een vlakke steen om haar voorraadspot op te bouwen. Zij vormt of liever bouwt het vat op van kleiringen, die op elkaar worden geplakt, uitgeklopt en afgeschraapt tot de wand de gewenschte dikte heeft. Bij de echte schijftechniek wordt de klei onder het draaien als het ware omhooggetrokken. Voordat dan nog de pottenbakkers alle handgrepen onder de knie hebben, gaat er heel wat slecht gevormd materiaal naar den oven. De fasen van die ontwikkeling zijn duidelijk aan de Warka-keramiek waar te nemen. Zoo is het duidelijk te zien, hoe de vroege stukken gedeeltelijk nog gebouwd zijn. Slechts hals en schouder dragen sporen van draaiwerk op een tamelijk langzaam loopende schijf. Soms zijn zij in lederharden toestand nagedraaid; soms ook werd de verzwaaarde en geprofileerde mondring gelijktijdig aangedraaid. Slechts geleidelijk aan worden de stukken geheel opgedraaid. Het is zeer merkwaardig, dat deze zelfde ontwikkelingsgang overal valt op te merken, waar de schijf haar intrede doet. Wanneer zij via Italië en Gallië eindelijk door de Germaansche volkeren wordt overgenomen, zien we deze verschijnselen weer met een zekere wetmatigheid

in Nedersaksen, bepaaldelijk in de Harzstreek, de pottenbakker nog gedeeltelijk bouwt, en afwerkt met de draaischijf.

Rieth heeft duidelijk gemaakt, dat slechts een bepaalde sociale structuur tenslotte leidt tot het gebruik van de schijf. Een boerenbevolking met een eenvoudige materiele cultuur, in staat om binnen het raam van de kleine gemeenschap van een hoeve zijn eigen behoeften te voldoen, heeft de schijf niet nodig. Maar de kleine stadstaatjes in het grondstoffenarme Tweestroomland met hun gedifferentieerde samenleving vonden baat bij technische hulpmiddelen op allerlei gebied. Belangwekkend is het, de beschouwingen van Rieth te lezen over het samengaan van pottenbakkersschijf en wagenwiel. Vaak genoeg heeft men willen beweren, dat het eene verschijnsel niet zonder het andere denkbaar is. In Warka verschijnt de schijf veel eerder dan de wagen; in het oude Europa is de wagen 2000 jaar vóór de schijf in gebruik. Ondanks het gemeenschappelijke — de draai-beweging om de vaste as — kan er dus geen correlatie tusschen beide worden vastgesteld.

Een andere merkwaardige waarneming is, dat de pottenbakkerij in de aanvangsstadia steeds in handen van de vrouwen is; zoodra echter de schijf in gebruik komt, neemt de man het werk over. Men zou ook kunnen zeggen: wanneer de heeren der schepping genoodzaakt worden het werk over te nemen in verband met de groeiende behoefte aan een opgevoerde productie leidt dit tenslotte tot een bepaalde graad van industrialiseering. Ter zijde moge er op gewezen worden, dat de invoering van de draaischijf een achteruitgang van het product ten gevolge heeft; de vormenrijkdom wordt kleiner en de stukken maken een primitiever indruk dan hun onmiddellijke voorgangers.

Over al deze dingen laat Rieth zijn gedachten gaan. We zouden slechts kunnen wenschen, dat hij de sociologische zijde van het vraagstuk nog wat uitvoeriger behandeld had.

Merkwaardig is de mededeeling, dat de grafurnen en het voor den eeredienst bestemde aardewerk steeds uit de hand

moesten zijn gemaakt. Ook dit punt was zeker voor een bredere behandeling vatbaar geweest. De schrijver heeft zich hier blijkbaar streng aan zijn opdracht gehouden: namelijk het geven van een ontwikkelingsgeschiedenis van de schijf. Laten wij hopen, dat zijn werk een aansporing zal zijn voor anderen, om de vragen, meer op het gebied der volkskunde liggende, te beantwoorden. Dan zal gewis het hoofdstuk betreffende schijf en klei in de sage uitgebreider worden dan bij Rieth. Hij wijst op de verschillende schepingsmythen, waarin de eerste menschen gevormd werden uit klei en stelt daar tegenover het oer-germaansche verhaal, volgens hetwelk Odin het eerste menschenpaar Ask en Embla uit hout maakte. „Den Germanen war das Holz als Werkstoff immer vertrauter als der Ton”, voegt schrijver er haast achteloos aan toe. Dit is weer zoo'n zaak, die ons in dit verband maar zijdelings mag interesseeren; toch blijven de gedachten even om deze woorden heen zweven en gaarne had men den schrijver deze uitspraak in verband met de plaats van de schijf in de Germaansche samenleving breder zien behandelen. Daar is namelijk alle reden voor. Het kader van deze bespreking laat mij niet de vrijheid, er nader op in te gaan.

Tenslotte wijs ik op enkele belangrijke opmerkingen in het aanhangsel van Groschopf over de potten met ronden en vlakken bodem. Er is naar aanleiding van de kogelpotten reeds heel wat over die ronde bodems geschreven en gedacht. Men vergelijkte eens het oordeel van een pottenbakker over dit vraagstuk.

Het werkje is rijk geïllustreerd. Op 117 bladzijden tekst 121 illustraties. Waarbij men dan nog rekening moet houden met het feit, dat een illustratienummer nog al eens uit verscheidene reproducties bestaat. Zoo in het voorbijgaan dient te worden opgemerkt, dat deze wijze van nummering de duidelijkheid niet altijd in de hand werkt.

Overigens kan men voor de verzorging van deze uitgave niets dan lof hebben.

J. G. N. RENAUD

NEDERLANDSCHE OUDHEIDKUNDIGE BOND

(Opgericht 17 Januari 1899)

BESTUUR :

Prof. W. A. E. VAN DER PLUIJM, Voorzitter; Jhr Dr D. P. M. GRASWINCKEL, Wnd Secretaris; JACOB MEES Penningmeester; Jhr Mr Dr E. A. VAN BERESTELJN; J. TH. BOELEN; Prof. Dr A. W. BYVANCK; Prof Dr A. E. VAN GIFFEN; Dr D. HANNEMA; Jhr Dr E. VAN NISPEN TOT SEVENAER; Jhr Mr Dr A. B. G. M. VAN RIJCKEVORSEL; Prof. Dr W. VOGELSANG.

Stukken betreffende het lidmaatschap en alle overige stukken, den Oudheidkundigen Bond betreffende, te zenden aan den Bonds-Secretaris, Jhr Dr D. P. M. Graswinckel, Bleyenburg 7, Den Haag. Het adres van den Penningmeester is: J. Mees, Beursplein 10, te Rotterdam. Het nummer der Postgirorekening van den Bond is 140380 te Rotterdam.

VERANDERING VAN ADRES

In het belang van een regelmatige verzending van het Oudheidkundig Jaarboek gelieve men verandering van adres mede te deelen aan den Wnd Secretaris van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, Jhr Dr D. P. M. Graswinckel te 's-Gravenhage, Bleyenburg 7.



- BRIEVEN van en aan Maria van Reigersberch. Met ondersteuning van de Maatschappij der Nederlandsche letterkunde te Leiden uitgegeven door H. C. Rogge. 1902. IV, 340 blz. met 1 portret. 4to. f 3.65
voor leden der Mij d. N. lett. f 2.10
- BRILL, W. G., Voorlezingen over de geschiedenis der Nederlanden. 1861-86. 3 dln. in 13 stukken f 18.15
- DOCUMENTS, Leyden, relating to the pilgrim fathers. Permission to reside at Leyden and betrothal records; together with parallel documents from the Amsterdam archives. Facsimile, transcript, translation and annotations by D. Plooiij and J. Rendel Harris. 74 phototypic plates. Under the auspices of the Netherlands America Institute. 1920. XII blz., 74 pl. en index. fol. In linnen f 52.50
- DUKER, A. C., Gisbertus Voetius. 1897-1914. 3 dln. VIII, 395 blz. m. bijl. (CXL blz.); IV, 354 blz. m. bijl. (CXXV blz.); XII, 352 blz. m. bijl. (CX blz.). Registers. 1915. XII, 187 blz. m. portr. en facs. gr. 8vo. f 21.—
- HOOGESCHOOL, De Leidsche. Geschiedkundige herinneringen tot toelichting van de maskerade, te houden door de leden van het Leidsche studentencorps in Juni 1875, bijeenverzameld door de maskerade-commissie. Met een portret van Prins Willem I. Phototypie naar eene zeldzame gravure. 1875. IV. 411 blz. met platen. 8vo. in linnen f 3.95
- MARONIER, J. H., De orde der Jezuïeten. Hare geschiedenis, inrichting en moraal. 2e verbeterde en vermeerderde druk. 1908. XII, 274 blz. gr. 8vo. f 3.—
- , Geschiedenis van het protestantisme van den Munsterschen vrede tot de Fransche revolutie 1648-1789. Een leesboek. Nieuwe met een aanhangsel vermeerderde uitgave. 2 dln in 1 band. 1901. XIV, 239; II, 278 blz. gr. 8vo. f 4.10
- , Nalezing op de geschiedenis van het protestantisme. 1901. VIII, 22 blz. gr. 8vo. f 0.35
- MULLER, HENDRIK, P. N., Oude tijden in den Oranje-Vrijstaat. Naar H. A. L. Hamelberg's nagelaten papieren beschreven. 1907. XII 383 blz. met 6 pl. en 1 facs. gr. 8vo. f 5.25
- NIJLAND, J. A., Leven en werken van Jacobus Bellamy (1757-1786). Uitgegeven vanwege de Maatschappij der Nederlandsche letterkunde te Leiden. 2 dln. 1917. XLVIII, 412; VIII, 353 blz. met bijlagen en varia (CLXII blz.), 2 titelpl. en talrijke afb. gr. 8vo. f 13.10
voor leden der Mij. d. N. lett. f 7.85
- OERLE, H. VAN, Het Academiegebouw te Leiden. Geschiedenis der verandering van de oude kloosterkerk tot het Universiteitsgebouw. 1938. 21 blz. met 27 afb. 4to. f 1.05
Overdruk uit: Oudheidkundig Jaarboek.
- PIAGET, E., Essai sur l'organisation de la Compagnie de Jésus. 1893. XVI, 250 blz. 8vo. f 2.90
- , Historie de l'établissement des Jésuites en France (1540-1640). 1893. IX, 630 blz. 8vo. f 6.80
- WOLZOGEN KÜHR, S. J. VON, De Nederlandsche vrouw in de eerste helft der 18de eeuw. 1914. X, 249 blz. met 4 pl. gr. 8vo. f 3.05
- , De Nederlandsche vrouw in de tweede helft der 18e eeuw. 1929. VIII, 207 blz. gr. 8vo. f 3.05
- WRANGEL, E., De betrekking tusschen Zweden en de Nederlanden op het gebied van letteren en wetenschap voornamelijk gedurende de 17de eeuw. Uit het Zweedsch vertaald door F. Beets-Damsté. Uitgegeven vanwege de Maatschappij der Nederlandsche letterkunde te Leiden. 1901. XII, 420 blz. gr. 8vo. f 4.95; in linnen f 5.75
voor leden der Mij. d. N. lett. f 2.75; in linnen f 3.15
- WIJK, F. W. VAN, De Republiek en Amerika, 1776 tot 1792. 1921. 211 blz. gr. 8vo. f 4.20

OULDHEIDKUNDIG JAARBOEK

VIERDE SERIE
VAN HET BULLETIN VAN DEN
NEDERLANDSCHEN
OULDHEIDKUNDIGEN BOND

DERTIENDE JAARGANG
AFLEVERING 2-4
APRIL 1946

N.V. BOEKHANDEL EN DRUKKERIJ VOORHEEN E. J. BRILL TE LEIDEN

INHOUD VAN AFLEVERING II—IV

[BULLETIN SERIE IV, JAARGANG MCMXLIV—MCMXLVI]

	Blz.
TH. H. LUNSINGH SCHEURLEER, Nieuws over den Amsterdamschen beeldhouwer Albert Vinckenbrinck, met 7 afbeeldingen, waarvan 2 in den tekst	29
R. VAN LUTTERVELT, De portretten der landcommandeurs van de Balije van Utrecht, met 6 afbeeldingen	33
A. STARING, Aanteekeningen op de Hollandsche beeldhouwwerken van J. P. van Bauscheit, vader en zoon, met 7 afbeeldingen, waarvan 1 in den tekst	40
OORLOGSSCHADE aan Geldersche Monumenten, boekaankondiging	49
TH. H. LUNSINGH SCHEURLEER, Het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden en zijn beteekenis voor het Rijksmuseum, met 28 afbeeldingen	50
J. G. N. RENAUD, Spreeuwpotten, met 5 afbeeldingen en 2 tekstfiguren	67
H. BRUNSTING, Nog een spreekpot, met 2 afbeeldingen en 1 tekstfiguur	70
Boekbesprekingen	70

[Afbeeldingen V—XVI]

oudheidkundig jaarboek

REDACTIE:

Prof. Dr A. W. BYVANCK, Voorzitter ; Dr J. J. DE GELDER, Secretaris ; dr J. G. VAN GELDER
Dr ELISABETH NEURDENBURG ; Dr M. D. OZINGA.

Alle stukken voor de Redactie te zenden aan den Secretaris, dr J. J. de Gelder, huize „Schoutenburg” te Oegstgeest.

☞ *De redactie zal gaarne de plaatsing van toegezonden bijdragen overwegen, maar alleen copy* ☞
in machineschrift of in duidelijk handschrift is voor opneming geschikt. De zetmachine geeft
☞ *bij extra-correctie vertraging en onkosten die den auteur moeten in rekening gebracht worden.* ☞

NIEUWS OVER DEN AMSTERDAMSCHEN BEELDHOUWER

ALBERT VINCKENBRINCK

DOOR TH. H. LUNSINGH SCHEURLEER

Het is merkwaardig, maar tegelijkertijd misschien ook tekenend voor de wat stiefmoederlijke behandeling van de geschiedenis onzer beeldhouwkunst, dat ons het werk van Albert Vinckenbrinck, „beelthouwer der Stadt Amstelredam” en zeker, zij het ook op het tweede plan, een figuur van beteekenis, zoo uitermate fragmentarisch bekend is ¹⁾.

De belangrijkste gegevens over Vinckenbrinck zijn ons verstrekt door D. Franken in zijn in 1887 in Oud-Holland verschenen artikel ²⁾.

In dit artikel kon Franken, naast den preekstoel in de Nieuwe Kerk, den Goliath en Ariadnegroep voor den Ouden Doolhof en eenige stukken, die hem in particuliere verzamelingen bekend geworden waren, slechts werken vermelden, zooals hij die beschreven vond in den na Vinckenbrinck's dood opgemaakten inventaris en in een reeks veilingcatalogi ³⁾.

Hij eindigde zijn artikel dan ook met de hoop uit te spreken, dat het „aanleiding zou mogen worden, tot het aan het licht komen van meerdere werken” van onzen beeldhouwer.

Deze hoop is tot nog toe niet in vervulling gegaan en bij lezing van het in Thieme-Becker's Künstlerlexikon verschenen artikel over den meester (1940), constateert men niet zonder verbazing, dat hier weinig meer dan een houten sculptuur in het Rijksmuseum, naar het beeld van Erasmus te Rotterdam, aan het oeuvre is toegevoegd ⁴⁾.

Van eenige nog aan Franken bekende stukken is de tegenwoordige verblijfplaats inmiddels ook niet meer vast te stellen, terwijl er voor zoover mij bekend, evenmin foto's van bestaan, zoodat thans onze kennis omtrent Vinckenbrinck's werk nog vrijwel op hetzelfde niveau staat als een halve eeuw geleden ⁵⁾.

Het is bijna ondenkbaar, dat de in de veilingcatalogi vermelde, veelal met liefde gekoesterde werken van den meester, voor het grootste gedeelte geheel verdwenen zouden zijn en zeer waarschijnlijk bevinden zich nog een aantal stukken van zijn hand, zoodat niet hier te lande, dan toch in buitenlandsche openbare of particuliere verzamelingen.

Vooruitlopend op een eventueel te ondernemen onderzoek, dat zich dan ook tot buiten onze landsgrenzen zou moeten uitstrekken, moge ik hier allereerst

de aandacht vestigen op een klein palmhouten relief, voorstellend, „Job op den mesthoop”, dat in 1942 in den Amsterdamschen kunsthandel mijn aandacht trok en sindsdien bij de verzamelingen van het Rijksmuseum ingelijfd kon worden (afb. 1).

Het relief is links onderaan gesigneerd met het monogram **AVB**, dat in dezen vorm ook op den preekstoel in de Nieuwe Kerk voorkomt.

Bovendien wordt het in Vinckenbrinck's inventaris (1665) genoemd (Franken, Oud-Holland, blz. 79, „Hiob op den mesthoop”, palmhout), zoodat er omtrent het auteurschap geen twijfel kan bestaan en hiermede althans een van 's meesters verloten gewaande stukken teruggevonden is.

Het hoofddaccent van het relief (lang 0.22 m, hoog 0,15½ m) valt op de ter rechterzijde gezeten naakte, zich met een potscherf krabbende figuur van Job, die te midden van een in laag relief gehouden landschap, als sterk sprekende plastiek het stuk domineert.

Deze figuur is gezeten in een omgeving, die op uiterst realistische wijze de sporen draagt van vernietiging en rampspoed.

Het bovenstuk van den boom, waartegen Job leunt, is afgespleten en weinig meer dan een stronk met een paar takken staat nog overeind.

Metselwerk en houten afdak van een hiernaast geplaatsten put met aan een touw opgehaalden emmer, hebben zwaar geleden en vertoonen groote bouwvalligheid.

Op den voorgrond is de vernieling zoo mogelijk nog sprekender. Versplinterde takken, planken, een stuk bezem, een wiel, het ligt hier alles in wanorde verspreid, den indruk wekkend, alsof een orkaan over dit gebied heeft gewoed.

De verbinding met het tweede plan wordt gevormd door een vervallen bruggetje, ter linkerzijde, waarheen zich een man spoedt.

Achter hem een huisje met een waterrad, beide half verscholen achter laag geboomte, waarvoor zich eenige runderen en kameelen bevinden.

De achtergrond van het relief wordt ingenomen door een met enkele lijnen aangegeven heuvellandschap met boomgroepen, gebouwen en verschillende figuren.

Wij weten, dat Vinckenbrinck's vader, die afkomstig was uit Esens in Oost-Friesland, zich te Amsterdam als meubelmaker vestigde en dat hij daar, blijkens den koop d.d. 13 Juni 1635 van een huis in de Slijkstraat ⁶⁾ tot een zekere welvaart kwam.

Wellicht is het, met de ordonnantie van Albert Vinckenbrinck's preekstoel voor oogen, niet te gewaagd te veronderstellen, dat in het atelier van zijn vader onder meer dat type kasten gemaakt werd, dat thans bekend is als „beeldenkast” en dat hij in zijn leertijd, dien hij zeker in zijn vaders werkplaats doorbracht, bij de vervaardiging van dergelijke meubels geschoold werd.

Zeker zal hij zich echter ook later met verwante werken hebben beziggehouden, daar hem anders niet een zoo belangrijke opdracht als deze preekstoel te beurt zou gevallen zijn ⁷⁾.

Ook in „Job op de mestvaalt”, hoezeer ook als zelfstandig kunstwerk bedoeld, verloochent Vinckenbrinck zijn werkzaamheid als beeldsnijder-meubelmaker niet.

In de plaats van het eikenhout met de breede open nerf is in ons relief het harde, compacte palmhout gekomen en voor een wat grove behandeling, die vooral in het verband van het geheel wenscht te spreken, een zeer verfijnde techniek, maar de passie voor het weergeven van details is gebleven.

Dit tentoonspreiden van een reeks details in een klein bestek en daarmee tevens van eigen vakbekwaamheid, uit zich in „Job op de mestvaalt” in een waren „horror vacui”; geen enkele plek in de omgeving van Job heeft de beeldhouwer onbewerkt gelaten en zelfs de ruimte achter den put, hoe gering ook, kon niet open blijven en werd nog gevuld met een ruitersfiguurtje.

De minutieus uitgebeelde entourage van Job tracht ons zijn stoffelijke ellende voelbaar te maken, maar leidt in werkelijkheid slechts van het eigenlijke drama af.

De miraculeuze technische bedrevenheid waarmee hier gewerkt is, zal niet nalaten den beschouwer diep te verbazen.

Het aesthetische hart echter zal, door deze zich in het kleine verliezende kunstvaardigheid, maar matig ontroerd worden.

In de Van Sijpesteijn-Stichting te Loosdrecht bevinden zich twee als pendants gedachte terracotta groepen, bedelaars voorstellende, terwijl twee verwante stukken, eveneens pendants in het Hessische Landesmuseum te Kassel bewaard worden (afb. 2, 3, 4 en 5).

Het karakter van deze groepen is individueeler en de behandeling breeder van opzet, dan de weinige ons tot nog toe bekende stukken van Vinckenbrinck.

Men zou hier dan ook niet zoo spoedig aan dezen denken, ware het niet, dat de vier groepen gemerkt zijn met het monogram *V* (die te Kassel met toevoeging van een S, vermoedelijk de beginletter van sculpsit) dat men bezwaarlijk met een anderen meester dan Vinckenbrinck in verband zal kunnen brengen en dat men wel zal mogen beschouwen als een variant op het ons reeds bekende ⁸⁾.

Deze oplossing is te meer waarschijnlijk, daar de vier groepen vrij gevolgd zijn naar prenten van Jacques Callot, waarvoor Vinckenbrinck een bijzondere voorliefde gehad moet hebben, daar hij dezen ook bij twee andere werken (verzameling P. Locquet, Franken, blz. 90, No. 26 en 27), tot voorbeeld koos.

Een vergelijking van onze bedelaarsgroepen met Callot's prenten, maakt ons het voor Vinckenbrinck wat ongewone karakter tevens duidelijk, zoodat wij ze, de argumenten samenvattend, wel zonder bezwaar onder het oeuvre van den beeldhouwer mogen opnemen ⁹⁾.

De beide basreliefs naar Callot uit de verzameling P. Locquet werden op diens veiling (Amsterdam, 22 September 1783) voor f 350.— door Cornelis Dom, voor rekening van Jan Veening, gekocht. Bij de veiling van de collectie van dezen laatsten (Amsterdam, 13 Juni 1796) gaan zij voor f 106.— over aan Agtienhoven.

Sindsdien zijn zij, voor zoover mij bekend, niet meer te voorschijn gekomen en het is dan ook niet mogelijk vast te stellen, op welke wijze Vinckenbrinck daar Callot's voorbeelden verwerkte.

In dit opzicht zijn wij gelukkiger met de bedelaarsgroepen.

De twee gravures van Callot, die hiervoor als voorbeelden dienden zijn de nummers 2 en 18 van een serie van 25 prenten, die onder den titel „Les Gueux” in 1622 verschenen. Zij stellen een staanden bedelaar met een draailier voor (afb. 6) en een groep gevormd door een bedelares en haar drie kinderen (afb. 7) ¹⁰⁾.

Het duidelijkst vindt men Callot's voorbeeld terug in Vinckenbrinck's groep van de bedelares te Kassel, die zoowel in de compositie van het geheel, als in details van den plooiensval van de jurk en vooral van den doek, waarin de zuigeling gedragen wordt, geheel bij laatstgenoemde prent aansluit.

Gewijzigd is echter de stand van de figuur zelf en vooral ook de houding van hoofd en bovenlijf.

De sterke binding tusschen moeder en kind door



Afb. 6

Foto Rijksmuseum

Jacques Callot — prent uit de serie „Les Gueux”, 1622 nr 2

Callot met meesterschap tot uiting gebracht door het voorovergebogen hoofd, waarvan het gelaat, voorzover het zichtbaar is onder den overhuivenden doek, intense deelneming uitdrukt, ontbreekt bij Vinckenbrinck vrijwel geheel.

Het hoofd van zijn figuur is nauwelijks gebogen en het geenszins verborgen, gevulde gelaat wekt geen associatie met een bedelares.

Dit geldt ook voor de bolle gezichten van het kleine kind, dat over haar schouder heen kijkt en het jongetje naast haar, dat wel zeer afwijkt van den kleumenden knaap, die op Callot's prent naast zijn moeder voortgaat.

In de groep te Loosdrecht bevindt het staande kind zich aan de linkerzijde van de moeder en het kleine kind achter haar schouder aan denzelfden kant.

De stand der figuur is hier minder onzeker, het verband tusschen moeder en kind komt meer tot uitdrukking, terwijl details als het aanbrenge van den omgeslagen bovenrok een persoonlijker verwerking van het voorbeeld verraden.



Afb. 7

Foto Rijksmuseum

Jacques Callot — prent uit de serie „Les Gueux”, 1622 nr 18

Van het tragische van Callot's groep is echter in deze tamelijk welvarende volkswrouw evenmin iets te bespeuren.

Met een verbluffende scherptheit heeft Callot in zijn serie de leden van het bedelaarsgilde weergegeven.

De meesten — de zooeven genoemde, werkelijk deerniswekkende groep van de vrouw met de drie kinderen, vormt een der zeer weinige uitzonderingen — kijken cynisch en spottend de wereld in, hun werkelijke of gefingeerde lichaamsgebreken den volke toonend, om den argelooze het hart te vermurwen en tot aalmoezen te bewegen.

Een dezer lieden is de figuur, die in de reeks nummer twee draagt en waarop Vinckenbrinck zich geïnspireerd heeft bij zijn twee mannelijke figuren, die door toevoeging van staande kinderen tot pendants van de bedelaressen gemaakt werden.

Van ontleenen is hierbij nauwelijks sprake, daarvoor wijken beide groepen, zoowel die te Kassel, als te Loosdrecht, ook in details, waarbij Vinckenbrinck dit maal zijn eigen fantasie sterker heeft laten spreken, te zeer van de prent af.

Treffend is, hoe Vinckenbrinck van den grijsaard van Callot met het oude, magere gezicht, den tande-

loozen mond en het sluwe eene oog, die niet zonder elegance zijn wijde cape draagt en zijn draailier bespeelt, een vriendelijk, goedig uitziend man gemaakt heeft, die breed uit met de beide beenen op den grond staat — vooral in de groep te Loosdrecht komt dit sterk uit — en bij wien van cynisme geen spoor te bekenen valt.

De psychologische achtergrond van Callot's prenten heeft Vinckenbrinck kennelijk weinig belang ingeboezemd — ook dat typeerend voor de sfeer, waar hij uit voortkwam — en wij mogen aannemen, dat het het genreachtige, zeer levendige karakter ervan geweest is dat hem aantrok en hem er toe bracht deze figuren tot zijn drie dimensionale groepen te verwerken¹¹⁾.

In de door Franken opgestelde lijst van werken van den meester worden ook eenige palmhouten portretmedaillons vermeld, zooals de nummers 18, 19 en 20, respectievelijk voorstellende Maximiliaan van Oostenrijk, een mansportret, het hoofd bedekt met een hoed met pluimen en Hendrik VIII van Engeland.

Deze of dergelijke stukken werden nog niet teruggevonden; uit de beschrijvingen echter zal men mogen concludeeren hier met werken in den trant van de vooral in Duitschland vervaardigde 16de eeuwse medaillons te doen te hebben.

Habich nu noemt in zijn „Die Deutschen Medailleure des XVI. Jahrhunderts”, blz. 51, een kunstenaar, die merkt met het monogram **A·B**, waarover hij schrijft: „In Anlehnung an den Stil der Augsburger Buchsmodelle arbeitet ein niederrheinischer oder niederländischer Künstler, von dem drei stilistisch etwas differierende, auf Anschluss an verschiedene Vorbilder deutende Holzschnitzarbeiten bekannt sind”¹²⁾.

Het monogram komt (met uitzondering van de punten) geheel overeen met dat van Vinckenbrinck, ook de behandeling van sommige details, zooals die op het exemplaar in het Rijksmuseum voorkomen, — men vergelijk de wijze van uitvoering van bontkraag en hoofdhaar met die van de kleinere boomgroepen op het relief in „Job op de mestvaalt” — herinneren sterk aan hem (afb. 8).

Het wil mij dan ook voorkomen, dat de veronderstelling niet te gewaagd is, deze medaillons te beschouwen als werk van Vinckenbrinck, die zooals wij zagen, dergelijke werken vervaardigde.

Vermoedelijk werden zij na, of onder inspiratie van 16de eeuwse medaillons uitgevoerd, wat tevens de door Habich genoemde onderlinge stylistische verschillen begrijpelijk maakt.

Tenslotte laat ik hier ter aanvulling van Franken's

lijst in Oud-Holland nog een aantal notities betreffende nog niet teruggevonden, aan Vinckenbrinck toegeschreven werken volgen. Uiteraard zijn deze toeschrijvingen voor rekening van de samenstellers der catalogi.

Veiling Beudeker, Amsterdam 27 Juli 1751, blz. 141, No. 5, een vliegent kindje, basrelief van palmhout.

Veiling J. Braamcamp, Amsterdam 31 Juli 1771, in het exemplaar in de bibliotheek van het Rijksmuseum worden prijzen en namen der koopers vermeld.

Veiling A. Grill, Amsterdam 10 April 1776, No. 46 t/m 49 zijn de No's 37 t/m 40 van de lijst van Franken en werden door B. de Bons gekocht.

Veiling P. Locquet, Amsterdam 22, 24 September 1783, in het exemplaar in de bibliotheek van het Rijksmuseum worden prijzen en namen der koopers vermeld.

Veiling J. Veening, Amsterdam 13, 14 April 1796, blz. 32, No's 6, 7 en 8 zijn No's 27, 26, 12 en 8 van de lijst van Franken en brengen hier respectievelijk f 106.—, f 13.— en f 13.50 op.

Catalogus der tentoonstelling ... Delft 1863, No. 1087, De Verloren Zoon, in hout gesneden, Schilder-academie *Ars aemula naturae*. Achterop een verklaring, dat dit stuk met lijst en glas ongeschonden gevonden is onder de puinhoopen van het huis van den Heer Bonnet, na de verwoesting van 12 Jan. 1807.

Idem, No. 1088, een keurig snijwerk in den vorm van een noot, van binnen St. Hubert en St. Joris, Mevr. de Douairière van Hemert.

(No. 3218 van deze tentoonstelling is zeker het beeldje van Erasmus, thans in het Rijksmuseum, No. 356 Catalogus Beeldhouwwerken, 1915).

A. Sauzay, Notice des bois sculptés, ... et objets divers du Musée impérial du Louvre, 1864, blz. 22, No. B. 34, albâtre, Notre-Dame des Sept-Douleurs.

Monogramme **A**. Bas-relief H. 0,175 m., Larg. 0.130 m., coll. Sauvageot. Hier genoemd: travail allemand du XVIe siècle.

Veiling Fr. Muller, Amsterdam 24-26 October 1899, No. 99, l'oculiste, groupe de deux personnes, une jeune fille assise et près d'elle un docteur qui est en train d'examiner la maladie de ses yeux. Monogramme, AVS.

Veiling R. W. P. de Vries, Amsterdam, 24 Juni 1930, No. 28, l'annonciation à la Vierge. Ivoire, signé A. V., cadre en cuivre doré, ornementé d'ivoire.

1) Op deze plaats moge ik mijn oprechten dank betuigen aan Mej. Dr E. Neurdenburg en Mr. A. Staring, die mij beiden gebruikmaking van hun notities veroorloofden. Mr. Staring verschafte mij bovendien de foto's van de bedelaarsgroepen te Kassel.

2) D. Franken Dzn, Albert Jansz. Vinckenbrinck, Oud-Holland, 1887, blz. 74.



Afb. 1. Albert Vinckenbrinck, Job op de mestvaalt.
Palmhout, hoog 15.5 cm lang 22 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. Photo museum



Afb. 2. Bedelaarsgroep.
Terracotta, gemerkt AVS



Afb. 3. Bedelaarsgroep.
Terracotta, gemerkt AVS

Kassel, Hessisches Landesmuseum. Photo's museum



Afb. 4. Bedelaarsgroep.
Terracotta, gemerkt AV.
Loosdrecht, Van Sypesteyn-Stichting.
Photo Lichtbeelden-Instituut



Afb. 8. Portretmedaillon.
Palmhout, diam. 5.6 cm,
gemerkt AL VB.
Amsterdam, Rijksmuseum.
Photo museum



Afb. 5. Bedelaarsgroep.
Terracotta, gemerkt AV.
Loosdrecht, Van Sypesteyn-Stichting.
Photo Lichtbeelden-Instituut



Afb. 2. Paneel 10, rechter helft. Hendrik (Casimir I) van Nassau door W. van Honthorst
en Willem Frederik van Nassau door C. Jansen van Ceulen (?).
Photo A. Frequin

3) Voor de Goliath-figuur zie ook Oud-Holland, 1888, blz. 201 en Buiten, 1923, blz. 568.

4) Thieme-Becker Künstlerlexikon, XXXIV, blz. 390, waar de voornaamste literatuur vermeld is. Over Vinckenbrinck's werkzaamheid voor het Amsterdamsche stadhuis, tasten wij nog in het duister.

Voortreffelijke reproducties van den preekstoel in „Amsterdam in de 17de eeuw”, III, De Beeldhouwkunst, blz. 112.

5) Dit geldt bijvoorbeeld voor de beide stukken uit de coll. S. W. Josephus Jitta, die Franken op blz. 88 vermeldt en voorkwamen op de Historische Tentoonstelling te Amsterdam, 1876, No's 3301 en 3302 van den catalogus. Van den palmhouten appel, No. 3303 van dezen catalogus en door Franken op blz. 86 en v. beschreven, bevinden zich eenige kleine foto's in de reproductieverzameling van het Rijksmuseum. Zooals Prof. Dr. J. Q. van Regteren Altena zoo vriendelijk is mij mede te deelen, wordt deze appel ook afgebeeld in den veilingcatalogus van de verzameling C. Becker, Keulen, 23, 24 Mei 1898, No. 249.

Het stuk bracht toen f 4.000.— op.

6) Franken, Oud-Holland, 1887, blz. 76.

7) In zijn inventaris komt ook „een boeck van Printen, van Lampetten, Predikstoelen, Cabinetten en anders” voor, zeer waarschijnlijk Crisp. de Passe's Schrinwerckers Winckel. Belangrijk in dit verband zou het ook zijn nog kennis te kunnen nemen van „een groot boeck met teekeninghen daer de preekstoel met het andere bijgeplakte goed in is”, welk werk naar te vreezen valt verdwenen is.

8) De beide groepen te Kassel zijn mij slechts bekend uit de door Mr. Staring ter beschikking gestelde foto's.

9) Het monogram **A** komt ook voor op den appel in noot 5 vermeld.

Bij dit monogram zou men ook kunnen denken aan Albert's zoon, Abraham Vinckenbrinck (1639-1686). Werk van dezen is echter onbekend, bovendien is het onwaarschijnlijk, dat hij dezelfde voorliefde voor Callot gehad zou hebben als zijn vader, terwijl de zoo juist genoemde appel wel met zekerheid als werk van Albert Vinckenbrinck beschouwd moet worden. (Abraham wordt genoemd in Aemstel's Oudheid, IV blz. 69, terwijl ik uit een notitie door Dr. Bredius aan Mr. Staring verstrekt, ontleen, dat 6 Maart 1665 te Amsterdam ondertrouwd: Abraham Vinckenbrinck van Amsterdam, Beelthouwer, wed. v. Cornelia Fonteyn, wonend op 't Singel, met Burgtjie van der Werf van Amsterdam 21 jaar, wonend in de Prince-straat; vgl. Franken, blz. 77).

10) E. Meaume, Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot, No's 686 en 702; afgebeeld in J. Lieure, Jacques Callot, deel II, pl. 480 en 496.

11) In het Rijksmuseum bevindt zich (cat. beeldhouwwerken 1915, No. 307) een palmhouten groep voorstellende een ratten-vanger met een jongetje. Deze groep is stijver dan de bedelaars, herinnert hier overigens in opzet sterk aan, terwijl, voor zoover ik kan oordeelen naar een slechte foto, ook de behandeling aan Vinckenbrinck doet denken.

12) De medaillons zijn ook vermeld in Georg Habich, die deutschen Schaumüntzen des XVI. Jahrhunderts, 1932, I, S. 104, in welk werk zij alle afgebeeld zijn. (tafel LXXXVIII, 3, 4, 6).

DE PORTRET'TEN DER LANDCOMMANDEURS VAN DE BALIJE VAN UTRECHT

DOOR DR. R. VAN LUTTERVELT

In de ruime vergaderzaal van de Ridderlijke Deutsche Orde Balije van Utrecht aan de Nieuwe Gracht te Utrecht hangen langs de wanden in rijen boven elkaar de portretten van de 71 landcommandeurs der Orde, van den oudsten tot den laatsten toe. Zij vormen een merkwaardige, lange reeks van paneelen, een unicum in ons land in volledigheid en omvang.

De Ridderlijke Deutsche Orde is gesticht in het Heilige Land in 1099 tijdens den eersten kruistocht en hervormd tijdens de derde expeditie in 1191, door een zekeren Peter Gerard. Haar doel was de strijd tegen de ongelovigen, maar daarnaast ook het verlenen van hulp en onderdak aan berooide en zieke kruisvaarders. Later, toen door het opdringen van de Turken de Orde werd genoodzaakt Palestina te verlaten, weken de ridders uit naar Oost-Pruisen, waar zij hun werk onder de daar wonende heidenen voortzetten. Kleine groepen trokken echter naar andere deelen van Europa, om zich daar aan het verplegen van zieken te gaan wijden.

In 1218, tijdens het beleg van Damiate gedurende

den vierden kruistocht, waaraan de Nederlanders een groot aandeel hadden, schonk graaf Adolf van Berg aan de Deutsche Orde zijn hof te Dieren. De baten uit dit goed zouden het liefdewerk der ridders ten goede komen. Anderen volgden het voorbeeld van den graaf. Zoo gaf in 1231 de Groningsche edelman Sweder van Dengele aan de ridders een huis en hofstede gelegen aan den Tolsteegsingel buiten Utrecht. Op deze plek werd in het volgende jaar onder leiding van Antonis van Printhagen genaamd Ledersack een convent gebouwd dat het hoofdhuis werd voor alle commande-rijen der Deutsche Orde in de gewesten Utrecht, Holland, Zeeland, Gelderland en Friesland. Uit een aflat-brief van den wijbisschop van Utrecht weten wij, dat de ridders hier reeds in 1251 armen en ellendigen verzorgden; zieken worden aanvankelijk niet uitdrukkelijk genoemd¹⁾. Ledersack werd de eerste landcommandeur van de Utrechtsche Balije der Deutsche Orde. Dit geschiedde in den tijd dat Coenraet van Thüringen en, na hem, Bodo van Hohenlohe als grootmeesters aan het

hoofd der Orde stonden. Met de portretten van deze beide ridders en dat van Ledersack neemt de reeks in de vergaderzaal van de Balije een aanvang. Alle portretten²⁾ zijn geschilderd in olieverf op paneel. De maten ervan zijn blijkbaar aangepast aan de wanden van de eetzaal van den vroegeren zetel der Balije aan den Springweg binnen Utrecht, welk vertrek de portretten, volgens den auteur van den Tegenwoordigen Staat van Utrecht, oorspronkelijk sierden. De lengte van de oudste stukken is ongelijk, en wel zoo, dat een symmetrische groepeerings om een uitstekende schouw of boven deuren mogelijk is. De breedte van de afzonderlijke portretten bedraagt ongeveer 41 tot 51 centimeter, de hoogte is 73 centimeter benevens aan den onderkant een strook van 11 tot 13 centimeter waarop in gouden letters op zwarten grond de namen der afgebeelde personen zijn neergeschreven. De figuren zijn 58 tot 68 centimeter hoog.

Alle zijn in dezelfde houding afgebeeld, geknield naar links, van ter zijde gezien, het hoofd meestal den beschouwer toegewend. Voor ieder staat een met een doek overdekt bidbankje. De bedoeling van deze houding wordt op het eerste paneel duidelijk gemaakt: vóór de eerste figuur is een crucifix opgesteld; alle worden geacht deze te aanbidden. Later, in den protestanten tijd, is dit niet steeds meer begrepen. Toen gaven verschillende schilders de commandeurs niet meer met gevouwen handen weer, doch wel, traditiegetrouw, op de knieën gezonken, hetgeen nu zinloos werd.

Alle geportretteerden zonder uitzondering zijn gekleed in een harnas, waarover een schoudermantel met hun familiewapen, somtijds gecombineerd met een zwart kruis op zilveren veld, het wapen der Orde. Een dergelijk kruis hangt aan een keten (niet aan een lint, ofschoon de dragers geharnast zijn) om hun hals. Het familiewapen komt nogmaals voor op het kleed over de bidbank, steeds tezamen met het Duitse kruis. Meestal is een helm aan hun voeten geplaatst; alleen Hernier van Opburen draagt deze op het hoofd. De afbeeldingen der landcommandeurs verschillen dus in houding en kleedij niet van de stichtersportretten op 15de of vroeg 16de eeuwse altaarstukken en gebrandschilderde ramen. Bij de middeleeuwse ridders wekt dit geen verwondering, maar op de 17de, 18de, 19de en zelfs 20ste eeuwse portretten bevreemdt dit wél. Vele van deze heeren hebben nimmer een harnas gedragen, geen van hen was katholiek! De traditie is hier sterker geweest dan de zin voor realisme; traditie is de band, die deze schilderijen tot een aaneensluitende reeks verbindt. Telkens hebben de kunstenaars gekeken

naar het werk van hun voorgangers. Zoo goed mogelijk pasten zij zich daarbij aan. Dit deed hun werk dikwijls veel verliezen van het karakteristieke stempel dat de schildertrant van iederen waren kunstenaar pleegt te dragen. Van stijlevolutie is in de serie dan ook betrekkelijk weinig te bespeuren. Een groote artistieke waarde vertegenwoordigen de paneelen in het algemeen niet. Het zijn meer historische curiositeiten dan belangrijke kunstwerken.

Voor den kunsthistoricus evenwel is de collectie toch niet geheel zonder beteekenis, want zij geeft ons een beeld van het gemiddelde peil, waarop de portretkunst gedurende vele eeuwen achtereen te Utrecht heeft bestaan en zij vertelt ons, wie in een bepaalde periode te Utrecht of in Nederland de „modeschilders” van het portret zijn geweest. De sterke onderlinge gelijkheid der portretten bewijst verder, dat ieder van de schilders in Utrecht moet zijn geweest om daar het werk van zijn voorgangers te zien.

Na 1600 werd de afbeelding van een landcommandeur meestal vervaardigd kort nadat een nieuwe functionaris was opgetreden. Dat blijkt uit de dateeringen, die een aantal paneelen dragen. De meeste commandeurs waren reeds eenigszins op leeftijd, wanneer zij het ambt aanvaardden; zij namen het dan ook zelden lang waar. Een enkele overleed reeds zoo spoedig, dat zijn portret posthuum moest worden aangebracht. Bij de middeleeuwse portretten geschiedde dit aanvankelijk geregeld, zooals verderop zal blijken. Sinds het begin van de 17de eeuw zijn de meeste portretten door de kunstenaars gesigineerd. Wat vóór dien ontstond is anoniem. In tegenstelling tot de latere portretten zijn de oudste van de serie zeker niet naar het leven geschilderd. In de periode toen de Balije van Utrecht werd gesticht, bestond er nog geen paneelschilderkunst in de Noordelijke Nederlanden. Bovendien is het oudste gebouw van de Balije — wij weten het uit den Tegenwoordigen Staat van Utrecht — tijdens het beleg van Utrecht door graaf Willem IV van Holland in 1345 door de burgers van de stad zelf in brand gestoken. Het is niet waarschijnlijk, dat schilderstukken deze ramp overleefd hebben. De eerste portretten schijnen daarentegen te zijn vervaardigd voor het gebouw, dat de Orde in 1346 van bisschop Jan van Arkel kreeg. Zij moeten in de 15de eeuw zijn ontstaan. De stijl en het type der afgebeelde harnassen geven aanleiding tot deze dateering. Ook het toepassen van de olieverf-techniek wijst hierop. De beide grootmeesters Coenraet van Thüringen en Bodo van Hohenlohe zullen wel nooit te Utrecht zijn geweest om daar voor een schilder

te poseeren, terwijl het hoogst onaannemelijk is, dat de zware eiken paneelen beschilderd van elders zijn aangevoerd. Mogelijk is hier gewerkt naar oudere, tijdens het leven van den grootmeester vervaardigde, portretten of miniaturen, die later verloren zijn geraakt.

De portretten van de landcommandeurs staan in onze middeleeuwsche kunstgeschiedenis geenszins alleen. Juist het oudste overgebleven Nederlandsche paneel waarop geharnaste ridders in knielende houding zijn afgebeeld, de memorietafel van de heeren van Montfoort in het Rijksmuseum, waarschijnlijk omstreeks 1375 geschilderd, is vermoedelijk te Utrecht vervaardigd⁴). Het valt op dat de onbekende schilder van dit stuk op dezelfde wijze als bij de portretten der Duitsche ridders is geschied, niet zonder een zeker raffinement heeft getracht, door kleine variaties in de houding der geknielde figuren eenige afwisseling in de eentonigheid der reeks te brengen.

Na de Montfoortsche memorietafel komt een groote lacune. De volgende afbeelding van een, ditmaal voor een bidbankje geknielden ridder uit de Utrechtsche school, die is overgebleven, treft men aan op de rechtervleugel van het altaarstuk, geplaatst ter nagedachtenis van Lambert Snoy en Emmerentiana Pauw van Darthuysen. Het stuk, geschilderd door een onbekend meester omstreeks 1530, is tegenwoordig eigendom van het Centraal Museum te Utrecht⁵).

Veel merkwaardiger als vergelijkingsmateriaal moet de serie portretten van Utrechtsche bisschoppen zijn geweest, die eens de aan Sint Stephanus en Sint Willibrordus gewijde kapel van Frederik van Sierck in den Utrechtschen Dom heeft gesierd. Zij zijn bij de hervorming naar het groote kapittelhuis van de kerk overgebracht. Het laatste bericht dat erover bekend is, dateert uit 1583, dus na den beeldenstorm. Toen was althans het portret van bisschop Frederik van Blankenheim nog in den Dom aanwezig en werd het opnieuw door den schilder Van Schayck gevernist. Evenals de landcommandeur³) van de Balije waren de bisschoppen afgebeeld op houten paneelen. Reeds in 1485 was deze reeks in den Dom aanwezig, voor de dateering van de vroegste portretten der Balijers een niet onbelangrijk gegeven ter vergelijking. Boven de bisschopsportretten hingen houten borden, waarop de daden der afgebeelde personen werden geprezen in korte Latijnsche rijmpjes, die door ijverige afschrijvers voor het nageslacht bekend zijn gebleven⁶). Uit oude rekeningen weten wij, dat de serie bisschopsportretten tot Hendrik van Beieren is bijgehouden; in 1520 en 1524 was „Goeyert die scilder” daarmee bezig. In laatstgenoemd jaar schil-

derde hij de beeltenissen van Frederik van Baden († 1517) en Philips van Bourgondië († 1524). In 1533 werd het portret van den in 1531 overleden Hendrik van Beieren aan de reeks toegevoegd⁷). Het was dus blijkbaar de gewoonte om de portretten postuum aan te brengen. Daarom kunnen deze schilderijen misschien beter memorietafels dan portretten worden genoemd. Hetzelfde geldt voor de middeleeuwsche landcommandeurs der Balije. Het feit dat aanvankelijk telkens het doodsjaar van den afgebeelden ridder achter zijn naam is opgeteekend, geeft ons, na het vernemen van bovengemelde gegevens over de bisschopsportretten en het nader te bespreken weinig sprekende uiterlijk van de figuren, alle aanleiding om te veronderstellen, dat ook hun contereitsels pas na hun dood in het gebouw der Balije werden opgehangen. Later werd dit anders.

In den loop der tijden hebben de vroegste schilderijen van landcommandeurs zeer te lijden gehad. Herhaaldelijk bladderde de verf af; herstellingen, soms volledige overschilderingen, waren noodzakelijk om de stukken een toonbaar aanzien te hergeven. Dit maakt een stijl-critisch onderzoek van de paneelen, die vóór 1600 zijn ontstaan, uitermate bezwaarlijk.

Vóór den eersten ridder is, zooals hierboven reeds werd vermeld, een crucifix geplaatst, driekwart van ter zijde gezien. Het lichaam van Christus is in natuurlijke kleuren uitgevoerd. Dit kruisbeeld met zijn bleek incarnaat en langgerekte ledematen schijnt ons een werk toe uit de omgeving van den Utrechtsch-Spaanschen meester Anton Mor uit het derde kwart van de 16de eeuw. Waarschijnlijk is het een overschildering van een oudere crucifix. Het onderschrift is nog in gothieke letters gesteld.

Een andere hand heeft de beide eerste ridderportretten vervaardigd: die van de grootmeesters Coenraet van Thüringen en Bodo van Hohenlohe. Hun houding is gelijk aan die van de landcommandeurs. Zij onderscheiden zich echter van hen door de vergulde harnassen, waarin zij gekleed zijn en door de lanssen met vaantjes naast hen.

Dan volgt de afbeelding van den eersten Utrechtschen landcommandeur Antonis Ledersack († 1266). Hij draagt een glanzend ijzeren harnas. Het portret is door een derden schilder vervaardigd. Dit is opmerkelijk, want wanneer inderdaad, zooals hierboven betoogd werd, deze vroegste portretten een tweetal eeuwen na den dood van de afgebeelde personen zijn ontstaan, ware het logisch te veronderstellen, dat de verschillen-

de figuren op één zoo'n posthuum paneel bij denzelfden kunstenaar werden besteld. Dit is evenwel niet het geval geweest; een oplossing voor dit probleem is niet te geven. Mogelijke aanwijzingen die onder de vele over elkaar gelegde verflagen zitten, zullen wel altijd verborgen blijven. Wel is te zien dat een vierde hand tenslotte Ledersack nog eens danig heeft geretoucheerd en bijgewerkt.

Dezelfde meester, die den eersten landcommandeur schilderde, heeft, naar den stijl te oordeelen, ook de opdracht ontvangen het paneel met de afbeeldingen van zijn vijf opvolgers samen te stellen. Dit stuk is dus, in tegenstelling tot het voorafgaande, ineens ontstaan. Het bevat de portretten van Seger van Huelde († 1274), Dirk van der Horst, Gysbert van den Goye († 1271 of eerder), Ludolf van Bun en Dirk bastaard van Holland. Kenmerkend voor den trant van den meester zijn o.a. de slappe ronde schouders, de inplanting der ooren en de plaatsing van snorren en baarden om de monden. De handen van Dirk van der Horst zijn buitengewoon zwak, kennelijk later door een weinig capabel restaurateur bijgewerkt.

De portretten op het derde paneel, voorstellende Herberen van Drongelen, Johan van Hoenhorst, Gosen van den Garnier, Lodewijk van Kenswaelre en Rutger van Vlimeren, zijn door vijf verschillende meesters geschilderd. Het is werk van een sterk lokaal, of beter misschien, van een sterk provinciaal karakter.

Op paneel nummer vier zijn afgebeeld Rynaer Hoen, Hendrik van Alckemade en Hendrik van Hoenhorst, de beide eerstgenoemde door denzelfden schilder. Aan paneel vijf, met de portretten van Gerrit Splinter van den Enge en Hernier van Opburen, werkten misschien twee kunstenaars; de zeer sterke overschildering maakt het niet mogelijk, zekerheid hieromtrent te verkrijgen.

Paneel zes met de landcommandeurs Johan van den Sande, Sweder Cubbinck en Herman van Keppel († 1442) schijnt door de samenwerking van drie schilders te zijn ontstaan.

Paneel zeven, Albert Vorst († 1417) en Dirk van Enghuizen († 1463) weergevende, is eveneens het werk van verschillende meesters.

Paneel acht toont Johan van Haefden (afgetreden 1463), Nicolaas van der Dussen († 1466), Hendrik van Hackfort (afgetreden 1469), Johan van Drongelen († 1492) en Gozen van Rossum (afgetreden 1496). De heeren zijn door verschillende handen geportretteerd.

Paneel negen bevat de weinig aangename, in de 18de eeuw sterk overschilderde, afbeeldingen van Steven

van Zuylen van Nyevelt († 1529), Wouter van Amstel van Minden († 1536), Albert van Egmond van Merestein († 1560), Frans van der Loe († 1579) en Jacob Taets van Amerongen († 1612) (afb. 1), geschilderd door vier of vijf verschillende handen. Langzamerhand ziet men in deze portretten de stijlverandering komen, die de renaissance bracht. De vormen worden ronder, de koppen iets realistischer. De compositie blijft echter geheel de oude. In kwaliteit verschillen deze portretten niet van de voorgaande; zonder uitzondering is het hoogst middelmatig werk. De gelaatskleur van Van Zuylen, Van Amstel en Van Egmond is opvallend blank. Het is hetzelfde „schoonheidsideaal” als hun tijdgenoot Jan van Scorel dikwijls aan zijn koppen gaf. Jacob Taets van Amerongen heeft een gedroogde palm-tak bij zich, een voorwerp dat Scorel's reeksen van Jerusalemvaarders in herinnering brengt, ondanks het groote kwaliteitsverschil met deze, bovendien vóór Taets' optreden ontstane stukken. Zijn gemaniëerde handjes wijzen in de richting van den wat lateren Joachim Wttwael. Een nieuw element vormen in dit portret de plooi kraag en -manchetten, die uit het harnas tevoorschijn komen. Dit schilderij verschilt dus iets van de vorige. Het kan om redenen van stijl onmogelijk na den dood van den afgebeelden commandeur, in 1612, zijn gemaakt, maar zal wel dadelijk na zijn verkiezing, in 1579, zijn besteld.

Alle hierboven besproken figuren, ook de vijf laatste, hebben een min of meer geïdealiseerd, onpersoonlijk type. In de lichaamsverhoudingen is steeds een zekere slankheid en elegance nagestreefd, ondanks de stunteligheid, waarmee de meeste schilders te werk gingen. De leeftijd der figuren is gewoonlijk nog jeugdig. *Portretten* in de moderne zin van het woord zijn het niet. De artistieke waarde is, zooals reeds werd opgemerkt, gering. Vergelijking met het gemiddelde peil van de kunst in het rijke Vlaanderen en Brabant in dezelfde periode doet ons voor de zooveelste maal beseffen, hoezeer het cultuurniveau in de Noordelijke Nederlanden nog in de late middeleeuwen bij dat van de zuidelijke gewesten ten achter stond. Pas met het optreden van Diederik van Bloys van Treslong in 1612 komen de commandeursportretten op een nieuw plan te staan. De oude afmetingen der paneelen bleven behouden. Ook in de houding en de kleedij der ridders werd de bestaande, middeleeuwsche traditie gehandhaafd. Maar in de artistieke opvatting van de figuur kwam verandering. De lichaamsverhoudingen werden thans realistisch. Bij de oudere commandeurs zien wij

„buikjes” verschijnen. Hun haren worden grijs, de gelaatstrekken soms ingevallen.

Sedert Bloys van Treslong hebben de commandeurs voor het maken van hun portret zeker geposeerd. De opgave der sterfjaren blijft sinds dien soms achterwege. Geen geïdealiseerde memorietafels zijn de schilderijen nu meer, maar echte, levendige portretten. De kleuren der paneelen lichten op. Vele stukken worden door de makers gesigneerd en gedateerd. Om kort te gaan, het oude, de middeleeuwsche stijl, had afgedaan en het is opvallend, dat deze verandering zich juist voltrokken heeft tegelijk met de komst van de reformatie binnen Utrecht. De nog katholieke Jacob Taets was in 1579 als landcommandeur opgetreden. In 1580 werd bij ordonnantie de uitoefening van de Roomsche eeredienst in de stad Utrecht verboden. De goederen der Balije kwamen vervolgens in 1586 onder het beheer van een door de Staten van het gewest ingestelde commissie. Toen in 1612 de oud-Jerusalemvaarder Taets van Amerongen overleed was de reformatie een feit geworden. De balije van Utrecht intusschen bleef, ondanks vele moeilijkheden, voortbestaan, maar in een veranderden, protestanten vorm. In de portretreeks komt deze wijziging duidelijk tot uiting. De afbeeldingen van de twee kort na elkaar optredende opvolgers van Jacob Taets van Amerongen, Diederik van Bloys van Treslong († 1619) en Jasper van Lynden († 1620) zijn, zooals gezegd, de eerste in de serie, waarin de persoonlijkheid van den kunstenaar waarlijk tot uiting komt. Frisch van kleur en goed geconserveerd bleven zij; weinig restauraties waren noodig. Op den achtergrond midden tusschen de twee figuren in leest men het monogram P M (aaneen): Paulus Moreelse (1571-1638)⁸). Als derde volgt op dit paneel Hendrik (Casimir I) van Nassau († 1640), een niet gesigneerd portret, dat om stijl-critische redenen op naam van Willem van Honthorst (1594-1666) kan worden gezet (afb. 2). De bouw van het gelaat met de beschaduwde rechter helft, scherp afgeteekend tegen het nog donkerder haar op zij, de plaatsing der oogen in de kassen, de inplanting van het haar, de glimlichten van de keten, in korte, breede veegjes aangebracht en vooral de typische, lange en heel dunne witte glanzes op de randen van het harnas zijn kenmerkend voor zijn schilderwijze. Men vergelijkte deze details met overeenkomstige onderdeelen op de portretten van W. van Honthorst in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn (cat. no. 1008), de portretten van Frederik V van de Palts en diens gemalin, beide gedateerd 1634, in het Provinciaal Museum te Hannover (cat. no. 163a en 164), van denzelfden vorst in de Ge-

mäldegalerie te Karlsruhe (cat. no. 224) en van stadhouder Frederik Hendrik in het laatstgenoemde museum (cat. no. 225). De handen zijn zwak; hiermee schijnt de schilder moeite gehad te hebben. Duidelijk ziet men dat hij ze heeft weggeveegd en opnieuw opgezset. De nadrukkelijke aanduiding van de aderen komt bij W. van Honthorst dikwijls voor. Het portret lijkt naar het leven geschilderd. Waarschijnlijk ontstond het te Utrecht omstreeks 1637, toen de prins 25 jaar oud was. Tot dat jaar werkte Willem van Honthorst te Utrecht samen met zijn broeder Gerard. Daarna vertrok hij naar 's-Gravenhage.

Hendrik van Nassau werd in 1640 opgevolgd door zijn broer Willem Frederik († 1664). Afgaande op den leeftijd van den vorst kan diens portret niet veel later zijn ontstaan dan dat van Hendrik Casimir; de broers scheelden n.l. slechts één jaar. Het zal dus wel kort na 1640 zijn vervaardigd, en wel naar den stijl te oordeelen, door een Utrechtsch kunstenaar. Het werk is niet geteekend. Stellig is het niet van de hand van Honthorst: de bouw van de figuur is slapper dan het vorige portret, geposeerder ook. De haren hangen los om het hoofd, zijn niet werkelijk ingeplant. De plooiën van het tafelkleed zijn minder geslaagd, de toets der glimlichten anders dan bij Hendrik Casimir. In de algemeene opvatting van de figuur is de schilder echter in hooge mate afhankelijk geweest van zijn voorganger. Coloriet, wapen en helm, alles heeft hij zonder variatie overgenomen. Misschien is het een werk van Cornelis Jansen van Ceulen (1593-1661), een schilder, die, na een tijdlang aan het Engelsche hof te hebben gewerkt, in 1643 naar Nederland kwam. In 1646 was hij te Amsterdam, in 1652 komt hij voor als lid van het Utrechtsche gilde.

Paneel elf toont de commandeurs Floris Borre van Amerongen († 1675), Hendrik graaf van Solms († 1693), Hendrik Casimir II van Nassau († 1696), zoon van Willem Frederik, en Godard van Reede, graaf van Athlone († 1703), geschilderd door vier verschillende meesters, die hun werk niet signeerden. Het portret van Borre van Amerongen is misschien van de hand van Jan van Bijlert (1603-1671); de meeste der tusschen 1664 en 1675, de jaren van Borre's commandeurschap, te Utrecht werkende portrettisten (De la Haye, Hoet sr., Jansen van Ceulen jr., Van der Meer, Poelenburg, Van der Veer, Van Wyckersloot) komen niet in aanmerking als meesters van een dergelijk frisch, weinig gelikt werk. Men vergelijkte Borre van Amerongen met het kleine mansportretje van Van Bijlert in het Centraal Museum te Utrecht (cat. no. 51).

De slappe afbeelding van Hendrik van Solms mogen wij wellicht toeschrijven aan Gerard Hoet (1648-1733), Hendrik Casimir II van Nassau aan den Haag-schen mode- en hofschilder Constantijn Netscher (1668-1723).

Op paneel twaalf zijn Frederik Borre van Amerongen († 1723), Willem van Lintelo († 1732), Evert Jan Benjamin van Goltstein († 1744) en Lucas Willem van Broekhuizen († 1748) afgebeeld. Alleen het laatste werk, het beste van dit viertal, is gesigneerd; in de rechter bovenhoek leest men: J. M. Quinkhard pinxit 1744. Lintelo en Goltstein zijn door één meester geportretteerd. Op de achterzijde van Van Goltstein is door een moderne hand den naam van Quinkhard geschreven. Waarschijnlijk berust dit op een vergissing en moest deze naam achter het portret ernaast zijn aangebracht.

Paneel dertien is een van de fraaiste uit de reeks (afb. 3). Hierop zijn weergegeven: Hendrik van Isselmuden († 1751), links boven geteekend: J. M. Quinkhard pinxit 1750; Frederik Willem Torck († 1761), links boven geteekend: J. Fournier pinxit (sic!) 1754; Unico Wilhelm Rijksgraaf van Wassenaer († 1766), links in het midden op de basis der zuil geteekend: I. Palthe pinxit 1762, en Frans Steven Carel baron van Randwyck († 1786). Het laatste stuk is niet gesigneerd doch kan om stijlcritische redenen worden gezet op naam van Jacob Buys (1724-1801). Jan Maurits Quinkhard (1688-1772) was langen tijd te Utrecht werkzaam als portretschilder van de beau-monde. Ook Jean Fournier (± 1700-1765) voerde te Utrecht opdrachten uit. Deze te 's-Gravenhage gevestigde Parijzenaar maakte o.a. in 1752 een portret van den leider der Utrechtsche prinsgezinden W. N. de Pesters van Wulpenhorst (Centraal Museum, Utrecht, cat. no. 284). Van Jan Palthe (1719-1769) was tot nogtoe niet bekend, dat hij in Utrecht is geweest. Jacob Buys was Amsterdammer van geboorte. Hij woonde van 1755 tot 1758 te Mijdrecht, waar hij o.a., in 1756, een allegorie op de Gerechtigheid in grisaille vervaardigde in opdracht van het stedelijk bestuur van Utrecht, ter plaatsing in de Gerechtskamer van het oude stadhuis. (Centraal Museum, cat. no. 267). Na zijn terugkeer naar Amsterdam heeft hij zijn Utrechtsche relaties niet afgebroken, want het portret van commandeur Van Randwyck kan op zijn vroegst in 1766 zijn ontstaan.

Paneel veertien bevat de portretten van Charles Louis prince d'Anhalt-Bernbourg-Schaumbourg († 1806) (afb. 4), rechts bovenaan geteekend: C. van Cuylenburg fecit A. 1786; Jan Walraad graaf van Welderen

(† 1807), links in het midden geteekend: P. C. Wonder f. 1807; Arend van Raesfelt van Elsen († 1807) en Volkier Rudolph baron Bentinck van Schoonheeten († 1820), links boven geteekend: P. C. Wonder f. 1808 (afb. 5). Het derde portret is niet gesigneerd doch lijkt zoozeer op het tweede, dat wij het met zekerheid aan Wonder kunnen toeschrijven. Landcommandeur Van Raesfelt overleed nog in hetzelfde jaar van zijn benoeming. Het portret is daarom misschien posthuum. Niet zonder gevoel voor humor heeft de schilder den plechtigen eenigszins gezetten ouden heer moeizaam op de knieën doen zinken op de koude steenen vloer, zonder toch aan de waarheid van het tafereel iets te kort te doen. Zoowel Cornelis van Cuylenburg (1758-1827) als Pieter Christoffel Wonder (1780-1852) waren ras-echte Utrechtenaren. Van Cuylenburg verhuisde echter een jaar na het vervaardigen van het portret van den prins van Anhalt naar 's-Gravenhage, waar hij directeur werd van de eerste afdeling der teekenacademie.

Wonder heeft ook aan paneel vijftien meegewerkt. Het eerste portret, dat van Adriaan Wolter Willem baron Sloet van Sinderen († 1824) is rechts boven geteekend: P. C. Wonder f. 1808. Daarop volgen: Godert Willem baron de Vos van Steenwijk († 1831), links onder geteekend: A. Du Bois Drahonet 1824; Rudolph Hendrik baron van Isselmuden († 1834), rechts boven geteekend: P. C. W(onder) F. 1832 en Florus Wilhelm baron Sloet tot Warmelo († 1838), links boven geteekend P. C. W(onder) F. 1835 (afb. 6). Alexandre Jean Dubois Drahonet, geboren te Parijs in 1791 en overleden te Versailles in 1834, was een in zijn tijd geëerd modeschilder, vooral van militaire portretten. In 1823 heeft hij, volgens Thieme-Beckers Lexikon der Bildenden Künstler, te Amsterdam gewerkt, waar hij de portretten maakte van den generaal Trip van Zoudtland en zijn echtgenoot (thans in het Rijksmuseum) en van den heer en mevrouw Fabricius van Leyenburg (Frans Halsmuseum, Haarlem). Wij kunnen hieraan dus nu een bezoek van den schilder aan Utrecht in 1824 toevoegen.

Ook paneel zestien laat zien, wat de schilderkunst te Utrecht in de 19de eeuw presteerde. Het bevat de portretten van Albert Carel baron Snouckaert van Schauburg († 1841), rechts bovenaan geteekend: J. L. Jonxis; Carel Wilhelm Georg Johann Theodor vrijheer van Bodelschwingh-Plettenberg († 1850), in het midden rechts geteekend: P. C. W(onder) F.; Otto Anna graaf van Bylandt († 1857), in het midden links geteekend: J. H. Neumaq f. en Boudewijn Reynt Wou-

ter baron Sloet van Hagendorp († 1863), een schilderij dat niet gesigneerd is, doch dat door vergelijking met het voorgaande met zekerheid op naam van J. H. Neuman gezet kan worden. Jan Lodewijk Jonxis (1789-1867) was een lid van in zijn tijd tamelijk bekende Utrechtsche familie van kunstenaars. Jan Hendrik Neuman (Keulen 1819-'s-Gravenhage 1898) heeft veel portretten te Utrecht geschilderd, o.a., evenals Wonder, eenige van professoren in de senaatskamer der Rijksuniversiteit. De evolutie die de kunst van P. C. Wonder heeft doorgemaakt is op de zeven schilderijen, die hij tusschen 1807 en ongeveer 1841 voor de Balije van Utrecht vervaardigde, goed te volgen. Zijn oudste stukken met de voorstelling van nog witgepruikte heeren, wortelen geheel in de preciese, pasteleurige traditie van de 18de eeuw; zijn laatste werk is vlot van streek, krachtig van toets en coloriet en, ofschoon wat braaf, toch zeer realistisch gezien. De invloed van de Engelsche portretkunst, die hij tijdens zijn verblijf te Londen van 1823 tot 1831 onderging, is duidelijk te bespeuren⁹⁾.

Paneel zeventien is geheel door Neuman geschilderd. Het bevat de portretten van Frederik Louis Willem van Brakell († 1865), Hendrik Rudolph Willem van Goltstein van Oldenaller († 1868), Alexander Carel Jacob Schimmelpenninck van der Oye († 1877) en Jan Derk graaf van Rechteren van Arnhem. Ieder stuk is gesigneerd, maar alleen het laatste is gedateerd: 1878.

Paneel achttien geeft de afbeeldingen van François Maximilien baron van der Duyn († 1889), Otto baron van Dedem († 1894), Reinhart Jan Christiaan baron van Pallandt van Rosendael († 1899) en Emilius Johan baron van Pallandt († 1914). De beide eerste, door denzelfden meester vervaardigd, zijn niet gesigneerd. Het is een slappe navolging van Jan Hendrik Neuman. De eerste Van Pallandt is rechts bovenaan geteekend: G. Nicolet-'95, de tweede rechts onder: H. van Marken. De Fransch-Zwitser Gabriel Emile Edouard Nicolet (1856-1921) was, evenals eertijds Dubois Drahonet, een mode-portrettist van internationale vermaardheid, die in Frankrijk, België, Duitschland en ook in Nederland gewerkt heeft.

Op het laatste paneel zijn uitgeschilderd de landcommandeurs Alexander baron Schimmelpenninck van der Oye van Nijenbeek en de Poll, rechts bovenaan geteekend: W. v. d. Heen 14; Anne Willem Jacob Joost baron van Nagell; mr O. J. E. baron van Wassenaer van Catwijck, rechts bovenaan geteekend: J. C. A. Goedhart, en Karel Gerrit Willem baron van Wasse-

naar, rechts onderaan geteekend: P. VAN DER HEM. Het portret van baron Nagell is niet gesigneerd, doch van de hand van den eleganten Weenschen mode-schilder Von Pfirsch. Het stuk is niet heel krachtig van schildering, doch valt op door de wijde witte mantel (met moderne revers!), zwierig vallend over het zilveren harnas en in harmonie gebracht met de ontzagwekkende snor van den commandeur. Jan Catharinus Adriaan Goedhart werd geboren in 1893, Pieter van der Hem in 1885. Zij wonen geen van beide te Utrecht. Aan de laatste portretten hebben dus geen Utrechtsche kunstenaars gewerkt. In het midden van de 19de eeuw zijn de laatste locale trekken van de Utrechtsche schilderschool, die nog restten, opgelost in en samengevloeid met de algemeene Nederlandsche kunst.

Het aanbrengen van een volledige reeks van portretten van vorsten of bestuurders in openbare gebouwen was gedurende de middeleeuwen zeer gebruikelijk. Wij noemden reeds enkele voorbeelden uit Utrecht. In Holland trof men dergelijke series o.a. aan te Haarlem¹⁰⁾, Leiden¹¹⁾, Egmond¹²⁾ en Naaldwijk¹³⁾. In Kleef hing men lange pancelen met de portretten der hertogen in het raadhuis. In Veere, Middelburg, Kampen en Leuven sierden de in steen gehouwen beeltenissen van souvereinen de gevels der stadhuizen. Ook in andere landen van West-Europa zijn talrijke voorbeelden van deze gewoonte aan te wijzen. Zij gaat waarschijnlijk terug op de bij begrafenissen meegedragen wassen maskers van overleden familieleden, die de Romeinen in de atria van hun huizen plachten op te stellen.

In ons land is de verzameling portretten der landcommandeurs van de Balije van Utrecht de eenige uit de middeleeuwen, die tot op den huidigen dag is bijgehouden. Zij vormt daardoor een eenling in de Nederlandsche kunstgeschiedenis, in den modernen tijd een vreemd anachronisme, maar een merkwaardig tastbaar bewijs voor den hechten band, die het heden met het verleden bindt.

1) P. Q. Brondgeest, Bijdragen tot de geschiedenis van het gasthuis, het klooster en de Balije van St. Catharina der Johanniter-ridders en van het Driekoningengasthuis te Utrecht, Hilversum 1901.

J. J. de Geer tot Oudegein, Archieven der Ridderlijke Duitsche Orde, Balie van Utrecht. Eerste gedeelte. Utrecht 1871.

2) Met uitzondering van de twee werken van Paulus Moreelse werd aan deze portretten tot nogtoe geen aandacht geschonken. Kleine gravures ernaar zijn vervaardigd door J. A. Boland te Amsterdam ter illustratie van de in noot 1 genoemde publicatie

van J. J. de Geer. De laatste landcommandeur dien Boland afbeeldde was A. C. J. Schimmelpenninck van der Oye.

3) In den topographischen atlas van het Utrechtsche Gemeentearchief wordt onder supplement no. 1230 een dubbel blad papier bewaard, waarop door den portretschilder en wapenteekenaar Joost van Atteveld met inkt zijn afgebeeld de „Namen en wapenen van alle Heren Landcommendeurs, zulx de zelve bij haar Conterfeytten ten duytschen Huyse t'Utrecht geschilderd staan in verscheyde taferelen”, voorafgegaan door een schetsmatig weergegeven crucifix. Na Attevelt is de serie door een andere hand voortgezet tot 1722.

4) G. J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst, 's-Gravenhage, 1936, I, blz. 96, 98.*

5) Centraal Museum, Utrecht. *Catalogus der schilderijen, Utrecht, 1933, no. 191.*

6) Aldus tenminste mr S. Muller Fzn. De bisschoppen waren voorgesteld in „landschappen mit haer toebehoeren”. Het is mij niet gebleken, met wien de reeks begon. De schilderijen zijn spoorloos verdwenen, maar er bestaat een serie van elf heiligenportretten, bijna alle bisschoppen van Utrecht voorstellende, staande in *landschappen*, gegraveerd door Cornelis en Frederik Bloemaert naar hun vader Abraham. (*Le Blanc* 42, 60, 7, 6, 11, 12, 3, 10, 8, 9, 13). Het zijn de heiligen Wilibrordus, Bonifacius, Gregorius,

Fredericus, Radbodus, Suitbertus, Adelbertus, Odolphus, Lebuinus, Marcellinus en Werenfridus. De prenten zijn voorzien van Latijnsche opschriften in den trant van bovenvermelde rijmpjes op de paneelen in de Domkerk. Daar op alle gravures nadrukkelijk vermeld is: Abrahamus Bloemaert pinxit Ultrajecti (Wilibrordus en Bonifacius) of inventor (de andere negen), is het niet waarschijnlijk, dat de prenten naar de schilderijen in de Dom zijn vervaardigd. Mogelijk echter moet men ze beschouwen als een door Bloemaert vervaardigde aanvulling hierop, weergevende de min of meer legendarische voorgangers der Utrechtsche bisschoppen vóór Adelbold. In dat geval schijnen de prenten ons eenig inzicht in de compositie van de schilderijen-reeks in den Dom te geven.

7) S. Muller Fzn., *De Dom van Utrecht, Utrecht, 1906, blz. 13.*

8) Afgebeeld in: C. H. de Jonge, *Paulus Moreelse, portret- en genreschilder te Utrecht, 1571-1638. Assen, 1938. Afb. 41 en 42, en blz. 23 en 85.*

9) Voor de ontwikkeling van de kunst van P. C. Wonder zie: *Gids tentoonstelling „Utrechtsche kunst 1800-1850”, Centraal Museum, Utrecht, 15 Juli—13 September 1942, blz. 13 vlg.*

10) G. J. Hoogewerff, a.w., II, blz. 398.

11) Id., II, blz. 397.

12) H. van Rhijn, *Oudheden van Kennemerland, blz. 529.*

13) G. J. Hoogewerff, a.w., II, blz. 424.

AANTEKENINGEN OP DE HOLLANDSCHE BEELDHOUWERKEN VAN J. P. VAN BAURSCHEIT, VADER EN ZOON

DOOR MR A. STARING

De Hollandsche architectuur verkreeg eerst in het tweede kwartaal der 18de eeuw de eigenschappen, die men als meer kenmerkend voor een internationaal barokkarakter beschouwt. Tot dien tijd vertoonde die architectuur, ook de binnenarchitectuur, een gematigdheid en een gemoedrust (minder in de kleur van het schilderwerk dan in den vorm), sterk klassiek van neiging, die heel moeilijk vallen te rijmen met de gebruikelijke opvatting van barok. Het tijdelijk populaire kwabornament, slechts bij ondergeschikte details toegepast, was weer door soberder „antieke” vormen vervangen. Den eigenlijken barokstijl vindt men slechts daar waar een wederom triumpheerende Kerk, of een eindelijk absolute monarchie, soms beide tegelijk, met propagandistische bedoelingen het pralende element zochten, dat van nature iets geheel anders is dan het door voornaamheid (Frankrijk), gezonde kracht (Engeland) of „deftigheid” (de burgerlijke waardigheid van Nederland) imponeerende. Het opzichtige element van zelfreclame had geen zin in landen, waar onbestreden, zelfverzekerde legitimiteit van nationaal en gezalfd koningschap (Frankrijk na de knechting der groote leenmannen en der meeste parlementen), van parlementair koningschap (Engeland, na de overwinning der whigs) of van republiek (Nederland) gold. Wanneer Hollandsche architectuur

een schijnbare bewogenheid of opgeblazenheid vertoont, dan hebben wij vaak te maken met werk van minder begaafde provincialen met onvoldoende beheersching van het evenwicht, die in ons land van vrij gelijkmatig verdeelde welvaart en invloed ook hun aandeel kregen van de goede opdrachten. Bij haar beste vertegenwoordigers bleef onze bouwkunst in ruimen zin, dat wil zeggen met inbegrip der binnenarchitectuur, evenals in Frankrijk en Engeland (sinds Inigo Jones) overwegend klassiek van streven. Er zijn enkele uitzonderingen te maken, bijvoorbeeld voor de naar het Bologneesche Romeinsche voorbeeld geschoolde plafondschilders, al verbeeldden ook zij zich in klassieken trant te werken, of algemeener nog: voor de meeste schilders van alle-gorieën, als die van de schoorsteenstukken op den Dam, in tegenstelling tot de door Claude en Poussin geïnspireerde schilders van het decoratieve landschap, Glauber, Meyering en F. de Moucheron. En ten tweede ook: voor de beeldhouwkunst.

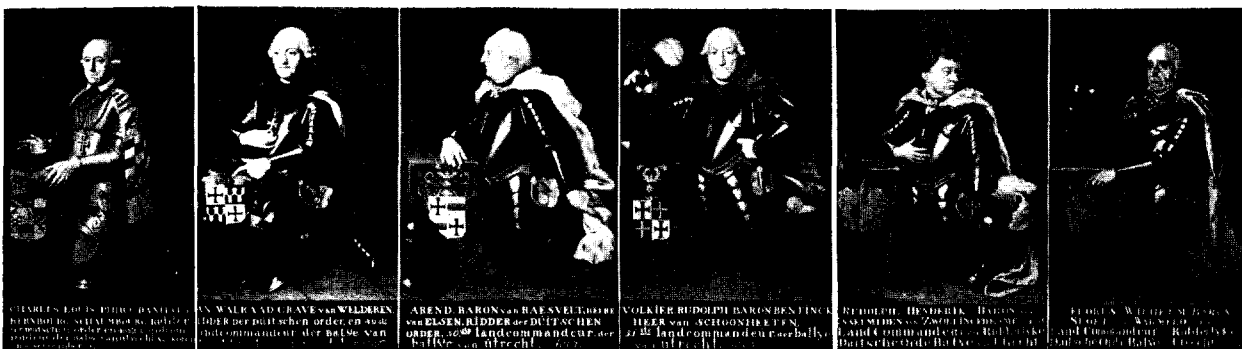
Na den val van Antwerpen had onze geheele kunst-productie onder sterken Vlaamschen invloed gestaan; maar het Vlaamsche element (van vóór Rubens) was geleidelijk geabsorbeerd als een der natuurlijke componenten der Noord-Nederlandsche kunst. Ook de beeldhouwers hadden zich in het gelid geplaatst. Maar



Afb. 1. Paneel 9. Steven van Zuylen van Nijvelt, Wouter van Amstel van Minden, Albert van Egmond van Merestein, Frans van der Loe, Jacob Taets van Amerongen, door Utrechtsche meesters. Photo A. Frequin



Afb. 3. Paneel 13. Hendrik van Isselmuden door J. M. Quinkhard, Frederik Willem Torck door J. Fournier, Unico Wilhelm van Wassenaer door J. Palthe, Frans Steven Carel van Randwyck door J. Buys. Photo E. Miedema

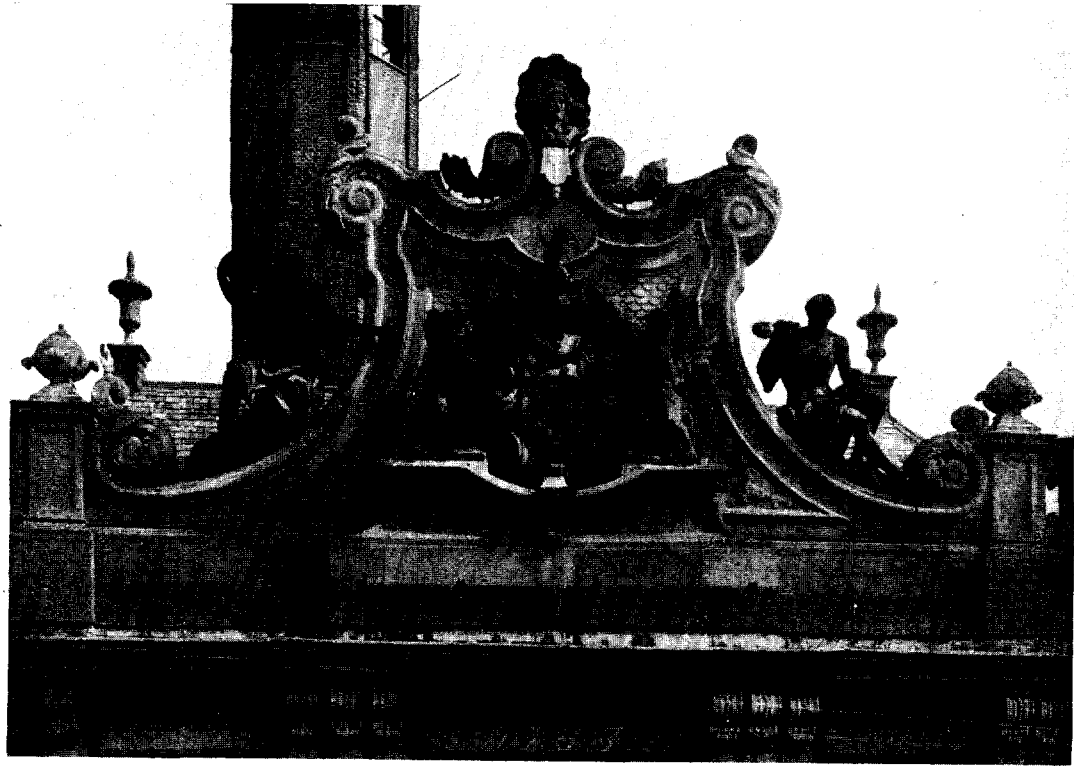


Afb. 4

Afb. 5

Afb. 6

Afb. 4. Paneel 14, eerste portret. Charles Louis prince d'Anhalt door C. van Cuylenburg. — Afb. 5. Paneel 14, rechter helft. Jan Walraad van Welderen, Arend van Raesvelt, Volkier Rudolph Bentinck van Schoonheeten, allen door P. C. Wonder. — Afb. 6. Paneel 15. Rudolph Hendrik van Isselmuden en Florus Wilhelm Sloet van Warmelo, beide door P. C. Wonder. Photo's A. Frequin



Afb. 1. Gevelbekroning van huis-van den Brande te Middelburg (1733). Door J. P. van Bauscheit?
Photo Lichtbeeldeninstituut.



Afb. 2. Marmeren paneel in Delftschen
schoorsteenmantel (1742), Verz. Thurkow.
Door J. P. van Bauscheit? Photo Frequin.



Afb. 4. Satyr (opgenomen op vroegere stand-
plaats). H. de Wildenborch, Vorden. Photo
Kruyne, Dordrecht.

toen de nieuwe Palladiaansche stijl beeldhouwwerken op grooter schaal vroeg dan de beeldhouwkunst, tot Hollandsche zelfbeperking opgevoed, kon leveren, moest opnieuw welbewust een beroep worden gedaan op het Zuiden, waar de nieuwe glorie der Kerk, zich ook uitend in herinrichting van onttooiden kerken en abdijen en den bouw van nieuwe, een nieuwe beeldhouwersschool had doen ontstaan. Quellinus is slechts het meest bekende voorbeeld van zulk een beroep.

Wel paste ook de nieuwe, meer beperkte groep van Vlaamsche voorgangers zich zooveel mogelijk aan bij Hollandschen smaak en Hollandsche wenschen en voegden zij zich naar de voorschriften der bouwmees-



Afb. 6. Ontwerp voor tuinvaas, 1714.
Verz. A. S.

ters, die slechts passend-gereserveerde versiering zochten voor hun rustige, evenwichtige bouwwerken. Maar den ingeboren, of in kinderjaren in het Rubens-milieu gevormden geest konden zij niet geheel onderdrukken, en bij de zoo beraden architectuur van omstreeks 1640 wordt men nu en dan verrast door den aard van het beeldhouwwerk, dat als met zeer onklassieke, ingehouden levensdrang en zwier dreigt uit te spatten buiten de binding van het toegestane versieringsvlak. Het geeft iets onrustigs aan sommige gebouwen en sommige interieurs, maar het ingehouden leven dier beeldhouwwerken geeft aan die gebouwen toch ook meer spanning dan bij een volmaakte homogeniteit tusschen gevelontwerp en uitgevoerde versiering het geval zou zijn geweest. De meningsverschillen omtrent de Amsterdam-

sche dolhuisvrouw (omgeving van Quellinus of omgeving van De Keyser) kwamen in hoofdzaak hierop neer, of men in de dramatisch gewrongene, niet heel goed gemodelleerde figuur der Razernij ziet den ingehouden bewegingslust van den Vlaming dan wel de geforceerde poging van een Hollander, die met het gebaar dier vrouw aan een open, rechthoekige ruimte lichamelijke en geestelijke vulling moet geven. De sculptuur der pleinen, waaronder ook die der binnenhoven behoort, heeft evenals die der bruggen altijd een sterk barok karakter vertoond, ook reeds in de renaissance. Hoe onklassiek is de golving en zwaarte van den plooierval zelfs bij De Keyser's Erasmus. Zijn niet de beelden der toch vergoddelijkte Romeinsche keizers voor pleinen en fora bewegener dan die der goden voor de tempels? Omgevende ruimte eischt een zekere uitstraling in de beweging; hoe volkomen barok van aard zijn niet de voorbeelden van antieke tuinsculptuur, als de Niobiden-groep of de Stier van Farnese?

Het zekere karakterverschil tusschen architectuur en decoratief beeldhouwwerk spreekt niet meer in het einde der 17de eeuw, in het tijdperk van Willem III, wanneer uit de ateliers van Quellinus en Verhulst een eigen Hollandsche vertakking van de decoratieve Vlaamsche sculptuur is voortgekomen, met eerbied vervuld ook voor de beeldhouwers van Versailles, van welke een groot deel althans voor de tuinbeelden zich zocht aan te passen aan de aanwezige copieën naar de toenmaals meest bekende antieke beelden en groepen¹⁾, zoodat Bernini's barokke Marcus Curtius (een omgewerkte Lodewijk XIV) naar een uithoek moest worden verbannen. Maar ondanks de aanwezigheid van geoefende Hollandsche beeldhouwers moesten toch nog Vlamingen te hulp worden geroepen, als Pieter Verbruggen voor Soestdijk en Grupello voor de groote tritonenfontein op het Loo, naast inheemschen als Hannaert, Blommendaal, Ebbelaer, Van der Plas en de te Leiden gevestigde Brusselaar Lambillot.

Gelijk Ozinga reeds opmerkte, overstemde in het tweede kwartaal der 18de eeuw de Vlaamsche decoratieve kunst, toegepast aan gebouwen, tijdelijk den Franschen invloed van Marot, totdat Pieter de Swart weer het Fransche voorbeeld in eer herstelde. In Frankrijk kwamen onder het regentschap geen nieuwe, imposante koninklijke scheppingen tot stand en een hoofsch Hollandsche navolging van een hoofsch Fransch voorbeeld ontbrak evenzeer in het tweede stadhouderlooze tijdperk.

In het tweede kwartaal der 18de eeuw valt bij ons ook de heele Haagsche beeldhouwersschool uiteen, bij ontbreken van groote gezamenlijke opdrachten. Ook dit

verschijnsel zal de wederintrede der Vlaamsche beeldhouwers, met daarmee samengaan den invloed op de bouwkunst, begunstigd hebben en er omgekeerd door beïnvloed zijn. Gevels als die van de Beurs en van het huis-Ellemeet (laatstelijk Robaver) te Rotterdam, beide in 1940 verwoest, waarbij de zoo typisch-Hollandsche Adr. van der Werff de leiding heeft gehad, doen in hun groote strengheid en soberheid (die slechts het logische vervolg zijn op Vennekool, Dorsman en Romans) als uitzonderingen aan naast een aantal huizen met zware, pompeuze gedecoreerde partijen. In dien tijd valt de invloed van den in eigen land reeds bijna overrijpen Vlaamschen barok, ook op de eigenlijke architectuur. Langs den weg van de steeds monumentaler wordende altaren, grafteekens, koorgestoelten, preek- en biechtstoelen, waren daar ook de eigenlijke beeldhouwers tot het gebouw zelf gekomen, en de hier als vanouds welkome Vlaamsche beeldhouwers zochten en aanvaardden ook hier te lande opdrachten van ruimere strekking dan de bloote sculpturale aankleding van door anderen ontworpen gebouwen. Ook in ons land trouwens is de band tusschen architectuur en sculptuur altijd nauw geweest (L. de Key, H. de Keyser, B. Drijfhout, Jacob Romans; de familie Vennekool bracht ook een goeden beeldhouwer voort, den Alkmaarschen Jacob).

Een typisch voorbeeld is het door Ozinga bestudeerde huis-Huguetan in Den Haag. Het huis, dat wil zeggen het oorspronkelijke middengedeelte, is ontworpen door Daniel Marot; ook Ozinga kreeg den indruk, dat Jan Pieter van Baurseheit, wel zeker de zoon, die voor het voornaamste beeldhouwwerk in 1736 en 1737 betalingen ontving, een zekere vrijheid moet hebben gehad bij de uitvoering van de middenpartij; misschien ook is de oud en ideeënarm geworden Marot zelf onder invloed van den Vlaamschen beeldhouwer-bouwmeester gekomen. Door het bewegelijker, Vlaamsche element, dat daar ook in de architectuur naar voren komt, ontstaat de tevoren vaak afwezige, volkomen homogeniteit tusschen gevelontwerp en gebeeldhouwde versiering. Die middenpartij doet sterk denken aan twee Walchersche gevels, dien van het huis-van den Brande te Middelburg van 1733 (Prov. Bibliotheek, in 1940 sterk beschadigd en thans tijdelijk afgebroken) en dien van het huis-van Dishoek te Vlissingen eveneens van 1733 (sinds 1838 raadhuys). De eerste gevel had een top gelijkend op dien van de Koepoort te Middelburg, wel zeker door Van Baurseheit ontworpen. Ook het zoo-genaamde Beeldenhuys te Vlissingen van 1730 toont verwantschap met die gebouwen. Het zij den architec-

tuurhistorici overgelaten te beoordeelen of de jonge Van Baurseheit, die zeker op Walcheren opdrachten heeft uitgevoerd, voor de stad Middelburg²⁾, de architect is geweest van deze huizen. Prof. Stan Leurs voegt aan deze groep nog toe, als behoorende tot zijn later werk, het Huis der Boede te Koudekerke van omstreeks 1750, terwijl ik als sterk daarmee verwant het huis-van de Perre (Gerechtsgebouw) te Middelburg van 1763 wil voorstellen. De Heer Jacob Mees denkt in dit verband ook aan het Huis ten Donck te Bolnes, van 1746; een feit is, dat de grisailles in het interieur zeer sterk doen denken aan den Antwerpschen schilder Geeraerts, die evenals de jonge Van Baurseheit veel voor Zeeland werkte, dat het lage, leege fronton doet denken aan die van het Huis der Boede en van het huis-van de Perre, dat de naam van het huis in den gevel is aangebracht, evenals bij het Huis der Boede, en dat de Donck in vele opzichten van normale Hollandsche buitenhuizen van dien tijd afwijkt.

Bij de drie eerstgenoemde, sterk barokke stadshuizen kenmerkt zich het beeldhouwwerk in den top door groote openheid en bewogenheid, wat echter bij het huis-Huguetan niet het geval is. Bijna alle huizen van deze groep hebben boven de voordeur een balcon of een daarop gelijkende constructie, met groote of kleine beelden.

Ook voor de beeldhouwkunst is deze toeschrijving van belang, omdat men kan aannemen, dat Van Baurseheit, indien hij de ontwerper dier huizen is, zelf ook wel het beeldhouwwerk zal geleverd hebben (afb. 1).

Ook op andere wijze kwam een Vlaamsch barok-element in onze architectuur, namelijk door de inrichting van nieuwe kapellen voor de Roomsche-Katholieken en voor de Oud-Bisschoppelijke Clerezij, kerkgenootschappen, die thans van vrije ontplooiing verzekerd waren en wel een beroep moesten doen op de Zuidelijke kunstenaars, in dergelijke opdrachten ervaren. Een derde barokke invloed, thans van Italiaanschen oorsprong, werkte door het voorbeeld der Noord-Italiaansche hier gevestigde of tijdelijk werkzame stucadoors, die in sommige gevallen groote vrijheid moeten hebben genoten bij de uitvoering van de in hoofdlijnen voorgeschreven decoraties. De Italiaansch-barokke invloed daarentegen, die de Haagsche school onzer plafondschilders had beheerscht, week voor een anderen ditmaal wederom Vlaamschen, namelijk den Rubensinvloed, vertegenwoordigd door den te Antwerpen opgeleiden Jacob de Wit, wiens plafonds daarom zoo goed passen bij schoorsteenen van J. B. Xavery. De statige, koel-klassieke Isaac de Moucheron, meermalen in die combinatie mee-

betrokken voor de benodigde behangselvakken, contrasteert niet sterker met de Vlaamsche beeldhouwers der rijkste schoorsteen dan met zijn luchtigen landgenoot De Wit. Het is mogelijk, dat de tijdgenoot dit klassieke element naast Vlaamsche uitbundigheid als contrast waardeerde, op dezelfde wijze als onder een vorige generatie het geval was geweest bij de behangsels van Frederik de Moucheron, Glauber of Meyering, in een zelfde vertrek met drukkewogen plafond-allegorieën.

Kregen de Vlaamsche beeldhouwers (zooals de jonge Van Baurseheit of zooals J. B. Xavery bij de vergrooing van het Haagsche raadhuis of bij een gevelontwerp voor het Logement van Amsterdam in Den Haag) rechtstreekschen of zijdelingschen invloed op de architectuur, hun voornaamste bijdrage tot de barokke aankleding van ons land vormt toch het eigenlijke beeldhouwwerk voor huis (gevelversiering, figuren op balcon of attiek, schoorsteenmantels en schoorsteenpaneelen) en tuin (beelden, vazen en fonteinen).

Juist in de eerste helft der 18de eeuw heeft de kring van hen, die zeer kostbare buitenplaatsen inrichtten, zijn grootsten omvang gekregen. Die kring beperkt zich dan niet meer, als onder Frederik Hendrik en Willem III, hoofdzakelijk tot eenige aanzienlijke heeren, verbonden met de Prinsen van Oranje. Vecht en Kennemerland krijgen dan hun rijksten tooi. Al heeft ons land toen, onder de groote menigte van steen-beeldhouwers van bescheiden kunnen, zelf wel eenige bekwame kunstenaars voortgebracht (met name Ignatius en Jan van Logteren), men kon de hulp van het Zuiden ook toen niet missen. Was Quellinus nog een boven vele anderen alleenstaande figuur geweest, van wien met eenig ontzag gesproken werd, zooals van alle hoofdparticipanten aan het achtste wereldwonder, alle Fidiassen en Apellissen, de thans naar ons land gekomen zuiderburen, als Cressant uit het halfvlaamsche Abbeville, J. B. Xavery uit Antwerpen (zoon van een beeldhouwer Albertus, die ook reeds voor ons land had gewerkt), namen een normale plaats in onder de kunstenaars, die hier goede opdrachten kregen zooals men tevoren ook Verhulst, Rijcx, Dieussart, Pr. Xavery en anderen zonder strijkages aan het werk had gezet. Maar speciaal J. B. Xavery behoorde toch wel tot de kleine groep kunstenaars, als Adr. van der Werff, W. van Mieris, C. de Moor, I. de Moucheron, J. de Wit, J. v. Huysum, H. van Limborch, die ook zeker maatschappelijk aanzien genoten. Over het algemeen gebruikte men de Vlamen maar verheerlijkte men ze niet. Maar toch lijkt het (bijvoorbeeld uit de beschrijving in veilingscatalogi) of men meer dan te voren hun werk op gelijke wijze beschouw-

de als dat der schilders, of men meer welbewust in de tuinen kunstwerken verzamelde, waarvan de nuttige, decoratieve werking soms secundair was. De tuinen krijgen dan bij kunstliefenden de nevenfunctie van toonplaatsen, waar men fraaie beelden en vazen bijebracht, zooals de huizen die waren voor de schilderijen. Een sprekend voorbeeld van die houding van den verzamelaar tegenover zijn tuinsculptuur geeft Zijdebalen bij Utrecht; in Hoogvliet's hofdicht worden bij alle werken de namen der beeldhouwers vermeld. Willem van der Pot, in zijn hofdicht op de eigen buitenplaats Endeldijk (1768), vermeldt Van Baurseheit (onder den misleidenden naam „Bouchet") als den maker van de Adonis en Astarte, staande in zijn tuin. In de kunstcollecties komen dan ook geregeld ivoren, terracotta's en kleine marmeren beelden voor, zelfs grootere, die oorspronkelijk voor tuinaankleding waren bestemd geweest. Wij treffen, misschien als gevolg van deze grootere artistieke waardeering, meer gesigneerde tuinsculptuur aan. Hoe meer voorbeelden van zulke signaturen men bijeengebracht heeft, hoe duidelijker het wordt, dat ook in die periode een kleine groep bekwame beeldhouwers op den voorgrond trad, waarachter vele minder bekwame, meestal geheel anonyme vaklieden den achtergrond vulden. Op de Van Logteren's, op Cressant en J. B. Xavery is al wel de aandacht gevallen. Anderen, als Michiel Shee te Amsterdam en de De Wilde's, verdienen nog nader onderzoek. Van den Antwerpschen Jean-Claude de Cock zal men in ons land nog wel wat meer vinden (zij het dan alleen in een vroege vermelding) dan thans van hem bekend is als leverancier van beeldhouwwerk. Vreemd is, dat nog nimmer gelet is op het groot aantal beeldhouwwerken, afkomstig uit het blijkbaar uiterst productieve atelier der beide Van Baurseheits, vader en zoon, beiden genaamd Jan Pieter en respectievelijk levend van 1669 tot 1738 (sinds 1695 meester te Antwerpen) en overleden in 1768. Dit is een gevolg eenerzijds van het feit, dat hun gebruikelijke signatuur, een monogram, verkeerdt placht verklaard te worden, anderzijds daarvan, dat in de bronnen hun naam is verhaspeld geworden.

Thans bereidt de heer Frans Baudouin, Leuensch doctorandus, een dissertatie voor over vader en zoon, beeldhouwers en architecten. Die dissertatie is de plaats, waar de volledige opgave der thans hier te lande bekende werken thuis hoort; daar zal ook de beteekenis daarvan, in verband met het geheele oeuvre, kunnen worden bepaald³). Aan schrijver dezes ontbreekt voldoende kennis van de in België bestaande werken voor een vruchtbaar beschouwen van de Baurseheits als

architecten. Wel is echter een Nederlandsch tijdschrift de plaats om eenige vragen te behandelen, die het beste door Nederlandsche speurders kunnen worden opgelost, omdat voor hen het materiaal beter toegankelijk is en omdat het in hoofdzaak een werkgebied der Bauscheits betreft, namelijk de tuinsculptuur, waarbij de Hollandse bestellingen waarschijnlijk hoofdzaak waren.

Allereerst de vraag betreffende de indeeling van de gesigneerde werken tusschen vader en zoon. Die indeeling biedt groote moeilijkheden, omdat onderscheidende artistieke kenmerken niet opvallen. Dit kan zijn verklaring hierin vinden, dat bij het leven van den vader, dus tot 1738, het gemeenschappelijke atelier misschien een bedrijfsvoorraad van kleine terracottamodellen voor mythologische tuinbeelden en van teekeningen voor vazen bezat, waaruit bij bestellingen, wanneer die geen bijzonder karakter droegen, kon worden geput. Wij weten niet veel van de continuïteit van zulke, van vader op zoon of leerling overgaande ateliers. Toen Tessin in 1687 in Antwerpen was, stonden daar ook de modellen van den pas overleden Pieter Verbruggen geveild te worden⁴); de zoons, beeldhouwers beiden, behielden die dus niet ... of waren het niet eens geworden over de verdeling. Rombout Verhulst legateert in een testament van 1692 al zijn „kleyne kleij- en pleijsterbeelden van epitafia” aan den beeldhouwer Johan van der Heyden⁵). De weduwe van den beeldhouwer Daniël van Leeuwen bepaalt in haar Amsterdamsch testament van 1697 in het algemeen, dat het nagelaten werk van haar man in de familie moet blijven, dus niet met een nuttige bestemming voor een jonger kunstenaar in de familie⁶). De Haagsche beeldhouwer Ebbelaer laat zijn leerling Petrus Allard wel allerlei gereedschappen en materialen, en ook een paar kunstwerken na, maar niet de eigen schetsen, modellen en pleisters van geleverde werken⁷). Hendrik de Keyser's modellen, boetseersels enz. vererfd, na den dood der weduwe, wel op den zoon Pieter, maar dat atelier was geen reproducent van courante tuinbeelden.

Onder de tuinbeelden der Bauscheits komen herhalingen voor, die het gebruik van voorradige modellen doen vermoeden; zoo wijkt de Androclus met den leeuw op huize Singraven (Denekamp) slechts zeer weinig af van dien in den tuin van het Rijksmuseum. De veronderstelling van een vasten ateliervoorraad wordt nog waarschijnlijker door het feit, dat Willem III in 1676 op campagne in de Zuidelijke Nederlanden gebruik maakt van de goede gelegenheid om tuinbeelden te bestellen voor Soestdijk, dat hij dan juist aan het inrichten is, en, samen met zijn secretaris Const. Huygens den

zoon, te Antwerpen den beeldhouwer Pieter Verbruggen bezoekt, bij wien hij, uit een aanwezigen voorraad kleine modellen, de gewenschte goden en godinnen uitzoekt⁸). Misschien is dit de gewone praktijk geweest bij die beeldhouwersateliers, welke er op ingericht waren groote series af te leveren, wat bij de Bauscheits zeker het geval is geweest, gezien de nog altijd zeer groote voorraad van hun werken, die in ons land, na een langen tijd van verwaarloozing, nog bewaard blijkt te zijn, en die mij ongetwijfeld niet volledig bekend is. In zulk een atelier moet het aandeel der helpers bij de uitvoering in het groot belangrijk zijn geweest. Rombouts' en v. Leries' „Liggenen” noemen als leerlingen van den ouden Bauscheit slechts vier namen, in de jaren 1714-1721, buiten den zoon. Zou dit er op wijzen, dat in dit drukke atelier voor een aanstaanden ontwerper van eigen scheppingen niet bijzonder veel te leeren was, en dat de chef vooral met knechts werkte? Op een schilderij van Balthasar van den Bossche te Stockholm ziet men meester en jongen leerling samen bezig aan de uitvoering van een kindergroep naar een kleiner model; voor zulke intieme samenwerking zal in een heel drukke werkplaats als die der Bauscheits moet zijn geweest, weinig gelegenheid zijn geweest. In de detaillering der uitvoering, vooral bij zuiver decoratieve vazen, moeten wij dan ook niet zoeken naar zeer persoonlijke trekken van een kunstenaar. Bij marmeren reliëfs, die eerder voor ieder geval speciaal ontworpen zullen zijn geweest met passende toespelingen, en die in den regel zeer fijn zijn uitgevoerd, kan men eerder een belangrijk aandeel van den atelierchef verwachten. Onder de productie van de Antwerpsche werkplaatsen was veel courant goed, op speculatie gemaakt. Dit in den regel kleinere goed werd onder andere op de jaarmarkten verkocht. J. B. Xavery heeft er, blijkens een advertentie in de Haagsche Courant van 29 Sept. 1734, allerlei van in voorraad, vervaardigd door zijn vader en anderen; het zijn groepjes, kindertjes en borstbeelden, geen reliëfs⁹). Bij het werk aan gevelversieringen en aan een altaarachtig grafmonument als dat van Fr. van Bredehoff (overl. 1723), voor de kerk te Oosthuizen N.H. gemaakt door Van Bauscheit, en waar de op de Antwerpsche altaren gebruikelijke cherubijnenkopjes ook niet ontbreken, is het eenvoudige steenhouwerswerk zoo overwegend, dat de beitel van den atelierleider slechts de „edelste deelen” zal hebben aangeraakt.

De overgroote productie van de Bauscheit-werkplaats wijst op een soort atelier-van-wereldlijke kunst. De beeldhouwwerken, die ik in het vervolg zal noemen, zijn dan ook zelden zeer belangrijke kunstwerken, al-

thans in de uitvoering waarin wij ze voor ons zien. De vazen voldoen volkomen aan de eischen, die aan zulke decoratieve voorwerpen mogen gesteld worden; hun ontwerp staat op hoog peil. Maar de beelden munten niet alle uit door volmaakte verhoudingen en sierlijkheid. Zoolang geen terracotta-ontwerpen voor deze of dergelijke tuinbeelden bekend zijn (wat bij mijn weten nog niet het geval is ¹⁰), moeten wij ons oordeel over de beteekenis der beeldhouwers Van Baurseheit opschorten.

Wat hier zal worden besproken, zijn dan ook niet vraagstukken van mogelijk verstrekkende gevolgen voor de critische kunstgeschiedenis; het betreft eerder de oudheidkunde, zoo niet: een onderdeel der economische geschiedenis, zijnde de invoer en de verspreiding van het Vlaamsche industrieartikel, dat de courante tuinbeelden in den regel zijn.

Men vindt het werk der Baurseheits weinig in de steden. In Middelburg werden zij, werd althans de zoon, vaak te werk gesteld voor de overheid zelve. Te Rotterdam vond men beeldjes van 1707 aan de poort van het Oudemannenhuis. In den Haag beeldhouwwerk aan het huis-Huguetan van 1736/37. In één (misschien nog in een ander) Delftsch huis bevond zich een marmeren schoorsteenpaneel, van 1737. De overgroote meerderheid hunner werken was bestemd voor buitenplaatsen of dorpskerken, waar stedelijke gildebepalingen levering en plaatsing niet konden bemoeilijken.

De gebruikelijke signatuur is een monogram, bestaande uit een V, waartusschen een P, terwijl de B gehecht is aan het rechterbeen van de V.. Daarnaast komen enkele werken voor, waar het oog van de P aan het linkerbeen van de V is gehecht (twee beelden op Windesheim bij Zwolle, die ranker en ook kleiner van schaal zijn dan het meeste andere gesigneerde werk en die latere werken van den zoon zouden kunnen zijn; twee beelden bij den Heer van Hoey Smith op Trompenburg aan den Honingerdijk te Rotterdam). Waar de beeldhouwers Van Baurseheit in ons land weinig naam hebben behouden, zocht men voor dit monogram een andere verklaring. De vazen in den tuin van het Rijksmuseum, afkomstig van Abtspoel bij Leiden en laatstelijk van Groenord aldaar, en de vier groote beelden in dien zelfden tuin, afkomstig van Bosch-en-Hoven aan den Heereweg bij Haarlem, werden eerst toegeschreven aan Pieter Verbruggen, overleden reeds in 1686. De Verbruggens hebben wel voor ons land gewerkt. Wij noemden reeds de leverantie van den vader, Pieter, voor Soestdijk; op de Antwerpsche tentoonstelling van teekeningen der Verbruggens in 1939 was een geteekend

ontwerp uit 1701 (cat. No. 75) voor een Ignatiusaltaar in een Utrechtsche kerk, door Hendrik Frans Verbruggen, dat wil zeggen bestemd voor de jesuitenstatie in de Catharijnesteeg, waar Verbruggens broeder Hubertus van 1694 tot 1702 pastoor was ¹¹).

Wanneer de naamgevers van die veronderstelde werken van Pieter Verbruggen ook volledig gesigneerde werken der Baurseheits hadden gekend, of zelfs maar een enkel gedateerd werk (alle zijn gedateerd vele jaren na 1686), dan zouden zij hun vergissing niet hebben gemaakt.

Op de poort van het Oudemannenhuis te Rotterdam, van 1707, stonden twee kleine figuren van oude mannen, reeds gedemonteerd vóór de oorlogsdagen van 1940 en sedert niet teruggevonden, dus zeker wel teloor gegaan. Verheul ¹²) beeldt die poort af naar eigen teekening; op die teekening kan men het gebruikelijke naamwerk, gevolgd door I(nventor) F(ecit) herkennen. Verheul schrijft echter, dat de beide beeldjes vervaardigd zijn door den Rotterdamschen steenhouwer Pieter van Brugge, Johannes Filius, die in de rekeningen van het Oudemannenhuis als beeldhouwer moet voorkomen. Mr. Hazewikel was zoo vriendelijk een onderzoek in te stellen. De steenhouwer Pieter van Brugge, wiens vader niet Johannes doch Laurens heette, komt in de bouwrekeningen van het Oudemannenhuis niet voor; niets wijst er op, dat hij meer was dan een gewoon steenhouwer ¹³).

In den veilingscatalogus van Arnoud Leers (Amsterdam 20 Mei 1767) vindt men omstandig beschreven een tweetal fraaie marmeren tuinvazen, afkomstig van het Huis te Swieten bij Leiden, dat Mr. Gerard Bicker in 1716 moderniseerde. Reeds dan, wanneer de jonge Van Baurseheit dus nog in leven is, weet men met het naammerk geen raad. Achter dit naammerk kwamen voor de letters I.F.S.C., die te verklaren zijn als: Inventor Fecit Sculptor Caesaris. Die laatste woorden komen voluit voor bij een andere signatuur.

Wij hebben volkomen zekerheid omtrent de beteekenis van het monogram. In verschillende gevallen komt het voor, aangevuld tot den vollen achternaam, bijvoorbeeld op een groep van Pan en Syrinx, veil. Fred. Muller 15-19 Nov. 1904 No. 49 (afb. in cat.), zoo ook op een ontwerp-teekening voor een vaas van 1714, bij schrijver dezes, op twee kindergroepen op Clumber, Worksop, Engeland, geveild bij Christie 19-22 Oct. 1937 (afb. in cat.), op vazen op Panshanger, Herts, Engeland, van 1714, bij lady Desborough. Hoe de kinderfiguren op Aldby Park gesigneerd zijn, is mij niet bekend; de eenige mij hier te lande bekende serie van Country Life,

waar zij moeten zijn afgebeeld, is thans niet toegankelijk. Ook op in België gebleven werken komt het gebruikelijke monogram voor; ik noemde reeds in een noot den terracotta H. Bruno in het Steen te Antwerpen, en het reliëf te Brussel, waar men aan kan toevoegen een biechtstoel in de kerk van den H. Karel Borromeus te Antwerpen¹⁴).

Een vroege aanwijzing omtrent de werkzaamheid voor Holland aan den ouden Van Bauscheit vinden wij in een laat-18de-eeuwsch handschrift van Jacobus van der Sanden, „Oud-Kunsttoneel”, in het archief van Antwerpen (mededeeling F. Baudouin). De schrijver vertelt, dat, blijkens brieven in de nalatenschap van den beeldhouwer, deze betrekkingen onderhield met Adr. van der Werff te Rotterdam in de jaren 1706-1708, en met Carel de Moor te Leiden, in de jaren 1708-1709. Beide schilders, „ridders” ook beide, behoorden tot die aanzienlijke kunstenaars, die als artistieke adviseurs, ook voor zaken buiten hun eigen gebied, werden geraadpleegd.

Inderdaad blijken Rotterdam en Leiden centra te zijn geweest van de leveringsbedrijvigheid der Bauscheits.

Nabij Rotterdam kan men als zekere werken van de Bauscheits aanwijzen een groep van Hercules en Antaeus op het Huis ten Donck van 1710, misschien altijd aldaar aanwezig geweest, hoewel, blijkens een geschilderd deurstuk in het tegenwoordige huis (van 1746), het voorafgaande huis niet een type vertoonde, bij welk men een groote gebeeldhouwde tuingroep verwacht. Eveneens nabij de stad staan (of stonden) een reeks marmeren tuinbustes op huize Den Tempel te Overschie¹⁵). Van een zestal tuinbeelden, thans op huize Trompenburg te Rotterdam, stonden er vroeger twee op een buiten aan de Schie en de vier overige op het balkon van het afgebroken huis Woudesteyn (misschien zelf ook een werk van den jongen Bauscheit?). Te Rotterdam bevonden zich ook, in de verz. Oudaan (1766), twee terracotta's. Een Androclus op huize Singraven (Denekamp) kwam laatstelijk uit een villatuin te Schiedam. Wat verder afgelegen waren de beelden van Adonis en Astarte, die vroeger stonden op het buiten Endeldijk in het Westland, van den Rotterdammer Van der Pot.

Tot 1897 bevond zich in de zoogenaamde Ambonkamer van het huis Portugal te Delft, ingericht voor Mr. Philips Dedel, een schoorsteen van Joseph Bollina met een marmeren paneel van Van Bauscheit van 1737; thans staat die schoorsteen op huize Twickel te Delden. Sterk daarmee verwant is een schoorsteen, afkomstig uit Oude Delft 2 (afb. 2), thans bij Ir. Thurkow op het

Plein 1813 te 's-Gravenhage, eveneens een marmeren paneel bevattend en eveneens geleverd door Bollina, in 1742, blijkens een waarschijnlijk niet geheel juist overgenomen inscriptie op de achterzijde, waar echter de naam van Van Bauscheit niet vermeld wordt. Of twee beelden, Peleus en Thetis, in de Delftsche veiling-Lambert van Meerten van 26-28 Aug. 1902, uit de omgeving der stad afkomstig waren, is niet bekend.

Voor werken uit de omgeving van Leiden kan men wijzen op twee marmeren vazen afkomstig van Swieten (zie boven), op die van Abtspoel in den Rijksmuseumtuin en op 6 staande kinderiguren en twee vazen in den inventaris van Mr. Abr. le Breton van Doeswerff, overleden 15 Febr. 1775 (prot. not. J. l'Ange, Leiden; mededeel. E. Pelinck). Twee gesigioneerde beelden op huize Offem bij Noordwijk zijn van elders afkomstig.

Aan de Vecht ontmoette ik nimmer werken van de Bauscheits; doch uit Kennemerland kwamen de vier beelden in den Rijksmuseumtuin, afkomstig van Bosch en Hoven (drie daden van Hercules en een Androclus met den leeuw, een groepeerding die weinig doet denken aan grondig overleg bij de keuze, eerder aan keuze uit toevallig aanwezige modellen!). Een satyr thans op huize de Wildenborch had, volgens den antiquair, jaren geleden bij een brouwerij aan het Spaarne. Het atelier had dus in ieder geval zijn entrée in Kennemerland; misschien zal ook die buurt, liggend niet ver van Leiden, een centrum van hun werkzaamheid blijken te zijn geweest.

Zeker was een belangrijk centrum: Zeeland. Wij noemden reeds de werken van het atelier voor de stad Middelburg en eenige particuliere gebouwen, die aan hun ontwerp toegeschreven worden. Zeker zullen ook de vroegere Walchersche buitens werken van hun hand hebben bevat. Hiertoe zullen dan hebben behoord de „vier extra fraaye marmeren groepjes door P. van Bauscheit Ao 1734” (dus waarschijnlijk met volledige signatuur), die te Middelburg op 15 April 1771 met de verzameling van Daniël Schorer werden geveild. Wij mogen hier nog eens herinneren aan het beeldhouwwerk aan Walchersche particuliere stads- en landhuizen, aan de Bauscheits toegeschreven.

Ook op Schouwen treft men hun werk aan, namelijk de door den kerkbrand van 1924 zeer beschadigde wand-epitaphen van David de Huybert en diens schoondochter, beide overleden in 1719, in de kerk te Burgh¹⁶). Nog een ander grafteken is van de hand, althans van het ontwerp, van een der Bauscheits. Uit het testament van Mevr. Cau-Loncque vrouw van Oosterland, van 1745, blijkt, dat haar tombe moest worden gemaakt

„volgens de teekening van Bouchet te Antwerpen, welke teekening te Oosterland berust" 17); dat zal zijn de epitaaph thans nog in de kerk te Oosterland.

Geographisch geheel geïsoleerd is het grafmonument in de kerk van Oosthuizen in Noord-Holland, voor François van Bredehoff overl. 1723 18).

Den schrijver dezès bekende beelden op buitenplaatzen in Utrecht, Gelderland, Overijssel en Noord-Brabant zijn alle van elders afkomstig. Zoo is ook de herkomst van twee beelden uit de vroegere Delftsche verzameling-Van Meerten onbekend, evenals die van drie werken in de veiling Fred. Muller van Nov. 1904 (cat. 49-50, alle afgeb. in cat.).

Waar zoovele beelden van onbekende herkomst zijn, kan men aan hun huidige verblijfplaats geen beteekenis toekennen. Misschien is Kennemerland voor het atelier van even groot belang geweest als Walcheren of de omstreken van Rotterdam en Leiden. Tuinbeelden en -vazen zijn altijd ambulanter geweest, dan men zich pleegt voor te stellen. Er zijn altijd buitens geliquideerd en onttooid, waarbij dan de fonteinen, beelden en vazen verhuisden naar een ander buiten, dat juist werd aangelegd of verfraaid. Uit de kasboeken van Michiel Shee, in het stedelijk archief van Amsterdam bewaard, blijkt, dat hij ook oude beelden opkocht en weer leverde, naast het nieuwe beeldhouwwerk van eigen hand. De beeldhouwets waren, evenals zoovele schilders, tevens kunsthandelaars. Dit blijkt ook uit de reeds aangehaalde advertentie van J. B. Xavery in de Haagsche Courant van 1734, waar hij mededeelt beeldhouwwerk van zijn vader, van J. C. de Cock, van Logteren „en andere brave meesters" te koop te hebben. Maar in de 18de en den aanvang der 19de eeuw bleven de verplaatste beeldhouwwerken toch meestal wel in hun eigen buurt. Eerst de antiquiteitenhandel van het einde der 19de eeuw en de herleeftde belangstelling voor geometrische tuinen brachten verplaatsing over grooteren afstand, tot naar het buitenland, waarbij de huidige verblijfplaats dus alle documentaire beteekenis verliest.

Wij zeiden reeds, dat de naam Bauscheit vaak verhaspeld is. Een groep van 3 kindertjes in den boedel van Mr. H. C. J. Eversdijck, uit Den Haag, in 1765 stond op naam van „Bouchette" (mededeeling Dr. Bredius 19)). Mevr. Cau-Loncque noemt den beeldhouwer in haar testament „Bouchet"; zoo heet hij ook in den veilingscatalogus-Oudaan van 1766. W. van der Pot noemt hem in het hofdicht „Endeldijk": „Bouchet". In de rekeningen van het huis-Huguetan heet hij eenmaal „van Bouchert". In ons land schijnt de naam dus min of meer te zijn verfranscht. Hierbij valt op, dat het

alle vermeldingen uit latere jaren betreft; hing die Fransche uitspraak ook samen met het feit dat juist de jonge van Bauscheit de voornaamste Antwerpsche propagandist van de nieuwe Fransche stijlvormen was?

Wij wezen er reeds op, dat het moeilijk is de tuinbeelden van vader en zoon te onderscheiden. Het overlidensjaar van den vader, 1738, helpt ons weinig, want bijna alle gedateerde beelden zijn van vóór dit jaar. Het marmeren schoorsteenpaneel op Twickel van 1737, in den schoorsteen uit Delft, zou nog van den vader kunnen zijn, maar de beeldhouwer zou een leeftijd van ongeveer 68 jaren hebben gehad, wat oud is voor een vak, dat een vaste en krachtige hand vereischt. Wij kunnen beter de aan de Bauscheits toegeschreven bouwwerken op Walcheren, met hun gebeeldhouwde versieringen, en ook het werk aan het huis Huguetan, dat in 1736/7 betaald werd, op rekening stellen van den zoon, die in ieder geval degeen is geweest, die de diverse opdrachten voor de stad Middelburg uitvoerde, waarvoor hij betalingen ontving in de jaren 1735-1744. De zoon is het geweest, die vooral als architect heeft naam gemaakt; sinds 1741 gaf hij les in de bouwkunst aan de Antwerpsche academie. Voor hem was de arbeid als beeldhouwer van de tweede orde, vergeleken met dien als ontwerper van gebouwen en decoratieve onderdeelen van allerlei aard. Ook de teekening van de Cau-epitaaph, welke teekening in 1745 gereed lag, zal wel van den zoon zijn geweest. Wij kunnen twijfelen voor de epitaphen van Burgh van 1719 en voor het Bredehoff-monument van 1723.

Vaak volgen bij signaturen op het bekende monogram de letters I. F.. Dat F „Fecit" beteekent, zal niemand betwijfelen. Tot welk woord moet men echter de I, soms geschreven als J, aanvullen? In het latijn bestaat geen verschil tusschen beide letters. Mocht men, verleid door de uitspraak, de J als Junior willen lezen, dan moeten wij die veronderstelling weer loslaten, wanneer wij de vroege dateering zien, welke voorkomt op een der onder andere met de bewuste I gemerkte werken, waaraan ook is toegevoegd een titulatuur, die bij een 14-jarige, hoe vroegrijp ook, tot de onmogelikheden behoort. Ik bedoel vier der marmeren beelden op Trompenburg te Rotterdam. Deze zijn gemerkt met het monogram, waarop volgt: „sculptor regis I F 1713". De I op de in 1940 verdwenen beeldjes uit 1707 aan het Oudemannenhuis te Rotterdam laat ik terzijde, omdat hier als eenige bron de reproductie van een niet zeer gedetailleerde teekening ter beschikking staat. De I of J beteekent dus „Inventor" of „Invenit", een niet overbodige toevoeging, omdat de beeldhouwers soms

werkten naar teekeningen van anderen; niet ieder bekwaam steenhouwer was ook een goed ontwerper. Wij kennen teekeningen van Romeyn de Hooghe voor beelden op Het Loo; dat Rubens zelfs een zoo gevierd meester als Quellinus een compositie kon voorschrijven is bekend. Deze verklaring van het letterteken wordt bevestigd door een zeer volledige signatuur, vermeld door Von Wurzbach en kort hieronder te noemen.

Die sculptor regis is dus de vader. Op het marmeren borstbeeld van Philips V van Spanje uit 1700, in het museum te Antwerpen, komt de toevoeging nog niet voor; Van Bauscheit was toen nog slechts 5 jaren lid van het gilde te Antwerpen en hij dankt zijn aanstelling tot 's konings beeldhouwer misschien juist aan deze buste. Behalve op genoemde Rotterdamsche beelden ken ik de toevoeging, ditmaal als: *statuarius regis*, nog op een tekening van 1714 in mijn bezit en op vazen op Panshanger bij lady Desborough, eveneens gedateerd 1714. Hij voerde den titel dus nog in dat jaar. Maar ook van zijn nieuwen landvorst, den Duitschen Keizer, heeft hij een benoeming tot hofbeeldhouwer ontvangen. Wurzbach vermeldt een signatuur luidende: „Nobil P V Bauscheit statuarius et architectus Caesaris inventor et fecit”. Onze Van Bauscheit, vermoedelijk nog steeds de vader, schijnt dus bovendien nog geadeld te zijn.

Waarschijnlijk moeten wij alle, of bijna alle, zandsteen en tuinbeelden in ons land aan den vader toeschrijven. Dit is niet twijfelachtig voor de beeldjes van het Oudemannenhuis van 1707 en voor de groep van het Huis ten Donck van 1710. Het reeds vermelde handschrift-Van der Sanden in het Antwerpsch archief zegt ook uitdrukkelijk, dat de vader, die wel eens „het oordeel” van Adr. van der Werff „heeft verzogt op Boetseersels”, voor dezen (ten behoeve van een Rotterdamschen belanghebbende?) en voor verscheiden heeren in Holland „veel diergelijke werken in de Tuynen en Buytenhuyzen” heeft gemaakt. De jongste signatuur, mij bekend, op zandsteen beelden is die van twee groepen van Clumber Park, namelijk van 1725. De *veilingscatalogus-Schorer* vermeldt dan groepjes van 1734, die echter van marmer zijn. Zoo is het marmeren reliëf op Twickel van 1737, en dat bij Ir. Thurkow (dat misschien ook van Van Bauscheit is) van 1742. Misschien komen deze alle voor rekening van den zoon? De vader werkte echter ook wel in marmer, getuige de buste van 1700 te Antwerpen, en misschien ook de vier beelden van 1713 op Trompenburg. Slechts een volledige verzameling photo's van alle nu bekende beelden zou misschien eenig stijlverschil openbaren.

Opvallend is het vrij groot aantal werken, dat thans in Engeland bekend is. Wij noemden de werken op Clumber (afb. *veilingscat. Christie* 19-22 Oct. 1937) en op Panshanger (afb. *Country Life* 11 Jan. 1936 p. 39); Hussey, de schrijver van het artikel over Panshanger in *Country Life*, kent ook nog werken op Aldby Park (afb. *Country Life* 9 Nov. 1935) en op Carton, cy. Kildare, Ierland. Had deze katholiek rechtstreeksche betrekkingen aangeknoopt met Engeland, of was de werkzaamheid in Nederland een tusschenschakel? Het laatste is niet onwaarschijnlijk. De vazen op Panshanger zijn vermoedelijk afkomstig van Cole Green, het vroegere huis der earls Cowper op een andere plaats van hetzelfde landgoed. Cole Green werd gebouwd kort na 1720, toen de tweede earl Cowper was gehuwd met een dochter van Hendrik van Nassau-Ouwerkerk, earl of Grantham. Was deze laatste oorspronkelijk de besteller van deze vazen uit 1714, en vinden wij hier den schakel tusschen de Hollandsche en de Engelsche bedrijvigheid?

Al het bovenstaande berust op aantekeningen in den loop van vele jaren gemaakt. Ik heb getracht eenige conclusies te trekken uit een aantal mij bekende signaturen en dateeringen. Ongetwijfeld zijn mij in Nederland, en zeker ook in Engeland, nog werken van de Bauscheits ontgaan, en kunnen andere signaturen en dateeringen voor den dag komen, die sommige mijner vermoede oplossingen weer kunnen aan het wankelen brengen. Laat ons hopen: ook eenige hunner bevestigen. Ik heb aan dit artikel daarom ook slechts den titel van „Aantekeningen” gegeven. Zij strekken hoofdzakelijk tot bijdrage bij het onderzoek van den Heer Baudouin.

1944.

1) Thomassin, in zijn „*Recueil des statues, ... du château et parc de Versailles*”, opgenomen in 1689, beeldt af 29 copieën naar antiëken naast 111 groepen en figuren van levende meesters, waaronder de Nederlanders v. d. Bogaert-Desjardins, Lefèvre, Buister en Vanleve. De copieën naar antiëken behoorden hoofdzakelijk tot de eerste aankleding van het park.

2) Kesteloo's „*Stadsrekeningen van Middelburg*” vermelden betaling in 1737 van twee wapens en van teekeningen voor de Koepoort, in 1744-'45 van vier vazen op die poort en voor een beeld van graaf Jan den 21sten, voor koperwerk aan de nieuwe Vierschaar in het Raadhuis, voor twee houten leeuwen (sinds 1838 in het gerechtsgebouw, het vroegere huis-Van de Perre). Van Bauscheit had een niet uitgevoerd ontwerp gemaakt voor de baljuwplaats met haar omgeving in die zelfde Hooge Vierschaar. Misschien ook het hek voor die vierschaar ontworpen, dat hij in 1741 aanbesteedde aan een Antwerpschen smid. In 1735 nam v. B. het geld in ontvangst voor het ijzeren hek op de nieuwe trap, en voor een geschilderd schoorsteenstuk, waarbij hij zeker slechts de al of niet adviseerende bemiddelaar is geweest.



Afb. 3. De vier elementen (marmer). In 1942 in kunsth. Vecht.



Afb. 5. Pan en Syrinx. Naar cat. Fred. Muller
Nov. 1904.



Afb. 7. Kindergroep (1725). Vroeger bij earl of
Lincoln op Clumber. Naar cat. Christie Oct. 1937.



Afb. 1. Poppenhuis, Nederlandsch werk omstreeks 1700. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1821.
 Alle bij dit artikel afgebeelde voorwerpen bevinden zich in het Rijksmuseum te Amsterdam.

3) Aan tuinbeelden zijn mij, uit eigen aanschouwing of door mededeeling, in ons land bekend werken in de navolgende tuinen. Die welke ik zelf nog niet gezien heb, heb ik met een vraagteken gemerkt. In Zuid-Holland: huize de Tempel, Overschie (?); huize ten Donck te Bolnes; huize Trompenburg, Rotterdam (niet gezien, maar signaturen bekend); huize Offem, Noordwijk (alsvoren). In Noord-Holland: Rijksmuseum (beelden en vazen). In Utrecht: huize Sonheuvel, Doorn (niet gezien, maar photo's en signaturen bekend). In Overijssel: huize Windesheim, Zwollerkerspel; huize Singraven; Denekamp. In Gelderland: huize de Wildenborch, Vorden. In Noord-Brabant: huis te Deurne, Deurne (?). Met opgave van andere tuinbeelden en vazen, met het monogram of voluit gemerkt, zou men schrijver dezès verplichten.

4) Oud-Holland 1900 p. 200.

5) Van Notten: „Rombout Verhulst” p. 76.

6) Notitie Dr. Bredius.

7) Bredius: „Künstlerinventare” IV p. 1344.

8) Const. Huygens: „Journaal... gedurende de veldtochten der jaren 1673-1678”, Hist. Genootsch. Nieuwe Serie N. 32, 1881, p. 102.

9) Oud-Holland 1941 p. 96.

10) Wel kent men zulke ontwerpen voor kerkelijke figuren, namelijk een H. Bruno in het Steen te Antwerpen, gemerkt met

het gebruikelijke monogram. Marg. Devigne schrijft hem ook toe aan H. Andries in het Mus. te Brussel, waar zich ook een gesigneerd terracotta reliëf van den Roof van Proserpina bevindt. In de verz. Michiel Oudaan te Rotterdam (3 Nov. 1766) waren een borstbeeld van Faunus en een weerga, geboetseerd door „Bourchet”.

11) Mededeeling Dr. Timmers.

12) Verheul: „Merkwaardige oude Inrijhekkens... in en om Rotterdam” I, 1936.

13) Pieter van Brugge of Verbrugge, herv. gedoopt te Rotterdam 7 Febr. 1651 als zoon van Laurens Jansz. Verbrugge en Jannetje Pieters, huwt te Rotterdam 30 Oct. 1681 Heyltje Jansdr. van Trooyen. Hij werd als weduwnaar op 29 Nov. 1712 begraven in de Oosterkerk te Rotterdam (mededeel. Mr. Hazewinkel).

14) Zie Marg. Devigne in cat. Sculpture van het Museum te Brussel.

15) De huidige eigenaar, de heer A. van Beek, bericht mij, dat op de thans daar aanwezige tuinbeelden geen naamwerk voorkomt.

16) Kleine afbeeldingen bij Ozinga: „Protestantsche Kerkenbouw” pl. 31 C.

17) P. D. de Vos: „De Vroedschap van Zierikzee” p. 563.

18) Afb. in: „Landelijk Nederland in Beeld”, N. Holland p. 97.

19) Misschien afkomstig van M. D. van Eversdijck, die na 1720/21 een tuin aanlegde naast dien van het huis-Huguetan?

NASCHRIFT

In the Burlington Magazine van November 1942 (een bijna volledige reeks der tijdens den oorlog verschenen nummers bracht Dr. H. Gerson uit Londen mee voor het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) is afgebeeld een marmeren Cupido, aangekocht door Victoria and Albert Museum. W. L. Hildburgh noemt het: „A signed marble Cupid perhaps by Paolo Valentino Bernini”, den overigens door geen werk bekenden zoon van den grooten Bernini. Die toeschrijving berust op een signatuur, afgebeeld op p. 282, nl. een V, met het oog van een P aan het linkerbeen (binnenzijde) en de twee oogen van een B aan het rechter

(buitenzijde). Dit is een der vormen van het monogram, waarmee de Baurseits hun werk merkten; het komt o.a. voor bij twee beelden op Windesheim en bij twee andere bij den Heer van Hoey Smith te Rotterdam. De Cupido lijkt in bewerking op de hierbij afgebeelde Elementen uit den kunsthandel-Vecht, welke echter het andere type van naammerk dragen, met den P in het midden van den V.

De kinderfiguren bij Vecht en te South-Kensington zullen, wegens het moderne kindertype, aan den jongen Baurseits moeten worden toegeschreven.

EEN OVERZICHT VAN DE OORLOGSSCHADE AAN GELDERSCHE MONUMENTEN

Beknopt overzicht van de oorlogsschade aan de monumenten in de provincie Gelderland, samengesteld door de Monumenten-commissie der provincie Gelderland.

Het is bekend genoeg, hoe in Gelderland het gebied langs de Rijnarmen en ten Z. en O. daarvan tot de zwaarst door het oorlogsgeweld getroffen deelen van ons vaderland behoort. Toch is het voor den belangstellende moeilijk zich te oriënteren over de „verlieslijst” betreffende de monumenten. Het is daarom een goede gedachte der Vereeniging Gelre geweest, ten behoeve van haar leden het bovengenoemde alphabetische overzicht te publiceeren, wat aan alle redelijkerwijs te stellen eischen voldoet. Het is toch opgemaakt op grond van zoowel de rapporten der officieele „kunstbeschermers” als van de eigen berichtgevers der Geldersche monumentencommissie en van de „Vrienden der Geldersche Kasteelen”, benevens den archivaris van Nijmegen.

De omvangrijkste verliezen zijn uiteraard geleden in Arnhem en Nijmegen, met dien verstande, dat in eerstgenoemde stad vooral de voornaamste, niet ver van den Rijn bij elkander gelegen oude bouwwerken getroffen zijn en in de laatste groote gedeelten der oude stad verdwenen, waardoor het stadsbeeld totaal zal veranderen. Een gevoelig verlies beteekent intusschen ook het geheel verloren gaan der interieurs van het Nijmeegsche raadhuis. Buiten deze steden zijn in het bijzonder te betreuren het moedwillig opblazen door S.S. van den uieken Doornenburg, het reeds in de eerste oorlogsjaren uitbranden van het Huis te Voorst, het opblazen door de Duitschers van den Grootkerkstoren te Doesburg, die in het beeld van dit stadje onmisbaar is, de vrijwel algeheele vernieling van het tevoren met zijn omgeving zoo intacte Huis te Hemmen en der St. Maartenskerk te Tiel. Maar ook de toestand van zoo waardevolle monumenten als b.v. de Ned. Herv. kerken van Doetinchem, Groenloo en Kerkdriel geeft de grootste zorg. Mogen de herstellingsmaatregelen, hier en in vele andere gevallen, niét te laat komen.

M. D. O.

De Monumentencommissie der provincie Gelderland stelt een beperkt aantal exemplaren van dit overzicht ter beschikking van de leden van den Oudheidkundigen Bond en voorzoover dan nog voorradig voor abonné's van het Oudheidkundig Jaarboek. Leden en abonné's, die hiervan gebruik willen maken, gelieven hun naam, adres en qualiteit (lid of abonné), onder toezending van f 0.10 aan postzegels, te doen toekomen aan den secretaris van de Monumentencommissie der provincie Gelderland, van Disselweg 4, Lochem.

HET KONINKLIJK KABINET VAN ZELDZAAMHEDEN EN ZIJN BETEKENIS VOOR HET RIJKSMUSEUM

DOOR TH. H. LUNSINGH SCHEURLEER

Aan allen die het Rijksmuseum een warm hart toedragen

De oudste en tevens omvangrijkste kern van de afdeelingen Geschiedenis en Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid aan het Rijksmuseum is afkomstig van het voormalige, te 's-Gravenhage gevestigde Koninklijke Kabinet van Zeldzaamheden.

Lang niet alles in deze veelzijdige verzameling was van bijzondere waarde, een deel raakte dan ook dadelijk al op den achtergrond, terwijl nog meer in den loop van de jaren in de depôts verdween.

Daarnaast echter omvatte deze collectie een reeks voorwerpen, die steeds een plaats in de voorste gelederen van het Museum ingenomen hebben en ook thans nog door hun historische of kunsthistorische beteekenis, hoeksteen der verschillende afdeelingen uitmaken.

Reeds spoedig na mijn aanstelling aan het Rijksmuseum be kroop mij de begeerte meer over de wordingsgeschiedenis van deze tot het oudste Rijksbezit behorende verzameling te weten te komen.

Zoodra zich daartoe de gelegenheid bood, onderzocht ik het in het Rijksmuseum bewaarde Archief van het Kabinet, waarbij mij bleek, dat het aan de hand van

de daar aanwezige stukken, mogelijk was de geschiedenis van deze instelling in groote lijnen samen te stellen en daarmede tevens van talrijke voorwerpen de herkomst vast te leggen.

Bij het bewerken van deze bescheiden was ik mij van den aanvang af bewust, belangrijke aanvullende gegevens in andere, met name Haagsche archieven te zullen vinden.

De omstandigheden maakten het raadplegen van deze bronnen echter onmogelijk, terwijl het zich liet aanzien, dat deze toestand zich nog geruimen tijd zou handhaven.

Na rijp beraad besloot ik dan ook, overwegende, dat de stukken in Den Haag wel in de eerste plaats op ondergeschikte punten van beteekenis zouden zijn, geen kostbaren tijd te verliezen en een overzicht van de geschiedenis van het Kabinet, uitsluitend gebaseerd op het Amsterdamsche Archief, te schrijven.

Dit overzicht, dus zeker voor verbetering vatbaar, maar, naar ik hoop, ook in dezen vorm van eenig belang, moge hier thans volgen¹⁾.

I. DE VOORGESCHIEDENIS

Het Koninklijk Kabinet van Schilderijen en dat van Munten, Penningen en Gesneden Steenen, vinden hun oorsprong in de verzamelingen van den Stadhouder Willem V en hun karakter is tot op den huidige dag voor een aanzienlijk deel door dezen grondslag bepaald.

In veel mindere mate is dat het geval geweest met het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden, waarvan slechts een gering deel uit de prinselijke collecties afkomstig was.

De verzamelingen van den Stadhouder²⁾ waren sinds 1766 in het „Huis van Noyelle” op den N.O. hoek van het Buitenhof ondergebracht.

Daar trof men, behalve de collectie schilderijen, die onder toezicht stond van T. P. C. Haag, de bibliotheek, beheerd door Louis G. de Joncourt, het kabinet van munten en oudheden onder Frans Hemsterhuis en de zeer belangrijke, in niet minder dan zeven vertrekken opgestelde natuurhistorische verzameling, sinds 1770

toevertrouwd aan de zorgen van Mr. Arnoud Vosmaer.

De zeldzaamheden, vallend onder de „artefacta” waren over verschillende afdeelingen verspreid. In die van Mr. Vosmaer bevonden zich ethnographica, waarbij in het bijzonder Oost-Aziatische voorwerpen genoemd moeten worden, maar ook scheeps- en vestingmodellen en wapenen. Zoo zag Carl Heinrich Titius³⁾, die in 1777 een reis door ons land maakte en ook de stadhouderlijke verzamelingen bezocht hier: „eine ganze silberne Kanone mit Golde überzogen gravirt und mit Edelsteinen besetzt”. Het is het prachtige verguld bronzen sierkanon, door Leuke Dissava, koning van Candi op Ceylon geschonken, in 1765 door de Hollanders buitgemaakt en thans nog in het Rijksmuseum bewaard⁴⁾.

Een ander stuk, dat denzelfden reiziger opviel was: „sehr gross und sauber in Elfenbein gearbeitet” en stelde voor „die Opferung Isaacs und neben ihm ein

Bock und oben ein Engel" een wellicht 17de eeuwsch ivoor, dat in 1795 door de Franschen naar Parijs overgebracht werd ⁵⁾).

Ook bewaarde de Stadhouder hier belangrijk porcelein, waarbij Chineesch, Doorniksch en Meiszener ⁶⁾).

De natuurlijke en kunstmatige zeldzaamheden waren dus geenszins streng gescheiden en het behoeft dan ook niet te verwonderen, dat door Vosmaer op de veiling Brand, 23 October 1792 te Amsterdam gehouden, behalve naturalia, ook een verguld zilveren Spinola-beker verworven werd.

Maar ook in de bibliotheek bevonden zich „zeldzaamheden”.

Titius, zoowel als Björnståhl, wiens reisbeschrijving van 1774 dateert ⁸⁾, maakten in het bijzonder melding van een wapenrusting van François I, die hier bewaard werd. „In dieser Bibliothek”, schreef de laatste, „wird auch König Franz des Ersten in Frankreich Schild, Helm und Säbel, welcher letzter sehr gross ist, aufbewahrt. Diese ganze Rüstung ist von damascirten Stahl und die Vergoldung scheint nicht neu zu sein.” Dit hoogst belangrijke stuk kwam uit de verzameling van Koningin Christina van Zweden te Rome „wo sie Herr Hennenort, und nachmals Herr Sack der sie den Prinzen geschenkt, gekauft hat” en raakte, naar men mag aannemen, in 1795 ook in handen der Franschen.

Een verzameling mathematische en andere instrumenten werd eveneens bij deze bibliotheek bewaard, terwijl zich in het Kabinet van Hemsterhuis naast marmeren bustes en bronzen ⁹⁾, ook een marmeren beeldhouwwerk, Ignatius van Loyola voorstellende, thans in het Museum Amstelkring, bevond ¹⁰⁾.

Tenslotte bezat de Prins eenige zeldzaamheden betrekking hebbend op de Nederlandsche geschiedenis.

Hiertoe behoorden een degen van De Ruyter, een commandostaf van Tromp, de zoogenaamde geuzenbeker en de bol, waarin, naar het heette, de edelen bij de toetreding tot het verbond een spijker hadden geslagen ¹¹⁾.

Bij deze groep moeten ook gerekend worden de historica met het Huis Oranje-Nassau in verband staand.

Allereerst de met groote zorg bewaarde zoogenaamde kleeren van Prins Willem I, die echter zeer waarschijnlijk behoord hebben aan de Stadhouders Ernst Casimir en Hendrik Casimir ¹²⁾.

Meer bijzonder van artistieke beteekenis waren het zeer fraaie geëmailleerde horloge, ter gelegenheid van het huwelijk van Prins Willem II met Maria van Engeland in 1641 door den Franschen emailleur Henri Toutin vervaardigd ¹³⁾ plaat V, Afb. 14-15 en de

schildpadden, rijk met goud gemonteerde doos, waarin Willem IV het octrooi van de West-Indische Compagnie werd aangeboden, werk van François Thuret ¹⁴⁾ plaat III, Afb. 8.

Een groote parel in den vorm van een haan en gevat in goud en edelgesteente, verwant met een teekening van den Hamburgschen goudsmid Jakob Mores en dateerend uit de tweede helft er 16e eeuw, behoorde wellicht tot de oude familiejuweelen ¹⁵⁾ plaat V, Afb. 17.

De Stadhouderlijke collecties omvatten dus eenige zeer fraaie en voor Nederland uit verschillend oogpunt belangrijke „kunstmatige zeldzaamheden”, maar van een uitgebreid, op zich zelf staand geheel was geen sprake.

De ingrijpende politieke veranderingen, die hier in 1795 plaats vonden, hadden tot gevolg, dat deze toch al niet overtalrijke collectie nog ernstig besnoeid werd en dat verschillende van zijn meest waardevolle bestanddeelen voorgoed voor het land verloren gingen.

Voordat de Prins zich naar Engeland inschepte, had hij elf bomschuiten, bevracht met een gedeelte van zijn persoonlijke bezittingen, vooruit gezonden ¹⁶⁾. De naar het heette van Prins Willem afkomstige kleeren ¹⁷⁾ en wellicht ook de andere voor het Doorluchtig Huis belangrijke reliquieën, werden op deze wijze naar veiliger oorden verscheept.

Het grootste deel der verzamelingen echter, moest wel achterblijven en onderging het lot van de meeste stadhouderlijke bezittingen: het werd door de Franschen naar Parijs meegenomen, of op last van de nieuwe bewindslieden verkocht. Slechts eenige stukken, die men voor de geschiedenis van de Republiek van belang achtte, stonden de Franschen genereuselijk aan het Bataafsche broedervolk af.

Deze voorwerpen bestonden uit het kanon van den Koning van Candi, den degen van De Ruyter, den commandostaf van Tromp, den zoogenaamden geuzenbeker en den bol der edelen.

Op 11 Maart van het gedenkwaardige jaar 1795 werden deze historische reliquieën in plechtige optocht gedragen naar de vergaderzaal van Hunne Hoog Mogenden op het Binnenhof en door generaal Dumonceau aan den voorzitter der vergadering overhandigd ¹⁸⁾.

Op deze wijze bleven althans eenige voorwerpen die uit historisch oogpunt voor het vaderland zeker van waarde waren, voor deze gewesten behouden.

In de volgende jaren werd van het resteerende deel van het kostelijke Oranje-bezit nog een aanzienlijk gedeelte op openbare veilingen verkocht, als was door

het wegvoeren van het Stadhoudelijke Kabinet de nationale zaak nog niet genoeg geschaad¹⁹⁾.

Eerst in 1798, toen ontzaglijk veel waardevoels reeds in andere handen overgegaan en naar de vier windstreken verspreid was, begon ook hier het denkbeeld, om te komen tot het vormen van een Nationaal Museum, naar Fransch voorbeeld, vasten vorm aan te nemen.

Het plan voor een dergelijke galerij — het eerste Museum onder Rijksbeheer in Nederland — schijnt uitgegaan te zijn van den in Juni 1798 benoemden Agent van Financiën, Izaak Jan Alexander Gogel.

De bekende Amsterdamsche makelaar C. S. Roos werd in het begin van het volgende jaar met het toezicht over het reeds verzamelde belast en mede dank zij diens voortvarendheid en de ijverige hulp geboden door den Inspecteur der Nationale Gebouwen, E. Temmink, was het mogelijk de Nationale Kunst-Galerij, die in het Huis ten Bosch ondergebracht was, reeds op 31 Mei 1800 voor het publiek open te stellen²⁰⁾.

Een door Roos vervaardigde in handschrift bewaarde catalogus van 1801, geeft ook een lijst van de „zeldzaamheden” die van de kunstgalerij deel uitmaakten en hoofdzakelijk geplaatst waren in de vijfde kamer²¹⁾.

Daar bevonden zich, naast de in 1795 door de Franschen afgestane historische reliquieën, uit het Kabinet van den Stadhouder, verschillende andere, voor het grootste deel eveneens uit Oranje-bezit afkomstige, zaken.

Het waren wel uiteenlopende voorwerpen die hier vereenigd waren. Behalve een marmeren groep van twee worstelende kinderen, stellig wel het stuk thans nog in het Rijksmuseum bewaard, dat vervaardigd werd naar een groep in de Villa d'Este²²⁾ en een niet meer aanwezige „Fontijn of Vaas met twee Tritons” door J. B. Xavery, trof men er een drinkglas, aan de onderzijde voorzien van de volgende inscriptie:

Als dieses Glas war alt tausend Jahr

Es Paltzgraf Ludwig Philipsen verehret warr, 1643.

Dit glas, plaat VI Afb. 24-26, een der zeldzaamste stukken van het Rijksmuseum, behoort tot de groep der zoogenaamde „Hedwig-glazen”, waarvan in totaal slechts 12 exemplaren bekend zijn, terwijl hiervan niet meer dan 6 zoo rijk versierd zijn als het Amsterdamsche stuk. Het is Egyptisch werk dateerend uit de 11e of 12e eeuw²³⁾ en afkomstig uit de bezitting der Oranje's, het Huis Oranjewoud bij Heerenveen, dat na het uitwijken van den Prins verkocht werd en in het begin der 19e eeuw onder sloopershanden viel.

Het glas moet ten tijde van Albertine Agnes op

Oranjewoud gekomen zijn. Deze vorstin zal het in 1688 bij den dood van haar zuster, Maria, die gehuwd was geweest met Lodewijk Hendrik, zoon van Palsgraaf Lodewijk Philips en wier huwelijk kinderloos was gebleven, door vererving verkregen hebben.

De geheele achttiende eeuw moet het glas daarna op Oranjewoud bewaard zijn, om bij den verkoop van het huis naar Den Haag overgebracht te worden, waar men het, blijkbaar om den hoogen ouderdom, waar het Duitsche rijmpje van spreekt, bijzonder genoeg vond om het in de Kunstgalerij een plaats te geven.

Wel eveneens uit een der Stadhoudelijke verblijven was een door Roos vermeld klein bronzen rusterstandbeeldje van Frederik II, Koning van Pruisen, „zijnde een present van hemzelve”, waarin men het in het Rijksmuseum ondergebrachte beeldje van den beeldhouwer Bardou zal mogen herkennen²⁴⁾.

Op de lijst van Roos verschijnt ook de zoogenaamde stoel van Jacoba van Beieren. Deze stoel, plaat IV, Afb. 13, werd, met de portretten van Jacoba van Beieren en Frank van Borselen, reeds in 1746 in „de Tegenwoordige Staat van Holland”, bij de beschrijving van het Slot Teylingen, vermeld en de drie voorwerpen moeten aan het einde der 18e eeuw voor het Museum verworven zijn. Dat dit kennelijk uit de 2e helft der 16e eeuw dateerende meubel met Jacoba van Beieren in verband gebracht kon worden, geeft een merkwaardigen kijk op den stand der oudheidkunde in dezen tijd, die van stylistisch inzicht op dit gebied nog geheel verstoken was en uit het voorkomen van dit blijkbaar toen reeds ongewone meubeltype op Jacoba's slot niet aarzelde vergaande conclusies te trekken.

Wel zal men mogen aannemen, dat het meubel zich steeds op Teylingen bevonden heeft en dat wij hier dus te doen hebben met een der zeer schaarsche, zeker Noord-Nederlandsche 16e eeuwse stoelen, van een type dat ons voornamelijk door Fransche en Engelsche exemplaren bekend is²⁶⁾.

De verzameling omvatte bovendien een terracotta verguld model voor een borstbeeld van Prins Willem I en een „Artillerytafel en 2 stukjes metaal canon”, terwijl zich een terracotta buste van Piet Hein in de eerste kamer, twee „gobelins”, voorstellende Petrus en Maria, een houten beeldhouwwerk, Christus' kruisgang, en twee door „Seep” in wasch geboetseerde „caricatuures” in het eerste cabinet behoorende bij de tweede kamer bevonden²⁷⁾.

Tenslotte waren in de „Vestibule” verschillende marmeren bustes van Oranjevorsten, die thans alle in het

Mauritshuis geplaatst zijn ²⁸⁾ en een van Karel II, nu in het Rijksmuseum opgesteld ²⁹⁾).

Deze kleine collectie werd in de volgende jaren met eenige stukken uitgebreid en een lijst van 1804 toont ons, dat men inmiddels op verschillende belangrijke aanwinsten de hand had kunnen leggen ³⁰⁾.

Zoo was de galerij in het bezit gekomen van de twee prachtige, door Rombout Verhulst geboetseerde maskers, het eene voor de Ruyter's grafombe in de Nieuwe Kerk te Amsterdam, het andere voor die van Van Gendt in de Dom te Utrecht, beide thans in het Rijksmuseum ³¹⁾. Vermoedelijk eveneens van Verhulst en wellicht het model voor het grafmonument van Van der Werf in de St. Pancraskerk te Leiden is „t geboetseerd portraït van Burgemeester P. H. van der Werf, in een prachtig ornament", dat inmiddels nog niet teruggevonden is.

Moeilijk vast te stellen is, wat verstaan werd onder „t hoofd van Gerard van Velzen, reliëf in marmer, gevonden onder een oud huis te Velzen", een stuk, dat wel evenmin met deze historische figuur zal te maken hebben, als de stoel van het Slot Teylingen met Jacoba van Beieren.

Van bijzondere historische beteekenis waren eenige voorwerpen afkomstig van de voormalige West-Indische Compagnie te Rotterdam. Ingevolge besluit van den Raad der Amerikaansche Coloniën en Bezittingen van 16 Januari 1804 ³²⁾, werden aan de Kunstgalerij overgedragen het harnas van Piet Hein, de beroemde zilveren kan door dezen in 1628 in de zilvervloot gevonden ³³⁾, plaat VI, Afb. 23 en de zilveren schotel, met de wapens der bewindhebbers, in 1684 daarbij vervaardigd ³⁴⁾.

Zoo had het Haagsche Museum in weinige jaren reeds een kern van vaderlandsche oudheden verkregen.

Maar de Kunstgalerij was slechts een kortstondig bestaan beschoren.

Nadat het Museum in 1805 van het Huis ten Bosch, waar de Raadspensionaris Schimmelpenninck zich ging vestigen, naar de vroegere verblijfplaats van de prinselijke verzamelingen aan het Buitenhof was overgeplaatst ³⁵⁾, trad reeds eenige jaren later een geheel gewijzigde situatie in.

Lodewijk Napoleon in 1806 tot koning van Holland uitgeroepen, had reeds dit zelfde jaar een commissie benoemd om zich omtrent den stand der kunsten en wetenschappen in Frankrijk op de hoogte te doen stellen ³⁶⁾.

Bij decreet van 21 April 1808 volgde 's konings bevel tot oprichting te Amsterdam van een „koninklijk Museum van schilderijen, teekeningen, verschillende wer-

ken van beeldhouwkunst en cizelure, gesneden steenen, oudheden, kunstzaken en zeldzaamheden van allerlei soort" ³⁷⁾.

De centraliseerende tendenz, zooals die bij de Fransche Musea kenbaar was, zal zeker aan deze vestiging te Amsterdam niet vreemd geweest zijn. Tevens kon men hierin een uitvloeisel zien van den wensch van den koning, deze stad in elk opzicht tot de hoofdstad van het Rijk te maken. Voor het Nederlandsche Museumwezen was dit decreet van groote beteekenis, daar het de grondvesten legde voor 's lands grootste kunstverzameling en de monopolie-positie, die den Haag tot nog toe had ingenomen, brak.

Het was duidelijk, dat het creeëren van dit nieuwe Museum niet in de laatste plaats ten koste van de Haagsche Galerij zou geschieden.

Inderdaad blijkt duidelijk uit den eersten gedrukten catalogus van het in het Paleis op den Dam ondergebrachte Koninklijk Museum, in welke mate men uit de Haagsche instelling geput had.

Volgens dezen catalogus, die in 1809 door de zorgen van den kort tevoren benoemden directeur, Cornelis Apostool ³⁸⁾, het licht zag, gold dit ook zeer sterk voor de „rariteiten", die nagenoeg alle hun weg naar Amsterdam gevonden hadden ³⁹⁾.

Het weinige, dat op dit gebied in Den Haag was achtergebleven, hoofdzakelijk bestaande uit een aantal beeldhouwwerken, werd met de niet naar Amsterdam overgebrachte schilderijen, door den koning aan de stad 's-Gravenhage ten geschenke aangeboden ⁴⁰⁾.

Doch ook de thans ingetreden toestand droeg slechts een tijdelijk karakter en de wijzigingen in de politieke constellatie, tengevolge van de voor de verbonden legers zoo gunstige krijgsverrichtingen in het najaar van 1813, brachten de vraag omtrent het lot der openbare verzamelingen spoedig weer aan de orde.

Den 2en December werd de Prins van Oranje tot Souverein Vorst uitgeroepen en het Provisioneel Bestuur van Den Haag haastte zich de bibliotheek ⁴¹⁾ en voorwerpen van kunst en wetenschap, die aan de stad waren overgedragen, aan den Vorst terug te geven ⁴²⁾.

Bij besluit van 14 Januari 1814 werd door den laatste zijn kamerheer, Mr. A. J. C. Lampsins, benoemd om deze overname te bewerkstelligen en tevens een rapport over de verschillende verzamelingen uit te brengen.

Lampsins, die inmiddels den titel van „Provisioneele Directie der Vorstelijke Bibliotheek en verdere voorwerpen van kunsten en wetenschappen in 's-Gravenhage" had ontvangen, zond dit rapport 18 April in. Zoolang echter over den omvang van de in Parijs gereclameerde

voorwerpen niets bekend was, moest tegenover deze voorstellen wel een afwachtende houding aangenomen worden. Wel werd Lampsins gemachtigd de overdracht uit handen van de gecommiteerden van Den Haag te doen plaats vinden en werd 4 Mei overeenkomstig hiermede gehandeld, maar voor het overige konden geen ingrijpende besluiten genomen worden.

Lampsins echter bleef plannen voor de toekomst smeden en zoo zond hij 28 November van hetzelfde jaar den koning een project tot oprichting van een op zich zelf staand, door den Vorst te bekostigen, Kabinet van Zeldzaamheden. Als kern voor dit kabinet zouden de nog op het Buitenhof aanwezige verzamelingen moeten dienen, zoodat het begrip „zeldzaamheden” hier wel zeer ruim opgevat was⁴³).

Men zal mogen aannemen, dat dit plan van Lampsins in verband stond met het vermoedelijk reeds kort na de omwenteling — of nog eerder — tot stand gekomen contact met den man, die in de volgende decennien in het Kabinet van Zeldzaamheden de leidende rol zou spelen, namelijk met R. P. van de Kastele.

Een brief van Lampsins aan dezen van 21 Augustus 1814, waarin de mogelijkheid van het doen verzamelen van zeldzaamheden door de Gouverneurs in de koloniën werd besproken, bewijst, dat een samenwerking toen zeker reeds eenigen tijd bestond.

Waarschijnlijk werd een (ongedateerd) concept van Van de Kastele, waarin hij de wenschelijkheid van de oprichting van een Kabinet bepleitte, ook in dezen tijd opgesteld en waren het Van de Kastele's denkbeelden, die Lampsins in zijn voorstel verwerkte.

Plannen van dien aard reikten echter zeker terug tot in den Franschen tijd, zooals blijkt uit een brief van Lampsins van 2 September 1815, waarin deze zinspeelde op een door Van de Kastele aan Koning Lodewijk voorgelegd plan.

Wie was deze Van de Kastele die reeds vroegtijdig zulk een daadwerkelijke belangstelling voor een Kabinet van Zeldzaamheden aan den dag legde en wiens bemoeiingen bij de totstandkoming daarvan van zooveel betekenis zouden worden?

Reinier Pieter van de Kastele⁴⁴) werd 12 Juni 1767 te Meliskerke in Zeeland geboren, studeerde theologie

te Halle en daarna te Leiden, werd als Hervormd predikant achtereenvolgens te Rozendaal, Lent, Maastricht en Breda en 11 October 1801 te Den Haag beroepen, waar hij tot zijn dood op 25 November 1845 bleef wonen.

Hij schreef verschillende werken op godsdienstig gebied, zooals „Liederen en Woorden tot Opwekking voor het Paaschfeest” (Den Haag, 1802), maar gaf daarnaast al spoedig van meer dan gewoon medeleven met het kunstleven blijk.

Zoo hield hij redevoeringen bij de jaarlijksche prijsuitdeelingen aan de Haagsche Teekenacademie. In 1809 „Tot Lof der Nederlandsche schilders”, geheel in dichtvorm, het volgend jaar: „Over het aangename en nuttige van de beoefening der Teekenkunde”, in 1816: „Over het belang van het teekenen naar het naaktmodel”, toespraken, waaraan, in den geest van den tijd, de rhetoriek niet gespaard was, maar die in ieder geval toonden, dat de beeldende kunsten Van de Kastele zeer ter harte gingen⁴⁵).

In ongeveer denzelfden tijd, waarin Van de Kastele zijn eerste redevoering voor de Academie hield, moet hij zich ook met zijn plan voor een Kabinet van Zeldzaamheden tot Koning Lodewijk gewend hebben. Maar klaarblijkelijk kon aan dit voorstel geen gevolg worden gegeven en eerst bij het optreden van Lampsins in 1814 kwamen dergelijke plannen weer op den voorgrond.

In zijn vermoedelijk uit dit jaar dateerend plan wees Van de Kastele den Vorst, in een aantal punten, op de wenschelijkheid te geraken tot de oprichting van een Kabinet, zooals Willem V dat bezeten had. Hij beschouwde een dergelijke verzameling, die hij zich even gevarieerd van inhoud dacht, als die van den Stadhouder geweest was, als „een sieraad der natie, als een spoor voor de nationale industrie, (en) als een bewaarplaats van de gedenkstukken, welke in bijzondere kabinetten zoo niet voor de natie kunnen worden ten toon gesteld...”

Van de Kastele's overwegingen zullen bij het opstellen van Lampsins' voorstel van 28 November zeker een rol gespeeld hebben. Ook nu echter vond het voorstel van den „Provisioneelen Directeur” geen ingang⁴⁶) en het scheen wel, dat een nieuwe ontwikkeling van den toestand niet zou intreden, voor een definitieve overwinning van de verbonden legers bevochten was.

II. DE STICHTING EN DE EERSTE JAREN VAN BLOEI

Nog voor de geallieerden echter hun intocht in Parijs hielden en een grooteren druk op de teruggave der geroofde voorwerpen kon worden uitgeoefend, ont-

ving Van de Kastele een schrijven van Lampsins — waarschijnlijk het eerste officieele — voor de toekomst van het Kabinet van de grootste betekenis.

In dit schrijven, dat van 8 Juni 1815 dateerde, werd Van de Kastele verzocht den Directeur der Koninklijke Bibliotheek, „buiten bezwaar van den lande”, te willen bijstaan in de overneming en rangschikking van de collectie door wijlen Mevrouw Royer aan den Vorst gelegateerd en zich daartoe 12 Juni eerstkomende „te willen laten vinden in het loaal op het Buitenhof boven het Departementaal school”⁴⁷⁾, waar voor de plaatsing van het legaat eenige kamers in gereedheid waren gebracht.

Deze verzameling was door den Substituut Griffier en Secretaris van het Hof van Holland, Mr. J. T. Royer in de 2e helft der XVIIIe eeuw gevormd en omvatte voorwerpen met betrekking tot de Chineesche en Japansche cultuur. Royer was de eenige Nederlander, die zich in zijn tijd serieus met het Chineesch bezig hield⁴⁸⁾ en ook zijn verzameling, die in Den Haag bekendheid genoot, getuigt van zijn intense belangstelling in het leven en de gebruiken van de Oost-Aziatische volken.

De collectie, die Björnsthål op zijn reis door Nederland in 1774 bezocht en waarvan hij in zijn reisbeschrijving met veel lof melding maakt⁴⁹⁾, bestond uit ongeveer 900 stuks en zij zal het verlies aan voorwerpen van dien aard uit het Stadhouderskabinet tot op zekere hoogte goed gemaakt hebben.

De Oost-Aziatica waren voor de verzamelaars steeds sterk begeerde objecten geweest en toen in den loop van de 17de eeuw onze handelsbetrekkingen met den Oost ongekende afmetingen hadden aangenomen, waren het Nederlanders, die zoowel in de verspreiding van deze voorwerpen over geheel Europa, als in het verzamelen ervan een groote rol speelden.

In de 18de eeuw moesten de Nederlanders de Aziatische markten in stijgende mate met andere naties deelen. Maar ook in dezen tijd bleef de aandacht van de verzamelaars hier te lande op de Japansche en Chineesche zaken gericht. Het is teekening voor het karakter van het Nederlandsche verzamelwezen, dat het een verzameling van dien aard is geweest, die de feitelijke grondslagen voor een openbaar Kabinet van Zeldzaamheden gevormd heeft.

De oprichting van een dergelijke instelling lag nu, na de aanvaarding van Royer's collectie door den Souvereinen Vorst, voor de hand.

Inderdaad begon spoedig hierop het stadium der voorbereiding in zijn laatste, beslissende fase te treden.

In een 16 Juli 1815 gedateerd schrijven van Lampsins meldde deze aan Van de Kastele, behalve bijzonder-

heden over zijn bemoeiingen de voorwerpen uit Parijs terug te krijgen, bovendien, dat zijn „Generale Voordrag” voor den koning nu spoedig gereed zou zijn, maar dat „deze organisatie niet dan met den Jare 1816” in werking zou treden.

Blijkens een volgend schrijven van den Provisioneelen Directeur van 2 September had Van de Kastele hem nogmaals een project voorgelegd, dat hem echter te groot van opzet leek, maar waarvan hij gebruik zou maken voor den „nadere memorie” aan den Vorst ter hand te stellen.

Lampsins' besprekingen met den Vorst zullen kort hierop tot een resultaat geleid hebben en op 26 Juni 1816 volgde Van de Kastele's benoeming tot „Opzichter van het Kabinet van Chineesche Zeldzaamheden” tegen een jaarwedde van *f* 600.—

Uit den hiermede aan Van de Kastele verleenden titel blijkt duidelijk, van welk een doorslaggevende betekenis Royer's collectie bij de stichting van het Kabinet geweest was. Toch kwam men zeer spoedig op deze beperking van het arbeidsveld, die het opnemen van Europeesche zeldzaamheden uitgesloten zou hebben, terug. Reeds 9 Juli van hetzelfde jaar werd de naam van het Kabinet gewijzigd in „Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden” en verkreeg Van de Kastele den titel van „Directeur”.

Ook in de toekomst bleef echter, nu eenmaal zulk een belangrijke ethnographische kern aanwezig was, de aandacht van het Kabinet in zeer sterke mate juist op dergelijke voorwerpen gericht.

In dit overzicht zal ik mij echter in hoofdzaak bepalen tot het vermelden van enkele der belangrijkste aanwinsten op dit gebied en overigens voornamelijk stilstaan bij de voor het latere Rijksmuseum belangrijke feiten en objecten.

De eerste mijlpaal was nu, met het afkomen van Van de Kastele's officieele aanstelling, bereikt en thans gold het ten spoedigste tot een organisatie te geraken, die zooveel mogelijk aan het gestelde doel zou beantwoorden.

Een der eerste werkzaamheden in verband hiermede was het opstellen van een instructie voor den Directeur, waartoe men zich ook had gewend tot den heer Vosmaer, een neef van den in 1799 gestorven „Directeur van het Kabinet van Natuurlijke en andere Zeldzaamheden” van den Stadhouderskabinet, die reeds d.d. 21 Juli eenige voor zijn oom gediend hebbende instructies opzond. Met begeleidend schrijven van een maand later ontving Van de Kastele van den onlangs benoemden

Commissaris Generaal voor het Onderwijs, de Kunsten en Wetenschappen, Jhr. O. Repelaer van Driel, zijn 13 artikelen omvattende instructie.

Hierin werd hem de opstelling, goede verzorging, inventarisering en uitbreiding der verzamelingen voorgeschreven, terwijl hij voor al zijn handelingen met betrekking tot het Kabinet verantwoording aan den Commissaris Generaal schuldig was. Bovendien werd hij verplicht om „zoodra een behoorlijk lokaal zal ingericht zijn, des morgens tusschen een en drie uren het Kabinet, ten nutte der studien voor alle lieden van distinctie en fatsoen, open te stellen”. Te zijner assistentie werd hem een concierge toegewezen.

Van de Kastele was er echter de man niet naar met daden tot het afkomen van deze officieele voorschriften te wachten en de inrichting van de hem toebedeelde ruimte aan het Buitenhof had hij reeds tevoren met kracht ter hand genomen.

In Juni van het vorig jaar was de opstelling van de collectie Royer reeds gereed gekomen en de Vorst had, bij een kort daarop volgend bezoek aan het Buitenhof, „Hoogstderzelve tevredenheid over de plaatsing” betuigd ⁵⁰).

Van 16 Augustus 1816 dateert Van de Kastele's verzoek aan den Commissaris Generaal hem autorisatie te verlenen tot het doen vervaardigen van „zes dubbele lessenaars met glazen en twee smalle tafels voor de voorwerpen door den Hofraad Hofmann gezonden”. Van dezen had het Kabinet bij schrijven van 1 Augustus een doos ontvangen, waarin „d'après l'inscription, des Cheveux de feu S. A. S. Guillaume IV, Prince d'Orange Nassau” ⁵¹). Ook de overige Oranje-reliëken zullen wel in dezen tijd aan het Kabinet overgedragen zijn. Een schriftelijk bewijs van een dergelijke overdracht is echter in het Amsterdamsche Archief niet bewaard gebleven. Evenmin vind ik vermelding van een andere zending door Hofmann, dan die van de haren van Willem IV, zoodat het niet uit te maken valt ter berging van welke voorwerpen Van de Kastele nieuwe kasten wilde laten maken. De machtiging hiertoe verkreeg hij reeds 23 Augustus, mits voor een bedrag niet hooger dan f 244,— besteed werd, welke som werd gevonden in het jaarlijksche crediet van omstreeks f 300,—, dat het Kabinet verstrekt werd, ter bestrijding van kosten voor kleine aankopen en lopende huishoudelijke uitgaven.

Inmiddels hadden de energieke pogingen, om de ons door de Franschen ontroofde kunstschaten terug te krijgen, althans voor een aanzienlijk deel succes gehad. In November 1815 waren 16 kisten met schil-

derijen de Hofstad binnengevoerd, het jaar daarop volgden de prenten en handschriften ⁵²).

Voor het Kabinet was de teruggave echter van geen beteekenis. De belangrijke ethnographische collectie van den Stadhouder bleef in Parijs, terwijl een voorwerp als het door Titius zoo geroemde ivoor „Abraham's Offer” evenmin Nederland terugzag.

Van de verschillende historische voorwerpen sinds 1808 in het Koninklijk Museum te Amsterdam ⁵³) ondergebracht, bleef het Kabinet voorloopig verstoken: eerst in 1825 werden zij door het Amsterdamsche Museum voor het meerendeel naar Den Haag gezonden en bij het Kabinet ingelijfd.

De benoeming van Van de Kastele, waarvan ook mededeeling in de couranten was verschenen, moet spoedig bij het publiek zijn doorgedrongen. Reeds in Augustus bereikte het Kabinet de eerste brief van een kunsthandelaar, Henry Dubois ⁵⁴), wonende „Op 't Muiderplein bij de Blauwbrug” te Amsterdam, die zijn zaak in zeldzaamheden aanbeval en eenige maanden later deed een der eerste geschenken van particuliere zijde zijn intrede. Het was een buffelhoorn met zilveren beslag en ketting van het grootschippersgilde te Stavoren door Mevrouw Haverkamp-Rode aangeboden. Blijkens de inscripties dateerde deze hoorn van 1538 en werd hij achtereenvolgens in 1595, 1635 en 1643 ten behoeve van het gilde van nieuwe zilveren banden voorzien. In 1730 kwam hij bij opbod in het bezit van Symon Symonsz. Posthumus, die in dat jaar nog om de punt beslag deed aanbrenge. Volgens een inschrift op een zilveren plaatje, aan de ketting van den hoorn bevestigd, ging het stuk op 20 April 1803 in het bezit van Mevrouw Haverkamp, „eenig overgebleven Erfgenaam van wijlen J. S. Posthumus” over. De stamboom van den hoorn, die nu in het bezit van het Kabinet kwam, kan dus onafgebroken tot den oorsprong teruggevoerd worden ⁵⁵).

Een geschenk van den heer D. A. Hamerster te Leeuwarden van geheel anderen aard en bestaande uit dertien in hout en ivoor gesneden beeldjes van bedelaars, volgde aan het eind van het jaar. Deze figuren zijn uitgevoerd in den stijl en de techniek van Simon Troger en waarschijnlijk het werk van een navolger van dezen Zuid-Duitschen beeldhouwer, wiens gemaniërd realisme in de XVIIIe eeuw en vermoedelijk ook nog wel in Van de Kastele's tijd zeer in trek was ⁵⁶).

De inrichting van het Kabinet had inmiddels verderen voortgang gevonden en de openstelling voor het publiek zal dan ook nog wel in hetzelfde jaar plaats gevonden hebben ⁵⁷).



Afb. 2. Gepolychromeerd en verguld eikenhouten relief, wellicht een episode uit het leven van den H. Quirinus voorstellend, Zuid-Nederlandsch werk, uit coll. Lupus, 1e kwart XVIIe eeuw. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1823.



Afb. 3. Basrelief in leisteen, voorstellende Christus tusschen de boosdoeners, uit coll. Lupus, Zuid-Nederlandsch werk XVIIe eeuw. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1823.



Afb. 4. Beschildeerde zaal uit het poppenhuis, met wandschilderingen door N. Picmont.



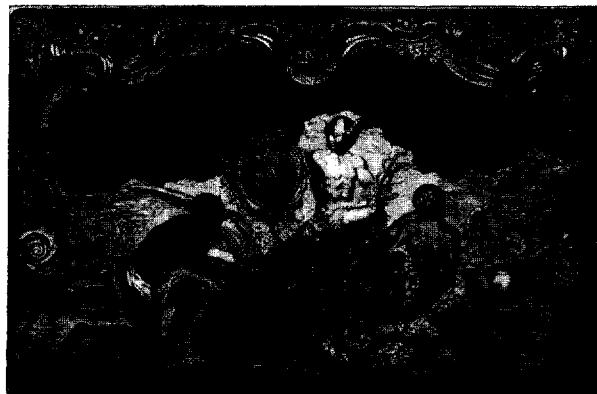
Afb. 5. Gedeelte van de beschildeerde zaal uit het poppenhuis; wandschilderingen door N. Picmont, schoorsteenstuk door W^o v. Rooy(s)



Afb. 6. Gedreven zilveren relief, voorstellende de intocht van Giovanni Bapsta Spinola door Mathias Melin, 1e kwart XVIIe eeuw. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1822.



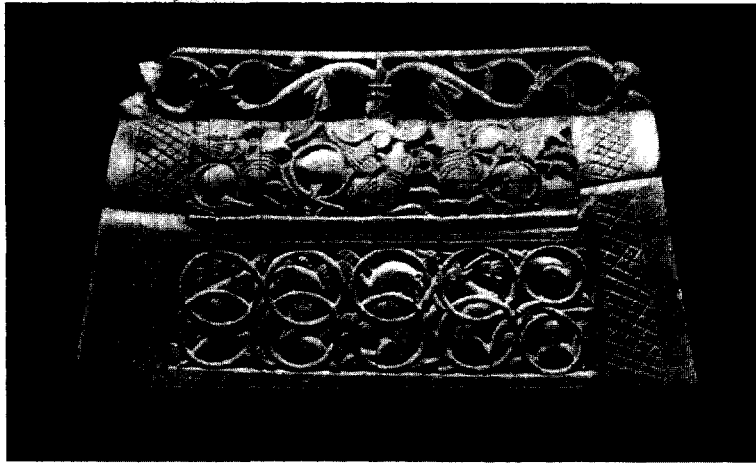
Afb. 7. Gedreven zilveren relief, voorstellende een episode uit het leven van Giovanni Bapsta Spinola door Mathias Melin, 1e kwart XVIIe eeuw. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1822.



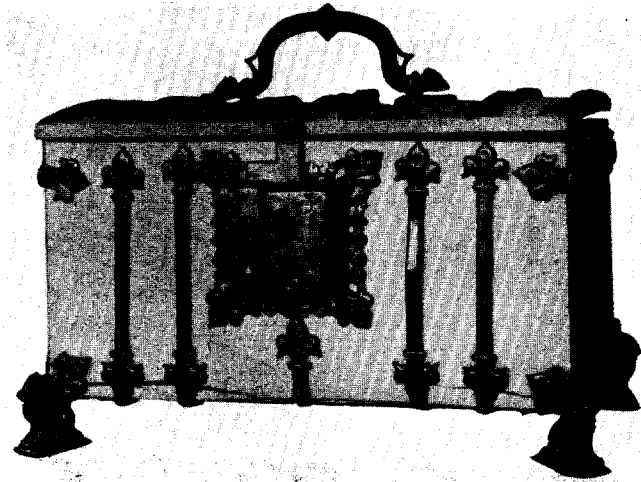
Afb. 8. Zwart schildpadden doos met gedreven gouden versiering door François Thuret. Uit het Kabinet van Stadhouder Willem V.



Afb. 9. Ivoeren Vredekusdrager uit coll. Lupus; Fransch werk XVe eeuw. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1823.



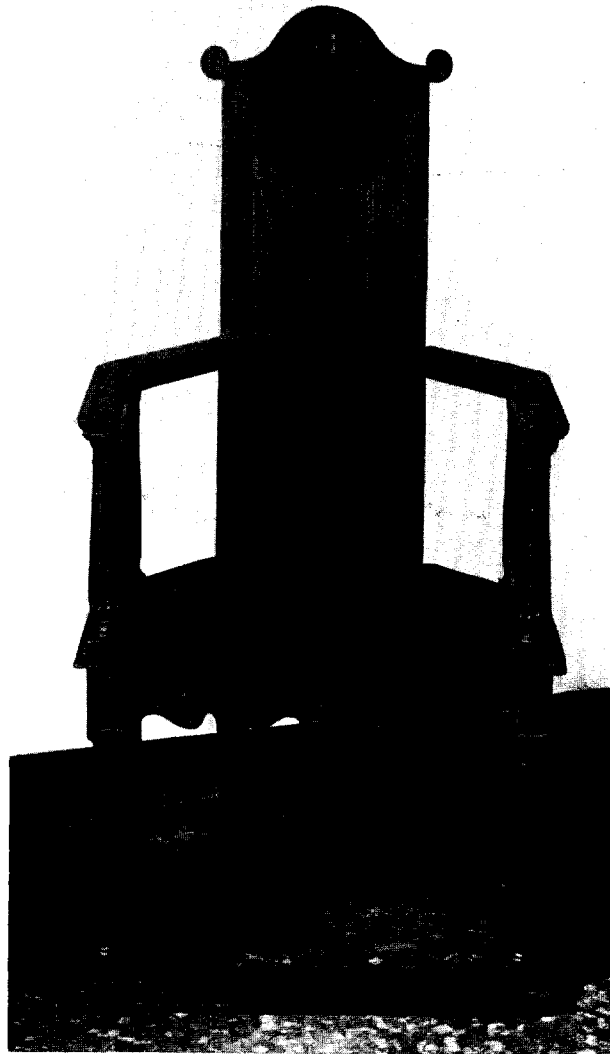
Afb. 10. Reliekdrager van nijlpaardentand, uit coll. Lupus; Fransch of Klein-Aziatisch werk XIIe eeuw. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1823.



Afb. 11. Ivoeren kistje met zilveren beslag uit het kapittel Oud-Munster, Utrecht. Eind XIVE eeuw. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1822.



Afb. 12. Hoorn van olifantstand uit het kapittel van St. Marie, Utrecht. Noord-Italiaansch of Klein-Aziatisch werk, XIe of XIIe eeuw. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1822.



Afb. 13. Armstoel van eikenhout, zogenaamde stoel van Jacoba van Beieren; Noord-Nederlandsch werk, 2e helft XVIe eeuw. Uit het slot Teylingen.



Affb. 14-15. Geëmailleerd horloge, vervaardigd ter gelegenheid van het huwelijk van Willem II en Maria van Engeland in 1641, door Henri Toutin, het werk door Antoine Masurier. Uit Kabinet van Stadhouder Willem V



Afb. 16. Geëmailleerde koperen plaat, voorstellende de schrijvende Vergilius, naar een houtsnede uit een editie van Vergilius van 1502. Uit coll. Lupus. Limoges, omstreeks 1530. Uit Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1823.



Afb. 17. Hanger in den vorm van een haan, waarvan het lijf door een parel gevormd wordt. Duitsch werk, 2e helft XVIIe eeuw. Uit het Kabinet van Stadhouder Willem V.



Afb. 18-19. Koperen geëmailleerde plaatjes met voorstellingen, op het Laatste Oordeel betrekking hebbende, uit coll. Lupus. Limoges XIVe eeuw. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1823.



Afb. 19.



Afb. 20. Gouden plaatjes met geclouisonneerd email uit coll. Lupus, XIe eeuw of vroeger. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1823.

Van de Kastele trachtte het jaar daarop door het openen van een correspondentie met het buitenland en het zenden van in verschillende talen gestelde circulaire, het Kabinet ook buiten Nederland bekend te doen worden.

Aanwinsten van bijzondere beteekenis schijnen in deze jaren niet plaats gevonden te hebben. Wel werd in October 1818 door den Hofmaarschalk Van Reede een fraai slot, met twee sleutels, wellicht afkomstig uit een der paleizen en vermoedelijk werk van Johannes Welkes te Birmingham, van wiens hand eenige dergelijke sloten bekend zijn, opgezonden⁵⁸, maar belangrijke aankopen konden, bij gebrek aan fondsen, niet plaats vinden. Zoo moest op een aanbod van een verzamelig wapens, naar het heette uit het bezit van M. H. Tromp, dat in 1819 plaats vond, afwijzend beschikt worden⁵⁹). Hetzelfde gold voor dat van een toetssteen tafelblad in het bezit van den heer Van Kuyk, dat deze in Juni van hetzelfde jaar het Kabinet te koop aanbod.

Vooraf de afwijzing van deze laatste aanbieding viel te betreuren, daar het hier ging om een blad vervaardigd door Dirck van Rijswijk, waarschijnlijk hetzelfde, dat door Vondel reeds in 1660 bezongen werd, door Fockens (1662), Von Zesen (1664), Von Uffenbach (1710 en J. Oudaen (1724) beschreven werd en dat zeker voor aankoop voor het Kabinet in aanmerking kwam⁶⁰).

De schraalheid van het toegewezen crediet en de onmogelijkheid hiermede de verzameling naar behooren uit te breiden, gaven Van de Kastele herhaaldelijk aanleiding zich tot het Departement te wenden, om toewijzing van speciale gelden te verkrijgen. Toen in Juli 1820 de voor het Kabinet belangrijke veiling Van Schuylenburch van Bommenede⁶¹) zou plaats vinden en hij andermaal pogingen in die richting had aangewend, hadden deze resultaat: bij schrijven van 7 Juli werd Van de Kastele gemachtigd op deze veiling tot een bedrag van f 800,— aankopen te doen.

Van de Kastele kon van deze machtiging tot bijna f 600,— gebruik maken⁶²) en wist de hand te leggen op een reeks voorwerpen, waarbij in het bijzonder genoemd dient te worden de zilveren kroes, waarop gegraveerd de bekende tocht van Dirk Schey en zijn metgezellen, die in 1626 een belangrijke som bestemd voor de Spaansche bezettingen langs den Rijn naar Holland wisten over te voeren, plaat VI, Afb. 28.

Deze fraaie beker was afkomstig van de collectie van Pieter van Damme, op de veiling waarvan hij voor f 72,— voor de verzameling Van Schuylenburch van

Bommenede was verworven en werd thans door Van de Kastele voor een bedrag van f 155,— voor het Kabinet verkregen⁶³).

Den 5 October van hetzelfde jaar stelde Minister Falck⁶⁴) Van de Kastele ervan in kennis, dat op zijn Departement nog eenige voorwerpen afkomstig van de voormalige Oost-Indische Compagnie berustten. Deze werden aan het Kabinet gezonden, dat op deze wijze onder meer in het bezit kwam van de tinnen plat geslagen en van een inscriptie voorzien schotel, die in 1616 door den schipper Dirck Hartogs op de Westkust van Australië werd achtergelaten en die het feit, dat de Hollanders als eerste Europeanen Australië betraden, op treffende wijze illustreert⁶⁵) plaat I, Afb. 1; plaat II, Afb. 4-5.

Het eenmaal bij de veiling Van Schuylenburch verstrekte extra crediet werd in 1821 gevolgd door een aanzienlijk grooter, dat den aankoop mogelijk maakte van een voorwerp, waarvan de beteekenis ook voor onzen tijd niet hoog genoeg aangeslagen kan worden, het z.g. poppenhuis van Czaar Peter.

D.d. 1 Maart van dit jaar meldde Van de Kastele aan Minister Falck, dat hij bij den koopman Baartz in Rotterdam een kunststuk gezien had, die deze genegen was voor den prijs van f 2800,— van de hand te doen. „Het stuk”, schreef Van de Kastele, „is zoo volmaakt geschikt voor het Kabinet alhier, dat de directeur geen oogenblik gearzeld heeft, om aan Z.E. den Minister van deze gunstige occasie om zulk een voortreffelijk en zeldzaam kunststuk te kunnen bekomen eerbiedig kennis te geven.” „Het geeft”, vervolgde hij, „een juist denkbeeld van de bouworde, kleeding, huissieraden, geriefelijkheden, maar ook van de luxe onzer voorouders en is hoogst merkwaardig voor elken kunstenaar en voor elken beoefenaar der wetenschappen, inzonderheid der vaderlandsche geschiedenis.”

Van de Kastele's voorstel ontving bij den koning, aan wien Falck het blijkbaar had voorgelegd, spoedig een gunstig onthaal.

Reeds van 12 April dateert een schrijven van Falck, waarin hij Van de Kastele ervan kennis gaf, dat het Zijne Majesteit behaagd had het aanbod van Baartz aan te nemen en dat de betaling uit 's konings bijzondere fondsen zou geschieden.

Hiermede verwierf het Kabinet een zijner fraaiste aanwinsten en het pleit voor Willem's verzienden blik, dat hij voor dit zoo merkwaardige stuk onverwijld een voor dien tijd niet gering bedrag ter beschikking stelde. Voor geen enkel voorwerp in het Kabinet is, voorzoover mij bekend, ooit een zoo hooge som betaald en voor

Van de Kastele, die snel het groote belang voor Nederland van dit „poppenhuis” had ingezien en niet gedraald had, zijn voorstel tot aankoop in te dienen, moet deze vlotte en voorspoedige afdoening van zaken niet anders dan hoogst bevredigend geweest zijn ⁶⁶).

Ook de koopman Baartz kon tevreden zijn. „Met aandoening van waar Hollandsch gevoel”, schreef hij Van de Kastele eenige dagen later, „vernaeme ik door UwEd. gezenden van gisteren de voor mij zoo genoe-gelijke als hoogst vereerende acceptatie door Zyne Majesteit onzen geachten Koning...” Aan Van de Kastele had hij medegedeeld, dat de kast hem *f* 2600,— en met de onkosten *f* 2800,— „of daar omtrent” had gekost. Dat dit „daar omtrent” echter vrij ruim gerekend was en zijn „aandoeninge en waar Hollandsch gevoel” niet alleen door vaderlandsliefde opgewekt waren, moge blijken uit het feit, dat hij de kast een half jaar tevoren op de veiling van de nalaten-schap van C. S. Roos te Amsterdam voor *f* 2135,— gekocht had, zoodat hij het stuk met de veilingkosten voor minder dan *f* 2300,— had kunnen verwerven ⁶⁷). Van deze veiling en de daar betaalde prijzen droeg Van de Kastele echter blijkbaar geen kennis.

Voor hem was het, nu de verwerving van het belang-rijke stuk een feit geworden was, allereerst zaak, dat het op de veiligste wijze naar Den Haag vervoerd werd. Hiermede werd de concierge van het Bataafsche Ge-nootschap te Rotterdam, R. van Os, belast, die zich op 9 Juni tegen een vergoeding van *f* 110,— verbond „tot het inpakken, vrachtvrij overbrengen en stellen” van de kast.

Het transport vond echter niet plaats naar het Buiten-hof, maar naar het Mauritshuis, waarvan de beneden-verdieping inmiddels tot nieuwe verblijfplaats van het Kabinet bestemd was. Reeds geruimen tijd was er sprake van geweest, de Koninklijke Bibliotheek uit het Mauritshuis, waar deze reeds sinds 1807 gevestigd was, maar dat nog steeds slechts voor een gedeelte aan het Rijk behoorde, naar een ander gebouw over te brengen. Men dacht hierbij aan het voormalige Paleis van den Kroonprins aan het Lange Voorhout, waar dan wellicht tevens andere Kabinetten gevestigd konden worden.

Den 1sten Juni 1819 ontving Van de Kastele van den Minister opdracht zich „met voorkennis van den Bibliothecaris Flament” ter plaatse op de hoogte te stellen van de mogelijkheid, „of op de derde verdie-ping van dit gebouw ook geschikte plaats zoude zijn, tot berging van het Koninklijk Kabinet van Zeldzaam-heden” en van zijn bevindingen rapport uit te brengen.

Aan deze opdracht voldeed Van de Kastele, voor

wien, bij de gestage uitbreiding der verzamelingen, ruimtegebrek op het Buitenhof een steeds dringender probleem zal zijn geweest, spoedig. Zijn rapport zond hij 24 Juni daaraanvolgend in en de indeeling, die hij zich aan het Voorhout voorstelde is merkwaardig genoeg om vermeld te worden.

In kamer 1 dacht hij te plaatsen „de vaderlandsche zeldzaamheden en bijzonderheden, het huis des Konings betreffende.”

In het tweede vertrek: „zeldzame en uitheemsche voortbrengselen van natuur, kunst en smaak”. Het derde bestemde hij voor „kleeden, wapenen, huisraad, muziekinstrumenten”, kamer 4 met een kabinetje voor het Penningkabinet, No. 5 voor „zeldzaamheden tot de zeden, gewoontens en godsdiensten der volken be-trekkelijk”, het zesde vertrek voor „steenen, porcelein en aardewerken, glas en kristalwerken”, terwijl hij in de zevende en laatste kamer „yvoor en houtwerken, salvocate en andere verlakt werken” wilde onder-brengen. Ten slotte bleven er dan nog een Kabinet voor „boeken, plans, kaarten en schilderijen en een antichambre voor den directeur.

Van de Kastele had bij deze indeeling kennelijk getracht een compromis te vormen tusschen een rang-schikking naar materiaal en een naar bestemming, historische beteekenis, of zeldzaamheid in het algemeen. Het plan was daardoor een hinken op twee gedachten geworden en zou, was het tot uitvoering gekomen, zijn ontwerper ongetwijfeld menig, haast onoplosbaar, vraagstuk voorgelegd hebben.

Zoover kwam het echter niet, want Flament had met de vertrekken op deze verdieping andere plan-nen ⁷⁰). Falck adviseerde den koning in afwijzenden zin ⁷¹) en bij schrijven van 9 Augustus 1819 vernam Van de Kastele, dat wegens plaatsgebrek, van een ver-eeniging met de Koninklijke Bibliotheek geheel was afgezien. Tevens verzocht de Minister, om, zoodra zich „de gelegenheid, een afzonderlijk huis van middelbare grootte ten dienste van het Kabinet aan te koopen”, zou voordoen, hem daarvan in kennis te stellen.

De gelegenheid, die zich inderdaad nu spoedig voor-deed, was echter van eenigszins anderen aard dan waarop de Minister had gezinspeeld.

Het afbreken der reeds lang slepende onderhande-lingen over den aankoop van het Mauritshuis door het Rijk, had tot gevolg gehad, dat het gebouw 23 Mei 1820 in openbare veiling werd verkocht. Tegen een bedrag van *f* 35.000,— en *f* 1750,— aan rantsoen-penningen verkreeg het Rijk hier den volledigen eigen-dom van het huis, waarvan bij besluit van 10 Juli van

dat jaar de benedenverdieping aan het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden, de bovenverdieping aan het Koninklijk Kabinet van Schilderijen werd toegewezen ⁷²).

Met de uitvoering van dit besluit werd echter voorloopig geen haast gemaakt en in April 1821 was Van de Kastele van de nieuwe plannen officieel nog niets bekend. Daar hij er de voorkeur aan gaf, de verschillende mogelijkheden grondig onder de oogen te zien, voordat het afkomen van de opdracht tot overbrenging der verzamelingen, hem daartoe de gelegenheid zou ontnemen, wendde hij zich nu tot den Minister om inlichtingen.

De Administrateur, Mr. D. J. v. Ewijck ⁷³), haastte zich hem in een eigenhandig briefje de officieele kennisgeving spoedig in het uitzicht te stellen. Het wachten was op de nog uit te voeren „reparatiën” aan het uitwendige van het Mauritshuis. Bij wijze van leidraad voor zijn plannen stelde hij er prijs op hem te „verzekeren, dat de Minister liefst alles eenvoudig en net zal zien, zonder kolommen of soortgelijke omslagtige vercierselen welke *en* veel plaats beslaan *en* hun effect wegnemen van eene verzameling van meest kleine voorwerpen”. „Voorts”, vervolgde hij, „moet het Mauritshuis nu als de bestendige bergplaats van het Kabinet worden aangezien en alles dus ook deugdzaam en goed zijn, behoudens de mogelijke economie.”

De kennisgeving van den Minister kwam nu den 18den Mei af, gevolgd door machtigingen tot het doen uitvoeren van verschillende voorzieningen in het gebouw.

Van Ewyck had zich voorgesteld, in aansluiting op de herstellingen aan het inwendige van het Mauritshuis, die reeds geruimen tijd voltooid waren, ook de reparatiën aan het uitwendige te doen plaats vinden, zoodat dan in den nazomer de overbrenging der Kabinetten een feit kon worden en de toegang voor het publiek niet „zoude hebben behoeven gestremd te worden.” Toen nu op 1 Augustus 1821 de vereischte plannen van den Architect der Rijksgebouwen nog niet waren ontvangen en anderzijds op de ontruiming der lokalen aan het Buitenhof werd aangedrongen, werd de knoop doorgehakt en autorisatie gegeven, tot de overbrenging „hoe eerder zoo beter” over te gaan.

Het was geen geringe taak die Van de Kastele nu wachtte. De verzameling was de laatste jaren aanzienlijk uitgebreid en naast de Europeesche voorwerpen, waarvan de voornaamste reeds genoemd zijn, was het Kabinet ook met een reeks „ethnographica” verrijkt.

Dit alles, met het vele dat het Kabinet reeds bezat,

moest nu onverwijld onttakeld, naar het Mauritshuis overgebracht en daar weer opgesteld worden, terwijl het formaat der meeste voorwerpen van dien aard was, dat npakken in kisten noodzakelijk was. Het in- en uitpakken der kisten vertrouwdde Van de Kastele slechts zichzelf toe. Voor het overige werd hij door twee man geholpen met wie hij in 24 dagen het grootste werk voltooid had, waarna hij de verdere inrichting alleen voortzette ⁷⁴).

Voor de opstelling der vele voorwerpen werden de oude kasten gebruikt, maar daar deze niet toereikend waren, had Van de Kastele de gelegenheid, om nu met het geheel op waardige wijze te voorschijn te komen, aangegrepen en den Minister op de noodzakelijkheid gewezen het meubilair uit te breiden. In September gelukte het hem de niet onaanzienlijke som van f 3900,— toegewezen te krijgen, waarvoor door den meubelmaker J. P. Horrix twee groote lessenaars, zeven mahoniehouten kasten en een kast voor het houten model van het eiland Decima, dat in 1820 door J. Cock Blomhoff geschonken was en een der attracties van het Kabinet vormde, geleverd worden.

Intusschen had de Minister, nog voor dat hij de kennisgeving van de verplaatsing der Kabinetten afgezonden had, bij schrijven van 8 Mei 1821, een kwestie aan de orde gesteld, die voor het Nederlandsche Museumwezen van de grootste beteekenis was: de afbakening van het arbeidsterrein van ieder der Kabinetten.

In algemeenen zin was deze zaak uiteraard reeds in 1816, bij de oprichting van de Kabinetten van Schilderijen, van Zeldzaamheden en van Penningen aan de orde geweest.

Maar er viel op dit gebied nog heel wat te regelen en hiervoor was het in de eerste plaats noodig, den „omvang” van iedere verzameling zoo nauwkeurig mogelijk te bepalen.

Zoo ooit dan was nu de tijd voor het opstellen van een dergelijke regeling rijp. Sinds 1819 had het Penningkabinet in het gebouw van de Koninklijke Bibliotheek aan het Lange Voorhout zijn nieuwe verblijfplaats gekregen ⁷⁵). De vorming van het Museum van Natuurlijke Historie te Leiden was onder de energieke leiding van C. J. Temminck in vollen gang ⁷⁶), de overbrenging van de Kabinetten van Schilderijen en van Zeldzaamheden naar een waardiger verblijfplaats stond voor de deur en de voorbereidingen voor een speciaal Archaeologisch Museum te Leiden werden getroffen.

Het beeld was dus sinds 1816 heel wat gecompliceerder geworden en het viel te voorzien, dat men bij deze uitbreiding van het aantal Kabinetten, zoowel als

bij den verderen groei van ieder der verzamelingen nog spoediger dan in de eerste jaren op elkaars terrein zou kunnen geraken, wanneer duidelijke voorschriften hierin niet zooveel mogelijk voorzagen.

De Minister dacht zich nu de volgende regeling:

„Aan het Museum van schilderijen en prenten te Amsterdam toe te voegen teekeningen en miniaturen „en daarvan te verwijderen zeldzaamheden en oud- „heden.

„Het Kabinet van Schilderijen te 's-Gravenhage te „doen bestemd blijven tot eigenlijk gezegde schilderijen „in olieverw.

„Van het Kabinet van Zeldzaamheden af te scheiden „natuurvoortbrengselen, voorwerpen van schoone kunst „en oudheden, zoodat het bepaald bleve tot voorwerpen „van Kunst (met uitzondering van voorwerpen van „schoone kunst), uit de middeleeuwen en in het alge- „meen van nog levende volken.

„De natuurvoortbrengselen en zoodanige voorwerpen, „welke hoezeer eenige bewerking ondergaan hebbende, „echter hoofdzakelijk als natuurvoortbrengselen merk- „waardig zijn, te brengen in het Museum van Natuur- „lijke Historie en daaruit te nemen voorwerpen van „kunst, en zoodanige welke hoezeer natuurvoortbreng- „selen zijnde, echter hunne belangrijkheid ontleenen „aan de bewerking.

„Het Kabinet van penningen te doen bepaald blijven „tot oude of hedendaagsche medailles en munten en „gesneden steenen, onder afscheiding van oudheden en „zeldzaamheden.

„De Oudheden, dat is de voorwerpen van schoone „of andere kunst, herkomstig van volken, welke niet „meer bestaan, te vereenigen in een afzonderlijke Ar- „chaeologische verzameling.”

Van de Kastelee had reeds bij de stichting van het Kabinet van Zeldzaamheden wel degelijk een — zij het ook in groote trekken — omljnd plan voor oogen gehad en daar hij meende, dat de door den Minister voorgestelde afbakening hier niet geheel mee strookte, plaatste hij zich direct op de bres.

In zijn antwoord, dat niet lang op zich liet wachten en reeds van 15 Mei dateert, wees hij erop, dat het hem „van de eerste oprichting van het Kabinet voor- „gekomen was, dat het in de bedoeling lag het betrek- „kelijk te maken tot de geschiedenis van andere landen „en volken midsgaders van ons vaderland en de Neder- „landers, met een woord: een Ethnologische verzame- „ling daar te stellen.” Gaarne erkende hij, dat „alle natuur- en kunstgewrochten daartoe geen betrekking hebbend”, verwijderd dienden te worden, maar hij

maakte ernstig bezwaar, dat voorwerpen van schoone kunst van nog levende volken uitgezonderd zouden worden „voor zooveel ook deze voortbrengselen tot derzelver geschiedenis betrekking hebben en van hunne vordering in kunst, vernuft en smaak getuigen.”

Van de Kastelee zag dus zeer ruim, een onderscheid tusschen Europa en de overige werelddeelen maakte hij niet, voorwerpen van niet levende volken en natuurlijke historie sloot hij weliswaar uit, maar ook zoo bleef het arbeidsveld, dat het terrein, thans bestreken door de Musea van Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid, van Geschiedenis, van Volkenkunde en van Volkskunde omvatten moest, nog omvangrijk genoeg.

Op zichzelf was deze zienswijze echter niet onlogisch en gegeven het stadium, waarin de wetenschap zich in dezen tijd nog bevond en de geringe omvang der verzamelingen ook alleszins verklaarbaar.

Ook de Minister zal dit standpunt wel gehuldigd hebben en het verschil van meening concentreerde zich dan ook op het uitsluiten van de voorwerpen „van schoone kunst”, waartoe Van de Kastelee begrijpelijkerwijze noode zou willen overgaan.

Geruimen tijd duurde het nu, voordat de Minister in deze belangrijke zaak der „afbakening” een beslissing nam. Maar toen deze bij schrijven van 28 December 1821 afkwam, bleef de beperking „met uitzondering van voorwerpen van schoone kunst” van kracht.

In de praktijk bleef deze bepaling echter zonder gevolgen. Geen voorwerpen werden op grond hiervan uit het Kabinet verwijderd, terwijl anderzijds vele objecten juist van schoone kunst in de volgende jaren de verzamelingen kwamen verrijken. Blijkbaar had de Minister bij zijn uitsluiting hoofdzakelijk aan werken der schilder-, teeken- en prentkunst gedacht, die vanzelf al in de overige reeds bestaande Kabinetten hun plaats hadden gevonden en ook in de toekomst zouden vinden.

Toen Van de Kastelee deze beschikking bereikte, was de opstelling in het Mauritshuis reeds gereed gekomen.

De opening voor het publiek moet in dezen tijd plaats gehad hebben en voortaan waren, zooals de Staatscourant van 3 en 7 Januari 1822 meldde, het Kabinet van Schilderijen, zoowel als dat van Zeldzaamheden, Woensdags en Zaterdags van tien tot één uur te bezichtigen „door een ieder die wel-gekleed is en geene kinderen bij zich heeft” 77).

De indeeling, zooals Van de Kastelee, die twee jaar geleden, bij zijn beoordeeling van de beschikbare ruimte aan het Voorhout, nog had voorgesteld, had hij nu grootendeels laten varen. Ditmaal had hij getracht de voortbrengselen van de verschillende werelddeelen zoo-

veel mogelijk in een of meer aparte zalen onder te brengen. In totaal stonden hem vijf vertrekken en twee cabinetjes ter beschikking. De beide eerste zalen hiervan waren gewijd aan China, dan volgde de groote zaal met Japansche voorwerpen, in het vierde vertrek was elk werelddeel vertegenwoordigd, terwijl in de vijfde ruimte speciaal op Nederland betrekking hebbende voorwerpen waren ondergebracht. De boeken waren in een cabinetje geplaatst en een ander diende den directeur tot werkkamer.

De verzamelingen van het Kabinet hadden hiermede een passende huisvesting gevonden en Nederland was een Museum rijker geworden, waar het mee tevoorschijn kon komen en dat, speciaal door zijn belangrijke collectie Japansche en Chineesche voorwerpen, een zeer bijzondere plaats in de wereld innam. Met onverflauwde energie werd nu op den ingeslagen weg voortgegaan.

Na de verwerving van het „poppenhuis” volgde, toen het nieuwe jaar nog slechts enkele maanden oud was, een andere zeer belangrijke aanwinst, waarvoor ook nu weer een speciaal crediet werd verstrekt.

Den 26sten Maart 1822 verleende de Minister toestemming tot aankoop van gedreven zilverwerk, aangeboden door den heer Verster, voor een bedrag van f 2000,—, waardoor het Kabinet in het bezit kwam van de vijf gedreven zilveren reliëfs door Matthias Melin vervaardigd en met voorstellingen uit het leven van Giovanni Baptista Spinola, plaat III, Afb. 6-7.

De reliëfs waren in 1775 door Mr. Arnoud Vosmaer op een reis door Italië te Genua gekocht uit de verzameling Ramairone voor 10 sequinen meer dan de waarde van het zilver⁷⁹). Na den dood van Vosmaer waren de reliëfs in 1800 in publieke veiling verkocht en door Mr. Johan Meerman verworven. Meerman's weduwe overleed in 1821 en van haar erfgenamen moet de heer Verster de reliëfs gekocht hebben, die nu spoedig in openbaar bezit kwamen en nog steeds tot de belangrijke stukken zilver van het Rijksmuseum behooren.

Reeds Vosmaer was tot de ontdekking gekomen, dat deze reliëfs niet op de Nederlandsche geschiedenis betrekking hadden, zooals hem door Ramairone was medegedeeld, maar, blijkens de inscripties, lotgevallen uit het leven van Giovanni Baptista Spinola weergaven. Ook Van de Kastele moet hiermede op de hoogte geweest zijn en de aankoop geschiedde dus, behalve uit algemeen historische overwegingen, vooral op grond van de fraaiheid en de zeldzaamheid van deze vijf ongewoon groote reliëfs.

Achteraf gezien kan men het eenigermate betreuren,

dat niet reeds in dezen tijd op werken van de Vianen's, die toen nog betrekkelijk gemakkelijk te verkrijgen waren, de hand werd gelegd. Doch ook nu nog kan men dezen aankoop, die een der belangrijkste werken van een zeldzaam voorkomend meester, tijdgenoot van de groote Noord-Nederlandsche zilversmeden, in vast bezit deed overgaan, niet anders dan toejuichen⁸⁰).

De wijdvertaktheid van het arbeidsveld van het Kabinet bracht Van de Kastele vanzelf met de meest uiteenlopende zaken in aanraking.

In Februari 1822 had men onder de gemeente Capelle in de Langstraat bij het spitten resten van een schip gevonden en het was deze vondst, die de Nederlandsche oudheidkundige wereld en het belangstellende publiek geruimen tijd bezighield.

Uit het hout van het schip was een verkleind model vervaardigd, dat naar het Kabinet gezonden werd, spoedig gevolgd door een tweede, naar het heette, beter exemplaar. Aanvankelijk was de meening geuit, dat het schip toebehoord had aan slachtoffers van de St. Elisabethsvloed en dus van vóór 1421 zou moeten dateeren. Voorwerpen in het schip gevonden deden het daarna sommigen waarschijnlijk voorkomen, dat het daar gestrand was bij het beleg van Geertruidenberg in 1593, terwijl bij verder voortgezet onderzoek een nog wat latere dateering ook voor mogelijk werd gehouden.

Op zich zelf was deze zaak zeker niet zoo belangrijk. Vermelding verdient zij echter om den ernst en de nauwgezetheid, waarmede in dezen tijd van ook in bredere kringen ontwakend oudheidkundig besef, dit onderzoek uitgevoerd werd. Couranten en tijdschriften wijdden er artikelen aan. Het Koninklijk Instituut van Wetenschappen benoemde een speciale commissie, om over de vondst verslag uit te brengen en Van de Kastele werd door den Secretaris van deze commissie verzocht, het beste der beide op het Kabinet bewaarde modellen hiertoe ter beschikking te stellen. Tot ver in het volgende jaar bleef het schip belangstelling trekken⁸¹).

Van geheel anderen aard weer was een correspondentie, die gevoerd moest worden in verband met een geschenk van den burgemeester van Den Bosch, den heer Fenema, bestaande uit een kan, of snel⁸²), of die gewisseld met J. van Walré te Haarlem, over een door hem geschonken „runische staf”, welk voorwerp in dit jaar veel pennen in beweging bracht⁸³).

Maar deze aanwinsten verdwenen geheel in het niet, vergeleken bij den schat, die in Augustus 1822 bij de verzameling werd ingelijfd en die niets meer of minder betrof dan een reeks van de merkwaardigste en fraaiste

voorwerpen, afkomstig van de kapittelkerken te Utrecht. Op 21 Februari 1811 waren de Utrechtsche kapittels op last van het Fransche bewind opgeheven. Een aantal voorwerpen van kunst- en cultureele waarde uit hun bezit werd toen door den Inspecteur Generaal Temminck overgenomen en door dezen gedeponneerd bij het Departement van Ontvangsten.

Daar bleven deze voorwerpen bewaard, tot dat zij op verlangen van Minister Falck en volgens een resolutie van den Minister belast met de generale directie der Ontvangsten, met schrijven van 23 Augustus 1822, tegen reçu aan het Kabinet werden opgezonden⁸⁴).

Van dit ontvangsbewijs is een copie van de hand van Van de Kastele in het Archief van het Kabinet blijven berusten en om den aard en den omvang van deze Utrechtsche schat zoo nauwkeurig mogelijk te doen kennen, laat ik deze lijst in extenso volgen⁸⁵):

KAPITTEL ST. MARIE

1. Een zekere staf of wortel
2. Een zwaard met een leederen schede
3. Een groote zilveren vergulde beker met dito deksel, waarop diverse wapenen zijn gegraveerd a^o 1686
4. Een hemd zonder naad in een houten doos
5. Twee metalen heidensche afgoden
6. Een yvoren hoorn
7. Twee yvoren staven.
8. Een dito gebroken.

KAPITTEL ST. JAN.

9. Een klein zilver defect crucifix, waaraan de beelden van den zaligmaker
10. Een klein hout crucifix
11. Een houten lade, waarin een pater noster.

KAPITTEL OUD MUNSTER

12. Een zilveren vergulde beker met dito deksel, waarin het afbeeldsel van den zaligmaker
13. Een yvoren kistie met zilveren beslag en dito slot
14. Een leedere doos, waarin een rond glas met een zilveren vergulde plaat, waarop zijn geplaatst twee Engeltjes
15. Een zilveren staf, waarop geplaatst is het afbeeldsel van den zaligmaker
16. Een houten met koper beslagen kruis, defect
17. Een koperen vaan, verbeeldende de Lieve Vrouw.

KAPITTEL ST. PIETER

18. Een zilver vergulde Beker met dito deksel waarop de vier Evangelisten

19. Een schuifdoos met een glazen deksel waarin:
 - a. Een kleine zilveren kelk, defect
 - b. Een dito patena, defect
 - c. Een vergulde hoepring
 - d. Een zeer klein stukje hout, waarschijnlijk van een bisschopsstaf.

Tot de oudste voorwerpen van deze reeks behooren de beide bronzen figuurtjes uit de St. Maria Kerk (No. 5)⁸⁶). Reeds in een inventaris van 1525 werden zij genoemd als „duo ydola era”, die hingen „ante chorum sub ymagine Crucifixi.”

In dezen tijd golden zij dus als afgoden en zij werden veelal in verband gebracht met de Friesche goden Fosta en Weda. Ook bij de overdracht aan het Kabinet heetten zij nog „heidensche afgoden” en tegen deze opvatting schijnen eerst in het laatste kwart der XIXe eeuw ernstige bedenkingen opgekomen te zijn. Men begon ze toen als Romaansch werk te zien en Pit dateerde ze in zijn Catalogus van de beeldhouwwerken van het Rijksmuseum in de XIIe eeuw, waarbij hij de veronderstelling opperde, dat het „fragmenten van een monumentalen kerkkluchter” zouden zijn⁸⁷).

Eveneens uit de kerk van St. Marie zijn de drie „yvoren staven” (No. 7, 8), die waarschijnlijk reeds in de XIe of XIIe eeuw in het bezit der kerk kwamen. In de inventaris van 1525 worden zij vermeld als „tria unicornua cum argenteis deauratis candelabris”⁸⁸) en in de geschiedenis van het Kapittel hebben zij, zoolang men deze narwaltanden aanzag voor hoornen van het fabeldier den eenhoorn en er dus een zeer aanzienlijke waarde aan toekende, een groote rol gespeeld⁸⁹).

De „yvoren hoorn” (No. 6), uit hetzelfde Kapittel kan wel geen andere zijn, dan de XIe of XIIe eeuwsche hoorn, die Pit reeds in 1898 in de Revue de l'Art ancien et moderne publiceerde en hield voor wellicht Noord-Italiaansch werk onder Byzantische invloed of Klein-Aziatisch werk⁹⁰), plaat IV, Afb. 12.

Uit de XIe eeuw dateeren eenige voorwerpen uit de St. Pieter, een kleine zilveren kelk en patena, helaas beide beschadigd en een gouden ring, (No.'s 19 a/c) alle in 1656 gevonden in het graf van den in 1056 overleden H. Bernulphus in het koor van de kerk⁹¹).

Werk uit de XIIIe eeuw is de prachtige zilveren vergulde kelk met op den voet de medaillons der vier evangelisten, afkomstig uit dezelfde kerk (No. 18)⁹²) plaats VI, Afb. 21 en het gehavende, eertijds rijk versierde koperen kruis uit het Kapittel Oud Munster (No. 16)⁹³).

Een der fraaiste voorwerpen uit de schat is wel de zilveren vergulde ciborium of kelk met binnen in het

deksel een Salvator mundi in doorschijnend email, eveneens uit dit Kapittel, die blijkens de inscriptie in 1376 door Johannes Utenleen geschonken werd, plaat VI, Afb. 22, 23 (No. 12)⁹⁴).

Eind XIVE eeuwsch werk is de zilveren vergulde plaat met twee engelenfiguurtjes (No. 14)⁹⁵), evenals het ivoren, met zilveren banden gemonteerde kistje (No. 13)⁹⁶), plaat IV, Afb. 11, beide weer uit het Kapittel Oud-Munster.

Uit de XVIe eeuw dateert de fraaie zilveren staf met een Salvator kopje als bekroning, eveneens uit dit Kapittel (No. 15)⁹⁷), terwijl de zilveren vergulde beker uit de St. Maria Kerk met de namen en wapens der leden van het Kapittel (No. 3) volgens het daarop voorkomende jaartal in 1686 vervaardigd werd⁹⁸).

Het viel nauwelijks te verwachten, dat het Kabinet nu spoedig nog een aanwinst te beurt zou vallen, in belangrijkheid te vergelijken met deze Utrechtsche stukken. Toch was de collectie, die reeds het volgend jaar de verzamelingen kwam verrijken en die afkomstig was van den Belgischen Ridder-Primaat Lupus in sommige onderdeelen eveneens van bijzondere beteekenis.

Van de Kastele kende deze collectie reeds sinds 1817, toen hij tezamen met Van Hulthem⁹⁹) en de Jonge¹⁰⁰) door den Minister was uitgenoodigd, de zich te Brussel bevindende verzameling te taxeeren. Het gedeelte ervan, dat op zijn terrein lag, had hij toen op een ronde som van f 6.500.— geschat. Het volgend jaar werd de geheele verzameling, die ook een belangrijk handschriftenbezit rijk was, voor een bedrag van f 20.000.— door het Rijk verworven en er een afzonderlijk, te Brussel gevestigd Museum van gemaakt, met Lupus zelf als conservator¹⁰¹).

Deze nieuwe ambtenaar, oud en niet al te wel bij het hoofd als hij was, bleek echter niet bijzonder geschikt voor de hem toebedeelde taak, terwijl het weinig zin had deze verzameling, naast de reeds bestaande, als zelfstandige instelling te handhaven. Het denkbeeld de collectie op te heffen en bij de verschillende Kabinetten onder te brengen, schijnt echter eerst na Lupus' dood, in 1822, ernstig overwogen te zijn. Dd. 21 November van dat jaar, was, zoo meldde Van Ewijck aan Van de Kastele, over het Museum nog niets beslist. „Het is,” ging deze voort, „in de war, boven alle begrip.”

Spoedig hierop volgde 's konings besluit het Museum te liquideeren en in het begin van het nieuwe jaar kon Van Ewijck berichten, dat Van de Kastele het bij het Kabinet behorende gedeelte, na het invallen van de dooi, tegemoet kon zien.

Wel zelden zal er een verzameling gevormd zijn, zoo ambitieus van opzet en zoo heterogeen van aard.

In zijn inleiding, die Lupus aan zijn catalogus van 1817 deed voorafgaan, schreef hij, dat hij zich van historische mededeelingen zou onthouden, „quoique la tradition dans sa famille soit aussi authentique et aussi „respectable, que celle qui existe dans tous les cabinets, „Souverains ou Nationaux, puisque ses ancêtres étaient „déjà illustres et puissans dans Rome, avant que l'Europe n'eut des Rois.”

„Tous les objets,” vervolgde hij, „sont ou antiques, „ou gothiques, ou anciens à l'exception de quelques uns „du siècle dernier, qui s'y trouvent par circonstance.”

In 18 hoofdgroepen beschreef hij daarna zijn uit ruim 3200 voorwerpen — waarbij over de 2000 penningen — bestaande verzameling in een hoogdravende, dikwijls niets om het lijf hebbende stijl.

Niet zonder scepsis zette ik mij dan ook aan de bestudeering van dit lijvige document, nauwelijks verwachtend er veel belangrijks in te zullen aantreffen. Geleidelijk gelukte het mij echter in Lupus' gezwollen beschrijvingen steeds meer voorwerpen terug te vinden en werd het mij duidelijk, dat deze vrijwel vergeten collectie voor het Kabinet van veel beteekenis geweest was.

Het was in het bijzonder in pretiosa van kleinen omvang, dat deze uitmuntte en bij het bijeenbrengen hiervan moet Lupus een fijnen neus gehad hebben en de meeste van zijn tijdgenooten belangrijk vooruit geweest zijn.

Zoo omvatte zijn collectie, die zeker reeds geheel in 1817 gevormd was, een aantal Middeleeuwsche en Renaissance émaux en ivoren, waarvoor de belangstelling toen nog in een beginstadium verkeerde.

Eenige vroeg XIe eeuwsche of nog oudere zeer kleine werken in email cloisonné¹⁰²) plaat V, Afb. 20, vier kleine halfcirkelvormige plaatjes uit de XIVE eeuw¹⁰³) plaat V, Afb. 18-19, een email, de schrijvende Vergilius voorstellend te Limoges, omstreeks 1530 vervaardigd¹⁰⁴) plaat V, Afb. 16 en een zoutvat door Jean Limousin¹⁰⁵), maakten onder meer deel uit van zijn émaux.

Onder de ivoren kwamen voor een kleine reliekdruager uit de XIIe eeuw¹⁰⁶) plaat IV, Afb. 10 — tot op den huidigen dag met den hoorn, uit de St. Mariakerk te Utrecht de eenige Romaansche ivoor in het Rijksmuseum — een vredeskusdrager, Fransch XVe eeuwsch werk¹⁰⁷) plaat IV, Afb. 9, een Noord-Italiaansch klein basreliëf de kruisafname voorstellende¹⁰⁸) en verschillende andere kleine stukken.

Bij de houten beeldhouwwerken moeten genoemd

worden een reliëf wellicht voorstellend een episode uit het leven van den Heiligen Quirinus, Zuid-Nederlandsch werk uit het begin der XVIe eeuw plaat II, Afb. 2 en de eenige sculptuur van dien aard, die het Kabinet ooit verwierf ¹⁰⁹) en een Duitsch XVIe eeuwsch palmhouten schaakspel.

Bijzonder hoog (*f* 550,—) had Van de Kastele een groot leisteenen reliëf XVIe eeuwsch werk, met een voorstelling van de kruisiging, getaxeerd ¹¹⁰) plaat II, Afb. 3.

Van de schilderijen uit Lupus' verzameling kwamen maar zeer weinige naar Den Haag. Hierbij bevonden zich de twee fraaie, door Sallemnier geteekende gezichten op laat XVIIIe eeuwsche kasteelen ¹¹¹) en een miniatuur van Montezuma ¹¹²).

Bovendien bestond de collectie nog uit een aantal „cassettes”, bronzen, wapenen, sleutels, tabaksdoozen en een groote reeks voorwerpen van de meest uiteenloopenden aard. De identificatie van deze objecten is echter zelden mogelijk, maar men krijgt den indruk, dat zich ook hier, naast zeer veel vrijwel waardelooze zaken, verschillende niet onbelangrijke stukken onder bevonden.

In hetzelfde jaar kwam het Kabinet nog in het bezit van eenige historische voorwerpen.

Op de verkooping bij Bakhuizen te Leiden op 17 October 1823 verwierf Van de Kastele een zilveren knijpbril, naar het heette afkomstig van Willem Credo, een zilveren cachet met het wapen van Louis Boisot en een zilveren doosje met hetzelfde wapen waarin een compas.

Het kompas en cachet van Boisot werden tezamen met een bierglas van de Valdez, en een zwaard, dat aan Burgemeester Van der Werf toebehoord zou hebben, een jaar later voor de te Leiden gehouden tentoonstelling, ter herdenking van het ontzet der stad in 1574, afgestaan.

Zoo was het Kabinet in de weinige jaren van zijn bestaan wel zeer aanzienlijk verrijkt en het oogenblik was nu aangebroken, ten behoeve van de bezoekers een handleiding samen te stellen, die hun in de veelheid van voorwerpen den weg zou kunnen wijzen.

Deze „Handleiding tot de bezigtiging van het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden” zag in 1824 het licht en geeft een beeld van den rijkdom, maar ook van de overstelpende veelzijdigheid van de verzameling, die ter illustratie van de volkenkunde, in den ruimsten zin van het woord, was gedacht.

Door zijn indeeling naar werelddeelen had Van de Kastele getracht eenige orde in de schier eindelooze

verscheidenheid van voorwerpen te brengen. Het toepassen van een selectie was hem echter een vrijwel onbekend begrip, rijp en groen werd verzameld en kreeg, dikwijls broederlijk vereenigd, een plaats in het Kabinet, dat op deze wijze wel tot een geheel van zeer ongelijksoortige bestanddeelen, waar de XVIIIe eeuwsche verzamelaarsgeest nog sterk leefde, moest uitgroeien.

De Europeesche voorwerpen waren in het vierde en vijfde vertrek ondergebracht en uit de „Handleiding” blijkt, dat Van de Kastele naast de vele reeds bekende, nog verschillende andere voorwerpen van beteekenis had weten te verkrijgen.

In het bijzonder verdienen hierbij vermelding een vroeg XVIIe eeuwsche zilveren drinkbeker, bekend onder den naam van Hansje in den kelder, die J. le Francq van Berkhey reeds omstreeks 1770 bij den heer Cornelis Boon te Warmond aantrof ¹¹³) en een verguld zilveren beker in 1729 door J. Lanckhorst te Amsterdam vervaardigd en aan Hendrik Swaerdecroon geschonken ¹¹⁴).

Met het verschijnen van deze „Handleiding” was een door Van de Kastele reeds geruimen tijd gekoesterde wensch in vervulling gegaan en werd de kroon gezet op een bijna 10-jarige periode van onverpoosde activiteit ten gunste van het Kabinet.

Het waren jaren geweest, rijk aan gebeurtenissen. Voorbereidingen, oprichting en overplaatsing naar het Mauritshuis waren elkaar in snel tempo opgevolgd. In dit korte tijdsbestek was de kleine kern uitgegroeid tot een collectie, zoo rijk en veelzijdig, als men dat bij de stichting wel nauwelijks had kunnen verwachten.

Het verschijnen van de „Handleiding” bezegelde nu als het ware deze eerste uiterst vruchtbare periode en vormde andermaal een mijlpaal in de geschiedenis van het Kabinet.

Dat deze mijlpaal echter geenszins een rustpunt beteekende, zou spoedig blijken.

(Wordt vervolgd)

1) Alle hier verwerkte stukken bevinden zich, tenzij een andere bron is opgegeven, in het Archief van het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden, dat als onderdeel van dat van het Rijksmuseum van Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid bewaard wordt.

Op deze plaats moge ik mijn oprechten dank uitspreken aan Mejuffrouw C. J. Hudig, die zoo vriendelijk was mij talrijke voor het onderwerp belangrijke aanwijzingen te verstrekken.

2) A. W. de Vink, De Kunstverzamelingen van Stadhouder Prins Willem V en hare lotgevallen sedert 1795, Die Haghe, Jaarboek, 1933, blz. 54.

3) Carl Heinrich Titius, aangehaald door Johann Jacob Volkmann, Neueste Reisen durch die Vereinigten Niederlande, 1783, blz. 157.



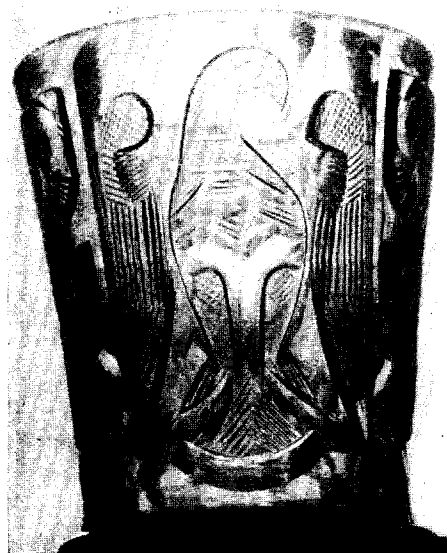
Afb. 21. Verguld zilveren kelk uit het kapittel van St. Pieter, Utrecht; XIIIe eeuw. Uit het Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1822.



Afb. 22. Verguld zilveren ciborium of kelk, uit het kapittel van Oud-Munster, Utrecht; 1376. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1822.



Afb. 23. Zilveren kan door Piet Hein 6 Sept. 1628 bij de verovering van de Zilvervloot buitgemaakt. Spaansch werk uit de 2e helft der XVIIe eeuw, door F. Enriquez. Afkomstig van de West-Indische Compagnie te Rotterdam.



Afb. 25. Medaillon in doorschijnend email, waarop een Salvator Mundi, aangebracht aan de binnenzijde van het deksel van afb. 18.



← Afb. 24, 26. Drinkglas, Egyptisch →
werk, XIe of XIIe eeuw.



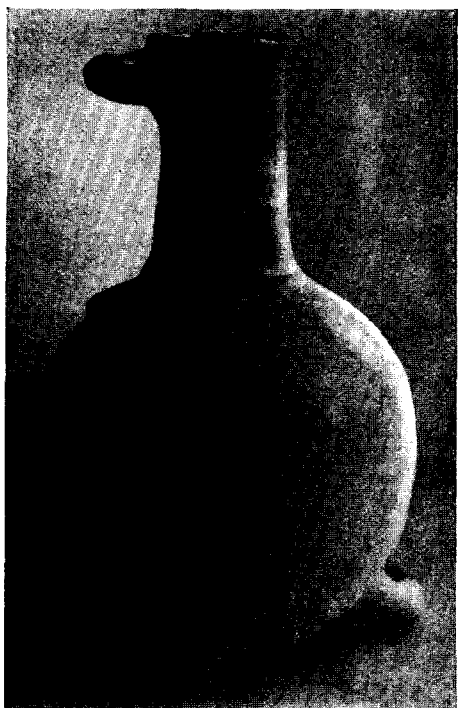
←
Afb. 27. Tinnen plat geslagen schotel in 1616 door schipper Dirck Hartogs op de Westkust van Australië achtergelaten. Afkomstig van de Oost-Indische Compagnie; uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1820.



→
Afb. 28. Zilveren beker, waarop afgebeeld de tocht van Dirk Schey. Uit Kon. Kabinet van Zeldzaamheden, aanwinst 1820.



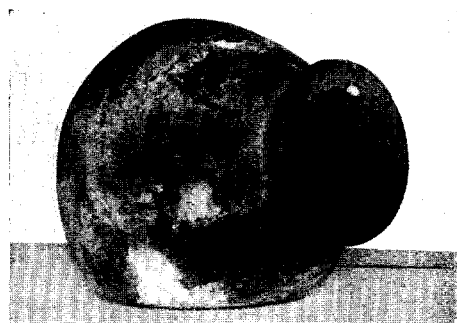
Afb. 1. Spreeuwpot op een schilderij van W. van Mieris, vroeger in de verz. Steengracht



Afb. 2. Vogelpot van wit Delftsch. Museum Boymans, Rotterdam



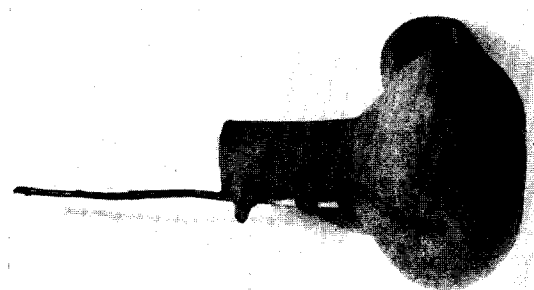
Afb. 3. Beschadigde spreeuwpot met afsluitbare opening. Rijksmuseum, Amsterdam



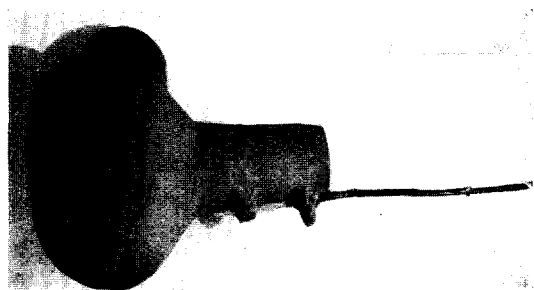
Afb. 4. Vogelpot uit de muren van het stadhuis te Heusden



Afb. 5. Vogelpot van rood ongeglazuurd aardewerk. Museum, Roermond



Afb. A. Spreeuwpot van Hoogkerk, hangend in juisten stand



Afb. B. Dezelfde, achterzijde

- 4) David van der Kellen jr., Een merkwaardig stukje geschilderd, Nederlandsche Kunstbode, 1880, blz. 389. In 1931 is door Andreas Nell de op het kanon aangebrachte Cingaleesche inscriptie ontcijferd.
- 5) Titius a.w. blz. 158. Le Général Pommereul, Etats des Objets d'Art envoyés aux divers musées français et conquis par les armes de la République pendant la guerre de la liberté, 1798, vermeldt onder de van den Stadhouder afkomstige voorwerpen, „Sacrifice d'Abraham, ivoire”, zonder twijfel wel het door Titius geziene stuk.
- 6) De Vink a.w. blz. 63.
- 7) De Vink a.w. blz. 64. In den catalogus van deze veiling vind ik geen zilveren beker vermeld. Waar de heer De Vink de mededeeling (noot 22) op steunt, dat de door Van de Kastele genoemde beker van deze auctie afkomstig is, is mij niet bekend.
- 8) Titius, a.w., blz. 162; Jakob Jonas Björnsthåls Briefe, 1782, deel V, blz. 376.
- 9) Wat van deze verzamelingen naar Frankrijk verdween, vindt men vermeld bij Pommereul a.w.
- 10) L. G. J. Verberne, Het beeld van den H. Ignatius in het Museum Amstelkring te Amsterdam, Gildeboek, 1930, blz. 177. Titius (a.w. blz. 162) zag in 1777 in het Kabinet van den Stadhouder „unter den Büsten des Brutus, Cicero u.a.m. die Statue des heil. Ignatius Loyola”, zoodat de aankoop van het beeld reeds dit jaar, of nog eerder geschiedde.
- 11) Nieuwe Algemeene Konst- en Letterbode, 27 Maart 1795, blz. 97; C. Zillesen, Geschiedenis der Vereenigde Nederlanden, deel IV, 1800, blz. 125; J. Wagenaar, Vaderlandsche Historie, deel XXX, 1803, blz. 303. De geuzenbeker en de bol der Edelen waren volgens een noot in het laatstgenoemde werk op een zolder van het Huis Oranje te Brussel gevonden, in het „Cabinet van Prins Carel” gekomen en in 1782 uit deze verzameling door onzen Minister Hop voor Willem V gekocht.
- 12) David van der Kellen jr. De relikwieën van het Huis van Oranje in het Nederlandsch Museum, Nederlandsche Kunstbode, 1879, blz. 3.
- 13) R. P. van de Kastele, Handleiding tot de bezigtiging van het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden, z. j. (1824), blz. 124. Dit horloge was een der voornaamste stukken op de tentoonstelling van horloges in 1921 te Parijs in het Musée Galliera gehouden. Zie Henri Clouzot et Edouard Gelis, Le décor de la montre du XVIe au XIXe siècle, Gazette des Beaux Arts, 1921, IIe semestre, blz. 101 en Renaissance de l'Art français, 1921, blz. 115. Voor Toutin in het bijzonder Henri Clouzot, Les Toutins, Revue de l'Art ancien et moderne, 1908, blz. 456; 1909, blz. 309.
- 14) R. P. van de Kastele, Handleiding..., blz. 124; Cat. Goud- en Zilverwerk Rijksmuseum, 1902, No. 309.
- 15) R. P. van de Kastele, Handleiding..., blz. 100; Cat. Goud- en Zilverwerk Rijksmuseum 1902, No. 58; R. Stettiner, Das Kleinodienbuch des Jakob Mores in der hamburgischen Stadtbibliothek, 1916, tafel 21, 2.
- 16) De Vink a.w., blz. 76.
- 17) R. P. van de Kastele, Handleiding..., blz. 125.
- 18) Zie hiervoor de in noot 11 aangehaalde werken.
- 19) De Vink a.w. blz. 81, 82. Reeds weer betrekkelijk spoedig verschenen eenige in particulier bezit overgegene voorwerpen van den Stadhouder ter veiling. Op de verkooping Mr. J. van Buren, Den Haag, 7 November 1808, kwamen voor: No. 97 een met ivoor opgelegde fauteuil en No. 241 een Japans verlakte reiscassette, beide afkomstig van den Prins van Oranje.
- Het was op deze veiling dat de eerste aankopen van teekeningen voor het Rijksprentenkabinet plaats vonden (blz. 19, no. 170, blz. 165, No. 43 en 45, blz. 166 No. 46; cf. Catalogus... Koninklijk Museum, 1809. No. 533 tot en met 536).
- 20) E. W. Moes en Eduard van Biema, De Nationale Konstgallerij en het Koninklijk Museum, 1909, blz. 29.
- 21) Moes en Van Biema, q.w., blz. 47 en v.
- 22) Cat. Beeldhouwwerken Rijksmuseum, 1915, No. 299.
- 23) Robert Schmidt, Das Glas, 1922, blz. 44, afb. 24.
- 24) Cat. Beeldhouwwerken Rijksmuseum, 1915, No. 260.
- 25) Tegenwoordige staat... deel VI, 1746, blz. 322. Cf. Moes en Van Biema, a.w., blz. 195.
- 26) Cat. Meubelen Rijksmuseum, 1913, No. 156.
- 27) De terracotta's respectievelijk van den Prins en Piet Hein, zoowel als de beide gobelins worden nog in het Rijksmuseum bewaard, de overige voorwerpen heb ik niet kunnen terugvinden.
- 28) Mauritshuis Catalogue raisonné, 1935, blz. 417 en v.
- 29) Cat. Beeldhouwwerken Rijksmuseum, 1915, No. 287.
- 30) Moes en Van Biema a.w., blz. 73.
- 31) M. van Notten, Rombout Verhulst, 1907, blz. 65 en blz. 59. Cat. Mauritshuis 1914, No's. 369, 370.
- 32) Brief van den Directeur van Politie in het ressort 's-Gravenhage, Ampt, aan R. P. van de Kastele d.d. 23 Juni 1827.
- 33) Cat. Goud- en Zilverwerken Rijksmuseum, 1902, No. 75.
- 34) Ibidem, No. 270.
- 35) Moes en Van Biema, a.w., blz. 81.
- 36) Ibidem, blz. 85.
- 37) Ibidem, blz. 110.
- 38) Apostool was bij Koninklijk Besluit van 25 Augustus 1808 tot Directeur benoemd, Moes en Van Biema, a.w., blz. 120.
- 39) Catalogus der Schilderijen, Oudheden, enz. op het Koninklijk Museum te Amsterdam, 1809, No. 460 en volgende.
- 40) Moes en Van Biema a.w., blz. 135 en v.
- 41) Met den zorg voor de bibliotheek was de stad in 1811 belast. Dr. L. Brummel, Geschiedenis van de Koninklijke Bibliotheek, 1939, blz. 57.
- 42) Brummel, a.w., blz. 69 en v.
- 43) Brummel a.w., blz. 75; De Vink a.w., blz. 92.
- 44) Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek, IX, 1933, blz. 491 (waar, merkwaardig genoeg, over zijn werkzaamheden als Directeur van het Kabinet van Zeldzaamheden gezwezen wordt); Algemeene Konst- en Letterbode 1846 I, blz. 49; Nederland's Patriciaat, 1943, blz. 257 en v.
- 45) Deze redevoeringen zijn in druk verschenen.
- 46) Brummel, a.w. blz. 75.
- 47) Zoo geheeten naar de daar gevestigde school van het Haagse Departement der Maatschappij tot Nut van 't Algemeen, De Vink a.w., blz. 87 en v.
- 48) Dr. J. Feenstra Kuiper, Japan en de buitenwereld, 1921, blz. 224. In het Archief van het Kon. Kab. van Zeldzaamheden worden nog verschillende aan Royer gerichte, van zijn belangstelling voor China getuigende brieven bewaard.
- 49) Jakob Jonas Björnsthåls Briefe, deel V, 1782, blz. 112 en blz. 115.
- 50) Concept adres door R. P. van de Kastele aan den Minister, met verzoek om ontslag en beknopte geschiedenis van zijn beheer bevattende (z.d., vermoedelijk voorjaar 1840, portefeuille B, Personeel-Instructies).
- 51) Deze haren worden nog in het Rijksmuseum bewaard.
- 52) Brummel, alw., blz. 77.
- 53) De naam van Koninklijk Museum was na de inlijving in Hollandsch Museum veranderd, werd na de omwenteling eerst in 's Lands Museum gewijzigd en in September 1815 definitief Rijks Museum. In ditzelfde jaar werden de verzamelingen overgebracht naar het Noorderpand van het Trippenhuis, Catalogus Rijksmuseum, Schilderijen 1934, Inleiding blz. XX en blz. XXXII.
- 54) Cf. J. N. Jacobsen Jansen, Reizigers te Amsterdam, 1919, No. 255 en 261.
- 55) Cat. Goud- en Zilverwerk Rijksmuseum, 1902, No. 63, waar de inscriptie „l'an '95” als 1795 in plaats van 1595 gelezen wordt en vermeld wordt, dat de hoorn gekocht werd van wijlen Mevr. de Wed. Haverkamp-Rode, terwijl het stuk door deze werd geschonken.
- 56) Thieme Becker, Lexicon der bildende Künstler Band 33, 1939, blz. 420. Verwante figuren van de hand van Veit Graup-

pensberg in het Bayerische Nationalmuseum, Rudolf Berliner, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums IV Abt., 1926, No. 839-849, pl. 286, 287, 289, 294.

57) In het Amsterdamsche Archief vond ik geen gegevens die op dit punt zekerheid kunnen verschaffen.

58) Het slot is afgebeeld bij K. Sluyerman, Huisraad in Binnenhuis in Nederland in vroeger eeuwen, 1918, fig. 269. Cf. Review of the principal acquisitions during the year 1926 Victoria and Albert Museum, blz. 62; Connoisseur Vol. XXXI, blz. 253; Country Life, May 12th 1928.

59) Het betrof hier zeer waarschijnlijk dezelfde collectie wapens, die in 1863 op de Tentoonstelling te Delft werd tentoongesteld en later (1885) toch in Rijksbezit overging.

60) J. F. M. Sterck, Dirk van Rijswijk, Jaarverslag Kon. Oudh. Gen. 1909, blz. 45. Het stuk werd eerst in 1904 voor het Rijk aangekocht. Cat. Meubelen Rijksmuseum, 1913, No. 265.

61) Veiling Van Schuylenburch van Bommenede, Den Haag 10 Juli 1820.

62) Een nota voor aankopen op deze veiling ten bedrage van f 594,15 is bewaard. In dit bedrag is ook begrepen de aankoop van eenige theologische werken, die Van de Kastele wel voor eigen gebruik gekocht zal hebben, zoodat de voor het Kabinet besteede som wat lager is.

63) Cat. Goud- en Zilverwerk Rijksmuseum, 1902, No. 137A (Supplement). Veiling P. van Damme, Den Haag, 21 Maart 1808 blz. 339, No. 64. Veiling Van Schuylenburch van Bommenede, Den Haag, 10 Juli 1820, blz. 117, No. 4. De tocht van Dirck van Schey is beschreven door Petrus de Lange, Batavise Romeyn, 1661, blz. 181.

Voor het overige bestonden de aankopen op deze veiling, behalve uit verschillende boekwerken, voornamelijk uit voorwerpen van ethnographisch karakter en uitgesproken rariteiten. De belangrijke werken van A. van Vianen werden, evenmin als het schaalteje van J. Lutma (No. 20, uit veiling A. Vosmaer, 17 Maart 1800, blz. 298, No. 53, thans Rijksmuseum) verworven.

64) Anton Reinhard Falck (1777-1843), van 1818-1824 Minister van Onderwijs, Nijverheid en Koloniën.

65) Gids, Rijksmuseum, Afdeling Geschiedenis ter Zee, 1932, blz. 11. Prof. Mr J. E. Heeres, Het aandeel der Nederlanders in de ontdekking van Australië 1606-1675. Leiden 1899, blz. 84.

66) Mr. S. Muller en Prof. Dr. W. Vogelsang, Holländische Patrizierhäuser, 1909, blz. 19 en v.pl. XXIX-XXXIV; Cat. Meubelen Rijksmuseum, 1913, No. 309.

Op het poppenhuis, dat in het werk van Muller en Vogelsang weinig diepgaand, zonder vermelding van de verschillende meesters die de erin aangebrachte schilderijen signeerden, behandeld werd en dat waarschijnlijk vervaardigd werd voor den Amsterdamschen koopman en verzamelaar Christoffel Beudeker, hoop ik elders uitvoeriger in te gaan.

67) Veiling C. S. Roos, Amsterdam, 28 Augustus 1820, blz. 32.

68) Brummel, a.w., blz. 82.

69) Ibidem, blz. 85.

70) Brummel, a.w. blz. 86.

71) Ibidem, blz. 88.

72) De Vink, a.w. blz. 96.

73) Voor Mr. Daniël Jacob van Ewyck, zie Brummel a.w. blz. 102.

74) Concept rapport door Van de Kastele (Portefeuille A. No. 20).

75) Brummel, a.w. blz. 88.

76) Agatha Gijzen, 's Rijks Museum van Natuurlijke Historie 1820-1915, Leiden, 1938, blz. 5 en v.

77) De Vink a.w. blz. 106.

78) Handschrift reisbeschrijving A. Vosmaer, waarvan de betreffende passage in afschrift in het Archief van het Kon. Kab. van Zeldzaamheden bewaard wordt.

79) Veiling Mr. Arnout Vosmaer, Den Haag, 17 Maart 1800, No. 35 tot 39 (f 1.410,—).

80) David van der Kellen jr., De Drijfwerken van Matthias Melin in het Nederlandsch Museum, Nederlandsche Kunstbode, 1880, blz. 161; Cat. Goud- en Zilverwerk Rijksmuseum, 1902, No. 180.

81) Antiquiteiten, deel II, 1823, blz. 233 en v.

82) Vermoedelijk betrof het hier een Duitsche XVIIe eeuwse kan. Het volgend jaar verkreeg het Kabinet van denzelfden schenker nog een kan. Deze droeg het jaartal 1574.

83) Algemeene Konst- en Letterbode, 1822 I, blz. 217, 235, 252, 265.

84) Cf. schrijven van Victor de Stuers aan den Directeur van het Kon. Kab. v. Zeldzaamheden d.d. 23 September 1875.

85) Deze lijst is reeds gepubliceerd door W. J. A. Visser, Archief voor de Geschiedenis van het Aartsbisdom Utrecht 1934, blz. 207. Enkele voorwerpen uit het bezit der Kapittels waren blijkbaar in particuliere handen geraakt, want op de veiling van J. A. Brentano, Amsterdam, 10 April 1822 werd onder No. 50 van de rariteiten verkocht: Een gewijde drinkbeker van glas, ruw van buiten en glad van binnen, zijnde ten gebruike van de voormalige Maria-kerk te Utrecht geweest. Dit glas werd voor f 5,10 door De Vries gekocht.

86) Cat. Beeldhouwwerken Rijksmuseum, 1915, No. 7.

87) L. van Vuuren en G. A. Evers. De zgn. afgodsbeelden Fosta en Weda uit de Mariakerk te Utrecht, ..., Jaarboekje „Oud-Utrecht”, 1935, blz. 92; De zgn. afgodsbeelden Fosta en Weda uit de Mariakerk te Utrecht, Maandblad van „Oud-Utrecht”, 30 Mei 1936, blz. 36.

88) Dr. G. Brom, Middeleeuwsche Kerkieraden, Archief voor de Geschiedenis van het Aartsbisdom Utrecht, 1900, blz. 289.

89) Fr. Dalm. Van Heel O.F.M., De eenhoornen van Sinte Marie, Jaarboekje van „Oud-Utrecht”, 1930, blz. 66; Guido Schönberger, Narwal-Einhorn, Städel Jahrbuch, 1935/36, blz. 196, afb. 208 a en 209. Het is te betreuren, dat Schönberger, die onder meer op de runeninscriptie op een der hoornen wijst, het artikel van Van Heel niet kende; Z. C. von Uffenbach, Merkwürdige Reisen, ... deel III, 1754, blz. 702.

Een zeer fraai met snijwerk versierde narwaltand Rijnsch, of Belgisch werk uit de 2e helft XIIe eeuw, werd in 1936 door het Victoria and Albert Museum verworven, Review principal acquisitions, 1936, blz. 1, pl. 1.

90) Cat. Beeldhouwwerken, Rijksmuseum, 1915, No. 1.

In de inventaris van het Kapittel van St. Marie van 1525 (Dr. G. Brom, a.w. blz. 291, 292), zoowel als in die opgemaakt tusschen 1579 en 1589 (ibidem, blz. 303) worden „duo cornua eburnea” genoemd. In de laatste inventaris wordt hieraan toegevoegd: „Haec cornua nobis ablata sunt in infractione nostrae ecclesiae”. Bij zijn bezoek aan Utrecht in 1711 vermeldt Uffenbach (Merkwürdige Reisen... 1754, deel III, blz. 702): „Es war noch ein gross Horn dabei von einem Eliphantenzahn, auf welchem etliche Männer und Löwen, auch andere Zierrathen geschnitten waren”, welke beschrijving overeenstemt met den thans in het Rijksmuseum bewaarden hoorn. Vermoedelijk is dit stuk een der beide in de 16e eeuwse inventarissen genoemde „cornua”. die klaarblijkelijk in rustiger tijden in het bezit der kerk teruggekeerd was.

91) Cat. Goud- en Zilverwerk, Rijksmuseum, 1902, No. 2 en 3.

92) Ibidem, No. 7.

93) Ibidem, No. 8.

94) Ibidem, No. 15.

95) Ibidem, No. 18.

96) Ibidem, No. 20.

97) Ibidem, No. 61.

98) Ibidem, No. 187A (Supplement).

99) Charles Joseph Emanuel van Hulthem (1764-1832), 1815,

Griffier der Tweede Kamer; 1817, secretaris Brusselsche Academie van Wetenschappen en Schoone Kunsten.

100) Jhr. J. C. de Jonge, sinds 1816 Opzichter van het Penningkabinet.

101) Brummel, a.w. blz. 96.

102) Cat. Goud- en Zilverwerk, Rijksmuseum, 1902, No. 4 en 5; Marc Rosenberg Erster Zellschmelz nordlich der Alpen, Jahrbuch der Kön. preuss. Kunstsammlungen, 1918, Band 39, blz. 12, 13 afb. 27 en 28; J. E. Brom, Middeleeuwsche emailleerkunst, Het Gildeboek, 1919, blz. 19.

103) Cat. Goud- en Zilverwerk, Rijksmuseum, 1902, No. 14.

104) Ibidem, No. 50, J. J. Marquet de Vasselot, Une suite d'émaux limousins à sujets tirés de l'Enéide, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1912, blz. 6.

105) Cat. Goud- en Zilverwerk, Rijksmuseum, 1902, No. 92.

106) Cat. Beeldhouwwerken Rijksmuseum, 1915, No. 2.

107) Ibidem, No. 111.

108) Ibidem, No. 35.

109) Ibidem, No. 229, Prof. Dr. W. Vogelsang, Die Holzsulptur in den Niederlanden II, 1912, tafel XXXII, No. 106. De drie overige stukken waarvan in den tekst blz. 32 „Verzeichnis der Sammler“, eveneens opgegeven wordt, dat zij uit het Kon. Kab. van Zeldzaamheden komen, zijn in werkelijkheid afkomstig uit de verzameling Hermans Smit, Eindhoven.

110) Cat. Beeldhouwwerken, Rijksmuseum, 1915, No. 182. Een geheel verwant stuk, naar het heet uitgevoerd in toetssteen, bevindt zich in het Musée de la Potterie te Brugge.

111) Cat. Schilderijen Rijksmuseum, 1920, Nos. 2114 en 2115.

112) Ibidem, No. 359.

113) J. Le Francq van Berkhey, Natuurlijke Historie van Holland, 3e deel, 2e stuk, blz. 1198 met afb.; R. P. van de Kastele, Handleiding..., blz. 118; Cat. Goud- en Zilverwerk Rijksmuseum 1902, No. 85.

114) R. P. van de Kastele, Handleiding..., blz. 123; Cat. Goud- en Zilverwerk Rijksmuseum, 1902, No. 308.

SPREEUWPOTTEN

DOOR J. G. N. RENAUD

In aflevering 3/4 (jaargang XI) van Juni 1943, van het Oudheidkundig Jaarboek heeft Mej. W. S. S. van Benthem Jutting de aandacht gevestigd op de spreekpotten, door een uitvoerige beschrijving te geven van de spreekpotten uit Amsterdam en Middelburg, alsmede door een beschrijving van een te Amsterdam voor den dag gekomen gevelsteen. De bijeengebrachte citaten uit verschillende bronnen vormen een waardige omlijsting van de zakelijke gegevens.

Het doet mij intusschen genoegen, dat ik in staat ben de mededeelingen van Mej. van Benthem Jutting eenigermate te kunnen aanvullen. De spreekpotten waren voor mij namelijk sinds eenige jaren geen onverklaarbare verschijningen meer. Reeds voordat de gevelsteen ontdekt werd, hadden de oude schilderijen mij den weg naar de verklaring van de eigenaardige potten, die ik bij mijn speurtochten door verschillende musea ontdekt had, aan de hand gedaan. De wijze, waarop een spreekpot op een schilderij uit de coll. Steengracht (afb. 1) te pas is gebracht, maakt een verklaring haast overbodig.

Zeer vele musea hebben hun spreekpot of vogelpot; hier vindt men tamelijk oude exemplaren, ginds jongere en soms zelfs vrij jonge zooals in het Pijpenmuseum te Gouda. De Directeur, de heer Helbers, vertelde mij, dat hij ze bij een pottenbakker in een verscholen hoekje vond; dit soort vogelpotten werd nog voor de vorige generatie vervaardigd. Hun vorm was nog vrijwel gelijk aan den Amsterdamschen spreekpot: rond gat opzij ingesneden, oor naar dit gat toe-

gebogen, zoodat de pot gemakkelijk op te hangen was.

Intusschen blijkt uit oude gravures en schilderijen, dat er spreekpotten waren, die met den bodem tegen den muur hingen. Op een miniatuur uit het Breviarium Grimani ziet men bijvoorbeeld naast den deurpost van een boerenhuis een pot met den bodem tegen den muur, blijkbaar een vogelpot. Men kan ze ook op latere werken afgebeeld vinden. Enkele exemplaren zijn er ook wel bewaard gebleven.

Daar is dan de vogelpot uit het Gemeentemuseum te Arnhem (fig. 1). Aan den rand van den vlakken bodem bevinden zich twee doorboorde noppen. Al is er dan ook een gedeeltelijk afgebroken, de bedoeling is duidelijk. Hierdoor moet het koord of het ijzerdraad gehaald worden, waarmede de pot aan den muur wordt gehangen. Deze pot heeft geen opening, waardoor men eieren of jongen uit het nest zou kunnen halen. Een nestgelegenheid dus, waar de bijbedoelingen niet zoo duidelijk spreken of misschien geheel ontbreken.

Op de ruïne van Brederode wordt een vogelpot bewaard, waar de gezindheid der menschen ten opzichte van de vogels weer duidelijk tot uiting komt (fig. 2). Ook deze pot hing eens met zijn vlakken bodem tegen een der muren van het kasteel. In dien bodem is een groot rond gat uitgesneden, waardoor een vaardige hand datgene naar buiten kan halen, wat van zijn gading is. De ophanging is hier op ingenieuze wijze mogelijk gemaakt door een insnijding in den rand van het ronde gat in den bodem. Door deze insnijding kan de pot ge-

makkelijk aan een duim gehangen worden en sluit goed tegen den muur aan (fig. 2b). De vogelpot van Brederode behoort met zijn middellijn van bijna 22 cm tot de grootere modellen. Hoewel de hals was afgebroken, was het putje op den schouder nog aanwezig; hierin bevond zich nog een stukje vermolmd hout: het laatste overblijfsel van het zitstokje.

Onder de vele vondsten uit den bodem van Rotter-

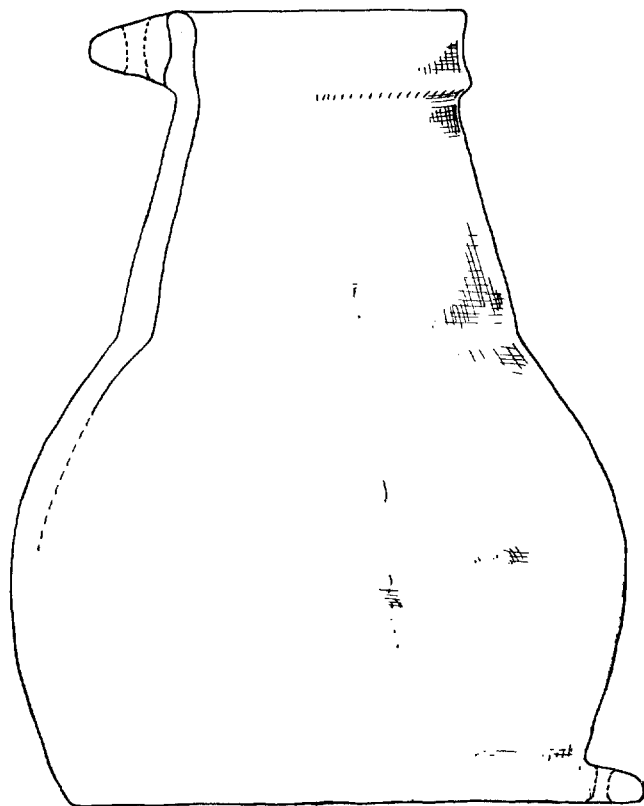


Fig. 1. Vogelpot uit het museum te Arnhem op de helft van de ware grootte

dam, die in het museum Boymans bewaard worden, bevindt zich eveneens een spreekpot van het type met een gat in den bodem.

Een overgangstype schijnt het beschadigde, wel wat plompe stuk uit het West-Friesch Museum te Hoorn. De hals is afgebroken; het gaatje op den schouder bevatte nog een stukje vermolmd hout. De bodem is vrij vlak en er haast op gemaakt om tegen den muur van een huis, dan wel tegen een schoorsteen te hangen. Toch geven de plaatsing van het oor en van het groote vierkante gat in den buik den indruk dat ook deze vogelpot met den zijkant tegen een gevel heeft gehangen. Terwijl de tot nu toe besproken spreekpotten wel eens een exemplaar aan, dat van fijner materiaal gemaakt is. In het museum Boymans te Rotterdam

bevindt zich namelijk een spreekpot van wit Delftsch. Ook dit stuk hing met zijn vlakken bodem klaarblijkelijk tegen den muur (afb. 2).

Over het algemeen laten de openingen in den wand van den vogelpot de gevolgtrekking toe, dat deze openingen automatisch werden afgesloten, wanneer de pot tegen een muur of een schoorsteen hing. Bij enkele stukken moet men echter tot andere gedachten komen. In het Rijksmuseum te Amsterdam vond ik indertijd alle van gewone roodbakkende pottenbakkersklei zijn vervaardigd, treft men bij wijze van uitzondering ook een spreekpot, in den waren zin des woords onthalsd,

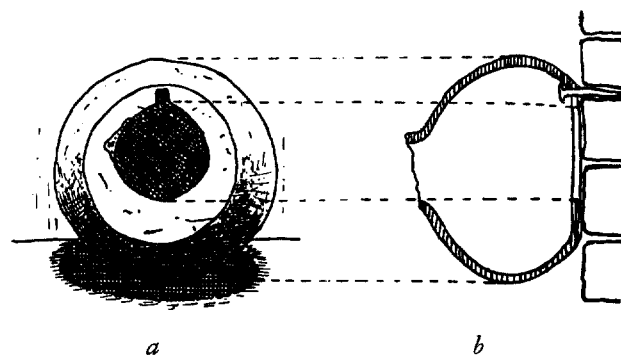


Fig. 2. Vogelpot op Brederode

a. Aanzicht van den bodem; de zwarte cirkel met nok is het gat in den bodem met de insnijding, waar de ophangspijker of duim in past. Middellijn bodemgat 8 cm'

b. Doorsnede, toonend hoe de pot wordt opgehangen

met een ingesneden opening, waarvan de rand schuin was bijgesneden. In dien schuinen kant waren enkele gaatjes gemaakt, hetgeen den indruk wekte alsof de opening afsluitbaar was door een deksel met pennetjes, die in de gaatjes pasten (afb. 3).

In het Friesch museum te Leeuwarden wordt een spreekpot bewaard met een zeer grillig ingesneden opening; ongetwijfeld hoopte men daardoor te voorkomen, dat het bijpassende dekseltje al te licht uit de opening zou glijden. Toevallig heb ik wel eens een stukje aardewerk met een oortje gevonden, waarvan ik de beteekenis niet had kunnen gissen, wanneer de spreekpot uit Leeuwarden met zijn eigenaardige opening mij niet plotseling in gedachten was gekomen.

De vraag doet zich voor, hoe oud de spreekpotten nu eigenlijk wel zijn en of de beide typen te verdeelen zijn in een ouder en een jonger type. Op de oudste afbeeldingen, zooals die in het Breviarium Grimani vindt men steeds den vogelpot, die met den bodem tegen den muur hangt. Deze vertegenwoordigt misschien den oudsten vorm, die in Vlaanderen klaarblijkelijk reeds in de tweede helft van de vijftiende

eeuw optreedt. Het is niet al te onwaarschijnlijk, dat men in dezen tijd ook dergelijke vogelpotten gekend zal hebben, in de Noordelijke gewesten. De vogelpot van Brederode is niet te dateeren, daar niet bekend is, in welk deel van de ruïne de pot gevonden is. Brederode werd verschillende malen verwoest en hersteld; toen de Spanjaarden er na het beleg van Haarlem vandaan gingen, lieten zij een onbewoonbare ruïne achter. Pas weer in de zeventiende eeuw schijnt een deel van den voorburcht bewoonbaar te zijn gemaakt. De spreeuwpot zou dus uit het midden der zestiende eeuw kunnen dateeren, maar kan evengoed ouder zijn.

Bij de opgraving van Spangen vond ik de scherven afkomstig van zeker twee, misschien van meer spreeuw-potten. Zij waren van het type, dat met den buik tegen den gevel rust. Spangen is in 1572 verwoest en daarna niet meer bewoond. Deze vogelpotten moeten dus van vóór 1572 dateeren. Hoe oud ze zouden kunnen zijn is daarmee natuurlijk niet nader te bepalen.

Naast de vogelpotten, die aan den gevel hingen, zijn er tevens potten geweest, die in den gevel werden ingemetseld. In het Centraal Museum te 's Hertogenbosch wordt een eigenaardig gevormd stuk aardewerk bewaard, blauwgrijs van kleur — zoogenaamd gesmoord aardewerk — dat volgens bijbehorende aanteekening uit de muren van het stadhuis te Heusden afkomstig is. (afb. 4). De betreffende aanteekening luidt:

„Pot, uitgebroken met onderscheidene andere uit de muren van het Stadhuis te Heusden. Deze potten dienden om den muur droog te houden. Door haar poreusheid vergaarde zich daarin het vocht uit den muur, dat vervolgens door de opening naar buiten liep.”

De potten werden gevonden tijdens de restauratie in de jaren 1876-1880. De verklaring laat ik voor rekening van de opstellers. Den aandachtigen beschou-

wer zal het opvallen, dat de pot een breedten vlakken halsring bezit, die vrijwel gelijk met het gevelvlak zal hebben gelegen. Bij den daartoe vereischten stand van de pot moet zich op den vlakken bodem nog heel wat vocht hebben kunnen verzamelen, dat niet naar buiten kon afvloeien. Het is trouwens weinig aannemelijk, dat zich zooveel water uit het muurwerk in de pot zou kunnen verzamelen. De eenige bevredigende verklaring voor de vele potten in den gevel van het stadhuis van Heusden is voor mij die, waarbij de potten als nestgelegenheid voor de kleinere vogels worden beschouwd. Het vlieg gat met zijn middellijn van 6 cm is ook voor spreeuwen nog niet te klein.

Tenslotte vindt men in sommige verzamelingen wel eens bijna cylindervormige potten met een bollen bodem, die meestal nog sporen van specie vertoonen. In het museum te Roermond bevindt er zich een, die 16,5 cm lang is; bij den bodem is de middellijn ongeveer 9 cm, terwijl de opening een middellijn van ruim 4 cm heeft (afb. 5). Ik ben geneigd, om ook deze bak-sels als vogelpotten te beschouwen. Ik ben in dit gevoelen gesterkt, nadat de heer L. D. Keus uit Venlo mij schreef, dat hij indertijd aan de hofstede Vlaesrath aan de Niers, in de buurt van Stralen, onder den kroonlijst in een der zijmuren een 20-tal gaten opmerkte. Zij bevonden zich ongeveer een meter onder den goot en bleken ingemetselde potjes te bevatten met een opening van 4,5 cm. De middellijn van het ronde lichaam zal 8 tot 10 cm geweest zijn. Deze potten kunnen geen andere bedoeling hebben, dan den vogels nestgelegenheid te verschaffen.

Ongetwijfeld zullen deze „nestkastjes” ook binnen onze landsgrenzen hier of daar nog wel in situ aan te treffen zijn. Ik houd mij tenminste aanbevolen voor desbetreffende mededeelingen.

NOG EEN SPREEUWPOT

DOOR DR H. BRUNSTING

In aansluiting aan het artikel van Mejuffrouw W. S. S. van Benthem Jutting in de aflevering van Juni 1943 (IX, 3-4, blz. 88) van dit tijdschrift, geven wij hier de beschrijving van een onlangs te Hoogkerk (Gr.) ge-

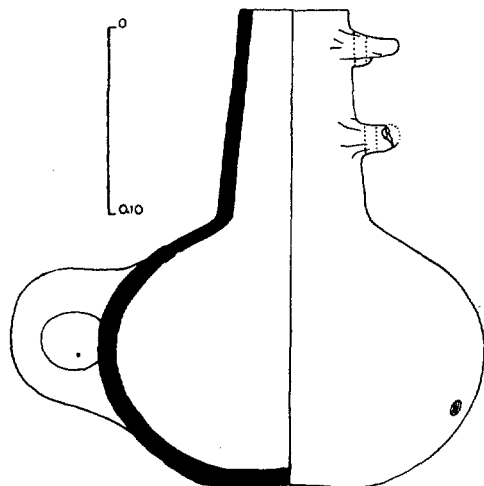


Fig. C

vonden spreekpot (afb. A-C). Het exemplaar kwam in 1942 voor den dag bij het leggen van een waterleidingbuis en werd ongeveer een jaar later aangekocht door Prof. Dr A. E. van Giffen te Groningen.

In hoofdzaak stemt het overeen met de in genoemd artikel beschreven stukken. Het is op de draaischijf vervaardigd, zij het niet zeer zorgvuldig. Het baksel (lichtrood) is gelijk aan dat van het Amsterdamsche exemplaar; een streep bruin loodglazuur loopt, evenals bij het Middelburgsche, in de lengteas over den buik (afb. A).

De Hoogkerksche spreekpot, die, op kleine beschadigingen aan den mond en aan het eene „lusje” na, geheel gaaf is, wijkt echter in enkele opzichten af van de Amsterdamsche en de Middelburgsche. Het grootste verschil is, dat zich in den buik geen gat bevindt, maar alleen een afplatting aan de zijde, die tegen den muur moest hangen (afb. B). Daar de ingang te nauw is om een menschenhand door te laten, kan de „buit” hier niet anders dan door leeg schudden verkregen zijn. Of was deze pot toch alleen op „liefhebberij” berekend? Een tweede bijzonderheid is, dat aan den onderkant een gaatje door den wand gestoken is, klaarblijkelijk om eventueel ingedrongen regenwater af te voeren (afb. A en de figuur C in den tekst).

Wat de dateering betreft, het nieuwe stuk geeft hiervoor geen aanknopingspunten, evenmin de vindplaats, een onbewoonde streek buiten het dorp Hoogkerk.

Tot slot nog enkele maten, ter vergelijking met die van de andere exemplaren:

diameter buik	0,205 m
hoogte grootste diam.	0,075 m
grootste lengte	0,235 m
lengte hals	0,111 m
diameter halsbasis	0,080 m
diam. mond binnenwerks	0,057 m
wanddikte hals	0,006 m
wanddikte buik	0,010 m
dikte oor	0,025 m
afmetingen vlak gedeelte (ovaal)	0,110—0,080 m

BOEKBESPREKINGEN

EEN HANDBOEK VOOR CHINEESCHE CERAMIEK

Nanne Ottema, *Chineesche Ceramiek*. Handboek, geschreven naar aanleiding van de Verzamelingen in het Museum Het Prinsessehof te Leeuwarden, Amsterdam, J. H. de Bussy, 1943.

Nederlandsche museumdirecteuren en particulieren, die zich bezighouden met de rijk ontwikkelde en zoo verscheiden zich geuit hebbende pottenbakkerskunst van het verre Oosten, mogen zich gelukkig prijzen, dat de heer Ottema bij al zijn bezigheden den tijd gevonden heeft om de vruchten van zijn uitgebreide studies op dit gebied in den duidel-

ijken vorm van zijn Handboek samen te vatten. Hij heeft daarmede speciaal aan de Nederlandsche belangstellenden een buitengemeenen dienst bewezen, en het is in dit Jaarboek zeker de plaats om hem dáárvor bijzonderen dank te brengen. Dat wij aan dien dank zonder eenig voorbehoud ook lof kunnen toevoegen voor de wijze, waarop hij dit heeft gedaan, zal hem zeker genoegdoening geven, waar hij zich, blijkens de Inleiding, moeite gegeven heeft om een boek te maken speciaal voor Nederlandsche gebruikers.

Het kan, bij een bespreking in het Orgaan van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond niet de bedoeling

zijn den lezers een overzicht te geven van de Chineesche ceramiek, die, van de vroegste, méér dan drie eeuwen vóór onze jaartelling vervaardigde af, tot de midden negentiende-eeuwsche in dit boek behandeld wordt. Doch wat wél nut kan hebben, is hier aan te geven, waarom dit boek voor Nederlanders speciaal zoo welkom moet zijn.

Ik vind een eerste reden daarvoor in de voortreffelijke Inleiding. Voor Nederlandsche verzamelaars toch en vooral voor de Museum-directeuren, die uit den aard der zaak — omdat zij niet, zooals de collectioneurs, de vrijheid kunnen nemen zich op één onderdeel van het zoo ontzaggelijk uitgebreid gebied der kunstnijverheid, of zelfs maar op dat der ceramiek, te specialiseeren — aan een overzicht der omvangrijke literatuur behoefte hebben, is het bijzonder nuttig, dat zij dit in dit boek vinden. En dat niet in eene, op een of andere wijze bibliografisch geschikte lijst, maar in een vorm, welke tevens duidelijk maakt hoe de kennismaking van West-Europa met het Oostaziatische product geleidelijk zich heeft uitgebreid en hoe, in de laatste kwart-eeuw — door betere bestudeeringsmogelijkheid van zowel de Chineesche geschreven gegevens als vooral van de resultaten van archaeologisch bodemonderzoek, — niet slechts de perioden waartomtrent wij iets weten zéér aanmerkelijk zijn vermeerderd, maar ook veel, dat vroeger gegist werd thans óf onjuist is gebleken óf zijn wetenschappelijke bevestiging heeft gekregen. Leerzaam is het zeker om te zien hoe de groote openbare verzamelingen in het buitenland zijn ontstaan en in hoe sterke mate zij het stempel dragen van de kennis, welke men van het product op het moment van hun ontstaan had en in hoeverre zij daarin afhankelijk zijn van de particuliere collecties, welke zij in zich hebben opgenomen. Juist het historisch inzicht waarvan de opzet dezer Inleiding getuigt, is voor ons zoo vruchtbaar. Hij die zelf getracht heeft in deze materie thuis te geraken en die weet hoe moeilijk veel van deze, dikwijls zeer kostbare en in beperkte oplage uitgegeven werken, en van de in buitenlandsche tijdschriften verschenen artikelen hier te bereiken zijn, voelt zich ook voor den inhoud van het Handboek-zelf gerustgesteld, als hij bemerkt hoe goed de heer Ottema in die literatuur thuis blijkt te zijn en hoezeer hij in staat is gebleken haar deugdelijk te gebruiken.

Een tweede prijzenswaardige karaktertrek van het boek ligt in de methode volgens welke het is opgezet. De heer Ottema is, — al kan men zijn liefde en bewondering voor het mooie product achter zijn woorden duidelijk gevoelen, — niet uitgegaan van een aesthetische waardeering. Hij geeft aan elke periode, waarin wij gewoon zijn de ceramische productie te verdeelen, volledig aandacht, nadat hij, door van de politieke en economische historie ervan een kort overzicht te hebben gegeven, haar van andere heeft onderscheiden; bij de karakteriseering der verschillende perioden is hij uitvoerig over de techniek. Gelukkig, want dáaraan vooral kan men houvast hebben voor de indeeling der stukken in een bepaalde periode. Een vaak uitvoerige en duidelijk met voorbeelden en zeer goede afbeeldingen gedemonstreerde beschrijving der typen is zeker noodig bij het product van een volk, dat zóó sterk aan traditie hecht als het Chineesche, waar een latere nabootsing van een vroeger product vaak, — niet altijd — eer uit eerbied geschiedt dan om met vervalsching te bedriegen. Het blijft een feit, dat

het onderkennen van het werkelijk oude product toch een ceramisch onderscheidingsvermogen, om niet te zeggen gevoel vereischt, maar voorzoover feitelijke gegevens helpen kunnen, wordt in dit Handboek het materiaal daarvoor verschaft.

Dat Nederlanders speciaal met dit boek geholpen worden, is voorts nog te danken aan verschillende punten. Zeer veel voorbeelden van de illustratie zijn gevonden in Nederlandsche collecties, waarbij uit den aard der zaak het Princessehof-zelf het leeuwendeel leverde. Er is dus een aanwijzing voor de gebruikers, waar zij gemakkelijk het voorwerp-zelf zullen kunnen zien en met hun eigen stukken vergelijken. Dat de Haagsche museum-collectie méér had kunnen leveren — vooral voor de vroege perioden — mag ik zeker wel opmerken! Belangrijker echter zijn andere zaken, waarbij ik denk aan de hoofdstukken, welke de Nederlandsche belangstelling voor de Chineesche producten tot onderwerp hebben. Daar is bijvoorbeeld dat over het „kraakporcelein” een Chineesch exportproduct, waarvoor nergens zooveel belangstelling was als juist in Nederland, waar het door de V.O.C. in groote hoeveelheden werd aangevoerd; een interessante uitweiding is die over het — ten gevolge van deze belangstelling — zoo overvloedig voorkomen van dergelijke porceleinen op 17de eeuwsche stillevens. Een bespreking van de in het K'ang-Hsi en Ch'ien Lung blauwe en polychrome product van ouds hier gemaakte onderscheidingen (blz. 188 vlg) waarvoor tal van oude veilingscatalogi hebben gediend, sluit hierbij aan. Dat, vooral met het oog op de groote, van wijlen R. D. Verbeek door het Princessehof overgenomen, collectie van in Indië bijeengebrachte zogenaamd „grove porceleinen” aan deze bijzondere aandacht gegeven wordt, is voor ons land, waar zooveel dergelijke stukken in de Oost verzameld hebben, zeker nuttig, vooral omdat het de eigen, blijvende waarde van deze producten, ook naast het fijner werk, toch duidelijk maakt. Het vestigt er de aandacht op welk een belangrijke bijdrage Nederlandsch-Indië — en vooral de oostelijke eilanden — kunnen leveren voor onze kennis van de vroege porceleinen. De publicaties van De Flines worden daarbij terecht als zeer belangrijk naar voren gebracht. Wij deelen den wensch, dat verdere, systematische onderzoekingen, bijvoorbeeld op Celebes, in staat zullen stellen de conclusies nog wat verder te trekken dan nu nog mogelijk is. Ook het hoofdstuk over de zogenaamde Martavanen, de groote scheeps- en voorraadpotten, waarvan bijvoorbeeld de oudste, uit de T'ang-periode, in Midden Java gevonden zijn en waarvan latere typen in Borneo bij godsdienstige plechtigheden werden gebruikt, is voor Nederland interessant; niet alleen om deze Indische relatie, maar ook, omdat deze potten dank zij ons druk handelsverkeer ten onzent zeer vaak voorkomen. De verzameling in het Princessehof is er om die reden ook vrij ruim van voorzien, zooals zij ook, dank zij de collectie-Verbeek en de collectie-Van der Meulen aan in Indië gevonden stukken zeer rijk is. Dit is aan de volledigheid van het Handboek zeker ten goede gekomen, zooals men reeds uit het hiervóór gezegde heeft kunnen opmaken.

Hoewel eenigszins buiten het kader vallend is toch ook het hoofdstuk over de Japansche ceramiek juist bij dezen opzet in het boek op zijn plaats en zeker welkom.

Ik twijfel er niet aan of het boek zal druk worden ge-

bruikt. Dat zal te zijner tijd een tweeden druk wettigen. Moge het den heer Ottema gegeven zijn daarin dan ook de resultaten te verwerken van in de laatste jaren gedane vondsten en gegeven beschouwingen, welke ons door den oorlogstoestand niet hebben kunnen bereiken; ik vermoed, met hem, dat dat nog een tamelijk rijke oogst zal kunnen zijn.

Mei 1944.

H. E. VAN GELDER

Edith Greindl, *Corneille de Vos*, portraitiste flamand (1584-1651). Editions de la librairie encyclopédique, Bruxelles 1944.

Barones Edith Greindl heeft zich reeds gedurende verschillende jaren met de kunst van Cornelis de Vos beziggehouden, zooals uit op diverse plaatsen gepubliceerde studies van haar hand blijkt. Als resultaat van hare onderzoekingen is thans een typographisch uitnemend verzorgd boekdeel verschenen, dat een hoogst welkome bijdrage levert tot de kennis van de Vlaamsche schilderkunst uit den tijd van Rubens. Na de summiere monographie over den schilder door Josef Muls, in 1933 verschenen, volgt thans deze definitieve studie, die den solieden grondslag vormt voor elk verder onderzoek over den meester. Dit laatste blijft noodzakelijk, waar er n.l. nog verschillende schilderijen over zijn, waarvan het auteurschap aan De Vos of aan diens naaste omgeving open blijft. Het verwondert in dit verband, dat de korte paragraaf aan De Vos' verhouding tot zijn tijdgenooten en navolgers gewijd zoo opvallend mager is uitgevallen. Zoo had men ook — om iets te noemen — gaarne een en ander vernomen over de relatie tusschen De Vos' werk en een reeks vroege portretten door Anthony van Dyck. De vaak optredende, opvallende gelijkenis tusschen beide meesters heeft in het verleden meermalen tot vergissingen aanleiding gegeven en hoe staat het thans met deze vraag?

Het bekende portret eener onbekende dame met tulp in de hand in het Mauritshuis (Cat. No. 695) stelt eveneens een moeilijk op te lossen probleem. Terecht wordt de toeschrijving van dit werk aan Cornelis de Vos door de schrijfster verworpen, waarvoor zij goede gronden aanvoert. Haar toeschrijving aan Geldorp Gortzius overtuigt helaas echter evenmin.

Het valt te betreuren, dat in deze monographie het werk van leerlingen, waarvan ruim een half dozijn althans bij name bekend is, noch van navolgers ook maar genoemd wordt. Ook de nog steeds geheimzinnige meester van de familieportretgroep te München, vroeger als de meester van Ribaucourt aangeduid, blijft nog rondwaren en ons verontrusten. Op veilingen duiken talrijke portretten op naam van C. de Vos op, die van zeer verschillenden oorsprong moeten zijn.

Bepalen wij ons in het volgende echter tot het door Edith Greindl over De Vos zelf gebodene dan kunnen wij niet anders dan dankbaar zijn. De schrijfster geeft blijk diens schilderijen met zorg bestudeerd te hebben, zij kent de origineelen uit eigen aanschouwing en gaat niet slechts op af-

beeldingen af. Haar doorgaans uitstekende analyse der portretten alsook de samenvattende hoofdstukken, die over coloriet en technische factuur handelen, leveren hiervan het welsprekend bewijs. Ook methodisch valt er op haar werkwijze niets aan te merken.

Desalniettemin zijn er enkele punten, waarop men de schrijfster niet vermag te volgen. Onduidelijk blijft de jeugd-ontwikkeling van De Vos. Het oudste gedateerde portret van den meester — tevens een zijner bekendste schepingen — is de beeltenis van Abraham Grapheus van 1620 in het museum te Antwerpen. Onze meester was toen reeds zes en dertig jaar oud. Uit hetzelfde jaar zou volgens de schrijfster een gesigneerd en gedateerd kinderportret dateren in de verzameling Osterrieth te Brussel. Laatstgenoemd portret nu is niet alleen van veel bescheidener rang dan de Grapheus maar verraadt tevens een afwijkende factuur, met veel hoogsels in de verflaag en zonder de savante onderschildering, die bij De Vos tot zulk een rijke kleurnuanceering pleegt te voeren. Bovendien ziet dit meisje er onvervalscht Hollandsch en niet Vlaamsch uit. Samenvattend kan men slechts concludeeren, dat de signatuur ondeugdelijk zal zijn. Dubieus blijft ook het portret van een staand meisje bij professor Georges Hulin de Loo te Gent: beide kinderportretten staan stukken ten achter bij de meesterwerken van Cornelis de Vos, die slechts luttele jaren jonger kunnen zijn: de allerliefste groep van 's kunstenaars dochtertjes te Berlijn en het staande meisje te Chatsworth.

Van 1608 dateert blijkens de signatuur een familiegroep in de collectie Thyssen te Lugano, van 1609 een dito groep bij Dr. Frans Heulens te Brussel. Hierbij sluit de schrijfster nog een tweetal familiegroepen aan, een in de verzameling Beeckmans van West Meerbeek te Antwerpen en een ouderpaar met klein meisje van 1620 in het museum aldaar. Deze vier schilderijen zijn naar onze meening niet van De Vos, zelfs niet Vlaamsch maar naar den stijl te oordeelen ontegenzeggelijk Hollandsch van oorsprong. Het wil ons dan ook voorkomen, dat deze ongesigeneerde werken zoo spoedig mogelijk uit het oeuvre van den grooten Vlaamschen portrettist, die Cornelis de Vos was, geschrapt dienen te worden, aangezien zij den zuiveren blik op diens werk dreigen te vertroebelen. Het portret van een staande dame met haar zontje in de verzameling Daniel Schellekens te Brussel is anoniem werk van inferieure kwaliteit.

Een extra woord van lof verdienen de talrijke illustraties, waaronder enkele hoogst aantrekkelijke details de zich zelf steeds gelijkblijvende reeks portretten op de aangenaamste wijze onderbreken. Als kinderpsycholoog gaat Cornelis de Vos ons thans wellicht het meest ter harte. Ondanks alle verschil in kleedij blijkt het kind in de achter ons liggende eeuwen weinig veranderd te zijn. De aanbiddelijke oogopslag, het schuchtere en tevens onbevengene in de beweging, dat alles zijn trekken, die de Vlaamsche meester op onnavolgbare wijze heeft weten vast te leggen. Niet het minst zijn het de kinderportretten, die de kunst van De Vos levend maken, ook voor onzen tijd.

W. R. JUYNBOLL

REGISTER

Niet opgenomen zijn de namen in de noten. De romeinsche cijfers verwijzen naar de illustratiebladzijden.

- | | | | |
|--|------------------------------------|---|---|
| Aargau: 5 | Brussel: 4 | Cole Green: 48 | Ernst Casimir: 51 |
| Abtspoel: 45 | Blankenheim, F. van: 35 | Cotterell, H. H.: 13 | Eliezar: 3 vlg. |
| Agtienhoven: 30 | Bleyswyck, van: 9 | Cowper: 48 | Eligius H.: 16 |
| Albertina Agnes: 52 | Blommendaal: 41 | Cubbinck, S.: 36 | Eloy, St.: 11 |
| Alckemaede, H. van: 36 | Bloys van Treslong, D.: 36, 37 | Cuylemburg, C. van: 38 | Elsen, A. van Raesfelt van: 38 |
| Aldby Park: 45, 48 | Boom, A. van der: 24, 25 | Credo, W.: 64 | Elzas: 6 |
| Alkmaar: 10, 11 | Boon, C.: 64 | Cressant: 43 | Esens: 30 |
| Allard, P.: 44 | Bodelschwingh-Plettenberg: 38 | Damate: 33 | Esther: 6, 7 |
| Amberg: 16 | Boileau, E.: 8 | Damme, P. van: 57 | Eversdyck, H. C. J.: 47 |
| Amerongen, F. B. van: 37, 38 | Bois Drahonet, A. Du: 38 | Decima: 59 | Ewyck, D. J. van: 59 |
| Amersfoort: 15-17 | Boisot, L.: 64 | Dedel, P.: 46 | Falck: 57, 62 |
| Amstel van Mynden, W. van: 36, VII | Bollina, J.: 46 | Delden, huize Twickel: 46 | Fenema: 61 |
| Amsterdam: 8-16; Doolhof 29; Nieuwe Kerk 29; Amstelkring 51; Koninklijk Museum 56; Rijksmuseum 44, 50 vlg. | Bolnes, huis ten Donck: 1, 42 | Delft: 9, 10, 13, 45, 47; huis Portugal 46, Oude Delft n. 2, 46 | Flament: 58 |
| Anhalt, C. L. van: 38, VII | Bolsward: 15-17 | Denekamp, huize Singraven: 44, 46 | Fockens: 57 |
| Anthonius, M.: 3 | Borselen, F. van: 52 | Dengede, S. van: 33 | Fournier, J.: 38 |
| Antwerpen: 11, 13, 14, 46, 48; Kerk H. Borromeus, Het Steen 46 | Bossche, B. van den: 44 | Desborough: 45, 48 | Francken, D.: 29 vlg. |
| Apostool, C.: 53 | Bourgondië, Philips van: 35 | Deventer, van: 2 | François I: 51 |
| Arkel, J. van: 34 | Bouts, Dirk: 16 | Dexel: 16 | Franck van Berkhey, J. C.: 64 |
| Arnhem: 49, 67 | Braamcamp, J.: 32 | Doesburg, Groote Kerktoren: 49 | Frederik II van Pruisen: 52 |
| Ars Aenuila Naturae: 32 | Brakell, F. L. W. van: 39 | Doetinchem: 49 | Frederik V van de Paltz: 37 |
| Aylva, van: 15 | Brand: 51 | Dieren: 33 | Friesland: 8 |
| Baartz: 57 | Bredehoff, F. van: 47 | Dieussart: 43 | Gallen, St.: 5 |
| Baden, Fredrik van: 35 | Brederode, ruïne van: 67, 69 | Dirk bastaard van Holland: 36 | Gallois, H. C.: 7, 16 |
| Bakhuizen: 64 | Breton van Doeswerff, A. le: 46 | Dom, C.: 30 | Garnaer, G. van den: 36 |
| Baudoin, F.: 43 | Breviarium Grimani: 67, 68 | Dominicus, J.: 1 | Geeraerts: 42 |
| Bazel: 5 | Broekhuisen, L. W. van: 38 | Doornenburg: 49 | Geertruidenberg: 61 |
| Baurscheit, van: 40 vlg. | Brugge, P. van: 45 | Dordrecht: 8 | Gelder, H. E. van: 7 |
| Benthem Jutting, W. S. S. van: 67, 70 | Bun, L. van: 36 | Dorsman: 42 | Gelre, Vereeniging: 49 |
| Bentinck van Schoonheeten, V. R.: 38, VII | Burckhardt: 5 | Drongelen, H. van, J. van: 36 | Gendt, van: 53 |
| Berg, Adolf van: 33 | Burgh, Kerk: 46 | Drijfhout, B.: 42 | Gerard, P.: 33 |
| Bergen: 8, 11 | Buys, J.: 38 | Dubois, H.: 56 | Gerson, H.: 49 |
| Bergen op Zoom: 11, 12 | Bylandt, O. A. van: 38 | Dumonceau: 51 | Giffen, A. E. van: 70 |
| Berlijn, Kaiser Friedrich Museum: 6, 37 | Bylert, J. van: 37 | Dussen, N. van der: 36 | Glauber: 40, 43 |
| Bernini: 41; P. V. —: 49 | Callot: 30-31 | Duyyn, F. M. van der: 39 | Goedhart, J. C. A.: 39 |
| Bernulphus, H.: 62 | Candi: 51 | Ebbelaer: 41, 44 | Goes, Maria Magdalenakerk: 1 vlg. |
| Beudeker: 32 | Capelle: 61 | Egmond van Merestein, A. van: 36, VII | Goeyert: 35 |
| Bezemer: 10 | Cau-Loncque: 46 | Endeldijk: 43, 47 | Gogel, I. J. A.: 52 |
| Bicker, G.: 45 | Ceylon: 50 | Engeland: 13 | Goltstein, E. B. van: 38 |
| Bisschop, verz.: 3 | Christina van Zweden: 51 | Engeldijk: 46 | Goltstein van Oldenaller, H. R. W. van: 39 |
| Björnstahl: 51, 55 | Clumber-Park: 45, 48 | Enghuizen, D. van: 36 | Gouda: 9, 10 |
| | Cock Blomhoff, J.: 59 | Enkhuizen: 15-17 | Goye, G. van den: 36 |
| | Cock, J. C. de: 43, 47 | Enriquez, F.: XV | Grantham: 48 |
| | Coeck van Aelst, P.: 4 | Erasmus: 29, 32, 41 | Gravenhage, 's-: 7; huis Huguëtan 42, 45; huis van Noyelle 50; Huis ten Bosch 52; Mauritshuis 53, |
| | Cohen, E.: 19 | | |
| | Cohen-de Meester, W. A. T.: 19, 20 | | |

- 58; Koninklijke Bibliotheek 53, 55, 58; Raadhuis 43; Logement van Amsterdam 43; Rijksbur. voor Kunsth. Doc.: 49
 Greindl, E.: 72
 Grill, A.: 32
 Groenloo: 49
 Groningen: 9, 12
 Gruppello: 41
- Haag, T. P. C.: 50
 Haarlem: Bosch-en-Hoven 45, 46; Frans Halsmuseum 38
 Habich: 32
 Hackfort, H. van: 36
 Haeften, J. van: 36
 Halberstadt: 6
 Hamburg: 8
 Hamerster, D. A.: 56
 Hannaert: 41
 Hannover, Prov. Museum: 37
 Hartogs, D.: 57, XV
 Haverkamp-Rode: 56
 Haye, de la: 37
 Heen, W. van der: 39
 Hein, P.: 52, 53
 Helbers: 67
 Helbig, J.: 21
 Hem, P. van der: 39
 Hemert, douair. van: 32
 Hemmen, huis te: 49
 Hemsterhuis, F.: 50, 51
 Hendrik van Beieren: 35
 Hendrik van Nassau-Ouwerkerk: 48
 Hendrik van Solms: 38
 Hendrik Casimir van Nassau: 37, VI, 51
 Hendrik VIII: 32
 Hennenort: 51
 Hertogenbosch, 's-: 11, 12, 16, 18; Centraal Museum: 69
 Heusden: 18; Stadhuis: 69
 Heyden, J. van der: 44
 Hildburgh, W. L.: 49
 Hilton Price, F. C.: 11
 Hintze: 11
 Hoen, R.: 36
 Hoenhorst, H. van: 36; J. van: 36
 Hoet: 37, 38
 Hoey Smith, van: 45, 49
 Hofman: 56
 Hohenlohe, B. van: 33, 35
 Honthorst, W. van: 37; id. G. van: 37
- Hoogeveen Langerak, J. A. van: 14
 Hooghe, R. de: 48
 Hoogkerk: 70
 Hoogvliet: 43
 Hoorn, Westfriesch Mus.: 68
 Horrix, J. P.: 59
 Horst, D. van der: 36
 Hout, J. van: 13
 Hubert, St.: 32
 Hübner: 20
 Huebner, F. M.: 25
 Huelde, S. van: 36
 Hulst: 11
 Hulthem, van: 63
 Hussey: 48
 Huybert, D. de: 46
 Huysum, J. van: 43
- Isaac: 50
 Isselmuden, H. van en R. H. van: 38, VII
- Jan: 10
 Jansen van Ceulen, C.: 37
 Jacoba van Beieren: 52
 Joncourt, L. G. de: 50
 Jones, I.: 40
 Jonge, de: 63
 Jonxis, J. L.: 38, 39
 Juynboll, W. R.: 72
- Kampen: 9, 11, 12
 Karel II: 53
 Karel V: 4, 16
 Karlsruhe, Gemäldegalerie: 37
 Kassel, Hessisches Landesmuseum: 30
 Kastele, R. P. van de: 54
 Keetlaar: 1
 Kennemerland: 43, 46
 Kenswaelre, L. van: 36
 Keppel, H. van: 36
 Kerkdriel: 49
 Kessen, A.: 15
 Key, L. de: 42
 Keulen: 6
 Keus, L. D.: 69
 Keyter, H. de: 41, 42
 Klिंगental: 5
 Kloot Meyburg, H. van der: 1
 Knoef, J.: 25
 Koudekerke, huis der Boede: 42
 Kuile, E. H. ter: 2, 25
 Kunst-Galerij, Nationale: 52
- Lambert van Meerten: 46
 Lambillot: 41
 Lampsius: 53, 54
 Lanckhorst, J.: 64
 Ledersack, A.: 33, 35, 36
 Leers, A.: 45
 Leeuwarden: 11; Friesch Museum 3, 68
 Leeuwen, D. van: 44
 Leiden: 8, 13, 15-17; Archaeol. Mus. 59; Gemeenlandshuis 14; Groenoord 45; huis te Swieten 45, 46; Mus. van Nat. Historie 59; St. Pancraskerk 2, 53
 Leuke Dissava: 50
 Leurs, S.: 42
 Leyenburg, F. van: 38
 Limborch, H. van: 43
 Limoges: 63
 Limousin: 63
 Lintelo, W. van: 38
 Locquet, P.: 30, 32
 Lodewijk XIII: 8
 Lodewijk Napoleon: 53, 54
 Lodewijk Philips: 52
 Loe, F. van der: 36, VII
 Logteren, I. en J. van: 43, 47
 Londen: 8; V. e. A. Mus.: 49
 Loo, Het: 41, 48
 Loosdrecht, Van Sypsteyn-Stichting: 30, 31
 Louvre, Musee du: 32
 Loyola, I. van: 51
 Lunsingh Scheurleer, D. F.: 15
 Lunsingh Scheurleer, Th. H.: 29, 50
 Lupus: 63, coll. XI, XIII, XIV
 Lutma, J.: 18
 Luttervelt, R. van: 33
 Lynden, J. van: 37
- Maasgouw, de: 15
 Maastricht: 16 enz.
 Mainz: 6
 Maria van Hongarije: 16
 Marken, H. van: 39
 Marot: 41, 42
 Maximiliaan: 31
 Meer, van der: 37
 Meerman, J.: 61
 Meerten, van: 47
 Melin, M.: 61, XII
 Merwe: 10
 Merwede, Slot: 7
- Meyering: 40, 43
 Middelburg: 45, 46; huis van den Brande 42, VIII; huis Van de Perre 42
 Middelburg, Kasteel: 11
 Monumenten, Geldersche: 49
 Moor, C. de: 43, 46
 Mor, A.: 35
 Moreelse, P.: 37
 Mores, J.: 51
 Moucheron, I. de: 43; F. de: 40, 43
 Mulder, Ad.: 1, 3
 Murray: 7, 10
 Mijdrecht: 38
- Nagell, A. W. J. J. van: 39
 Netscher, C.: 38
 Neumann, J. H.: 38
 Neurenberg: 8, 11
 Nicolet, G.: 39
 Noordwijk, huize Offem: 46
 Nijmegen: 8, 11, 15-17, 49
- Oosterland, Kerk: 47
 Oosthuizen, Kerk: 44
 Opburen, H. van: 34, 36
 Oranjewoud: 52
 Os: R. van: 58
 Ottema, N.: 70
 Oudaen, J.: 46, 57
 Overschie, huis Den Tempel: 46
 Ozinga: 42
- Pallandt, E. J.: 39; R. J. C.: 39
 Palthe, I.: 38
 Panshanger: 45, 48
 Parijs: 8
 Pauw van Darthuysen, D.: 35
 Pelinck: 46
 Penningkabinet: 59
 Pesters van Wulpenhorst, W. N. de: 38
 Petrus Christus: 16
 Pfirsch, von: 39
 Piccardt: 1
 Plas, van der: 41
 Poelenburg: 37
 poppenhuis: X, XI
 Pot, van der: 43, 46
 Poussin: 40
 Printhaghen, A. van: 33
- Quellinus: 41, 43
 Quinkhardt: 38
 Quirinus: 64

- Raesvelt, A. van: VII
 Ramairone: 61
 Randwyck, F. S. C. van: 38, VII
 Rechteren van Arnhem, J. D. van: 39
 Reede, van: 57
 Reede, Godard van: 37
 Renaud, J. G. N.: 7, 28, 67
 Repelaer van Driel, O.: 56
 Reymerwael: 11
 Rieth, A.: 27
 Romans: 42
 Roos, C. S.: 52, 58
 Rossum, G. van: 36
 Rotterdam: 7, 9-11, 29, 49; Beurs 42; huis Ellemeet 42; huis Trompenburg 45-48; museum Boymans 9, 25, 68; Oude Mannenhuis 45, 47
 Roermond, museum: 69
 Royer, J. T.: 55
 Ruyter, de: 51, 53
 Rycx: 43
 Rijswijck, D. van: 57
 Sack: 51
 Sande, J. van der: 36
 Sanden, J. van der: 46
 Sauvageot: 32
 Sauzay, A.: 32
 Schayck, van: 35
 Schey, D.: 57, XV
 Schiedam: 46
 Schimmelpenninck: 53
 Schimmelpenninck van der Oye van Nyebeek en de Poll, A.: 39
 Schmitz, H.: 5, 7
 Schoonhoven: 15-17
 Schorer, D.: 46, 48
 Schuylenburch van Bomme-
 nede, van: 57
 Scorel, J. van: 36
 Shee, M.: 43, 47
 Sierck, F. van: 35
 Slagter, J.: 14
 Sloet van Hagendorp: 39
 Sloet van Slinderen: 38
 Sloet van Warmelo: 38, VII
 Sloomans, C.: 12
 Snoy, L.: 35
 Snouckaert van Schauburg: 38
 Soestdijk: 41, 44
 Spangen: 69
 Spinola: 61
 Splinter van den Enge: 36
 Staring, A.: 27, 40
 Stavoren: 56
 Stockholm: 44
 Strassburg, Münster: 23
 Swaerdecroon, H.: 64
 Swalue: 1
 Swart, P. de: 41
 Taets van Amerongen, J.: 36, 37, VII
 Teddens: 19
 Teekenacademie, Haagsche: 54
 Temminck, C. J.: 59, 62
 Temminck, E.: 52
 Tessin: 44
 Thuret, François: 51
 Thuringen, C. van: 33, 35
 Thurkow, coll.: 46, VIII
 Titius, C. H.: 50, 51, 56
 Torck, F. W.: 38, VII
 Toulain, H.: 51, XIV
 Trier: 6
 Trip van Zoutlandt: 38
 Troger, S.: 56
 Tromp: 51, 57
 Tudor: 13
 Tunis: 4, 6
 Uffenbach, von: 57
 Ulm: 8
 Unger, W. S.: 1 vlg., 9
 Utenleen, J.: 63
 Utrecht 9, 11, 15-17; Balye D. Orde 33, Centr. Museum 35, 37, 38; Dom 35; Kapittelkerken 62
 Valdez, de: 44
 Vecht: 43, 49
 Veening, J.: 30
 Veer, van der: 37
 Velzen, G. van: 53
 Venlo: 11, 69
 Vennekool, J.: 42
 Verbruggen, P.: 41, 44, 45
 Vergilius: 63
 Verheul: 45
 Verhulst, R.: 41, 43, 44, 53
 Vermeyen, J. Cz.: 4
 Verster: 7, 61
 Vervalcke, G. Csz.: 2
 Versailles: 38
 Villa d'Este: 52
 Vinckenbrinck, A.: 29 vlg.
 Viollet-le-Duc: 11
 Visberg: 16
 Vlaesraeth: 69
 Vlas, W.: 13
 Vlimerschen, R. van: 36
 Vlissingen, Beeldenhuis: 42
 Vondel: 57
 Voorst, huis te: 49
 Vorst, Albert: 36
 Vos van Steenwijk, G. W. de: 38
 Vosmaer, A.: 50, 51, 55, 61
 Walré, J. van: 61
 Wassenaer, K. G. W. van: 39
 Wassenaer van Catwyck, O. J. E.: 39
 Wassenaer, U. W. van: 38, VII
 Wassenbergh: 8, 11, 12
 Weissmann: 3
 Welderen, J. W. van: VII
 Welkes, J.: 57
 Werff, van der: 13, 42, 43, 48, 64
 Weyden, R. van der: 16
 Wilde, de: 43
 Wildenbosch, de: 46
 Willem I: (prins) 51, 52; (koning) 53
 Willem II: 51
 Willem IV: (graaf) 34; (stadhouder) 51, 56
 Willem V: 54
 Willem Frederik van Nassau: VI
 Willibrordus: 35
 Windesheim: 45, 49
 Wit, J. de: 42, 43
 Wonder, P. C.: 38
 Worksop: 45
 Woudesteyn, huis: 46
 Wttewael, J.: 36
 Wyckersloot, van: 37
 Xavery, J. B.: 42-44, 47, 52
 IJsselsteyn, G. T. van: 3
 Zesen, van: 57
 Zschokke, F.: 23
 Zuijlen van Nyevelt, S.: 36, VII
 Zijdebalen: 43

NEDERLANDSCHE OUDHEIDKUNDIGE BOND

(Opgericht 17 Januari 1899)

BESCHERMVROUW: H. M. DE KONINGIN

BESTUUR:

Prof. W. A. E. VAN DER PLUIJM, Voorzitter; Jhr Dr D. P. M. GRASWINCKEL, Wnd Secretaris;
JACOB MEES, Penningmeester.

Stukken betreffende het lidmaatschap en alle overige stukken, den Oudheidkundigen Bond betreffende, te zenden aan den Bonds-Secretaris, Jhr Dr D. P. M. Graswinckel, Bleyenburg 7, Den Haag. Het adres van den Penningmeester is: J. Mees, Beursplein 10, te Rotterdam. Het nummer der Postgirorekening van den Bond is 140380 te Rotterdam.

VERANDERING VAN ADRES

In het belang van een regelmatige verzending van het Oudheidkundig Jaarboek gelieve men verandering van adres mede te deelen aan den Wnd Secretaris van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, Jhr Dr D. P. M. Graswinckel te 's-Gravenhage, Bleyenburg 7.



NIEUWE UITGAVEN EN HERDRUKKEN:

- BREE, L. W. DE, Walcheren onder vreemde heersers. 1945. VI, 122 blz., met 6 platen en een kaart, 8vo. gebonden *f* 5.—
- BYVANCK, A. W., De beteekenis van de klassieke kunst. Uitgegeven bij gelegenheid van den 8sten Februari 1941 door den Rector-Magnificus. IV, 26 blz. 8vo. *f* 0.85
- BYVANCK, A. W., De voorgeschiedenis van Nederland. 4e dr. 1946. XII, 252 blz. met 76 afbeeldingen op 36 platen, 18 tekstfiguren en kaarten, 8vo. in heel linnen *f* 6.50
- BYVANCK, A. W., Nederland in den Romeinschen tijd. 3e dr. 1945. Deel I: 308 blz. met 47 afbeeldingen op 24 platen en 8 kaarten in den tekst. — Deel II: blz. 309-744, met 82 afbeeldingen op 40 platen, 12 tekstfiguren en 13 kaarten in den tekst. 8vo. Deel I en II samen, gebonden in 2 banden *f* 20.—
- KETNER, F., Handel en scheepvaart van Amsterdam in de vijftiende eeuw. 1946. XVI, 224 blz. met 42 tabellen en een uitslaande kaart, 8vo. in heel linnen *f* 12.—
- PHILOSOPHIA ANTIQUA, I. W. J. VERDENIUS and J. H. WASZINK: Aristotle on coming-to-be and passing-away. 1946. VI, 90 blz. 8vo. *f* 3.—
- REPERTORIUM van boeken en tijdschriftartikelen op het gebied van de geschiedenis van Nederland, verschenen in het jaar 1940. Samengesteld door ALEIDA GAST en N. B. TENHAEFF. 1943. VIII, 212 blz. 8vo. *f* 3.—
- REPERTORIUM van boeken en tijdschriftartikelen op het gebied van de geschiedenis van Nederland, verschenen in het jaar 1941. Samengesteld door ALEIDA GAST. 1945. VIII, 180 blz. 8vo. *f* 6.—
- SCHILFGAARDE, P. VAN, De zin der geschiedenis. Een wijsgeerige bespreking van den gang der mensheid. I. Grondslag. 1946. VIII, 328 blz. 8vo. in linnen *f* 10.—
Het eerste van 3 deelen, die tezamen een grootsch Nederlandsch standaardwerk vormen.