



Keuze uit de aanwinsten

19de-eeuwse Nederlandse tekeningen

I ANTHONY OBERMAN

(Amsterdam 1781-1845 Amsterdam)

Stilleven van bloemen en fruit in een mandje van riet, op een marmeren blad

Olieverf op papier, 288 x 236 mm.

Rechts onderaan gesigneerd met initialen: A: O. Dit blad betekent op twee fronten een aanwinst voor het Rijksprentenkabinet. Anthony Oberman was nog niet vertegenwoordigd met een representatief uitgewerkt stuk; daarnaast is het een voorbeeld van een type werk waarvan in zijn oorspronkelijke vorm nog maar weinig voorbeelden bestaan. Om het schilderen in olieverf onder de knie te krijgen en om de meest effectvolle weergave van speciale details te bestuderen, moeten schilders vaak oefeningen en studies hebben gemaakt. Paneel en doek waren voor dat soort werken te dure materialen en daarom werd papier vaak als drager gebruikt. Veel van die olieverfstudies en -schetsen zijn later weggegegooid of, als het enigszins volwaardige composities waren, op paneel geplakt, gevernist en als schilderijen verhandeld. In veel gevallen zijn die schetsen op verzoek van nieuwe eigenaars afgemaakt of opgewerkt. Zo bevatte de nalatenschapsveiling van Oberman (Amsterdam, 31 maart 1846) behalve de gebruikelijke omslagen met getekende studies ook een omslag met *Geschilderde Studiën* en een met *Getekende en geschilderde Studiën* (respectievelijk T en FF). Van die geschilderde studies zijn thans geen andere voorbeelden meer bekend.

Het stilleven in olieverf is een geheel voltooid werk, dat bovendien door Oberman op zijn gebruikelijke manier met initialen is gesigneerd.

De pittige accenten die zijn niet al te talrijke stillevens kenmerken, ontbreken echter goeddeels. Daarom is het niet onaannemelijk dat dit blad dateert uit de periode dat hij zich begon te oefenen in de weergave van stillevens met bloemen en fruit. Dat moet omstreeks 1830-'32 zijn geweest. Tot dan toe had Oberman landschappen en vooral voorstellingen met paarden gemaakt, waaronder ook enkele paardenportretten (J. Knoef, 'A. Oberman', in: *Tusschen rococo en romantiek. Een bundel kunsthistorische opstellen*, Den Haag 1943, pp. 244-252; W. Loos, G. Jansen en W. Kloek, *Voor en na Waterloo. Schilderijen uit de collectie van het Rijksmuseum, 1800-1830*, Amsterdam/Zwolle 1997, pp. 82-87). Oberman heeft zonder twijfel onderzocht dat er voor een gespecialiseerd paarden schilder in Nederland niet voldoende emplooi was en was zo gedwongen een ander genre te zoeken.

De stillevens waarmee hij na 1832 op tentoonstellingen naar buiten trad, vertonen alle kenmerken die typerend zijn voor het Biedermeier. Ten opzichte van werk van voorgangers als Jan van Huysum, Jan van Os en Willem van Leen hebben ze een bescheiden en intieme sfeer. Er zijn geen hoge opstapelingen en de arrangementen bestaan bijna zonder uitzondering uit een mandje of een eenvoudige vaas met bloemen en vruchten die alle van ongeveer dezelfde hoogte zijn met hier en daar een daarboven uitstekende tak. Het coloriet is helder, met een uitgesproken voorkeur voor witte, rode en gele tinten. Anders dan bij veel 18de-eeuwse stukken zijn de kleuren van de achtergrond aan de donkere kant, bijna zonder uitzondering groen of grijsgroen. De voorkeur uit

de tweede helft van de 18de eeuw voor een lichte kleur in het hart van het stilleven is ook bij Oberman merkbaar.

HERKOMST:

erven W.K. de Bruijn, Utrecht, nazaat van de kunstenaar.
Aankoop (inv.nr. RP-T-1999-1).

2 CHRISTIAAN KRAMM
(Utrecht 1797-1875 Utrecht)

Liggend vrouwelijk naakt in een classicistisch interieur

Penseel in bruin over een schets in potlood, kaderlijjn met pen in bruin, 321 x 405 mm. Gesigneerd en geannoteerd op het oude opzetvel (eigenhandig): *Op Kunstliefde, naar het model geteekend. Het Model was eene schoon gevormde Jodin, die nog al fortuin gemaakt heeft. // Ch. Kramm del. ad vivum.*

Als basis voor deze tekening diende een bij het Utrechtse tekenenootschap Kunstliefde gemaakte figuurstudie. Uit een tekening naar hetzelfde model door een der andere leden van het genootschap (bewaard in particulier bezit), blijkt dat zij door Kramm gespiegeld is gebruikt. De *schoon gevormde Jodin die nog al fortuin gemaakt heeft*, zoals de documenterend aangelegde kunstenaar haar omschreef, poseerde in die tijd vaker naakt voor de leden van Kunstliefde. Het was daarmee een van de zeer weinige tekenenootschappen waar tussen circa 1815 en 1870 naar vrouwelijk naakt werd getekend.

De wijze waarop Kramm zijn voorstelling heeft aangekleed geeft haar een geheel eigen plaats in de Nederlandse 19de-eeuwse kunst. Uit de catalogus van de nalatenschapsveiling van Kramm blijkt bovendien dat hij hoogstwaarschijnlijk slechts één ander blad in deze geest heeft getekend. Onze tekening was er omschreven als *Een*



rustende naakte vrouw in een rijk antiek vertrek en *Academiebeeld*, terwijl er als pendant of in ieder geval als even grote tekening *Een nimf haalt water aan eene bron in een landschap*. *Academiebeeld* was (veiling Utrecht, J.L. Beijers, 7 december 1875, respectievelijk nrs. 282 en 281).

Christiaan Kramm was als geen ander gekwalificeerd een dergelijke afbeelding te maken. Hij was enige tijd werkzaam als portret- en genreschilder. Daarnaast was hij geschoold als architect, hetgeen destijds een gedegen studie van de Klassieke inhield. Hij tekende als leerling van Pieter Christoffel Wonder lange tijd naar het levend model bij Kunstliefde, en ontwierp tal van decors voor de Schouwburg, waaronder, zoals het in de nalatenschaapsveiling stond omschreven, *Eene sierlijke Romeinse Hofzaal, waartoe de middelen ontbraken om die uit te voeren* (veiling 1875, nr. 388). Kramm bezat voorts een ongemeen rijke bibliotheek met tal van geïllustreerde werken op het gebied van kunst, archeologie, architectuur en decoratieve kunst, alsmede een uitgebreide prentverzameling. Dat hij zijn op de klassieke gebaseerde tafereel aankleedde met behulp van prenten en boekillustraties uit zijn collectie ligt voor de hand. Het feit echter dat hij ervoor koos de naakte vrouw weer te geven in een vertrek uit de klassieke oudheid was omstreeks 1850, de tijd van oriëntatie op tafereelen uit de vaderlandse geschiedenis, een onverwachte en fascinerende greep. Dat is het des te meer omdat er niet eens een historisch of mythologisch verhaal is uitgebeeld.

LITERATUUR:

cat.tent. *Nederlandse tekeningen uit drie eeuwen* [coll. H. van Leeuwen, Amerongen], Utrecht (Centraal Museum) 1978, nr. 63; Louis van Tilborgh en Annemieke Hoogenboom, *Tekeningen destijds. Utrechts tekenonderwijs in de 18e en 19e eeuw*, Utrecht/Antwerpen 1982, pp. 27-28 en afb. 34; vouwblad tent. *Nederlandse figuurstudies 1700-1850*, Amsterdam (Rijksprentenkabinet) 1994, nr. 61.

TENTOONSTELLINGEN:

zie catalogus veil. Christie's, Amsterdam 1999.

HERKOMST:

veil. Chr. Kramm, Utrecht (J.L. Beijers), 7 december 1875, *Tekeningen*, nr. 282; kunsth. C. Deirkauf, Utrecht, 1960; Hans van Leeuwen, Amerongen; diens veil., Amsterdam (Christie's), 10 november 1999, nr. 146. Aankoop (RP-T-1999-24).

3 ANDREAS SCHELFHOUT

(Den Haag 1787-1870 Den Haag)

Panoramisch gezicht op Haarlem en de ruïne van Brederode

Zwart krijt, gedoezeld, kwadraatnet in potlood of zwart krijt, kaderlijn in potlood, 314 x 486 mm.

Rechts onderaan gesigneerd met initialen: A.S. en in een latere hand aangevuld: (A. Schelfhout), links onderaan geannoteerd (eigenhandig): *bij Haarlem*; in dorso gesigneerd: A. Schelfhout.

Het pronkstuk van de bladen die op de veiling van de 19de-eeuwse tekeningen van de collectie Hans van Leeuwen werden verworven, is dit *Panoramisch gezicht op Haarlem en de ruïne van Brederode* door Andreas Schelfhout. De exceptioneel fors getekende krijtschets biedt een waardig vervolg op de 17de-eeuwse tekenkunst en toont Schelfhout op zijn best met een groot compositorisch vermogen en een enorme materiaalbeheersing. Hij bediende zich hier van zijn meest virtuoze tekenrant, waarbij hij met eenvoudige middelen schetsmatig werkte en tegelijk een veelheid aan details wist te suggereren. Bij die schetsmatige tekeningen gebruikte Schelfhout gedoezeld krijt om tonen te krijgen, zoals hier, of hij vulde ze aan met snelle wassingen in lichte tinten inkt of aquarel.

Schelfhout was een laatbloeiër. Hoewel hij omstreeks 1830-'33 al meermalen met prijzen was onderscheiden, leverde hij enkele jaren later, vanaf ongeveer zijn vijftigste, het werk waaraan hij zijn grote faam dankt. Hij had in die tussenliggende periode een nieuwe stijl ontwikkeld onder invloed van zijn geniale, jong overleden schoonzoon en vroegere leerling Wijnand Nuyen. Het is niet overdreven te stellen dat hij min of meer diens plaats innam in de Nederlandse kunstwereld op basis van zijn nieuwe, vrije manier van werken waaraan Frans/Engelse voorbeelden niet vreemd waren. De nu verworven tekening stamt uit 1839 of 1840, de periode waarin Schelfhout juist zijn moderne draai gevonden had. Hij gebruikte haar voor een kapitaal, 1840 gedateerd schilderij dat zonder meer beschouwd kan worden als een van zijn mooiste, zo niet het mooiste van zijn zomerlandschappen (particulier bezit; zie cat.tent. *Langs velden en wegen*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1997, nr. 52). Als hulpmiddel bij het schilderen heeft hij toen het belangrijkste deel van de tekening voorzien van een kwadraatnet. Het in segmenten opgedeelde landschap liet zich daardoor gemakkelijker kopiëren op het ongeveer



88 x 112 cm grote paneel dat van een evenredig groter kwadraatnet was voorzien.

Het uitzicht op Haarlem vanaf de duinen is een door Schelfhout vaak in beeld gebracht onderwerp dat hij vanaf telkens net iets andere plaatsen weergaf, met kleine, al dan niet gefantaseerde varianten in de aankleding van het landschap. Bij het op onze tekening gekozen beeld stond de aanwezigheid van de ruïne van Brederode voor de tijdgenoot garant voor allerlei historische associaties, die zelfs de tamelijk ongeletterde Schelfhout niet helemaal voorbij zullen zijn gegaan. Zo komen in deze tekening verschillende aspecten samen: een buitengewoon fraai beeld op royaal formaat, de afbeelding van een plek die al vanaf de 17de eeuw kunstenaars als Jacob van Ruisdael en Philips Koninck had geïnspireerd, maar bovenal het nog niet routinematig werken in wat Schelfhouts beste tekenstijl zou zijn en een datering in zijn creatiefste periode.

LITERATUUR:

F. van der Velden, *Andreas Schelfhout (1787-1870) en zijn tekeningen in Teylers Museum, Haarlem* (Teylers Museum) 1994, p. 30, noot 63; cat.tent. *Langs velden en wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1997, nr. 51.

TENTOONSTELLINGEN:

zie catalogus veil. Christie's, Amsterdam 1999.

HERKOMST:

Antiquariaat H.D. Pfann, Amsterdam, 1954; Hans van Leeuwen, Amerongen; diens veil., Amsterdam (Christie's), 10 november 1999, nr. 217. Aankoop (inv.nr. RP-T-1999-33).

4 HENDRIK JOHANNES WEISSENBRUCH
(Den Haag 1824-1903 Den Haag)
Rijnpanorama bij Oosterbeek

Penseel in grijs over een schets in potlood, kaderlijn met pen in bruin, 269 x 373 mm.

Rechts onderaan gesigeneerd: *J.H. Weissenbruch*.

Bij het prachtige ensemble late aquarellen door J.H. Weissenbruch in het Rijksmuseum – vooral dankzij de collectie Drucker-Fraser – ontbrak altijd nog een karakteristiek vroeg werk. Die stukken zijn in hun oorspronkelijke vorm zeldzaam. De kunstenaar had de gewoonte oud werk dat zich nog in het atelier bevond later weer op te pakken en af te maken. Het had liggen wachten om alsnog tot leven gewekt te worden, zo noemde Weissenbruch het. Daarom bestaan er tal van gekleurde tekeningen en aquarellen die op grond van onderwerp of tekenstijl tot Weissenbruchs

vroege werk moeten behoren, terwijl hun manier van wassen en de kleuren passen bij Weissenbruchs latere artistieke opvattingen (b.v. Rijksprentenkabinet, inv.nr. RP-T-1972-32).

Een van de vroege tekeningen die onbewerkt is gebleven, is het *Rijnpanorama bij Oosterbeek*. Over een lichte schets in potlood zijn grijze was-singen in opvallend blonde tinten aangebracht, terwijl de details met de punt van het penseel zijn getekend. Door middel van effectieve uitsparingen zijn via de kleur van het papier prachtige lichteffecten gesuggereerd. Zowel stilistisch als thematisch laat het werk zien hoe Weissenbruch, net als de meeste andere schilders van de Haagse School, zijn artistieke wortels had in de Nederlandse romantiek van ongeveer 1840-'50. Panorama'sche landschappen waren toen buitengewoon populair bij Schelfhout, Koekkoek en hun talloze leerlingen en navolgers. De wijze waarop de nadrukkelijk rond en gesloten weergegeven bomen en struiken zijn getekend, is eveneens op hun manier van werken gebaseerd, net als het zoeken van inspiratie langs de oevers van de Rijn in Gelderland en Duitsland.

Hoewel Schelfhout en Koekkoek in hun grootse landschappen tal van reizigers, wandelaars, boeren en herders weergaven, leken die figuren er nooit diepe emoties bij te ondergaan. Men was onderweg, converseerde gemoedelijk of deed vee hoedend zijn werk. De jongere generatie kunstenaars gaf in enkele bijzondere werken expressie aan grootsere natuurgevoelens. De nu aangekochte tekening is daar één van, en bijvoorbeeld ook Willem Roelofs schilderde een landschap met dat thema (zie G. Colmjon en P.A. Scheen, *De Haagse School*, Rijswijk 1950, afb. 18; in kleur: veil. Amsterdam, Christie's, 31 oktober 1989, nr. 168). In beide gevallen kijkt een eenzame figuur uit over een uitgestrekt landschap en lijkt hij op te gaan in overpeinzingen over de hem omringende natuur. Het thema was in de Nederlandse literatuur al vaak beleden en ook in de beeldende kunst gaf men afbeeldingen van overweldigende landschappen. De weergave daarin van een gevoelig mens in contemplatie was de oudere generatie echter vreemd. Het was wél een vertrouwd thema in de Duitse landschapskunst, uiteraard met Caspar David Friedrich voorop. Zo is het een open vraag



of Weissenbruch en Roelofs zich in deze, overigens in hun werk tamelijk apart staande stukken, op hun Duitse vakbroeders hebben gebaseerd.

LITERATUUR:

J. de Gruyter, *De Haagse School*, Rotterdam 1968, deel 1, p. 65 en afb. 72; R. de Leeuw et al., cat.tent. *De Haagse School*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum)/Parijs (Grand Palais)/Londen (Royal Academy of Arts) 1983, nr. 124.

TENTOONSTELLINGEN:

zie catalogus veil. Christie's, Amsterdam 1999.

HERKOMST:

H.C. Valkema Blouw, Amsterdam; diens veil., Amsterdam (F. Muller), 2 maart 1954, nr. 716; kunsth. P.A. Scheen, Den Haag, 1954; Hans van Leeuwen, Amerongen; diens veil., Amsterdam (Christie's), 10 november 1999, nr. 260. Aankoop (inv.nr. RP-T-1999-34).

5 WILLEM ROELOFS

(Amsterdam 1822-1897 Berchem, België)

Boonrijk landschap met een stenen brug over een riviervtje, 1852

Aquarel over een schets in potlood, enig radeerwerk, iets gehooagd met dekverf, 370 x 520 mm.

Rechts onderaan gesigneerd en gedateerd:

W. Roelofs - f 1852.

Van Willem Roelofs is bekend dat hij een groot aantal aquarellen heeft gemaakt. Ze stammen vooral uit de latere jaren van zijn carrière en het zijn in veel gevallen min of meer vrije herhalingen van voorstellingen die hij al in olieverf tot volle tevredenheid had uitgebalanceerd. Dat ging de secure Roelofs niet makkelijk af. Hij zocht lang naar een evenwicht in zijn compositie en moest daarvoor vaak verf uitvegen of overschilderen. Dat is niet of nauwelijks mogelijk bij aquarellen. Uit contemporaine bronnen is dan ook bekend dat Roelofs altijd moeite had, zeker in latere jaren, om zich tot het aquarelleren te zetten.

Uit de vroege tijd van Roelofs, tot ongeveer 1855, zijn tot nog toe weinig aquarellen bekend. Ze zijn, op het hier besproken blad na, uitgevoerd op kleine formaten. Een voorkeur voor in de Nederlandse romantiek populaire ronde vormen en quasi-vlotte penseelvoering overheersen aanvankelijk over het realisme van de voorstelling. Later wordt dat iets minder, zoals een nog duidelijk op de oude leest geschoeide aquarel uit 1849 in het Rijksprentenkabinet laat zien (inv.nr. RP-T-1921-372). Van grote invloed op Roelofs' ontwikkeling als kunstenaar was zijn verhuizing naar Brussel

in 1847. Veel meer dan in Nederland het geval was, kwam hij er in aanraking met het werk uit de School van Barbizon.

Hoewel er weinig tot geen voorbeelden van bekend of gedocumenteerd waren, moet Roelofs zich in Brussel serieus hebben beziggehouden met het aquarelleren. Dit medium had zich toen al ontwikkeld van het maken van ingekleurde tekeningen tot een zelfstandig genre met een geheel eigen, spontane wijze van uitdrukken. In 1855 behoorde Roelofs zelfs tot de oprichters van de in Brussel gevestigde *Société Belge des Aquarellistes*.

De door het Rijksprentenkabinet aangekochte aquarel uit 1852 verklaart die deelname thans geheel. Niet alleen het formaat getuigt van een grote ambitie. Ook het materiaalgebruik wijst op een sterke wil tot experimenteren. Zo is er geradeerd om hooglichten op het water aan te geven, is met een spons nog natte verf weggeveegd om lichtstralen weer te geven, en is bijna opgedroogde gouache gebruikt om samen met de rulle structuur van het papier levendige effecten te bereiken.

Het weergegeven landschap dient vrijwel zeker gezocht te worden aan een van de zijriviervtjes van de Belgische Maas, hoewel ook een plek in de minder waterrijke bossen bij Barbizon niet uitgesloten kan worden als bron van inspiratie. In de zomermaanden gingen de schilders gewoonlijk op kunstreis om motieven op te doen voor de voorstellingen die zij dan de rest van het jaar in hun ateliers schilderden. Zo was Roelofs in september 1851 in Presles aan de Biesme, ten zuiden van de Maas tussen Charleroi en Namen. In datzelfde jaar bezocht hij ook voor het eerst de bossen bij Barbizon en Fontainebleau en het jaar daarop, in augustus 1852, was hij er weer. De in de aquarel zo prominente drang naar een grotere mate van realisme – drijfveer van de schilders van de School van Barbizon – blijkt vooral bij vergelijking met twee representatieve werken van enkele jaren eerder: de reeds genoemde aquarel uit 1849 en een fraaie, nog geheel romantische aquarel uit 1848 (veil. Amsterdam, Christie's, 10 april 1990, nr. 92, met afb.). Niet alleen de tekenwijze en het kleurgebruik, maar ook de beeldkeuze met een van tamelijk dichtbij, bijna in close-up genomen landschap getuigen van Roelofs' in korte tijd sterk gewijzigde opvatting.

HERKOMST:

veil. Amsterdam (Sotheby's), 26 oktober 1998, nr. 234. Aankoop (inv.nr. RP-T-1998-77).



5

- 6 JOHAN DANIEL KOELMAN
 (Den Haag 1831-1857 Den Haag)
Heuvelachtig landschap in Frankrijk, 1853
 Penseel in bruin, kaderlijn in potlood,
 327 x 482 mm.
 Rechts onderaan gedateerd: *Sept 53*, en
 stempel ateliernalatenschap J.D. Koelman:
 IDK (Lugt 767).

Voor de sectie tekeningen in de tentoonstelling *Langs velden en wegen* in het Rijksmuseum in 1997 werd een belangrijk beroep gedaan op de collectie van Hans van Leeuwen te Amerongen. Geleend werden topstukken door Johannes Bosboom, Anton Mauve, Johan Daniël Koelman en Andreas Schelfhout die in hun diverse genres niet zo mooi in Nederlands museaal bezit vertegenwoordigd waren. Het grote verlangen van het Rijksprentenkabinet deze werken te verwerven, was de verzamelaar bekend. Om het museum daarbij te helpen, besloot hij, voordat het 19de-eeuwse deel van zijn collectie voor de veilingcatalogus beschreven werd, een door het Rijksprentenkabinet uit te kiezen tekening te schenken.

Dat werd het bij uitstek museale en uitzonderlijk fraaie *Heuvelachtig landschap in Frankrijk* door Koelman.

Deze jonggestorven, slechts in kleine kring bekende Haagse kunstenaar kan wat betreft de belofte die hij in zich had op één lijn worden gesteld met de legendarische Wijnand Nuyen en Gerard Bilders. Het in 1853 getekende Franse landschap stamt uit zijn beste tijd, toen hij nog niet gehinderd werd door de ziekte – gevolg van te lang s'avonds buiten werken – die hem in 1855 licht verzwakt naar Italië deed vertrekken en twee jaar later met de dood voor ogen deed terugkeren. Zijn studiereis naar Frankrijk moet voor Koelman een hoogtepunt in zijn carrière zijn geweest. Hij ging om de kunst van zijn idool Rosa Bonheur te bestuderen en het landschap van de Nivernais dat haar had geïnspireerd; zijn werk zou daarna bezield zijn door een streven naar grootsere onderwerpen. Hoezeer de Haagse kunstwereld toen al met de jonge kunstenaar begaan was, blijkt uit het uitzonderlijke feit dat het tijdschrift de *Kunstkrönijk* in 1854 een



6

lofdicht plaatste op Koelman (p. 69).

Dat het Franse studieverblijf Koelman momenten van bijzondere bezieling bezorgde, bewijst de nu geschonken tekening. Het is niet bekend waar zij is ontstaan, maar de kleding van de kinderen en het waterstroompje langs de weg sluiten uit dat er een duingezicht in Nederland is weergegeven. Koelman heeft zich behalve de weergave van een buitengewoon schilderachtig plekje ook het ambitieuze doel gesteld met de zeer simpele midelen die hij tot zijn beschikking had – penseel, bruine inkt en helder wit papier – een indruk te geven van het felle zuidelijke licht. Vaardig maakte hij daarbij gebruik van een scala aan tinten, van zeer verdunde inkt tot nauwelijks aangelengde donkere partijen die met bijna droog penseel korrelig geveegd zijn. Zowel de ongewoon vlotte penseelvoering bij het wassen als het tekenen met de punt van het penseel verraden invloed, zo niet diepgaande studie van het werk van de Haagse kunstenaars uit de generatie vóór hem, zoals Nuyen en Bosboom. Maar bovenal getuigt de tekening van, zoals een tijdgenoot het uitdrukte, Koelmans *vurige liefde voor het natuurschoon, gepaard aan een brandenden ijver om hetgeen er hem*

in bekoorde op het papier weder te geven (T. van Westrheene, 'Necrologie [J.D. Koelman]', *Kunst-kronijk* 19 [1858], p. 32).

LITERATUUR:

cat.tent. *Langs velden en wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1997, nr. 59.

TENTOONSTELLINGEN:

zie catalogus veil. Hans van Leeuwen, Amsterdam (Christie's), 10 november 1999, nr. 138.

HERKOMST:

W.G. Müller, Den Haag (1859-1923); veil. Amsterdam (Mak van Waay), ca. 1965; Hans van Leeuwen, Amerongen. Schenking van de heer Hans van Leeuwen, Amerongen (inv.nr. RP-T-1999-23).

- 7 HERMAN FREDERIK CAREL TEN KATE
(Den Haag 1822-1891 Den Haag)
*'Souvenirs des Pays Bas', acht taferelen uit het
Hollandse leven, 1854*
Pen en penseel in bruinrijns en aquarel, over
een schets in potlood, 199 x 302 mm.
Midden onderaan geannoteerd: *Souvenirs des
Pays Bas 1854*, en gesigneerd en gedateerd:
Harman ten Kate f. 1854.

Zoals veel kunstenaars werkte Herman ten Kate in zijn jonge jaren als illustrator. Zijn vlugge manier van tekenen, zijn rake typeringen van figuren en anekdotische gebeurtenissen uit het dagelijkse leven en zijn neiging tot het karikaturale leenden zich bij uitstek daartoe. Al vroeg oogstten zijn tekeningen bewondering. Ten Kate werd dan ook gevraagd als een der tekenaars voor het belangrijkste geïllustreerde boek uit de Nederlandse romantiek: *De Nederlanden. Karakterschetsen, kleederdrachten, houding en voorkomen van verschillende standen* (Den Haag, 1841). De tekeningen die Ten Kate en anderen in Franse stijl maakten voor deze bundel geschreven 'portretten' van typen uit de bevolking door onder anderen Jacob van Lennep, Nicolaas Beets en J.P. Hasebroek, hebben de toon gezet voor de boekillustratie in de daaropvolgende decennia.

Ook het blad met *Souvenirs des Pays Bas* uit 1854 is geheel in deze geest uitgevoerd. In zeven cartouches zijn kleine anekdotische taferelen en typen getekend die betrekking hebben op facetten van het leven in Nederland. Zo is bij voorbeeld de jongeman rechtsonder via de illustraties in *De Nederlanden* (p. 44 en t.o. p. 41) te herkennen als

een Scheveningse visser. Naast het wapen van het Koninkrijk Holland zijn trofeeën van gereedschappen met betrekking tot het landleven en tot de kunst getekend. De onderrand is gevuld met een Hollands ijsgezicht. De mise-en-page en vormgeving zijn geheel in de traditie van grote almanakprenten en van titelbladen van boeken en prentwerken.

Het is zo goed als zeker dat de tekening niet gebruikt is voor een gedrukt werk. In de 19de eeuw, en zeker in de jaren 1830-'70, was het samenstellen van albums met ingeplakte tekeningen een wijdverbreid tijdverdrijf. Gevoegd bij het feit dat Ten Kate in Den Haag woonde, is het lang niet ondenkbaar dat onze tekening bestemd was voor het kunstabum van een buitenlandse verzamelaar of als titelblad diende in een album met bijdragen van relaties en vrienden dat als afscheidsgeschenk werd aangeboden aan een lid van het corps diplomatique. Al in 1914 bevond het blad zich ingelijst in de nalatenschaapsveiling van Paul Delaroff (1852-1913), een verzamelaar in Sint-Petersburg. Het kan daarom ook niet worden uitgesloten dat, in plaats van titelblad van een al snel uiteen geraakt album, de tekening met



haar bij uitstek 19de-eeuwse vormgeving en onderwerp ooit op zichzelf een afscheidsgift vormde.

TENTOONSTELLINGEN:

zie catalogus veil. Christie's, Amsterdam 1999.

HERKOMST:

Paul Delaroff, Sint-Petersburg (merk Lugt 663); diens veil., Parijs (Drouot), 27 april 1914, nr. 451; kunsth. A. van der Meer, Amsterdam, 1957; Hans van Leeuwen, Amerongen; diens veil., Amsterdam (Christie's), 10 november 1999, nr. 117. Aankoop (inv.nr. RP-T-1999-22).

8 LAMBERTUS HARDENBERG

(Den Haag 1822-1900 Den Haag)

Landschap met gemeerde boten aan een rivieroever

Penseel in bruin grijs en bruin, iets gehooft met aquarel, kaderlijn in potlood, 217 x 295 mm.

Rechts onderaan gesigneerd: *L Hardenberg*.

Werk van Lambertus Hardenberg is schaars. Met Jan Weissenbruch, Reinier Craeyvanger en Johannes van der Drift behoorde Hardenberg tot de oprichters van de Haagsche Etsclub, die van 1848 tot 1860 bestond. Ook kunstenaars als Jacob Jan

van der Maaten, Joseph Hartogensis en Simon van den Berg zouden nog lid worden van dit gezelschap dat zich op vrijdagavonden bij Hardenberg verzamelde om te etsen en zich te ontspannen (zie o.a. A. van der Blom *et al.*, 'Het grafisch werk van de Haagsche Etsclub', *Kunst laaft* 9 [april 1983], pp. 66 en 69). 's Zomers trok men er vaak op uit om *en plein air* etsen te maken, en ook is er van Hardenberg een schilderij bekend uit 1852 dat vrijwel zeker buiten is geschilderd (veil. collectie Pulchri Studio, Den Haag, Glerum, 22 juni 1998, nr. 63, met afb. in kleur). Na zijn leertijd aan de Haagse Academie onder leiding van Bartholomeus van Hove kreeg Hardenberg raadgevingen van zijn goede vriend Jan Weissenbruch; samen hadden zij in 1847 ook aan de wieg gestaan van het schilderkunstig genootschap Pulchri Studio.

In de recent verworven, bijzonder subtiële landschapstekening van Hardenberg is de invloed van Weissenbruch merkbaar aanwezig. Behalve in de manier van wassen – in een stijl die veel van de intensief en luimig met elkaar verkerende Haagse kunstenaars toen met elkaar deelden – blijkt dat vooral uit de keuze van het onderwerp en de compositie. Gezichten langs een rivieroever met



8



9

een gemeerde boot bij een hoge boomgroep of huizen zijn door Weissenbruch in tal van varianten in beeld gebracht. Daarbij had hij een sterke voorkeur voor het weergeven van een verstilde sfeer en hij gaf dan ook altijd veel nadruk aan de horizontale elementen in zijn landschappen. Hardenberg heeft de invloed van zijn vriend uitstekend weten te verwerken. Hij heeft geen slaafse navolging geproduceerd en het inkleuren van de figuurgroep op de voorgrond van de verder monochrome voorstelling is een vondst.

De tekening moet omstreeks 1855 zijn ontstaan, gezien de grote overeenkomsten met het schilderij dat Hardenberg in dat jaar zond naar de Wereldtentoonstelling in Parijs (afb. in *Kunst-kronijk* 17 [1856], t.o. p. 34). Het stelde een gezicht aan de Maas voor, ongetwijfeld een uitbeelding van een plekje dat werd ontdekt tijdens een van de zwerftochten met Weissenbruch langs de rivieren in Zuid-Holland, Utrecht en Gelderland. Ook het motief van thans aangekochte blad zal op die manier zijn gevonden.

TENTOONSTELLINGEN:

zie catalogus veil. Christie's, Amsterdam 1999.

HERKOMST:

veil. Amsterdam (P. Brandt), 12 december 1955, nr. 361; Hans van Leeuwen, Amerongen; diens veil., Amsterdam (Christie's), 10 november 1999, nr. 92. Aankoop (inv.nr. RP-T-1999-17).

9 FREDERIK HENDRIK KAEMMERER
(Den Haag 1839-1902 Parijs)

Heuvelachtig landschap met een riviertje

Pen en penseel in bruin, over een schets in potlood, enig radeerwerk, kaderlijn in potlood, 183 x 262 mm.

Rechts onderaan gesigneerd:

F H Kaemmerer ft.

Kaemmerer is nu vooral nog bekend als de vaardige schilder van wufte salonstukken die bijna zonder uitzondering zijn gesitueerd in het Franse Directoire. Deze werken maakte hij nadat hij zich in 1865, waarschijnlijk op aandrang van de kunsthandelaar Goupil, in Parijs had gevestigd. Zijn Haagse herkomst verloochende hij later niet in enkele buitengewoon grote Scheveningse strand-

gezichten waarin een mondaine *fin de siècle*-sfeer te zien is dan er ooit aan de Hollandse stranden is geweest.

In Nederland heeft de excentrieke Kaemmerer betrekkelijk weinig sporen als kunstenaar nagelaten. De thans aangekochte tekening is een der heel zeldzame uit zijn vroege periode. Kaemmerer maakte toen deel uit van de Haagse bent van landschapskunstenaars die in Oosterbeek en Duitsland inspiratie vond. In die tijd is hij dan ook enkele malen buiten werkend geportretteerd door zijn goede vriend Jacob Maris. Tijdens zijn eerste jaren in Parijs deelde Kaemmerer overigens een atelier met hem en met Constant Artz.

Het is niet precies bekend wanneer Kaemmerer de Duitse reis maakte tijdens welke het nu aangekochte landschap is ontstaan. Er zijn nauwelijks andere landschapstekeningen uit de Nederlandse romantiek bekend waarop in zulk klein bestek een zo stemmingsvol beeld wordt opgeroepen van een verlaten plekje. Nederlandse kunstenaars waren van huis uit niet erg vertrouwd met onherbergzame landschappen en ze zijn dan ook gewoonlijk weinig geloofwaardig en direct. Kaemmerer maakte met veel inzicht gebruik van het motief van een eenzame vogel die opwiekt en van de omstandigheid dat bijna alle begroeiing zich boven zijn ooghoogte bevond.

LITERATUUR:

J. Knoef, *Van romantiek tot realisme. Een bundel kunsthistorische opstellen*, Den Haag 1947, p. 257, afb. op p. 254.

TENTOONSTELLINGEN:

zie catalogus veil. Christie's, Amsterdam 1999.

HERKOMST:

J. Knoef, Amsterdam; kunsth. P.A. Scheen, Den Haag, 1953; Hans van Leeuwen, Amerongen; diens veil., Amsterdam (Christie's), 10 november 1999, nr. 115. Aankoop (inv.nr. RP-T-1999-21).

20

IO MARINUS VAN RADEN

(Den Haag 1832-1879 Den Haag)

Gezicht op de kades langs de Seine bij de Pont St. Michel te Parijs

Pen en penseel in bruin en grijs, over een schets in potlood, kaderlijn in potlood,
285 x 411 mm.

Rechts onderaan gesigneerd en geannoteerd:
M. v. Raden fc. Paris, en op een der gevels: *du Pont St. Michel*.

De weinig bekende en door de zeldzaamheid van zijn werk ook enigszins onderschatte Haagse

schilder Marinus van Raden moet een bewonderaar van Jan Weissenbruch zijn geweest. Zijn Nederlandse stadsgezichten en de wijze waarop hij ze signeerde verraden dat. Het hier besproken gezicht in Parijs laat zien dat Van Raden ook het werk van buitenlandse topografische kunstenaars goed heeft gekend, in het bijzonder dat van de Engelse aquarellist en lithograaf Thomas Shotton Boys. Van Raden kan het hebben gezien in Parijs toen hij de stad omstreeks 1855 bezocht.

Net als Boys tekende hij zijn gezicht op de kades van de Seine vrijwel uitsluitend met het penseel. Met vaste hand getrokken rechte lijnen en een hecht spel van licht en schaduw zorgden voor optimale effecten in de weergave van gebouwen. Net als Boys vaak deed, koos Van Raden voor een standpunt dat een min of meer panoramisch gezicht opleverde. De eerdere generatie kunstenaars in Parijs, met Richard Parkes Bownington aan het hoofd, had een voorkeur gehad voor het afbeelden van verstilde, besloten hoekjes waarin vooral de schilderachtigheid van de oude stad centraal stond. Van Raden was minder subjectief in zijn beeldkeuze en gaf een weinig geregisseerd aandoende impressie van het stadse leven. We kunnen slechts gissen waarom hij juist de Pont St. Michel koos als onderwerp, want deze brug noch zijn omgeving behoorden tot de gezichten die voor prentwerken en toeristenboeken belangwekkend werden geacht. De brug was een der oudste van de stad en werd in 1857 gemoderniseerd. Van Raden tekende zijn gezicht vanaf de Quai St. Michel. Daarbij stond hij met zijn rug in de richting van de Nôtre Dame en zag aan de overzijde van de rivier de bedrijvigheid op de Quai Marché Neuf op de Île de la Cité. De tekening behoort tot de niet erg grote groep van uitgewerkte buitenlandse stadsgezichten door 19de eeuwse Nederlandse kunstenaars.

HERKOMST:

Kunsthandel, Amsterdam, 1959; Hans van Leeuwen, Amerongen; diens veil., Amsterdam (Christie's), 10 november 1999, nr. 194. Aankoop (inv.nr. RP-T-1999-32).



10

II ANTHONY MAUVE

(Zaandam 1838-1888 Arnhem)

Achter het postkantoor te Oosterbeek

Penseel in bruin en groen, over een schets in potlood, kaderlijn met potlood, 279 x 400 mm. Rechts onderaan gesigneerd: *A Mauve f.*

In dorso geannoteerd (eigenhandig): *achter 't postkantoor Oud. Oosterbeek.*

Anton Mauve kreeg zijn opleiding in Haarlem bij de veeschilder Pieter Frederik van Os. Meteen daarna trok hij, waarschijnlijk beïnvloed door zijn vriend Paul Gabriël, in de zomer van 1858 naar Oosterbeek. Hij zou er tot ongeveer 1868 met zeer grote regelmaat blijven komen; de vriendschappen met vakbroeders en de inspiratie die hij er opdeed, waren in hoge mate vormend. De meeste kunstenaars werden vooral naar Oosterbeek getrokken door de rijke oude bossen. Mauve ontwikkelde er echter, naast uitbeeldingen van koeien in weidelandschappen, een voor hem speciaal Oosterbeeks genre van stalinterieurs met schapen.

In zekere zin behoort zijn uitzonderlijk doorvoelde *Achter het postkantoor te Oosterbeek* ook

tot die categorie werken. In plaats van een intiem stalinterieur is er een qua sfeer zeer vergelijkbaar onderwerp buiten weergegeven. Met de keuze voor zo'n landschapsdetail sloot Mauve aan bij de door Franse kunstenaars geïnitieerde trend om besloten plekjes uit de natuur in beeld te brengen. Dergelijke relatief onbeduidende onderwerpen waren voor kunstenaars als Schelfhout, Koekoek en hun navolgers uit 1840-'60 ondenkbaar. Zij hadden een voorliefde voor brede landschappen met vergezichten.

Ook stilistisch toont Mauve zich in dit werk een hoogst origineel kunstenaar. Tekeningen die in bruin penseel zijn uitgevoerd waren weliswaar omstreeks 1850-'60 zeer populair in allerlei genres, maar de luchtigheid die bijna al dat werk eigen is – ook als er zware vormen zijn weergegeven – ontbreekt hier. Er is een zekere nadruk op de sombere aspecten van het onderwerp. De donkere lucht getuigt ervan en daarnaast is ook de mogelijkheid ongebruikt gelaten om een vergezicht in de voorstelling op te nemen. Datzelfde geldt ook voor het achterwege laten van schilderachtige effecten in de weergave van de planken



muur en het dak van riet en pannen. Als enige verlevendiging van de tekening zijn er wat groene accenten en in het papier geschraapte hooglichten. Voor de vaak zwaarmoedige Mauve was de herfst het mooiste jaargetijde. Het sombere, wat desolate en verwaarloosde plekje moet daarom bij hem een stemming hebben opgeroepen die hem maar al te na aan het hart lag.

Mauves tekening dient omstreeks 1865 geda-teerd te worden. Op 21 juni van dat jaar werd in Oosterbeek een postkantoor geopend dat was ge-vestigd ten huize van de briefvengarder G. Hilhorst aan de Benedendorpseweg (H. Romers, *Oosterbeek, Doorwerth, Heelsum en Renkum in de negentiende eeuw*, Alphen a.d. Rijn 1991, pp. 66 en 13). Het kot achter dat huis zal door velen zijn gezien, maar door weinigen opgemerkt. Het zal Mauve zijn vergaan zoals H. Smisjaert het be-schreef met betrekking tot Willem Roelofs: *Wat gij en ik onverschillig voorbij-loopen als on-aanzienlijk of leelijk, hij blijft er voor staan in stille verrukking, en terwijl gij u afvraagt wat hier te zien is, heeft zijn dichterziel de poëzie gevoeld van dit verlaten plekje en hij zal het u weergeven zoo, als*

het hem trof (H. Smisjaert, 'Willem Roelofs', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 1 [1891], p. 431).

LITERATUUR:

J. Heidemann en F. Leeman, *vouwblad tent. Anton Mauve, aqua-rellen*, Amsterdam (Van Gogh Museum) 1988, nr. 9; H. Romers, *Oosterbeek, Doorwerth, Heelsum en Renkum in de negentiende eeuw*, Alphen aan de Rijn 1991, p. 66, afb. 67; cat.tent. *Langs vel-den en wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1997, nr. 73.

TENTOONSTELLINGEN:

zie catalogus veil. Christie's, Amsterdam 1999.

HERKOMST:

Hobbe Smith, Amsterdam; veil. Amsterdam (Mak van Waay), 9 juni 1959, nr. 520; kunsthandel, Utrecht, 1963; Hans van Leeuwen, Amerongen; diens veil., Amsterdam (Christie's), 10 november 1999, nr. 165. Aankoop (inv.nr. RP-T-1999-31).

- 12 JOHANNES WERNARDUS BILDERS
(Utrecht 1811-1890 Oosterbeek)
*Bosgezicht met riviertje, hoogstwaarschijnlijk
te Wolfheze, 1870*
Zwart en wit krijt op lichtbruin papier,
907 x 650 mm.
Links onderaan gesigneerd en gedateerd:
JW Bilders / 1870.

J.W. Bilders was bijzonder belangrijk voor de Nederlandse landschapskunst van de 19de eeuw als degene die – samen met Frederik Hendrik Hendriks – onder collega's de aandacht vestigde op de fraaie bossen in de omgeving van Oosterbeek. Het was de enige plek in Nederland, zo zei hij altijd, waar de natuur nog zo was als in de tijd der Batavieren. Hij toog er vanuit zijn woonplaats Amsterdam elke zomer heen en vestigde zich uiteindelijk in 1880 voorgoed daar. In navolging van de 'oude Bilders' vonden vooral zijn zoon Gerard en diens generatiegenoten, de latere schilders van de Haagse School, inspiratie bij Oosterbeek.

Naast de meer conventionele landschappen met vergezichten en boerenhoeven aan een bosrand ontwikkelde Bilders een eigen type bosgezichten. Daarbij keek de beschouwer vrijwel zonder uitzondering langs een beekje in de richting van een verlichte of open plek tussen de dichte begroeiing. Ondanks het staande formaat van veel van deze composities zijn alleen stammen, het onderste gedeelte van het bladerdak, overhangende takken en alles overwoekerende klimplanten te zien. Niet zonder reden gaf Bilders een van dat soort schilderijen de titel *Het Sprookje van het bosch* (zie V. Hefting, *Schilders in Oosterbeek 1840-1870*, Zutphen 1981, p. 68). Deze geheimzinnige bosgezichten, die onder andere gekocht werden door de eigenaars van Gelderse buitens zoals A.W.M.C. Ver Huell, J. Knepelhout en mej. M.E. Wolterbeek, bestaan zowel op heel grote als kleine formaten.

De sprookjesachtige bosinterieurs maakte Bilders ook in de vorm van uitvoerig bewerkte tekeningen op kapitaal formaat. Ze zijn uitgevoerd in zwart en wit krijt op geel of bruin papier, en dateren goeddeels uit zijn latere jaren. Het lukte hem toen niet altijd meer om deze tekeningen een grote spanning te geven, getuige bijvoorbeeld een werk dat zich al in het Rijksprentenkabinet bevond (inv.nr. RP-T-1920-53). Het thans verworven intieme bosgezicht is, voor zover bekend, het meest geslaagde van de hele groep. De tekening stamt bovendien uit het naar verhouding vroege

jaar 1870, en ongetwijfeld is daaraan de vitale compositie met zijn talrijke licht- en schaduw-effecten te danken.

TENTOONSTELLINGEN:

zie catalogus veil. Christie's, Amsterdam 1999.

HERKOMST:

H. van Leeuwen Sr., 1954; Hans van Leeuwen, Amerongen; diens veil. Amsterdam (Christie's), 10 november 1999, nr. 25. Aankoop (inv.nr. RP-T-1999-15).

- 13 JOHANNES BOSBOOM
(Den Haag 1817-1891)
Boomgroep in de duinen bij Wassenaar
Aquarel, kaderlijn in potlood, 303 x 447 mm.
In dorso geannoteerd: *Bij Wassenaar* (mogelijk door P.J. Bosboom).

Bosbooms houding ten opzichte van het tekenen van landschappen moet ambivalent zijn geweest. Hij beoefende het genre incidenteel, vooral in de jaren '60 en '70. Aanleiding waren logeerpartijen bij verzamelaars die persoonlijke vrienden waren geworden, zoals C.C.A. ridder van Rappard (1824-1871) op het buiten Henschoten bij Woudenberg en dr. J.C. Hacke van Mijnden (1814-1873) op het buiten Eikenrode te Loosdrecht. Na 1873 was er dichter bij huis de schoonzoon van Hacke, de latere Amsterdamse burgemeester mr. G. van Tienhoven (1841-1914) die in de zomermaanden de Villa Erica in Scheveningen bewoonde. Bij al die gelegenheden, en tijdens reizen, maakte Bosboom zeer geïnspireerde tekeningen en aquarellen van landschappen en landelijke onderwerpen. Ze vielen buiten zijn gewone genre, het kerkinterieur, maar kregen stevast veel bijval. Tot spijt van zijn vrouw, de schrijfster A.L.G. Bosboom-Toussaint, heeft Bosboom zich nooit in landschapstekeningen willen specialiseren; zo schreef zij haar vriendin Marie van Tienhoven-Hacke: *Groote schilderijen kosten B. toch nog veel zorg en bloed, zou ik haast zeggen, al ware kracht beter uitgedrukt. Tekeningen gaan toch altijd lichter en voldoen niet minder; (ze) worden zeer geapprecieerd door liefhebbers en kunsthandelaars beiden. Hij moest maar nooit wat anders doen, dat zou veel gezonder voor hem zijn* (brief d.d. 2 januari 1874; gepubliceerd in: H. Reeser, *De huwelijksjaren van A.L.G. Bosboom-Toussaint, 1851-1886*, Groningen 1985, p. 242).

Bosboom leed omstreeks 1870-'75 af en toe aan ernstige inzinkingen die, ondanks zijn grote succes als kunstenaar, mede werden veroorzaakt door artistieke vertwijfeling. Soms was hij weken-





13

lang niet in staat te werken. Ter afleiding en genezing werd het echtpaar Bosboom in 1873 door de Van Tienhovens uitgenodigd in Scheveningen te logeren. Over zijn zomer daar schreef Bosboom aan een oude vriend: *De eerste 14 dagen voelde ik, buiten evenmin als thuis, niet de minste levenslust. Zachtjes aan trok het bij. Gaandeweg begon ik op te leven en toen ik eindelijk aanving met studies naar de natuur te tekenen, was het bewijs mijner beterschap daar.* Vanuit Scheveningen maakten de Bosbooms lange wandelingen en rijtoertjes, onder andere naar het fraaie duingebied bij het nabijgelegen Wassenaar. De jaren daarop huurde het Haagse kunstenaarschtpaar in Scheveningen zelf iets in de nabijheid van de Villa Erica. Deze verblijven beschouwde Bosboom als een prettige vlucht uit het atelier.

De studie van een *Boomgroep in de duinen bij Wassenaar* zal in die jaren 1873-'75 zijn ontstaan. Het is een ware *tour de force* die meteen duidelijk maakt waarom Bosbooms gewassen tekeningen en aquarellen zo hoog werden aangeslagen door de schilders van de Haagse School die gewoonlijk hard oordeelden over het werk van oudere vakbroeders. Met een variëteit aan kleurnuances en volledige concentratie op het hoofdmotief is de

voorstelling met het penseel getekend. Veel meer dan in Bosbooms andere landschapsaquarellen zijn de bomen tot een bijna abstracte vorm versmolten. Er zijn nauwelijks kunstgrepen toegepast om diepte en massa te suggereren. Trefzeker brede wassing, afgewogen tekening van het silhouet en een minimaal gebruik van kleur zijn de enige ingrediënten van Bosbooms uiterst poëtische schildering. Gewend als de kunstenaar was om met donkere tinten de tonaliteit en de sfeer van verstilde ruimten op te roepen, heeft hij – bewust of onbewust? – ook bij de weergave van de boomgroep bij Wassenaar dat zo vertrouwde artistieke doel nagestreefd.

LITERATUUR:

cat.tent. *Langs velden en wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1997, nr. 97.

TENTOONSTELLINGEN:

zie catalogus veil. Christie's, Amsterdam 1999; mogelijk ook: *Eere-tentoonstelling ter herdenking van Johannes Bosboom*, Den Haag (Pulchri Studio) 1917, nr. 18, als 'Landschap met boomen (Scheveningsche Boschjes)'.

HERKOMST:

H.D.H. Bosboom, Den Haag, neef van de kunstenaar; P.J. Bosboom, Den Haag; Kunsth. P.A. Scheen, Den Haag, 1956; Hans van Leeuwen, Amerongen; diens veil., Amsterdam (Christie's), 10 november 1999, nr. 34. Aankoop (inv.nr. RP-T-1999-16).

14 JOHANNES BOSBOOM

(Den Haag 1817-1891 Den Haag)
Schetsboek met 39 bladen, vrijwel geheel gevuld met tekeningen in en om Scheveningen, circa 1873-'75: dorpsgezichten, strandgezichten, landschappen, figuurgroepen.

Potlood, krijt en aquarel, bladmaat

177 x 275 mm.

Op de binnenzijde van het voorplat geannoteerd: *Naaldwijk | P. v.d. Banck* (doorgehaald) en *Logeren Toorenborg*. In een latere hand (wsch. P.A. Scheen): *Schetsboek van Johannes Bosboom. Vrn! Scheveningen 1873.*

Er zijn slechts enkele, moeilijk te dateren schetsboekjes van Bosboom bewaard. Ze zijn bijna geheel gevuld met details van kerkinterieurs en afbeeldingen van gebouwen. Het hier besproken schetsboek vormt daarop een uitzondering. Het grootste gedeelte van de tekeningen is gemaakt in en om Scheveningen; behalve afbeeldingen van het dorp en vissersboten op het strand zijn er ook bladen met studies van figuurgroepen. Uit Bosbooms biografie kan worden opgemaakt dat het schetsboek hoogstwaarschijnlijk is gevuld in de



14

jaren 1873-'75 (zie nr. 13). Het bevat de voorstudie voor tenminste één – helaas ongedateerde – aquarel die Bosboom maakte van Scheveningen (M.F. Hennis, *Johannes Bosboom*, Amsterdam 1940, afb. op p. 40; vergelijk schetsboek p. 7).

De tekeningen en krabbels in het schetsboek laten zien hoe geoefend Bosboom was in het snel op papier zetten van zijn indrukken. Meestal gebruikte hij daarbij potlood, zoals veel kunstenaars uit zijn generatie, of zwart krijt. Een enkele maal werden de schetsen gewassen met aquarel of inkt. Hoe terloops of vlot geobserveerd ook, Bosboom wist in bijna alle gevallen iets toe te voegen aan zijn uitbeeldingen waardoor meer dan alleen de uiterlijke vorm vastgelegd lijkt te zijn.

HERKOMST:

veil. Dordrecht (A. Mak B.V.), 6-10-1998, nr. 16. Aankoop 1998 (inv.nr. RP-T-1998-75).

15 WILLEM DE FAMARS TESTAS

(Utrecht 1834-1896 Arnhem)

Handgemeen tussen baron van Tilbury en Galjart; illustratie voor Jacob van Lenneps roman Klaasje Zevenster, 1888

Penseel in grijsbruin over een schets in potlood, 334 x 241 mm.

Rechtsonder gesigineerd: *WTestas*, in dorso gesigineerd en gedateerd: *W. de Famars Testas 1888* en geannoteerd met de geïllustreerde passage (eigenhandig): *Klaasje Zevenster door Mr. J. van Lennep. | Boek XIII hoofdst. 4. pag. 283 (Nijhoff. Sijthoff. Thieme).*

“En wat had gij met Klaasje voor, oude schobbert?” vervolgde hij, Tilbury in de borst pakkende. “Help!” kreet Tilbury vol angst: “verlost mij van dien beschonken Kerel.”

Na zijn kunstopleiding raakte Willem de Famars Testas bij toeval als tekenaar betrokken bij een Franse expeditie door Egypte. Doorkneed van Oriëntalisme, zoals hij het zelf omschreef, en voorzien van een grote collectie ter plekke gemaakte studies zou hij zich voortaan storten op de weergave van exotische taferelen. In 1868 werd hij zelfs door Franse kunstenaars uitgenodigd voor zijn tweede reis door het Midden-Oosten. Van 1873 tot 1891 woonde Testas in Brussel. Het kunstklimaat was daar gunstiger voor zijn type onderwerpen, onder andere door de aanwezigheid van een filiaal van de trendgevoelige kunsthandel Goupil waarmee hij goede banden had.



In zijn latere Brusselse jaren veranderde de mode voor het exotisme al enigszins en vandaar dat Testas zich ook op eigentijdse West-Europese onderwerpen ging toeleggen.

Naast de aartsillustrator Charles Rochussen – en David Bles (zie nr. 16) – werd Testas uitgenodigd om de platen te tekenen voor de prachteditie van de werken van Jacob van Lennep. Het is niet bekend hoe hij bij deze uitgave betrokken raakte. Wellicht hadden zijn bijdragen aan de door tal van kunstenaars geïllustreerde *Geschiedenis der Zeventien Nederlanden* door P.H. Witkamp (3 dln, Amsterdam/Nijmegen 1882) de aandacht getrokken. Daarnaast had Testas al in 1860 illustraties gemaakt bij de 'Egyptische' *La roman de la momie* door Théophile Gautier en werkte hij in 1888 ook aan een geïllustreerde uitgave van het Egyptische *Sprookje van de Twee Broers*, maar beide projecten zijn nimmer gerealiseerd (W. de Famars Testas, *Reïsschetsen uit Egypte, 1858-1860*, red. M.J. Raven, Den Haag/Maarssen 1988, p. 11).

Testas' illustraties in de Van Lennep-uitgave zijn van groot belang geweest. Deze publicatie was een der meest prestigieuze in ons land met illustraties in fotomechanische reproductie, en niet, zoals bijna de hele eeuw door, in een prenttechniek: al dan niet eigenhandige litho, (staal-)gravure, houtgravure of houtsnede. Bles maakte zijn tekeningen voor de platen in zwart en wit krijt met wassingen in inkt, Rochussen in zijn virtueuze schetsmatige stijl met uitsluitend penseel en inkt, en Testas in een heel zorgvuldig uitgewerkte stijl. Voor de zachte tonen van de fotomechanische reproductie leenden zijn tekeningen zich het beste, zeker omdat ze een harmonie moesten vormen met de gedrukte bladzijden en de beschouwer in één oogopslag een duidelijke indruk moesten geven. Het zo geschapen type illustratietekeningen werd nog lang geïmiteerd door jongere collega's als Johan Braakensiek voor hun platen in literaire werken en talloze kinderboeken.

De meest aantrekkelijke Van Lennep-illustraties door Testas zijn die bij de zedenroman *Klaasje Zevenster*, gesitueerd in het tweede kwart van de 19de eeuw. Ooit heeft het Rijksprentenkabinet vergeefs getracht op een veiling een tekening uit deze belangrijke reeks te verwerven. Die poging was niet onopgemerkt gebleven bij een verzamelaar die vier van deze bladen in zijn bezit had en die hij nu als dank voor de jarenlange gastvrijheid aan het museum schonk. Het betreft de tekeningen voor de platen tegenover pp. 64, 72, 76 en 82.

HERKOMST:

J. Fred. Bianchi (verz. merk niet in Lugt); diens veil. Amsterdam (P. Brandt), 23 november 1964, nr. 776. Particuliere verzamelaar, door wie anoniem geschonken (inv.nr. RP-T-1998-1).

16 DAVID JOSEPH BLES

(Den Haag 1821-1899 Den Haag)

Figuurstudie van een staande man, zijn steek op de rug houdend, 1888

Zwart en wit krijt, gedoezeld, op grauw papier, 352 x 261 mm.

Rechts onderaan gedateerd: 12-10-88 en geannoteerd: v.d. Berg; rechtsonderaan atelierstempel: DB. f. (niet in Lugt).

David Bles bereidde zijn geschilderde genretafereën altijd op een uiterst secure wijze voor. Hij maakte voor elke figuur een studie naar een individueel voor hem poserend model, terwijl hij daarnaast ook nog van sommige meubels aparte studies tekende. De te schilderen ruimte en de plaatsing der figuren en meubelstukken was dan door middel van constructietekeningen al nauwkeurig bepaald. Bles bleef trouw aan deze werkwijze tot het eind van zijn leven – ondanks een ervaring van inmiddels ruim 40 jaar. Nog opmerkelijker is het dat de kunstenaar dezelfde omslachtige werkwijze ook toepaste bij het vervaardigen van de tekeningen voor de platen in de prachteditie van Jacob van Lenneps in de 18de eeuw spelende roman *Ferdinand Huyck*. Het is des te opvallender omdat een deel van de precisie waarmee de tekeningen waren gemaakt, verloren zou gaan in de verkleinde reproducties van de boekuitgave.

Als geen ander had Bles zich zijn leven lang verdiept in de 18de eeuw en haar via zijn schildereijen en tekeningen weer tot leven gebracht. De taak om *Ferdinand Huyck* te illustreren was hem dan ook op het lijf geschreven. De tekeningen die hij daarvoor maakte waren uitgevoerd in zwart en wit krijt op bruin papier en met enige wassingen gehooft (zie bijvoorbeeld veiling collectie Hans van Leeuwen, Amsterdam, Christie's, 10 november 1999, nrs. 27 en 28, met afbn. in kleur). Feitelijk waren ze veel minder voor hun doel geschikt dan de illustraties die Rochussen en De Famars Testas (zie nr. 15) afleverden voor de andere delen van de serie. De wijze waarop Bles de geest van Van Lenneps roman had verbeeld, was echter weinigen gegeven. Een collectie van 74 figuurstudies voor de illustraties werd dan ook op de vei-



16

ling van Bles' ateliernalatenschap aangeprezen als: *En regardant ces charmantes études au crayon on se sent placé dans toutes les scènes touchantes du Ferdinand Huyck* (veiling Amsterdam, F. Muller & Co, 27 februari 1900, nr. 37).

Als legaat van mej. T.A. Voûte kreeg het Rijksprentenkabinet drie van die figuurstudies, voor de platen tegenover pp. 40, 78 en 114. Ze zijn alle drie in 1888 getekend, en op de voor Bles gebruikelijke manier voorzien van een precieze dagtekening en de naam van het model dat had geposeerd. Voor de kleding die hij dan gebruikte, was er, als het om een 17de-eeuwse voorstelling ging, de bescheiden collectie van het Haagse schilderkunstig genootschap Pulchri Studio. Voor de 18de eeuw had hij zelf een grote collectie bijeengebracht (veiling atelier David Bles, nrs. 160-168). Hoewel Bles ook wel eens een minder gelukkige dag had, was hij een buitengewoon goed figuurtekenaar. Deze kwaliteit is door de zoon van de kunstenaar, A.E. Bles, benadrukt door de uitgave van het boekje *Sketches and studies of David Bles* (Den Haag 1909).

HERKOMST:

hoogstwaarschijnlijk veil. atelier David Bles, Amsterdam (F. Fuller & Co), 27 februari 1900, in nr. 37; mejuffrouw T.A. Voûte, Amsterdam. Legaat (inv.nr. RP-T-1999-10).

17 PAUL JOSEPH CONSTANTIN GABRIËL
(Amsterdam 1828-1903 Scheveningen)
Trein in polderlandschap. Voorstudie voor het schilderij 'Hij komt van verre ... (Il vient de Loin ...)', 1886

Zwart krijt, gedoezeld, op bruin papier,
331 x 572 mm.

Rechts onderaan geannoteerd en gesigneerd:
te Broeksloot | 5 Nov 86 | PJC. G.

Een van Gabriëls meest fascinerende schilderijen is *Trein in landschap*, thans in het Museum Kröller-Müller te Otterlo, dat in 1887 door de schilder werd tentoongesteld onder de titel *'Hij komt van verre ...'*; later werd ook wel de Franse vertaling ervan als titel gebruikt: *'Il vient de loin ...'*. De voortekening voor dit schilderij was bekend uit een oude foto die in 1997 ook werd afgedrukt in de catalogus bij de tentoonstelling *Langs velden en wegen*. Dit was voor de eigenaar aanleiding de tekening ter verkoop aan te bieden.

Geconfronteerd met het werk zelf, bleek de tekening een verrassing te bieden die op de foto niet goed te zien was. Ze blijkt namelijk voorzien van een aantal steunlijnen die getuigen van Gabriëls behoefte om wiskundige verhoudingen aan zijn composities te geven. Hij streefde zo naar een afgewogen en 'klassiek' evenwicht in zijn schilderijen. Aan dit aspect is door De Gruyter veel aandacht besteed in zijn opstel over Gabriël, omdat het de schilder binnen de Haagse School een aparte plaats gaf (zie lit.). Menig schilderij van Gabriël blijkt in het verdwijnpunt een gaatje te hebben waar een speld was geprikt. Door middel van een daaraan gebonden touw kon elke dieptelijn exact worden bepaald (b.v. bij *De Kamper Veenderij*, Haags Gemeentemuseum; zie cat. *Langs velden en wegen*, nr. 91. Met dank aan Marjan van Heteren). De te Broeksloot gemaakte tekening heeft niet alleen een kwadraatnet, maar ook diagonale lijnen die de hoeken verbinden. Op het snijpunt van dat stelsel bevindt zich – zo goed als in het midden van het blad – het verdwijnpunt van de voorstelling. Deze lijnen zijn later aangebracht en komen voor een groot deel overeen met de opbouw van het naar de natuur getekende landschap. De compositie van dat geheel was gebaseerd op Gabriëls jarenlange ervaring. De kunstenaar had dus de door oude kunsttheoretici veelvuldig aangeprezen 'passer in het oog'. De hulplijnen moeten zijn aangebracht ter voorbereiding van het schilderij dat een prachtig weids en leeg landschap weergeeft. Ten behoeve van dat



17

effect werden de boomgroep en het hek rechts op de tekening weggelaten.

Uit Gabriëls verblijf in 1886 bij de Broeksloot, gelegen ten zuidwesten van Den Haag, zijn in ieder geval twee andere tekeningen bekend (foto's bij het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag). Zowel op 1 als op 3 november tekende hij het smalle water met enkele bootjes, omzoomd door bebouwing en begroeiing. Beide tekeningen zijn veel fijner getekend, bijna in een eerdere stijl van Gabriël, en missen het grootse en ruimtelijke van zijn op de 5de november getekende landschapstudie. Met krijttekeningen als deze had Gabriël overigens tijdens zijn leven al veel succes.

De trein die de beschouwer tegemoet komt is die op het traject Leiden-Den Haag-Delft. Hij reed niet langs de Broeksloot, maar kruiste haar iets ten noorden van het station Rijswijk. Gabriëls annotatie betreft hier dus niet het afgebeelde onderwerp, maar de plek waar hij ongeveer tekende, of misschien zelfs alleen de naam van het belangrijkste reisdoel van de studietocht tijdens welke de tekening was ontstaan.

De schilders van de Haagse School waren bijzonder gesteld op het Hollandse natuurschoon. Zo verhuisde Anton Mauve naar het ongerepte Laren om alle stadsuitbreiding rond Den Haag

te ontvluchten. Dat Gabriël de luidruchtige, walmende en landelijkheid verstorende stoomtrein met plezier zag naderen, lijkt ondenkbaar. Ook de rij telegraafpalen zal hij niet als een verrijking van het landschap hebben beschouwd. Net als hun tijdgenoten die genretafereken maakten, hebben de schilders van de Haagse School soms anecdotische of symbolische betekenissen aan hun werk gegeven; vaak waren ze gebaseerd op een persoonlijke ervaring en meestal zijn ze verloren gegaan. Van het normale patroon afwijkende titels of ondertitels vormen een van de aanwijzingen hiervoor. Dat is overduidelijk het geval bij *'Hij komt van verre ...'*. Hoogstwaarschijnlijk mag men in deze titel een verwijzing zien naar de bijbelpassage *Zij komen uit verren lande, van het einde des hemels; de Heere en de instrumenten Zijner gramschap, om dat gansche land te verderven* (Jesaja 13: 5).

LITERATUUR:

W.J. de Gruyter, *De Haagse School*, Rotterdam 1968, deel 1, p. 86 afb. 107; cat.tent. *Langs velden en wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1997, p. 304; M. Peters en B. Tempel (red.), *Paul Joseph Constantin Gabriël, 1828-1903. Colorist van de Haagse School*, Dordrecht (Dordrecht Museum)/Kleef (Stichting B.C. Koekoek-Huis)/Zwolle 1998, pp. 51, 66 en afb. 41.

TENTOONSTELLINGEN:

tent. *Kunstbezit van Oud-Alumni der Leidsche Universiteit*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1950, nr. 110.

HERKOMST:

N.N. Hoyck van Papendrecht; veil. Den Haag (Venduehuis der Notarissen), december 1939; Jhr.mr. C. de Ranitz; particuliere collectie. Aankoop (inv.nr. RP-T-1998-5).

18 GEORGE HENDRIK BREITNER

(Rotterdam 1857-1923 Amsterdam)

Achterbuurtje te Gent (de Veergrep bij de Kortrijksepoortstraat, op de voorgrond de Leie)

Aquareel en gouache over een schets in zwart krijt, 436 x 435 mm.

Links onderaan gesigneerd: *GH. Breitner.*

In 1907 maakte Breitner een reis door België, waarbij hij onder meer Antwerpen, Brussel, Mechelen en Gent bezocht. In die laatste stad werd hij getroffen door een witgepleisterd complex van kleine huisjes aan een steegje bij de Kortrijksepoortstraat, de Veergrep. Vanaf de overzijde van het riviertje de Leie maakte hij zeker drie foto's van dit punt (negatieven bij het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, nrs. 251, 256 en 257; zie ook P.H. Hefting en C.C.G. Quarles van Ufford, *Breitner als fotograaf*, Rotterdam 1966, afb. 144; neg. RKD 257). Het was een geliefd pittoresk hoekje dat bijvoorbeeld ook door



Jules de Bruycker op etsen is vastgelegd en door Albert Baertsoen in schilderijen.

Op basis van zijn foto's, vooral RKD 256, en ongetwijfeld ter plekke gemaakte schetsen, verwerkte ook Breitner zijn indrukken van het oude stukje Gent. Bekend zijn in ieder geval twee schilderijen (doek, 73,5 x 87,5 cm: veiling Amsterdam, Sotheby Mak van Waay, 7 december 1981, nr. 7; paneel, 26 x 35 cm: kunsthandel Van Wisselingh neg.nr. 944; foto's bij RKD) en de aquarel die aan het Rijksmuseum is gelegateerd. Deze is ontstaan in 1911 volgens een door kunsthandel Van Wisselingh in samenspraak met de kunstenaar gemaakte tentoonstellingscatalogus uit 1916. Al in het voorjaar van 1911 had het werk via Van Wisselingh een koper gevonden in de verzamelaar K.E. Veltman, die er 1100 gulden voor betaalde.

Het werk van Breitner uit de jaren na ongeveer 1903 is vaak met gemengde gevoelens besproken. Zo zag A. van Schendel (*Breitner*, Amsterdam [1939], p. 58) gebrek aan vernieuwingen met weliswaar vaak genoeg vonken van het oude vuur. De schilder-criticus Carel Dake meende dat Breitner de weelde niet kon dragen van zijn vaste verbintenis met kunsthandel Van Wisselingh die altijd bereid was hem voorschotten te geven (*De Telegraaf* 12 september 1917). Hij verslaptte naarmate zijn positie zorgenvrijer werd. Feit is dat Breitner tussen ongeveer 1904 en 1914 niet veel produceerde. Zijn schuld bij Van Wisselingh was in 1916 opgelopen tot 16.000 gulden en er waren over en weer irritaties. De tentoonstelling van dat jaar bij Van Wisselingh was bedoeld het uit elkaar gaan te vergemakkelijken. Toevallig organiseerde ook kunsthandel Van Gogh later dat jaar een Breitner-tentoonstelling en in 1917 – ter gelegenheid van zijn 60ste verjaardag – was er weer een geheel aan de schilder gewijde expositie. De pers reageerde enthousiast op het oude werk, en zag tot genoegen dat er weer nieuw werk was, zoals de aquarel van Gent. Er werd ook een ontwikkeling signaleerd. De onrust die vroeger in Breitners kunst zo merkbaar was, zag men getemperd en er was meer harmonie en ritme. Met de vroegere drift op de achtergrond had het geleid tot een nieuwe, forse toon in zijn kleuren.

In de aquarel van het stille plekje aan het water is dat alles overduidelijk aanwezig. De compositie is opgebouwd uit stevige blokken. Het werkelijke thema zijn echter de onwaarschijnlijk oplichtende groep oranje daken op de achtergrond (een hyperbool van de thans nog altijd lichtrode daken

op die plek) en, in mindere mate, de witte huizen. Ter wille van zijn fascinerende kleurenspeel liet Breitner die lichte daken en een wit huis op de achtergrond ook weerspiegelen in het water. Het was een impulsieve vertekening die niet strookte met de waarneembare werkelijkheid. Hij paste ze vaker toe, en de criticus Albert Plasschaert noemde in een artikel uit 1913 een voorbeeld en strafte dat af met een ironische toevoeging: (*photographische fout?*).

LITERATUUR:

J.F. Heijbroek en E.L. Wouthuysen, *Portret van een kunsthandel. De firma Van Wisselingh en zijn compagnons. 1838-heden*, Amsterdam (Rijksmuseum)/Zwolle, 1999, p. 99 (met afb.)

TENTOONSTELLINGEN:

tent. *Breitner*, Amsterdam (kunsthandel E.J. van Wisselingh & Co) 1916, nr. 40, als: 'Achterbuurtje te Gent (1911)'; tent. *Breitner*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1933, nr. 151; tent. *Negen-tiende eeuwse schilderijen en aquarellen uit de verzameling H. Nijgh*, Rotterdam (Museum Boymans) 1941, nr. 33, met afb.; tent. *150 Schilderijen, aquarellen enz. (19e en 20e eeuw) uit de verzameling H. Nijgh te Rotterdam*, Amsterdam (Stedelijk Museum)/Utrecht (Centraal Museum)/Den Haag (Gemeentemuseum)/Arnhem (Gemeente Museum) 1942, nr. 21, met afb.; tent. *Breitner en Amsterdam*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1947, nr. 189; tent. *G.H. Breitner 1857-1923*, Antwerpen (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten) 1947, nr. 128; tent. *G.H. Breitner 1857-1928*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1948, nr. 128;

HERKOMST:

kunsth. E.J. van Wisselingh & Co., Amsterdam; K.E. Veltman, Amsterdam, sinds begin 1911; kunsth. F. Buffa & Fils, Amsterdam; H. Nijgh, Rotterdam; diens veil., Amsterdam (F. Muller & Co) 8 juni 1948, nr. 39; Addison Gallery Phillips Academy, Andover, Massachusetts, nr. 1192; Jacob Vandenbergh, Andover, Massachusetts; mevrouw Eva Louise Wijnberg Merrill, Boston (USA). Legaat (inv.nr. RP-T-1999-4).

(auteur: Robert-Jan te Rijdt)

Summaries

An Augsburg Cabinet

BY R. J. BAARSEN

In 1998, the year of the publication on German furniture in the Rijksmuseum with its attendant exhibition and symposium (Note 1), it was already planned to enrich that highly attractive, if fragmentary, survey with a true masterpiece, a cabinet made in Augsburg around 1660-1670, veneered with ivory and decorated with lapis lazuli plaques and *pietre dure* mosaics (Fig. 1, Note 2). Purchased with the aid of the Nederlandse Sponsor Loterij, this was an acquisition of the first order not only for the representation of German furniture, but also for the furniture collection as a whole.

Four cabinets previously present in the collection illustrate the unique importance of Augsburg for de luxe furniture in the late 16th and early 17th centuries (Notes 3, 4). A great rarity among them, an art cabinet made in 1627-30 at the instigation of the famous merchant and courtier Philipp Hainhofer (Fig. 2, Note 5), has been seen after prolonged study to reflect the newest and most comprehensive philosophical and ideological concepts of the period. The newly acquired cabinet speaks a completely different language. Virtually all that it has to offer is visible at a glance, a pre-eminently modern characteristic. While the earlier pieces were mainly intended for the instruction and amusement of a select circle, after the end of the Thirty Years War in 1648 the tendency among the builders and renovators of numerous castles and palaces was to make an

outward show with an overwhelming impression of authority, wealth and art.

The first thing that strikes one about the cabinet is that it is veneered with ivory, a material very rarely used in this way, although ivory was employed in Augsburg in combination with ebony from at least the 1610s. Two highly exceptional pieces were, however, made for Maximilian I of Bavaria and another member of his family. The first is the famous medal cabinet made by Christoph Angermair (c. 1580-1633) in 1618-1624 with allegorical and historical figures on the outside and lapis lazuli added on the inside to form the Wittelsbach heraldic colours (Note 6). The same combination of materials and colours occurs on a cabinet made in Augsburg in 1646 by Melchior Baumgartner (1621-1696), probably the most important cabinetmaker there in the mid-17th century (Fig. 3, Note 7). Also attributed to him is a second ivory cabinet in Munich, which is associated with a payment of 1655 made on behalf of Maximilian's widow (Fig. 4, Note 9). Baumgartner was present at the delivery of this enormous piece, which, like the Hainhofer cabinet, is rotatable and meant to stand in the middle of a room. The interior on one side is again decorated with lapis lazuli (Fig. 5), that on the other with enamelled silver gilt plates, while the piece also has silver gilt and gilt bronze mounts. Some of the silver gilt mounts bear the mark of the Munich silversmith Franz Kessler, who became a master in 1664, so these appear to be later enrichments or alterations. While the 1646 cabinet is composed of clearly distinguished autonomous elements, virtually all decorated with little plaques