

Eugène Langendijk

Louis Royer en de eerste Groote Prijs voor de Beeldhouwkunst in Nederland

Louis Royer, de in 1793 te Mechelen geboren beeldhouwer, heeft het grootste deel van zijn artistieke loopbaan in de Noordelijke Nederlanden doorgebracht en het Rijksmuseum bezit verreweg de grootste collectie van zijn werk. Een belangrijk deel daarvan werd door Royer vervaardigd na het behalen van de Groote Prijs voor de Beeldhouwkunst aan de Koninklijke Akademie te Amsterdam in 1823.¹ Twee beelden en een reliëf in marmer geven, naast een schilderij van Royers verloren gegane prijswinnende sculptuur, een goed beeld van zijn productie tussen 1823 en 1828, de jaren van zijn verblijf in Rome.

De Groote Prijs

Na zijn opleiding tot beeldhouwer aan de academie van Mechelen en een korte periode als docent aan die academie, vertrok Royer in 1819 naar Parijs, om daar te werken bij zijn stadgenoot de beeldhouwer J. B. J. de Bay (1779–1863).² Volgens Van Daalen zou Royer zich reeds in 1820 in Amsterdam hebben gevestigd, maar deze schrijver noemde helaas geen bron. Blijkens enkele documenten uit het archief van de Koninklijke Akademie verbleef Royer in elk geval in juni 1821 in Amsterdam. Hij ontving toen enkele gipsafgietsels uit het bezit van de Stadsteken-academie.³ Daar de ingebruikneming van de lokalen der Koninklijke Akademie plaatsvond op 11 januari 1822⁴, kan het meedingen naar de Groote Prijs niet de primaire reden zijn geweest voor Royers aanwezigheid in

Amsterdam, zoals Van Daalen suggereerde.⁵ Evenmin wachtte Royer in Amsterdam lijdzzaam op het organiseren van de Groote Prijs in het vak beeldhouwen, want op 7 november 1822 vergaderde de Raad van Bestuur der Koninklijke Akademie over een schrijven dat Royer aan Koning Willem I had gericht, waarin hij de vorst verzocht in aanmerking te mogen komen voor een vierjarig 'pensioen'.⁶ Het feit dat Royer een toelage wilde hebben op grond van behaalde resultaten, was niet zonder precedent. In 1820 kreeg de Nederlandse beeldhouwer Matthias Kessels (1784–1836) een koninklijke studiebeurs voor twee jaar, om in Italië zijn studie voort te zetten.⁷ In Royers geval was de Raad van Bestuur echter niet bereid een positief advies aan de koning uit te brengen. Toen Royer in een brief aangaf zich geheel aan de reglementen van de Akademie te willen onderwerpen en de Raad van Bestuur van plan was zo snel mogelijk te beginnen met het organiseren van het systeem der Groote Prijzen, lagen daardoor andere mogelijkheden in het verschiet.⁸ Een commissie bestaande uit enkele leden van de Raad van Bestuur, ter voorbereiding van de prijzen, bracht op 5 februari 1823 verslag uit over de organisatie van de eerste wedstrijd. Deze commissie zag echter geen mogelijkheden om in één der drie aan de Akademie onderwezen schilderdisciplines ('historie-, moderne historie- en landschapschilderkunst') een Groote Prijs wedstrijd te organiseren. Reglementair zou

Afb. 1. Jan Willem Pieneman, Louis Royer, beeldhouwer en Albertus Bernardus Roothaan, makelaar in effecten, kunstvriend en bevorderaar der wetenschappen, 1825. Doek, 175 x 146 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



men nu een wedstrijd in het vak beeldhouwen mogen uitschrijven.

Maar de door deze commissie gepolste docent beeldhouwen P. J. Gabriël (1785–1833) had echter bedenkingen omdat, wanneer de wedstrijd die alleen toegankelijk was voor leerlingen van de eigen Akademie volgens de regels zou worden georganiseerd, Royer de enige deelnemer zou zijn. Bovendien zou daardoor de kans op een Grootte Prijs voor één van Gabriëls eigen leerlingen met jaren worden vertraagd. Men zag Royer als: *Een ongetwijfeld bekwamen jongen kunstenaar, doch dien men niet wel als een kwekling dezer Akademie kan beschouwen.*⁹ Hierdoor kwam de commissie niet tot een advies, maar liet zij de beslissing over aan de voltallige Raad van Bestuur. De Raad besloot tot een wedstrijd in het vak beeldhouwen, waar ook leerlingen van andere academies binnen het Koninkrijk werden toegelaten.¹⁰ Na ministeriële goedkeuring en advertenties in de dagbladen¹¹ ging de wedstrijd op 2 juni 1823 van start. 's Ochtends voor het begin van de wedstrijd werd eerst in een extra vergadering uit negentien onderwerpen de uit te beelden opgave gekozen. Na twee stemronden viel de keuze op: *Een jeugdige Grieksche herder, tusschen de 20 en 25 jaaren oud vluchtende voor een slang die hem tracht in de hiel te kwetsen.*¹²

Hierna werden de deelnemers ter vergadering geroepen om hun de wedstrijdvoorwaarden mee te delen. Het waren: August Lambert van Assche (1797–1864), Jan van Dam (1802–1887), Johannes van der Ven (1799–1866) en Louis Royer.¹³ Alleen Van Dam en Van Assche waren onbekenden voor de heren van de Akademie, want Van der Ven werd door de heren zelf uitgenodigd, teneinde Royer enige competitie te bieden.¹⁴ Na het voorlezen van het reglement viel Jan van Dam af, omdat hij zich niet bewust was geweest gedurende de duur van de wedstrijd op de Akademie te moeten werken. Zijn werkzaamheden stonden hem niet toe langere tijd in Amsterdam te verblijven. Vlak voor het einde van de termijn die de kunstenaars was gesteld, viel ook Van Assche af, daar deze zijn beeld stuk liet vallen. Zodoende moesten de heren op 3 september

kiezen tussen het geboetseerde beeld van Van der Ven en het beeld van Royer, dat reeds in gips was afgegoten. In het preadvies gaf Gabriël de voorkeur aan het beeld van Van der Ven.¹⁵ Maar na stemming bleken de heren van de Raad van Bestuur in meerderheid de voorkeur te geven aan het beeld van Royer en hem de Grootte Prijs van 1823 toe te kennen. Beide kunstenaars werd tevens het lidmaatschap van de Akademie aangeboden. Deze geste weerhield Van der Ven er echter niet van, na het horen van de uitslag zijn beeld te vernietigen.¹⁶ Daar door onachtzaamheid ook Royers beeld niet meer bestaat, resten ons nog slechts een schilderij van J. W. Pieneman (afb. 1)¹⁷ en een ets van M. A. van Hove (afb. 2)¹⁸ als visuele getuigenis van de eerste Grootte Prijs in de Noordelijke Nederlanden.

Na ministeriële goedkeuring vond de prijsuitreiking plaats op woensdag 15 oktober en was Royers beeld voor het publiek te bezichtigen naast werk van leerlingen uit andere disciplines van de Akademie.¹⁹

Het is duidelijk dat de eerste Grootte Prijs niet het succes had, dat menigeeen zich binnen de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie te Amsterdam had voorgesteld. Daar kwam nog bij dat de adviezen van Gabriël tot twee maal toe niet werden opgevolgd door de overige leden van de Raad van Bestuur. Dit had tot gevolg dat Gabriël maandenlang niet meer op de vergaderingen verscheen. Een aanwijzing dat hij weinig waardering had voor het werk van Royer blijkt uit een brief van Jan Kruseman. Deze schreef in juli 1824 aan Royer, dat zijn beeld op de Akademie ernstig was toegetakeld met vuiligheid en dat men Gabriël voor de dader hield.²⁰

De reis naar Rome

Voor zijn vertrek uit Amsterdam naar Rome op 20 oktober 1823, had Royer de Amsterdamse effectenhandelaar A. B. Roothaan (1783–1847) notarieel gemachtigd zijn zaken te behartigen. Van de Leidse archeoloog professor C. J. C. Reuvens (1793–1835) ontving Royer een aantal aanbevelingsbrieven. Na een kort verblijf in zijn geboortestad Mechele reisde de prijswinnaar samen met de

Afb. 2. Maria Arnodina van Hove, Het prijsbeeld van L. Royer, 1823, Ets, 20,9 × 15,7 cm. Uit: A. J. Derkinderen, 'De Rijksakademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam', De XXe eeuw, 1908.



schilder J. S. van den Abeele (1797–1855) naar Parijs. In Mechelen vervaardigde Royer voor de academie in die stad een schets in klei.²¹ Vanuit Parijs²², waar Royer geld ontving van Roothaan, reisden beide kunstenaars verder naar Lyon. Blijkens schetsboek-aantekeningen van Royer waren ze daar op 30 november.²³ De heren vervolgden hun reis via de Mont Cenis naar Turijn, waar Royer de broer van zijn Amsterdamse mecenas, de latere generaal der jezuïetenorde pater J. P. Roothaan (1785–1853), enkele malen bezocht. Eind december, drie maanden na vertrek uit Amsterdam, arriveerden Royer en Van den Abeele in Rome, nadat zij in Milaan en Florence de belangrijkste kunstschatten hadden bekeken.²⁴ Daar de Staat der Nederlanden toen geen eigen instituut bezat in Rome, waren de uitgezonden kunstenaars genoodzaakt zelf onderdak te zoeken. Hoewel uit de correspondentie van Royer niet blijkt welke zijn

Romeinse adressen waren, valt wel te constateren dat hij zich steeds in of nabij de kunstenaarswijk bij de Spaanse trappen ophield. Zijn verblijf aldaar zal zeker te maken hebben gehad met de aanwezigheid van de nabijgelegen ateliers van Canova en Thorvaldsen en van de Franse academie die in de Villa Medici was gevestigd.²⁵ Bovendien was het altijd al de buurt geweest waar de Fiamminghi (Vlamingen) zich vestigden, vlak achter de poort van de noordelijke aankomst-route.

Sociale omstandigheden

Uit correspondentie met de schilder J. W. Pieneman en zijn vroegere leermeester Van Geel komt naar voren dat Royer in de eerste maanden vooral veel studies maakte naar antieken.²⁶ Ook de ateliers van Canova, Kessels en Thorvaldsen werden door hem bezocht. Later zou Royer regelmatig op Thorvaldsens atelier werken en gaven de kunstenaars blijk van waardering voor elkaars werk. Royer ondernam ook een aantal studiereizen, o.a. naar Pompeji en Paestum. Tijdens deze reis hield hij een dagboek bij in één van zijn schetsboekjes.²⁷ Deze aantekeningen vallen goeddeels samen met de gepubliceerde dagboekfragmenten van één van zijn reisgenoten, de schilder Cornelis Kruseman (1797–1857).²⁸ Naast een educatief doel, kwamen deze uitstapjes buiten Rome ook de gezondheid van de kunstenaar ten goede, want Royer was tijdens zijn verblijf in Rome regelmatig en vaak langdurig ziek. Aanvankelijk waren de klachten van psychische aard. Zij werden veroorzaakt door de overstelpende hoeveelheid nieuwe indrukken, de dood van zijn vader en het gemis van vrienden.²⁹ Later dienden zich allerlei lichamelijke ongemakken aan, waardoor veel tijd en geld verloren gingen.³⁰ De zeer gebrekkige geldstroom uit Nederland speelde Royer gedurende zijn gehele verblijf in Rome parten. Dit had een aantal oorzaken. In het begin schreef Royer niet rechtstreeks aan de Raad van Bestuur van de Akademie, zoals hij statutair verplicht was, maar aan zijn vriend Pieneman. Daar deze lange tijd niet bij vergaderingen aanwezig was, maakten de heren geen geld over,

omdat men geen levensteken had vernomen.³¹ Door een wetwijziging³² en het faillissement van Roothaan in 1826 werd de fournering eveneens belemmerd.³³ Dit had tot gevolg dat Royer zelfs enige tijd voor derden moest gaan werken om in zijn levensonderhoud te voorzien. Ook een diefstal in 1825 waardoor hij al zijn geld kwijtraakte, droeg niet weinig bij tot zijn financiële rampspoed. Omdat Royer zelf het transport van zijn werk naar Nederland moest bekostigen, kon pas in september 1826 de eerste verschepping plaatsvinden.³⁴ Door het uitblijven van tastbare resultaten en een gebrekkige briefwisseling kwam de betaling op een gegeven moment zelfs ruim een jaar achter te lopen op het schema. Over deze gang van zaken beklaagde Royer zich bij terugkeer op het Ministerie van het Publiek Onderwijs, Nationale Nijverheid en Koloniën in Den Haag, wat tot gevolg had dat de Raad van Bestuur desgevraagd een voorstel tot wijziging van het betalingssysteem voorstelde, waarvan men reeds jaren had gemerkt dat het niet functioneerde.³⁵

Werken

Noch de lijst van ingezonden werken die Dekkers³⁶ publiceerde, noch de *œuvrecatalogus* van Van Daalen³⁷ geeft een duidelijk overzicht van de door Royer in Rome vervaardigde beeldhouwwerken. Uit de bestudering van de correspondentie blijkt, dat daar de volgende werken zijn ontstaan: vier portretbustes, acht reliëfs met voorstellingen uit de geschiedenis der jezuïetenorde, een *Mercurius*, een *Ecce Homo* en twee reliëfs met identieke voorstellingen van *Maria met Jezus* en *Johannes de Doper*. Zestien voltooide werken in totaal.

Waarschijnlijk is het eerste beeldhouwwerk dat door Royer in Rome werd vervaardigd de hermebuste in pleister van Cornelis Kruseman (afb. 3). Dit werk moet ontstaan zijn tussen Royers aankomst in december 1823 en Krusemans vertrek uit Rome op 7 november 1824. Vreemd is echter dat Royer in zijn brieven aan de Akademie nooit rept over de vervaardiging van portretbustes, terwijl hij alle andere werken wel vermeldde in de verslagen van zijn vorderingen. Uit de brieven

Afb. 3. Louis Royer, borstbeeld van de schilder C. Kruseman, 1824. Gips, h. 56 cm. Gemeentemuseum, 's-Gravenhage (inv.nr. B 1-1869).



van Roothaan en Kruseman komt naar voren, dat de buste van Kruseman te zien was op de jaarlijkse expositie in 1826 te Amsterdam.³⁸ Ook de marmeren buste van de Gentse architect J. Velleman (afb. 4) uit 1826 is zo'n in Rome vervaardigde buste, die nooit vermeld werd in de briefwisseling met de Akademie, hoewel het toch één van Royers eerste werken in marmer is.³⁹ De derde buste, een portret van de Vlaamse schilder F. Vervloet (1795-1872), is tot op heden niet teruggevonden.

Geheel anders is het gesteld met de buste van paus Leo XII (1760-1824) (afb. 5). Op 30 maart 1826 schetste Royer, naar het leven, een aantal profielen van de paus.⁴⁰ Een jaar later schreef Royer aan Roothaan, dat deze buste bij hem was besteld door een zekere LeGrelle, die eerder in grote haast werk bij hem had gekocht.⁴¹ In dezelfde brief vroeg Royer kledinggeld aan zijn mecenas, omdat hij niet in zijn gewone plunje voor de Heilige Vader wilde verschijnen, om het werk naar

Afb. 4. Louis Royer, borstbeeld van de architect J. Velleman, 1826. Wit marmer, h. 56,5 cm. Galerie D'Arenberg, Brussel.



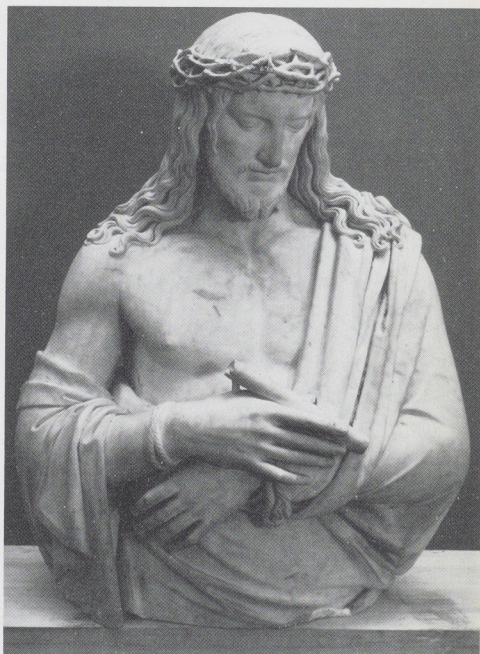
Afb. 5 (boven). Louis Royer, borstbeeld van paus Leo XII, 1827. Wit marmer, h. 70 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. B. 45).

Afb. 6 (onder). Louis Royer, *Ecce Homo*, 1826. Wit marmer, h. 88 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



het leven af te maken. Op welke datum hij het beeld af had, valt niet met zekerheid te zeggen. Doch vlak voor zijn vertrek uit Rome liet hij Roothaan weten, het portret aan de paus te willen laten zien.⁴² In Nederland oogstte het borstbeeld veel lof en op 28 februari 1828 mocht Royer het aan de koningin presenteren.⁴³ Uiteindelijk werd het werk in juli 1828 door het Rijk aangekocht voor f 1500,-.⁴⁴ Samen met Royers *Ecce Homo* was het portret voor het publiek te zien in Paviljoen Welgelegen in Haarlem, de plaats waar, totdat in 1885 het Rijksmuseum in Amsterdam werd geopend, werken van 'Levende Meesters' getoond werden.⁴⁵

Van de bovenvermelde *Ecce Homo* (afb. 6) werd voor het eerst melding gemaakt op 5 maart 1825, toen Velleman aan Royer vroeg of zijn *Ecce Homo* voor de jaarlijkse tentoonstelling in Amsterdam was bedoeld.⁴⁶ Uiteindelijk zou het daar wel terecht komen, al had Royer voor dit beeld een opdracht van een zekere Wolterman uit Amsterdam.⁴⁷



Afb. 7. Louis Royer, *Maria met Kind en Johannes de Doper*, 1826. Wit marmer, 46 × 37 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. R.B.K. 1968-18).



Deze tabakshandelaar zou het werk echter niet afnemen, omdat hij, voordat het beeld in Amsterdam aankwam, naar Würzburg was verhuisd. In oktober 1825 liet Royer aan de Akademie weten, dat hij met dit beeld in gips bezig was. Het werd op 6 oktober voltooid.⁴⁸ Over het resultaat was hij tevreden en met name het hoofd vond hij goed geslaagd. Wanneer het werk in marmer klaar was, valt niet uit de brieven te achterhalen, maar het werd samen met andere werken in 1826 verscheept naar Nederland. In een begeleidend schrijven verzocht Royer aan Roothaan het beeld, indien mogelijk, te verkopen voor f 1400,-.⁴⁹ Een jaar later liet Roothaan weten, dat hij het werk niet naar de tentoonstelling had gezonden, omdat hij het te zwaar vond voor transport.⁵⁰ Het bleef opgeslagen, hoewel er een bod was van een zekere De Vos, die f 2000,- wilde betalen. Buiten deze De Vos en de schilder J. W. Pieman had niemand belangstelling voor het werk. Het publiek kon het pas voor het eerst

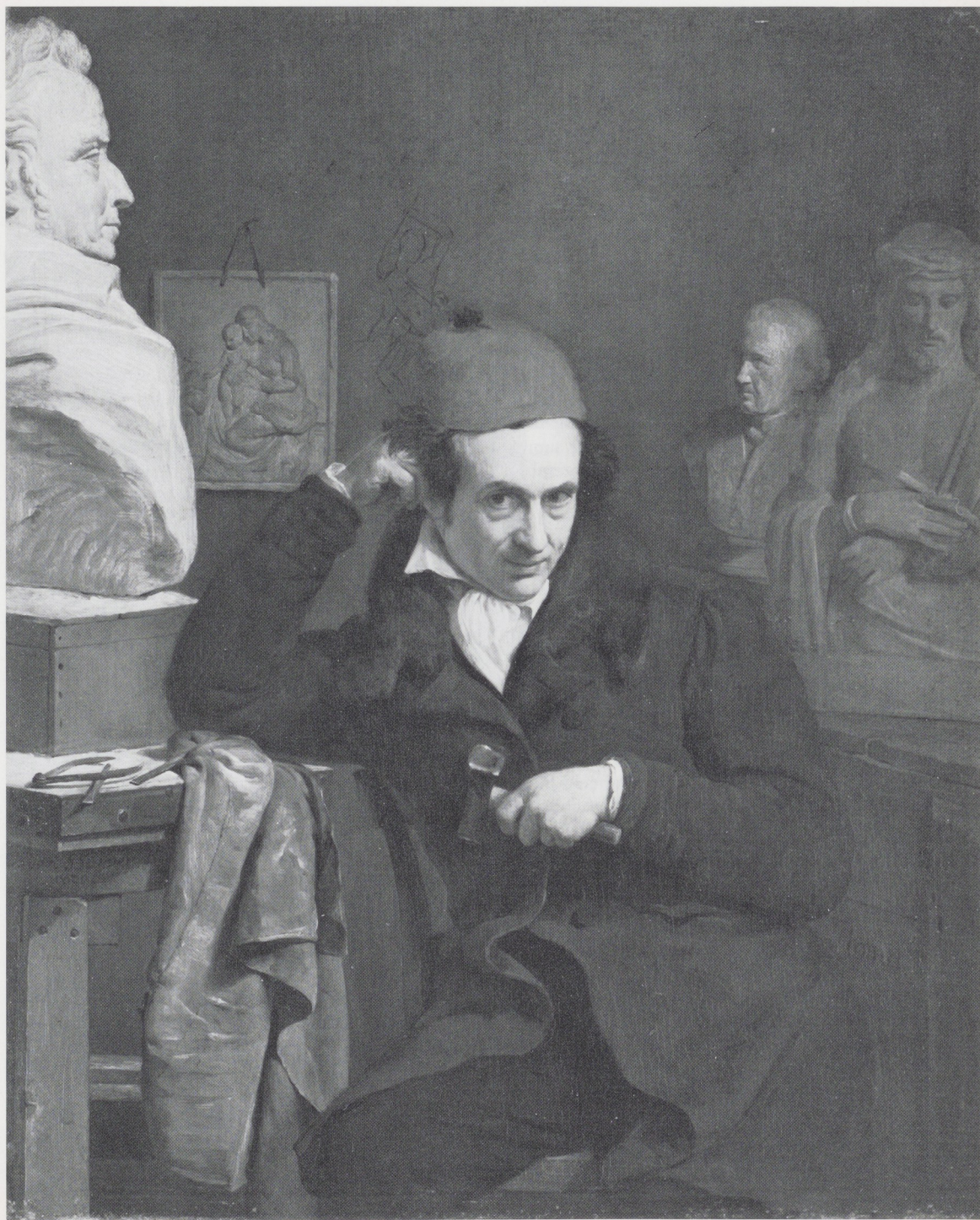
in 1828 in Antwerpen zien en later in Paviljoen Welgelegen te Haarlem.⁵¹ Daarna kwam het werk in de collectie van het Rijksmuseum terecht.

Alle werken die Royer in Rome in marmer vervaardigde, maakte hij in opdracht. Ook het reliëf van *Maria met Kind en Johannes de Doper* (afb. 7). In juli 1825 schreef Royer aan de heren van de Akademie, dat hij een schets in klei van: *De moeder Gods met het Kindje Jezus en Johannes*⁵² had vervaardigd.

Dezelfde heren kregen begin oktober bericht dat dit werk in gips klaar was. Eind 1825 was Royer bezig het reliëf op punt te stellen en hij zou spoedig met de uitwerking in marmer beginnen.⁵³ In die tijd ontving Royer van minister J. G. Reinhold in Rome een tweede opdracht voor het vervaardigen van een kopie in marmer van dit reliëf. Dit als tegenprestatie voor de inzameling die Reinhold had georganiseerd in verband met de eerder vermelde diefstal in maart van dat jaar, die de kunstenaar zo gedupeerd had. Begin april berichtte Royer aan de Raad van Bestuur, dat het marmeren basreliëf geheel voltooid was.⁵⁴ Toen het gereed was gekomen, trok de eerste opdrachtgever Velleman zich echter terug, omdat hij, volgens Royer, de afgesproken prijs niet wilde betalen.⁵⁵ De gelijktijdig met dit reliëf bestelde portretbuste werd wel door Velleman betaald en afgenomen. Daarom werd dit reliëf gelijktijdig met ander werk naar Nederland verscheept. Royer vroeg daarbij aan Roothaan het werk voor f 500,- te willen verkopen.⁵⁶ In augustus 1827 liet Roothaan weten, op de Haagse tentoonstelling Royers basreliëf en diens *Mercurius* te hebben tentoongesteld.⁵⁷ Begin december berichtte de mecenas, dat de prinses van Oranje het reliëf had gekocht en dat Royer zich bij terugkomst diende te melden aan het hof. Op voorstel van de commissie van de Haagse expositie kreeg de beeldhouwer van de koning voor de getoonde werken een gratificatie van f 600,-.⁵⁸

Op het bovengenoemde reliëf, de buste van paus Leo XII en het *Ecce Homo*-beeld moet Royer zeer gesteld zijn geweest, want hij liet zich te midden van deze werken, met op de wand een schets van zijn prijsbeeld, portretteren door Ch. van Beveren (1809-1850) (afb. 8).

Afb. 8. Charles van Beveren, Louis Royer beeldhouwer,
1830. Paneel, 25 × 20 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Gelijktijdig met het werken aan de marmeren reliëfs was Royer bezig met het zoeken naar een geschikt onderwerp voor het maken van een levensgroot beeld in gips. Hij had hiervoor een drietal figuren uit de Griekse mythologie op het oog: Hector, Diomedes en Mercurius.⁵⁹ Tot het midden van 1825 kon Royer geen keus maken, maar in oktober koos hij definitief voor het vervaardigen van een beeld getiteld: *Mercurius die de Jonge Bachus wegbrengt bij de nimphen om aldaar opgevoet te worden* (afb. 9). Royer werkte gestaag aan zijn gipsen origineel en liet de heren in Amsterdam op 10 juli weten, dat het werk voltooid was na twee maanden te hebben gedroogd. Door het afvormen van het origineel – voor het geval dat het origineel tijdens het transport verloren zou gaan – ging eveneens tijd verloren. Maar samen met ander werk werd het beeld in september 1826 via Livorno naar Nederland verscheept. Daar had het werk groot succes op de tentoonstelling van levende meesters in Den Haag.⁶⁰ Maar ondanks alle goede kritieken werd het niet aangekocht. Wellicht was het werk ook niet te koop, want op 23 oktober 1826 schreef Royer vanuit Italië aan de academie van Mechelen, dat hij het beeld aan die instelling wilde schenken.⁶¹ De schenking werd aanvaard, maar pas op 21 juli 1828 werd het beeld officieel onthuld. Het werd geplaatst naast het Mercurius-beeld van zijn leermeester De Bay, die zijn beeld uit 1822 al eerder aan de academie had geschonken.⁶² Het vervaardigen van reliëfs met voorstellingen uit het leven van beroemde jezuïeten loopt als een rode draad door Royers werkzaamheden. Gedurende de gehele periode dat Royer in Rome actief was, heeft hij met diverse onderbrekingen aan de reliëfs gewerkt. De eerste maal dat deze werken worden genoemd, is in een brief van 30 januari 1825 gericht aan de Akademie.⁶³ Royer moet de opdracht uit Amsterdam hebben meegekregen van Roothaan, want in geen enkele brief wordt melding gemaakt van de afmetingen, het te gebruiken materiaal (gips) en bovendien was Royer zelf de eerste die berichtte er aan bezig te zijn.⁶⁴ Roothaan liet eenmaal weten wat de volgorde van de reliëfs moest zijn en hoeveel er

gemaakt dienden te worden.⁶⁵ De eerste vier kwamen in 1826 met de eerste zending werken naar Amsterdam, waar ze door Roothaan van een lijst en een verlaag werden voorzien.⁶⁶ De laatste vier in Rome gemaakte reliëfs kwamen met Royer naar Amsterdam. In 1841 vulde Royer de serie aan met nog twee reliëfs. Alle reliëfs zijn tegenwoordig nog te zien in de gang van de pastorie van 'De Krijtberg' in Amsterdam.⁶⁷ Uit de bestudeerde correspondentie blijkt dat Royer in Rome naast bovenstaande werken nog enkele andere ideeën heeft trachten te verwezenlijken. Omdat het geld ontbrak, zijn ze nooit gerealiseerd.⁶⁸ Na zijn reglementaire tijd in Rome te hebben doorgebracht, vertrok Royer op 28 oktober 1827 uit die stad en reisde via Florence, Milaan, Parijs en Brussel naar zijn geboortestad Mechelen. In maart 1828 vestigde hij zich in Den Haag. Dit mag niet verwonderlijk heten, omdat zijn relatie met de heren van de Akademie er intussen niet beter op was geworden. Bovendien had zijn vriend Cornelis Kruseman hem al eerder laten weten, dat het klimaat voor beeldende kunstenaars in Den Haag beter was dan in Amsterdam.⁶⁹ Hij schreef: *Hier heb ik de gelegenheid om connecties met leeden van den hoogsten rang te maken, (...), hier enfin geniet ik de protectie van de Ministers en van den Koning zelven onmiddellijk, terwijl in Amsterdam door een legioen van kabalen en nijd moet heen gewerkt worden.*⁷⁰ In Den Haag zou de reputatie van Royer, mede door de protectie van de koninklijke familie, snel stijgen en hij zou er uitgroeien tot de belangrijkste beeldhouwer van Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw.

Afb. 9 Louis Royer, Mercurius die de jonge Bacchus wegbrengt bij de nimfen om aldaar opgevoed te worden, 1826. Gips, h. 176 cm. Stedelijk Museum, Mechelen.



Noten

Dit artikel is een bewerking van mijn doctoraalscriptie *Louis Royer 1793–1868: De Grootte prijs wedstrijd aan de Koninklijke Akademie van Amsterdam in 1823, voorgeschiedenis, verloop en gevolgen*, Universiteit van Amsterdam 1988, begeleider dr. H. W. van Helsdingen. Voorts ben ik prof. dr. E. van Uitert dank verschuldigd voor zijn waardevolle opmerkingen.

¹ Een door koning Willem I in 1817 ingevoerd prijzensysteem voor de Koninklijke Akademies van Beeldende Kunsten van Antwerpen en Amsterdam, waarbij beide academies jaarlijks afwisselend een wedstrijd zouden organiseren in één der onderwezen vakken, met als inzet een vierjarig, met f 1200,- per jaar gesubsidieerd, verblijf in Rome, of elders, om de studie voort te zetten. Het begrip Grootte Prijs is van toepassing op de wedstrijden aan de Koninklijke Akademies in de periode tussen 1823 en 1849. De term Prix de Rome werd in Nederland ingevoerd voor wedstrijden aan de Rijks Academie. Zie: D. Dekkers, 'Op reis gezonden. De Grootte Prijs aan de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam (1823–1849)', *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, deel XLVII, Nova Serie 12, 1987, pp. 179–220.

² P. K. van Daalen, *Nederlandse Beeldhouwers in de Negentiende Eeuw*, 's-Gravenhage 1957, p. 97.

³ Gemeentearchief Amsterdam, Archief van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, inv.nr. 681/15 (verder aangeduid als: Part. Arch., inv.nr. 681).

⁴ Bibliotheek Rijks Academie, Amsterdam, RABK '21, p. 1.

⁵ Van Daalen, *op.cit.* (noot 2), p. 97.

⁶ Katholiek Documentatie Centrum, Nijmegen, inv.nr. 5079 (Dit archief zal verder worden aangeduid als K.D.C.).

⁷ Tentoonstellingscatalogus, *Om en rond het Neo-classicisme in België 1770–1830*, Brussel (Museum Elsene) 1985–86, p. 212. Kessels vestigde zich definitief in Rome en overleed daar ook.

⁸ Part. Arch., inv.nr. 681/1.

⁹ *Idem*, inv.nr. 681/17.

¹⁰ Argumenten betreffende dit besluit zijn in de notulenboeken niet terug te vinden.

¹¹ O.a. *Nederlandsche Staatscourant*, 29 april 1823, no. 101 en *Amsterdamsche Courant*, 25 april 1823, no. 98.

¹² Part. Arch., inv.nr. 681/1. De hoogte van het te boetseren beeld werd bepaald op 9 palm (ca. 90 cm).

¹³ Van Assche werd geboren in Brussel en studeerde daar aan de Koninklijke Akademie. Van Dam werd in Rotterdam geboren en werd opgeleid aan het Beeldhouwerslokaal van z. m. Marine te Rotterdam.

¹⁴ Van der Ven was in deze tijd niet meer aan een academie in Nederland verbonden, maar was in Parijs werkzaam. Hij werd via zijn broer, bestuurslid van de academie in Den Bosch, uitgenodigd deel te nemen. Hij vertrok na de Grootte Prijs weer naar Parijs.

¹⁵ Part. Arch., inv.nr. 681/13. Van Daalen, *op.cit.* (noot 2), p. 103, interpreteert dit advies verkeerd. Gabriël sprak zich uit voor het geboetseerde beeld van Van der Ven.

¹⁶ Bibliotheek Rijks Academie, Amsterdam, RABK '26, pp. 24-25.

¹⁷ Besprekingen van dit schilderij: E. R. Meijer, 'Een vriendschapsportret door J. W. Pieneman', *Bulletin van het Rijksmuseum* 10 (1962), pp. 89-97, E. R. Meijer, 'Jan Willem Pieneman (1779-1853), Portret van Louis Royer en Albert Roothaan', *Openbaar Kunstbezit* 8 (1964), pp. 17a-17b.

¹⁸ Afgebeeld in A. J. Derkinderen, 'De Rijksakademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam', *De XXe eeuw*, 1908.

¹⁹ Noot 16, p. 29.

²⁰ Als reactie hierop schreef Royer aan Jan Kruseman: *Doch hoe groter geschreeuw van dien man hoe liever ik het hoor*. K.D.C., inv.nr. 4906. Wellicht is het portret van Royer en Roothaan door Pieneman een tegenzet geweest.

²¹ K.D.C., inv.nr. 4939.

²² Tijdens hun verblijf in Parijs bezochten de heren hun leermeesters; Royer bezocht De Bay, Van den Abeele bezocht Gros. In Lyon schetste Royer een aantal beelden.

²³ K.D.C., inv.nr. 5106.

²⁴ D. Coekelberghs, *Les Peintres Belges à Rome de 1700 à 1830*, Brussel 1976, p. 281.

²⁵ Uit de correspondentie komt naar voren dat Royer enkele malen verhuisde en tenminste twee verschillende ateliers heeft gehad.

²⁶ K.D.C., inv.nr. 4929. Favorieten van Royer waren de *Laocoön*, *Antoninus* en de *Apollo Belvedere*. Verder schreef hij in zijn brieven veel over de schilderkunst.

²⁷ K.D.C., inv.nr. 5106. Van deze reis zijn naast

de aantekeningen alleen topografische tekeningen van Royer bewaard gebleven, alhoewel hij aangaf in paleizen en musea te hebben getekend.

²⁸ A. Elink Sterk Jr., *Aantekeningen van C. Kruseman betreffende deszelfs kunstreis en verblijf in Italië*, 's-Gravenhage 1826.

²⁹ K.D.C., inv.nr. 4944.

³⁰ *Idem*, inv.nr. 4971.

³¹ Part. Arch., inv.nr. 681/1. Dit zal waarschijnlijk verband gehouden hebben met zijn werk aan het schilderij over de slag bij Waterloo.

³² Part. Arch., inv.nr. 681/2. In plaats van elk half jaar, moesten de Grootte Prijs winnaars elk kwartaal een bericht sturen. De Raad van Bestuur schreef dit aan Royer op 19 maart 1825 naar aanleiding van een Koninklijk Besluit van 17 februari. Tevens werd bij dit besluit de term van 'pensioen' veranderd in 'toelage'.

³³ Meijer, *op.cit.* (noot 17), pp. 89-97.

³⁴ K.D.C., inv.nr. 5103. Via Livorno met het schip 'De Waakzaamheid', met als kapitein J. P. de Praeter.

³⁵ Part. Arch., inv.nr. 681/66. Royer beklagde zich eveneens over de wijze waarop zijn werk in Nederland voor het publiek te zien was geweest.

³⁶ Dekkers, *op.cit.* (noot 1), p. 186. Zij denkt dat dit exposeren te maken had met het religieuze karakter van de werken. De *Ecce Homo* werd niet getoond omdat het te zwaar werd bevonden voor transport, de vier jezuitierenliëfs waren niet bedoeld voor tentoonstelling maar voor privégebruik. Verder was het marmeren reliëf met een religieuze voorstelling wel te zien en oogstte veel succes.

³⁷ Van Daalen, *op.cit.* (noot 2), pp. 100-139.

³⁸ K.D.C., inv.nr. 4939. Uit deze gegevens, gecombineerd met Van Daalens oeuvrecatalogusnummers 27 en 34, kan geconcludeerd worden, dat deze nummers één en hetzelfde beeld betreffen.

³⁹ Tentoonstellingscatalogus, *Enkele aspecten van de Belgische kunst in de 18de en 19de eeuw*, Brussel (Galerie D'Arenberg) 1988, pp. 71-72. Mw. W. Halsema-Kubes wees mij op dit beeld in de Belgische kunsthandel.

⁴⁰ K.D.C., inv.nr. 5103.

⁴¹ *Idem*, inv.nr. 5063. Wie LeGrelle was, welk werk hij van Royer kocht en waarom hij dit werk niet heeft afgenomen is nog niet achterhaald. In deze brief vermeldt Royer eveneens

dat de schilder Antoine van Ysendijck (1801-1875) in Rome een portret van LeGrelle vervaardigde.

⁴² K.D.C., inv.nr. 5123.

⁴³ *Idem*, inv.nr. 4985.

⁴⁴ *Idem*, inv.nr. 4989.

⁴⁵ J. Leeuwenberg/W. Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum. Catalogus, 's-Gravenhage/Amsterdam 1973*, p. 443.

⁴⁶ K.D.C., inv.nr. 4971.

⁴⁷ *Idem*, inv.nr. 4906.

⁴⁸ *Idem*, inv.nr. 5123.

⁴⁹ *Idem*, inv.nr. 5063.

⁵⁰ *Idem*, inv.nr. 4939.

⁵¹ Van Daalen, *op.cit.* (noot 2), p. 105.

⁵² *Idem*, p. 104.

⁵³ K.D.C., inv.nr. 5123.

⁵⁴ Part. Arch., inv.nr. 681/18. Uit de brieven komt nergens naar voren dat Royer aan twee reliëfs werkt. Dat Van Daalen de twee reliëfs koppelt aan twee verschillende brieven, lijkt mij niet juist.

⁵⁵ K.D.C., inv.nr. 5063.

⁵⁶ *Idem*, inv.nr. 5063.

⁵⁷ *Idem*, inv.nr. 4939.

⁵⁸ *Idem*, inv.nr. 4939. Dit reliëf is waarschijnlijk verkocht op de veiling van de kunstcollectie van Willem II. Hoe het andere reliëf in Mechelen is gekomen, is nog niet bekend.

⁵⁹ *Idem*, inv.nr. 5063. Deze onderwerpen waren: 'Den Trojaansche Hector het oogenblik dat hij door Ajax met eenen steen rugelings wordt nedergeslagen', 'Diomedes het palladium roovend' en 'Mercurius die de Jonge Bachus wegbrengt bij de nimphen om aldaar opgevoet te worden'. Royer correspondeerde hierover met professor Reuvens.

⁶⁰ Part. Arch., inv.nr. 581/18. Gelijktijdig met Royer werkte Gabriël in Nederland ook aan een *Mercurius*-beeld, maar hij exposeerde dit eerder. Aan Roothaan schreef Royer, dat Gabriël waarschijnlijk geen *Mercurius*-beeld had gemaakt, als hij niet aan de Akademie had geschreven. Volgens Van Daalen werd Gabriëls beeld vervaardigd voor de Amsterdamer De Munter. Van Daalen, *op.cit.* (noot 2), p. 95.

⁶¹ K.D.C., inv.nr. 5105.

⁶² *Idem*, inv.nr. 5036.

⁶³ Part. Arch., inv.nr. 681/18.

⁶⁴ K.D.C., inv.nr. 5123. Hij wist dus welke heiligen hij moest uitbeelden en welke onderwerpen.

⁶⁵ *Idem*, inv.nr. 4939. Er werden door Royer acht reliëfs in Rome vervaardigd en jaren later in 1841 werd de serie aangevuld met nog twee reliëfs. De volgorde van de heiligen op de in Rome gemaakte reliëfs is: Ignatius, Franciscus Xaverius, Franciscus de Borgia, Franciscus Regis, Aloysius, Stanislaus, de drie martelaren van Japan en Franciscus Hironimo. De titels die Van Daalen geeft zijn niet de titels zoals Royer die aan de werken gaf, maar omschrijvingen daarvan.

⁶⁶ *Idem*, inv.nr. 4939.

⁶⁷ Twee voorstudies van het eerste en derde reliëf worden bewaard in Museum Amstelkring te Amsterdam. Opvallend aan deze terracotta reliëfs is dat ze de spiegelbeelden vertonen van de originelen.

⁶⁸ Zo werkte Royer enige tijd aan een aantal heiligenbeelden, maar omdat de opdrachtgever uit Nederland geen geld stuurde, stopte Royer met de verdere ontwikkeling. Hij stuurde op verzoek ook tekeningen van beelden naar Nederland.

⁶⁹ Over de sociale positie van de kunstenaars uit die tijd, zie o.a. A. Hoogenboom, 'De status van de beeldende kunstenaar en de oprichting van de maatschappij «Arti et Amicitiae», *De Negentiende Eeuw* 14 (1990), pp. 6-23.

⁷⁰ K.D.C., inv.nr. 4907.