

Hessel Miedema en To Schulting

Het Schuttersstuk van Cornelis Ketel (1588)

In een vorige aflevering van dit Bulletin behandelde Pieter van Thiel twee tekeningen die door Huib Luns in 1915 waren gemaakt op aanwijzingen van Schmidt-Degener.¹ De tekeningen waren bedoeld ter illustratie van de reeks artikelen die Schmidt-Degener aan het schrijven was over Rembrandts schuttersstuk, de *Nachtwacht*.² De daarin beschreven opvattingen over de interpretatie van Rembrandts veelbesproken werk worden in de tekeningen dan ook duidelijk uitgedrukt. Als direct voorbeeld diende, behalve de *Nachtwacht* zelf, een prent uit Pieter Nolpe's serie met de voorstelling van de intocht van Maria de Medici in Amsterdam in 1638. De ophaalbrug die op die prent voorkomt leverde zelfs de verklaring voor de grillige lichtval op Rembrandts schuttersstuk.

Schmidt-Degener was zelf tot de conclusie gekomen dat de *Nachtwacht* geen momentopname bood uit een historische gebeurtenis op een te localiseren plek: hij wist dat de zeventiende-eeuwers hun schilderijen niet op een dergelijke manier concipieerden. Maar hij kwam niet helemaal los van een romantisch gekleurd beeld vol anekdotiek. Hij is daarvoor in een ander verband streng afgestraft door Van de Waal, die betoogde dat een dergelijke, als een momentopname vastgelegde bevestiging van een plaats vindende gebeurtenis pas mogelijk werd met de uitvinding van de fotografie.³

Van de Waal kon afstand nemen van Schmidt-Degeners visie en zo de historische

onjuistheid van een door hem geschetst beeld in duidelijk perspectief demonstreren. Afstand nemen van zichzelf en zijn bewondering voor Rembrandt ging Schmidt-Degener heel wat minder gemakkelijk af, als hij het al wilde. Hoe dat zij: het is opmerkelijk hoeveel behartenswaardige opmerkingen hij in zijn reeks artikelen over de *Nachtwacht* heeft gemaakt.

Het is waar: al gaf hij toe dat de *Nachtwacht* niet bedoeld kon zijn als de weergave van de uittocht van de schutters uit een stadspoort om Maria de Medici in te halen, hij hield wel vol dat de poort dan weliswaar niet echt had bestaan maar dat ze in ieder geval 'bestaanbaar' was.⁴ Op grond van die veronderstelling onderwierp hij de op het schilderij weergegeven locatie aan een zeer nauwkeurige analyse, die resulteerde in een aantal uiterst exacte plattegronden, die op hun beurt de basis vormden voor de tekeningen van Huib Luns.

Schmidt-Degeners opmerking dat de *Nachtwacht* zich afspeelde in een 'bestaanbaar emplacement' is dubbelzinnig. Hij ging er om te beginnen van uit dat Rembrandt van een, weliswaar gefantaseerde, maar reëel bestaande stadspoort was uitgegaan, waarin hij zijn figuren had geplaatst. Hij gaf toe dat een stadspoort met traptreden onmogelijk was, maar betoogde dat die treden nodig waren voor de 'etageering' van het groepsportret en voerde aan dat Rembrandt die treden dan ook zo veel mogelijk aan het oog had onttrokken.

Schmidt-Degener schetste een beeld van Rembrandt die een exact beeld van de locatie in het hoofd of op papier had, een locatie die zo tastbaar, 'bestaanbaar' was dat Huib Luns haar van alle kanten kon tekenen, net als de striptekenaar Jean Bourgeon dat met zijn schepen en kastelen doet.

Er zit een inconsequentie in dit beeld die Schmidt-Degener zelf had opgemerkt. Niet alleen de traptreden waren onmogelijk: *De eischen van het portretstuk dwongen hem de werkelijkheid geweld aan te doen, ook wat de diepte der compositie betreft. Om de achterste portretten zooveel mogelijk op natuurlijke grootte te houden, werd de ruimte als het ware saamgeperst.* Maar: *Trachtte Rembrandt de onlogische treden weg te werken, ook het tekort aan afstand tusschen zijn figuren poogde hij goed te maken door een krachtige ruimte-suggestie rondom den stoet.*⁵

Het idee dat Rembrandt in de *Nachtwacht* een zeer exact, als concreet te analyseren architectuur afbeeldt, ter compensatie van het frustrerende feit dat hij zijn figuren niet diep genoeg in de ruimte kan ordenen, is, zoals gezegd, inconsequent. Een alternatief is onlangs gesuggereerd door Stumpel, die het had over vijftiende- en zestiende-eeuwse Italiaanse schilderijen, maar wiens opmerkingen ook hier heel wel ter harte te nemen zijn. Stumpel merkte op dat een schilderij bestaat uit verschillende onderdelen, die, ieder voor zich, hun eigen moeilijkheden meebrengen, en ziet daarom de voorstelling op een schilderij als bestaand uit de figuren, de grond waarop ze staan en de achtergrond waarmee de ruimten tussen hun contouren zijn opgevuld.⁶ Een even vruchtbare als nuchtere theorie, die uitdrukkelijk verwoordt wat ook voor de Hollandse schuttersstukken langzamerhand duidelijk was geworden, en wat trouwens ook Schmidt-Degener hier en daar heel goed bleek te beseffen. We geven een korte interpreterende beschrijving van de *Nachtwacht*, waarbij we van deze inzichten uitgaan.⁷

De *Nachtwacht* is in de eerste plaats een groepsportret van de officieren en onderofficieren met een aantal schutters van een vendel van de kloveniers.⁸ In de tweede plaats demonstreert het schilderij de organi-

satie en de sociale positie van de schutters: van de hoofdofficieren staan de deftige kapitein, met rotting en degen, en de luitenant, met een sponton, op de meest opvallende plaats. De derde officier, de vaandrig, een jonge man uit een koopmansfamilie die niet tot de regentenklasse behoorde, is een heel wat minder prominente plaats toebedeeld, maar het vaandel reikt in volle glorie tot boven aan het schilderij. De beide sergeants, ieder met een stokwapen, de partizaan, sluiten de compositie aan weerszijden af, op eerbiedige afstand van de officieren. De rest van de groep bestaat uit specialisten, voor een deel ongenoemde figuranten.

In de derde plaats wordt de functie van de schutters duidelijk gemaakt. Die bestaat in het omgaan met wapenen en in het openbaar vertoon daarvan, in de vorm van het optrekken van het hele vendel⁹, al dan niet in de buurt van een stadspoort. Het omgaan met wapenen wordt zeer nadrukkelijk gedemonstreerd, in het bijzonder het hanteren van het musket, zoals voorgeschreven en geïllustreerd in de *Wapenhandelinghe* van Jacques de Gheyn; er is de suggestie van een groot aantal piekeniers, er zijn twee rondassiers, ieder met een houwer¹⁰, er is een ingehuurd trommelslager en er is een jongetje dat kruit aanvoert.

In de vierde plaats heeft Rembrandt een aantal onmiskenbaar symbolische toevoegingen aangebracht, zoals het eikeloof op de helm van de middelste schutter, bij Ripa de bekroning die de bescherming van de burger aanduidt¹¹, en zoals de kleine meisjes die beladen zijn met allerlei dingen waarmee gewone kleine meisjes in 1642 niet op straat liepen; attributen die door Hellinga met al te grote nonchalance in één richting werden geduid¹², maar waarvan de allegorische functie aan geen twijfel onderhevig is.¹³ En er is de mogelijkheid van een zekere toespeling op het motief van de erepoort.

Is er nog een vijfde laag, waarin gezinspeeld wordt op een speciale gebeurtenis, zoals een recent uittrekken uit de stadspoort om een vorstelijke persoon in te halen, of op de opvoering van de openingsscène van Vondels *Gysbrecht*? We hebben gezien dat moderne auteurs op het idee zijn gekomen dat een

Afb. 1. Cornelis Ketel, *Schuttersstuk*. Rijksmuseum, Amsterdam.



dergelijke associatie zich bij een zeventiende-eeuwer kon voordoen, en dat is, voorzover we nu kunnen overzien, niet uitgesloten. Als het niet uitdrukkelijk is opgeschreven weten we het niet zeker. Rembrandt zelf heeft er geen melding van nagelaten en we kunnen dus niet weten of hij een dergelijke associatie in het hoofd heeft gehad. Wordt met de poort een stadspoort bedoeld? Is er een verwijzing naar erepoorten? Het moet in het midden blijven.

Cornelis Ketels schuttersstuk¹⁴ (afb. 1), het enig bekende gesigneerde van zijn hand, wordt algemeen geïdentificeerd met een van de door Karel van Mander beschrevene¹⁵: *In 't Jaer 1589. leverde hy noch een Corporaelschap op de Handtboogh-Doelen, daer Capiteyn af was Dirck Roosecrans, alsoo groot als t'leven, al over eynde staende, seer heerlijk gheschildert, en ciertlijck om aensien, met oock een nieuw inventie van een lijst*. Er is weinig reden, deze identificatie te verwerpen, al wordt op gezag van Schaap aangenomen dat het schilderij niet uit de Handboog- maar uit de Voetboogdoelen afkomstig is.¹⁶ Een kniesoor die daar over valt. Het jaartal op het schilderij luidt weliswaar niet 1589 maar

1588 maar dat betekent niet dat het schilderij niet in 1589 geleverd kan zijn. De interessante lijst is helaas niet bewaard; zoals de *Nachtwacht* is ook dit stuk kennelijk afgesneden, wat blijkt uit het feit dat de signatuur gedeeltelijk onder de tegenwoordige lijst verdwijnt, dat er rechts een figuur is gehalveerd en dat er links één tot een arm en een been is gereduceerd.

In de geschiedenis van de Nederlandse schuttersstukken vertegenwoordigt Ketels schilderij een van de belangrijkste momenten. Na het begin van de beroerten in 1566 werden door de schutters voorlopig geen groepsportretten meer besteld. In Amsterdam werden de schuttersgilden in 1567 ontbonden en na de alteratie werd in 1580 de militie gereorganiseerd tot de burgerwacht, waarin de schuttersgilden opgingen. In die overgangstijd, tussen 1578 en 1586, moeten zes groepsportretten zijn ontstaan, waarvan er één is overgebleven¹⁷ en waarvan er enige bekend zijn uit tekeningen.¹⁸ Ze vertonen alle het al door Dirck Jacobsz geïntroduceerde beeld van twee rijen bustes boven elkaar. Ketel bracht daarin een grote verandering teweeg; met zijn schuttersstuk opende hij de traditie waaruit de *Nachtwacht* voortkomt.

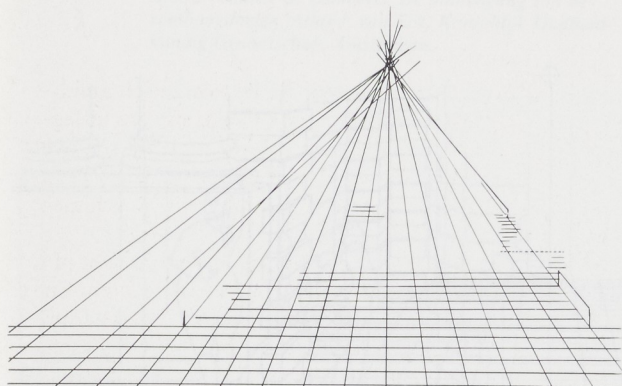
Het is het eerste Hollandse groepsportret ten voeten uit; een manier van uitbeelden die wijst op een wel zeer zelfbewuste houding van de opdrachtgevers. Voorlopig schijnt men in Amsterdam nog niet toe te zijn geweest aan zo'n grootsige (bij Van Mander: 'heerlijke') staatsie; maar in 1599 lieten de schutters onder Gillis Jansz Valckenier en luitenant Pieter Jacobsz Bas zich op een enorm doek ten voeten uit portretteren¹⁹, en in de zeventiende eeuw kwam het verschijnsel regelmatig voor. Het idee voor deze vernieuwing had Ketel misschien opgedaan tijdens zijn verblijf in Engeland (1573–1581), waar hij een portret van koningin Elisabeth schilderde en kennis moet hebben genomen van de vorstelijke portretten ten voeten uit die daar door Holbein waren geïntroduceerd. Die zelfbewuste houding is zelfs heel nadrukkelijk te zien in de manier waarop de afgebeelden staan. Het zijn de over-elegante danshoudingen waarin ook Hendrik Goltzius' officieren van 1582–1587 zijn geportretteerd.²⁰ Dat het schilderij niet op een historische gebeurtenis zinspeelt is evident: het nodigt heel wat minder dan de *Nachtwacht* uit tot anekdotische speculaties. Het is in de eerste plaats een portret, en het is, als eerste van de bekende schuttersstukken, zodanig gecomponeerd dat de nieuwe organisatie heel duidelijk gevisualiseerd wordt. In het midden – we komen zo meteen terug op de veronderstelling dat ze inderdaad in het midden stonden – de hoofdofficieren: de kapitein met spon-ton en sjerp, de luitenant met partizaan en sjerp, en in hun midden frontaal de vaandrig; alle drie met een degen. Tussen hen drieën in, een stap achter hen, twee sergeants, ieder met een hellebaard. Ter weerszijden staan twee groepen specialisten met de verschillende wapens die werden gebruikt: links een piek, een gebogen houwer, een rondas (de rondassiers hebben een rechte houwer over de schouder), een tweehands slagzwaard en twee musketten; rechts een rechte houwer, een musket en nog een rondas. Op het laatstgenoemde schild is een voorstelling van de zelfopoffering van M. Curtius afgebeeld, naar de prent uit de serie Romeinse helden van Hendrik Goltzius van 1586.²¹ Met deze demonstratie van de diver-

siteit aan wapens, die op vorige schuttersstukken niet voorkwam, was nadere uitleg van de functie, zoals in de *Nachtwacht*, overbodig: het was over het algemeen wel bekend dat je met een musket kon schieten en dat blanke wapens en stokwapens bedoeld waren om iemand zo te steken of te hakken dat hij niet verder kon vechten. En waar de burgerwacht goed voor was zal in 1588 wel iedere burger goed hebben beseft. Overigens is ook de sociale differentiatie zoals die op de *Nachtwacht* voorkomt, hier niet te bespeuren.

Of er symbolische elementen in het schilderij bedoeld zijn is niet overal duidelijk. De Jongh heeft de aangelijnde hond in navolging van Karel van Mander gelezen als de soldaat die zijn hoofdman getrouw is en aan zijn eed gebonden.²² De kapitein maakt een handgebaar: ongeveer het zelfde als de kapitein in de *Nachtwacht*. Het is weinig specifiek en het is van dezelfde soort als in de zestiende-eeuwse schuttersstukken, te beginnen met dat van Dirk Jacobsz van 1529, bij alle afgebeelden kan voorkomen; maar Ketel heeft het gebaar gereserveerd voor de kapitein, die daardoor een accent van autoriteit krijgt. De houding van de luitenant zou misschien de 'moedicheyt' van de soldaat uit kunnen drukken, zoals Ripa die zou beschrijven²³; maar of het feit dat hij over zijn schouder heen omkijkt dan ook op het verachten van de overheid zou moeten slaan, zoals de personificatie van rebelle en oproer die bij Ripa vertoont²⁴, lijkt ons, ondanks het afzweren van Philips II, onwaarschijnlijk. Overigens berust het op een misverstand, te denken dat de heren in deze houding voor de schilder poseerden, zoals Swillens implieerde dat gebruikelijk was; hij kwam trouwens tot de conclusie dat Ketel ledepoppen moest hebben gebruikt.²⁵ We zullen maar niet ingaan op de redeneringen van Riegl, die het heeft over de ontwakende volksgeest die zich nog onwennig in de lichamen roert.²⁶

Maar Riegl heeft opmerkingen gemaakt waar we wel degelijk op in kunnen gaan. Hij merkt op dat Ketels schuttersstuk het – alweer – eerste is waarin een uitvoerige architectuurachtergrond is uitgewerkt. En

Afb. 2. Orthogonalen en transversalen van afb. 1.



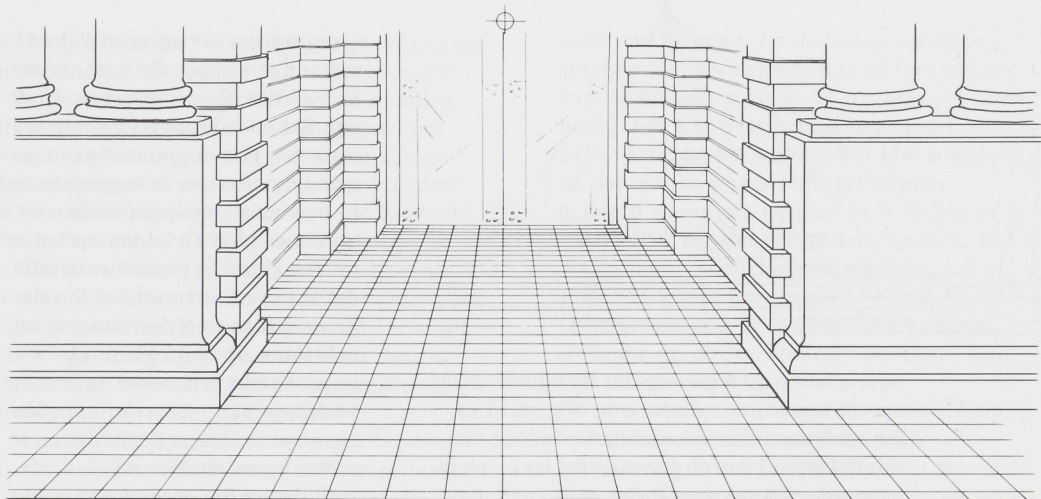
bovendien wijst hij er op dat de figuren maar op vijf tegels in de diepte zijn opgesteld en dat toch tegelijkertijd een sterke indruk van ruimtelijkheid wordt gewekt. Het leek ons interessant, daarop wat verder in te gaan, omdat het tot een problematiek leidt die vijftig jaar vooruit loopt op die van de *Nachtwacht*. Het verschil is evident: Ketels compositie is onvergelykbaar veel helderder dan die van Rembrandt. Er zijn, op twee honden na, geen figuranten; er zijn geen oversneden halve koppen en de belichting valt gelijkmatig van links vóór. De vijf officieren worden geflankeerd door vijf man links en drie man rechts. Op de symmetrie komen we terug. De overeenkomst ligt in het verschijnsel dat een noodgedwongen heel ondiepe ordinantie van de figuren een tegenstelling vormt met een architectuur die bij analyse een aanzienlijke diepte suggereert. De vraag blijkt nu dus ook de zelfde: heeft de architectuur alleen de functie van achtergrondvulling, of is ze primair en zijn de figuren er ruimtelijk in geplaatst? Op vroegere schuttersstukken komt, zoals gezegd, nauwelijks architectuur voor. Een enkel doorkijkje met een fantasielandschap, in de *Braspenningmaaltijd* aangevuld met een glasruitje met Sint Joris, is alles wat er te zien is. In latere stukken wordt meer getoond; het komt zelfs voor dat er herkenbare details op de achtergrond te zien zijn, zoals het interieur met het schuttersstuk van Dirk Barendsz²⁷ op dat van Jacob Lyon van 1620 of 1628²⁸, of het huis Odeon op het grote schuttersfeest van Bartholomeus van der Helst van 1648.²⁹ De keus is dus tussen twee uitersten: fantasie of herkenbare werkelijkheid?

Laat ons om te beginnen kijken hoe de architectuur er uit ziet. Ze is zo duidelijk opgebouwd dat de reconstructie op de manier van Schmidt-Degener geen moeilijkheden oplevert. Het oogpunt is gauw gevonden: de orthogonalen die de tegelvloer oplevert zijn in overeenstemming met die van de rustica op de wanden en leiden op het eerste gezicht tot een slordige puntenwolk (afb. 2), maar dat is te verklaren uit het feit dat de geschilderde strepen op de vloer vrij breed en nogal achteloos zijn getrokken. De constructie is ongetwijfeld gebaseerd op een nauwkeuriger ondertekening, waarvan misschien sporen te zien zijn in dunne (krijt?)lijnen in de sokkel rechts beneden. Het midden van de puntenwolk levert het oogpunt op, van waaruit, met de zichtbare architectuurelementen, het hele interieur te reconstrueren is. We zijn er, zoals gezegd, van uit gegaan dat het schilderij versneden is. Links zijn een piek met een been aan te vullen tot een hele persoon, wat het aantal mannen links op zes brengt. Rechts is de rondassier half afgesneden. Vullen we die twee-en-een-halve figuur daar aan tot vijf of zes, dan komen we tot een vrijwel symmetrische opbouw van de compositie, met de deur in het midden (afb. 3).

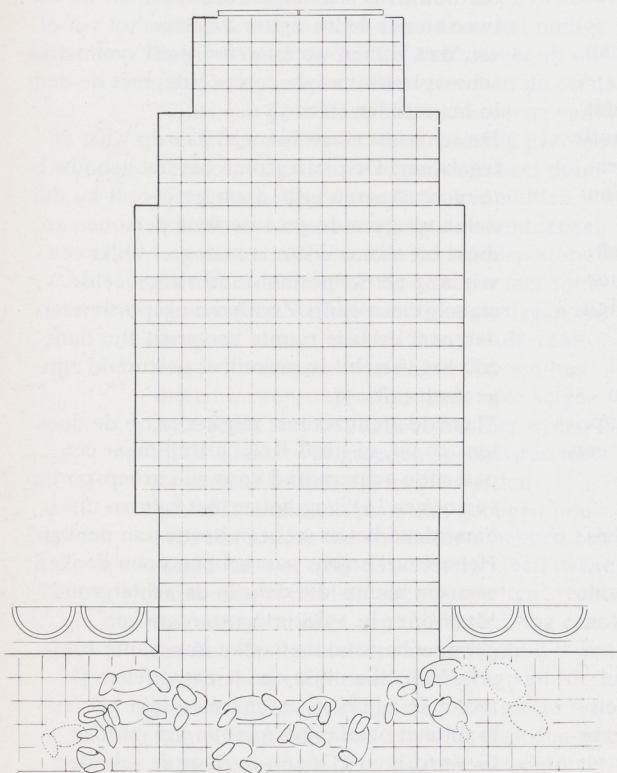
De schutters staan binnen: daarop wijst de tegelvloer. De plattegrond van het gebouw is te reconstrueren (afb. 4) en het wordt nu duidelijk waarom de geconterfeite personen zo dicht bij elkaar lijken te staan: er blijkt een vrij lang gerekt portaal te zijn afgebeeld; eigenlijk een gang. Zouden de geportretteerden over de hele ruimte verspreid zijn dan zou het verschil in grootte al te storend zijn geweest (afb. 5).

Maar de architectuur: zag het er op de doelen zo uit, of heeft Ketel alleen maar een passende achtergrond voor zijn groepsportret verzonnen? Of zag het er niet echt zo uit maar deed het er wel een beetje aan denken? Het zal wel ergens aan hebben doen denken: waarom anders die deur in de achtergrond? Maar of er in 1588 in Amsterdam een gebouw bestond met zulke imposante Ionische halfzuilen lijkt ons te betwijfelen. Of toch? Ze zijn niet van marmer, lijkt het: er loopt een overlangse naad in het midden. Geveerd hout? Of zijn ze door de schilder

Afb. 3. Reconstructie van de architectuur van afb. 1.
Afb. 4 (onder). Reconstructie van de plattegrond van afb. 1.



bedacht als tekenen van grandeur en standvastigheid? Misschien brachten ze toch ook erepoorten in herinnering zoals die ooit



waren gemaakt. Een bestaande erepoort is het in ieder geval niet: daar zaten geen eikehouten deuren in. Als stadspoort gooit het ook geen hoge ogen: waarom zouden de heren zich voor een gesloten stadspoort laten portretteren? Hij is bovendien te klein voor stadspoort, zoals zal blijken.

Blijft over: een verwijzing naar een eigen gebouw, zoals ook steeds op latere voorbeelden voorkomt; en dan met de nodige amplificaties en verfraaiingen: de grote halfzuilen en de zware rusticering.

Als Schaap gelijk had moeten we in de eerste plaats denken aan de voetboogdoelen, Singel 425. Hij staat er niet meer, en het is niet bekend hoe hij er van binnen uit heeft gezien. Omgedoopt tot Westindisch huis is hij in 1817 roemloos gesloopt. Uit tekeningen waarin de sloop is vastgelegd is bekend dat achter de hoofdingang van de voetboogdoelen een gang liep.³⁰ Deze gang is afgebeeld op een tekening van G. Lamberts (1776–1850) (afb. 6).³¹ Helaas is er weinig mee te beginnen. De gang moet een meter of vijf, zes breed zijn geweest, gezien aan de man die er in staat en aan de hoogte van de ingangspoort, waarvan de afbeeldingen bekend zijn.³² Ketels gang is hooguit een meter of drie en een half, vier breed, gezien de tegelbreedte (25 à 30 cm) en de manshoogte (1,75 à 1,80 m). Wat wel overeenkomt is de breedte van de deur; die kan in beide

Afb. 5. Perspectivische verkleining in de ruimte van afb. 1.

Afb. 6 (onder). G. Lamberts, *De binnengang van de voetboogdoelen*. Atlas J. van Eck, Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, Amsterdam.



gevallen niet veel breder dan een manslengte zijn geweest.

Ook hier blijkt het niet meer mogelijk, uit te maken of de schutters door de schilder geplaatst zijn in een gebouw dat verwijst naar een bestaande situatie dan wel of de architectuur niet meer is dan een imaginaire achtergrond met een symbolische bedoeling. Gezien Ketels grote liefde voor allegorie lijkt ons het laatste het waarschijnlijkst.

De bedoeling is in beide gevallen dezelfde: het betreft een portret van de nieuwe Amsterdamse burgerwacht: ordelijke grandeur in menselijke proporties.

Noten

¹ P. J. J. van Thiel, 'Schmidt-Degener en de *Nachtwacht* van Huib Luns', *Bulletin van het Rijksmuseum* 39 (1991), pp. 103-112.

² F. Schmidt-Degener, 'Het genetische probleem van de *Nachtwacht*', *Onze kunst* 26 (1914), pp. 1-17, 37-54; 29 (1916), pp. 61-84; 30 (1916), pp. 29-56; 31 (1917), pp. 1-32, 99-102 (vooral p. 23).

³ H. van de Waal, 'De Staalmeesters en hun legende', *Oud-Holland* 71 (1956), pp. 61-107. In zijn artikel van 1917 over de *Nachtwacht* (zie de vorige noot) blijkt de verwarring bij Schmidt-Degener op pp. 26-27, waar hij enerzijds te kennen geeft dat een schilderij in de zeventiende eeuw geen momentopname kon zijn, anderzijds toch weer een anekdotisch aandoende gebeurtenis schetst: *Nog een enkel woord over het tijdsverloop waarin de voorstelling plaats grijpt. Zoals bekend is, streeft Rembrandt in deze jaren naar een oogblik-impresie. Men moet echter niet meenen dat het voorgestelde moment een instantanee zou zijn, een begrip dat de xviii eeuw niet kende. De indruk van een snel voorbijgaand gebeuren wordt bereikt door succesieve gebeurtenissen zoo beknopt mogelijk saam te vatten. Cocq geeft het bevel; terwijl zijn gebaar de woorden nog onderstreept, wordt het door den sergeant reeds overgebracht en voert de compagnie het reeds uit. In zulk een synchronistische voorstelling schuilt een erfenis der middeleeuwen; het nieuwe is alleen gelegen in het sneller opeenvolgen der momenten en in een schijnbaar grotere eenheid.*

⁴ Het desbetreffende hoofdstuk is dat in *Onze Kunst* 31 (1917), pp. 1-32, vooral p. 12.

⁵ Schmidt-Degener, *op.cit.* (noot 4), p. 22.

- ⁶ Jeroen Stumpel, 'Grounds and backgrounds; some remarks about composition in Renaissance painting', *Simiolus* 19 (1989), pp. 219-243.
- ⁷ De meest recente en verstandige monografie, waarin de meeste hier volgende aspecten al zijn behandeld, is die van E. Haverkamp-Begemann, *Rembrandt: the Nightwatch*, Princeton, N.J., 1982.
- ⁸ Een analyse naar aanleiding van de kopie door Gerrit Lundens in de tentoonstellingscatalogus *Schutters in Holland; kracht en zenuwen van de stad*, Haarlem (Frans Halsmuseum) 1988, nr. 26.
- ⁹ Over de functie van de schutterij vanaf de reorganisatie in 1580: P. Knevel, 'De kracht en de zenuwen van de republiek; de schutterijen in Holland, 1580-1650', in de catalogus *Schutters in Holland*, *op.cit.* (noot 8), pp. 38-53.
- ¹⁰ Over de wapens en andere attributen de catalogus *Schutters in Holland*, *op.cit.* (noot 8), pp. 164-171 en nrs. 33 en volgende.
- ¹¹ Cesare Ripa, *Iconologia*, ed. D. P. Pers, Amsterdam 1644, p. 513b.
- ¹² W. Gs Hellinga, *Rembrandt fecit 1642; de Nachtwacht; Gysbrecht van Aemstel*, Amsterdam 1956.
- ¹³ Zo ook bij Haverkamp-Begemann, *op.cit.* (noot 7), pp. 73-110: 'Reality, allusion, symbolism'. Over de meisjes speciaal pp. 94-99.
- ¹⁴ Olieverf op doek, 208 × 410 cm; Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. C 378. Gesigneerd: [CK]etel [1]588.
- ¹⁵ Karel van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1603-1604, *Leven der Nederlandsche schilders*, fol. 275v, r. 39-42.
- ¹⁶ Schaap no. 24, ed. P. Scheltema, 'De schilderijen in de drie Doelens te Amsterdam, beschreven door G. Schaep, 1653', in zijn: *Amstels oudheid* 7 (1885), pp. 121-142, vooral p. 136. Op een ander schuttersstuk met Dirk Jacobsz Roosecrans als kapitein, uit 1584 (zie noot 17), vertoont de geportretteerde een fysiognomie die niet ongelijk is aan die van het onderhavige stuk.
- ¹⁷ Kapitein D. J. Roosecrans en luitenant Ruysch, 1584, paneel 124 × 237 cm; Amsterdams Historisch Museum, inv.nr. A 7351, ten onrechte als Ketel.
- ¹⁸ Christian Tümpel, 'De Amsterdamse schuttersstukken', in de catalogus *Schutters in Holland*, *op.cit.* (noot 8), pp. 74-103, vooral pp. 87-90. Zie ook de lijst op pp. 391-393 van die catalogus.
- ¹⁹ Olieverf op doek, 218 × 526 cm; Amsterdams Historisch Museum, inv.nr. A 7339, als Pieter Isaacsz.
- ²⁰ Adam von Bartsch, *Le peintre graveur [...]*, 1-xxi, Leipzig 1854-1876², vooral dl. III, nrs. 125-127, 214-218.
- ²¹ Bartsch 99; Otto Hirschmann, *Hendrick Goltzius*, Leipzig [1920], nr. 165.
- ²² Karel van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1603-1604, *Wtleghinghen der figuren*, fol. 128v, r. 8-11; E. de Jongh in *Openbaar Kunstbezit* 7 (1963), nr. 1.
- ²³ Ripa-Pers, *op.cit.* (noot 11), p. 377a, met afbeelding.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 393, met afbeelding.
- ²⁵ P. T. A. Swillens, 'Beelden en ledepoppen in de schilderkunst', *Maandblad voor Beeldende Kunsten* 23 (1947), pp. 247-258 en 277-290, vooral pp. 282-283.
- ²⁶ Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931², pp. 111-125.
- ²⁷ Amsterdams Historisch Museum, inv.nr. A 7287.
- ²⁸ Amsterdams Historisch Museum, inv.nr. A 998; *Schutters in Holland*, *op.cit.* (noot 8), p. 349, afb. 175.
- ²⁹ Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. C 2. Meer voorbeelden: Hendrik Gerritsz Pot, de Haarlemse kloveniers, 1630, met op de achtergrond het schuttersstuk van Cornelis van Haarlem (*Schutters in Holland*, *op.cit.* (noot 8), nr. 171); Bartholomeus van der Helst, de overlieden van het Sebastiaansgilde, 1653, met de zilverschat en de schotten waar de schutters tussen stonden (Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. C 3 en *Schutters in Holland*, *op.cit.* (noot 8), nr. 91).
- ³⁰ Tekening van G. Lamberts, zwart krijt, penseel in grijs, 232 × 262 mm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, inv.nr. A 4543: de sloop van binnen uit; tekening in de topografische atlas van het Gemeentearchief te Amsterdam, verzameling Van Eeghen, nr. 407: de sloop van buiten af.
- ³¹ Pen in bruin, penseel in kleuren, 160 × 144 mm, Atlas J. van Eck, w 14-272, Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, Amsterdam.
- ³² Bijvoorbeeld op een tekening van H. P. Schouten, 1792, in de atlas Splitgerber, 12de kunstboek, cat. nr. 659, κ 542; Gemeentearchief, Amsterdam, negatiefnr. 20185.