

Supplement op de in 1976 uitgegeven catalogus van schilderijen

Dit jaar zal het eerste supplement uitgegeven worden op de catalogus van schilderijen die in 1976 werd gepubliceerd onder de titel *Alle schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam* en waarvan de Engelse uitgave nog steeds verkrijgbaar is. Het supplement zal niet alleen de sinds 1976 verworven schilderijen bevatten maar ook tal van nieuwe gegevens over de gehele verzameling, zoals gewijzigde toeschrijvingen, nieuwe identificaties van portretten, stadsgezichten en andere voorstellingen, nieuwe gegevens over signaturen en dateringen, verbeterde titels en zo meer. Behalve door de wetenschappelijke medewerkers van de Afdeling Schilderijen zijn deze corrigerende en aanvullende gegevens sinds 1976 gepubliceerd dan wel schriftelijk of mondeling aangedragen door vakgenoten in binnen- en buitenland. Tijdens de voorbereiding van het supplement bleek, dat enkele Nederlandse collega's nog interessante gegevens in petto hadden die voorlopig in een la zouden blijven liggen als ze niet vóór de publikatie van het supplement zouden worden uitgewerkt, zodat ze daarin kunnen worden opgenomen. Door de redactie van het *Bulletin* daartoe uitgenodigd waren de volgende auteurs zo vriendelijk hun materiaal voor publikatie geschikt te maken: A. J. van Dissel (A.J.v.D.), R. E. O. Ekkart (R.E.), J. F. Heijbroek (J.F.H.), R. J. A. te Rijdt (R.J.t.R.) en C. J. A. Wansink (C.W.). De heer Ekkart liet aan zijn bijdragen een overzicht voorafgaan van het kunsthistorische onderzoek sinds 1976 van de Hollandse portretkunst, in het bijzonder ten aanzien van portretten in het bezit van het Rijksmuseum. De redactie en de medewerkers van de Afdeling Schilderijen zijn bovengenoemde auteurs bijzonder erkentelijk voor hun verleende medewerking.

De volgorde van de bijdragen is bepaald door de aard van het materiaal: op het overzicht van de heer Ekkart volgen artikelen over portretten in chronologische volgorde; na twee bijdragen van andere aard wordt de reeks afgesloten met een aantal oplossingen van topografische problemen.

DE REDACTIE

Recente ontwikkelingen in het kunsthistorisch en iconografisch onderzoek van portretten in het Rijksmuseum

Geen genre van de schilderkunst is in de in 1976 verschenen catalogus van de schilderijen in het Rijksmuseum zo goed vertegenwoordigd als de portretkunst. Ongeveer 40% van de ruim 5000 in de catalogus beschreven kunstwerken bestaat uit portretten en portretminiaturen. Het behoeft geen verwondering te wekken dat er op de bijna 2000 beschrijvingen nog vele aanvullingen en verbeteringen te geven zijn, temeer daar een aanzienlijk deel van de betreffende kunstwerken nog nooit grondig bestudeerd is. Vele portretten staan nog te boek als werken van anonieme meesters, vele andere staan al lange tijd op naam van bepaalde kunstenaars, terwijl die toeschrijvingen twijfelachtig of zelfs duidelijk onjuist zijn. Nog minstens evenveel werk is er te verrichten met betrekking tot de vaststelling van de identiteit van de voorgestelde personen, aangezien van een aanzienlijk deel van de portretten niet bekend is wie is voorgesteld, terwijl van een deel van de wel benoemde beeltenissen de traditionele identificatie zeker van een vraagteken mag worden voorzien.

In de sinds 1976 verschenen literatuur zijn er zowel ten aanzien van de makers als ten aanzien van de voorgestelde personen vele nieuwe gegevens gepubliceerd. In de in 1979 verschenen voorlopige catalogus van de schilderijen in het Amsterdams Historisch Museum zijn de ongeveer 225 werken die in 1975 van het Rijksmuseum naar dit museum werden overgebracht wederom beschreven, een deel zeer summier, een deel ook uitvoerig, waarbij uiteraard soms afwijkende conclusies te voorschijn kwamen.¹ Over een aanzienlijk aantal portretten uit het Rijksmuseum vindt men aanvullende gegevens en soms ook correcties in de door de medewerkers van het museum zelf samengestelde tentoonstellingscatalogus *Prijst de Lijst*.² Over vele kunstenaars van wie portretten in het Rijksmuseum aanwezig zijn verschenen monografieën als boek, tentoonstellingscatalogus of artikel, onder andere over Ludolf Bakhuysen, Ferdinand Bol, Carel Fabritius, Wybrand de

Geest, Adriaen Hanneman, Charles Howard Hodges, Samuel Hofmann, Pieter de Hooch, Thomas de Keyser, Willem Bartel van der Kooi, Gerard van Kuijl, Jean-Etienne Liotard, Frans van Mieris I, Jacob Ochtervelt, Rembrandt, Johann Friedrich August Tischbein, Werner van den Valckert, Johannes Verspronck en Maerten de Vos. In de meeste gevallen leverden deze studies nuttige aanvullingen op onze kennis over de in het Rijksmuseum aanwezige portretten, maar geen veranderingen in de toeschrijvingen of in de identificatie van de voorgestelden. Enkele voorbeelden van ingrijpender afwijkingen van hetgeen in de catalogus van 1976 is vermeld kunnen echter worden genoemd. De meest opvallende wijziging betreft de Goudse schilder Gysbert van der Kuyl, van wie het Rijksmuseum twee portretten en een genrestuk bezit, want deze kunstenaar verloor dankzij de onderzoeken van E. J. Sluijter zijn gehele oeuvre aan de Gorkumse schilder Gerard van Kuijl (1604–1673).³ Het kleine op koper geschilderde portretje van een onbekende man, dat in 1976 werd beschreven als een werk van Frans van Mieris de Oude (inv.nr. A 3327), werd door Otto Naumann in zijn monografie over deze kunstenaar uit het oeuvre verbannen en voorzien van het commentaar 'waarschijnlijk Willem van Mieris'.⁴ De reeds in 1911 begonnen strijd over de toeschrijving van het vermaarde portret van Elisabeth Bas (inv.nr. A 714) werd door A. Blankert opnieuw aangewakkerd, aangezien hij in zijn monografie over Ferdinand Bol de indertijd door Bredius voorgestelde toeschrijving van het schilderij categorisch verwerpt en daarvoor in de plaats teruggrijpt naar de oude toeschrijving aan Rembrandt, zij het dat hij de hulp van een medewerker veronderstelt.⁵ Een nieuw probleem werd aangesneden door P. J. J. van Thiel in een bijlage bij zijn artikel over de schilder Werner van den Valckert: hij constateerde daarin een reeks feiten, die ernstige twijfel oproepen aan de juistheid van de traditionele toeschrijving aan Thomas de Keyser van de *Anatomische les van Dr. Sebastien Egbertsz. de Vrij* (inv.nr. C 71, thans in het Amsterdams Historisch Museum) en suggereerde de mogelijkheid van een

toeschrijving van het schilderij aan Van den Valckert.⁶ In haar dissertatie over Thomas de Keyser heeft Ann Adams Van Thiels opvatting bestreden en de toeschrijving aan De Keyser met klem bevestigd, zonder dat zij daarbij overigens de argumenten van Van Thiel afdoende heeft ontzenuwd.⁷ Er is dan ook alle reden om de twijfels aan de traditionele toeschrijving zeer ernstig te nemen, een zaak van des te meer belang daar het desbetreffende schilderij een zeer belangrijke plaats inneemt in de ontwikkeling van het Hollandse groepsportret.

In de œuvre-catalogus van Johannes Verspronck kwamen geen problemen naar voren ten aanzien van de toeschrijving van de zes werken van deze meester in het Rijksmuseum, maar van één ervan, de beeltenis van een 83-jarige man uit 1647 (inv.nr. A 1253), kon de voorgestelde worden geïdentificeerd als de Haarlemse oud-schepen Johan van Schoterbosch.⁸

In diverse artikelen werden afzonderlijke schilderijen of groepen portretten behandeld. Mevrouw I. H. van Eeghen gaf in het *Bulletin van het Rijksmuseum* een uiteenzetting over de identificatie van het mansportret door Govert Flinck, dat traditioneel bekend staat als de beeltenis van *Gozen Centen* (inv.nr. A 4166).⁹ In een ander nummer van het *Bulletin* traceerde P. J. J. van Thiel het voorbeeld voor het vermoedelijke zelfportret van Arnoud van Halen, dat deel uitmaakt van het Panpoëticon Batavum (inv.nr. A 1738); het kleine portretje in het Rijksmuseum blijkt te zijn gekopieerd naar een in 1725 door Christoffel Lubienietski vervaardigd portret van Van Halen, dat zich in het museum te Moskou bevindt. In een vrij recent nummer van hetzelfde tijdschrift wees J. F. Heijbroek een aantal 19de- en 20ste-eeuwse portretten uit de verzameling van het Rijksmuseum aan, die naar foto's werden geschilderd.¹¹ In de reeks jaarverslagen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap publiceerde P. J. J. van Thiel een artikel over het groepsportret van de hand van Willem Duyster (inv.nr. C 514) naar aanleiding van de restauratie van het schilderij, waarbij de indertijd door A. Bredius voorgestelde toeschrijving aan de kunstenaar

werd bevestigd door de vondst van de signatuur.¹² In het gedenkboek over het Trippenhuys, dat verscheen ter gelegenheid van het 175-jarig bestaan van de Koninklijke Akademie van Wetenschappen werd nader ingegaan op enkele portretten van leden uit de familie Trip, waarover eerder ook S. A. C. Dudok van Heel in *De Kroniek van het Rembrandthuis* had gepubliceerd.¹³ Twee pastels door Charles Howard Hodges, die in 1976 nog golden als beeltenissen van Jacob Carel Abbema en zijn echtgenote *Isabella Maria Smissaert* (inv.nr. A 2452 en A 2453), kregen dankzij een artikel van E. J. Wolleswinkel in het *Liber Amicorum Jhr. Mr. C. C. van Valkenburg* een nieuwe identiteit en werden herdoopt als Mr. Johan Herman de Lange en Quirina Catharina des H. R. Rijksbarones van Friesland.¹⁴ Nieuwe identificaties kan men ook aantreffen in het *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconographisch Bureau*, waarin M. E. Tiethoff-Spliethoff aantoonde dat het zogenaamde portret van Godard Adriaen baron van Reede van Amerongen (inv.nr. A 3972, school van Thomas de Keyser) in werkelijkheid Johan Wolphert van Brederode voorstelt¹⁵ en waarin F. G. L. O. van Kretschmar de gehele verzameling portretten, die in 1884 door Jhr. Mr. J. H. F. K. van Swinderen aan het Rijksmuseum werd geschonken, aan een nauwlettend onderzoek heeft onderworpen.¹⁶ Deze laatste publikatie uit 1984, de uitvoerigste bijdrage aan de bestudering van de portretten in het Rijksmuseum die sinds de catalogus van 1976 is verschenen, leverde vele verrassende resultaten op. De levensgrote portretten ten voeten uit van *Willem Kettingh en zijn vrouw* (inv.nr. A 819 en A 820, in de catalogus als Noord-Nederlandse school ca. 1670) bleken 18de-eeuwse, op oudere voorbeelden van kleiner formaat gebaseerde kopieën te zijn, die behoren bij de door Mattheus Verheyden gesigneerde beeltenissen, die uit dezelfde verzameling komen. Een andere vondst die zeer de aandacht trekt, is de herdoop van de zogenaamde portretten van *Jan van Riebeeck en zijn echtgenote* door Dirck Craey (inv.nr. A 808 en A 810), waardoor het meest bekende portret van Van Riebeeck een mystificatie

Afb. 1. Willem Jansz. Ploy (toegeschreven), Portret van Johannes van Rees, 1663. Doek, 118 × 83 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. A 809).



bleek te zijn. Ook de bekende portretten, die werden beschouwd als afbeeldingen van de kinderen van Van Riebeeck en werden toegeschreven aan Jacob Coeman (inv.nr. A 807 en A 809) werden aangepakt, maar de oplossing voor de problemen over deze portretten kwam pas in een tweetal vervolgartikelen in het jaarboek van 1985, waarin de kinderen werden geïdentificeerd als Elisabeth van Oosten en Johannes van Rees en als schilder de nog vrijwel onbekende Willem Jansz. Ploy werd voorgesteld (afb. 1).¹⁷ Ook over vele andere stukken uit de schenking van Jhr. Van Swinderen kwamen belangwekkende nieuwe gegevens in de studie van Van Kretschmar boven water.

De voorafgaande opmerkingen, die niet pretenderen alle veranderingen te noemen, maken duidelijk dat er sinds de verschijning van de schilderijencatalogus van 1976 al een reeks mutaties ten aanzien van daarin opgenomen portretten heeft plaatsgevonden. Voor een aanzienlijk deel was dat mogelijk juist dankzij de verschijning van deze catalogus, aangezien daar voor het eerst alle

schilderijen uit de verzameling in woord en beeld bijeengebracht zijn. Die rijke bron biedt nog vele mogelijkheden voor verder onderzoek, zoals uit een aantal hierna volgende bijdragen mag blijken. Naast de daarin vervatte gegevens zijn er over vele schilderijen ook losse opmerkingen te maken, die een aanvulling geven op de catalogus van 1976, zoals bijvoorbeeld over de serie door een anonieme Nederlandse kunstenaar omstreeks 1710 geschilderde portretten van de kinderen van Theodore Rijswijk en Elisabeth Hollaer, waarvan er in 1976 drie werden geïdentificeerd, maar waarvan dankzij de onderzoekingen van het Iconographisch Bureau ook de twee andere van een naam kunnen worden voorzien, namelijk *Theodora Rijswijk* (1695–1752, later echtgenote van Pieter Balguerie) voor inv.nr. A 626 en *Maria Rijswijk* (1698–1785, ongehuwd) voor inv.nr. A 627. De bijdragen in dit *Bulletin* geven echter over een aantal schilderijen, pastels en miniatures een iets uitvoeriger verhaal, dat steeds leidt tot nieuwe gegevens over hetzij de kunstenaar, hetzij de voorgestelde.

R.E.

Noten

- ¹ A. Blankert (met bijdragen van R. Ruurs), *Voorlopige catalogus schilderijen daterend van voor 1800*, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 1975/1979.
- ² P. J. J. van Thiel en C. J. de Bruyn Kops, *Prijst de lijst*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1984. Belangrijke nieuwe gegevens vindt men onder andere in de teksten bij cat.nr. 15 en 52, terwijl daarnaast over vele andere portretten uit het Rijksmuseum aanvullende informatie en uiteraard uitvoerige gegevens over de lijsten worden gegeven.
- ³ E. J. Sluijter, 'Niet Gysbert van der Kuyl uit Gouda, maar Gerard van Kuijl uit Gorinchem (1604–1673)', *Oud-Holland* 91 (1977), pp. 166–194.
- ⁴ O. Naumann, *Frans van Mieris (1635–1681) The Elder*, Doornspijk 1981, dl. II, p. 186, nr. C 199.
- ⁵ A. Blankert, *Ferdinand Bol. Rembrandt's Pupil*, Doornspijk 1982, p. 57 en p. 184, nr. R 200.
- ⁶ P. J. J. van Thiel, 'Werner Jacobsz. van den Valckert', *Oud Holland* 97 (1983), pp. 170–171.
- ⁷ Ann Jensen Adams, *The paintings of Thomas de Keyser (1596/7–1667): A study of portraiture*

in *seventeenth-century Amsterdam*, Ann Arbor 1986 (xerox van de dissertatie Harvard University 1985), dl. III, pp. 10–11.

⁸ R. E. O. Ekkart, *Johannes Cornelisz. Verspronck. Leven en werken van een Haarlems portretschilder uit de 17de eeuw*, Haarlem 1979, p. 104, nr. 66.

⁹ I. H. van Eeghen, 'Ongrijpbare jeugd. Bij een portret door Govert Flinck', *Bulletin van het Rijksmuseum* 25 (1977), pp. 55–59; dit artikel wordt gevolgd door een bijdrage van C. J. de Bruyn Kops over 'De ontdekking en originele omlijsting van een portret door Govert Flinck', *ibidem*, pp. 60–63.

¹⁰ P. J. J. van Thiel, 'Christoffel Lubieniëski's portret van Arnoud van Halen, de stichter van het Kabinet der Voornaamste Nederlandsche Dichteren of Panpoëticon Batavum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 26 (1978), pp. 11–26.

¹¹ J. F. Heijbroek, 'Werken naar foto's. Een terreinverkenning. Nederlandse kunstenaars en de fotografie in het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 34 (1986), pp. 20–236.

¹² P. J. J. van Thiel, 'Duyster hersteld in oude luister', *Jaarverslagen Koninklijk Oudheidkundig Genootschap* 114–118 (1971–1976), pp. 72–79. De te voorschijn gekomen signatuur werd reeds vermeld in de museumcatalogus van 1976.

¹³ *Het Trippenhuys te Amsterdam*, Amsterdam etc. 1983, p. 61 en 204–207; S. A. C. Dudok van Heel, 'Het maecenaat Trip. Opdrachten aan Ferdinand Bol en Rembrandt van Rijn', *De Kroniek van het Rembrandthuis* 31 (1979), pp. 14–26.

¹⁴ E. J. Wolleswinkel, 'De laatste Van Friesheims. Slachtoffers van een iconografische verwarring', in: *Liber Amicorum Jhr. Mr. C. C. van Valkenburg*, 's-Gravenhage 1985, pp. 453–463.

¹⁵ M. E. Tiethoff-Splithoff, 'Een ridder van de Olifantsorde, Johan Wolphert van Brederode en zijn familie', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en van het Iconographisch Bureau* 33 (1979), pp. 201–213.

¹⁶ F. G. L. O. van Kretschmar, 'To be, or not to be. De Van Riebeeck portretten in het Rijksmuseum', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en van het Iconographisch Bureau* 38 (1984), pp. 97–139.

¹⁷ D. van Duijn, 'Twee <Indische> kinderportretten van Van Riebeeck en Gruys naar Van Oosten en Van Rees', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en van het Iconographisch Bureau* 39 (1985), pp. 159–168; F. G. L. O. van Kretschmar, 'Nogmaals de Van Riebeeck portretten in het Rijksmuseum', *ibidem*, pp. 169–180.

De portretten van Laurens Reael en Suzanna Moor, zogenaamd beide door Cornelis van der Voort (inv.nrs. A 3741 en A 3742)

In 1949 verwierf het Rijksmuseum door aankoop de levensgrote portretten ten voeten uit van het echtpaar Laurens Reael en Suzanna Moor (afb. 1 en 2), die in de catalogus van 1976 zijn opgenomen als werken van Cornelis van der Voort.¹ Laurens Reael (1583–1637) is een bekende figuur uit de vaderlandse geschiedenis. Nadat hij in 1611 naar Oost-Indië was vertrokken fungeerde hij in de jaren 1613–1616 achtereenvolgens als vice-gouverneur en gouverneur van de Molukken, totdat hij in 1616 werd benoemd tot gouverneur-generaal van Oost-Indië, een ambt dat hij tot 1619 bekleedde. In dat jaar keerde hij als admiraal van een retourvloot terug naar het vaderland, waar hij vervolgens in tal van functies op de voorgrond trad, onder andere als vice-admiraal van een Nederlandse vloot, als Nederlands ambassadeur bij het Engelse hof en als bewindhebber van de Oost-Indische Compagnie. In 1630 werd hij raad van Amsterdam en in de volgende jaren trad hij diverse malen op als schepen. Op 7 augustus 1629 was hij in het huwelijk getreden met de 20-jarige Susanna Moor, die toen al weduwe was van Henry de Pickere, met wie ze, 18 jaar oud, in 1627 in het huwelijk was getreden. Haar tweede echtgenoot Laurens Reael overleed in 1637, waarna ze in 1640 voor de derde maal huwde met Gaspar Charles. Het is niet bekend wanneer Suzanna Moor is overleden, maar vast staat dat ze in maart 1657 nog in leven was.² De twee portretten van het Rijksmuseum waren in 1876 in Amsterdam geëxposeerd als werken van Thomas de Keyser, met wie ze in verband waren gebracht wegens het bestaan van een ongedateerd gedicht van Joost van den Vondel op een portret van Reael door 'Keizer'.³ De schilderijen waren toen eigendom van Jhr. Mr. S. Backer en vererfd later in zijn familie. Op grond van de in 1887 gepubliceerde aantekeningen van Arnoldus Buchelius, waarin een portret ten voeten uit van Reael door Van der Voort vermeld wordt, schreef D. C. Meijer in 1888 het

Afb. 1. Cornelis van der Voort, Portret van Laurens Reael, ca 1620. Doek, 223 × 127 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. (inv.nr. A 3741).



portret van de man toe aan Cornelis van der Voort, maar niet dat van de vrouw.⁴ Moes noemde Reaels portret een werk van Van der Voort en de beeltenis van zijn vrouw en Thomas de Keyser met vraagteken.⁵ J. Six nam in zijn artikel over Cornelis van der Voort de toeschrijving van het mansportret over, maar repte niet over de tegenhanger⁶, evenals J. de Loos-Haaxman, die het schilderij in haar in 1941 verschenen boek vergeleek met de andere ons bekende

portretten van Reael.⁷ Nadat de twee schilderijen in bezit van het Rijksmuseum gekomen waren, staan ze op naam van Cornelis van der Voort, in 1960 nog met de toevoeging 'toeschrijving' (cat. 1960, nr. 2591A 1 en 2591A 2) en in 1976 zonder enige beperking. Recentelijk werd deze tenaamstelling echter verworpen door E. J. Wolleswinkel in verband met het feit dat het echtpaar Reael-Moor eerst in 1629 in het huwelijk trad, terwijl de schilder Van der Voort al in 1624 was overleden.⁸

Het antwoord op de vraag of we hier wel of niet met werken van Cornelis van der Voort te maken hebben is van bijzonder belang voor onze kennis over de kunstenaar, want het thans op zijn naam staande oeuvre bestaat voor een aanzienlijk deel uit al dan niet terechte toeschrijvingen en de bevestiging of ontkenning van de toeschrijving van de portretten van het echtpaar Reael heeft ook gevolgen voor de naamgeving van andere ongesignde werken. Bovendien zijn levensgrote portretten ten voeten uit vrij zeldzaam in de Hollandse kunst van de eerste helft van de 17de eeuw, zodat het van een onderzoek naar de twee schilderijen uit het Rijksmuseum mede afhangt welke betekenis Van der Voort gehad heeft voor de ontwikkeling van dit ambitieuze type portret.

Er zijn twee tegenstrijdige gegevens. Enerzijds leert biografische informatie over Laurens Reael en Suzanna Moor ons, dat het echtpaar pas in 1629 in het huwelijk trad en dat de twee schilderijen, die in opzet en achtergrond zo duidelijk bij elkaar aansluiten, niet als pendants vóór dat jaar kunnen zijn geschilderd. Anderzijds hebben we de vermelding van de historicus Arnoldus Buchelius, dat hij in 1620, een jaar na de terugkeer van Reael uit Oost-Indië, bij Cornelis van der Voort een groot portret ten voeten uit van de voormalige gouverneur-generaal zag.⁹ Opgemerkt kan worden, dat het kostuum dat de man draagt uitstekend bij een datering in 1620 past. Indien het schilderij in het Rijksmuseum niet identiek is met het portret dat Buchelius in 1620 zag, moeten we concluderen dat Reael zich twee maal in een groot staatsieportret

Afb. 2. Anoniem, Portret van Suzanna Moor. Doek, 223 × 127 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. (inv.nr. A 3742).



heeft laten afbeelden: een maal in 1620 door Van der Voort en een tweede maal in 1629 of later door een onbekende schilder. Daar Reael in 1620 nog ongehuwd was, zal het toen gemaakte portret geen pendant hebben gehad. Het antwoord op de opgeworpen vraag is vrij eenvoudig, wanneer men de twee beeltenissen in het Rijksmuseum zorgvuldig met elkaar vergelijkt. Dan blijkt, dat het

portret van Suzanna Moor in schilderwijze aanzienlijk afwijkt van dat van Laurens Reael en kwalitatief minder is. Dit kan men niet alleen zien aan de veel minder levendige uitbeelding van het gezicht en de slappe weergave van de handen, maar in het bijzonder ook aan de weergave van de draperie in de bovenhoek, het bedgordijn en het tafelkleed, die duidelijk inferieur is aan die op het mansportret en bovendien een andere manier van afbeelden vertoont. De conclusie moet zijn dat de twee schilderijen, die nu als tegenhangers fungeren, niet als zodanig zijn opgezet en niet van dezelfde hand zijn. Gezien de overeenkomsten in de manier van schilderen met enkele Amsterdamse groepsportretten die zeker van de hand van Van der Voort zijn, mogen we aannemen dat het portret van Reael identiek is met de door Buchelius vermelde beeltenis en dus in of omstreeks 1620, toen de voorgestelde nog vrijgezel was, door Cornelis van der Voort is geschilderd.¹⁰ Nadat Reael in 1629 in het huwelijk was getreden, is bij dit schilderij een tegenhanger geschilderd, die in formaat en compositie aan het bestaande stuk is aangepast. Het komt mij voor, dat deze tegenhanger wel eens aanzienlijk later kan zijn vervaardigd, dus niet ten tijde van het huwelijk en wellicht zelfs niet meer tijdens het leven van Reael; het moet zelfs mogelijk worden geacht dat eerst de afstammelingen van het echtpaar Reael-Moor opdracht hebben gegeven tot de vervaardiging van het pendant-portret, waarbij dan een bestaande beeltenis van Suzanna Moor als voorbeeld voor de weergave van de gelaatstrekken is gebruikt. De gelukkige omstandigheid doet zich voor, dat we ons zelfs een beeld kunnen vormen van het schilderij dat als voorbeeld heeft gediend. In 1951 werd op een veiling in Den Haag een portret van een vrouw als werk van een anonieme Spaanse kunstenaar geveild, waarvan gelaat en kleding nauwkeurig overeenkomen met het schilderij in het Rijksmuseum. (afb. 3).¹¹ Het betreft hier echter geen portret ten voeten uit, maar een heupstuk; in de linker onderhoek zien we een hoek van een tafel en rechts op de achtergrond de voet van een zuil, maar verdere detaillering

Afb. 3. Anoniem, Portret van Suzanna Moor. Paneel, 110×88 cm. Verblijfplaats onbekend.



van de achtergrond ontbreekt. De toeschrijving aan een kunstenaar uit de Spaanse school is uiteraard geheel onjuist, maar helaas kan niet worden vastgesteld welke Hollandse portrettist de auteur van dit heupstuk is, temeer daar op grond van de vrijmatige afbeelding van de veilingcatalogus niet eens met zekerheid te zeggen is, of dit exemplaar een nogal overgeschilderd origineel is of dat het ook een kopie is naar een nog niet teruggevonden origineel. Indien het een kopie is, mogen we aannemen dat deze een getrouwer beeld geeft van het origineel dan de tot hele figuur uitgebreide versie in het Rijksmuseum. Het oorspronkelijke portret, dat in stijl een zekere verwantschap moet hebben vertoond met het werk van de Utrechtse schilder Paulus Moreelse, is wellicht ontstaan in de tijd van Suzanna's eerste huwelijk met Henry de Pickere. De tot hele figuur uitgebreide kopie, waarop de achtergrond overeenkomstig het portret van Reael werd aangevuld en waarop de stand van de linkerhand werd aangepast, is, zoals reeds werd opgemerkt, pas na 1629 en mogelijk eerst veel later ontstaan.¹² Van de twee grote portretten die in de catalogus van het Rijksmuseum op naam van

Cornelis van der Voort staan, mag derhalve dat van de man inderdaad als een werk van deze meester worden beschouwd, maar moet de beeltenis van Suzanna Moor worden aangemerkt als een anonieme kopie naar een portret door een onbekende meester uit het begin van het tweede kwart van de 17de eeuw.

R. E.

Noten

¹ Doeken, 223 × 127 cm. Catalogus 1976, p. 588, inv.nrs. A 3741 en A 3742.

² J. E. Elias, *De vroedschap van Amsterdam*, Amsterdam 1903–1905, dl. 1, pp. 308 en 391.

³ Catalogus *Historische tentoonstelling van Amsterdam*, Amsterdam (Oudemannenhuis) 1876, nr. 502 en 503.

⁴ D. C. Meijer, 'De Amsterdamsche schuttersstukken in en buiten het Rijksmuseum IV', *Oud-Holland* 6 (1888), pp. 226–227.

⁵ E. W. Moes, *Iconographia Batava*; Amsterdam 1897–1905, dl 2, nr. 6211,1 en 5157.

⁶ J. Six, 'Cornelis van der Voort', *Oud-Holland* 29 (1911), pp. 129–130 met afb.

⁷ J. de Loos-Haaxman, *De Landsverzameling schilderijen in Batavia*, Leiden 1941, pp. 23–24 en afb. 5.

⁸ E. J. Wolleswinkel, 'De staatsie-portretten van het echtpaar Hem-Vos', *De Nederlandsche Leeuw* 104 (1987), kolom 399, noot 7.

⁹ G. J. Hoogewerff en J. Q. van Regteren Altena, *Arnoldus Buchelius 'Res Pictoriae'*, 's-Gravenhage 1928, pp. 47–48.

¹⁰ Op grond van het portret van Reael kan ook de beeltenis van Arent Hem met de daarbij behorende tegenhanger (zie het in noot 8 vermelde artikel van Wolleswinkel) aan Cornelis van der Voort worden toegeschreven.

¹¹ Paneel 110 × 88 cm. Veiling Den Haag (Van Marle & Bignell), 12-9-1951, nr. 1315 met afb.

¹² Vergelijk de portretten van Willem Kettingh en Maria de Kuster in het Rijksmuseum (inv.nrs. A 819 en A 820), waarvan, zoals in de inleiding over portretten hiervoor vermeld is, inmiddels gebleken is dat ze pas in het midden van de 18de eeuw werden geschilderd, vermoedelijk naar beeltenissen van kleiner formaat uit het midden van de 17de eeuw.

Afb. 1. Bartholomeus Sarburgh, Portret van Belia Claesdr., 1630. Paneel, 63 × 51 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. (inv.nr. A 818).



Het aan Willem Bartsius toegeschreven portret van Belia Claesdr. (inv.nr. A 818)

In 1884 kreeg het Rijksmuseum van Jhr. Mr. J. H. F. K. van Swinderen een reeks familieportretten ten geschenke. In 1984 heeft Jhr. F. G. L. O. van Kretschmar in een uitvoerig artikel aandacht besteed aan deze verzameling en dankzij zijn speurwerk zijn de meeste raadsels betreffende de 25 schilderijen opgelost.¹ Een vraag die ook in die publikatie nog geen bevredigend antwoord heeft gekregen is die naar de schilder van een enigszins onduidelijk gesigneerd portret van een 63-jarige vrouw uit 1630, dat blijkens een opschrift aan de achterzijde *Iuffr. Speijart Getrouwt met D Heer ...lem Kettingh* voorstelt (afb. 1). De maker van het schilderij signeerde zijn werk aan de voorzijde in de rechterbovenhoek met de aanduiding *BARTH S. Fecit*. Alle vragen over de identiteit van de voorgestelde zijn reeds opgelost door Van Kretschmar, die vaststelde dat we hier een

beeltenis voor ons hebben van Belia Claesdr., die afkomstig was uit Velsen en volgens een oude handgeschreven genealogie geboren was op 30 juli 1566 als dochter van Claes Borwoutsz. en Alyt Fredericx. Op 16 april 1594 huwde Belia Claesdr. in Delft met de aldaar gevestigde notaris Pieter Sebastiaensz. Kettingh, weduwnaar van Katharijn Philipsdr. Een portret uit 1623 van Kettingh op 63-jarige leeftijd behoort eveneens tot de in 1884 aan het Rijksmuseum geschonken reeks schilderijen (inv.nr. A 823, door onbekende Noordnederlandse schilder). Pieter Kettingh is vermoedelijk reeds voor 1630 overleden en na zijn dood is zijn weduwe hoogstwaarschijnlijk verhuisd naar Den Haag, waar haar zoon Willem Kettingh, later onder andere thesaurier- en rentmeester-generaal van de Prins van Oranje, in ieder geval vanaf 1625 woonde. In Den Haag maakte de toen al 81-jarige Belia Claesdr. op 10 september 1647 een testament en vermoedelijk is zij kort daarna overleden.² De familienaam Speyart die haar in het opschrift aan de achterzijde van het portret is toegekend en waarnaar het later aan de voorzijde aangebrachte familiewapen eveneens verwijst, is hoogstwaarschijnlijk een verfraaiing van de familiegenealogie uit later tijd. De naam van de schilder van het portret van Belia Claesdr. is echter tot op heden niet op bevredigende wijze opgelost. In de catalogus van de schilderijen in het Rijksmuseum van 1903 werd het schilderij op naam van Willem Bartsius gesteld (cat.nr. 433) en dezelfde naam kreeg het ook in Moes' *Iconographia Batava*.³ In 1904 werd deze toeschrijving door Hofstede de Groot verworpen.⁴ Hij wees er op dat de toen als *Bartz*. *S* gelezen signatuur niet op de schilder Bartsius, maar op een kunstenaar Bartholomeus S. duidde en merkte voorts op dat het stuk niet de minste overeenkomst van stijl vertoonde met de authentieke werken van Bartsius, die bovendien pas omstreeks 17 à 18 jaar oud was toen dit portret door een geofende schildershand werd vervaardigd. Zijn argumenten werden door de directie van het museum aanvaard en in de museumcatalogus van 1909 werd het stuk opgenomen als werk van een onbekende monogrammist (cat. nr.

Afb. 2. Bartholomeus Sarburgh, Portret van Marie Eusebie Sternberk, 1621. Paneel, 68 x 54 cm. Národní Galerie, Praag.



1644b). In de catalogus van 1976 is echter de oude naam weer tevoorschijn gekomen en is het portret gecatalogiseerd als toegeschreven aan Willem Bartsius.⁵ De toevoeging 'toegeschreven' maakt intussen duidelijk dat ook de samenstellers van de catalogus niet geheel overtuigd waren van deze naamgeving en dat is alleszins begrijpelijk, want de argumenten die Hofstede de Groot in 1904 naar voren heeft gebracht zijn zeer steekhoudend.

Willem Bartsius was inderdaad pas 18 jaar oud, toen het portret van Belia Claesdr. werd geschilderd in het jaar 1630; het is niet duidelijk wanneer hij zijn loopbaan als zelfstandig schilder begon, aangezien hij weliswaar pas in 1634 lid van het Alkmaarse schildersgilde werd, maar al een jaar eerder een schilderij signeerde en dateerde.⁶

Wellicht werkte hij in 1633 nog in zijn geboorteplaats Enkhuizen, uit welke stad

geen bescheiden van het schildersgilde bewaard zijn, en hangt zijn vestiging in Alkmaar in het volgende jaar samen met de opdracht voor het in 1634 vervaardigde schuttersstuk van de Oude Schutterij. Belangrijker argument dan de jeugdige leeftijd van de kunstenaar is echter het feit dat het portret van 1630 geen enkele stilistische verwantschap heeft met het zojuist genoemde schuttersstuk of met de weinige andere werken van Bartsius, die nauw aansluiten bij het werk van zijn zwager Pieter Potter. Van dit soort werken van Bartsius bezit ook het Rijksmuseum een voorbeeld (inv.nr. A 2214). Een ander belangrijk argument tegen het auteurschap van Bartsius is het feit dat de voorgestelde vrouw in 1630 in Den Haag of eventueel nog in Delft woonachtig was, terwijl de schilder in de kop van Noord-Holland of eventueel in Amsterdam verbleef. Al deze argumenten en het feit dat een signatuur *Barth. S.* wel erg moeilijk als Willem Bartsius kan worden gelezen, geven aanleiding om in navolging van Hofstede de Groot een toeschrijving van het portret van Belia Claesdr. aan Willem Bartsius met stelligheid te verwerpen.

Uit het voorafgaande mogen we concluderen dat de kunstenaar gezocht moet worden in Den Haag of eventueel in Delft en daar werkte in een stijl die aansluit bij die van de leidende oudere portrettisten van die steden, Jan Anthonisz. van Ravesteyn en Michiel Jansz. van Mierevelt. Een schilder, die wat betreft naam, woonplaats en stijl uitstekend aan deze voorwaarden voldoet en aan wie men het portret van Belia Claesdr. op goede gronden kan toeschrijven is Bartholomeus Sarburgh.⁷

Bartholomeus Sarburgh werd omstreeks 1590 in Trier geboren. Over zijn jeugdijaren en opleiding is niets met zekerheid bekend.⁸ Veelal wordt aangenomen dat hij enige tijd in Den Haag bij Jan Anthonisz. van Ravesteyn in de leer zou zijn geweest, maar deze veronderstelling is slechts gebaseerd op een zekere overeenkomst tussen sommige van zijn werken uit de jaren 1620 en volgende en de portretten van de Haagse meester. Een vroeg werk van Sarburgh als de beeltenis van Anna

Afb. 3. Bartholomeus Sarburgh, Portret van Jaroslav Borita z Martinic, 1621. Paneel, 68 × 53,5 cm. Národní Galerie, Praag.



Heidelin en haar kleinzoon uit 1619⁹ vertoont daarentegen geen enkele Hollandse invloed, maar sluit geheel aan bij Zuidduitse en Zwitserse portrettradities. Uit de jaren 1620–1628 is een reeks portretten van inwoners van Bazel en Bern bekend, zodat moet worden aangenomen dat hij in deze periode vrijwel onafgebroken in Zwitserland heeft gewerkt. In 1628 is hij voor het laatst in Bazel vermeld. Volgens de bestaande literatuur is het volgende levensteken van hem een vermelding te Keulen in 1631, terwijl hij vanaf 1632 in Den Haag gevestigd zou zijn. Deze gegevens behoeven echter enige verbetering. De verwijzing naar zijn verblijf te Keulen in 1631 is gebaseerd op een vermelding in het bekende werk van Merlo over de Keulse schilders, maar wanneer men deze vermelding bekijkt ziet men, dat hij slechts verwijst naar een veilingcatalogus van 1810, waarin een portret uit het jaar 1631 van

de hand van de Keulse Sarburgh is opgenomen.¹⁰ Dit betekent dus slechts dat men in 1810 van mening was dat de portrettist Sarburgh in Keulen had gewerkt, maar indien dit al juist is, zegt dat nog niets over de vraag of hij daar in 1631 werkzaam was. Er is daarentegen een duidelijke aanwijzing dat Bartholomeus Sarburgh reeds kort na zijn laatste vermelding in Zwitserland in Den Haag gevestigd was, want in de archivalia van het Haagse St.-Lucasgilde vinden we in het jaar 1629 als nieuw lid vermeld een Bartholomaeus Ter Burch (of Ver Burch)¹¹ die we hoogstwaarschijnlijk met Sarburgh mogen identificeren.

Verhalen over Sarburghs succes aan het hof van de Oranjes, zoals die in de literatuur worden vermeld, worden nergens door duidelijke gegevens bevestigd; beter gefundeerd is de toeschrijving aan deze kunstenaar van de voor Maria de Medici gemaakte kopie van Holbeins *Madonna* van Burgemeester Meyer, waarvan het origineel in de jaren dertig van de 17de eeuw in bezit was van de Amsterdamse kunsthandelaar Michiel le Blon.¹² Oorspronkelijke werken uit zijn Nederlandse periode zijn tot nu toe niet te voorschijn gekomen en het is ook niet bekend of hij in Nederland is overleden of na een aantal jaren verder gereisd is naar een ander land.

Wanneer men echter het portret in het Rijksmuseum uit 1630 vergelijkt met enkele schilderijen die Sarburgh in de voorafgaande jaren in Zwitserland had gemaakt, zoals de twee beeltenissen van Johann Jakob Diesbach uit 1620, en die van Jaroslav Borita z Martinic en echtgenote uit 1621 (afb. 2 en 3), Agrippa d'Aubigné uit 1622, Peter Ryff uit 1625 en Lienhard Lützelmann en echtgenote van omstreeks dezelfde tijd¹³, ziet men voldoende overeenkomsten om de op de signatuur Barth.S. gebaseerde toeschrijving te ondersteunen.

R. E.

Noten

¹ F. G. L. O. van Kretschmar, 'To be, or not to be. De Van Riebeeck portretten in het Rijksmuseum', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconographisch Bureau* 38 (1984), pp. 97–139.

- ² Van Kretschmar, *op.cit.* (noot 1), p. 113.
- ³ E. W. Moes, *Iconographia Batava*, Amsterdam 1897-1905, dl. 2, nr. 7441.
- ⁴ C. Hofstede de Groot, 'Kritische opmerkingen omtrent oud-Hollandse schilderijen in onze musea', *Oud-Holland* 22 (1904), pp. 113-114.
- ⁵ Cat. 1976, p. 101, inv.nr. A 818. Paneel, 63 × 51 cm.
- ⁶ Zie over hem: C. W. Bruinvis, *Levensschetsen van en mededeelingen over beeldende kunstenaars, die te Alkmaar geboren zijn, aldaar gewoond of voor die stad gewerkt hebben*, (s.l.) 1905, p.6; A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, dl.I, Leipzig-Wien 1906, pp. 60-61; C. W. Bruinvis en E. W. Moes, in: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, dl. II, Leipzig 1908, p. 585; W. Bernt, *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, dl. IV, München 1962, nr. 13.
- ⁷ Onafhankelijk van elkaar kwamen de heer W. L. van de Watering en de auteur tot deze conclusie.
- ⁸ Een uitstekend overzicht met verwijzing naar alle oudere literatuur geeft Hans Vollmer, in: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, dl. XXIX, Leipzig 1935, p. 462-463. Zie ook: H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942, p. 361.
- ⁹ Paneel, 108 × 79 cm. Gesigneerd en gedateerd 1619. Vroeger in de Lenbach Galerie te München en in 1970 bij Kunsthandel J. O. Leegenhoek te Parijs (cat.tent. *Kunsthandelaar en verzamelaar*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1970, nr. 51 met afb.)
- ¹⁰ J. J. Merlo, *Kölnische Künstler in Alter und Neuer Zeit*, Düsseldorf 1895, kolom 751 ('Ein Portrait vom Kölnischen Sarburg vom Jahr 1631').
- ¹¹ A. Bredius, 'Mededeelingen uit het Haagsche Gemeente-archief. I. De boeken van het oude St.-Lucasgilde te 's-Gravenhage', *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis* 3 (1880-1881), p. 258.
- ¹² Zie behalve de literatuur waarnaar wordt verwezen in de in noot 7 vermelde werken ook: H. A. Schmidt, *Hans Holbein der Jüngere*, Basel 1948, pp. 196-206; cat. tent. *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Basel 1960, pp. 206-208.
- ¹³ Zie: H. Wagner en R. L. Wyss, *Die Bildnisse im Bernischen Historischen Museum*, Bern 1957, nr. 50 en 51 met afbeeldingen; cat. *Die Kunst bis 1800. Sämtliche ausgestellten Werke*, Öffentliche Kunstsammlung Basel, 1957, pp. 134-135.

Het portret van een man en een vrouw in een landschap door Dou en Berchem (inv.nr. A 90)

In navolging van hetgeen reeds in een vorige catalogus van het Rijksmuseum was gesuggereerd is het bekende dubbelportret van een man en een vrouw in een landschap, dat de signaturen van Gerard Dou en Claes Berchem draagt, in de catalogus van 1976 opgenomen als *Portret van een echtpaar, vermoedelijk Adriaen Wittert van der Aa en Maria Knotter*.¹ Deze identificatie is in de plaats gekomen van een vroeger wel eens genoemde, maar intussen algemeen verworpen benoeming van de voorgestelden als Claes Berchem en zijn echtgenote. Wanneer Adriaen Wittert van der Aa en zijn echtgenote op het schilderij zouden zijn afgebeeld, zou het geheel aansluiten bij de eveneens in het Rijksmuseum bewaarde beeltenis van Adriaens vader Johan Wittert van der Aa, die in 1646 door Gerard Dou werd geschilderd en evenals het dubbelportret afkomstig is uit de in 1803 gehouden veiling van de nalatenschap van Maria Magdalena van Sluijpwijk geboren gravin van Moens. Deze Maria Magdalena van Moens, die in 1802 op 91-jarige leeftijd was overleden, was de gelegitimeerde dochter en erfgename van de ongehuwde Gerbrand des H. R. Rijksgraaf van Moens (1680-1760); diens zuster Anna Maria van Moens (1678-1726) was gehuwd geweest met Adriaen Wittert van der Aa, die het enige gehuwde kind van de zojuist genoemde Adriaen Wittert van der Aa en Maria Knotter was. Aangezien het huwelijk Wittert van der Aa-Moens kinderloos gebleven was, is een vererving van familieportretten Wittert van der Aa op de broer van de weduwe van de laatste telg van deze tak van de familie verklaarbaar. Een ernstige belemmering voor de door de catalogus gegeven vermoedelijke identificering van de voorgestelden op het dubbelportret ontmoet men echter wanneer men aan de gegeven namen enige biografische gegevens wil toevoegen. Uit de genealogieën blijkt immers dat Adriaen Wittert van der Aa geboren werd in 1641 en overleed in 1698, terwijl zijn echtgenote Maria Knotter, met wie hij in 1669 in het huwelijk trad, geboren

Afb. 1. Gerard Dou en Claes Pietersz. Berchem, Dubbelportret in landschap. Paneel, 76 × 62,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. (inv.nr. A 90).



was in 1651 en overleed in 1701.² Wanneer men de door W. Martin gegeven datering van het schilderij in het Rijksmuseum zou aanhouden, namelijk omstreeks 1650–1655, komt het in 1669 gehuwde echtpaar Wittert, waarvan de vrouw in 1651 werd geboren, dus zeker niet in aanmerking.³ De afstand tussen het schilderij en de vermeende voorgestelden is echter nog veel groter, want wanneer men de kleding van de beide voorgestelden zorgvuldig bekijkt, wordt het duidelijk dat die geenszins in overeenstemming is met het modebeeld van omstreeks 1650–1655, maar met dat van omstreeks 1640. Men lette daarbij op de combinatie van bij voorbeeld de kragen van beide figuren, de hoed en de mantel van de man en het kapje en de manchetten van de vrouw. Een datering later dan kort na 1640 is op grond daarvan zeker niet mogelijk, zodat het echtpaar Wittert-Knotter verder geheel kan worden uitgesloten. Voor een andere

identificatie in de kring van de families Wittert en Knotter zijn wel kandidaten aanwijsbaar, maar bij gebrek aan ondersteunende aanwijzingen is het beter om hier geen nieuwe onvoldoende gefundeerde suggesties te doen, temeer daar niet eens met zekerheid bekend is of het schilderij wel als familieportret op mevrouw Sluijpwijk-van Moens vererfd is of dat het op zeker ogenblik als kunstwerk is aangekocht. In het belang van het verdere onderzoek moet er hier echter nog op worden gewezen dat er in het schilderij zelf geen duidelijke aanwijzingen zijn dat we hier met een echtpaar te maken hebben, zodat we evenzeer kunnen denken aan een dubbelportret van een (nog) ongehuwde broer en zuster.

Op grond van de twee signaturen op het schilderij werd vroeger aangenomen dat Gerard Dou en Claes Pietersz. Berchem het werk in samenwerking tot stand hebben gebracht, hoewel reeds eerder de vraag gesteld is hoe een samenwerking tussen deze twee zo verschillende en bovendien in andere steden wonende kunstenaars tot stand gekomen kan zijn.⁴ Nu is een datering omstreeks 1640 wel bijzonder vroeg voor de in 1620 geboren Claes Pietersz. Berchem, terwijl de op het schilderij voorkomende signatuur Berchem geheel afwijkt van de signering, die de kunstenaar in zijn eerste periode placht te gebruiken, namelijk C Berghem, maar slechts overeenkomt met die op schilderijen uit 1656 en later.⁵ Bij de restauratie van het paneel in 1983 is gebleken dat er van een samenwerking tussen Dou en Berchem geen sprake is geweest. Dou schilderde de figuren in een interieur en later, vermoedelijk in de jaren zestig, heeft Berchem de gehele entourage overschilderd, waarbij de twee geportretteerden zijn uitgespaard. De staat van conservering van Dou's figuren is zodanig, dat men mag vermoeden dat het schilderij op het ogenblik van de overschildering al in slechte staat verkeerde.⁶

R. E.

Noten

¹ Paneel 76 × 62,5 cm. Gesigneerd rechts op de voorgrond op het kapiteel *GDou* en links op de voorgrond *Berchem*. Cat. 1976, p. 198, nr. A 90.

Ook de Engelstalige catalogus van 1960 (p. 85, nr. 794) noemt reeds Adriaen Wittert van der Aa en Maria Knotter als de waarschijnlijke voorgestelden.

² Zeer uitvoerige gegevens bij: E. B. F. F. Wittert van Hoogland, *Geschiedenis van het geslacht Wittert met de daaruit in vrouwelijke lijn gesproten familiën*, 's-Gravenhage 1914, dl. II, p. 1583 e.v. Over de familie Van Moens vindt men de gegevens in hetzelfde werk, p. 1624–1625.

³ W. Martin, *Gerard Dou, des Meisters Gemälde*, Stuttgart-Berlin 1913 (Klassiker der Kunst, Bd. xxiv), p. 56.

⁴ E. Plietzsch, *Holländische und flämische Maler des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1960, p. 41.

⁵ W. Stechow, 'Über das Verhältnis zwischen Signatur und Chronologie bei einigen holländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts', in: *Festschrift Dr. h. c. Eduard Trautscholdt zum siebzigsten Geburtstag am 13. Januar 1963*, Hamburg 1965, pp. 113–114.

⁶ Vriendelijke mededeling van dr. P. J. J. van Thiel en mr. C. J. de Bruyn Kops.

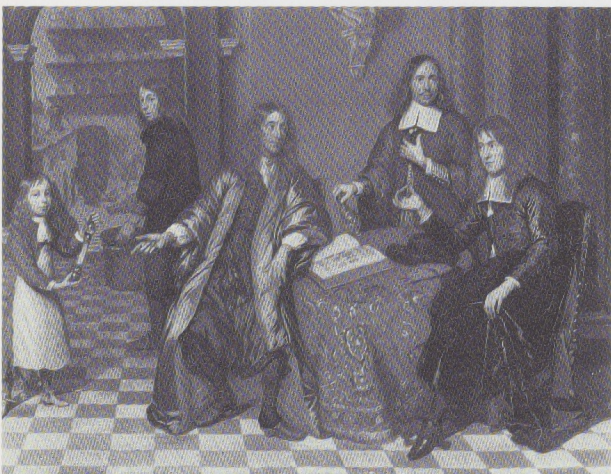
Het ten onrechte aan Wallerand Vaillant toegeschreven portret van Reyer van der Burch en zijn gezin (inv.nr. A 1695)

In 1894 verwierf het Rijksmuseum door aankoop een zeer groot familieportret, waarop het gezin van Reyer van der Burch is afgebeeld (afb. 1).¹ Reyer Reyersz. van der Burch (1630–1695) stamde uit een Delftse familie en was commies van de Ammunitie aan de Generaliteitsmagazijnen te Delft.² Uit zijn in 1657 gesloten huwelijk met Geertruid Graswinckel, een telg uit de bekende Delftse regentenfamilie, werden zes kinderen geboren, waarvan er één op jeugdige leeftijd stierf. De ouders en de vijf overige kinderen, namelijk Frank (geboren 1658), Cornelis (geboren 1660), Reyer (geboren 1661), Maria (geboren 1667) en Alida (geboren 1670), zijn afgebeeld op het familieportret, dat op grond van de leeftijden van de kinderen omstreeks 1673 kan worden gedateerd. Op de achtergrond rechts is het oude gedeelte van het Armamentarium (ammunitiemagazijn) afgebeeld.

Toen het schilderij in 1894 werd geveild stond het op naam van Nicolaes Maes, maar na de verwerving door het Rijksmuseum werd het toegeschreven aan de in Amsterdam werkzame schilder Wallerand Vaillant (1623–1677), een toeschrijving die tot nu toe steeds gehandhaafd is. Waarop deze toeschrijving is gebaseerd is niet duidelijk, want veel overeenkomst met zijn gesigneerde werken, waarvan de catalogus van het Rijksmuseum er ook enkele beschrijft en afbeeldt, is er niet. Daarbij komt de vraag waarom de Delftenaar Van der Burch zich tot de Amsterdamer Vaillant zou hebben gewend voor het maken van een familieportret, terwijl hij dichterbij huis ook portrettisten beschikbaar had, die een dergelijk werk konden uitvoeren. Bij onderzoek naar de 17de-eeuwse Nederlandse portretkunst blijkt namelijk telkens weer, dat portretopdrachten bijna altijd werden gegeven aan schilders die in dezelfde stad woonden als de opdrachtgever of althans in de meest directe omgeving en dat van die regel vooral werd afgeweken wanneer de reputatie van een elders gevestigde portrettist dusdanig was, dat men beslist door hem en

Afb. 1. Wallerand Vaillant (?), *Familie Reyer van der Burch*. Doek, 207 × 306 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. A 1695).

Afb. 2 (onder). Cornelis de Man, *Portretgroep*, ca. 1665/1670. Doek 90 × 112 cm. Museum Narodowe, Warschau.



niemand anders wilde worden afgebeeld; een dergelijke reputatie hadden bij voorbeeld Michiel van Mierevelt, Rembrandt en Bartholomeus van der Helst. Bij het portret van Reyer van der Burch en zijn gezin lijkt het echter waarschijnlijk dat de schilder in of nabij Delft moet worden gezocht.

Het vinden van de naam van de kunstenaar is, wanneer men de Delftse schilderkunst van omstreeks 1670–1675 bekijkt, niet moeilijk, want het familieportret vertoont dusdanige overeenkomsten met andere werken van de schilder Cornelis Willemsz. de Man (1621–1706), dat een toeschrijving aan hem zeker gerechtvaardigd is. Het oeuvre van De Man, die vooral bekend is als genreschilder, omvat ook een aantal portretten, waarvan hier ter

vergelijking met de familiegroep uit het Rijksmuseum vooral de gesigeneerde *Anatomische les van Dr. Cornelis 's-Gravesande* uit 1681 en het ruim tien jaar eerder ontstane ongesigeneerde schilderij uit het museum te Warschau, dat bekend staat als *Het Laboratorium* (afb. 2), kunnen worden genoemd.³ Het laatstgenoemde stuk is niet, zoals de titel zou doen vermoeden, een genreschilderij, maar een portretgroep van een apotheker met zijn mannelijke familieleden en/of medewerkers. Vergelijking van diverse details, zoals de weergave van de voorwerpen op tafel en van het gordijn rechtsboven, met de genrestukken en stillevens van de hand van Cornelis de Man, versterkt de overtuiging dat niet Wallerand Vaillant, maar de Delftenaar De Man de maker is geweest van het levensgrote familieportret van Reyer van der Burch.

R.E.

Noten

¹ Doek, 207 × 306 cm. Cat. 1976, p. 552, inv.nr. A 1695. Het schilderij bevindt zich sinds 1983 als bruikleen in het Stedelijk Museum 'Het Prinsenhof' te Delft en werd aldaar gerestaureerd.

² Zie voor de voorgestelden vooral: D. P. M. Graswinckel, *Graswinckel. Geschiedenis van een Delfts brouwers- en regenten-geslacht*, 's-Gravenhage 1956, pp. 159-160, 375-376.

³ Respectievelijk doek, 173 × 212 cm, Delft, Oude en Nieuwe Gasthuis, en doek, 90 × 112 cm, Warschau, Muzeum Narodowe, inv.nr. 27, cat. 1969, nr. 735. Zie voor deze en andere werken van Cornelis de Man: C. Brière-Misme, 'Une émule de Vermeer et de Pieter de Hooch. Cornelis de Man', *Oud-Holland* 52 (1935), pp. 1-26 en 97-120. Voor het werk in Warschau bovendien: J. Bialostocki en M. Walicki, *Europaïsche Malerei in polnischen Sammlungen 1300-1800*, Warsaw 1957, nr. 259.

Het zelfportret van Julius Quinkhard, zogenaamd met Cornelis Ploos van Amstel, 1757 (inv.nr. A 324)

Het zelfportret van Julius Quinkhard (1734-1795), dat het Rijksmuseum in 1876 verwierf, is een van de schaarse schilderijen van deze schilder (afb. 1).¹ Na een opleiding bij zijn beroemde vader, de portretschilder Jan Maurits Quinkhard, besloot hij al spoedig de kunst vaarwel te zeggen om zijn geld in de handel te verdienen. Op het 1757 gedateerde schilderij meende men aanvankelijk in de jonge man Cornelis Ploos van Amstel (1726-1798) te mogen zien, luisterend naar Jan Maurits Quinkhard (1688-1772). Later is de voorstelling geïnterpreteerd als een zelfportret van Julius Quinkhard in gesprek met de acht jaar oudere Ploos van Amstel.² Over de herkomst van het schilderij en de oorsprong van de traditie dat Ploos van Amstel weergegeven zou zijn, is niets met zekerheid bekend. Er zijn evenmin aanwijzingen dat het contact van Ploos met de beide Quinkhards zo intensief was, dat er aanleiding voor een dergelijk vriendschapsportret zou zijn. Cornelis Ploos van Amstel was koopman en een van de belangrijkste kunstverzamelaars van zijn tijd. Hij beoefende de kunst uit liefhebberij. Zowel Ploos als vader en zoon Quinkhard waren lid van de Amsterdamse tekenacademie. Jan Maurits hoorde bij de generatie kunstenaars die kort na 1718 gezamenlijk naar het naaktmodel tekenden.³ Hij komt nog voor op de ledenlijst uit 1743. Ploos van Amstel voegde zich in 1746 bij dat gezelschap.⁴ Bij de hervorming van de academie in 1765 werd Ploos een der zes directeuren. Jan Maurits Quinkhard was toen al geen lid meer van de academie. In een ledenlijst uit 1758 wordt met J. Quinkhard ongetwijfeld Julius bedoeld.⁵ Als een van de voorgestelden was hij intekenaar op de prent, die Reinier Vinkeles maakte ter herinnering aan de oude tekenacademie van 1764. Pas op 1 oktober 1766 tekende hij in het nieuwe ledenboek, dat sinds het jaar daarvoor bijgehouden werd. Kort daarop werd hij benoemd tot een van de stellers van het model, een functie die voorbehouden was aan de ervaren leden van de academie.

Afb. 1. Julius Quinkhard, Jan Maurits en Julius Quinkhard, 1757. Doek, 100 × 84 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. A 324).



Afb. 2 (onder). Jan Maurits Quinkhard, Portret van Julius Quinkhard, 1752. Zwart en rood krijt, wit gehoogd, op gelig papier, 403 × 287 mm. Centraal Museum, Utrecht (inv.nr. 11248).

Als verzamelaar blijkt Ploos weinig met vader en zoon Quinkhard van doen te hebben gehad. In de catalogus van zijn uitgebreide tekeningencollectie komen slechts twee werken van hen voor, beide natekeningen naar oude meesters. Julius wordt expliciet als maker van één ervan genoemd. Hij had in dit genre een zekere faam verworven. Als tekenaar was Ploos van Amstel een leerling geweest van Nolbertus van Bloemen, Cornelis Troost en Jacobus Buys. Aangezien hun biografische gegevens niet duiden op enig bijzonder contact tussen Julius Quinkhard en Cornelis Ploos van Amstel is er geen reden om in de andere man Ploos te zien. Zoals Niemeijer al constateerde is het nauwelijks denkbaar dat het schilderij een opdracht van Ploos geweest is.⁶ Het stuk is niet terug te vinden in de summier beschreven portretten in de van Ploos of in zijn schilderijencatalogus. De staande man op het schilderij uit 1757 vertoont bovendien weinig gelijkenis met de jeugdige figuur die Jacobus Buys een jaar eerder schilderde in zijn portret van de familie Ploos van Amstel.⁷ Het leeftijdsverschil tussen de beide kunstenaars in het dubbelportret is ook veel groter dan de acht jaar die Julius Quinkhard scheelde met Cornelis Ploos van Amstel. Wanneer dit dubbelportret, zoals aannemelijk lijkt, leerling en leermeester voorstelt, dan moet het gaan om vader en zoon Quinkhard. Vergelijking met andere portretten bevestigt die veronderstelling. De bestudering van hun portretten leidde tot enkele aanvullingen op de iconografieën van de beide Quinkhards die H. van Hall publiceerde in zijn *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars* (Amsterdam 1963). Een bijgewerkte opgave, vermeerderd met die van enkele relevante gravures, volgt hieronder; de nummering in de tekst verwijst naar deze bijlage.

Van Julius Quinkhard is alleen een in 1752 getekend portret op 17-jarige leeftijd bekend (nr. 2) (afb. 2). Hij is weergegeven zonder pruik met huismuts. Deze informele dracht kennen we vooral uit kunstenaarsportretten. Ook Jan Maurits Quinkhard heeft zichzelf meer dan eens zo weergegeven. Het bemoeit een objectieve vergelijking.

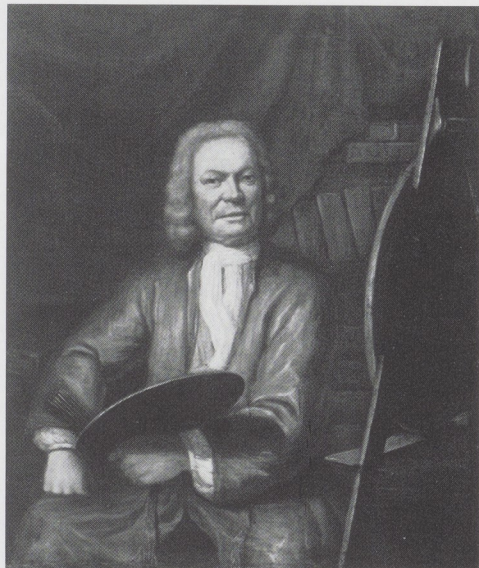
Afb. 3. Julius Quinkhard (1752) naar Jan Maurits Quinkhard (1743), Portret van Jan Maurits Quinkhard. Zwart krijt, bruin gewassen, 210 x 168 mm. Kunsthalle, Hamburg (inv.nr. 1929-215).



Het uiterlijk van Jan Maurits Quinkhard kennen we onder meer door betrouwbare afbeeldingen uit 1743 en 1771. Het eerste portret, bekend via natekening door Quinkhard jr., toont de 55-jarige schilder als een relatief jong uitziende man (nr. 5) (afb. 3). Daardoor is het ook aannemelijk dat hij er veertien jaar later op het dubbelportret niet opvallend oud uit ziet. In dat schilderij is ook een duidelijke overeenkomst te zien met zijn portret op 84-jarige leeftijd door Cornelis Wever (nr. 7) (afb. 4).⁸

Met zijn dubbelportret dat, zoals J. W. Niemeijer opmerkte, in zijn soort ongewoon groot is, sloot Julius Quinkhard zich aan bij een oude traditie. Vooral in de achttiende eeuw werd het kunstenaarsportret een geliefd genre. Men trachtte daarbij zo origineel mogelijke, vaak informele vormen te vinden. Ook van Jan Maurits Quinkhard zijn enkele interessante dubbelportretten bekend (nr. 1, 1a, 3, 4, 4a). Zijn zoon lijkt iets van de belangstelling voor dat genre overgenomen te hebben. Op een ets uit 1756 heeft Julius zijn vader weergegeven in een klassieke schilderspose, die door de niet-passende attributen een speelse ondertoon krijgt (nr. 5) (afb. 5).

Afb. 4. Cornelis Wever, Portret van Jan Maurits Quinkhard, 1771. Doek, 48 x 41 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. A 1531).



In een dubbelportret dat alleen uit een beschrijving uit 1758 bekend is, heeft Jan Maurits op zijn beurt zijn zoon weergegeven, terwijl zijn eigen portret op de achtergrond op een ezel staat (nr. 2a). Ondanks het kleine verschil in formaat, is het verleidelijk een verband te veronderstellen tussen de beide dubbelportretten door vader en zoon. Misschien getuigen de twee schilderijen van vriendschappelijke wedijver, een thema dat vanouds een rol speelt in beschrijvingen van kunstenaarslevens.

R. J. t. R.

Commentaar op de iconografie Jan Maurits Quinkhard volgens Van Hall

- 1 Zelfportret, 1726: geen commentaar.
 1a Zelfportret, 1726 (dk.; 86 x 78 cm): vrijwel hetzelfde portret van een militair als op nr. 1 op ezel. Verz. Hertog van Saksen-Coburg-Gotha (1914); afb. in: G. Biermann, *Deutsches Barock und Rokoko I* (1914), 393. (afb. 6).
 2 Zelfportret, 1731: geen commentaar (afb. 7).
 3 Zelfportret, ca. 1734: toevoegen: Dubbelportret met Michiel de Roode (zie: cat. R.M. 1976, p. 724).
 3a Zelfportret, 1738 (dk., 68 x 74 cm): vlg. Den Haag (Van Stockum), 23-11-1965, 35 (= 6a?).

Afb. 5. Julius Quinkhard, Jan Maurits Quinkhard met het portret van Hendrik Pothoven, 1756. Ets, 230 × 180 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Afb. 6. Jan Maurits Quinkhard, Zelfportret, 1726. Doek, 86 × 78 cm. Verblijfplaats onbekend (1914; Hertog van Saksen-Coburg-Gotha).

Afb. 7 (onder). Jan Maurits Quinkhard, Zelfportret, 1731. Detail uit: Regentenstuk van het Ambachtskinderhuis te Utrecht. Doek, 208 × 425 cm. Fundatie van Renswoude, Utrecht (Foto: Iconographisch Bureau).



4 Zelfportret: het is de vraag of een geschilderde versie van het dubbelportret met P. Tanjé wel bestaan heeft. De prent uit 1741 (afb. 8) bestaat mogelijk alleen in gegraveerde vorm als variant op nr. 4a. Van Halls verwijzing naar de veiling Van der Marck betreft nr. 5.

4a Zelfportret (p.: 31 × 26,5 cm): op de ezel een vrouwspportret, waarschijnlijk dat van zijn eerste vrouw Barbara Hutings (tr. 1726, st. 1735), de moeder van Julius, of dat van zijn tweede vrouw Geertruy Jongbloet (tr. 1739, st. 1775); vlg. Amst. (Mak van Waay), 4-12-1978, 80 (als Aart Schouman, vals gemonogrammeerd & gedateerd 1760) (afb. 9). Misschien identiek met: vlg. Quinkhard & Koller, Amst. 19-12-1798, 45: 'Het afbeeldsel van den Konstschilder J. M. Quinkhard en deszelfs vrouw, door hemzelfs op doek geschilderd'.

5 Zelfportret, 1743, aet. 55 (p.: ca. 28,5 × 23 cm): fluwelen muts, penseel in rechterhand, palet in linkerhand; vlg. J. van der Marck, Amst. 25-8-1773, 444.

Getekende kopie door Julius Quinkhard, 1752 (zw. kr., br. gew., 210 × 168 mm): Hamburg Kunsthalle, inv. 1929-215 (afb. 3).

Variante hierop: ets door Julius Quinkhard, 1756 (230 × 180 mm): muts van bont, pijp in rechterhand, komfoor in linkerhand, op een ezel het portret van Hendrik Pothoven (afb. 5).



Afb. 8. Pieter Tanjé (1741) naar Jan Maurits Quinkhard, Jan Maurits Quinkhard met het portret van Pieter Tanjé. Gravure, 385 × 280 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Afb. 9. Jan Maurits Quinkhard, Zelfportret met het portret van zijn vrouw(?). Paneel, 31 × 26,5 cm. Verblijfplaats onbekend.



- 6 Zelfportret, A. Schouman del. (voor de prent in J. van Gool, *De nieuwe Schouburg der Nederlandsche kunstschilders en schilderessen* 1751): toevoegen: detail naar nr. 5.
 6a Zelfportret, (dk.): vlg. Quinkhard & Koller, Amst. 19-12-1798, 55 (= 3a?).
 6b J. H. Quinkhard, 1757: zie Julius Henricus Quinkhard 1.
 7 C. Wever, 1771: geen commentaar (afb. 4).
 8 Zelfportret?, aet. 51, 26-2-1752: vervalt: deze tekening is identiek met Julius Henricus Quinkhard 2, zie aldaar.
 9 Zelfportret, 1762?: vervalt: door J. W. Niemeijer gepubliceerd als een 1753 gedateerd portret van Jacob de Wit: *Oud Holland* 73 (1958), pp. 247-248.
 10 R. Vinkeles, 1764: vervalt: de jongeman op de tekening (nu: Gemeentearchief Amsterdam) stelt de in 1741 geboren Bruno Zweerts voor. Het portret is een van de voorstudies voor Vinkeles' prent van de Amsterdamse tekenacademie. Van die prent bestelde niet Jan Maurits, maar Julius Quinkhard drie afdrucken. Van hem, de derde figuur van rechts, is geen figuurstudie door Vinkeles bewaard gebleven.
 11 anoniem: toevoegen: copie naar de prent door P. Tanjé (1741).
 12 anoniem: geen commentaar.

Commentaar op de iconografie van Julius Henricus Quinkhard volgens Van Hall

- 1 Zelfportret, 1757 (dk., 100 × 84 cm): met zijn vader Jan Maurits (afb. 1).
 1a Zelfportret: vlg. Quinkhard & Koller, Amst. 19-12-1798, 57.
 2 J. M. Quinkhard, toevoegen: recto geannoteerd *At. 17*, verso gedateerd 26-2-1752 en in modern handschrift *mijn zoon*. Jaartal en datum zijn niet met hetzelfde potlood geschreven. Hoewel daartoe geen directe aanleiding is, zou de betrouwbaarheid van de combinatie van datum en leeftijd – en daarmee de identificatie van Julius Quinkhard – in twijfel getrokken kunnen worden. De verschillende beschrijvingen van de tekening zijn niet eenduidig. Christiaan Kramm beschreef het blad in zijn *schilderslexicon* (p. 1335) als een portret van Jan Maurits, en vergeleek het ten onrechte met de prent die naar zijn zelfportret uit 1742 gemaakt werd (vgl. nr. 5-6). In de veiling Kramm (Amst. 30-11-1937, 155) werd als leeftijd 51 opgegeven. Daarna kwam de tekening in de collectie H. C. Valkema Blouw weer ter veiling (Amst. 2-3-1954, 670) met dezelfde omschrijving als in 1937. Bij deze gelegenheid werd hij aangekocht door het Centraal Museum, waar men voor het eerst Julius Quinkhard als voorgestelde herkende.

Het is een open vraag wanneer de aantekening *mijn zoon* geplaatst werd (afb. 2).

2a J. M. Quinkhard (dk., ca. 75,5 × 97 cm): kniestuk, zittend, in de linkerhand een portefeuille, in de rechterhand een tekening, op een ezel het portret van J. M. Quinkhard; vlg. Heineken e.a., Parijs 13-2-1758, 83.

2b J. M. Quinkhard; vlg. Quinkhard & Koller, Amst. 19-2-1798, 56.

2c J. M. Quinkhard; vlg. Quinkhard & Koller, Amst. 19-2-1798, 57.

Noten

¹ Op gezag van oude kunstenaarsbiografieën is lang aangenomen dat Julius Henricus Quinkhard in 1736 geboren werd en omstreeks zijn veertigste jaar stierf. Het jaar van zijn doop werd voor het eerst correct gepubliceerd in de eerste druk van het lexicon van Scheen (1946). In de daaropvolgende uitgave (1970) werd ook het juiste sterfjaar opgegeven. Desondanks leiden de oude gegevens nog altijd een hardnekkig bestaan.

² J. W. Niemeijer, 'De portretten van Ploos van Amstel', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 13 (1962), pp. 181-215, cat.nr. 5; J. W. Niemeijer in: Th. Laurentius e.a., *Cornelis Ploos van Amstel*, Assen 1980, pp. 172-174.

³ J. O. Husly, *Redevoering over de Lotgevallen van de Academie der Tekenkunst te Amsterdam*, 1768, p. 16.

⁴ Gemeentearchief Amsterdam, PA 265, nr. 43a.

⁵ J. O. Husly, *a.w.* (noot 3), p. 22.

⁶ Laurentius e.a., *a.w.* (noot 2), p. 174.

⁷ J. W. Niemeijer, 'Een door Jacobus Buys geschilderde familiegroep Ploos van Amstel teruggevonden', in: *Oud Holland* 81 (1966), pp. 34-43; Laurentius e.a., *a.w.* (noot 2), afb. 55 en tussen pp. 196-197.

⁸ Over de schilder Cornelis Wever is weinig bekend. Aan de in Scheen vermelde gegevens over zijn lidmaatschap van het St.-Lucas-gilde van 1778 tot 1792 kan worden toegevoegd dat hij in het ledenregister van de Amsterdamse tekenacademie aantekende op 14 juli 1748 te Amsterdam geboren te zijn (zie noot 4). Daarbij gaf hij op les gehad te hebben van Jan Maurits Quinkhard, van wie bekend is dat hij een tekenschool aan huis hield voor acht tot twaalf leerlingen. In september 1783 beëindigde hij zijn lidmaatschap van de tekenacademie.

Afb. 1. Toegeschreven aan Izaak Schmidt, Portret van Maria Lublink. Pastel, (ov.) 31 × 25,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. A 2829).



Toeschrijving van het pastelportret van Maria Lublink, Noordnederlandse school, ca. 1790 (inv. nr. PAST A 2829)

Over de Hollandse achttiende-eeuwse pastellisten is nauwelijks iets bekend. Hun weinig pretentieuze portretten spreken niet tot de verbeelding van kunsthistorici. Daar komt bij, dat de signaturen op pastels vaak met grote moeite leesbaar zijn. In zijn beknopte bespreking van het genre in Nederland heeft Staring voor deze kleine meesters nauwelijks een goed woord over.¹ In zijn ogen was er na Troost slechts één Hollander die enigszins boven de grauwe middelmaat uitstak: de Amsterdammer Izaak Schmidt (1740-1818). Zijn aardige manier leed voor Staring echter aan de kwaal van geroutineerde portrettisten, die alle modellen vrijwel tot eenzelfde fysionomisch standaardtype plachten te reduceren. Het werk van Schmidt is inderdaad zeer herkenbaar. Behalve door de zachtaardige uitdrukking die de meeste van zijn modellen gemeen hebben, komt dat vooral door een technisch en een compositorisch aspect. Een

Afb. 2. Izaak Schmidt, *Portret van Catharina Graafland*.
Pastel, 23,5 × 18 cm. Part. coll. (Foto: Iconographisch
Bureau).



zeer krachtig gebruik van witte hoogsels, soms in gouache en versterkt met kleuren, verleent zijn werk een grote expressie. Opvallend is ook de hoge plaatsing in het beeldvlak van de vrouwelijke modellen, waarbij Schmidt een grote voorliefde toont voor grote hoeden met strikken. Aan de hand van de bovengenoemde kenmerken is het niet moeilijk om het anonieme pastelportret van de Amsterdamse Maria Lublink (1772–1819) te herkennen als een karakteristiek werk van Schmidt (afb. 1). Vergelijking met het gesigeneerde portret van Catharina Graafland sluit daarbij elke twijfel uit (afb. 2). Ook qua formaat past het portret in het Rijksmuseum in het oeuvre van Schmidt. Uit de registratie bij het Iconographisch Bureau in Den Haag blijkt dat hij twee soorten ovale portretten vervaardigde: een groot type van circa 30 × 24 cm en een kleiner type van circa 22 × 16 cm.

R.J.T.R.

Noot

¹ A. Staring, 'Het pastel in Nederland', in: *Kunsthistorische verkenningen*, 's-Gravenhage 1948, pp. 88–98.

Afb. 1. Anoniem, Portret van Jhr. mr Laurens de Witte van Citters. Paneel, 23 × 19 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv. nr. A 925).



Identificatie van het portret van een man, Noordnederlandse school, ca. 1815 (inv. nr. A 925)

Als onderdeel van het legaat familieportretten van de vrijgezel Jhr. mr Jacob de Witte van Citters (1817–1876) ontving het Rijksmuseum in 1876 een klein, vroeg negentiende-eeuws mansportret, waarin de invloed van het portrettype van Hodges makkelijk te herkennen valt (afb. 1). Het ligt voor de hand, dat de voorgestelde van een dergelijk recent portret in eerste instantie gezocht moet worden onder de meest nabije familierelaties van de erflater. In de generatie die in 1810 ongeveer 25 à 30 jaar oud was, komt daarvoor in eerste instantie Jacobs vader Laurens de Witte van Citters (1781–1862) in aanmerking. Het feit dat deze geen broers had, maakt het makkelijker eventueel conclusies te trekken. Als vergelijkingsmateriaal kan een betrouwbaar profielportret uit dezelfde tijd dienen, eveneens in de collectie van het Rijksmuseum (afb. 2).¹ Ondanks de zo verschillende technieken en het gevaarlijke vergelijken van gelaatstrekken, lijkt het in dit geval niet te gewaagd om te veronderstellen dat op beide portretten dezelfde man is weergegeven. Het

Afb. 2. Anoniem, Portret van Jhr. mr Laurens de Witte van Citters. Gekleurd krijt, diam. 17,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv. nr. A 2082).

Afb. 3 (onder). Anoniem(?), Portret van Jhr. mr Laurens de Witte van Citters. Physionotrace, formaat onbekend. Part. coll. (Foto: Iconographisch Bureau).



profiel werd in 1876 geschonken door Arnoldus Andries des Tombes (1818–1902). Diens echtgenote Carolina Hester de Witte van Citters (1820–1901) was een jongere zuster van Jacob.

Het getekende profielportret van Laurens van Citters komt vrijwel overeen met een physionotrace (afb. 3). Deze in fijne ets en aquatint uitgevoerde portretprentjes werden

in een kleine oplage onder intimi verspreid. De schaars bewaarde voortekeningen zijn meestal in (gekleurd) krijt uitgevoerd, doch altijd op grote formaten van circa 43×36 cm. Met behulp van een pantograaf werden die bijna levensgrote tekeningen gereduceerd tot de ronde physionotracés met een doorsnede van 5 à 6 cm. Het is daarom een open vraag of de tekening aan de prent vooraf ging, of juist daarnaar gecopieerd werd. R.J.T.R.

Noot

¹ Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nr. Min. A 2082.

Identificatie van het miniatuurportret van een jongeman uit de familie Van Limburg Stirum door Pierre Joseph Gauthier (inv. nr.

MIN A 4031)

In 1966 zag C. J. de Bruyn Kops zich genoodzaakt de afronding van de identificatie van een miniatuur door P. J. Gauthier uit te stellen tot een definitief bewijs uit nieuw vergelijkingsmateriaal naar voren zou komen (afb. 1).¹ Het ging daarbij om een keuze tussen twee sterk op elkaar lijkende halfbroers Van Limburg Stirum. De oplossing kan nu gegeven worden aan de hand van een tweede versie van het profielportret in de collectie familieportretten van Victor de Stuers (afb. 2). Het opschrift aan de achterzijde van dat portret 'Vader van Julius Bernard van Limburg Stirum x Richards' wijst expliciet op Frederik Willem van Limburg Stirum (1774-1858). Daarmee wordt het reeds door De Bruyn Kops geuite vermoeden bevestigd. Frederik Willem was via zijn zoon Julius Bernard de grootvader van mevrouw De Stuers-Van Limburg Stirum. Door het huwelijk van zijn dochter Anna Frederika met Hendrik Maurits Cornelis Clifford was Frederik Willem tevens de overgrootvader van A. C. A. J. Clifford, die de miniatuur aan het Rijksmuseum schonk.

Het is moeilijk te bepalen welke versie van het portret eerder ontstond. De zware schaduw op de achtergrond van het grote portret wijst op een tekening naar het leven. Op de miniatuur zijn daarentegen meer details weergegeven, voor een copie ongebruikelijk.

Over de amateur-tekenaar Pierre Joseph Gauthier, soms abusievelijk als Pierre Jean vermeld, heeft W. F. Prins inmiddels in de literatuur over de familie Van Limburg Stirum enkele bijzonderheden opgetekend.² Gauthier leefde van 1784 tot 1851.³ In de Franse tijd kwam hij naar Nederland, waar hij van 1810 tot 1813 bij de registratie te Sneek werkte. Volgens Prins ging hij daarna terug naar Frankrijk samen met zijn vrouw Charlotte Johanna van Limburg Stirum (1790-1828 of 1832), een halfzuster van Frederik Willem. Andere bronnen vermelden dat het echtpaar pas in 1823 trouwde.⁴ Gauthier sloot zijn loopbaan af in Frankrijk,

Afb. 1 Pierre Joseph Gauthier, Portret van Frederik Willem graaf van Limburg Stirum. Pen en penseel, diam. 7 cm Rijksmuseum, Amsterdam. (inv. nr. A 4031).
 Afb. 2. Anoniem, Portret van Frederik Willem graaf van Limburg Stirum. Pastel, 29,5 × 20,5 cm. Verz. V de S (Foto: Iconographisch Bureau).



waar hij opklom tot burgemeester van Seurre (Côte d'Or). Behalve op de drie door De Bruyn Kops ter sprake gebrachte prenten is zijn naam ook te vinden als inventor van een groot gelithografeerd portret van zijn zwager Adriaan Gilles Camper. Niet zonder snobisme noemde hij zich in Frankrijk Gauthier-Stirum. Na de dood van zijn vrouw maakte hij in 1835 een reis naar zijn schoonfamilie. Naar aanleiding daarvan publiceerde hij een met zes prenten geïllustreerde *Voyage pittoresque en Frise*, die hij opdroeg aan zijn schoonzuster Catharina Wilhelmina van Limburg Stirum.

R.J.T.R.

Noten

¹ C. J. de Bruyn Kops, 'Een portretminiatuur door de beeldhouwer P. J. Gabriel?' en 'Een portretminiatuur door P. J. Gauthier (niet door P. J. Gabriel)', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 14 (1966), pp. 38-41 en pp. 120-121.

² W. Wedekind (red.), *Die Grafen van Limburg Stirum* Dl. I:1, Assen 1976, pp. 231-232.

³ O. Lorenz (red.), *Catalogue Général de la Librairie Française II*, Paris 1868, geeft als biografische gegevens: archeoloog, geboren te Bar-sur-Seine 1790. Gauthiers archeologische belangstelling blijkt ook uit zijn *Notice sur une petite statue de bronze trouvée à Esbarres*, Parijs 1842.

⁴ Manuscript-genealogieën in de collectie van het Centraal Bureau voor Genealogie, Den Haag.

Afb. 1. Mattheus Terwesten, *Allegorie op de vrijheid*, 1701. Doek, 126 × 105,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. A 4086).



De schilderijen van de kunstenaarsfamilie Terwesten

De Haagse familie Terwesten telt niet minder dan vijf schilderende leden: de drie broers Augustinus (1649–1711), Elias (1651–1724 of '29) en Mattheus (1670–1757) en Mattheus' zoons Augustinus (1711–1781) en Pieter (1714–1798). De twee oudsten, Augustinus en Elias, zullen hier niet behandeld worden, aangezien ze niet met een schilderij in de verzameling van het Rijksmuseum vertegenwoordigd zijn. Deze bijdrage betreft vooral Mattheus' aandeel in de collectie, dat groter zal blijken te zijn dan in de catalogus van 1976 werd aangegeven. Ook aan het werk van Mattheus' zoons zal enige aandacht worden besteed.

Mattheus Terwesten werd in 1670 in Den Haag geboren. Hij was aanvankelijk leerling van zijn 21 jaar oudere broer Augustinus, later ook van Willem Doudijns en Daniel Mytens. In 1696 reisde hij naar Berlijn, waar

Augustinus directeur van de Akademie was, en vandaar naar Rome waar zijn broer Elias zich gevestigd had. In 1699 was hij terug in Den Haag. Mattheus legde zich als historieschilder vooral toe op de decoratieve schilderkunst. Hij vervaardigde veel schoorsteen- en bovendeurstukken *en wierd van elk gezocht, zo schrijft Van Gool¹, tot het schilderen van groote Werken, hetzy Plafonds, of Kamers in 't ront, daer hy by uitstek bequaem toe was.*

Mattheus' zoons Augustinus en Pieter waren eveneens voornamelijk in Den Haag werkzaam. Augustinus schilderde decoratieve werken in de trant van zijn vader en was tevens portrettist. Een 1747 gedateerde portretgroep van zijn hand, voorstellende de familie Scheurleer², bevindt zich in de verzameling van de Rijksdienst Beeldende Kunst. Pieter is vooral bekend geworden vanwege zijn aandeel aan Hoets *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met dezelve pryzen*, waarvan hij het derde en laatste deel samenstelde, dat in 1770 in Den Haag verscheen. Hij begon zijn loopbaan echter als schilder, was leerling van Coenraet Roepel en heeft een klein aantal bloem- en vruchtstillevens vervaardigd. Later bleef hij, hoewel hij zelf niet meer schilderde, lid van de schildersconfrerie Pictura. De notulen die Pieter als secretaris van deze vereniging maakte worden in het Gemeentearchief van Den Haag bewaard.

In de catalogus van 1976 komt slechts één schilderij op naam van Mattheus Terwesten voor: een *Allegorie op de vrijheid*, voluit gesigneerd en gedateerd 1701 (afb. 1).³ Een jonge vrouw met ontblote boezem houdt in haar linkerhand een staf waarop een hoed is gestoken – het symbool van de vrijheid – terwijl zij met haar rechterhand wijst naar een bundel van zeven pijlen – de Zeven Verenigde Nederlanden – die door twee putti samengebonden wordt. Een derde putto heft een toorts als symbool voor de liefde voor de vrijheid. Deze allegorie ontstond toen de schilder op het – bescheiden – hoogtepunt van zijn kunnen was.

De catalogus van 1976 vermeldt twee werken van Mattheus' oudste zoon Augustinus, een plafondschildering en een schoorsteenstuk,

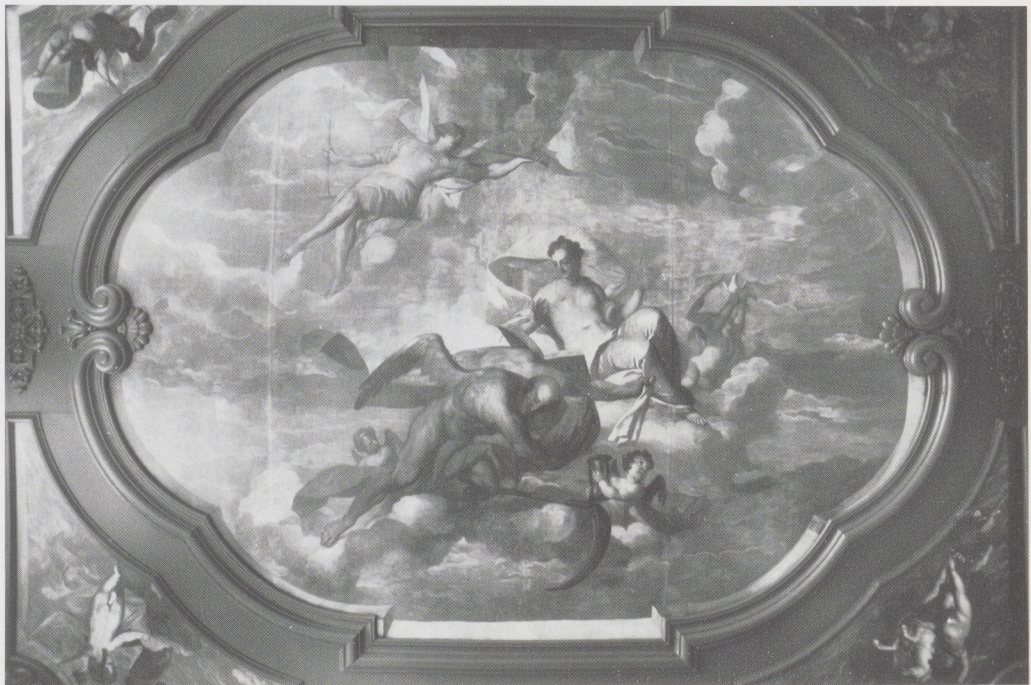
Afb. 2. Augustinus Terwesten II, *Allegorie op de vrede*, 1741. Doek, 148 × 150 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. A 2404).



Afb. 3. Mattheus Terwesten, *De wetenschap voortgestuwd door de tijd*. Doek, 455 × 333 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. A 2403).

waarvan destijds geen afbeeldingen beschikbaar waren. Beide bevinden zich op hun oorspronkelijke plaats in het pand aan de Westhavenkade 53 te Vlaardingen, waarin thans het Visserijmuseum gevestigd is. In 1909, toen herstel van met name de plafondschildering noodzakelijk geworden was, kwamen ze aan het Rijksmuseum, dat de zorg voor de restauratie op zich nam. Daarna werden de stukken – als bruikleen – teruggeplaatst in het genoemde huis te Vlaardingen.

Het schoonsteenstuk, een *Allegorie op de vrede* (afb. 2), is gesigneerd en gedateerd: A. Terwesten 1741.⁴ De vrede is voorgesteld als een jonge vrouw, die gezeten is op een verhoging in een open zuilengalerij. Zij houdt een palmtak in haar linkerhand. Haar hoofd is gewend naar een duif, die links op het schilderij met een takje in zijn snavel aan komt vliegen. Op de voorgrond liggen rechts vruchten en korenaren als teken van de overvloed ten tijde van de vrede, terwijl links een putto de helm van Mars en een bevlagde lans – symbolen van de oorlog – terzijde houdt. Augustinus toont zich in dit



Afb. 4. Mattheus Terwesten, *Allegorie op de vrede*, 1753. Doek, 202 × 97 cm. Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag.



schoorsteenstuk sterk beïnvloed door zijn vader en leermeester Mattheus. In de harde, droge, hier en daar zelfs onbeholpen uitvoering blijft hij echter ver bij deze achter. De plafondschildering die op naam van Augustinus staat is een allegorische voorstelling van *De wetenschap voortgestuwd door de tijd* (afb. 3).⁵ De tijd in de persoon van Chronos met de zeis, geflankeerd door twee putti van wie er één een zandloper vasthoudt, stuwt de wetenschap – een lezende vrouw met een stralende zon in haar linkerhand – opwaarts. Rechts van de vrouw houdt een putto een duif met beide handen boven het hoofd. Hij symboliseert de vrede.

Links boven tenslotte Fama, de roem, blazend op één van haar bazuinen. Als we de schildering vergelijken met het zojuist besproken schoorsteenstuk valt onmiddellijk een groot kwaliteitsverschil op. Het plafond heeft niets van het starre, houterige van Augustinus' *Allegorie op de vrede*. De figuren zijn losser geschilderd, zachter van modellé en vloeiender van beweging. De wolkenlucht, in het schoorsteenstuk slechts door enige golvende lijnen aangeduid, is hier veel overtuigender weergegeven. De verschillen zijn zó groot, dat het bijna onmogelijk is, dat de beide werken door dezelfde persoon geschilderd zouden zijn. Het grote middengedeelte van de plafondschildering werd mijns inziens dan ook niet door Augustinus, maar door Mattheus Terwesten uitgevoerd. Eerstgenoemde was echter wel verantwoordelijk voor tenminste drie van de vier putti⁶, die in aparte vakken in de hoeken zijn aangebracht.

Het is heel aannemelijk dat Mattheus Terwesten, die in 1741 reeds een bejaard man was, samenwerkte met zijn zoon bij de vervaardiging van decoraties voor een bepaalde kamer. Dat hij tot op hoge leeftijd als schilder actief bleef, blijkt uit een *Allegorie op de vrede*, gesigneerd en gedateerd 'M. Terwesten Fecit Anno 1753 Aetatis 84' (afb. 4), een schildering in eigendom van de Rijksdienst Beeldende Kunst.⁷ De stilistische overeenkomsten tussen het geschilderde plafond en deze late wanddecoratie zijn zó sterk, dat ze de toeschrijving van het eerstgenoemde aan Mattheus Terwesten rechtvaardigen. Ten opzichte van de 1701 gedateerde *Allegorie op de vrijheid* zijn deze late werken minder zacht en vloeiend van uitvoering.

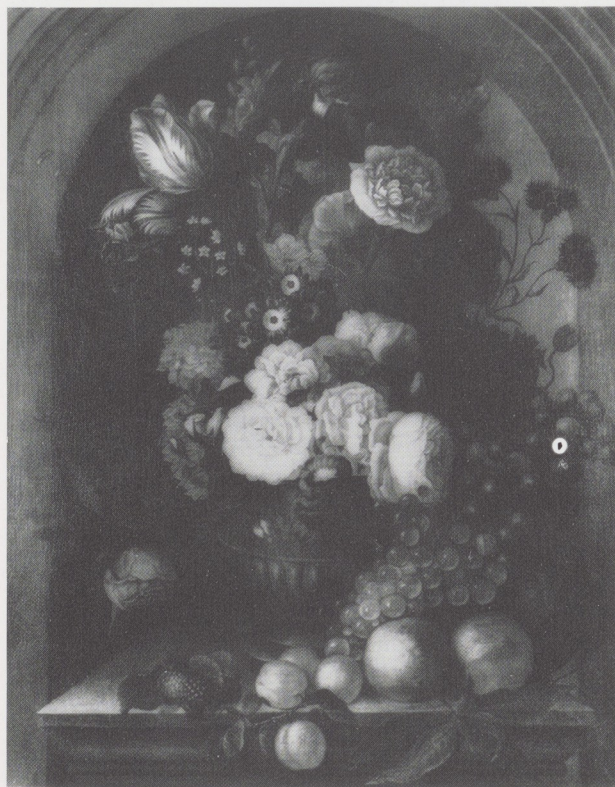
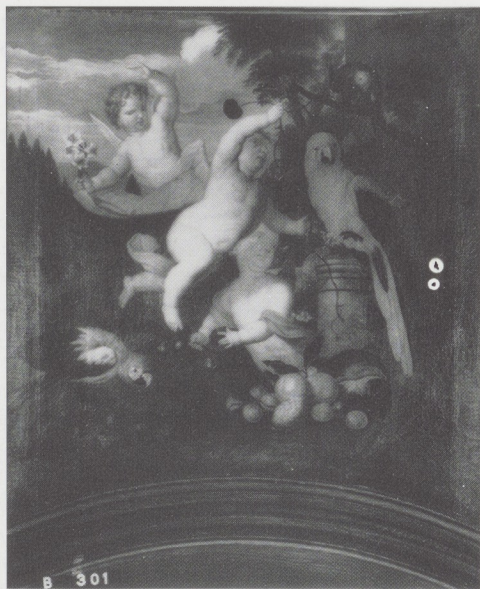
In 1976 werd een schilderij dat mijns inziens eveneens uit het atelier van Terwesten afkomstig moet zijn gecatalogiseerd als Hollandse school 1ste kwart 18de eeuw. Het betreft een *landschap met spelende putti en papegaaien* (afb. 5).⁸

Putti spelen een grote rol in het oeuvre van Terwesten. In de catalogus van de op 20 september 1757 gehouden veiling van het nagelaten schilderijenbezit van Mattheus,

Afb. 5. Mattheus en Pieter Terwesten, *Landschap met spelende putti en papegaaien*. Doek, 86 × 80 cm.

Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. A 2839).

Afb. 6 (onder). Pieter Terwesten, *Bloem- en vruchtstilleven*, 1744. Doek, 78,7 × 63,5 cm.



komen talloze voorstellingen met 'Kindertjes' van hem voor.

In het hier besproken schilderij kunnen echter twee handen onderscheiden worden. De putti, de wolkenlucht en het landschap op de achtergrond verraden de late stijl van Mattheus Terwesten. Het fruit, de bloemen en de papegaaien zijn daarentegen het werk van een andere hand. Dit is niet ongebruikelijk in Mattheus' oeuvre. Er zijn voorbeelden aan te wijzen van een dergelijke samenwerking in een vroegere periode met Gaspar Peeter Verbruggen, een Vlaamse bloemschilder die van 1706 tot 1723 in Den Haag verbleef⁹, en met Coenraet Roepel¹⁰, de latere leermeester van zijn zoon Pieter Terwesten.

Deze Pieter Terwesten was mijns inziens verantwoordelijk voor de stillevelementen in het hier besproken late schoorsteenstuk. Diens enige nog bekende geschilderde werkstuk¹¹ is een gesigneerd en 1744 gedateerd bloemstuk, dat in april 1982 bij Christie in Londen geveild werd (afb. 6).¹² De grote overeenkomsten in de uitvoering tussen het fruit en de bloemen op dit gesigneerde werk en de vruchten, bloemen en papegaaien op het aan het Rijksmuseum behorende schilderij leiden tot de conclusie, dat Pieter Terwesten en zijn vader Mattheus de gezamenlijke auteurs zijn van dit tot op heden anonieme schoorsteenstuk. C.W.

Noten

¹ J. van Gool, *De nieuwe Schouburg der Nederlandsche Kunstschilders en Schilderessen*, I, 's-Gravenhage 1750, blz. 313.

² Doek, 134 × 194 cm. Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, inv.nr. C 1170.

³ Doek, 126 × 105 105,5 cm. Gesigneerd en gedateerd: M: Terwesten f 1701. Rijksmuseum, Amsterdam, cat. 1976, inv.nr. A 4086.

⁴ Doek, 148 × 150 cm. Gesigneerd en gedateerd: A. Terwesten 1741. Visserijmuseum Vlaardingen, in bruikleen van het Rijksmuseum, Amsterdam; cat. 1976, inv.nr. A 2404.

⁵ Doek, 455 × 333 cm. Visserijmuseum Vlaardingen, in bruikleen van het Rijksmuseum, Amsterdam; cat. 1976, inv.nr. A 2403, als Augustinus Terwesten II.

⁶ De uiterst slechte toestand van het vak met de vierde putto laat een beoordeling niet toe. Het is

echter aannemelijk, dat Augustinus destijds ook dit gedeelte geschilderd heeft.

⁷ Doek, 202 × 97 cm. Gesigneerd en gedateerd: M. Terwesten Fecit Anno 1753 Aetatis 84. Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, inv.nr. R 3248.

⁸ Doek, 86 × 80 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, cat. 1976, inv. nr. A 2839, als 'Holland school 1st quarter 18th century'.

⁹ In de catalogus van een veiling gehouden te 's-Gravenhage op 14 en 15 mei 1776 wordt onder nr. 122 vermeld: 'Een kapitaal Deur- of Schoorsteenstuk met Kindertjes, benevens een groot Feston van Bloemen &c. zeer kragtig en plaisant geschildert door M. Terwesten en G. P. Verbrugghen'. Door Fred G. Meijer en schrijfstert dezès kon een aantal schilderijen geïdentificeerd worden als gezamenlijke arbeid van de beide meesters. Drie van deze bevonden zich in de jaren vijftig in de Londense kunsthandel als werk van Elias van Nijmegen: één bij M. Bernard in 1950 (afb. P. Mitchell, *European Flower Paintings*, Londen 1973, blz. 191) en twee tegenhangers bij Frost & Reed in 1958.

¹⁰ *Bloemstillevens*, gesigneerd en gedateerd: Coenraet Roepel fecit 1720. Doek, 119,5 × 88 cm. Veiling Bern (Stuker), 8-5-1956, nr. 4671. *Vruchtstillevens*, gesigneerd en gedateerd: Coenraet Roepel fecit 1721. Doek, 119,5 × 87 cm. Veiling Bern (Stuker), 8-5-1956, nr. 4672. *Bloemstillevens*, gesigneerd en gedateerd: Coenraet Roepel f 1738. Paneel, 55 × 42 cm. Veiling Londen (Christie), 11-11-1955, nr. 93.

¹¹ In het Snouck van Loosen huis te Enkhuizen bevindt zich een schoorsteenstuk, dat door H. M. van den Berg in deel VII van *de Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst* (Den Haag 1955) beschreven wordt als werk van Pieter en gesigneerd zou zijn 'P. ter Westen'. In stilistisch opzicht sluit deze schildering echter volledig aan bij het voluit gesigneerde en 1742 gedateerde schoorsteenstuk van Mattheus Terwesten, dat zich in hetzelfde huis bevindt. Van de genoemde signatuur, waarop de toeschrijving aan Pieter gebaseerd moet zijn geweest, is nu niets meer zichtbaar.

¹² Doek 78,7 × 63,5 cm. Gesigneerd en gedateerd: Pieter Terwesten 1744. Veiling Londen (Christie), 23-4-1982, nr. 69, met afb.

Toeschrijving van het decoratiestuk met gevogelte, Noordnederlandse school 18de eeuw (inv. nr. A 2534)

In 1911 werd door het Rijksmuseum een groot vogelstuk aan het ministerie van Waterstaat in bruikleen afgestaan. Het doek was gevat in een originele 18de-eeuwse lijst, waarvan het beeldsnijwerk ooit een belangrijk accent gaf aan de schoorsteenboezem waarvan het geheel deel uitmaakte. Deze decoratieve schildering, die in de catalogus van 1976 werd opgenomen onder de anonieme werken¹ kon dankzij recent onderzoek worden ingepast in het oeuvre van Jacobus Vonk.²

Over het leven van deze decoratieschilder, die zich vooral toelegde op het vervaardigen van vogelstukken en bloemstillevens, is weinig bekend. De belangrijkste mededeling werd gedaan door de directeur van de in 1778 opgerichte tekenacademie te Middelburg. Hij memoreerde Vonk in de inwijdingsrede met de mededeling, dat deze *over enige jaren alhier was komen wonen en sedertdien zeer veele fraaye kamers en andere stukken had geschilderd met vogels, bloemen en anders in de smaak van A. Schouman, welke roemenswaardig zijn*.³ Tenslotte is bekend dat Vonk zich had ingeschreven als lid van het St. Lucasgilde en dat hij in 1773 stierf in de stad waar hij zijn roem vergaarde. Verwantschap met de bekende vogelschilder Aart Schouman werd dus al vroeg opgemerkt en men gaat er gewoonlijk van uit dat deze Vonks leermeester was. Hun band zal nog versterkt zijn door de regelmatige bezoeken die Schouman aan Walcheren bracht om er ondermeer diverse patriciërswohnungen te decoreren. Beide schilders werden ook in één adem genoemd door de 18de-eeuwse Goese burgemeester en zoöloog Marinus Slabber, die wel eens vogels opzette voor dit tweetal.⁴ Hij merkte op dat juist Schouman en Vonk bij het uitbeelden van hun vogels geen fouten maakten *aan bek of pooten, noch aan het zwaartepunt, in welke stand de vogels mogen geplaatst zijn*. Inderdaad is het werk van Schouman en Vonk op het eerste gezicht niet gemakkelijk te onderscheiden en men moet

Afb. 1. J. Vonk, *Landschap met gevogelte*. Schoorsteenstuk in originele lijst. Doek 145 × 69 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv. nr. A 2534 – foto C. van Wanrooy, Leiden).



er dan ook rekening mee houden dat meer dan eens vogeltaferelen van laatstgenoemde zijn toegeschreven aan de eerste of zelfs nog aan andere vogelschilders.⁵ Dit genre kende namelijk een lange traditie en er is dan ook menig kunstenaar te bedenken als men een bekendere naam aan zo'n schilderij wil geven.

Afb. 2 (onder). J. Vonk, *Landschap met gevogelte*. Schoorsteenstuk in originele lijst. Gesigneerd en gedateerd 1762. Doek 200 × 95 cm. S. Nijstad, Den Haag (foto A. Dingjan).



Voor beide 18de-eeuwse kunstenaars geldt als voornaamste kenmerk hun plaatsing van de dieren in een onbepaalde parkachtige omgeving die gewoonlijk wordt gedomineerd door een kloeke tuinvaas, een sokkel, tombe of rotsblok waar omheen het gevogelte zich ophoudt. Er heerst in deze taferelen steeds

een betrekkelijke rust en de groepen zijn gecomponeerd omwille van het decoratieve effect. Daarin onderscheidt het werk zich in belangrijke mate van de menageriestukken die Melchior de Hondecoeter in de 17de eeuw schilderde, want bij hem zijn het juist vaak dramatische scènes met vechtende hanen of aanvallende roofvogels.

Het voornaamste kenmerk, waarin Vonk van Schouman afwijkt is het kennelijk door hem ontworpen type tuinvaas. Deze ornamenten lijken opgebouwd te zijn uit versteend bladerwerk en komen als zodanig niet in drie-dimensionale vorm voor. Bovendien kan men ook een grover en minder virtueuze toets herkennen in vergelijking met Schoumans penseelvoering.

Het vogelstuk uit de collectie van het Rijksmuseum, dat sedert 1984 is ondergebracht in het gebouw van de Raad van State aan de Kneuterdijk in 's-Gravenhage vertoont inderdaad duidelijk de genoemde algemene kenmerken van Schouman en Vonk. De bizar gevormde tuinvaas en de enigszins stugge uitbeelding van vooral de aanvliegende ijsvogel, de haan en de kip en de goudfazant nemen echter alle twijfel weg over het kunstenaarschap van dit werk dat ondanks het ontbreken van een signatuur mag worden toegevoegd aan Vonks oeuvre.

A.J.V.D.

Noten

¹ Inv. nr. A 2534. Het werk kwam in 1911 in de collectie van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst; waar het zich voordien bevond, is onbekend.

² A. J. van Dissel, 'Natuurlijk en fiksich gepenseeld'; het werk van de Middelburgse decoratieve schilder Jacobus Vonk', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek 4* (1985), pp. 297-313.

³ L. Bomme, *Redenvoering ter inwijding van het teeken-collegie te Middelburg*, Middelburg 1778, pp. 8-17.

⁴ W. S. S. van Benthem Jutting, 'Marinus Slabber (1740-1835) amateur zoöloog in Zeeland', *Archief Koninklijk Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen* (1970), pp. 48-49.

⁵ Zo attendeerde mij onlangs mevr. C. J. A. Wansinck op een vogelstuk dat zij aan Vonk toeschreef maar dat in 1966 bij Christie's te Londen werd geveild als een werk van J. B. Weenix. Een werk dat zich vroeger in de kunsthandel D. Katz in Dieren bevond staat op naam van A. Schouman maar kan ondermeer op grond van de bizarre tuinornamenten ook aan Vonk worden toegeschreven. (Afb. R.K.D.

's-Gravenhage, neg. nr.L 56710).

Topografische aantekeningen over werk van Johannes Bosboom, Isaac Israëls, Kaspar en Eduard Karsen

De topografische gezichten vormen een aanmerkelijk kleiner onderdeel van de schilderijenverzameling dan de portretten. Bovendien zijn verschillende stads- en dorpsgezichten niet geschilderd om topografisch interessante plekken vast te leggen. Van een groot aantal 17de- en 18de-eeuwse stads- en dorpsgezichten is de locatie in de catalogus vrij nauwkeurig vastgesteld. Bij veel 19de- en 20ste-eeuwse stads- en dorpsgezichten werd volstaan met de globale aanduiding van de buurt of de omgeving. Enkele stadsgezichten konden in de afgelopen jaren worden thuisgebracht. Zo bleken de trapgeveltjes op Bosbooms aquarel die van oudsher de titel droeg *Binnenplaats van het hofje van Nieuwkoop in Den Haag* (inv.nr. A 3651; afb. 1) niet overeen te komen met de woninkjes van het grootste hofje van de Residentie waar jarenlang de schilders van Pulchri Studio samenkwamen. De huisjes maakten daarentegen deel uit van het vroeg zeventiende-eeuwse Heilige Geesthofje aan de Paviljoensgracht.¹ Ook Isaac Israëls' pastel *Rukwind op een plein* (inv.nr. A 3665) werd recentelijk door Anna Wagner ten onrechte als een afbeelding van het Eikenplein in Amsterdam Oost aangemerkt.² Zij zat er niet ver naast. Israëls koos als locatie een rij huizen aan het Kastanjeplein dat even ten zuiden van zijn werkruimte aan het Oosterpark 82 (voorheen Eerste Parkstraat 438) ligt³, waar hij van mei 1890 tot augustus 1904 samen met Breitner een atelier had.

Verschiedende 19de-eeuwse kunstenaars werkten veel in de directe omgeving van Amsterdam, een schilderachtig gebied met molens, sloten en boerderijen. Eén van hen was Eduard Karsen. Hij maakte, evenals zijn vader Kaspar, veel stads- en dorpsgezichten, die misschien aan de hand van hun schetsboeken gelocaliseerd kunnen worden.⁴ In het werk van Kaspar zien wij doorgaans dat hij niet zozeer bepaalde plaatsen vastlegde maar veeleer zijn werken samenstelde uit op de fantasie gebaseerde stadsgezichten, verlevendigd met bekende gebouwen. Een goed

Afb. 1. J. J. Bosboom, *Binnenplaats van het Heilige Geesthofje te Den Haag*. Zwart krijt, aquarel, witte dekverf, 135 × 265 mm. Gesigeneerd r.o. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (inv.nr. A 3651).



Afb. 2 (onder). K. Karsen, *Gezicht in een stad aan een rivier*. Paneel, 40,5 × 50,5 cm. Gesigeneerd en gedateerd: K. Karsen 1846. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. A 2233).



voorbeeld hiervan is het schilderij *Gezicht in een stad aan een rivier* (inv.nr. A 2233; afb. 2). Hoog boven een aan een rivier gelegen stad torent het reusachtige bouwwerk van de Dom

van Aken. Dat het hier om een topografisch nauwkeurige weergave van de stad Aken zou gaan, is uitgesloten aangezien die plaats niet aan een rivier ligt. Evenals het schilderij *Rijn-fantasie* (inv.nr. A 3129) lijken deze werken terug te gaan op impressies van een tocht, die de kunstenaar in 1837 maakte door Westfalen en langs een gedeelte van de Rijn.⁵ Bij het schilderij *Stadsgezicht* (inv.nr. A 3243) is de gelijkenis van de kerk met de Sint-Jan in Den Bosch niet zo evident. Het gebouw achter de kerk doet denken aan het voormalige gotische stadhuis van Amsterdam. Ook zijn zoon Eduard maakte enige reizen naar het buitenland, onder meer door Duitsland, Frankrijk, Engeland en België maar die hadden, zoals hij dat zelf uitdrukte, geen *noodzakelijk verband met mijn werk*.⁶ De meeste van zijn doeken schilderde hij naar motieven in eigen land. Het zijn dikwijls vrij nauwkeurige afbeeldingen van enkele woningen in een dorp of een stad. Op diverse plekken in ons land maakte hij schetsen, zoals in zijn woonplaats Amsterdam, in

Afb. 3. E. Karsen, *Drie pandjes aan de Breedstraat in Enkhuizen*. Doek, 37 × 45 cm. Gesigneerd Ed. Karsen. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. A 2901).

Afb. 4 (rechts). E. Karsen, *Twee pandjes aan de Breedstraat in Enkhuizen*. Getekende voorstudie voor afb. 3. Verblijfplaats onbekend.



Oudewater, bij Muiden en te Enkhuizen. In dit schilderachtige Zuiderzee-stadje tekende hij enkele monumentale panden aan de Breedstraat, waarop een schilderij van deze plek volgde (inv.nr. A 2901; afb. 3). Een schets van het middelste trapgeveltje is aanwezig in het Rijksprentenkabinet⁷; een tekening van het pandje rechts is vermoedelijk nog in particulier bezit (afb. 4).⁸ Eduard Karsen schilderde, voorzover bekend, niet buiten. Op grond van zijn schetsen maakte hij in zijn atelier z'n schilderijen. Hierbij kon het best voorkomen dat een bepaald pand in een rijtje hem minder goed beviel. Hiervoor in de plaats schilderde hij dan een 'passend' geveltje. Toen eens een dergelijk schilderij op de markt kwam, was de aspirant koper ervan zo verbolgen dat het huis van zijn buurman er niet correct op stond dat hij de transactie op grond hiervan niet door liet gaan.⁹ Eveneens naar een schets maakte hij het schilderij *In het Harzgebergte* (inv.nr. A 2906).¹⁰

Een aantal werken van Breitner is in de schilderijencatalogus aangeduid met *Buurtje in de Jordaan*. Enkele konden intussen met behulp van Breitners foto's gelocaliseerd worden. Zo werd inv.nr. A 3529 nu *Baanbrugsteeg*, gezien vanaf de Haarlemmerdijk in de

richting van de Vinkenstraat en de Brouwersgracht.¹¹

J. F. H.

Noten

¹ J. F. Heijbroek, 'Bosbooms Heilige Geesthofje', *De Leidse Hoffjes* 12 (1983), pp. 19–23.

² A. Wagner, *Isaac Israëls*, Venlo 1985, pp. 38–39.

³ J. F. Heijbroek, *Amsterdam van binnen en van buiten*, Vouwblad xxii bij tentoonstelling Rijksprentenkabinet, Amsterdam, 5 oktober 1985–12 januari 1986, nr. 136.

⁴ Schetsboek van Kaspar Karsen (inv.nr. 1939: 45), Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

⁵ K. Karsen – Vraagpunten ten behoeve van *De levens en werken...* door J. Immerzeel jr. (manuscript), Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

⁶ Briefkaart van E. Karsen aan P. Haverkorn van Rijsewijk, dd. 3 november 1899. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

⁷ Dit schetsje staat op de achterzijde van een gezicht op Groenoord, getekend door Ed. Karsen (inv.nr. '22: 54).

⁸ Zie A. M. Hammacher, *Eduard Karsen en zijn vader Kaspar*, 's-Gravenhage 1947, schetsblad nr. 51.

⁹ *Algemeen Handelsblad* 6 maart 1940.

¹⁰ Zie A. M. Hammacher, *Eduard Karsen en zijn vader Kaspar*, 's-Gravenhage 1947, schetsblad nr. 56.

¹¹ J. F. Heijbroek, 'Werken naar foto's. Een terreinverkenning', *Bulletin van het Rijksmuseum* 34 (1986), pp. 231-235.

Breitners aquarel Markt met bloemenstalletjes
(inv.nr. A 3724)

Het Rijksprentenkabinet bezit ruim tachtig schetsboekjes van George Hendrik Breitner. Ze bevatten veel vluchtige 'notities' maar ook uitgewerkte tekeningen. Een deel van de schetsboekjes werd in 1924 verworven op een veiling van Breitners ateliernalatenschap. Een tweede ensemble kwam in het bezit van het prentenkabinet bij testament van mevrouw M. C. J. Breitner-Jordan, de in 1948 overleden weduwe van de schilder. In één van de schetsboekjes die het Rijksprentenkabinet in 1924 met steun van de Vereniging Rembrandt verwierf, staat een tekening die Breitner vermoedelijk in 1882 of 1883 heeft gemaakt, toen hij lessen gaf aan de Academie van Beeldende Kunsten in Rotterdam. Het is een summiere krabbel van twee marktkraampjes met enkele figuren erbij (inv.nr. 1924; 38). Op de zeilen van de twee kraampjes en op de kleding van het jongetje met de mand zette Breitner enkele kleuraanwijzingen (afb. 1). De als een werk van Floris Arntzenius gecatalogiseerde aquarel *Markt met bloemenstalletjes* (inv.nr. A 3724), die in 1944 werd geschonken aan het museum door het echtpaar J. C. J. Drucker-Fraser, is gebaseerd op deze schets (afb. 2). De kleuraanwijzingen van Breitner komen overeen met die op de tekening uit het schetsboek. Door de verwantschap met het Rotterdamse schetsboekblad leek een locatie in de Maasstad voor de hand te liggen. Op grond van enkele negentiende-eeuwse foto's (afb. 3 en 4) kon worden vastgesteld dat Breitner op deze aquarel een deel van de zuidzijde van de Rotterdamse Grootte Markt heeft weergegeven. Links is de winkel in tapijten en gordijnstoffen van H. van Veen & Zonen te zien, gevestigd aan het Westnieuwland 1 (later zou de naam veranderd worden in Grootte Markt). Rechts staat het monumentale pand van Bunnekamp & Mähler, een zaak in manufacturen aan de Grootte Markt 18. Boven de architraaf zijn nog juist de letters SINK. te lezen. Deze hebben vermoedelijk betrekking op de manufacturenwinkel van A. Sinkel, die sedert 1845 gevestigd was op de Grootte Markt nr. 14-15 (zie afb. 4). Het is denkbaar dat

Afb. 1 (linksonder). Voorstudie voor de aquarel *De Grootte Markt te Rotterdam*. Potlood, zwart krijt, 115 × 195 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (inv.nr. 1924:38).

Afb. 2 (boven). G. H. Breitner. *De Grootte Markt te Rotterdam*. Aquarel, 400 × 520 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (inv.nr. A 3724).

Afb. 3 (rechtsboven). *De Grootte Markt te Rotterdam*, gezien naar de Nieuwstraat, ca. 1900. Foto: Ed. Rademacher. Collectie Gemeentearchief Rotterdam.

Afb. 4 (rechtsonder). Uitzicht vanaf de toren van de Grote Kerk, 1861. Op de voorgrond de panden aan de Grootte Markt waaronder de winkel van A. Sinkel. Foto: P. Wotke. Collectie Gemeentearchief Rotterdam.



Breitner aanvankelijk van plan was de panden aan de Grootte Markt te schilderen maar zich later beperkte tot de twee van Bunnekamp & Mähler en van H. van Veen & Zonen. Het straatje tussen beide gebouwen is de Nieuwstraat, die de Grootte Markt met de Blaak verbond. Op de Grootte Markt, waar het door Hendrick de Keyser ontworpen standbeeld van Erasmus stond (zie afb. 3), werd dagelijks de markt voor groenten, vruchten en bloemen gehouden die over het water (links) werden aangevoerd. De aquarel, die vanwege de signatuur links onder meestal wordt toegeschreven aan Arntzenius, een schilder van bij uitstek



Haagse markttaferelen en stadsgezichten, kan dus definitief op naam van Breitner gezet worden. Waarschijnlijk heeft Arntzenius het blad, waarover Breitner niet erg tevreden was¹, in handen gekregen en verbeterd door de toevoeging van enkele felle accenten en van zijn signatuur. Hij behoorde tot de klasgenoten van Breitner op de Haagse academie. Voorzover bekend heeft Arntzenius nooit een Rotterdams stadsgezicht gemaakt.

J. F. H.

Noot

¹ P. H. Hefting, *G. H. Breitner in zijn Haagse tijd*, Utrecht 1970, p. 136 en cat. nr. 132.

Stadsgezicht met schepen van J. H. Weissenbruch (inv.nr. A 2454)

Het Rijksmuseum bezit elf schilderijen van J. H. Weissenbruch, waaronder het z.g. *Gezicht bij de Geestbrug* (inv.nr. A 2291). Op dit paneel, waarvan een grotere versie op doek zich bevindt in het Haags Gemeentemuseum, is de Trekvliet afgebeeld met links in de verte de toren van het kasteel De Binckhorst en rechts de Laakmolen.¹ De titel van dit schilderij is eigenlijk onjuist omdat de Geestbrug veel verder ligt en niet te zien is op dit schilderij. De beschouwer staat ongeveer ter hoogte van het gebouw van de Postbank te Den Haag dat bezijden het station Hollands Spoor is gelegen. Van J. H. Weissenbruch bezit het museum een groot aantal aquarellen, waarvan er vijf uit de collectie Drucker zijn opgenomen in de schilderijencatalogus van 1976. Eén ervan draagt de titel *Stadsgezicht met schepen, vermoedelijk in Haarlem* (inv.nr. A 2454). Van deze aquarel (afb. 1) bestaat ook een geschilderde versie *Gezicht op Haarlem (Souvenir de Harlem)*, die zich bevindt in het Haags Gemeentemuseum. In de tentoonstellingscatalogus *De Haagse School* en in de zojuist verschenen gelijknamige bestandscatalogus van het Haags Gemeentemuseum wordt over dit stadsgezicht beweerd dat Weissenbruch in dit werk *het tijdloze heeft geaccentueerd door ieder element van topografische herkenbaarheid te elimineren. De Franse titel geeft aan dat het schilderij meer door de herinnering aan een stemming of een gemoedstoestand bepaald was, dan door een behoefte om een bepaald stadsgezicht van Haarlem vast te leggen.*² Deze boude uitspraken zijn echter gemakkelijk te weerleggen. Het stadsgezicht dat Weissenbruch schilderde en in waterverf vastlegde, is immers een plek die reeds meermalen door Haarlemse kunstenaars is vastgelegd.³ In de jaren zestig maakte Weissenbruch onder andere enkele studiereizen naar Arnhem en Haarlem. De trekschuit van en naar Leiden legde in die tijd aan op de hier afgebeelde Turfmarkt in Haarlem. Links is de Lange Brug over het Zuider Buiten Spaarne en rechts de Eendjes-

Afb. 1. J. H. Weissenbruch, *Gezicht op de Turfmarkt met de Eendjespoort te Haarlem*. Aquarel, 525 × 720 mm. Gesigneerd r.o. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (inv.nr. A 2454).



Afb. 2 (linksonder). *De Eendjespoort gezien naar de Turfmarkt*, ca. 1865. Gemeentearchief Haarlem.



of Leidse Waterpoort. Door dit poortgebouw, dat in 1866 werd afgebroken, verliet men de stad. De aquarel en het schilderij dateren dan ook van ca. 1865.

J. F. H.

Noten

¹ G. Knuttel Wzn., 'Jan Hendrik Weissenbruch', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 21 (1961), nr. 4, p. 28.

² Tentoonstellingscatalogus *De Haagse School. Hollandse meesters van de 19de eeuw*, Parijs (Grand Palais), Londen (Royal Academy of Arts), Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1983, p. 281. Zie ook tentoonstellingscatalogus *De Haagse School, de collectie van het Haags Gemeentemuseum*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 19 febr. -29 mei 1988, pp. 238-239.

³ Zie catalogus 1976, p. 555 : Balthasar van der Veen (inv. A 1594); Eveneens vanaf het Zuider Buiten Spaarne schilderde A. G. Rente Linsen de Eendjes- of Leidse Waterpoort. Zie tentoonstellingscatalogus *Stadsgezicht Haarlem 1750-1850*, Haarlem (Frans Halsmuseum) 23 dec. 1977-26 febr. 1978, nr. 31c.

Afb. 1. W. Vogels, *De Grote Zavel te Brussel*. Doek, 40,7 × 61,5 cm. Gesigneerd en gedateerd l.o. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. A3091).



Markt op een stadsplein door Willem Vogels
(inv.nr. A 3091)

Van de Belgische schilder Willem Vogels bezit het Rijksmuseum één vroeg gesigneerd en gedateerd doek getiteld *Markt op een stadsplein* (afb. 1). Vogels was aanvankelijk werkzaam als huisschilder en had de leiding van het bedrijf *Peinture et décoration* in Brussel. Later zou hij samen met zijn vriend James Ensor (met wie hij in 1883 het Rijksmuseum bezocht) en met Ch. N. Storm van 's-Gravesande bij de *Kunstkring* in Brussel exposeren. Vogels was één van de oprichters van *Les Vingt* en exposeerde in de jaren negentig ook bij *La Libre Esthétique*. Het schilderij *Markt op een stadsplein* maakte in 1907 deel uit van de schenking van J. B. A. M. Westerwoudt. Het plein, dat de autodidact Vogels op dit schilderij afbeeldt, is geen gefantaseerd maar een nog steeds bestaand stadsgezicht in zijn geboorteplaats

Brussel. Het heet de Grote Zavel of Grand Sablon, waar in die tijd kooplieden iedere week hun marktkramen opbouwden. Het plein wordt omgeven door monumentale panden met een rijke historie. Achter het gebouw rechts op het schilderij bevindt zich de Notre-Dame des Victoires, meestal de Notre-Dame du Sablon genoemd (afb. 2).

J. F. H.

Afb. 2 Anonieme foto van de Grote Zavel te Brussel. Op de achtergrond de Notre-Dame du Sablon.

