

## Onderzoek tijdens de tentoonstelling 'Kunst voor de beeldenstorm'

Tijdens de voorbereidingen voor de tentoonstelling *Kunst voor de beeldenstorm* heeft het wetenschappelijk onderzoek van de kunstwerken een bijzonder belangrijke plaats ingenomen en voortzetting van dat onderzoek tijdens de tentoonstelling, oog in oog met de originelen, lag dan ook voor de hand. Uiteraard mag men bij iedere tentoonstelling, waarin een relatief onbekend onderwerp wordt aangesneden, verwachten dat nieuwe inzichten ontstaan. Vooral echter, wanneer de keuze van de objecten al is gericht op zinvolle vergelijkingen en tijdens het vooronderzoek al gerichte vragen zijn geformuleerd, kan wetenschappelijk onderzoek tijdens een tentoonstelling zinvol zijn. Omdat enkele onderzoekers, die zich gedurende de laatste decennia diepgaand met de kunst van de zestiende eeuw in de Nederlanden hadden beziggehouden, reikhalzend uitzagen naar de vereniging van een groot aantal kunstwerken uit deze periode, kon inderdaad gehoopt worden op resultaten van gericht onderzoek tijdens de tentoonstelling, vooral tijdens de rustige maandagen (de wekelijkse sluitingsdag), en van de gedachtenwisseling tijdens het colloquium.

Onderzoek op het gebied van de toeschrijvingsproblematiek, de iconografische interpretatie en in mindere mate archiefonderzoek hebben tijdens de voorbereidingen een belangrijke rol gespeeld.

Daarnaast was het onderzoek naar de

materiële conditie van de kunstwerken van groot belang, mede in verband met de risico's die het vervoer – men denke aan de schilderijen op paneel<sup>1</sup> – met zich mee zou kunnen brengen. Bovendien kon een schat aan gegevens worden verzameld tijdens de restauraties van kunstwerken ten behoeve van de tentoonstelling. Van belang was bovendien dat bij kunsthistorici, restauratoren en natuurwetenschappelijke onderzoekers een grote belangstelling aanwezig was voor de schildertechniek en de ontwikkeling daarvan tijdens de zestiende eeuw, een belangstelling die de inleiding in de catalogus door Molly Faries, J. R. J. van Asperen de Boer en J. P. Filedt Kok tot resultaat had.<sup>2</sup> Hoewel de meest belangwekkende gegevens die tijdens de restauraties naar voren zijn gekomen in de catalogus zijn opgenomen is het gewenst in enkele gevallen, bij gecompliceerde behandelingen, alsnog een integrale publikatie van het restauratieproces te bevorderen.<sup>3</sup>

Een enkele keer is een belangrijk nieuw gegeven in de drukte van de laatste voorbereidingen zoek geraakt. De ingrijpende restauratie van *De zeven werken van barmhartigheid* van Pieter Aertsen (cat. 298; afb. 1), het belangrijkste werk uit diens laatste periode, bracht aan het licht dat het laatste cijfer van het jaartal geen drie is maar een vijf. Het schilderij is dus '1575/29 ME' gedateerd en stamt net als de twee andere belangrijke late werken van Aertsen uit diens

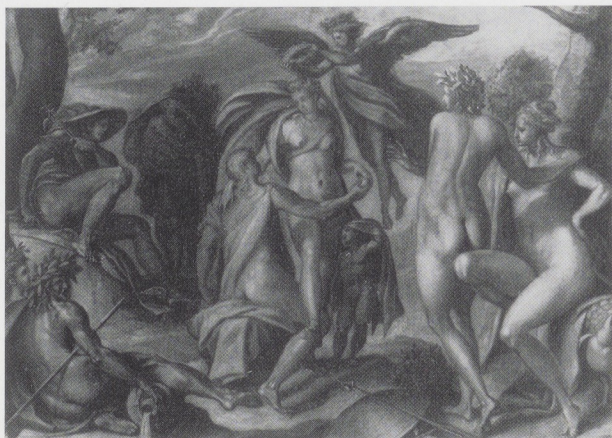
Afb. 1. Pieter Aertsen, *De zeven werken van barmhartigheid*, 1575. Muzeum Narodowe, Warschau. Detail met de datering.



sterfjaar.<sup>4</sup> Het schilderij uit Warschau draagt de laatste dagtekening. Slechts vier dagen nadien, op 2 juni, is de kunstenaar in Amsterdam overleden.

Met enkele concrete voorbeelden zal hierna worden aangegeven op welke terreinen de kennis van de Nederlandse kunst van de zestiende eeuw gedurende de tentoonstelling is verrijkt en waar wetenschappelijke vorderingen zijn gemaakt.

Wanneer met een tentoonstelling aandacht wordt gevraagd voor een bepaalde stroming, een periode of een kunstenaar, dan wil het nog wel eens gebeuren dat een tot dan toe onbekend kunstwerk opduikt. De verwachtingen waren wat dat betreft niet



Afb. 2 (linksonder). Anthonie Blocklandt, *Het oordeel van Paris*, omstreeks 1575. Olieverf op papier, 30 x 42,3 cm. Kunsthandel, Amsterdam.

hoog gestemd. Het was daarom een aangename verrassing toen een Amsterdamse kunsthandelaar een onbekende olieverschets toonde van Anthonie Blocklandt, een *Oordeel van Paris* (afb. 2), waarin overigens de talrijke figuren niet alle goed konden worden geïdentificeerd.<sup>5</sup> De schets is nogal wat groter dan de vier olieverschetsen, *De vier evangelisten* (cat. 317), die in de tentoonstelling waren geëxposeerd. Naar de pas opgedoken olieverschets is voorzover bekend geen gravure gemaakt. De grootte maakt het minder waarschijnlijk dat de schets als voorbereiding van een gravure zou zijn vervaardigd.

Sommige observaties konden direct na het uitpakken van de kunstwerken worden gedaan. Zo bleek onmiddellijk na het uitpakken van *De genezing van de blinde van Jericho* van Lucas van Leyden (cat. 38) dat de in de catalogus gepresenteerde reconstructie-schets (afb. 38a) enkele wezenlijke fouten bevatte.<sup>6</sup> Gelukkig bleek ook dat het schilderij, ondanks de herhaalde ingrepen waardoor de conditie in sterke mate is geschaad, door de grote kwaliteit nog steeds buitengewoon imponeert.

Een interessant gegeven over de olieverschetsen van Dirck Barendsz. (cat. 303-07) kwam kort voor de tentoonstelling aan het licht en kon onmiddellijk na het uitpakken van de voor de tentoonstelling geselecteerde schetsen worden bevestigd. Toen een van de recent in Parijs opgedoken schetsen, *De verdrijving van de wisselaars uit de tempel* (afb. 37), bij de nieuwe eigenaar, een Amsterdamse verzamelaar, werd bekeken, bleek dat deze schets met een scherp voorwerp was doorgegriffeld ten behoeve van de gravure die door Jan Sadeler is uitgevoerd. Bij de schetsen in de tentoonstelling, die onmiddellijk na hun aankomst op overeenkomstige sporen werden onderzocht, bleek dat ook *De zalving in Bethanië* (cat. 303), de enige schets uit de geëxposeerde groep waarnaar Sadeler een gravure heeft gemaakt, is doorgegriffeld. Het was een grote verrassing dat olieverschetsen, doorgaans geassocieerd met de voorbereiding van grote schilderijen, zo nauw konden worden verbonden met de voorbereiding van

Afb. 3. Dirck Barendsz., *De verdrijving van de wisselaars uit de tempel*, omstreeks 1580. Olieverf op papier, 224 × 206 mm. Particulier bezit, Amsterdam.



prenten; olievert lijkt immers niet erg geschikt voor het doorgriffelen.<sup>8</sup> Ook andere observaties over techniek en functie en zelfs over de iconografie konden al snel worden gedaan. Een enkel iconografisch

detail kan hier als voorbeeld dienen. In de tekening van Maarten van Heemskerck, *Ruïnes met de smidse van Vulcanus* (cat. 105; afb. 4) kan, in het hart van de compositie, iets onder het snijpunt van de diagonalen, een

Afb. 3a. Detail van afb. 3. Bij strijklucht zijn de griffellijnen zichtbaar.

Afb. 4 (onder). Maarten van Heemskerck, Ruïnes met de smidse van Vulcanus. British Museum, Londen.



vrijend paar worden opgemerkt, kennelijk Venus en Mars, wier overspel aan het licht komt door de stralen van Apollo's zonnwagen, een belangrijk moment uit de geschiedenis van Venus en Vulcanus, zoals die door Ovidius is beschreven.<sup>9</sup> De tegenstelling tussen voor- en achtergrond biedt een nieuw perspectief voor de interpretatie van deze tekening en het opschrift 'Amour' verliest hiermee zijn raadselachtigheid.

Vervolgens was de confrontatie van de kunstwerken in de tentoonstelling van groot belang. De plaatsing van de *Maria Magdalena*



van Jan van Scorel (cat. 63) naast *De rust op de vlucht naar Egypte* (cat. 69) leverde het overtuigend bewijs dat de twee schilderijen niet aan een en dezelfde kunstenaar kunnen worden toegeschreven, terwijl de confrontatie van het laatstgenoemde schilderij met *De heilige Lucas schildert de Madonna* door Maarten van Heemskerck (cat. 70) de toeschrijving aan deze kunstenaar verder versterkte. Een tweede vergelijking was helaas minder goed mogelijk. De Rotterdamse *Scholier* (cat. 72; afb. 5), in het verleden doorgaans beschouwd als een werk van Jan van Scorel, wordt ook wel aan Maarten van Heemskerck toegeschreven, een toeschrijving die door de makers van de tentoonstelling werd onderschreven.<sup>10</sup> Aan de opwekking om het schilderij te confronteren met *De rust op de vlucht naar Egypte* (cat. 69), door een enkele kenner met zoveel woorden uitgesproken<sup>11</sup>, kon helaas niet worden voldaan, omdat in de opzet van de tentoonstelling een confrontatie met andere portretten uit de tijd meer voor de hand lag. Hoewel de vergelijking met Scorels *Portret van Joris van Egmond* (cat. 66) en diens *Twaalf leden van de Jeruzalembroederschap te Haarlem* (cat. 65) weinig steun gaf aan de toeschrijving aan deze kunstenaar, bracht de confrontatie met Heemskercks *Portretten van een man en een vrouw* (cat. 71) evenmin duidelijkheid. Het *Portret van Heemskercks vader* (cat. afb. 72b) en *Het gezin van Pieter Jan Foppesz uit Kassel* (cat. afb. 71a) werden in de discussies voor de originelen node gemist.

In mijn 'statement' tijdens het colloquium bracht ik een al vroeger gemaakte vergelijking, namelijk met het *Portret van een negentienjarige* in Antwerpen, weer naar voren<sup>12</sup>, een vergelijking die in de literatuur over *De scholier* geen rol van betekenis speelt maar voornamelijk heeft gediend om het Antwerpse schilderij een plaats te geven. De wat onhandige uitvoering van het Antwerpse schilderij was er de oorzaak van dat de vergelijking door de meeste kenners als irrelevant werd afgedaan. Toch moet worden opgemerkt dat de plaatsing van het opschrift 'ÆTATIS 19' overeenkomsten vertoont met de leeftijdsaanwijzing op *De scholier* en dat ook

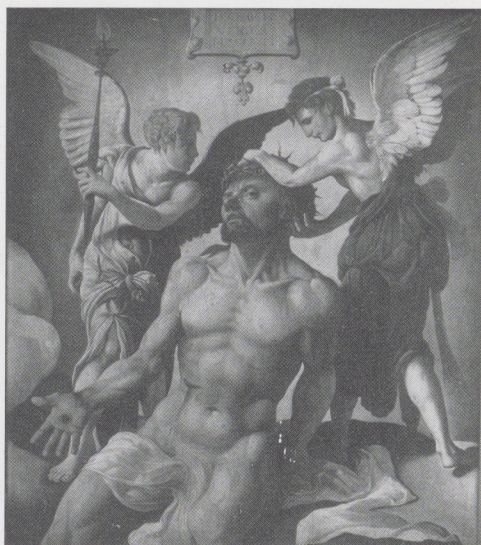
Afb. 5. Maarten van Heemskerck toegeschreven, *De scholier*, 1531. Paneel, 46,6 × 35 cm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.



de schrijfwijze zeer gelijkend is. Een slecht bekende, tweede versie van het *Portret van een negentienjarige* (afb. 6), destijds in de collectie E. de Rothschild te Parijs, die kort na de oorlog als een kopie naar het Antwerpse portret werd gepubliceerd<sup>13</sup>, draagt net als *De scholier* het jaartal 1531 en is, te oordelen naar de foto, beter van kwaliteit dan het Antwerpse portret, vermoedelijk zelfs gelijk aan het hoge niveau van de Rotterdamse *Scholier*. Jaartal en leeftijdsaanwijding zijn kennelijk iets minder goed bewaard in het Parijse schilderij. Toch laten de karakteristieke letters de verwantschap tussen de opschriften duidelijk zien. De delicate schildertrant en het transparante kleurgebruik in *De scholier* zijn in Heemskercks werk van die jaren niet steeds aanwezig. Meer nog dan *De rust op de vlucht naar Egypte* (cat. 69) is in dit opzicht de *Man van smarten* uit Gent (afb. 7) verwant. De vergelijking tussen dit laatste schilderij en het *Portret van een negentienjarige* laat sterke formele overeenkomsten zien. De vorm van ogen, neus en mond van de negentienjarige vertoont – en dat is vooral in spiegelbeeld duidelijk – een sterke gelijkenis

Afb. 6. Maarten van Heemskerck toegeschreven, *Portret van een negentienjarige*, 1531. Voorheen collectie Baron Edmond de Rothschild, Parijs.

Afb. 7 (onder). Maarten van Heemskerck, *Man van smarten*, 1532. Paneel, 85 × 72,5 cm. Museum voor Schone Kunsten, Gent.



met die van Christus in het Gentse schilderij. Al met al pleiten de verwante techniek en de overeenkomstige behandeling van de gelaatstreken bij het *Portret van een negentienjarige* en de gemonogrammeerde

*Man van smarten* voor een toeschrijving aan Heemskerck, terwijl de verwantschappen tussen het eerstgenoemde schilderij en *De scholier* nader worden bevestigd door de overeenkomst tussen de opschriften. Hopelijk kan een toekomstige confrontatie van de beide portretten de oplossing van deze problematiek dichterbij brengen.

Het naast elkaar plaatsen van Jan van Scorels *Portret van een man* uit Berlijn (cat. 68) en de *Madonna* uit Tambov (cat. 67), die volgens de veronderstelling van Kuznetsov oorspronkelijk een tweeluik hadden gevormd, was een hoogtepunt. Alle twijfels die, wanneer men met foto's werkt, kunnen worden gekoesterd, verdwenen als sneeuw voor de zon. Het kleurgebruik van de twee schilderijen bleek geheel overeen te stemmen. De verschillende plans van het landschap sluiten nauwkeurig op elkaar aan. Inderdaad heeft in Amsterdam de hereniging plaatsgevonden van twee bij elkaar behorende kunstwerken die naar twee zozeer gescheiden delen van de wereld waren verspreid. De schoonheid van het geheel overtrof alle verwachtingen.

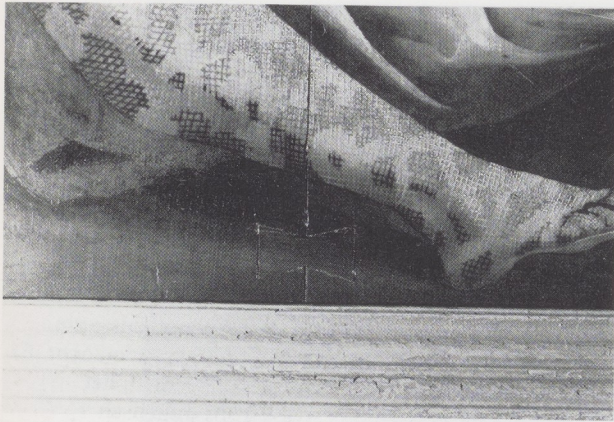
Van de meeste schilderijen zijn de maten en andere technische gegevens gedurende de tentoonstelling gecontroleerd door Martin Bijl van het atelier voor restauratie van schilderijen van het Rijksmuseum. Microscopisch onderzoek en bestudering met behulp van infraroodreflectografie werd uitgevoerd door professor Molly Faries en door Dr. J. R. J. van Asperen de Boer, daarbij meestal geassisteerd door studenten van de Rijksuniversiteit Groningen. Dr. Peter Klein uit Hamburg is door het Rijksmuseum uitgenodigd gedurende enige dagen zijn onderzoek naar de ouderdom van panelen uit te voeren. Door meting van de breedte van de jaarringen van eikehout is het bij benadering mogelijk vast te stellen in welk jaar de boom waaruit het paneel is vervaardigd gekapt is.<sup>14</sup> Doordat dr. Klein al eerder een groot aantal panelen uit de zestiende eeuw had onderzocht, voornamelijk met het oog op de tentoonstelling, is de dendrochronologische kennis, zeker vergeleken met andere perioden en gebieden uit de kunstgeschiedenis,

inmiddels respectabel te noemen. Dit is te meer van belang omdat het hier om tijdrovend onderzoek gaat, dat vooral dan vruchten kan afwerpen, wanneer veel vergelijkingsmateriaal aanwezig is.

Ook werden van enkele schilderijen in het atelier van het Rijksmuseum röntgenopnames gemaakt. Met name het schilderij van Maarten van Heemskerck, *Apollo en de muzen* (cat. 200) moet hier worden genoemd, dat aan de tentoonstelling werd uitgeleend op voorwaarde dat het in de breedste zin wetenschappelijk zou worden onderzocht. Er werden röntgenopnames gemaakt, het schilderij werd dendrochronologisch onderzocht, bestudeerd met de microscoop en met infraroodreflectografie en het werd uiteraard gemeten. De originaliteit van het schilderij, waaraan vanwege het bestaan van enkele varianten wel eens is getwijfeld, bleek boven alle twijfel verheven. Uit het onderzoek met infraroodreflectografie bleek dat onder de naakte muze links aanvankelijk de kop van een oude man was getekend. Dit en de aanwezigheid van een belangwekkend repentir, de wijziging van de houding van het paard Pegasus, resultaat van het röntgenonderzoek, bewezen overduidelijk de originaliteit van deze versie.<sup>15</sup>

Ook mogen enkele resultaten van het bestuderen van paneelranden en van het opmeten en onderzoeken van lijsten hier met name worden genoemd. De vraag naar de compleetheid van schilderijen, zoals die zich op dit ogenblik aan ons voordoen – met andere woorden: heeft het schilderij nog zijn oorspronkelijke grootte of is het vergroot of verkleind – is van het grootste belang voor het trekken van nadere conclusies over de betekenis van het bewaarde object en over de kunsthistorische relevantie. In de vroege zestiende eeuw gaf men nogal eens de voorkeur aan een nauwe omkadering van de voorstelling. In later tijd heeft men het vaak als storend ervaren dat de figuren in de voorstelling bijna hun hoofd stootten tegen de lijst; daarom zijn sommige schilderijen vergroot met een plank aan de bovenzijde. Van de voorbeelden daarvan in de tentoonstelling geniet vooral de aangezette plank bij Scorels *Maria Magdalena* (cat. 63)

Afb. 8. Jan van Scorel, *De steniging van de heilige Stefanus*, omstreeks 1540. Musée de la Chartreuse, Douai. Detail met nabij de paneelrand ingezette zwaluwstaart.



een zekere bekendheid. Door de aanwezigheid van zo'n aangezette plank blijft het moeilijk Scorels schilderij op de juiste wijze te waarden. Bovendien is het de vraag of deze plank niet een oudere heeft vervangen, terwijl ook de mogelijkheid moet worden overwogen dat de bovenkant flink werd afgeschaafd voordat de toegevoegde plank werd aangezet. Tijdens het onderzoek werd duidelijk dat de inkepingen voor de pennen, waarmee het schilderij in de lijst was gezet vóór de vergroting, nog aanwezig waren aan de onder- en bovenzijde van de achterkant van het oorspronkelijke paneel, waaruit valt af te leiden dat het schilderij nauwelijks groter kan zijn geweest.<sup>16</sup>

Van *Het laatste avondmaal* van Willem Key (cat. 209) is wel verondersteld dat het paneel oorspronkelijk groter moet zijn geweest en wel vanwege de afsnijding van de klimmende figuur rechts onder. Uit het onderzoek van restaurator Martin Bijl bleek dat de hoekverbindingen van de lijst alle vier nog intact zijn. De lijst bleek bovendien de sporen te dragen van zes scharnieren, waaruit kon worden geconcludeerd dat *Het laatste avondmaal* het middengedeelte is van een drieluik. Hoewel we nu dus zeker weten dat het *Avondmaal* oorspronkelijk niet groter is geweest, kunnen we ook stellen dat het onderdeel is geweest van een geheel dat met geopende luiken zo'n vijf meter moet hebben bestreken!<sup>17</sup> Overigens was ook de aanwezigheid van zwaluwstaartverbindingen

tussen de planken, vlak bij de rand van het paneel, een reden geweest om een oorspronkelijk groter tafereel te vermoeden. Tijdens de tentoonstelling bleek echter dat bij grote panelen vaker zwaluwstaarten vlak bij de rand door de paneelmaker zijn ingezet, onder meer bij *De aanbidding der herders* door Dirck Barendsz. (cat. 248) en bij Scorels *Steniging van de heilige Stefanus* (cat. 110, afb. 8), die zich beide nog in hun oorspronkelijke omlijsting bevinden.

Als kenmerkend voorbeeld van het nut van nauwkeurig opmeten kan het *Portret van Jan van Scorel* door Anthonie Mor (cat. 212; afb. 9) worden genoemd. Dit ronde schilderij dat, zoals uit eerder onderzoek is gebleken, uit 1559 dateert, meet 58,5 × 57,6 cm.<sup>18</sup> Het verschil tussen hoogte en breedte van 9 millimeter is veroorzaakt door het feit dat het paneel in de lengte van de nerf van het hout minder is gekrompen dan dwars op de nerfrichting. Al eerder was geconstateerd dat langs de randen van het paneel geen verf- of gronderingsresten aanwezig waren, behalve bij het later toegevoegde opschrift. Het schilderij is kennelijk uit een groter geheel gezaagd en – we mogen aannemen dat het tondo aanvankelijk echt rond is geweest – het verschil tussen hoogte en breedte, veroorzaakt door het krimpen, geeft aan dat de verzaging betrekkelijk kort na het ontstaan moet zijn uitgevoerd.<sup>19</sup> De ronde vorm van het schilderij is derhalve niet door Mor uitgekozen maar door de ontwerper van het epitaaf (zie cat. 213).

De hier gepresenteerde resultaten betreffen voornamelijk schilderijen. Ook naar prenten, tekeningen, beeldhouwkunst en kunstnijverheid is onderzoek verricht, echter doorgaans niet met de systematiek waarmee de schilderijen zijn onderzocht. Daarbij moet worden opgemerkt dat er op schilderkunstig gebied onderzoeksmethoden voorhanden zijn, die op andere gebieden geen resultaat afwerpen. Prenten en tekeningen zijn doorgaans al tamelijk zorgvuldig onderzocht. Wat betreft de beeldhouwkunst en kunstnijverheid had de tentoonstelling in tal van opzichten het karakter van een eerste inventarisatie.

Ten aanzien van de Catalogue Colinet

Afb. 9. Anthonie Mor, Portret van Jan van Scorel, 1559.  
 Paneel, 58,5 × 57,6 cm. The Society of Antiquaries of  
 London, London.



(cat. 289) kwam de conservator van glas, P. C. Ritsema van Eck, na uitvoerige discussie met collega's van elders, tot de conclusie dat het boekje, dat volgens de overlevering uit 1555 zou dateren, met zekerheid in het derde kwart van de zestiende eeuw kan worden geplaatst. Daarop wijzen de grootte van het boekje – latere catalogi van een overeenkomstig karakter zijn doorgaans groter – en het handschrift dat overeenkomt met het overgangsschrift dat in de zuidelijke Nederlanden omstreeks 1575 gebruikelijk was. Bovendien kan worden vastgesteld dat de naamlijst op de linker pagina's de namen bevat van klanten die Armand Colinet in de periode van omstreeks 1565 tot 1575 heeft bezocht. Van de klemmende vragen die de samenstellers hebben bezig gehouden vóór de tentoonstelling, was het probleem van de gebrandschilderde ruiten van Dirck Crabeth uit het Musée des Arts Décoratifs en twee met centrale voorstellingen uit dat complex overeenkomstige versies uit een particuliere collectie (cat. 160 en 162), wellicht het meest enerverende. De voorlopige conclusie luidt dat er geen reden is om te twijfelen aan de originaliteit van de beide versies, die derhalve beide in het atelier van Dirck Crabeth moeten zijn ontstaan. Overigens moest worden geconstateerd dat twee van de andere kleine glaspanelen, *Jozef wordt in de*

*put geworpen* (cat. 122) en *Het leger van Farao verdrinkt in de Rode Zee* (cat. 167) weliswaar gemaakt zijn naar voorbeelden uit de in de tentoonstelling behandelde periode maar dat de uitvoering van later datum moet zijn.<sup>20</sup>

Het toch nog altijd raadselachtige oeuvre van Willem Danielsz. van Tetterode heeft door de tentoonstelling in een enkel opzicht een nauwkeuriger definiëring gekregen. De *Hercules en Cacus* (cat. 361), een kleine marmeren groep die door sommigen als Antwerps werk wordt beschouwd en door de goede staat van conservering zelfs twijfels over de authenticiteit heeft opgeroepen, bleek in de tentoonstelling stilistisch zozeer verwant met de *Hercules Pomarius* (cat. 360), waarmee de groep ook in schaal nauwkeurig overeenkomt, dat de toeschrijving aan Tetterode boven alle twijfel werd verheven. Daarentegen kon de toeschrijving van de *Naakte krijger* (cat. 359), die in de behandeling van de detaillering sterk van de beide andere werken afwijkt, niet op grote steun rekenen. Kenners uit de gehele wereld hebben gedurende een vierdaags colloquium over de kunst van deze periode gesproken. Er werden lezingen gehouden en discussierondes met kleine groepen specialisten. Een reis naar Breda, Gouda en Utrecht droeg er zorg voor dat de kunst van de zestiende eeuw werd geplaatst in correlatie met de architectuur, een verband dat vorm had gekregen door de publikatie van *Het nieuwe ornament* door Rik Vos en Fred Leeman in het kader van de overkoepelende manifestatie *De eeuw van de beeldenstorm*. Ook toen werden interessante nieuwe inzichten verkregen. Zo bleken colonnetten aan de deuren in het poortgebouw van het kasteel te Breda, doorgaans vrijwel ontoegankelijk voor de ongeüniformeerde bezoeker, buitengewoon verwant aan de 1537 gedateerde raamkozijnen te Delft (Deel I, afb. 57). De colonnetten te Breda zijn echter één jaar eerder, 1536, gedateerd! Een aantal van de gehouden lezingen, namelijk die van de openbare themadag over *Kunst en Reformatie*, vindt U in dit Bulletin, alsmede een lijst met aanvullende informatie en kleine correcties bij de catalogus. Andere lezingen zullen wellicht worden gepubliceerd



in andere kunsthistorische tijdschriften.<sup>21</sup> De tentoonstelling, het colloquium en de overige in het kader van de manifestatie *De eeuw van de beeldenstorm* ontwikkelde activiteiten hebben – en die conclusie mag toch wel worden getrokken – het beeld van de zestiende eeuw in de Nederlanden voor velen aanmerkelijk verrijkt.

#### Noten

\* Alle verwijzingen in de tekst en noten naar de catalogus van de tentoonstelling *Kunst voor de beeldenstorm, Noordnederlandse kunst 1525–1580*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, zijn aangeduid met 'cat.'. Verwijzingen naar W. Th. Kloek/W. Halsema-Kubes/R. J. Baarsen, *Kunst voor de beeldenstorm, Noordnederlandse kunst 1525–1580*, 's-Gravenhage 1986, zijn aangeduid met 'Deel 1'.

<sup>1</sup> Voor de transporten en tentoonstellingsduur werd het ongunstige winterseizoen met mogelijke vorstperiodes gemedend. Voor de schilderijen op paneel werd door de meeste bruikleengevers een relatieve vochtigheid van 55% bij een temperatuur van 19° verlangd, hetgeen overeenkomt met de in de zalen van het Rijksmuseum gebruikelijke condities. Voor enkele uit een vochtige omgeving afkomstige werken, met name het *Drieluik met de aanbidding der herders* van Dirck Barendsz. uit Gouda (cat. 248) en de *Bewening* van Maarten van Heemskerck uit Delft (cat. 201), werd in een speciale zaal een relatieve vochtigheid van 65% gerealiseerd.

<sup>2</sup> Cat. pp. 85–105, met een bijlage door P. Klein.

<sup>3</sup> Men denke aan het *Landschap met de ontvoering van Helena* door Maarten van Heemskerck te Baltimore (cat. 104), het *Drieluik met de aanbidding der Herders* door Dirck Barendsz. te Gouda (cat. 248) en aan twee restauraties van werk van Pieter Aertsen, *Twee delen van een drieluik met de aanbidding der koningen* te Amsterdam (cat. 230 en 231) en *De zeven werken van barmhartigheid* te Warschau (cat. 298), beide uitgevoerd in het atelier voor restauratie van schilderijen van het Rijksmuseum.

<sup>4</sup> *De genezing van de zieke te Bethesda*, destijds in de kunsthandel (cat. afb. 238a) is '1575/ME 17' gedateerd. *De genezingen van Petrus en Johannes* te Leningrad (cat. afb. 298b) is '1575' gedateerd, maar niet gedagtekend.

<sup>5</sup> Olieverf en papier, op paneel geplakt, 30 × 42,3 cm. Rechts onder het schild gesigneerd met 'AB' in monogram. Bij de identificatie van de figuren riep vooral de duistere figuur links op de

achtergrond vragen op. Jochen Becker stelde tijdens het colloquium dat deze moet worden geïdentificeerd als Saturnus (Chronos), de god van de tijd.

<sup>6</sup> Voor een beschrijving van de toestand met nieuwe gegevens over de verzaging van de bovenzijde van het drieluik, zie de hierna volgende lijst onder cat. 38.

<sup>7</sup> Olieverf op papier, 22,4 × 20,6 cm, met afgeschuinde hoeken. Doorgegriffeld voor de gravure. Rechts onder gesigneerd 'Theodorus B'. Voor de overige schetsen uit deze reeks, zie Cat. p. 413. Enkele van de in Parijs geveilde schetsen, waaronder de schets voor een titelblad, werden verworven door de Fondation Custodia (Coll. F. Lugt), Parijs.

<sup>8</sup> Ook *De vier evangelisten* door Blocklandt (cat. 317) zijn zoals bekend ontwerpen voor gravures. Zie voor de vroege groep Nederlandse olieverschetsen ook cat. 296 en (J. Giltay), cat. tent. *Schilderkunst uit de eerste hand. Olieverfschetsen van Tintoretto tot Goya*, Rotterdam/Braunschweig 1984, p. 16.

<sup>9</sup> Ovidius, *Metamorfosen*, IV, 170–74.

<sup>10</sup> De toeschrijving aan Jan van Scorel wordt afgewezen door M. Faries. De toeschrijving aan Maarten van Heemskerck wordt afgewezen door R. Grosshans en J. Bruyn maar geaccepteerd door J. C. Harrison en I. M. Veldman.

<sup>11</sup> E. K. J. Reznicek, in zijn recensie van Grosshans' monografie over Heemskerck in *Oud Holland* 97(1983), pp. 42–43 en in zijn lezing in Stockholm in 1984 (*Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, 1984*, edited by G. Cavalli-Björkman, Stockholm 1985, p. 9).

<sup>12</sup> Ik dank Ilja Veldman voor haar suggestie om het *Portret van een negentienjarige* weer bij deze problematiek te betrekken. De vergelijking werd gemaakt in cat. tent. *Jan van Scorel*, Utrecht 1955, p. 70.

<sup>13</sup> K. G. Boon, 'Overzicht van de litteratuur...', *Oud-Holland* 61 (1946), pp. 157–58.

<sup>14</sup> Cat. pp. 86, 87, 102, 103 noot 13.

<sup>15</sup> Zie ook de hiernavolgende *Lijst*, onder cat. 200.

<sup>16</sup> Moeten van dergelijke bevestigingspennen werden bij een aantal panelen aangetroffen, waaronder ook zeer kleine, zoals Lucas' *Madonna* te Oslo, zie de *Lijst*, cat. 29.

<sup>17</sup> Een *Drieluik met het laatste avondmaal* door Adriaen Thomasz Key in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel, waarvan het

middenpaneel een sterke gelijkenis vertoont met het Dordtse schilderij, vertoont op de luiken de portretten van een groot aantal stichters, vermoedelijk leden van een broederschap. Ook de twee schilderijen van Pieter Pourbus (cat. 209, noot 7) vertonen een dergelijk arrangement.

<sup>18</sup> Het schilderij is tijdens de tentoonstelling niet uit de lijst genomen. De gevolgtrekkingen zijn gebaseerd op het restauratie-verslag en foto's, gemaakt tijdens de restauratie en welwillend ter beschikking gesteld door de heer A. Phenix, die de restauratie in 1983-84 heeft uitgevoerd.

<sup>19</sup> Het krimpen van panelen, met het gebruikelijke verschil tussen een geringere krimp in de lengterichting van de nerf ten opzichte van die dwars op de nerfrichting, vindt hoofdzakelijk plaats in de eerste jaren na het ontstaan van een schilderij.

<sup>20</sup> Cat. 122 is vermoedelijk pas in de 17de eeuw ontstaan; voor cat. 167 is een ontstaan omstreeks 1600 waarschijnlijk.

<sup>21</sup> Zie hiervoor de inleiding van Prof. R. Scheller in dit nummer.