

R. W. A. Bionda

De Amsterdamse verzamelaar J. A. Brentano (1753–1821) en de inrichting van zijn ‘zaal’ voor Italiaanse kunst

In de jaren zestig verwierf het Rijksmuseum in Amsterdam twee belangrijke, laat-18de-eeuwse schilderijen van Adriaan de Lelie. Het waren de tot dan toe alleen uit de literatuur bekende portretten van Jan Gildemeester Jansz. (1744–1799; afb. 1) en Josephus Augustinus Brentano (1753–1821; afb. 2), beiden vooraanstaande Amsterdamse verzamelaars, die zich hier, temidden van hun collectie en omringd door bezoekers, lieten afbeelden in de *zaal* van hun woning aan de Herengracht¹. Alleen al vanwege het onderwerp vormden ze een welkome aanwinst. Verzamelaarsinterieurs als deze, waarin het namelijk gaat om een min of meer waarheidsgetrouwe weergave van de ruimte, en niet om een soort van geschilderde catalogus van het gehele bezit, zijn vóór 1800 in Nederland betrekkelijk zeldzaam². De aankoop van het 1794–'95 gedateerde zaalstuk met Gildemeester was twintig jaar geleden al reden voor een uitvoerige beschouwing over zijn persoon en verzameling door C. J. de Bruyn Kops³. Uit dat onderzoek bleek onder meer, dat de voltooiing van de deels nieuw ingerichte zaal – Gildemeester had het pand Herengracht 475 in 1792 gekocht – de directe aanleiding moet zijn geweest om het schilderij te bestellen. Bij Brentano lag dat anders. Zijn opdracht hing vermoedelijk samen met een belangrijke aankoop Italiaanse kunstwerken omstreeks 1798, waarvan de *aankomst en schikking* in het schilderij zijn verwerkt⁴.

De zaal zelf was overigens kort na de aanschaf van het huis Herengracht 544 in 1789 op een nog ingrijpender manier aangepast dan die van Gildemeester. De laatste wijzigde uiteraard de wandindeling, renoveerde het lijstwerk en zorgde door gebeeldhouwde medaillonportretten van Mercurius en Apollo voor een gepaste, op zijn persoon afgestemde symboliek. Brentano daarentegen koos voor een algehele modernisering. De nieuwe aankleding *à l'antique*, waarvoor hij 20.000 gulden uittrok⁵, omvatte meubilair, geschilderde of gestucte basreliëfs, groteskenpanelen gewijd aan de maanden van het jaar, een schoorsteenstuk met Brentano zelf ten voeten uit, en tenslotte een illusionistisch plafondstuk met de *Apotheose van Hercules*. Dit alles naar ontwerp van Giambattista Maderna (1753–1803), die daarvoor enige jaren aan het Parijse hof werkzaam was geweest⁶. In tegenstelling tot het woonhuis van Gildemeester is dat van Brentano niet bewaard gebleven. In 1811, tien jaar voor zijn dood, had hij als vrijgezel testamentair bepaald, dat zijn gehele nalatenschap – inclusief de opbrengst van zijn collectie schilderijen, tekeningen, prentwerken en beelden – benut zou worden voor de stichting van een tehuis *tot alimentatie en onderhoud van eenige oude Manspersoonen van den Roomsche Catholijke Religie*⁷. Onder de door hemzelf aangereikte stichtingsnaam *Brentano's Steun des Ouderdoms* kwam dit

Afb. 1. A. de Lelie. De verzamelaar Jan Gildemeester in de zaal van zijn woning Herengracht 475, 1794/95. Rijksmuseum, Amsterdam.



eerste Amsterdamse katholieke bejaardenhuis in 1825 van de grond. Het was gevestigd aan de Herengracht, niet ver van zijn voormalige woonhuis. Na de verhuizing in 1926 naar de Keizersgracht gingen de regenten op zoek naar nog een tweede onderkomen, speciaal voor *Heeren van iets hogeren stand*. De keuze viel daarbij op het nog altijd in bezit zijnde stichtershuis dat voor dit doel, samen met het daartoe aangekochte belendende pand Herengracht 542, werd afgebroken en vervangen door nieuwbouw. Hiermee ging helaas ook een deel van de oorspronkelijke zaaldecoratie verloren. Het schoorsteenstuk (afb. 25) bleef in bezit van de stichting. Van de overige schilderijen bleven, voor zover bekend, alleen het op twee hoekstukken na

complete plafondstuk (afb. 26) en negen van de twaalf pilasterpanelen (afb. 22) bewaard; in 1967, één jaar na de aankoop van De Lelie's zaalstuk, kwamen ze via de kunsthandel eveneens terecht in het Rijksmuseum. Aan dit decoratieprogramma – bedoeld als een gepast décor voor de Italiaanse schilderijen uit de 16de en 17de eeuw – is tot nog toe nauwelijks aandacht besteed; datzelfde geldt voor de verzameling, met meer dan vierhonderd schilderijen een van de grootste op dat moment in Nederland⁸. In deze bijdrage is geprobeerd dat beeld van de verzamelaar Brentano te completeren. Aangemoedigd door het zaalstuk van De Lelie en de bewaard gebleven fragmenten in het Rijksmuseum ging het mij daarbij niet

Afb. 2. A. de Lelie. De verzamelaar J. A. Brentano in de zaal van zijn woning Herengracht 544, circa 1798. Rijksmuseum, Amsterdam.



alleen om de samenstelling en betekenis van zijn collectie maar tevens om de reconstructie en mogelijke bedoelingen van de door Maderna ontworpen zaalinrichting.

J. A. Brentano

Josephus Augustinus Brentano stamde uit een oud Oostenrijks-Italiaans geslacht, afkomstig uit Tremezzo. De familie verwierf zich grote rijkdom dankzij de internationale handel. In tal van Westeuropese plaatsen bestonden handelshuizen die door Brentano's waren gesticht of waarin ze participeerden. Zo stichtte Don Domenico Brentano in 1698 een onderneming in Frankfurt am Main, spoedig uitgebreid met filialen in onder andere Mainz en Rüdeshheim. In 1733 volgde

de vestiging van een kantoor in Amsterdam, belast met de inkoop van waren bij de Oosten West-Indische Compagnie.

Een van de Brentano's die bij dit kantoor werkzaam was en die zich ook blijvend in Amsterdam zou vestigen was Jan Baptista, de vader van onze verzamelaar. Ingeschreven in het poorterboek in 1743 (als *Jan Baptista Brentano van Tremezzo in Italien, Coopman*) trouwde hij een jaar later met Anna Catharina Carli, dochter van een Italiaan afkomstig uit dezelfde streek als de Brentano's. Het echtpaar kreeg vier kinderen, waarvan Josephus Augustinus de jongste was.

Op het moment dat de moeder stierf, in 1761, woonde het gezin aan de Oude Turfmarkt.

Hoe het vervolgens met de opvoeding van de

Afb. 3. Anoniem. Portret van J. A. Brentano met het boekje 'L'art de connaître les femmes', 1793. Stichting Brentano, Amstelveen (foto Gemeentelijke Archiefdienst, Amsterdam).



kinderen verliet is niet bekend. Getuige een bewaard gebleven communieprentje uit 1764 ging Josephus Augustinus in elk geval op kostschool bij de Jezuïeten in Antwerpen. Zijn vader hertrouwde in 1767 met de rijke weduwe Helena Staats, telg uit een oude katholieke Amsterdamse familie. Van 1764 tot haar dood in 1785 was zij regentes van het Maagdenhuis.

Jan Baptista Brentano stierf in 1776. Zijn zoons zullen de zaken vervolgens hebben behartigd, aanvankelijk wellicht onder leiding van de oudste die op 42-jarige leeftijd in 1790 overleed⁹. Over de activiteiten van Josephus Augustinus als koopman zijn weinig noemenswaardige feiten bekend. Hij moet een succesvol zakenman zijn geweest maar de algemene economische malaise – ingezet ruim vóór de opheffing van de West-Indische Compagnie in 1791 en het sterkst in de laatste jaren van de Franse Tijd – heeft ook hem forse verliezen bezorgd. Uit het nog aanwezige journaal van het

Afb. 4. A. de Lelie. Dedicatie-tekening op J. A. Brentano, 1814. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

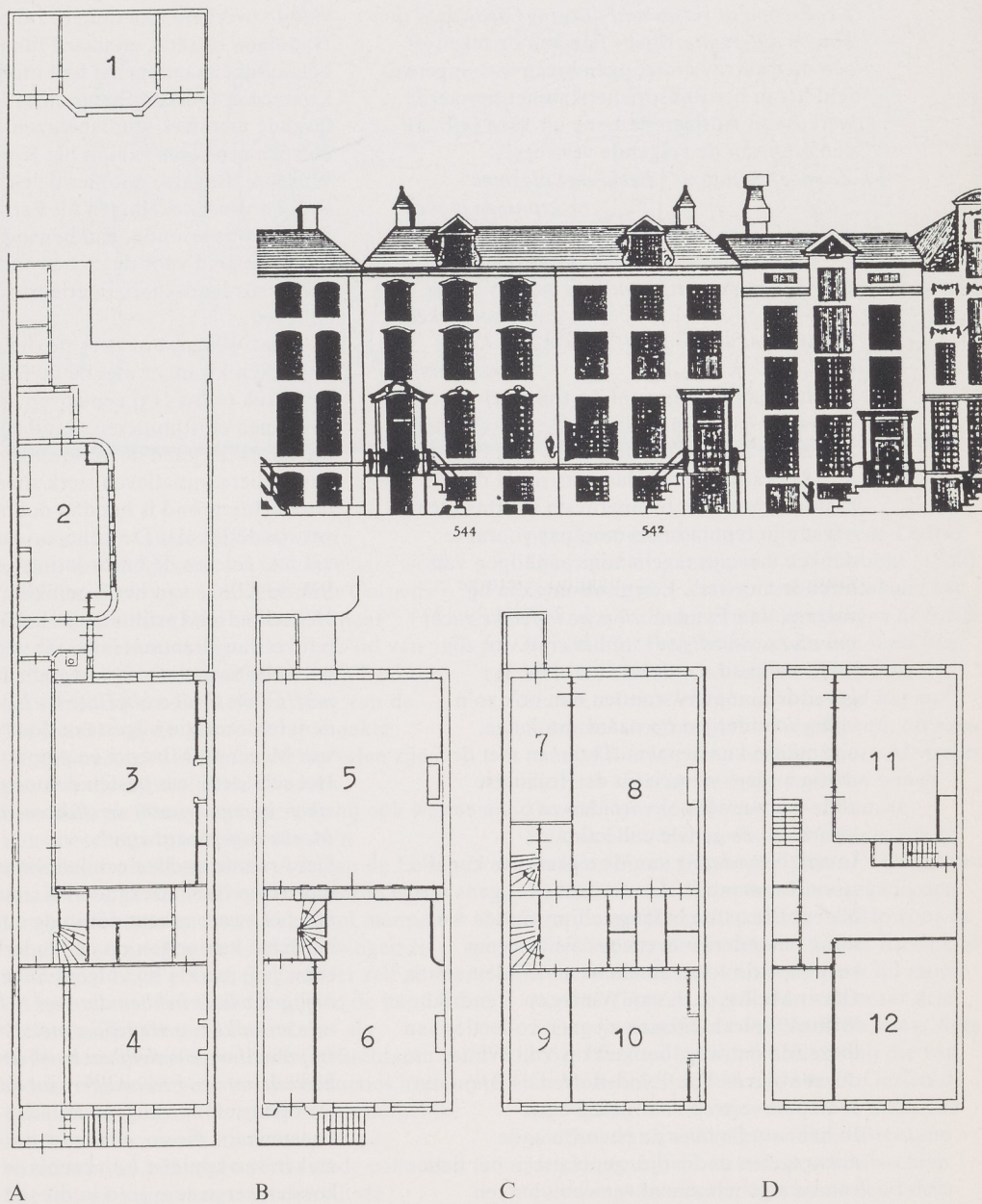


handelshuis *Brentano & Comp.* over de jaren 1803–1816 blijkt, dat zijn vermogen, kort na 1800 nog zo'n f400.000,-, in de jaren 1811–1816 gedaald was tot minder dan f160.000,-. In zijn testament uit 1811 werd met betrekking tot de stichting van het tehuis dan ook de vrees geuit dat zijn *comparants overschietend capitaal hetwelk reeds thans door de ongelukkige tijdsomstandigheden zo aanmerkelijk is verminderd, niet suffiënt mogt zijn tot aankoop van een Gebouw ofte Grond*¹⁰.

Mecenas

Nog voor het overlijden van zijn oudste broer kocht hij eind 1789 voor f39.100,- het pand aan de Herengracht (afb. 5), waar hij de rest van zijn leven zou blijven wonen. Aan te nemen valt dat deze aankoop voortkwam uit de behoefte aan een ruimere en representatievere behuizing voor zijn schilderijen, zoals we dat ook wel bij andere verzamelaars zien.

Afb. 5. Woonhuis van J. A. Brentano, Herengracht 544 (gesloopt in 1930; gevel naar C. Philips Jacobsz. 1768-70, plattegrond naar P. J. Pieters 1928). A benedenverdieping B hoofdverdieping C bovenverdieping D zolderverdieping. 1 tuinkamer 2 keuken 3 kantoor 4 zijkamer (tekeningen en prenten) 5 zaal (Italianen) 6 zijkamer (Nederlandse meesters 17de eeuw) 7 slaapkamer 8 'boekenkamer' (boeken, prentwerken en Nederlandse meesters 17de eeuw) 9 kabinet met oude meesters 10 Noordnederlandse meesters 18de en 19de eeuw 11 pakzolder 12 'meidenkamer'.



Behalve als verzamelaar, waarover straks meer, heeft hij zich hier een alom erkende faam als mecenas verworven. In 1819 noteerde de Schotse kenner-verzamelaar Sir John Murray bij zijn bezoek: *M. Brentano is quite the Mecaenas of Amsterdam, and his portrait is repeated in a variety of compositions. He has a collection of verses and drawings dedicated to him by different artists*¹¹. Eén van de tekeningen die Murray onder ogen kreeg was ongetwijfeld het in het Rijksprentenkabinet bewaarde werkje van Adriaan de Lelie uit 1814 (afb. 4), voorzien van de volgende versregels:

*Zo moet Brentano's Beeld met bloemen
kranssen pryken,
Terwyl Zyn Geest vol vuur, voor kunst en
kunstmin blaakt,
Den Kunstenaaren helpt, Zyn gunsten staeg
doet blyken;
Dit is het waare Doel! Zo word de Kunst
volmaakt*¹².

Behalve aan de persoonlijke (portret)-opdrachten – Kamphuijsens *Bezoek van tsaar Alexander* (afb. 7) en De Lelie's grote portret uit 1813 (afb. 16) zijn daarvan, naast de zaaldecoraties, de belangrijkste voorbeelden¹³ – was zijn reputatie als mecenas vooral te danken aan zijn regelmatige aankopen van levende meesters. Een gewoonte die hij volgens Van Eynden *uit eene loffelijke zucht om aan te moedigen*¹⁴ tot het eind van zijn leven volhield. Onder de in totaal 411 geveilde nummers stonden dan ook zo'n vijftig schilderijen op naam van jonge, eigentijdse kunstenaars. Tezamen met de dertig andere werken uit de Hollandse 18de-eeuwse school vormden ze bijna een kwart van de gehele collectie.

In zijn *bevordering* van de eigentijdse kunst stond Brentano in Amsterdam overigens niet alleen. Diezelfde belangstelling vinden we terug bij andere – eveneens als mecenas bestempelde – verzamelaars als Gildemeester, Gerrit Muller, L. J. van Winter en Hendrik Willink. Alleen bezaten zij geen collecties van diezelfde omvang, hooguit op Van Winter na, die er volgens Van Eynden evenals Brentano een apart vertrek voor nodig had.

In haar studie over de bevorderende maatregelen in die tijd, geplaatst in het licht van de algehele smaakverschuiving ten

gunste van de vaderlandse kunst, citeert Koolhaas-Grosfeld uitvoerig de gezaghebbende Jeronimo de Vries die juist in de jaren 1810 er bij het publiek op aandrong het herstel van de eigentijdse, Hollandse kunstbeoefening te versnellen door het aankopen van schilderijen¹⁵. Dit in navolging van de overheid, die onder Lodewijk Napoleon in 1808, en naar Frans model, belangrijke maatregelen had ingevoerd¹⁶. Zo kwamen er (verkoop)tentoonstellingen van levende meesters, studiebeurzen, opleidingen, en zelfs een eigen zaal in het Koninklijk Museum. Behalve dat hier de classicistische werken van kwekelingen uit Parijs of Rome hingen, was er onder zijn bewind tevens plaats en geld voor de zo bewonderde 'eigen' genres als landschap, interieurstuk en stillevens.

Voordat Willem I in 1815 de draad weer zou oppakken kwam er met de inlijving bij Frankrijk (1810-'13) een abrupt eind aan het aankopen en stimuleren. Vandaar dat juist in die onzekere jaren de noodzaak van particuliere initiatieven sterk speelde. Tegen deze achtergrond is het dan ook niet verwonderlijk dat De Lelie, op dat moment al vijf jaar lid van de bevorderingsgezinde Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlandsch Instituut, zijn belangrijke portret van Brentano (afb. 16) voorzag van het politiek getinte chronogram *DeCora perFICtur IMago abeUnte GaLlo* (1813), in de tafeldecoratie bijgestaan door de figuren van Mecenas, Minerva en Apollo (afb. 15). Het schilderij was bestemd voor een *vak zijner kamer, waarin de stukken van levende Meesters geplaatst zijn*¹⁷.

Deze ruimte maakte een jaar later grote indruk op tsaar Alexander. Kennelijk gewend aan het zware accent dat in de andere bezochte kabinetten op de Nederlandse 17de eeuw lag, merkte hij volgens Scheltema op *niet gedacht te hebben dat hier te lande zoo vele en zulke voortreffelijke meesters bestonden, en prees den vriendelijken huisheer als bevorderaar en bemoediger van dezelve*¹⁸.

De openstelling van zijn collectie voor jonge kunstenaars, die zo, al of niet door het maken van kopieën, hun kennis en vaardigheid konden vergroten, gold in die tijd eveneens

Afb. 6. *A. de Lelie. Kunstbeschuwing ten huize van J. A. Brentano, 181(2?). Historisch Topografische Atlas, Gemeentelijke Archiefdienst, Amsterdam.*



als een daad van *bevordering*. Deze verantwoordelijkheid van verzamelaars werd trouwens al vroeger, in 1769, door Cornelis Ploos van Amstel naar voren gebracht¹⁹. Onder de vele contacten die hij als lid van Felix Meritis bezat – we herkennen hem op het schilderij dat *De Lelie* in 1801 van de Tekenzaal van dit genootschap maakte (Rijksmuseum) – zullen er stellig velen zijn geweest die zijn collectie kwamen bewonderen. Thuis organiseerde hij ook wel kunstbeschuwingen. Van één zo'n bijeenkomst heeft opnieuw Adriaan de Lelie ons verslag gedaan (afb. 6)²⁰. Rondom een lange tafel staan en zitten een elftal mannen waarvan sommigen hun beschouwingen en kritiek ten beste geven; de gastheer zelf zit bij de kachel, met een Goudse pijp in de hand. Gelet op zijn alom erkende status als bevorderaar is het opvallend dat Brentano tijdens zijn leven geen bestuursfuncties heeft bekleed. Mogelijk ambieerde hij een dergelijke functie niet en sprak hij zich liever uit temidden van zijn eigen vertrouwde collectie. Die indruk krijgt men enigszins uit de

persoonsbeschrijving door de Deens-Duitse historicus en staatsman B. G. Niebuhr (1808). Over Brentano, *dessen Gemähldecabinet bey weitem alle übrige Privatsammlungen übertrifft* schrijft hij: *Auch treiben es andern wohl wie eine Liebhaberey, woran sie Geld genug setzen, er aber lebt ganz darin, und hat im eigentlichsten Sinn keine Gesellschaft, als seine lieben Künstler; denn er ladet keinen Menschen zu Tisch, aber er stellt ein Paar von seinen Gemählden vor sich hin, und schaut sie während seiner frugalen Mahlzeit an, wie ein anderer sich am Gespräch erfreut...*²¹. Daarnaast waren er natuurlijk ook andere gegadigden voor dergelijke posten. Toen in 1820 voor de *afdeeling der aanmoedigers* van het Koninklijk Nederlandsch Instituut een nieuw lid moest worden gekozen, werden er weliswaar drie stemmen uitgebracht op Brentano, maar deze score bleef toch duidelijk achter bij die van G. Muller, J. Bernard en Jolles²². Gezien de aanwijzingen voor zijn uitvaart in datzelfde jaar kan een zwakke gezondheid Brentano's kandidatuur hebben beïnvloed. Misschien ook was men enigszins terughoudend door

Afb. 7. J. Kamphuijsen. Het bezoek van tsaar Alexander en de soevereine vorst Willem I in 1814 aan J. A. Brentano, 1814. Stichting Brentano, Amstelveen.



zijn – op dat moment – *on-Hollandse* belangstelling voor de Italiaanse kunst, een voorkeur die hij ook op De Lelie's portret voor het vertrek met levende meesters, bijna letterlijk staande hield (afb. 14 en 16).

De kunstverzameling

Op enkele afzonderlijk in het Herenlogement geveilde zaken na biedt de tweedelige veilingcatalogus uit 1822 ons een compleet overzicht van wat Brentano bij zijn dood aan kunstwerken bezat²³. Alvorens echter stil te staan bij de diverse onderdelen van zijn collectie, eerst wat algemene opmerkingen. Helaas beschikken we niet, zoals van andere verzamelaars wel bekend is, over tussentijdse inventarissen of eigenhandige notities,

waaruit zich de groei van de verzameling laat aflezen. Uit de inleiding van zijn schilderijencatalogus blijkt wel dat hij vroeg moet zijn begonnen. Er is daar sprake van *zijne, bijna gedurende eene halve eeuw, met veel vlijt en moeite, verzamelde (...)* *Kunstwerken*, waarmee we dat begin zo omstreeks zijn twintigste kunnen denken. Maar wat aanvankelijk zijn belangrijkste aandachtsveld was en hoe zijn aankoopbeleid zich vervolgens ontwikkelde blijft onduidelijk. Gelet op het relatief grote aantal Hollandse kunstenaars van de generatie van circa 1780 kunnen we alleen zeggen, dat hij zich na 1800 vermoedelijk meer heeft gericht op jongere, meest Amsterdamse tijdgenoten. Over de wijze van aankopen zelf weten we

gelukkig iets meer. Uit geannoteerde Amsterdamse veilingcatalogi uit de periode 1775–1821 blijkt dat Brentano zelden zelf inkocht maar dat hij daarvoor wel de steun inriep van een vriend of familielid. Daarnaast zal hij, hoewel we daar geen concreet bewijs van bezitten, tevens gebruik hebben gemaakt van kunstmakelaars en zijn ongetwijfeld intensieve buitenlandse contacten. Een aanwijzing in die richting vinden we opnieuw in de inleiding van zijn catalogus: *Zijne bijzondere betrekkingen, zoo hier als elders, waren allergunstigst om, los van eene al te groote voorkeur voor maar ééne School bij uitsluiting, met geestdrift de meesterstukken der Italiaanse, Vlaamsche, Hollandsche en andere Scholen zich eigen te maken.* Gezien het feit, dat met uitzondering van een stuk van Vasari voor geen enkel Italiaans werk een vroegere Amsterdamse collectie kan worden aangewezen, mogen we aannemen, dat hij zeker voor deze school relaties moet hebben ingeschakeld²⁴.

In Amsterdam kochten vooral zijn katholieke vrienden J. B. J. Achtienhoven en Adriaan de Lelie regelmatig voor hem in. De steenkoper Achtienhoven, eveneens woonachtig aan de Herengracht en eigenaar van een overigens matige kunstverzameling, deed dat vooral van 1797 tot zijn dood in 1801, o.a. op de veilingen van Jan Danser Nijman (1797) en Cornelis Ploos van Amstel (1800). Daarvoor vervulden een zekere Ravens en Carli zo nu en dan die rol; met de laatste werd waarschijnlijk bedoeld zijn neef Bernardus Carli, in Brentano's testament aangeduid als *consul van Z.M. den Keizer van Duitsland te Amsterdam*. De Lelie trad vooral na de dood van Achtienhoven op als inkoper, bijvoorbeeld op de veilingen van Pieter de Smeth van Alphen (1810), Hendrik Muilman (1813) en Bernardus de Bosch (1817). Van enkele van de door De Lelie en Achtienhoven aangekochte werken is het niet zeker of ze wel voor hem waren bestemd. Ze ontbreken althans in de catalogus van 1822 maar dat kan natuurlijk ook wijzen op voortijdige verkoop. Dat hij in elk geval niet alles behield, weten we doordat hij op de veiling van J. Danser Nijman in 1797 – de enige waar we zijn naam als koper zijn

tegengekomen – een aantal schilderijen kocht, alle van zo'n f 10,-, welke niet meer in zijn catalogus worden vermeld. Een aardig detail in dit verband is dat op dezelfde veiling zowel Achtienhoven als Carli voor aanzienlijk hogere bedragen enkele Hollandse 17de-eeuwse landschappen voor hem inkocht. Een bekende praktijk, bedoeld om andere verzamelaars van formaat niet onnodig te prikkelen.

Natuurlijk reikte de functie van Achtienhoven en De Lelie verder dan alleen die van inkoper. Als collega-verzamelaar met aantoonbare belangstelling voor Italiaanse kunst, en als schilder die te Düsseldorf in de *Vorstelijke Galerij bijna alle de Portretten door Rubens en Van Dyck bestudeerde en kopieerde, mitsgaders eenige Historiestukken, zoowel door Italiaansche als Nederlandsche Meesters*²⁵, zullen beiden tevens een duidelijk adviserende rol hebben gehad. Het naar verhouding grote aantal werken van met name Rubens en Van Dijk alsmede het drietal schilderijen op naam van zijn Antwerpse jeugdvriend Cornelis van Spaendonck die we in Brentano's bezit tegenkomen, verraden wat dit aangaat de invloed van De Lelie. Maar ook hun prominente aanwezigheid in de beide interieurstukken (afb. 2 en 16) laat daar geen twijfel over bestaan. In het grote schilderij uit 1813 lijkt De Lelie Brentano iets voor te lezen uit de *Vite* van Vasari, wellicht met betrekking tot de Giovanni Bellini (thans in het Louvre), waarop zijn opdrachtgever trots de hand laat rusten. In het vroegere voorbeeld van ca. 1798 zien we hoe De Lelie, met zijn overjas nog aan en omringd door enkele andere kunstenaars, aandachtig de Leonardo bestudeert die voor hem op de ezel staat. Achtienhoven vertolkt in hetzelfde stuk een hoofdrol²⁶. Hij is namelijk degene aan wie Brentano de Correggio (?) toont. Ook zijn gezin is meegekomen om deze kennelijk in besloten kring gevierde *aankomst en schikking* van Italiaanse kunstwerken bij te wonen. Zijn modern geklede echtgenote Aldegonda de Witt krijgt een kopje thee geoffreerd. Aan haar hand heeft zij haar in 1795 geboren dochtertje Theresia, terwijl het iets oudere broertje Josephus zich met de hond vermaakt.

Afb. 8. Adriaen van de Velde. De hut, 1671
(S 344, f 8290,-). Rijksmuseum, Amsterdam.



Tussen Brentano en Achtienhoven in zou – gekleed in een fraaie tafzijden japon – mevrouw Obes zijn afgebeeld, wier echtgenoot rechts achterin zit. Dit laatste lijkt evenwel twijfelachtig; misschien moeten we hier eerder denken aan de portretten van Brentano's nicht Maria Catharina Carli (degene aan wie hij later de familieportretten naliet) en haar echtgenoot Paulus Antonius Nicolai (koopman en een van Brentano's executeurs-testamentair). Wie de andere twee mannen en de vrouw links zijn is niet bekend. Louter speculerend zou het kunnen gaan om zijn broer Carlo Thomaso en zijn neef Bernardus Carli met echtgenote.

Schilderijen

Wanneer we Brentano's veilingcatalogus ter hand nemen dan valt onmiddellijk het enorme aantal schilderijen op: met 411 nummers lag hij beduidend boven het gemiddelde in die tijd, zeker ten opzichte van de collecties, die in bezoekersverslagen vaak gelijktijdig met die van hem werden genoemd: Pieter de Smeth van Alphen (132 nrs.; geveild in 1810), L. B. Coclers (89 nrs.; 1816), Dirk Versteegh (76 nrs.; 1823) en Gerrit Muller (88 nrs.; 1827). Ook al weten we op grond van de getallen genoemd in de verzegelingsakte dat nog niet de helft voor publiek toegankelijk was, dan nog had Niebuhr vermoedelijk gelijk toen hij concludeerde dat Brentano's kabinet *bey weitem alle übrige* overtrof.

Een ander element dat direct opvalt is het ontbreken van duidelijke favoriete kunstenaars; dit in tegenstelling tot andere verzamelaars die van sommige schilders soms hele reeksen bezaten. Op een paar personen na, waaronder Rubens en Jan Steen (respectievelijk met vijf en vier stuks), waren de meesten met hooguit twee à drie voorbeelden aanwezig. Zelfs van een duidelijke protégé als De Lelie bezat hij slechts twee (interieur)stukken.

Diezelfde brede inslag herkennen we in zekere zin ook in de minder eenzijdige gerichtheid op de Hollandse 17de-eeuwse meesters, zo kenmerkend voor veel kabinetten van na 1750, waaronder dat van stadhouder Willem v²⁷. Ofschoon we ze ook bij Brentano in grote getale tegenkomen (zo'n 155) zijn bij hem de andere scholen eveneens redelijk tot goed vertegenwoordigd: de Zuidnederlandse met circa 45 (meest 17de eeuw), de Italiaanse met zo'n 80 (voornamelijk 16de en 17de eeuw) en de Duitse met circa 23 (meest 16de-eeuwse) werken²⁸.

Omdat van veel schilderijen uit zijn collectie de huidige verblijfplaats niet kon worden achterhaald is een goed kwaliteitsoordeel moeilijk te geven. Wie opbrengsten als richtsnoer wil hanteren zou de f 97.578,20 van Brentano (411 nrs.) af kunnen zetten tegen de f 161.999,- van De Smeth van Alphen (132 nrs.) of de f 105.955,- van Goll van

Frankenstein (89 nrs.)²⁹ en zo tot een niet al te positief oordeel komen. Hoewel deze cijfers natuurlijk wel iets zeggen – en het biedgedrag van Brentano op veilingen wijst uit dat hij vaak genoeg nam met de wat goedkopere stukken – speelden zijn streven naar brede vertegenwoordigingen (met uiteraard veel meesters van mindere allure) en de heersende *nationalistische* smaak een belangrijke rol. Zowel de collectie van De Smeth van Alphen als die van Goll bestonden voornamelijk uit 17de-eeuwse Hollandse werken. De circa 80 Italianen in Brentano's bezit (ofschoon door Murray op het punt van de toeschrijvingen sterk bekritiseerd) brachten tezamen nog geen f 5000,- op, een bedrag waar de eveneens geveilde *Waterval* van Jacob van Ruisdael (National Gallery, Londen) en *De hut* van Adriaan van de Velde (afb. 8) per stuk ruimschoots boven kwamen. Zo'n zelfde lot kon ook het classicistisch historieel treffen, zelfs dat van eigen bodem. Het in de trant van Poussin geschilderde *Sterfbed van Epaminondas* (afb. 12) door de Amsterdamse schilder Isaac Walraven bracht op diens veiling in 1765 nog de respectabele som op van f 1560,-; Brentano kocht het op de veiling van Gildemeester in 1800 aan voor nog niet de helft, f 715,-, terwijl het na zijn dood in 1821 – de periode die Koolhaas-Grosfeld het motto gaf van *nationale smaak is goede smaak*³⁰ – wegging voor f 310,-.

Ofschoon dit nog altijd een redelijk bedrag was, werden voor sommige 17de-eeuwse Hollandse meesters uit zijn collectie aanzienlijk hogere bedragen uitgetrokken (totaal bepaalden de circa 155 werken met circa f 67 000,- zo'n drie-kwart van de totaalopbrengst!). Twee zeegezichten van Ludolph Bakhuysen bijvoorbeeld brachten f 1030,- en f 1040,- op. Een groot landschap van Philips Koninck deed f 2825,-, beduidend meer dan de twee Hobbema's die elk op een som van ongeveer vijfhonderd gulden bleven steken. Ook de absolute toppers van de veiling waren voornamelijk landschappen; een italianiserend landschap met herders en wat reizigers van Nicolaas Berchem, volgens de catalogus *te allen tijde voor eene der voortreffelijkste van dezen meester gehouden*,

werd na de veiling voor f 4000,- verkocht. De eerder genoemde stukken van Jacob van Ruisdael en Adriaan van de Velde noteerden met respectievelijk f 6300,- en f 8290,- de hoogste bedragen. Voor de Van de Velde betekende dat ruim twee keer zo veel als op de veiling van Elisabeth Hooft in 1796, waar het ook al, op een stuk van Rubens na, de hoogste prijs haalde (f 4020,-). De Franse rechtsgeleerde Felix Falcon die ons als eerste een verslag naliert van zijn bezoek in 1802, noemt het al, en roemt met name de weergave van het vee, *avec un ton de vérité tel qu'ils deviennent comme présents au yeux du spectateur*³¹.

Blijven we bij de Hollandse 17de eeuw dan zien we, dat onder de circa 45 landschapstaferelen de Italianisanten met één derde goed waren vertegenwoordigd. De meeste bekende namen zijn aanwezig: Asselijn (2 ×), Berchem (2 ×), Andries Both, Jacob de Heusch (2 ×), Lingelbach (3 ×), Poelenburgh en Pynacker. Maar ook minder bekende namen komen we tegen, zoals die van Govert de Leeuw en Jan Frans Soolemaker, een leerling van Berchem. Mogelijk dat de band met Italië Brentano extra aansprak en hem ertoe bracht ook hier naar een brede vertegenwoordiging te streven. Verrassend althans is de aanwezigheid van *Italiaanse* landschappen bij Cornelis Bega en Gerrit Berckheyde, meesters bij wie men dit genre toch niet in de eerste plaats zou verwachten.

De overige categorieën, het zeestuk, de stads- en dorpsgezichten, het kerkinterieur, portretten, genretaferelen, stillevens en historieschilderingen, ontbraken uiteraard niet, al trad de ene groep duidelijk sterker naar voren dan de andere. De stillevens bijvoorbeeld besloegen maar een zestal nummers. Het merendeel daarvan werd dan nog bepaald door vier stuks van Jan Weenix, een aantal dat – het kwam al even ter sprake – onder de Hollandse 17de-eeuwse meesters alleen door Jan Steen en Frans Hals werd geëvenaard. Portretten vormden een wat grotere groep en hadden kennelijk, ook gezien de uitgebreide prentreeksen in Brentano's bibliotheek³², zijn grote belangstelling. Behalve enkele aan Miereveld,

Afb. 9. J. Lingelbach. Italiaans marktplein met een kiezentrekker. (S 195, f 415,-). Rijksmuseum, Amsterdam.



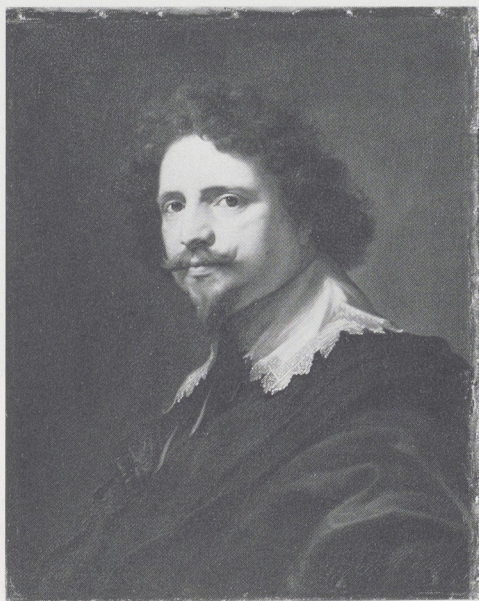
Palamedesz en Gerard van Honthorst toegeschreven portretten van leden van het huis Oranje-Nassau, springen daarbij vooral de kunstenaarsportretten in het oog. Van Gerard Dou en Jan Steen bezat hij een zelfportret; het laatste *spelende met eene Luit* bleef voor f 295,- bij Albertus Brondgeest die tezamen met Jeronimo de Vries en Engelbert Engelberts de veiling leidde. Op naam van Bol stond een *breed geschilderd afbeeldsel* van wederom Jan Steen. Het stuk komt niet voor in de monografie van Blankert; gelet op de magere opbrengst van f 6,10 mogen we aannemen dat men toen al sterke twijfels had. Datzelfde gold wellicht voor een niet bij Seymour Slive teruggevonden dubbelportret van de beeldhouwers François en Jérôme Duquesnoy door Frans Hals. Het kwam niet verder dan f 9,10, een schril contrast met de 700 gulden die betaald werden voor zijn schitterende, in 1624 geschilderde officiersportret, nu in de Londense Wallace Collection, waarvoor Achtienhoven op de veiling van Gildemeester in 1800 f 300,- had betaald. Naast een anoniem portret van Rubens en twee zelfportretten van Dürer en Lucas van Leyden vinden we bij Van Dijk tenslotte nog een portret van de schilder Cornelis de Vos³³. Zijn bibliotheek bezat op dit gebied overigens talrijke aanvullingen. Onder de complete reeks levensbeschrijvingen van Nederlandse

schilders vinden we verschillende die, behalve met de *gewone portretten*, verrijkt waren met vele los ingevoegde portretten, waarnaar door middel van handgeschreven lijsten achterin werd verwezen. De eerste druk van Van Mander uit 1604 was met liefst 220 portretten het rijkst *geïllustreerd*. Maar ook van de belangrijkste buitenlandse kunstenaars bezat hij de portretten. Hoewel de meeste eveneens deel uitmaakten van levensberichten, komen we daarnaast ook een afzonderlijke reeks tegen als Pazzi's *Verzameling van 100 portretten van Italiaansche schilders*.

De categorie historieschilderingen was, evenals dat voor de andere Hollandse kabinetten uit die tijd gold, bepaald niet oververtegenwoordigd. Op een enkel landschap met badende nimfen van Daniel Vertangen na – de Zuid-Nederlanders en enkele vóór 1822 afgestoten werken niet meergerekend³⁴ – waren het in hoofdzaak religieuze onderwerpen van vertrouwde namen als Bloemaert, Breenbergh, Van den Eeckhout, Flinck, Gerard van Honthorst, Rembrandt, Verkolje e.a. De meeste zaten op een bedrag tussen de f 50,- en f 100,-. Alleen Rembrandt kwam daar duidelijk boven. Van de drie (inmiddels afgeschreven) werken op zijn naam bracht *De engel verlaat het huis van Tobias* – een kopie naar het origineel in het Louvre – na de veiling f 430,- op; een niet getraceerde *Opwekking van het dochtertje van Jairus* kwam tot f 505,-, nadat Ploos van Amstel er op de veiling van Nicolaas Nieuhoff in 1777 nog bijna het dubbele voor had betaald.

Evenals bij het landschap vinden we onder de schilders van het *genre* wederom een brede vertegenwoordiging zonder echte favorieten. Een paar voor de hand liggende namen ontbreken, zoals die van Dou, Metsu en Dirck Hals. Ze zullen echter nauwelijks zijn opgevallen bij een keur van meesters als Brakenburg (*St. Nicolaasfeest*; afb. 10), Leonard Bramer (*Een Rijkgaard door den dood overvallen*), Brekelenkam, Brouwer, De Hooch, Maes, Willem van Mieris, Netscher, de beide Van Ostades, Steen, Teniers, e.a. Gelet op de teruggevonden werken en de redelijke tot hoge opbrengsten was de

Afb. 10. R. Brakenburg. *St. Nicolaasfeest* (S 43, f 225,-). Rijksmuseum, Amsterdam.
 Afb. 11 (onder). Kopie naar A. van Dijk. *Portret van M. le Blon* (S 174 als Roelof Koets, f 31,-). Rijksmuseum, Amsterdam.



kwaliteit goed te noemen. Twee als pendanten aangeduide panelen van Maes zaten tussen de f 700,- en f 800,-. Zo'n zelfde bedrag werd genoteerd voor een groot doek met dansende boeren van Jan Steen, bijna twee keer zoveel als zijn eveneens geveilde *Doktersbezoek*, thans in het Wellington Museum te Londen. Een *Piskijker* van Jan van Staveren, vermoedelijk een kopie naar het bekende stuk

van Dou in Wenen, haalde zelfs f 1280,-. Rembrandt scoorde opnieuw het hoogst. Zijn *Vrouw met drie kinderen in een landschap*, door Carli in 1796 op de veiling Hooft voor f 1430,- aangekocht, ging voor f 3205,- van de hand; het *stout penseel, en de tooverachtige werking van licht en bruin* ten spijt, geldt het sinds lange tijd als een topstuk van zijn leerling Nicolaas Maes³⁵.

De Zuid-Nederlandse 17de-eeuwse meesters namen met een dertigtal werken een relatief bescheiden plaats in. Het accent lag voornamelijk op Jordaeus, Van Dijk en Rubens die respectievelijk met drie, vier en vijf werken waren vertegenwoordigd. Waarschijnlijk waren zijn toeschrijvingen, al of niet bevestigd door De Lelie, ook hier iets te optimistisch. Geen van de portretten en historiestukken kon althans worden achterhaald, hetgeen min of meer te verwachten viel gezien de lage en in het geval van Van Dijk ronduit slechte opbrengsten (een *portret* en een *Meleager en Atalante* kwamen niet verder dan f 11,10 en f 12,10). De Hollandse 18de-eeuwse school omvatte zo'n tachtig nummers. Het merendeel daarvan stond, zoals bij zijn mecenaat al naar voren kwam, op naam van kunstenaars van Brentano's generatie of jonger. Ook hier een numeriek overwicht voor het zo gewaardeerde landschap, met hoge opbrengsten variërend van circa drie- tot zeventienhonderd gulden voor mensen als Kobell, P. G. van Os, Van Drielt en Jacob van Strij. Andere goed vertegenwoordigde genres waren het figuur- en interieurstuk (afb. 13) en stilleven. De Rome-gangers waren bij hem daarentegen maar schaars aanwezig. Geen enkel werk van Knip, Voogd of Teerlinck, alleen twee italianiserende landschappen van Dupré en een geschilderd zelfportret (*zittende aan eene tafel te teekenen*) van Grandjean. Een bijzondere groep binnen de Nederlandse school waren de stukken uit de 15de en 16de eeuw. Volgens Bille en Niemeijer nog een randgebied in de Hollandse 18de-eeuwse kabinetten, op een paar relatief gezochte meesters na, zoals Lucas van Leyden, Joos van Cleve, Rottenhammer en de Fluwelen Brueghel.

Deze *stukken der Oudheid*, zoals ze in

Afb. 12. I. Walraven. Het sterfbed van Epaminondas, 1726 (S 365, f 310,-). Rijksmuseum, Amsterdam.



Brentano's catalogus wel worden genoemd, waren volgens Van Eynden vooral van belang om daaruit den voortgang der kunst te zien³⁶. Het is goed mogelijk dat hij zich daarmee beriep op een uitlating van Brentano zelf. Op grond van bezoekersverslagen weten we dat hij eerst de oudste stukken uit de collectie toonde, en vervolgens pas de Nederlandse meesters 'uit den besten tijd' (Scheltema) en de Italianen. Een zekere hiërarchie dus in de volgorde van bezoek, ongetwijfeld bedoeld om het belang van de beide laatste scholen aan te scherpen. Onder de 15de-eeuwse panelen vinden we een *Kruisiging* van Geertgen tot Sint Jans, een triptiek van Hans Memlinc (met f 235,- veruut het duurste stuk), een Aelbert van

Ouwater en twee *aan elkander* behorende panelen door Rogier van der Weyden, voorstellende Christus die zich na de opstanding aan Maria vertoont. De 16de eeuw was met zo'n dertig schilderijen vertegenwoordigd. Enkele namen hier: Jan Gossaert, Quinten Matsys, Lucas van Leyden (met liefst vier, overigens niet teruggevonden werken, waaronder een zelfportret *in zijne jongelingsjaren, in het zwart gekleed, met de hand op een doodshoofd*), Jan van Scorel, Rottenhammer en Cornelis van Haarlem³⁷. De juistheid van veel van deze toeschrijvingen valt te betwijfelen. Vermoedelijk zaten er nogal wat kopieën onder, al of niet naar prenten (Lucas van Leyden). Enkele andere vallen, tenzij er zetfouten in het spel zijn,

Afb. 13 (boven). A. van Strij. Interieur met vrouw en kind (S 328, f 370,-). Rijksmuseum, Amsterdam.
Afb. 14 (onder). Giovanni Bellini. Madonna met heiligen (S 24, f 1360,-), Louvre, Parijs.



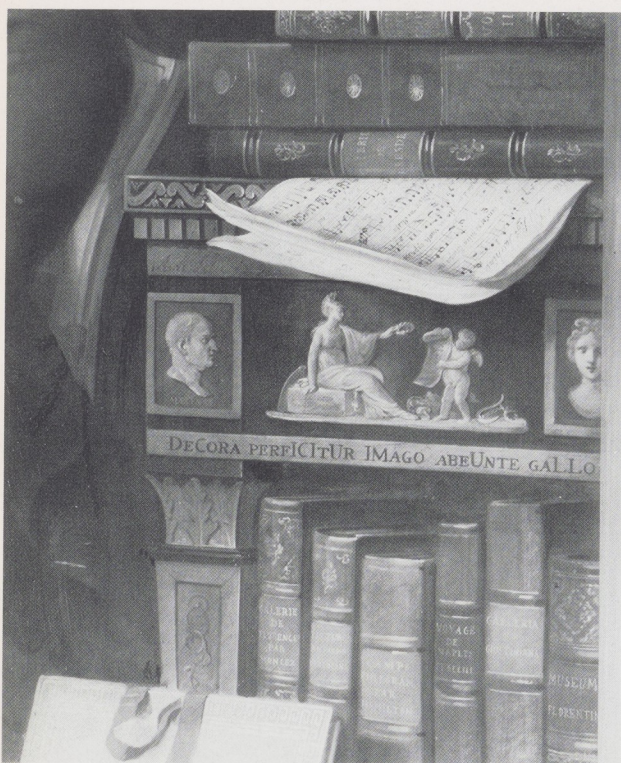
vanzelf al af op grond van de opgegeven dateringen, zoals de 1426 gedateerde triptiek van Memlinc, de in 1562 geschilderde *Kruisdraging* door Hiëronymus Bosch en de nog onbekende *Genezing van kreupelen door Paulus* van Maarten van Heemskerck, gedaan in 1575, één jaar na zijn dood!

Met uitzondering van de Italianen week Brentano in zijn belangstelling voor andere buitenlandse scholen niet wezenlijk af van het tot nog toe bekende patroon. Van Franse en Spaanse meesters bezat hij voornamelijk wat 17de-eeuws werk, waaronder een portretje door Philippe de Champaigne, een *Kruisafneming* van Lebrun, twee Ribera's, een Murillo (aangekocht op de veiling Rendorp in 1794) en een *Fruitvrouw* van Velasquez. Engelsen ontbraken geheel. Voor de Duitse school was de belangstelling weer iets groter, vooral voor de vroege 16de eeuw. De reeks werd bepaald door grote namen als Dürer, Holbein (meesters die volgens Bille in de 18de eeuw al tamelijk gezocht waren), Cranach, Altdorfer en Grünewald, van wie er overigens niet één meer wordt gezien als eigenhandige maker. In enkele gevallen, zoals Holbeins portret van Melanchton en het zelfportret van Dürer (voorheen in de collecties van Fouquet en Luyten) ging het vermoedelijk weer om een kopie. Het aantal portretten binnen de groep was vrij groot: zes van de in totaal elf stuks³⁸. Voor de rest waren het bijbelse thema's, waaronder ook drie werken van Schongauer, Dürer en Hans van Aken die door Achtienhoven op de veiling van C. Ploos van Amstel in 1800 voor iets meer dan f 100,- zijn aangekocht. Na de Noordnederlandse school vormde de Italiaanse met zo'n tachtig werken de grootste groep. De meeste dateerden uit de 16de en 17de eeuw. Het Trecento was niet vertegenwoordigd; de belangstelling daarvoor ontstond in Nederland – een paar verzamelaars met een wat ruimer gezichtsveld uitgezonderd – pas in de loop van de negentiende eeuw³⁹.

Wie de catalogus doorneemt raakt onmiddellijk onder de indruk van het aantal grote namen als Leonardo, Rafael (3 ×), Correggio (3 ×), Titiaan (5 ×), Caravaggio (3 ×), Annibale Carracci (3 ×), Pietro da

Afb. 15. Detail van afb. 16. (foto A.V.C., Vrije Universiteit)

Afb. 16 (rechts). A. de Lelie. Portret van J. A. Brentano (dk, 285 × 60 cm), 1813. Stichting Brentano, Amstelveen (foto Stichting Iconographisch Bureau, Den Haag).

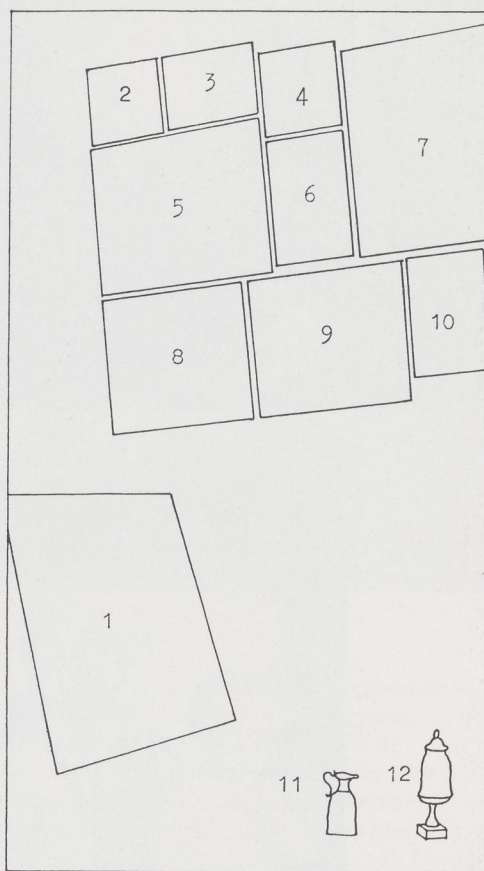


Cortona (2 ×) en Guido Reni (5 ×). De meeste van zijn Hollandse tijdgenoten zullen er niet van onder de indruk zijn geraakt. De eerder genoemde Sir John Murray evenmin, alleen liet hij zich in zijn oordeel leiden door zijn kennerschap: *The Italian pictures*, zo noteerde hij bij zijn bezoek in 1819, *are very bad, and this is the more disappointing from their bearing the names of Raphael, Coreggio, and other great masters*⁴⁰. Geen van deze toeschrijvingen heeft inderdaad stand kunnen houden. Alleen de kennelijk ook door Brentano als topstuk beschouwde *Madonna met heiligen* van Giovanni Bellini (afb. 14 en 16) staat nog altijd op diens naam; nadat het op zijn veiling met f 1360,- veruit de hoogste opbrengst haalde kwam het terecht in de collectie van Willem II (sinds 1859 in het Louvre).

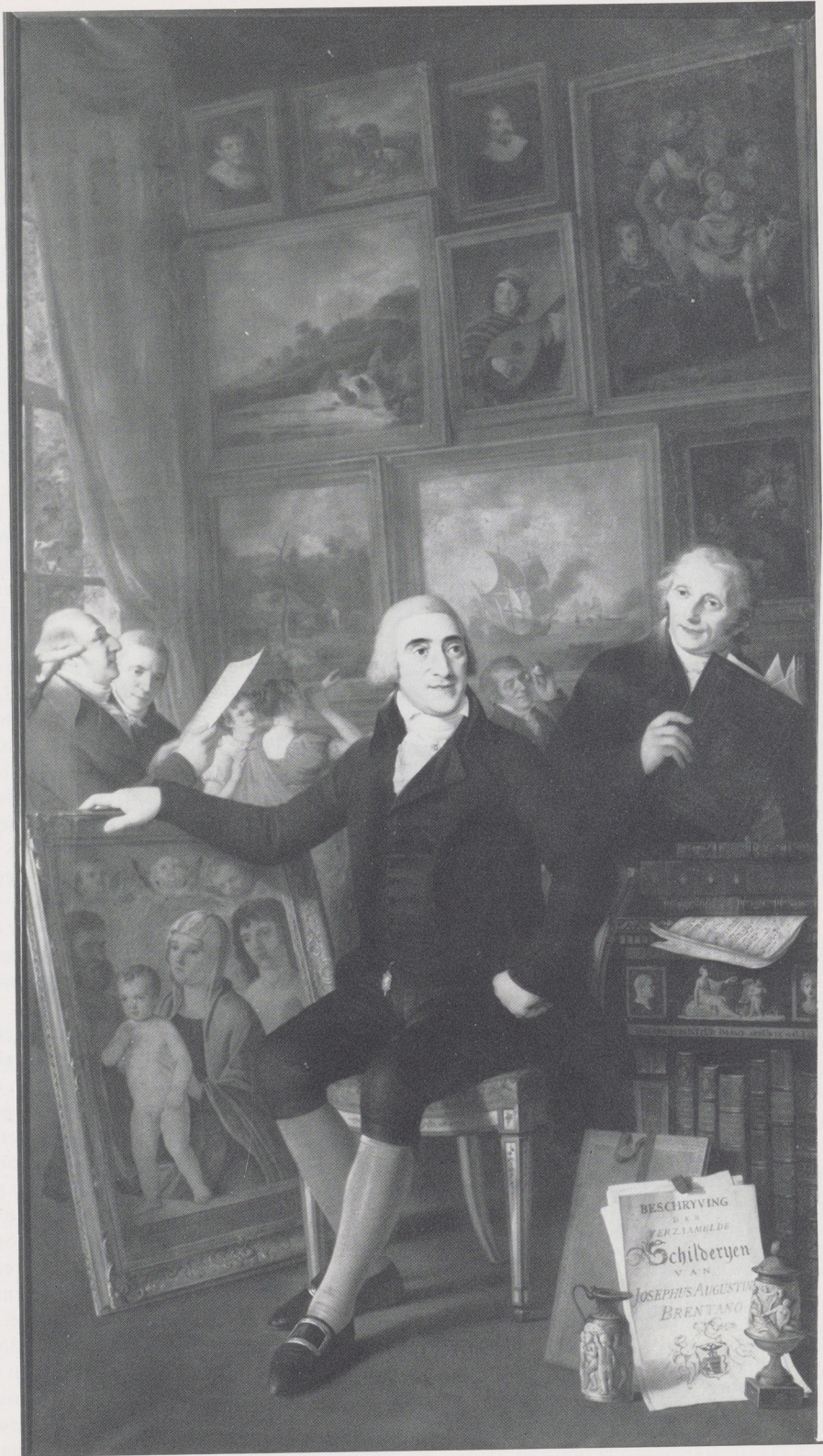
De overige zaken, waarover we iets korter kunnen zijn, waren in een apart catalogusdeel opgenomen:

Afb. 17. (zie afb. 16)

- 1 Giovanni Bellini (afb. 14)
- 2 Rubens S 293, f 31,-
- 3 D. van den Bergen S 30, f 360,-
- 4 (?) Van Dijk S 97, f 30,-
- 5 J. van Ruisdael S 300, f 6300,- (National Gallery, Londen)
- 6 Frans Hals S 133, f 111,- (kopie naar origineel in coll. Rothschild, Parijs)
- 7 Rembrandt S 282, f 3205,- (thans als Nicolaes Maes, part. coll.)
- 8 A. van de Velde (afb. 8)
- 9 W. van de Velde de Jonge S 345, f 5650,-
- 10 Rembrandt S 281, f 430,- (kopie naar origineel in Louvre, Parijs)
- 11 Albert Vinckenbrinck B 23, f 45,-
- 12 Anoniem B 24, f 114,-



- beeldhouwwerken en rareiteiten nrs. 1-73
- prenten (1911 exemplaren) nrs. 1-43
- tekeningen:
 - Kunstboek A (60 ex.) nrs. 1-48
 - Omslag B (26 ex.) nrs. 1-9
 - in vergulde lijsten nrs. 1-8
- prentwerken en boeken nrs. 1-449



Afb. 18. Detail van afb. 2.



Beeldhouwwerken en rariteiten

Brentano's catalogus vermeldt in totaal 39 nummers *beeldwerken*, voor het merendeel bestaande uit kleinplastiek in marmer, ivoor en (palm)hout. De catalogus opent met de wat kostbaardere stukken: een aantal verkleinde replica's naar antieke, zeker binnen de kring van Felix Meritis ook na 1800 nog bewonderde beelden, zoals de *Apollo Belvedere*, de *Venus Medici*, de *Spelende sater* en de *Kampvechter*. Brentano had ze niet in afgietsels (Ploos, Braamcamp, de Hope's) maar van *Carrarisch* marmer, net als Coclers. Baron Van Heeckeren kocht er drie, en betaalde zo'n f 300,- à f 500,- per stuk.

Waar Brentano ze vandaan had is niet bekend. Mogelijk betrok hij ze rechtstreeks uit Italië waar vooral te Rome – Brentano bezocht die plaats in 1786⁴¹ – in de tweede

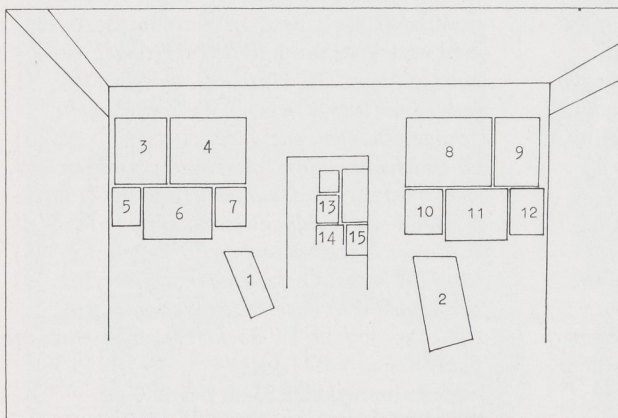
helft van de achttiende eeuw op grote schaal kopieën en afgietsels werden verhandeld⁴². Hoewel ze nergens expliciet genoemd worden stonden ze vermoedelijk in de tuin opgesteld; *naar den eisch van den tijd*, zoals Bille opmerkte met betrekking tot de serie afgietsels die Braamcamp bezat⁴³.

In de verzegelingsakte opgemaakt na de dood van Brentano wordt binnenshuis op twee plaatsen melding gemaakt van *beelden*: in het voorhuis, waar één – niet nader omschreven – stuk stond opgesteld, en in de zaal, waar sprake is van *vier beelden als twee onder en twee zonder stolpen*. Met deze laatste werden ongetwijfeld de twee groepen bedoeld, welke in de rubriek *rariteiten* onder nummers 47 en 48 omschreven staan als twee beschilderde *Piramiden* van de hand van Maderna (op De Lelie's zaalstuk is er nog net een zichtbaar op de tafel onder de spiegel) en *twee fraaije beelden van gebakken aarde, vertoonende een Herder en eene Herderin, met bijwerk, staande onder groote glazen stolpen*. Scheltema's opmerking dat de zaal *rijke versieringen van beelden en vazen* bevatte, is in dit verband verwarrend⁴⁴. Het is niet uitgesloten dat hij daarmee doelde op deze vrijstaande groepen, alsook op de kostbare albasten en ivoeren vazen welke verderop in de catalogus staan vermeld; maar we kunnen er ook een verwijzing in zien naar de *reliëfs* van het kamervries en de geschilderde figuratieve elementen en vazen van de pilasterpanelen.

Behalve de zojuist genoemde zaken bestond de collectie voornamelijk uit basreliëfs in ivoor, palmhout en was; bronzen, *moderne* 16de- of 17de-eeuwse beelden of gemmen, die we daarnaast ook wel bij anderen tegenkomen, bezat hij niet. De ivoeren vormden als gezochte *preciosa* de grootste groep (16 stuks). Het zijn veelal anonieme werkjes met bijbelse scènes en voorstellingen gebaseerd op schilderijen. Ze waren geplaatst in vergulde of ebbehouten lijsten met glas en fungeerden dus als muurdecoratie. De destijds zo populaire Francis de Bossuit ontbreekt in deze reeks. Wel staan er enkele op naam van andere favoriete kunstenaars als Albert Vinckenbrinck en Albrecht Dürer. Maar wat deze toeschrijvingen waard zijn

Afb. 19. (zie ook afb. 2)

- 1 (?) Correggio S 74, f 40,-
- 2 Leonardo da Vinci S 361, f 305,-
- 3 Murillo S 236, f 155,-
- 4 Caravaggio S 64, f 135,-
- 5 (?) F. Barocci S 17, f 30,-
- 6 Titiaan S 332, f 115,-
- 7 Sassoferrato S 306, f 25,- (cf exemplaar Rijksmuseum, Amsterdam)
- 8 G. van Honthorst S 147, f 62,-
- 9 J. Gz. Cuyp S 77, f 20,-
- 10 G. Chiari S 71, f 21,-
- 11 Italiaanse school S 384, f 25,-
- 12 Titiaan S 335, f 46,-
- 13 Reni S 122, f 26,-
- 14 Giovanni Bellini (afb. 14)
- 15 Rembrandt (afb. 17. nr. 10)



blijft een open vraag, omdat niet één ervan is teruggevonden. Alleen van de ivoren beker van Vinckenbrinck met een voorstelling van de zeven vrije kunsten en voorzien van een zilveren bodem bezitten we nog een visuele indruk; hij is namelijk afgebeeld onder op het schilderij van De Lelie (afb. 16), tezamen met een (anonieme) ivoren vaas waarop Diana en Actaeon zijn afgebeeld⁴⁵. Achtienvonden had hem voor f 41,- aangekocht op de veiling van Cornelis Ploos van Amstel in 1800, evenals de drie portretten door Dürer en een reliëf met spelende putti op naam van Quellinus.

De categorie *rariteiten*, met daaronder de al even genoemde boetseersels in was, bevatte in het algemeen weinig zaken van belang. Naast wat glas- en aardewerk, drie vergrootglazen, een camera obscura en enkele op marmer en ivoor geschilderde

miniaturen naar bekende meesters, zaten er een achttal door Maderna gedecoreerde tafeltjes bij, die ongetwijfeld deel uitmaakten van het door hem ontworpen decoratie-programma voor de zaal. Bij de behandeling daarvan komen ze uitgebreider aan de orde.

Prenten en tekeningen

Hoewel het aantal van ruim 1900 prenten dat enigszins doet vermoeden, was Brentano niet een echte verzamelaar-connoisseur van bijzondere, op zichzelf staande drukken. Verreweg het meeste was reproductiegrafiek, aangekocht als afgeronde, losbladige (?) reeksen, die in kunstboeken of omslagen werden bewaard. De meeste dateren uit de tweede helft van de achttiende eeuw en bevatten werk naar beroemde Italiaanse en Hollandse meesters; Rafael, Guercino, Teniers, Rembrandt, Wouwerman, e.a. Soms in de vorm van representatieve overzichten, maar ook wel als speciale selecties uit bestaande verzamelingen zoals het keurvorstelijk bezit te Düsseldorf of de Galerij van Florence. Een paar keer komen we ook thematisch geordende reeksen tegen, zoals historiestukken (door Pietro Testa), topografie en portretten (bijv. 118 stuks van *doorluchtige personen uit Groot-Brittanje* door Knaption naar werk van onder anderen Holbein, Van Dijck en P. Lely).

Ook de relatief weinige vrije grafiek kocht hij veelal aan in de vorm van bestaande series. In zijn catalogus worden ze ingeleid als *het eigen geëiste werk van*, al of niet voorzien van een portret van de kunstenaar. De vroegste series – een latere bewerking van Dürers Passie-reeks niet meegerekend – zijn die van Ludolph Bakhuysen, Pieter van Laer en Karel Dujardin (van Rembrandt bezat hij, typerend genoeg, geen enkele ets). Daarnaast zijn het uitsluitend eigentijdse en, op Angelica Kaufmann na, Hollandse meesters, waaronder Hermanus Fock, H. Numan en J. E. Marcus.

Zijn kleine verzameling tekeningen, ondergebracht in een Kunstboek (61 stuks), een Omslag (26 stuks) en acht in lijsten aan de wand, geeft in zeker opzicht een nog eenzijdiger beeld te zien. Kunstboek A bestond voornamelijk uit gekleurde teke-

ningen, uitgevoerd in water- of dekverf, en meest op naam van Hollandse 18de-eeuwse kunstenaars. Daaronder zaten weer veel kopieën naar 17de-eeuwse voorbeelden, onder andere door *specialisten* als A. Schouman, Martinus van der Jagt, Leendert de Koningh en K. F. Kraul. Evenals we bij de prenten zagen, hechtte hij ook hier kennelijk meer belang aan een tekenkunst in dienst van de schilderkunst – als een soort aanvullende informatie over de schilders in zijn collectie – dan dat hij ze waardeerde en verzamelde als op zichzelf staande uitingen. Krabbels of schetsen, van Nederlandse of buitenlandse tekenaars, zoekt men dan ook tevergeefs. De fijnproevers die daarnaar op zoek waren zullen zijn mappen, zo ze daar al om vroegen, snel hebben dichtgeslagen; ze konden beter terecht bij verzamelaars als Hendrik Willink, J. de Vos of – als het om prenten ging – bij Jan IJver⁴⁶.

Wie Brentano om Italiaanse tekeningen vroeg moet eveneens wat teleurgesteld hebben gereageerd. Van de grote namen die men in de zaal te zien kreeg, kon hij geen enkel staal tonen. Op negen *Stuks modellen voor Schoorsteenmantels; met O.I. inkt* van Cardelli na, bezat hij uitsluitend werk van Maderna, zij het wel in grote hoeveelheden. Van de 26 tekeningen in Omslag B (die van Cardelli inbegrepen) stonden er veertien op zijn naam; daar komen dan nog bij de vijf stuks in vergulde lijsten en de 56 studies *op zijne reize in den jare 1800, gedeeltelijk naar de natuur, en gedeeltelijk naar origineele stukken geteekend*, een bewijs overigens dat hij kennelijk ook na de totstandkoming van de zaal omstreeks 1791 nog contact met Maderna onderhield. Over diens persoon en werk komen we hieronder nog te spreken.

Prentwerken en boeken

In vergelijking met zijn prenten en tekeningen zal zijn bibliotheek meer waardering hebben geogost. Niet zo zeer vanwege de omvang of verlichte, erudiete geest die er uit sprak – klassieke auteurs en zelfs de meer eigentijdse letterkunde ontbraken vrijwel geheel – alswel door de reeks kostbare, in die tijd zeer gezochte folianten op het gebied van verzamelingen en oudheden. De belangrijkste

daarvan verschijnen, zorgvuldig geselecteerd en met herkenbare titels, zowel in het door Maderna geschilderde schoorsteenstuk (afb. 25) als in De Lelie's meer *samenvattende* beeld van Brentano als verzamelaar (afb. 15 en 16).

In vergelijking met de boekerijen van De Smeth van Alphen (1810) en Dirk Versteegh (1823) was die van Brentano kleiner en minder *universeel*. Hoewel hij als 18de-eeuwer uiteraard nog oog had voor andere terreinen, zoals natuurlijke historie, geschiedschrijving en geografie, vormen deze bij hem toch een randgebied en was zijn bibliotheek in hoofdzaak afgestemd op zijn kunstbezit. Dit zien we tevens terug in de rubricering van zijn catalogus: A. *Museums, galerijen en kabinetten* (nrs. 1–41); B. *Verzamelingen, schilderschoolen, enz.* (nrs. 42–74); C. *Geschiedkundige tafereelen, portretten, enz.* (nrs. 75–124); D. *Oudheden* (nrs. 125–160); E. *Bouw- en beeldhouwkunde* (nrs. 161–185); F. *Reizen, gezigten en beschrijvingen* (nrs. 186–234); G. *Leven der schilders, verhandelingen over de schilderkunst, enz.* (nrs. 235–309) en H. *Boeken in onderscheidene vakken* (nrs. 310–449).

Op een betrekkelijk klein percentage 17de-eeuwse uitgaven na dateren vrijwel alle werken uit de 18de eeuw. Zeldzame vroege drukken of manuscripten, zoals we die bij Ploos van Amstel of Versteegh aantreffen, komen bij Brentano niet voor; de enige uitzondering daarop is een afschrift van de door Jan de Bisschop aangelegde reeks aantekeningen over Italiaanse kunstenaars. Evenals enkele andere, voornamelijk op Italiaanse kunst betrekking hebbende uitgaven werd het door Achtienhoven op de veiling van Ploos in 1800 aangekocht; Brentano betaalde er f 51,- voor. Versteegh nam het in 1822 van hem over voor f 6,- (momenteel in de collectie van het K.O.G.). De vele rijk geïllustreerde beschrijvingen van buitenlandse collecties, gebouwen en steden vormden ongetwijfeld een van de aantrekkelijkste onderdelen uit het geheel. De bekendste daarvan, alle in folioformaat, waren Visconti's zevendelige *Il Museo Pio-Clementino* (1782–1807), het *Museum Florentinum* (vanaf 1731; mogelijk aangekocht

Afb. 20. Titelblad van *Le Antichità di Ercolano esposte*, 1757. (foto A.V.C., Vrije Universiteit).



op de veiling van Jan de Bosch in 1782 voor f400,-), de *Galleria Giustiniani* (1640), het zeer gezochte en invloedrijke *Le Antichità di Ercolano* (8 dln., 1757–1792; afb. 20), de *Voyage Pittoresque de Naples et de Sicile* (4 dln.; 1781–1786) van J. C. R. de Saint-Non, met medewerking van zo'n twintig Franse graveurs, en ten slotte William Hamiltons beroemde *Campi Phlegraei, ou observations sur les volcans des deux Siciles* (1776 en 1779), een *allerschoonst exemplaar* met ruim vijftig door Pietro Fabris vervaardigde en met gouache ingekleurde prenten. Daarnaast komen we binnen dezelfde categorie talloze andere uitgaven tegen die tezamen een uitstekend overzicht bieden van wat er in Rome, Napels en Florence – om de belangrijkste steden te noemen – te zien was,

zowel op het gebied van de antieke kunst als meer recente, 16de- en 17de-eeuwse zaken (frescocycli van Rafael, Vasari, Carracci, e.a.). Evenals bij De Smeth van Alphen en Versteegh vinden we ook bij Brentano een aparte rubriek *oudheden*, met daarin tal van plaatwerken en boeken variërend van algemene overzichten (bijvoorbeeld Abbé de Montfaucons *L'Antiquité expliquée*, 10 dln, Parijs 1719–24) tot detailstudies over bouwen en beeldhouwkunst, numismatiek, vaasschilderkunst, zeden, etc. De overige landen volgden bij hem op enige afstand, met uitzondering van plaatsen als Parijs, Versailles en Düsseldorf die goed en, in het geval van Versailles, zelfs uitgebreid waren vertegenwoordigd⁴⁷.

In zijn bibliotheek bevond zich opnieuw veel prentwerk naar schilderijen en tekeningen van bekende meesters uit de diverse scholen. We bedoelen nu niet de uitgaven van musea of kabinetten, maar afzonderlijke reeksen zoals het in rubriek A genoemde *Schilder-thooneel van David Teniers, zijnde 248 afbeeldingen naar zijne Schilderijen* (Brussel, 1660). De meeste komen echter voor in de rubriek *verzamelingen, schilderschoolen, enz.* Series naar Titiaan, A. Carracci, Caravaggio, Salvator Rosa maar ook naar Holbein, Poussin en natuurlijk Noord- en Zuidnederlandse meesters. Binnen deze laatste groep ging het weer vooral om landschappen, waaronder die van Brueghel, Rubens, Both en Waterloo (88 *eigen geëstte landschappen*). Binnen de *geschiedkundige tafereelen, portretten, enz.* kon hij eveneens het nodige tonen, zoals Dürers Passie-serie of de veldslagen van Alexander en Prins Eugenius door respectievelijk Charles Lebrun en Huchtenburg. Van Dijck was zelfs met enkele honderden portretten aanwezig⁴⁸. Wie daarnaast geïnteresseerd was in de levensbeschrijvingen van deze kunstenaars kon putten uit een grote reeks naslagwerken. Voor Italië bezat Brentano onder andere afzonderlijke werken over kunstenaars uit Rome, Napels, Verona en Bologna. Maar ook voor Franse, Engelse en Duitse meesters kon men goed terecht. De complete reeks van Nederlandse uitgaven – van Van Mander tot en met Van der Willigen – hebben we al

genoemd; enkele daarvan werden, samen met het zojuist genoemde standaardwerk van de De Montfaucon, aangekocht voor de bibliotheek van de Vierde Klasse⁴⁹. De meest uitgebreide en de kostbaarste reeks op dit gebied was de twintigdelige *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles* door C. P. Landon (Parijs 1803–1813); het ging weg voor f 150,—.

De aandacht voor theoretische verhandelingen bleef bij dit alles iets achter, al komen we wel bekende werken tegen van schrijvers als De Piles, Mengs, Sulzer en Reynolds.

De inrichting

Dankzij bezoekersverslagen, de boedelinventaris en de stukken van De Lelie is gelukkig het een en ander bekend over de wijze van inrichten en de verdeling van de collectie over de diverse vertrekken. Enkele werken in de gang en het portaal niet meegerekend waren de schilderijen over vijf vertrekken verdeeld. *The five rooms we saw, schrijft Murray, were hung with pictures from the floor to the ceiling. Some of them have no chimnies, and from the scarcity of chairs appear never to be used*⁵⁰. Uit andere verslagen weten we dat de werken naar school en ontstaansperiode waren gerangschikt, een wijze van indelen die in de meeste kabinetten omstreeks 1750 nog ontbrak. Zo noteerde Scheltema naar aanleiding van het bezoek van Alexander in 1814: *Alhier werden zij in de zijkamer geleid, welke gevuld is met schilderstukken van levende meesters. (...) Vervolgens naar de kamer geleid, waar de schilderstukken van de 14de en 15de eeuwen ten toon hangen, vestigde hij [tsaar Alexander] de meeste aandacht op de afbeeldingen uit de kerkelijke geschiedenis. Met geen minder genoegen bezocht hij de twee zalen met schilderijen van Nederlandsche meesters uit den besten tijd. (...) In de zaal voor de Italiaansche school stond hij geheel verrukt, niet alleen door de schilderijen der voornaamste meesters, maar ook om de rijke versieringen van beelden en vazen (...)*⁵¹. Van Eynden scherpt dit nog aan door voor de vroege kunst te spreken van een *Kabinetje met zeer oude schilderijen uit de Nederlandsche en Duitsche school*. Met de boedelbeschrijving en de plattegrond

van architect Pieters uit 1928 (afb. 5) als basis kunnen we iets meer te weten komen over de hier bedoelde vertrekken en hun inrichting. De bouw- en bewoningsgeschiedenis van het pand als zodanig laten we hier verder buiten beschouwing⁵².

Beneden, dicht bij de keuken en uitkijkend op de tuin, had Brentano zijn sober ingerichte kantoor. Behalve een kachel, pendule, wat meubeltjes en een boekenkast vermeldt de verzegelingsakte nog *enige schilderijen en objecten van weinige betekenis*. De *beneden zijkamer* daarentegen was gestoffeerd en daarmee meer afgestemd op bezoek. Wellicht werd hij gebruikt voor kunstbeschouwingen, te oordelen naar de aanwezige tafels (een met groen laken) en de mahoniehouten kunstkast *dienende ter berging van groote kunstboeken en omslagen* (prenten en tekeningen). Of De Lelie ons hier, net zoals voor de zaal, precies verslag doet (afb. 6), is onduidelijk; de boedelinventaris maakt in elk geval wel melding van stoelen, een kachel, tabaksdozen, theegoed en een tafelschel.

Onduidelijk is ook of hier schilderijen hingen. Gelet op de omvang van de collectie mogen we aannemen van wel, maar in de verzegelingsakte (met daarin soms exacte aantallen voor andere vertrekken) wordt er niet over gesproken.

Ervan uitgaande dat de vijf vertrekken voor bezichtiging slechts over twee verdiepingen waren verspreid, zal Scheltema met de *zijkamer* voor levende meesters de grote voorkamer op de bovenverdieping hebben bedoeld en niet die naast zijn kantoor of de zaal. De zijkamer op de hoofdverdieping was ongetwijfeld gereserveerd voor de Hollandse meesters *uit den besten* tijd, te weten de 17de eeuw, terwijl die op de benedenverdieping alleen al op grond van zijn geringe hoogte van circa 2,5 m afvalt. Zoals Van Eynden ons al meedeelde was De Lelie's grote portret uit 1813 (285 × 160 cm; afb. 16) bestemd voor het vertrek met *levende meesters*⁵³. De nadrukkelijke verwijzingen hierin naar zijn mecenaat en interesses (het muziekblad bevat een gedeelte van een aria van Sacchini) maken die plaatsing, juist ook aan het begin van de rondleiding, logisch. Als we er een circa 50 cm hoge lambris onder denken moet

het precies gepast hebben in deze 3,35 m hoge voorkamer, bijvoorbeeld tussen de op de plattegrond aangegeven (latere?) kasten, waar een kachel of schouw ontbrak. De marmeren penanttafel met spiegel, die tezamen met de gedrapeerde gordijnen als één geheel werd getaxeerd, stond waarschijnlijk tegen de damwand tussen de beide vensters. Verder was de kamer tamelijk leeg. Behalve een ingelegde tafel en wat vloerkleden wordt er niets opgegeven, zelfs geen stoelen (vergelijk de opmerking van Murray).

De rondgang leidde vervolgens naar het *kabinetje* met vroege Duitse en Nederlandse meesters. Waarschijnlijk bevond zich dat direct naast het voorgaande, ofschoon hier, behalve van schilderijen en de gebruikelijke stoffering, tevens sprake is van een spiegelkabinet en linnenkast. Het alternatief zou echter de ruimte naast de zogenaamde *boekenkamer* zijn. Maar die was, ondanks de zestien opgegeven schilderijen, ingericht als slaapvertrek⁵⁴.

De *boekenkamer* (of *boven achterkamer*) dankte zijn naam aan het feit dat hier vermoedelijk in het midden van de kamer de in zijn catalogus beschreven kunstkast stond, bestemd voor de kostbare folianten op het gebied van verzamelingen, oudheden, etc.⁵⁵. Verder wordt geen meubilair genoemd. Evenals in de *zijkamer* op de hoofdverdieping hingen voor de ramen rode *barkan* overgordijnen. Deze overeenkomst in kleuren materiaalkeuze hing mogelijk samen met het feit dat beide vertrekken aan de Nederlandse 17de-eeuwse school waren gewijd. Om welke werken het precies ging, weten we niet. De *zijkamer* telde er in elk geval 34 (tegenover 38 in de *zaal*); de *boekenkamer* zal ongeveer hetzelfde aantal hebben gehad. Daaruit blijkt overigens, dat lang niet alles – nog niet de helft – voor bezoekers tentoongesteld was.

In vergelijking met de voorgaande vertrekken was de circa 4,25 m hoge *zijkamer* meer afgestemd op ontvangst. Er stond een kleine *forte piano* en er werd wellicht in gezelschap zo nu en dan gemusiceerd. Het meubilair en de verdere aankleding waren hierop berekend: naast een kachel en twee kristallen

kamerkronen vermeldt de inventaris tien stoelen, enkele tafeltjes, een commode met daarop een Frans theeservies, wat Saxisch porselein, een spiegel in vergulde lijst, een tweetal carpetten en een duur *Smirns* kleed. In De Lelie's portret uit 1813 (afb. 16) lijkt het alsof de schilder ons een gedeelte van deze kamer laat zien. Dat is echter maar betrekkelijk en gaat stellig niet op voor de getoonde schilderijen. Tezamen met de folianten, ivooren en de Bellini betreft het hier een sterk geflatteerde selectie van de kostbaarste of meest gewaardeerde stukken.

De zaal

Komend uit de zijkamer kwam men tenslotte in de ruime *zaal* (afb. 2), waar volgens de goed ingelichte Niebuhr Brentano's *allerschönsten Gemählde* hingen: de Italianen⁵⁶. Met zijn rijke aankleding van basreliëfs, beschilderde pilasterpanelen en plafond- en schouwstuk bezat deze ruimte een hoge graad van representativiteit, die op bezoekers indruk maakte. Er was sprake, kan men zeggen, van een gerichte opbouw, niet alleen in de volgorde van bezoek (volgens Van Eijnden waren Brentano's 15de-eeuwse Duitse en Nederlandse meesters vooral van belang om *daaruit den voortgang der kunst te zien*) maar ook in de decoratie van de vertrekken zelf.

Dankzij het stuk van De Lelie en de bewaard gebleven onderdelen in het Rijksmuseum kunnen we ons nog een goed beeld vormen van dit circa 1790 ontworpen interieur. Alvorens daartoe over te gaan eerst echter iets over Giambattista Maderna, de ontwerper – en grotendeels ook uitvoerder – van het geheel.

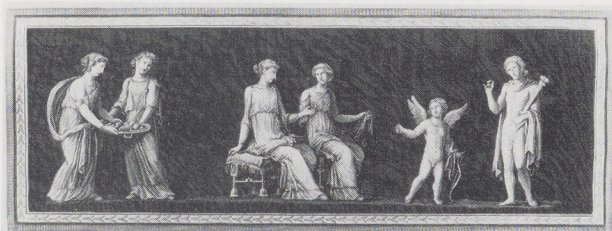
Over zijn persoon is niet veel meer bekend dan hetgeen Zannandreis al in de 19de eeuw heeft opgetekend⁵⁷. Geboren in Verona in 1753 als zoon van de steenhouwer en latere architect Francesco Maderna ging hij op jonge leeftijd in de leer bij de schilder B. G. Burato. Na een korte leertijd (*talmente avanzossi che in breve tempo fu atto ad operare da sè*) verliet hij voorgoed zijn geboorteplaats en was hij vervolgens voornamelijk actief aan de hoven van

Frankrijk, Rusland en Rome. Hoewel hij zich daar onderscheidde met zijn schilderkunst hebben we er geen voorbeelden van kunnen vinden. Zannandreis noemt wel wat andere werken, waaronder schilderijen in het theater van Tordinona en een altaarstuk in Governolo bij Mantua met *De ontmoeting tussen paus Leo en Attila*, een kopie naar een vroeg 17de-eeuws werk van Borgani. Als voorbeeld van *il bizarro suo genio a rappresentazioni giocose* noemt hij verder nog een bruiloft, waarbij een menigte dansende en zingende lieden door de vloer zakt! Ook in Brentano's bezit zaten enkele luchtig-karikaturale zaken, zoals een *zinnebeeldige en geestige* pentekening van de vergankelijkheid van het heelal, een spottekening van de Nationale Vergadering van Frankrijk en het inhalen van de koninklijke familie op 6 oktober 1789 door de *vischwijven* van Parijs. Maar ook in het plafondstuk van de zaal – we komen daar straks op – werd hier en daar de spot gedreven, al is het niet uitgesloten dat ook de opdrachtgever zelf hiervoor ideeën aanreikte, gelet op zijn portret uit 1793 (afb. 3) waarin hij zich als dertigjarige vrijgezel liet afbeelden met het boekje *L'art de connaître les femmes*⁵⁸. Na de voltooiing van de zaaldecoraties onderhield Brentano wellicht contact met hem. Dat blijkt, zoals gezegd, uit het 1800 gedateerde en volgens Murray *zeer interessante* schetsboek met 56 studies. Eveneens moet hij op de hoogte zijn geweest van Maderna's dood drie jaar later in Krakau of, volgens Niebuhr, Kopenhagen. In het artikeltje over hun relatie, waarin de decoraties overigens buiten beschouwing bleven, publiceerde Knoef een pentekening met het opschrift *Allegorie Sur la Mort prématurée du Peintre Maderna*⁵⁹. Dit niet teruggevonden werkje van de hand van de latere conservator van het Keulse Wallrafianum M. J. de Noel (1782–1849) was opgedragen aan *Maderna's Schatten und dem Kunstverehrer Herr Brentano* en zal deel uitgemaakt hebben van Brentano's album amicorum. We zien Maderna aan boord gaan bij Charon terwijl hij, omgeven door Minerva en de Tijd, zijn palet afdraagt. De verdere uitleg wordt in verso gegeven; er is daar sprake, aldus

Knoef, van de Faam die *se précipite des cieux, pour repandre sa grandeur des Murs de Rome jusqu'à la Demeure de l'ours blanc (la Russie) ou le Peintre, hélas! trop tot, termina sa carrière glorieuse...*

Bepalen we ons nu tot het interieur zelf. Hoe had Maderna zich de aankleding gedacht en wat was de eventuele strekking daarvan? De ingangswand – links op het schilderij van De Lelie – behield vermoedelijk de oorspronkelijke, zwaar classicistische geleding van 1689⁶⁰, die mede door de aanwezigheid van een wandkast en toegang vanuit de gang geen ruimte liet voor schilderijen. Vier korinthische pilasters, van het parket af oprijzend, dragen een hoofdgestel met fors uitspringende kroonlijst. De attiek daarboven sluit aan op het fries van de zijwand maar is niet als deze – bij De Lelie althans – voorzien van een figuratieve invulling. In werkelijkheid was dat waarschijnlijk wel het geval. In een beschrijving van het plafondstuk uit 1919⁶¹ wordt namelijk gesproken van een geschilderd *fries boven de deuren* met de voorstelling van *Hercules, tronend in zijn heerlijkheid aan de zijde van zijn altijd-jonge en immer-schoone gade* (Hebe); thematisch gezien een vervolg op *Hercules' apotheose* in het ovale middenstuk (afb. 26). Direct boven de met rankenwerk versierde deuren zelf zien we een gebeeldhouwd kopje, mogelijk een afbeeldsel van Mercurius zoals ook Gildemeester die in de zaal van zijn huis zou aanbrengen (afb. 1). Opvallend is verder de bonte, min of meer *Etrurische* kleurstelling: bronsgroen voor pilasters, kroon- en plafondlijst, rood voor het fries (overgenomen in de lambris en het decoratieve fries van de zijwand) en okergeel voor deuren en attiek. De wat langere zijwand was verfijnder geproportioneerd. Twee, aan de maanden oktober en november gewijde pilasterpanelen verdelen de wand hier in drie vakken die met een groene stof waren bespannen. Tussen lambris en fries was plaats voor schilderijen. We tellen er achttien, alle voorzien van moderne vergulde lijsten zoals dat in de tweede helft van de 18de eeuw, in navolging van de vorstelijke verzamelingen in het

Afb. 21. (boven) Jacques Kuyper (?). Detail kamerfries (afb. 2).
(Onder) naar een prent uit *Le pitture antiche d'Ercolano*, II (1760), p. 159. (foto A.V.C., Vrije Universiteit).



buitenland, gebruikelijk was⁶². Datzelfde streven naar eenheid zien we eveneens in de schikking: via maat en thema is gezocht naar een heldere symmetrie.

De middelste travée bevat een spiegel in vergulde lijst met aan weerszijden een koperen wandapplique. Daaronder staat een tafel. Evenals het overige meubilair is deze door Maderna bewerkt⁶³. Waarschijnlijk komt hij overeen met de in de rubriek *rariteiten* genoemde *grootte en fraai bewerkte langwerpige Tafel, staande op zes pooten, en zeer kunstiglijk met gekleurd en zeldzaam hout ingelegd, verbeeldende eenige voorwerpen der Oudheid, te Herculaneum opgedolven. In het midden prijkt een medaillon, waarop de roof der Sabijnsche Maagden is afgebeeld, zijnde omringd van arabesken; een en ander zeer fraai door den beroemden Jan Baptist Maderne, van Verona, gekleurd en gevernist*. Ook de twee in dezelfde stijl gehouden piramiden, waarvan er rechts op tafel nog juist een zichtbaar is, vinden we terug, *beide met geschilderd papier beplakt, vertoonende fabelgeschiedenissen, met arabesken, naar voorwerpen uit Herculaneum*.

Aan de bovenzijde werd de wand afgesloten met een fries. Niet duidelijk is, of de daarin opgenomen reliëfs zijn geschilderd of in stuc waren uitgevoerd. Vermoedelijk het eerste, gelet op de overige stucimitaties in de hoeken

van het plafondstuk. Ook nu weer blijken de vondsten in Herculaneum inspiratie te hebben geleverd. Verschillende groepen blijken namelijk rechtstreeks ontleend aan de negendelige reeks *Le Antichità di Ercolano*, waarvan hij een *uitmuntend* exemplaar bezat. In het citeren ging hij tamelijk vrij te werk. Hier en daar werden figuren of groepen overgenomen en in een nieuw, louter decoratief verband geplaatst (afb. 21). Men bekommerde zich kennelijk niet om de oorspronkelijke samenhang of betekenis, die, getuige de commentaren bij de prenten, lang niet altijd bekend was.

Aangezien het werk eveneens voor de pilasterpanelen werd geraadpleegd en wellicht ook voor de niet teruggevonden meubels, is het niet toevallig dat Brentano in het door Maderna geschilderde schouwstuk (afb. 25) veelbetekenend zijn hand laat rusten op één van de vijf aan de schilderkunst gewijde delen, *Le pitture antiche d'Ercolano*. Het is alsof hij zelfs met enige trots en nadruk deze invloedrijke bron prijsgeeft. Wellicht vanwege het voor Hollandse begrippen moderne karakter van de decoraties. Want hoewel in Engeland en Frankrijk de recente archeologische vondsten al eerder en op veel ruimere schaal interieurontwerpers inspireerden, al dan niet resulterend in complete *Etruskische* vertrekken (Adam), zette deze nieuwe mode zich in Holland pas omstreeks 1790 door. In dezelfde tijd dat Maderna bij Brentano verbleef, werkte Abraham van der Hart in 1791 op een steenworp afstand aan de belangrijkste vertrekken van het zogenaamde Deutz-huis (Herengracht 502). De door hem gekozen aankleding – volgens Van Swigchem een van zijn eerste proefnemingen *met een nieuwe stijl (...) in Adam-trant*⁶⁴ – omvatte naast *Etruskische* motieven voor schoorsteenomlijstingen ook fraai gestucte arabeskenpanelen met medaillons of *onixen*, ontleend aan grotesken van G. da Udine in het Vaticaan. Wat later paste Van der Hart diezelfde stijl toe voor vertrekken in het Hodshon-huis (1795) en het Barnaart-huis (1806), beide in Haarlem. Een iets vroeger voorbeeld, eveneens te Haarlem, levert de ronde muzieksalon van

het voor Henry Hope gebouwde Paviljoen Welgelegen (1786-'90)⁶⁵. Nu in een combinatie van gestucte wandpanelen en geschilderde friezen die een duidelijke symbolische samenhang bezitten. De schilder van deze imitatie-reliëfs was de in classicistische trant werkende Amsterdammer Jacques Kuyper (1761–1808), die daarnaast ook als *boetseerder* van dit soort werk een zekere faam genoot; als zodanig noemt Van Swigchem hem als een van de mogelijke vervaardigers van het stucwerk in het Deutz-huis⁶⁶. Met meer zekerheid laten ook de *reliëfs* bij Brentano zich aan hem toeschrijven. Dit vooral op grond van zijn aanwezigheid op De Lelie's zaalstuk, waar hij – en face geportretteerd (afb. 18) – samen met Jan Kamphuijsen en de zittende De Lelie in een geanimeerd gesprek is over de zojuist gearriveerde Leonardo da Vinci. Dat het hier in elk geval gaat om kunstenaars die voor Brentano werkzaam waren, weten we dankzij de vroege beschrijving van het schilderij door Van Eynden: *de beeldenissen van dien Heer [Brentano], benevens die van verscheidene zijner Kunstvrienden, zijn daarin zeer kennelijk, alsmede die van eenige Kunstschilders toen alle, voor dien ijverigen liefhebber werkende, en welke hier voorkomen, als bezig zijnde met een stuk van Leonard da Vinci te bezichtigen...*⁶⁷ Verlaten we nu deze reliëfs en kijken we verder met de klok mee dan zien we, dat voor de vensters opnieuw rode, gedrapeerde overgordijnen hangen. In tegenstelling tot de zij- en boekenkamer zijn ze hier echter niet van barkan maar van damast. Onder de vensters waren mogelijk achtkantige tafeltjes opgesteld. De catalogus noemt er althans drie, beplakt met geschilderde voorstellingen van een landschap, wat vruchten en een ontvoering van Deianeira, de vrouw van Hercules, welke in zekere zin preludeert op het thema van het plafondstuk. De laatste wand tenslotte, eveneens volgehangen met schilderijen, zal op dezelfde wijze zijn geleed als die daar tegenover. Aan weerskanten van de schouw stonden waarschijnlijk de *twee fraaije, langwerpige Penanttafels (...) met schulpwerk gebeeldhouwde en zwaar vergulde pooten*. Ze waren wederom beplakt met voorstellingen,

dit keer van *zinnebeelden van gedierten, met vogels en bloemen*. Denken we daar stoelen naast dan komen we – de twee naast de tafel onder de spiegel meegerekend – uit op de zes stuks vermeld in zijn inventaris.

Hoe de schouw er uit gezien heeft weten we niet. Gelet op de algehele modernisering mogen we aannemen, dat dit belangrijke onderdeel niet is overgeslagen. Misschien dat één van de negen getekende *modellen* van Cardelli⁶⁸ als voorbeeld heeft gediend. Doordat niets bewaard is gebleven kunnen we ons daar echter geen voorstelling van maken, al moeten we ook hier rekening houden met een mogelijk bredere inbreng dan alleen die van Maderna en Kamphuijsen. Op de schoorsteenmantel stond, geflankeerd door twee kristallen girandoles, de fraaie Lodewijk XVI pendule van Folin Lainé. Evenals het schouwstuk is hij nog altijd in bezit van de stichting. Het schouwstuk zelf bevatte Maderna's levensgrote portret van Brentano (afb. 25)⁶⁹. De opdrachtgever zien we hier ten voeten uit, op zeven- of achtendertigjarige leeftijd. Zijn brede, zwarte wenkbrauwen steken scherp af tegen het met meel gepoederde haar. Hij is gekleed in een lichtbruine frac, die zicht laat op een met goudkleurige zijde geborduurd vest. Over zijn schouder en arm hangt quasi nonchalant een blauwe cape. Met zijn rechter hand houdt hij een stukje kapot gebeten hout omhoog. Zijn poedel of *krulhond*, zoals hijzelf zei, lijkt het zojuist te hebben geïmporteerd en dringt nu opnieuw aan. Met zijn andere hand rust Brentano op een van de zojuist genoemde folianten van *Le pitture antiche d'Ercolano*. De twee staande delen behoren tot de reeks gewijd aan het *Museum Florentinum*. De tafel waar ze op staan wordt volgens de laatste Franse mode gesteund door vergulde sfinxen; met die keuze heeft Maderna mogelijk aansluiting gezocht bij de *zwaar vergulde pooten* van de penanttafels naast de schouw, evenals met de rode voorhang, die qua kleur correspondeert met de damasten overgordijnen. Met uitzondering van het papier waarop Brentano's wapen staat verwijzen de andere zaken hier naar de diverse kunsten: het muziekblad staat voor de toonkunst, de

bouwkundige plattegrond voor de bouwkunst, en *Le pitture antiche* voor de schilderkunst. Wanneer we het portret van Homerus op Brentano's opvallende pinkring zien als de dichtkunst (hij komt niet voor bij de overige sieraden in de inventaris van de *Juweelen & Preciosa*) dan zou alleen de beeldhouwkunst ontbreken. Dit laatste is wat merkwaardig als we bedenken dat hij zelf beelden en prentwerken op dat gebied bezat. Gelet op wat Zannandreis van hem schreef, is het bepaald niet uitgesloten dat Maderna hier voor een andere, meer *geestige* oplossing koos. De clou schuilt vermoedelijk in de wat gezochte pose van Brentano. Hoewel het spelen met (huis)dieren in de portretkunst vaak voorkwam – en het jeugdportret van zijn moeder⁷⁰ was daarvan het dichtstbijzijnde voorbeeld – is het laten apporteren, zeker binnen dit soort *voornamen* portretten, hoogst ongebruikelijk, zo niet uniek. Het lijkt alsof de zo verkregen pose (en de afhangende cape speelt daarin een essentiële rol) bedoeld was als citaat naar een bekend beeld uit zijn eigen collectie: de *Apollo Belvedere*! Daarmee niet alleen verwijzend naar de beeldhouwkunst, maar tevens naar de bescherming van de kunsten, waarvan hijzelf met de door hem verstrekte opdrachten voor de zaal zo'n duidelijk voorbeeld had gegeven⁷¹. Ter weerszijden van de schouw zullen enkele van de pilasterpanelen (afb. 22) hebben gezeten. Met het oog op het vuur mogelijk die, gewijd aan december en januari. Zeker weten we dat echter niet. Datzelfde geldt voor de plaatsing van de overige maanden, waarvan er overigens drie ontbreken (maart, april en augustus; ze zouden in de Tweede Wereldoorlog zijn opgestookt). Het enige aanknopingspunt biedt ook hier weer het schilderij van De Lelie, waarop we rechts en links van de spiegel – tot in details overgenomen – oktober en november zien. Of de maanden zich vervolgens, met de klok mee, in één doorlopende reeks lieten lezen valt te betwijfelen, gezien de maatverschillen en pendantvormige opzet van bijvoorbeeld februari en september. Door de paarsgewijze opzet zal men in elk geval zijn uitgegaan van een symmetrische schikking, hetzij door *koppeling*, hetzij door *spiegeling* van de

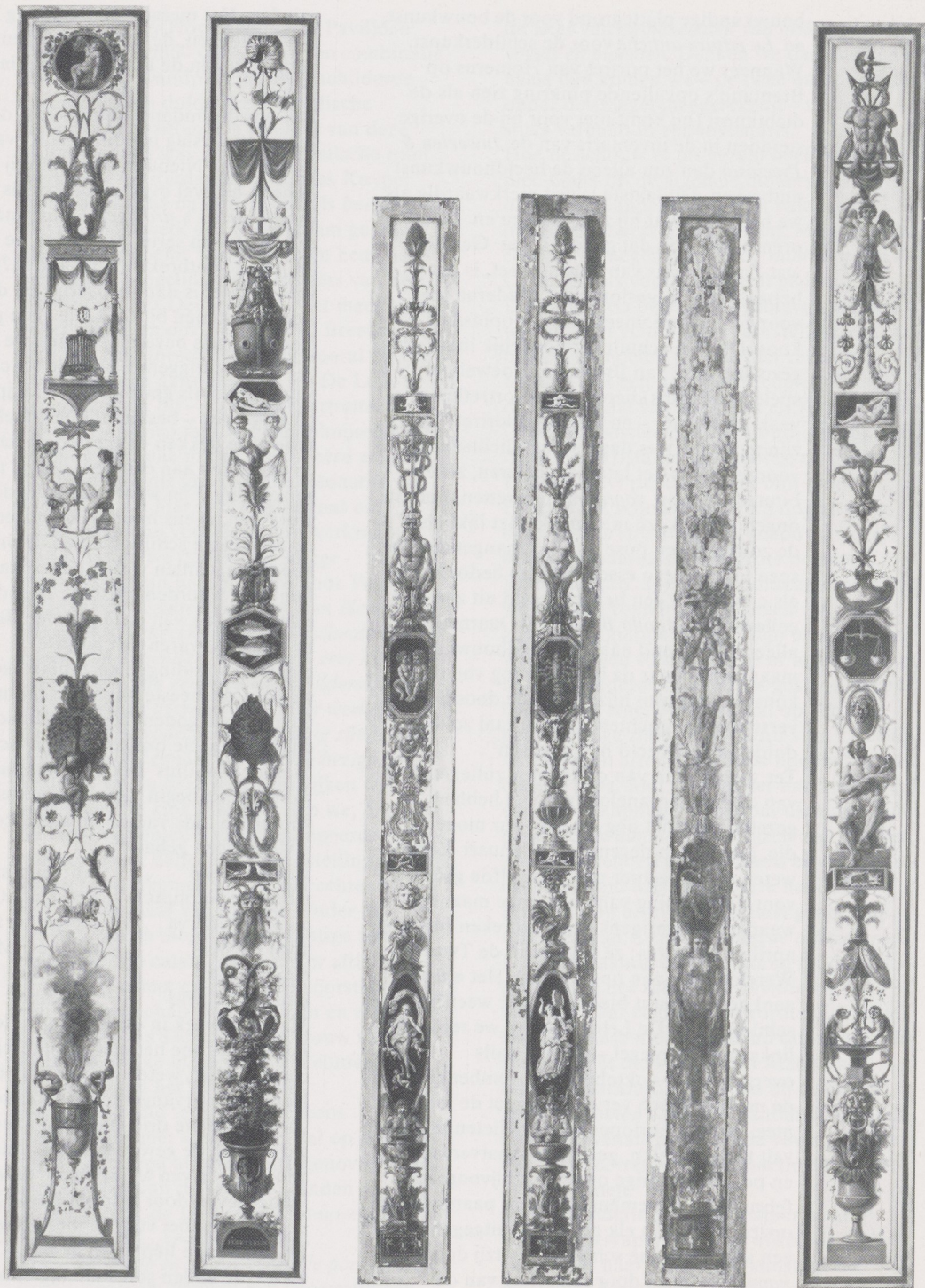
panelen. Het meest in aanmerking komen dan de hoeken, de vensterdampen en de ruimtes tussen de korinthische pilasters bij de ingang.

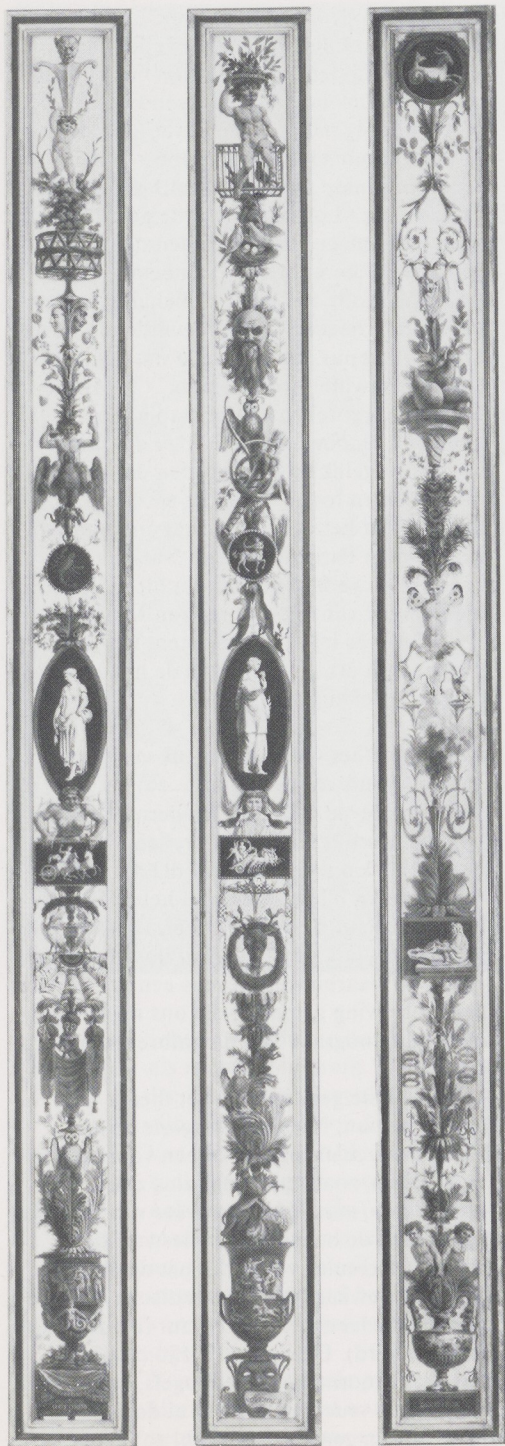
Wat ons desondanks intrigeert is dat niet één bezoekersverslag melding maakt van een *cyclus*. Zelfs Niebuhr, die toch vrij uitvoerig is, heeft het wel over *arabesken* als voorbeeld van Maderna's *drolligen Laune*, maar duidt ze niet als een serie. Aangezien de staat van juli (en de ontbrekende maanden?) opvallend veel slechter is dan de overige en de vensterdampen bij De Lelie geen panelen maar spiegels bevatten, vragen we ons af, of in die tussenliggende periode (circa 1792-'98) – misschien als gevolg van een nijpend plaatsgebrek – besloten is een deel van de serie af te dekken en (gezien de damspiegels) op te offeren aan een gedeeltelijk nieuwe aankleding. Een waarin de levendige grotesken tevens minder concurreerden met de aanwezige schilderijen en de onrustige hoogteverschillen waren uitgeschakeld? Een paar woorden tenslotte over de samenstelling van deze panelen. Behalve dat ze voorzien waren van latijnse maandaanduidingen en zodiaktekens stonden de meeste onder bescherming van Olympische goden. Maderna hield zich daarbij in grote trekken aan het schema van Marcus Manilius' bekende *Astronomica*, een werk uit het begin van onze jaartelling dat vooral ten tijde van de renaissance grote invloed heeft gehad⁷²:

januari: Juno	juli: Jupiter
februari: Neptunus	augustus: Ceres
maart: Minerva	september: Vulcanus
april: Venus	oktober: Mars
mei: Apollo	november: Diana
juni: Mercurius	december: Vesta

Maderna week in een paar gevallen van het schema af (hoe het met de ontbrekende maanden zat, weten we niet): bij februari lijkt Neptunus vervangen door Okeanos, terwijl voor de laatste drie maanden aansluiting is gezocht bij de gewone Nederlandse benamingen van wijn-, slacht- en wintermaand (aangegeven door respectievelijk Bacchus, het jagen en het vuur in meer algemene zin). Bij de overige liep hij in de pas. Daarbij waren de goden soms lijfelijk en soms door

Afb. 22. J. Kamphuijsen naar G. B. Maderna. 9 van de 12 pilasterpanelen (v.l.n.r. jan.-dec.; maart, april en augustus ontbreken), 1791. Rijksmuseum, Amsterdam.

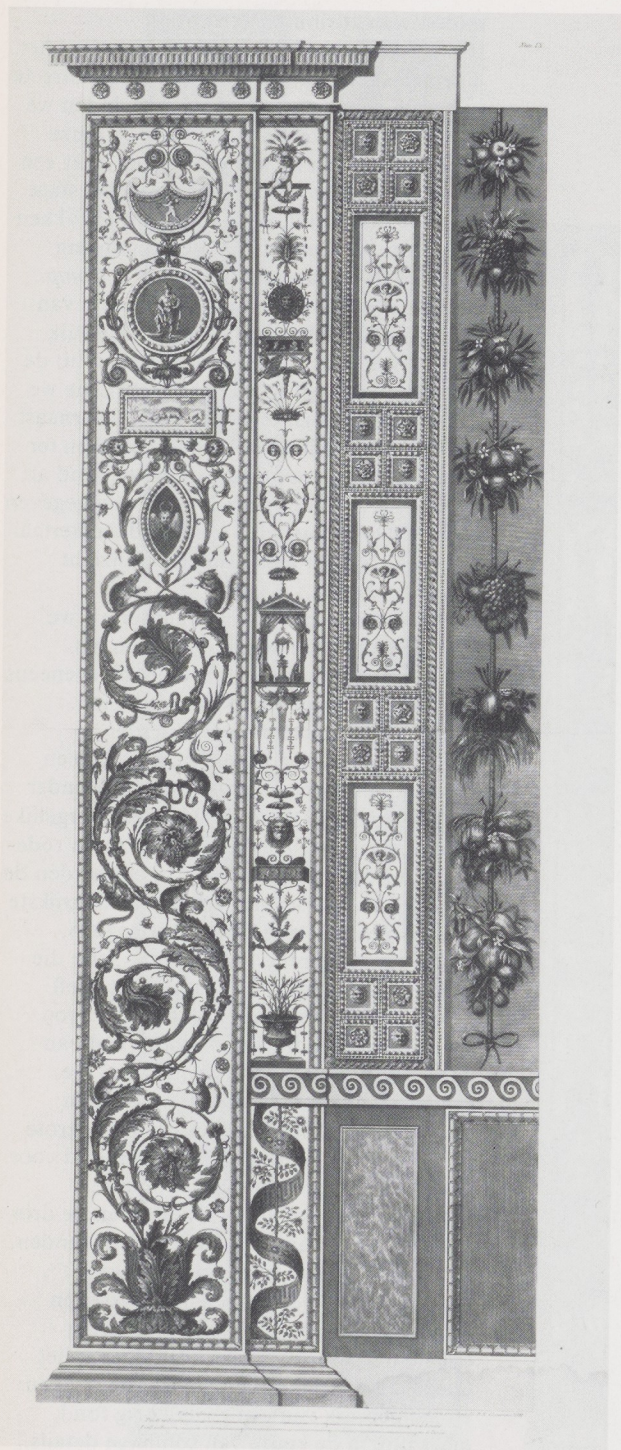




middel van attributen aanwezig.

Ook de andere elementen laten zich over het algemeen gemakkelijk lezen. De enige directe verwijzing naar de opdrachtgever vinden we in juni: boven het medaillon met de muze Terpsichore (een rechtstreeks citaat naar een prent uit *Le pitture antiche d'Ercolano*) staat de haan van Mercurius op een aantal zakken met daarop de letters *B.C.*, een verwijzing naar het koopmanshuis *Brentano & Comp.* Zowel voor de opbouw als in de keuze van verschillende details zal Maderna gebruik hebben gemaakt van de grote prenten uit de serie *La Loggie di Raffaello* (afb. 23), die we in Brentano's bezit tegenkomen⁷³. Daarnaast nam hij ongetwijfeld ook andere werken ter hand (*Le Pitture antiche* is in dit verband al genoemd), totdat hij – als *inventor* (aangegeven op het oktoberpaneel) – voldoende materiaal bezat om ze naar eigen smaak en inzicht samen te stellen.

Voor het idee van een maandenserie – we komen daar bij de behandeling van het plafondstuk nog op terug – moet hij eveneens van een bestaande reeks zijn uitgegaan. Binnen de gestucte of geschilderde pilasterdecoraties zijn we tot nog toe geen voorbeelden tegengekomen van cycli onder de protectie van Olympische goden. Dergelijke series komen wel regelmatig voor in de 16de- en 17de-eeuwse tapijtkunst van benoorden de Alpen (met Brussel en Parijs als belangrijkste centra). Hoewel veel verloren is gegaan, bestaat er één, vroeg 18de-eeuwse serie die Maderna mogelijk als uitgangspunt heeft genomen. We bedoelen hier de circa 1709 door Claude Audran en Antoine Watteau ontworpen *Mois grotesques* (afb. 24) die, evenals de door Jean Bérain ontworpen tapijten, in de 18de eeuw in Frankrijk grote populariteit bezaten. Ze waren bestemd voor het château van de grand dauphin te Meudon, even buiten Parijs (een van de drie tapijten, gewijd aan de laatste drie maanden, moet al vóór 1800 verloren zijn gegaan)⁷⁴. Ondanks grote verschillen in karakter en opbouw vallen bij nadere beschouwing enkele treffende overeenkomsten op. Niet alleen wat betreft de hoogte van de stroken en het gebruik van een geelkleurig fond, maar ook in de keuze van sommige details.



Bij januari bijvoorbeeld vertonen Juno's pauw en het huisorgel een opvallende gelijkenis. Bij februari geldt dat voor de recht op ons afkomende boot, drijvend op een schelpvormig bassin. Juni bevat Mercurius' haan in combinatie met de globe en met letters bedrukte zakken, evenals de rackets en de vrij door Maderna vertaalde geit. Ook voor september – en we zouden de rij nog verder kunnen uitbreiden – moet hij bij Audran te rade zijn gegaan; behalve de trofee en het zich in een vuurzee bevindende wezen onder Vulcanus, laten de drie smedende apen daar geen twijfel over bestaan.

Door het ontbreken van het tapijt met de maanden oktober, november en december kon de vergelijking niet worden doorgezet. Of misschien toch? Wanneer we ervan uitgaan, dat het deel al ontbrak in de tijd dat Maderna in Parijs werkzaam was, dan zou dat kunnen verklaren waarom hij speciaal hier afweek van het schema van Manilius; kennelijk was hij op dat moment het spoor bijster en in elk geval niet op de hoogte van de oorspronkelijke logica.

Samen met het schoorsteenstuk vormt de grote plafondschildering (afb. 26) het enig bewaard gebleven staal van Maderna's eigenhandige werk⁷⁵. Helaas ontbreken drie van de vier hoekstukken. Vermoedelijk zijn ze verloren gegaan bij de sloop van het huis eind jaren '20. Kort daarvoor echter, in 1918, is het gehele stuk nog gerestaureerd door de firma Douwes. Daarbij werd tevens een vrij uitvoerige beschrijving gemaakt, die ons nu inlicht over de iconografie van de ontbrekende delen⁷⁶.

Op het eerste gezicht doet het thema wat ambitieus aan. Niet een *Allegorie op de (Italiaanse) schilderkunst* of een voorstelling met Apollo, zoals men enigszins zou verwachten, maar een *Apotheose van Hercules*, ingeleid in de hoeken door vier van zijn werken: Hercules vechtend met de Hydra (ten dele bewaard), de Kretenzische stier, de Nemeïsche leeuw en de centaur (beide laatste niet bewaard). Deze werken zijn omgeven door rankenornament met vogels, eekhoorns en bundels vruchten die ook al door Rafael lijken te zijn geïnspireerd (afb. 23). Naar de

Afb. 24. Claude Audran en Antoine Watteau. Wandtapijt met de maanden januari, februari en maart, circa 1709. (foto Mobilier National, Parijs).



schaduwranden te oordelen zijn ze gedacht als imitatie-stucwerk.

De keuze voor Hercules⁷⁷ zal hier ongetwijfeld zijn ingegeven door diens naamgeverschap van *Herculaneum*, de bron van zoveel in de zaal aanwezige decoraties (hij verwees er dan ook naar in het schoorsteenstuk). De twaalf maandpanelen vormden hierop een logische aanvulling; de twaalf werken van Hercules immers werden wel beschouwd als zinnebeeld van de zonneloop door de tekens van de dierenriem.

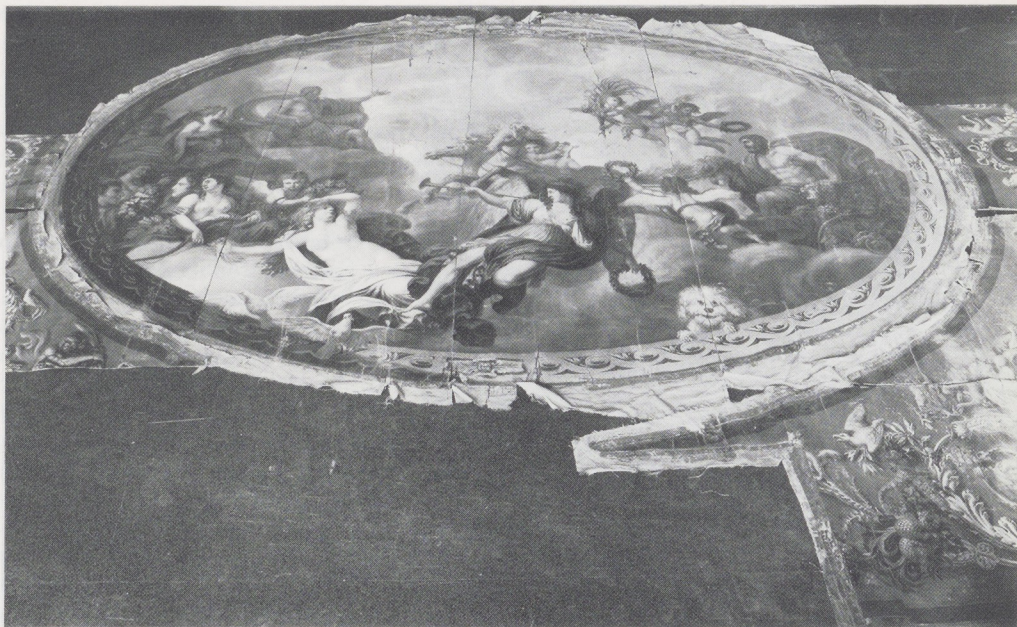
Rechts op het ovale plafondstuk zien we hoe Hercules in triomf naar de Olympus wordt geleid, waar Jupiter en Juno hem zo aanstonds

zullen ontvangen. De Faam, met bazuin en lauwerkranen, vliegt voor hem uit. In haar gezelschap bevindt zich Venus (herkenbaar aan de witte duiven); ze wordt met rozen bekranst, een directe verwijzing naar het aanstaande huwelijk tussen de vergoddelijkte held Hercules en Hebe, de godin van de eeuwige jeugd. Als schenker van de verjongende nectar zien we haar in het groepje goden onder Juno. In dat gezelschap bevinden zich Diana met aan haar zijde Apollo, alsook een streng ogende Mars. Zij wenden zich af van het schouwspel en kijken om naar een eigentijdse verschijning die nog juist binnen de beschaduwde beeldrand valt. Volgens H. A. M. Douwes een portret van Brentano die 't heele fantastische tafereel met een ironisch lachje bekijkt. Want, goed kenner blijkbaar, en, tot op zekere hoogte, bewonderaar der oude kunst en beschaving (...) kan hij niet nalaten, lichtelijk te spotten met de mythologie der Ouden, vol goden en helden, vol groote daden en roemruchtige feiten, vol bedrog en intrige, vol fantasie en ... zinnelijkheid⁷⁸.

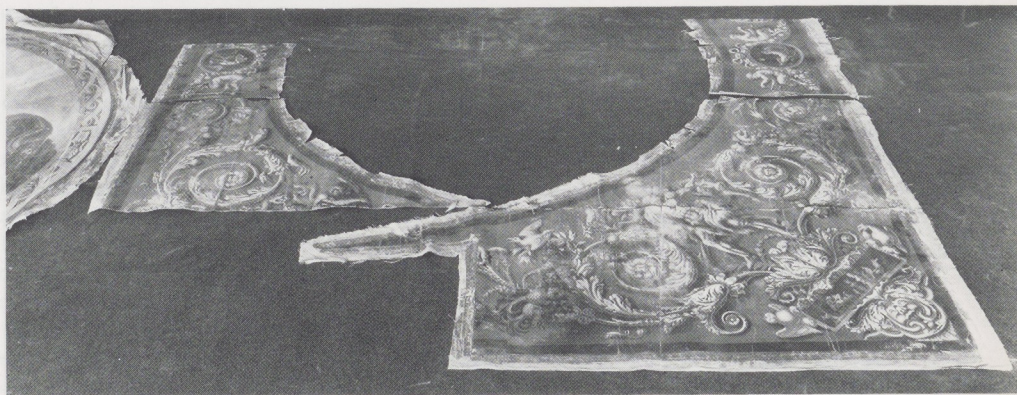
Of het hier, ondanks de aanwezigheid van de poedel, inderdaad gaat om een portret van Brentano, is verre van zeker. Van een gelijkenis met de bestaande portretten is althans geen sprake. Het ligt derhalve meer voor de hand te denken aan een portret van de schilder zelf. Getuigend van wat zijn biograaf omschreef als *il bizarro suo genio a rappresentazioni giocose*⁷⁹ lijkt hij – misschien met een knipoog naar zijn nog altijd ongehuwde opdrachtgever (afb. 3) – met een schalkse blik het vrouwelijk schoon van Venus te bewonderen, waardoor haar geliefde Mars misprijzend naar hem omkijkt. Dat er overigens bewust is ingespeeld op de *zinnelijke* kant van de antieken lijdt mijns inziens geen twijfel, vooral niet als we letten op andere voorstellingen in het programma. Douwes althans interpreteert de beide doorsaters geflankeerde medaillonvoorstellingen boven deur en vensters als respectievelijk een *parodie* op Diana en Endymion en de in Ovidius' *Metamorphoses* (een van de weinige klassieke werken in Brentano's bezit) beschreven verleiding van Cinyras door zijn dochter Myrrha (waaruit later Adonis zou worden geboren). De *roof van de Sabijnse*



Afb. 25 (links). G. B. Maderna. Portret van J. A. Brentano (dk, 266 × 144 cm), circa 1791. Stichting Brentano, Amstelveen. (foto A.V.C., Vrije Universiteit).



Afb. 26. G. B. Maderna. De apotheose van Hercules (ovaal), Hercules vechtend met de stier en Hercules vechtend met de hydra (hoekstukken r. en l.), dk, 630 × 735 cm, 1790 [1792?]. Rijksmuseum, Amsterdam.



maagden en de ontvoering van Deianeira door Nessos, die we bij Maderna's meubeldecoraties tegenkwamen, vormden daar wellicht een zinvolle aanvulling op. Maar ook uit de keuze van 16de- en 17de-eeuwse Italiaanse stukken met mythologische scènes sprak een duidelijke voorkeur voor liefdes- en verleidingstaferelen. Onder de zeven werken die hij bezat, vinden we – naast een enorme *Hercules en Antaeus* door Lanfranco (met 204 × 173 cm het grootste schilderij uit de collectie) – drie voorstellingen van Diana,

waarvan twee met Endymion (Albano en Giordano), *Bacchanten en saters* (Lauri) en een *Leda met de zwaan* (Giulio Romano). Ondanks deze bijzondere voorkeur moeten we hier voorzichtig zijn en het plafondstuk niet te snel zien als louter een ironische kijk op de *mythologie der Ouden*. Douwes zag het ietwat wellustige naakt van Venus aan voor dat van Hebe en zo gezien laat Maderna's reactie zich al snel lezen als *ironisch-kritisch*. Daarnaast echter liet Douwes zich in zijn interpretatie vermoedelijk te veel leiden door

Afb. 27. Detail van afb. 26.



vier andere tafereeltjes in het plafondstuk, waarvan er, zoals gezegd, inmiddels drie verloren zijn gegaan. Hij spreekt namelijk van *gekleurde hoekstukjes in den buitenrand, waar een aap de hoofdpersoon is, en waar Brentano den schilder de kunst der Ouden doet parodiëren. Ook hier doet weer een poedel zijn dienst, echter meer als acteur dan als toeschouwer*. Als we *Ouden* ook nu moeten lezen als de kunst van de antieken, dan zou dat – na alles wat we onder andere in zijn bibliotheek op het gebied van oudheden tegenkwamen – op z'n minst tegenstrijdig zijn. Dat het waarschijnlijk niet zozeer ging om de antieken op zich, blijkt uit een beschrijving van één van deze scènes door B. G. Niebuhr. Ingefluisterd door Brentano schrijft hij: *In einer Ecke des Plafonds ist ein holländischer Mahler, dessen weniger Respect für die italienische Kunst ihn [Maderna] erzürnte, als Carricatur in einer ungeheuern runden Perücke, im Farbentopf sitzend, dargestellt, wie er ein Schwein, welches als Modell vor ihm steht mit grosser Anstrengung zeichnet*⁸⁰. Een bewijs dat Maderna, geschoold en werkzaam in de classicistische traditie, het

historieel en begrippen als *disegno* en *inventio* hoger aansloeg dan de kunst in het vertrek ervoor.

Een van deze hoekstukjes is bewaard gebleven (afb. 27) en laat zich evenmin interpreteren als een parodie op de *kunst der Ouden*. Het stelt inderdaad een hond voor; in een groot boek (met daarop de signatuur Maderna di Verona 1790 [1792?]) lijkt hij de betekenis op te zoeken van een paar overbekende antieke voorwerpen. Maderna stelde hiermee ongetwijfeld het gebrek aan kennis van zijn Hollandse tijdgenoten aan de kaak, waar het ging om voorwerpen van de antieke cultuur. Daarom koos hij ook voor een hond, en niet voor een aap, zoals Daniel Dupré dat omstreeks diezelfde tijd op de meer gebruikelijke manier deed in een spottekening op de vaderlandse kunstbeschouwingen⁸¹. In de Nederlandse spotprenten uit de roerige periode rond 1787 verwezen aangeklede honden naar de Patriotten, de bekende *Kezen* (de prinsgezinden werden aangeduid als *raven of foeven*)⁸². Maderna, die volgens Niebuhr *Jahre lang* bij Brentano verbleef en zelf ook spottekeningen maakte, zal ze goed gekend hebben, evenals de Nederlandse bezoekers in die tijd. Circa 1790 kon hij ze overigens rustig toepassen. Nadat de Patriotse vrijkorpsen in '87 hardhandig werden verslagen door de Pruisische troepen (ingeroepen door prins Willem v), waren de meeste aanhangers gevlucht, vooral naar het toen nog net niet revolutionaire Frankrijk.

Met deze *vermaningen* van Maderna en, naar we mogen aannemen, Brentano, stuiten we op een kunsttheoretische stellingname die nog eens duidelijk maakt waarom Brentano voor de aankleding van juist deze zaal bereid was f 20 000,- uit te trekken. De zaal, zo bleek al uit de volgorde van bezoek, werd immers bewust tot het laatst bewaard met vermoedelijk geen ander doel dan om bij het classicisme en de *verheven* onderwerpen van de Italiaanse school, net als tsaar Alexander, extra *verrukt* te staan. Het is in dit verband dan ook niet zonder betekenis, dat hij in zijn opdracht een groots, illusionistisch plafondstuk opnam, een genre dat bij de Nederlandse particuliere opdrachten van na circa 1770 nauwelijks

meer voorkwam (Gildemeester handhaafde wellicht uit respect de schildering door Jacob de Wit). Juist in de jaren '80 kwam er onder invloed van de sterk op de nationale kunst gerichte smaak een zware druk te liggen op de status van het historieel en het belang van het buitenlandse voorbeeld. Iemand als Husly en eerder de gezaghebbende Cornelis Ploos van Amstel zagen in de doorgaans lager gekwalificeerde Hollandse genres eveneens *poëtische kwaliteiten*⁸³. Het onovertroffen vakmanschap in de navolging van de natuur werd daarbij uitgespeeld tegen het *beau Idéal* van de classicisten. Zo ook door Rhynvis Feith die in 1781 schreef: *... reeds weet men, reeds is men overtuigd dat de Nederlanders de natuur volkomen wisten te schilderen, terwijl Italianen niets konden dan de modellen der Oudheid afschetsen (...)*⁸⁴ Niettegenstaande de luchtige toon die uit Maderna's *Apotheose van Hercules* opstijgt vormden de parodiërende hoektafereeltjes daarop een ondubbelzinnig antwoord. Brentano zal die mening, ondanks de ogenschijnlijke contradictie met zijn verzamelpraktijk en mogelijk ook gevoed door enig chauvinisme, in grote trekken hebben gedeeld. Zeker anno 1790, toen de studiereizen nog Rome-gericht waren en de Grand Tour een *must*. Daarnaast wist hij zich gesteund door de *onpartijdige* conclusies van R. van Eynden, die in zijn bekroonde verhandeling over de nationale smaak uit 1787 onder meer vaststelde, dat de Italiaanse school *... de volkomenste, en de schoonheid en smaak der Antiquen naast bykomende; en dus het doel der kunst meest bereikende boven alle Scholen* was⁸⁵. Met Van Eynden, wiens geschrift we in Brentano's bibliotheek tegenkomen, moet hij van mening zijn geweest, dat de kwaliteiten van de Hollanders in de voorwerpen uit de natuur lagen en niet in *verheevende of ideaale onderwerpen*. Van Eynden stelde het historieel nog wel op een hoger plan maar twijfelde aan het welslagen van een Nederlandse historieschilderkunst, omdat allerlei gunstige factoren ontbraken. Zo waren er te weinig goede (antieke) voorbeelden, bezat Nederland geen faciliteiten in Rome zoals Frankrijk, en was de smaak van de Hollanders er niet op afgestemd.

Wat deze laatste zaken betreft had Brentano het nodige te bieden. Niet alleen stelde hij jonge kunstenaars in de gelegenheid zijn collectie te bezoeken, enkelen betrok hij rechtstreeks in deze opdracht. Zij het met dien verstande, dat het plafond- en schouwstuk als meest 'verheven' zaken een Italiaanse signatuur verkregen en Kamphuijsen voor de pilasterpanelen wel als uitvoerder, maar niet als inventor mocht tekenen.

De Lelie's portret uit 1813 (afb. 16) alsook het grotere accent na 1800 op de eigentijdse Hollandse kunst onderstrepen echter nog eens, dat Brentano later het belang van beide scholen op z'n minst even zwaar inschatte. De overvolle vertrekken met kunst van vaderlandse bodem zullen Maderna's puntige commentaar op dat moment danig hebben afgezwakt, zo men er überhaupt al oog voor had. Tenzij ze op iets anders doelden zagen Willem I en Alexander er in 1814 nog louter *vrolijke voorwerpen* in, die met lust werden gadeslagen omdat *afwisseling en uitspanning in de kunst (...), den waarde van het genot vermeerderen*⁸⁶.

Noten

Voor hun nuttige adviezen of kritische kanttekeningen ben ik veel dank verschuldigd aan Drs. J. B. M. F. Bedaux, Drs. S. A. C. Dudok van Heel, Drs. E. de Jong, Drs. B. M. A. M. du Mortier, Prof. Dr. Mr. C. A. van Swigchem en F. J. M. van Wayenburg. A. B. Hogema, voormalig directeur van de Stichting Brentano in Amstelveen, ben ik erkentelijk voor het beschikbaar stellen van documentatiemateriaal en het laten fotograferen van enkele in het thuis nog aanwezige stichtersportretten.

¹ De twee panelen, aangekocht respectievelijk in 1964 en 1966, worden al vermeld in de biografie over De Lelie door R. van Eynden en A. van der Willigen, *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst, sedert de helft der XVIII eeuw* III, Haarlem 1820, pp. 70–71. Cf. ook J. Knoef, 'Adriaan de Lelie 1755–1820', *Tusschen rococo en romantiek*, Den Haag 1943, pp. 48–49. Omstreeks 1800 schilderde De Lelie eveneens de verzamelaar Jan de Bosch in zijn Kunstkamer (part. coll., afb. in cat.tent. *Drie Eeuwen Portret in Nederland*, Rijksmuseum Amsterdam 1952, afb. 48).

² Hoewel het genre vooral in Engeland circa 1770 door John Zoffany nieuw leven werd ingeblazen, geldt in ons land o.a. Jacob Maurer als een directe voorloper. In 1764 al portretteerde hij Cornelis Ploos van Amstel in zijn kunstkamer in gezelschap van een paar vrienden (zie Th. Laurentius, J. W. Niemeijer, G. Ploos van Amstel, *Cornelis Ploos van Amstel 1726–1798. Kunstverzamelaar en prentuitgever*, Assen 1980, afb. 48; hierin ook een gekleurde tekening van G. van der Mijn uit 1760 met hetzelfde onderwerp, afb. 47).

³ C. J. de Bruyn Kops, 'De Amsterdamse verzamelaar Jan Gildemeester Jansz.', *Bulletin van het Rijksmuseum* 13 (1965), pp. 79–114.

⁴ Van Eynden en Van der Willigen, *op.cit.* (noot 1), p. 70.

⁵ Zie B. G. Niebuhr, 'Circularbrieven aus Holland von 1808', *Nachgelassene Schriften, nicht-philologische Inhalts*, Hamburg 1842, p. 293.

⁶ In Nederland komen we al eerder verzamelaars tegen, zoals Gerret Braamcamp en de Rotterdamse broers Jan en Pieter Bisschop, die dankzij een nieuwe aankleding hun kunstverzamelingen extra luister wensten bij te zetten (zie Clara Bille, *De Tempel der Kunst of het Kabinet van den Heer Braamcamp*, Amsterdam 1961, I, pp. 45–46, pp. 70–71 en pp. 97–98). Meestal schakelde men daarvoor bevriende kunstenaars

in of, zoals in het geval van Braamcamp, van een jeugdige protégé. Dergelijke opdrachten werden wel beschouwd als een daad van *bevordering*, als een directe steun aan eigentijdse kunstenaars. Voor Brentano was dat ongetwijfeld ook de reden om voor de uitvoering van de zaaldecoraties, naast Maderna, tevens de steun in te roepen van Jan Kamphuisen en (vermoedelijk) Jacques Kuyper. Over hun inbreng, alsook over Brentano's reputatie als mecenas komen we nog uitgebreid te spreken.

⁷ Het archief van de *Stichting R.K. Burger Oude-Mannenhuis onder de zinspreuk Brentano's Steun des Ouderdoms* (verder aangeduid als Archief Brentano) strekt zich uit over de jaren 1821–1924 en is ondergebracht in het Amsterdams Gemeentearchief (p.A. 439 nrs. 1–266); het bevat ook het persoonlijk archief van de stichter (nrs. 243–262). Zie voor een uitvoerige bespreking van de stichting van dit thans in Amstelveen gevestigde tehuis H. C. de Wolf, 'Brentano' 1821–1971. *Een bejaardentehuis te Amsterdam*, Amsterdam [1971], pp. 33–43.

⁸ Knoef en De Hoop Scheffer hebben met hun bijdragen over respectievelijk de identiteit van Maderna en een bezoek van tsaar Alexander in 1814 weliswaar de aandacht op Brentano gevestigd maar tot een samenvattende beschouwing is het nooit gekomen (zie J. Knoef, 'J. B. Maderna en J. A. Brentano', *Kunsthistorische mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, 1 (1946), pp. 61–63; D. de Hoop Scheffer, 'Alexander I van Rusland te Amsterdam', *Bulletin van het Rijksmuseum* 13 (1965), pp. 14–19). Wél is zijn betekenis voor de Amsterdamse ouderenzorg uitvoerig belicht, met name door de historicus H. C. de Wolf (H. C. de Wolf, 'Josephus Augustinus Brentano, mecenas en filantroop te Amsterdam 1753–1821', *Archief voor de Geschiedenis van de Katholieke Kerk in Nederland*, VII (1966), pp. 111–120; en *op.cit.* (noot 7)). Uit het door De Wolf verrichte archiefonderzoek kwamen nadere bijzonderheden naar voren over Brentano's afkomst, die hieronder, in de korte biografische schets, zijn verwerkt. Veel minder heeft De Wolf zich kunnen verdiepen in Brentano's activiteit als verzamelaar. Noodgedwongen liet hij het bij een vluchtige opsomming van wat bekende namen.

⁹ Of ook de jongste van de drie broers, Carlo Thomaso, actief participeerde is niet waarschijnlijk. Bij haar dood liet zijn stiefmoeder hem slechts een lijfrente van 500 gulden per jaar na, terwijl de andere broers, benoemd als executeurs-testamentair, een groot bedrag ineens ontvingen.

De vijf jaar jongere Josephus Augustinus droeg de verdere zorg voor deze uitkering, nadat de oudste was overleden. In zijn in 1811 opgemaakte testament voorzag hij Carlo Thomaso, die hem in 1813 per brief (Archief Brentano) nog nederig excuses aanbood voor de schande zijn familie *zoo dikwijls aangedaan*, van een jaarlijkse uitkering à f 2000,—.

¹⁰ Archief Brentano. Wellicht had hij het plan om, indien de omstandigheden gunstig waren, zelf met de stichting een begin te maken; cf. De Wolf, *op.cit.* 1971 (noot 7), p. 33.

¹¹ *Tour in Holland in the year MDCCCXIX*, Londen z.j., p. 151. Dit werkje werd op naam van Murray gezet door A. Staring, 'Een Schotsch verzamelaar en de Nederlandsche kunst', *Kunsthistorische Verkenningen*, Den Haag 1948, pp. 164–178 (oorspronkelijk verschenen in *Oud-Holland* 1925). Murray bezocht in Amsterdam o.a. de collecties van H. L. Muller, J. Goll van Frankenstein, J. H. Molkenboer, J. Hulswit, J. de Vos en H. van Cranenburgh. Zie voor nadere bijzonderheden over Murray J. W. Niemeijer, 'P. C. Wonder in Engeland. Aanvullende gegevens in verband met de compositieschets van Sir John Murray's Kunstgalerij in het Rijksprentenkabinet', *Bulletin van het Rijksmuseum* 13 (1965), pp. 115–123.

¹² Inv.nr. 67:27; cf. ook het door R. Vinkeles naar ontwerp van De Lelie gegraveerde portret van J. Gildemeester Jansz. uit 1800, met medaillonportret, drie putti en soortgelijke attributen (afb. in De Bruyn Kops, *op.cit.* (noot 3), p. 94). Jan de Lelie, de zoon van Adriaan, schijnt ook geprofitteerd te hebben van Brentano's protectie. In zijn biografie door Van Eynden, *op.cit.* (noot 1), p. 288, lezen we, dat Brentano Adriaan ervan wist te overtuigen zijn eigen zoon als leerling op te nemen; *Het eerste kabinetstukje, dat hij schilderde, was voor zijnen bijzonderen begunstiger, den Heer Brentano (...); daarop volgde, voor dienzelfden heer [nog] een stuk...*

¹³ In het aanvullend testament van 4 april 1821 (Archief Brentano) schenkt hij een van zijn dienstmeiden zijn *ovaal gecrayoneerd portrait door Hirschman gemaakt zeventien hondert een en negentig* (vermoedelijk de Duitse pastel- en miniatuurportretist Johann Baptist Hirschmann 1770–na 1821, circa 1790 werkzaam in Den Haag (Thieme-Becker). Zie ook het 1793 gedateerde portret met het (erotisch getinte?) boekje *L'Art de connaître les femmes* (blijkens zijn boekencatalogus uitgegeven in Den Haag 1730 maar niet aanwezig in de registers van de

Koninklijke Bibliotheek aldaar; afb. 3). De *Twee schilderijen van den Tuin in de Plantagie door Ten Kempe* [vermoedelijk Jan Ten Compe], die hij tezamen met onder andere de overige (familie)portretten aan zijn nicht Maria Catharina Carli legateerde, werden waarschijnlijk in opdracht van zijn vader geschilderd. Naar aanleiding van het bezoek van tsaar Alexander heeft Kamphuijsen wellicht op eigen initiatief – als onderdeel van de getekende huldeblijken waar Murray van sprak? – nog een tekening vervaardigd (coll. Rijksprentenkabinet Amsterdam; afb. De Hoop Scheffer, *op.cit.* p. 14) waarop de tsaar in aanwezigheid van Willem I een glas krijgt geoffreerd van Brentano, met als onderschrift:
*De Held, die 't Aardryk Vreede Schonk,
S.Lands Vorst die Nooijt de Moed ontsok
Als Vriend met een Besoek Vereerde.
Die Kunst Meer als 't Goud Waardeerde.*

¹⁴ Van Eynden, *op.cit.* (noot 1), p. 467.

¹⁵ E. Koolhaas-Grosfeld, 'Nationale versus goede smaak. Bevordering van nationale kunst in Nederland 1780–1840', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 95 (1982), p. 626. Zie verder o.a. Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooy, 'De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag (2)', *Antiek* 11 (1976/7), p. 149 e.v.; Paul Knolle, 'Cornelis Ploos van Amstel, pleitbezorger van de «Hollandse» iconografie' (boekbespreking Th. Laurentius e.a., *op.cit.* noot 2), *Oud Holland* 98 (1984), pp. 43–52; Idem, 'De waardering voor het landschapstuk in de Nederlandse kunsttheorie van de 18de en vroege 19de eeuw', in: cat.tent. *Reizen naar Rome. Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800*, Rome 1984, pp. 101–123.

¹⁶ Zie o.a. E. Bergvelt, 'Rijksaankopen van eigentijdse kunst 1800–1850', *De Negentiende Eeuw. Documentatieblad Werkgroep 19e eeuw* 8 (1984), pp. 167–180; zie voor de verschuivingen en initiatieven binnen het tekenonderwijs bijv. Paul Knolle, 'Het departement der tekenkunde van Felix Meritis', *Documentatieblad werkgroep achttiende eeuw* 15 (1983), pp. 141–196.

¹⁷ Van Eynden, *op.cit.* (noot 1), p. 71.

¹⁸ Jacobus Scheltema, *Alexander, keizer van Rusland in Holland en te Zaandam in 1814*, Amsterdam z.j., pp. 161–162; cf. noot 8 (De Hoop Scheffer).

¹⁹ In een redevoering over *het gebruik, de nuttigheid en noodzakelykheid der tekenkunst, in de menschlyke maatschappy* (t.g.v. de heropende kunstzaal in het stadhuis t.b.v. de tekenacad-

mie); zie hiervoor P. Knolle, *op.cit.* (noot 15 boekbespreking), p. 44.

²⁰ Coll. Historisch Topografische Atlas, G. A. Amsterdam, inv.nr. D17752. Cf. M. J. Schretlen, 'De teekenaars en aquarellisten der achttiende eeuw', *Zeven Eeuwen Amsterdam*, dl. IV, Amsterdam z.j., pp. 122-123.

²¹ B. G. Niebuhr, *op.cit.* (noot 5), p. 293.

²² Archief van de Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlands Instituut (1808-1851), Notulenboek II 1816-'25, p. 195 (vergadering 29 mei 1820), Haarlem, Rijksarchief.

²³ *Catalogus van het beroemde Kabinet van Schilderijen, der voornaamste Nederlandsche, Italiaansche en andere meesters*, etc. (vgl. 13 mei 1822 en volgende dagen), en *Catalogus eener kostbare verzameling van Beeldwerken en Rariteiten, Prentwerken, Boeken, Prenten en Teekeningen*, etc. (vgl. 10 april 1822 e.v.d.). Geannoteerde exemplaren met vermelding van prijzen en kopers bevinden zich in het Archief Brentano en in de bibliotheek van het Rijksmuseum. Blijkens het *Journal der Nalatenschap* werden 1600 catalogi gedrukt, waarvan slechts een vijfde of minder werd verkocht.

²⁴ Uit een in 1786 door Jacob Boreel geschreven brief uit Rome blijkt dat deze aldaar een Amsterdamse Brentano ontmoette, waarmee naar alle waarschijnlijkheid onze verzamelaar is bedoeld (cf. Bernard Vermet, in: cat. tent. *Herinneringen aan Italië. Kunst en toerisme in de 18de eeuw*, Zwolle 1984, p. 102). Het is het enige bewijs dat we van een bezoek aan zijn vaderland zijn tegenkomen. Mogelijk was de reis ondernomen in de hoop zijn collectie Italianen uit te breiden. Van Eyndens opmerking dat De Lelie's zaalstuk de *aankomst* van Italiaanse werken in beeld brengt, duidt mogelijk ook op een buitenlandse zending, een die aan de uitgenodigde aanwezigen kennelijk nog niet bekend was.

²⁵ Van Eynden, *op.cit.* (noot 1), p. 67.

²⁶ De namen van enkele aanwezigen zijn vermeld achterop het schilderij. Nadat het werk in bezit kwam van Brentano's nicht Maria Carli is het later terecht gekomen bij Theresia van Achtienhoven (1795-1845; op het schilderij het kleine meisje aan de hand van haar moeder), de overgrootmoeder van F. J. M. van Wayenburg die het in 1966 overdeed aan het Rijksmuseum.

²⁷ Zie voor het kabinet van Willem v: C. W. Fock en B. Brenninkmeijer-de Rooy, 'De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag (1 en 2)', *Antiek* 11

(1976/77), pp. 113-176 (voor de waardering van de Nederlandse 17de-eeuwse kunst, p. 149 e.v.); Bille, *op.cit.* (noot 6), pp. 97-132; J. W. Niemeijer, 'De kunstverzameling van John Hope (1737-1784)', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 32 (1981), pp. 151-153.

²⁸ Hiermee is overigens niet gezegd dat er bij anderen een taboe kwam te liggen op alles wat verheven of buitenlands was. Mensen als Goll en Versteegh, beiden lid van de Vierde klasse, hadden in hun tekeningencollecties talrijke Fransen en Italianen waarmee zij op de kunstbeschouwingen van het Instituut graag voor de dag kwamen (cf. J. Knoef, 'De verzamelaars Goll van Frankenstein', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 2 (1948), p. 280). Daarnaast bezaten zij, evenals Coelers en Brentano zelf, tal van prenten naar de bekende Italiaanse voorbeelden die menig aankomend schilder bewonderend uit de portefeuilles zal hebben gelicht. Opvallend is echter wel dat bij de meeste verzamelaars die belangstelling zich toespitste op tekeningen en prenten; aparte schilderijencollecties, die overigens al omstreeks 1740 zowel kwantitatief als kwalitatief sterk terugliepen (zie hiervoor o.a. Bille, *op.cit.* (noot 6), pp. 139-140; en Frits Lugt, 'Italiaansche kunstwerken in Nederlandse verzamelingen van vroeger tijden', *Oud-Holland* LIII (1936), pp. 132-134), treffen we nauwelijks aan.

²⁹ De collectie van Goll (overleden 1821) werd in 1833 geveild. Cf. noot 28.

³⁰ Koolhaas-Grosfeld, *op.cit.* (noot 15), p. 622.

³¹ Marie Felix Faulcon, *Voyages et opusculus*, Paris [1805], p. 59.

³² In de rubriek *Geschiedkundige tafereelen, portretten, enz.* vinden we diverse foliantuitgaven zoals *Pronkbeelden der Vorsten en Vredeshandelaars te Munster en Osnabrug* (Rotterdam 1697, met 131 afb.); *Iconographie, ou vies des hommes illustres du 17ème siècle* (Amsterdam 1759, met 140 portretten naar A. van Dijk); *Icones principum virorum* (Antwerpen 1745, met 100 portr.), *The heads of the kings of England* (Londen 1736, 74 afb.), etc.

³³ Zonder het te weten bezat Brentano tevens een kopie naar diens portret van de graveur en goudsmid Michel le Blon; het origineel bevindt zich in Toronto, de kopie (toen nog beschouwd als een portret van Hendrik Kasimir door Roelof Koets) in het Rijksmuseum (afb. 11).

³⁴ De 33 schilderijen die Brentano op eigen naam en alle tegen bedragen van onder of omstreeks de f 10,- kocht op de veiling van

J. Danser Nijman in 1797, komen geen van alle meer voor in zijn catalogus.

³⁵ Zie W. R. Valentiner, *Nicolaes Maes*, Berlin/Leipzig 1924, en cat.tent. *Terugzien in bewondering*, Mauritshuis 1982, nr. 33 (met vermelding *apocrief gemerkt: Rembrandt*; coll. ksth. Kramer).

³⁶ Van Eynden, *op.cit.* (noot 1), p. 467 (over de collectie van Brentano). Belangstelling voor de vroege kunst komen we zo omstreeks 1800-'20 onder anderen ook tegen bij de schilder-verzamelaar L. B. Coclers (geveild 1816). Naast wat schilderijen van Holbein, Lucas van Leyden en Mabuse bezat hij ook tekeningen van Lucas van Leyden, Maarten van Heemskerck e.a.

³⁷ Van Cornelis van Haarlem kocht Brentano op de veiling Danser Nijman twee voorstellingen met Diana, welke niet zijn opgenomen in de catalogus van 1822. Het thema van Diana met haar badende nimfen lag kennelijk goed bij Brentano: op dezelfde veiling kocht hij van twee *onbekende meesters* eveneens een dergelijk onderwerp, terwijl we ze ook tegenkomen bij Vertangen en Rottenhammer (aangekocht op de veiling Wubbels in 1792).

³⁸ Daarbij ook een portret door Hans Asper van Albert van Brandenburg, keurvorst van Mainz, *met 21 ringen aan de vingers*; wellicht een bewijs dat hij tevens ruimte liet voor zaken met een zekere curiositeitswaarde.

³⁹ Zie daarvoor o.a. Jan Euwals, 'Baron van Westreenen als verzamelaar van vroege Italiaanse schilderkunst', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 32 (1981), pp. 240-241.

⁴⁰ Murray, *op.cit.* (noot 11), p. 151.

⁴¹ Zie noot 24.

⁴² F. Haskell en N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven/London 1981, p. 79 e.v.; cat.tent *Herinneringen aan Italië* etc. (noot 24), pp. 29-30 en 39-40. John Hope bestelde zijn *Venus pudica* eveneens in Rome. Datzelfde deed de bankier Henry Hope voor een serie van twaalf loden kopieën, welke, tezamen met een Laokoön-groep op ware grootte, rondom zijn in 1790 gereedgekomen Paviljoen Welgelegen werden geplaatst (cf. A. M. Koldewij, 'De loden beelden van Francesco Righetti voor Welgelegen te Haarlem', *Bulletin K.N.O.B.* 82 (1983) nr. 2, pp. 1-24).

⁴³ Bille, *op.cit.* (noot 6), p. 80; de serie afgietsels, met daaronder de Laokoön-groep, de *Venus van Ephese* en de *Kampvechter*, waren afkomstig uit de coll. Kalf die ze voor zijn buitenplaats *Polaanen* (Halfweg) uit Italië had meegenomen.

Brentano had ook in zijn tuin in de Plantage (*Milano*, vermoedelijk al eigendom van zijn vader) beelden staan; deze werden tezamen op f 20,- getaxeerd. Evenals de tuin zelf zijn ze aan zijn nicht vermaakt.

⁴⁴ Scheltema, *op. cit.* (noot 18), p. 161.

⁴⁵ Volgens Chr. Theuerkauff (in Th. Laurentius e.a., *op. cit.* (noot 2), p. 66) is tot nog toe geen enkele gebeeldhouwde ivoren vaas van Vinckenbrinck boven water gekomen. Van dezelfde kunstenaar bezat Brentano ook enkele houten reliëfs: *Twee optogten van Boheemsche landloopers (...)* naar Jacob Callot (nr. 32 f 105,-) en een *Adam en Eva in het Paradijs (...)* met zinnebeelden en opschriften versierd (nr. 35 f 41,-), alle in lijsten met glas.

⁴⁶ Zie voor een globaal overzicht van de belangrijkste Hollandse collecties in die tijd: Van Eynden, *op. cit.* (noot 1), afd. V, pp. 381-472 ('Lotgevallen der beroemdste Kunstkabinetten en hoofdzakelijke inhoud der voornaamste verzamelingen, thans aanwezig'). Bij Brentano wijst Van Eynden typerend genoeg alleen op de schilderijen.

⁴⁷ Cf. bijvoorbeeld C. le Brun, *Grand escalier du Château de Versailles*, Paris 1725 (met 24 pl.; nr. 178); S. Thomassin, *Receuil de 71 des plus belles figures antiques et modernes de Versailles*, Paris 1703 (nr. 180), en *Receuil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues, et autres ornements de Versailles*, Den Haag 1723 (met 218 pl.; nr. 184); *Description de Versailles et de Marly*, Paris 1764 (2 dln. m. pl.; nr. 222).

⁴⁸ Zie o.a. noot 32.

⁴⁹ Archief van de Vierde Klasse (noot 22), Notulenboek II, 267-268 (vergaderingen 18 maart en 25 april 1822); men had vooraf twijfels over de haalbaarheid van de aankopen, omdat *de Prentwerken (...)*, *naar alle waarschijnlijkheid, zeer hoog zouden loopen ...*

⁵⁰ Murray, *op. cit.* (noot 11), p. 151.

⁵¹ Scheltema, *op. cit.* (noot 18), pp. 161-162.

⁵² Zie daarvoor *Vier eeuwen Herengracht. Geveltekeningen van alle huizen aan de gracht, twee historische overzichten en de beschrijving van elk pand met zijn eigenaars en bewoners*, Amsterdam 1976, pp. 595-596, alsook Archief Brentano (noot 6), nr. 134 (*Herengracht 544 1677-1934*).

⁵³ Zie noot 17.

⁵⁴ Ondanks de uitgebreide garderobe mogelijk een loegevertrek; bij zijn dood troffen de executeurs-testamentair hem aan in een bedstede in zijn kantoor.

⁵⁵ Ze worden beschreven onder nr. 1 van de twee in zijn catalogus genoemde mahoniehouten boekenkasten: *Een groot en fraai Meubelstuk, dienende, te gelijk, tot eene tafel, en tot eene kunstkast voor Prentwerken in folio. Hetzelve [87 cm hoog] bestaat uit twee aan elkander gehechte toonbanken. De eene is lang 2,89 m, en breed 0,92 m. De andere, die dwars aan het eind der eerstgemelde is gevestigd, is 2,04 m lang, en 0,71 m breed. Deze kunsttafel is met verlengstukken en, aan drie zijden, met kasten voorzien, waarin de grootste folianten kunnen worden geborgen, en dewelke met cilinder-deuren worden gesloten.*

⁵⁶ Blijkens De Lelie's zaalstuk (afb. 18–19) was er omstreeks 1798 kennelijk nog plaats voor Noord-Nederlandse meesters als Cuyp, Van Honthorst en Rembrandt; na 1800 moeten ze echter – en misschien al direct ná deze aankomst van Italiaanse stukken (Van Eynden) – zijn weggehaald, want dan spreekt men steeds van een zaal voor Italiaanse kunst (cf. noot 85).

⁵⁷ Diego Zannandreis (1768–1836), *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi* (Italica gens repertori di bio-bibliografia italiana nr. 23), Bologna z.j. [herdruk 1891], pp. 513–514 (*Maderna, Giuseppe pittore*).

⁵⁸ Zie ook noot 13.

⁵⁹ Knoef, *op.cit.* (noot 8), p. 61, afb. 1. Nadere bijzonderheden met betrekking tot de zaaldecoraties vinden we bij Niebuhr (noot 5); hij spreekt van een *sehr originaler Italiener* die jarenlang bij Brentano inwoonde. *Dieser Italiener stand Nachts um zwey Uhr auf wenn er sich zur Arbeit berufen fühlte, dann sah man ihn wieder des Tags nicht. Er ist nach Rom zurückgegangen, hat wieder dem Brodt nach in's Ausland gehen müssen, und ist arm und unbekannt in Kopenhagen gestorben, wo ich nie seinen Nahmen nennen hören* (p. 293).

⁶⁰ Het pand was in 1689 gereedgekomen, zie *Vier eeuwen Herengracht*, etc. (noot 52), p. 595. Blijkens een extract van een vroegere verkoop van het huis in 1735 (Archief Brentano) zal het nodige zijn opgeofferd ten behoeve van de collectie: *De behangfels in de twee benede kamers en de tapyten op de zaal als meede de schilderyen ind' zolders en schoorsteen stukken sullen onder deese koop meede begreepen zyn.* Na de dood van de vorige eigenaar in 1769 bleef diens kinderloos gebleven weduwe tot haar dood in '89 hier wonen. Zij zal, naar valt aan te nemen, geen grootse wijzigingen hebben aangebracht.

⁶¹ Naar aanleiding van de restauratie van het plafondstuk in 1918; H. A. M. Douwes, *Verklarende opmerkingen bij de plafondschildering in het huis van Brentano, Heeregracht 544* (wellicht op verzoek van het stichtingsbestuur; Archief Brentano nr. 134).

⁶² Cf. P. J. J. van Thiel, 'Het inlijsten van schilderijen in het Rijksmuseum sinds 1800', *Bulletin van het Rijksmuseum* 27 (1979), p. 161.

⁶³ Het is niet uitgesloten dat Maderna, behalve de hier genoemde, nog andere zaken voor Brentano heeft ontworpen; bij de tekeningen in Omslag B komen we namelijk ook *een model tot eene zilveren Kamerkroon* tegen, evenals een *model voor een vorstelijk slaapvertrek*.

⁶⁴ C. A. van Swigchem, *Abraham van der Hart 1747-1820. Architect. Stadsbouwmeester van Amsterdam*, Amsterdam 1965, p. 211.

⁶⁵ Zie o.a. P. Biesboer, *Decoraties muzieksalon paviljoen Welgelegen* (uitgave van het Provinciaal Bestuur van Noord-Holland), [Haarlem 1985].

⁶⁶ Van Swigchem, *op.cit.* (noot 64), p. 210. Zie voor Kuypere: J. Knoef, 'J. Kuypere 1761–1808', *Tusschen rococo en romantiek*, Den Haag 1943, pp. 63–78.

⁶⁷ Van Eynden, *op.cit.* (noot 1), p. 70. Het is niet uitgesloten dat Brentano hem ook opdracht gaf voor de Mercurius(?)buste boven de deuren en zelfs misschien voor de beschildering van de kostbare kunstkast op de boekenkamer (f 150,-), ofschoon de catalogusbeschrijving dat onvermeld laat. Het ligt voor de hand de lage en met dure folianten gevulde kunstkast/tafel op De Lelie's schilderij uit 1813 (afb. 15–16) in eerste instantie te zien als gelegenheidsiconografie van De Lelie; hoewel het in dit verband natuurlijk een logische keus was, waren beschilderde kunstkasten met verwijzingen naar de kunsten en de beschermers in de achttiende eeuw niet ongebruikelijk (cf. het door M. D. Haga opgenomen voorbeeld van Jacob de Wit voor Ploos van Amstel, dat later terugkeerde in De Lelie's portret van de verzamelaar Jan de Bosch, in: Laurentius e.a., *op.cit.* (noot 2), afb. 17 en 19). Gildemeester gaf eveneens Kuypere opdracht tot het beschilderen van een dergelijke kast, *met bedrieglijk in het graauw geschilderde basrelieven, zinspeelende op de schilder- en beeldhouw-kunst* (zie De Bruyn Kops, *op.cit.* (noot 3), p. 104). Als De Lelie zich inderdaad aan Kuypere voorbeeld hield (Knoef dacht aan Maderna, *op.cit.* (noot 8), pp. 62–63), dan zou daarmee een duidelijke hulde aan zijn mecenaat aanzienlijk verhoogd kunnen worden.

⁶⁸ Opgenomen bij de tekeningen in Omslag B nr. 8.

⁶⁹ In het gebruik van de zware rode draperie en zuilenopbouw sluit het nauw aan bij het traditionele, barokke staatsieportret. Hoewel dit concept tot ver in de achttiende eeuw gangbaar bleef, en het dus een hachelijke zaak is naar bepaalde voorbeelden te wijzen, raakt het in al zijn eclecticisme nog het meest aan de meer eigentijdse Italiaanse en Engelse portretkunst. Zo herinnert de wat pompeuze voordracht aan het laat-barokke werk van iemand als Pompeo Batoni, geliefd portretist van veel Engelse jongelieden op de Grand Tour. Anderzijds bezit het stuk door de aanwezigheid van de speelse poedel iets spontaans, iets luchtigs ook, dat meer doet denken aan schilders als Reynolds en Lawrence.

⁷⁰ Zie De Wolf, *op.cit.* (noot 7), afb. 2.

⁷¹ Andere, directe toespelingen op Apollo vinden we niet alleen in de decoratie op de kunsttafel in het portret uit 1813 (zie de opmerkingen in noot 67) maar tevens in een dedicatie-prent (of ex librisontwerp?) van J. F. Lange, bewaard in het Archief Brentano (zie De Wolf, *op.cit.* (noot 7), afb. omslag). Cf. tevens de Mercurius-Apollo combinatie die Gildemeester via medaillonvoorstellingen in zijn zaal aanbracht. Zie voor Frankrijk, waar Maderna mogelijk inspiratie heeft opgedaan, o.a. A. Blum, 'La mode des portraits mythologiques en France sous Louis XV', *Revue dix-huitième siècle* I (1913), pp. 302-309.

⁷² Zie vooral A. Warburg, 'Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara' [1912], *Gesammelte Schriften*, Nendeln/Liechtenstein (herdruk), Bd II, pp. 459-481.

⁷³ Het gebruik van grotesken kende een lange voorgeschiedenis. Ingeleid met de vondsten van onder andere Nero's Domus Aurea omstreeks 1500 en aangewakkerd door de vrije vertalingen van 16de-eeuwse Italiaanse kunstenaars – met als bekendste werk natuurlijk Rafaels *Loggia* in het Vaticaan – bezaten deze frêle, door allerhande wezens gesteunde en beklommen bouwsels een wijdverspreide populariteit, niet alleen binnen de decoratieve wand- en plafonddecoratie maar ook in de tapijtkunst. Het neo-classicisme zorgde voor een laatste opbloei. De grotesken uit deze periode onderscheiden zich van de 17de- en 18de-eeuwse versies door een zekere versobering in de algehele opbouw; het zijn niet langer fantastische, soms nauwelijks te ontrafelen

opstapelingen maar tamelijk heldere constructies met slechts een gering aantal figuren, al of niet gevat in ronde of amandelvormige medaillons die voor de nodige rustpunten zorgen. Vooral zien we dat bij de pilasters, welke veelal pendantsgewijs of uniform zijn opgezet. Voorbeelden daarvan komen we op ruime schaal tegen in het Frankrijk van Lodewijk XVI (Clérisseau, Bélanger, Pierre Rousseau e.a.; zie L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France* IV (seconde moitié du XVIIIe siècle), Paris 1952, p. 481 e.v. (*Les arabesques ou grotesques*): alsook in Italië en Engeland (de ingangszaal van Galleria Borghese in Rome uit de jaren '70, en de plafond- en pilasterdecoraties van Biagio Rebecca in de fraaie Cupola Room van Heaton Hall, een schepping van James Wyatt, tijdgenoot van Robert en James Adam). In al deze werken spelen Rafael en de recente archeologische vondsten een belangrijke rol. Datzelfde zien we bij Maderna.

⁷⁴ Voor een afb. in kleur van het deel met de maanden april-september zie M. Florisoone, 'La Tapisserie Classique du XVIe au début du XXe siècle', *Le Grand livre de la Tapisserie*, Lausanne/Paris 1965, p. 117.

⁷⁵ Niet alleen is het gesigneerd, ook Murray en Niebuhr meldden dat het stuk door Maderna was geschilderd; er is dus geen enkele aanleiding om het op naam te zetten van Jan Kamphuijsen (cf. cat. Rijksmuseum als *waarschijnlijk naar ontwerp van G. B. Maderna*).

⁷⁶ Zie noot 61; correspondentie over de restauratie in Archief Brentano (nr. 34). Gezien de kennelijk erbarmelijke staat waarin het verkeert, achtte de schilderijenafdeling het niet verantwoord dit opgerolde doek te tonen. Helaas moest daardoor op – overigens goede – zwart-witfoto's worden afgegaan; opmerkingen over de kleurstelling ontbreken dus. De kwaliteit van de uitvoering is, naar het zich laat aanzien, mager. Ook het bedoelde illusionisme schijnt in de circa 4,25 m hoge zaal niet optimaal geweest te zijn (*The ceiling of the large saloon is painted by Maderna, but it is not high enough to have a good effect*, Murray, *op.cit.* (noot 11), 151-152; en Niebuhr: *Seine* [Maderna] *Arbeiten, obgleich witzig, und durchaus nicht gering zu schätzen, sind aber doch das unbedeutendste neben den glänzenden Stücken der Sammlung*, *op.cit.* (noot 5), p. 293).

⁷⁷ In Nederland was een dergelijk onderwerp met Hercules' apotheose centraal vrij zeldzaam. Het enige voorbeeld dat we kunnen aanwijzen is een in 1746 door Jacob de Wit vervaardigde

ontwerptekening voor een zolderstuk in het huis Barnaert te Haarlem (zie A. Staring, *Jacob de Wit 1695-1754*, Amsterdam 1958, afb. 58). Veel populairder daarentegen was het thema in het buitenland. Als het gebruikelijke toonbeeld van een voorbeeldig, deugdzaam leven siert Hercules tot ver in de achttiende eeuw de wanden en plafonds van talloze paleizen en adellijke villa's. Een van de beroemdste en zeker het meest grootschalige voorbeeld is het door François Lemoyne voor Lodewijk XV geschilderde plafond van de *salon d'Hercule* te Versailles, een werk dat Maderna en Brentano (gelet op de vele beschrijvingen van Versailles in zijn bezit) zeker gekend hebben. Ook in Italië was het onderwerp geliefd. Behalve in Rome (de cyclus van Unterberger uit 1786 voor de Galleria Borghese) komen we het in de tweede helft van de 18de eeuw vooral tegen in Noord-Italië, de geboortestreek van Maderna. Bekendere voorbeelden hier zijn Villa Marioni-Pellegrini te Chievo (bij Verona), Palazzo Canossa in Verona en Palazzo Malvezzi te Bologna.

⁷⁸ Zie noot 61.

⁷⁹ Zannandreis, *op.cit.* (noot 57), p. 513.

⁸⁰ Niebuhr, *op.cit.* (noot 5), p. 293.

⁸¹ Cf. Paul Knolle, *Comieque tafereelen. Over 18de-eeuwse Nederlandse spotprenten*, Utrecht 1983, p. 24, afb. 27.

⁸² O.a. *ibid.*, pp. 19-23; C. Veth, *Geschiedenis van de Nederlandsche caricatuur en van de scherts in de Nederlandsche beeldende kunst*, Leiden 1921, pp. 165-166. In Brentano's bibliotheek was het komische genre overigens behoorlijk vertegenwoordigd met o.a. *Het Groot Tafereel der Dwaasheid* (1720), twee 18de-eeuwse uitgaven van *Le Roman comique* door Scarron, twee uitvoerige series van de Italiaanse blijspeldichter Carlo Goldoni, de *Dictionnaire Comique* door P. J. le Roux, e.a.

⁸³ Zie Paul Knolle, *op.cit.* (noot 15 Ploos van Amstel), p. 47; Koolhaas-Grosfeld, *op.cit.* (noot 15), p. 612.

⁸⁴ In een *Verhandeling over het Heldendicht* (Leiden 1781); cf. Koolhaas-Grosfeld, *ibid.*, p. 610.

⁸⁵ R. van Eynden, *Over Den Nationaalen Smaak der Hollandsche School in de Teken en Schilderkunst* (in 1781 uitgeschreven); bij Brentano onder nr. 258. Hiervoor (noot 56) kwam al even ter sprake, dat er blijkens De Lelie's zaalstuk omstreeks 1798 kennelijk nog plaats was voor enkele Hollandse 17de-eeuwse meesters. Van de drie stukken die we zien, behoren er echter twee

tot het historieel en één tot het door Brentano sterk bewonderde portret. Hoewel we hier voorzichtig moeten zijn (de schikking toont slechts een gedeelte en kan partijdig zijn) is het niet uitgesloten, dat Brentano met deze 'dubbele' vertegenwoordiging heeft willen aantonen, dat ook de zo bewonderde Hollandse 17de-eeuwse meesters het figuur- en historiestuk hoog hielden en daarmee indirect het verheven Italiaanse voorbeeld.

⁸⁶ Scheltema, *op.cit.* (noot 18), p. 162.