

Het vaderlandsch gevoel

Vergeeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis

S.H. Levie et al.

bron

S.H. Levie et al., *Het vaderlandsch gevoel. Vergeeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis*. Rijksmuseum, Amsterdam 1978

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/levi009vade01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).

Lijst van bruikleengevers

Hare Majesteit de Koningin

Mr. F.W.D.C.A. van Hattum

AMSTERDAM Amsterdams Historisch Museum
 Amsterdams Historisch Museum, bruikleen van het Sociaal-Agogisch Centrum
 ‘Het Burgerweeshuis’
 Kunsthandel Roelofs
 Maatschappij ‘Arti et Amicitiae’
 Particuliere verzameling
 Rijksmuseum ‘Nederlands Scheepvaart Museum’
 Universiteitsbibliotheek

ANTWERPEN Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

APELDOORN Rijksmuseum Paleis Het Loo, bruikleen van de Vereniging Oranje
 Nassau Museum

BARNEVELD Veluws museum ‘Nairac’

BRUSSEL Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, collectie De
 Grez

DELLEN Stichting Twickel

DELFT Stedelijk Museum ‘Het Prinsenhof’
 Stichting Museum Paul Tétar van Elven
 DORDRECHT Dordrechts Museum
 Museum Mr. S. van Gijn

EINDHOVEN Kunsthandel A.H. Bies

'S-GRAVENHAGE Dienst verspreide rijkskollekties
 Haags Gemeentemuseum
 Rijksdienst Kastelenbeheer, collectie Muiderslot
 Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau

GRONINGEN Wolters-Noordhoff bv

HAARLEM A.J. van der Blom
 Frans Halsmuseum
 A.E.J. Lacomblé
 Teylers Museum
 Veronica Veen
 HEEMSTEDEN Gea en Jan Barth

HOORN Westfries Museum

HULSBURG(L.) M.J.M. Mol

LEIDEN Koninklijk Nederlands Leger- en Wapenmuseum 'Generaal Hofer'
Scholengemeenschap Bonaventura-Kijckenborg
Stedelijk Museum 'de Lakenhal'

NIJMEGEN Particuliere verzameling

OSS Jan Cunemuseum

OTTOLAND S. van Harten

ROTTERDAM Museum Boymans-van Beuningen

SLOCHTEREN Fraeylemaborg, collectie Gerrit van Houten-Stichting

TILBURG Gemeente Tilburg

UTRECHT Centraal Museum der Gemeente Utrecht

Voorwoord

Het initiatief tot de tentoonstelling ‘Het Vaderlandsch Gevoel - Vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis’ is uitgegaan van een doctoraal-werkgroep van studenten van het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam. In september 1975 was deze groep van start gegaan met een onderzoek over de Nederlandse historieschilderkunst in de negentiende eeuw. Enige tijd daarna ontvingen wij het verzoek of wij bereid waren een tentoonstelling over dit onderwerp samen te stellen, waarbij wij uiteraard op de hulp van de werkgroep zouden mogen rekenen.

Het Rijksmuseum is na een aantal inleidende besprekingen op dat verzoek ingegaan. In de eerste plaats omdat er sinds geruime tijd belangstelling voor dit onderwerp in het museum leefde. In de tweede plaats omdat wij niet alleen samenwerking met de universiteit op prijs stellen, maar bovendien de overtuiging zijn toegedaan, dat zulk een samenwerking de partners in beide instellingen te stade komt. Daar komt nog bij dat de meeste afdelingen van dit museum te weinig wetenschappelijke medewerkers tellen om zelf arbeidsintensief onderzoek te kunnen plegen, laat staan een nog niet of nauwelijks ontgonnen gebied, zoals hier het geval is, ter hand nemen. ‘Lering en Vermaak’ is een recent voorbeeld van een tentoonstelling die tot stand kwam in samenwerking met het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Utrecht en die het resultaat laat zien van een jarenlange studie van stafleden en studenten van een universitair instituut. De Nederlandse historieschilderkunst is, zoals gezegd, een geheel nieuw onderzoeksterrein, dat voor het eerst door deze werkgroep werd verkend. De samenwerkingsvorm tussen universiteit en museum wijkt bovendien bij deze tentoonstelling af van die bij de zojuist genoemde expositie. Daar was aan de kant van het instituut een staffid dat als coördinator optrad, hier werd van de kant van de studenten, die tezamen de doctoraalwerkgroep vormden, van het begin af aan gesteld dat zij samen als groep optraden en dat er geen begeleiding vanuit het Kunsthistorisch Instituut zou plaats vinden.

De aanpak van de doctoraalwerkgroep was aanvankelijk vooral theoretisch gericht. Zij vroeg zich af welke functie de historieschilderkunst in onze toenmalige samenleving vervulde en aan welke criteria onderwerp en uitvoering ervan moesten voldoen. Ook stelde zij een onderzoek in naar de waardering die de historieschilderkunst in de negentiende eeuw genoot en naar de wijzigingen die hierbij in de loop van de eeuw optraden. Daarnaast werd aan de hand van catalogi

VADERLANDSCH GEVOEL,

DE

BESCHOUWING DER TENTOONSTELLING

VAN

SCHILDERIEN,

VAN NOG IN LEVEN ZIJNDE

NEDERLANDSCHE MEESTERS;

IN DEN JAAR 1818.

DE

HENDRIK MEIJER, JUNIOR.

voorgelezen in het

DEPARTEMENT LETTERKUNDE,

VAN HET GEBOUW

GEWENING IN WETENSCHAPPEN, TE HAARLEM.



TE HAARLEM, DE
De Wid. A. LOOSJES, Pl.
BROUWERIJ.

47

II 20

van de algemene tentoonstellingen van Nederlandse levende meesters, die sedert 1808 werden gehouden, nagegaan hoeveel schilderijen met historische onderwerpen tentoongesteld waren geweest en welke onderwerpen waren uitgebeeld. Met deze zeer bruikbare en vruchtbare uitgangspunten werd het verschijnsel Nederlandse historieschilderkunst in de negentiende eeuw in zijn historische context geplaatst.

Toen het plan tot het houden van de tentoonstelling vaste vorm begon aan te nemen is globaal nagegaan welke uit de bronnen bekende schilderijen bewaard bleven, hetzij in openbare verzamelingen in binnen- en buitenland, hetzij bij particulieren. Vergelijkt men deze twee inventarisaties dan komt men tot de sombere slotsom dat heel veel schilderijen - voornamelijk - spoorloos zijn. Dat betekent ook dat de ideale tentoonstelling, zoals die aan de hand van de negentiende eeuwse gegevens op papier samengesteld werd, in werkelijkheid niet gerealiseerd kon worden. Bovendien bleek dat bij de musea de historiestukken meestal een verborgen bestaan in depots lijdten, een constatering die aanleiding gaf tot de ondertitel van de tentoonstelling 'Vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis'.

Verder dient hier vermeld te worden dat de Nederlandse geschiedenis is opgevat als de geschiedenis van de Noordelijke Nederlanden. Bovendien is in hoofdzaak werk van Noordnederlandse schilders - althans van schilders die in de Noordelijke Nederlanden hebben gewerkt - in de tentoonstelling opgenomen.

In den beginne is wel overwogen om de historieschilderkunst van de Zuidelijke Nederlanden bij de tentoonstelling te betrekken. Dit bleek evenwel niet mogelijk en bij nader inzien ook niet wenselijk: in letterlijke en figuurlijke zin bleek haar formaat te groot.

Wellicht wekt het besluit om de interne en externe decoratie van het Rijksmuseum zelf bij deze tentoonstelling buiten beschouwing te laten enige verbazing. De belangrijkste reden hiervan is dat weliswaar de onderwerpen van de decoratie aan de Noordnederlandse geschiedenis zijn ontleend, maar dat deze door buitenlandse kunstenaars in beeld werden gebracht. Daarbij komt dat de schilderijen die in het interieur werden aangebracht zich niet meer ter plaatse bevinden en alleen ten koste van zeer ingrijpende maatregelen en grote financiële offers tijdelijk weer aangebracht zouden hebben kunnen worden. Tenslotte speelt bij het besluit de overweging een rol dat het Rijksmuseum in 1985 zijn honderdjarig bestaan hoopt te vieren en dat er dan een gereede aanleiding zal bestaan om, in welke vorm dan ook, aandacht te besteden aan het in- en uitwendige decoratieprogramma van het gebouw.

Mevrouw Mieke van der Wal en de heren Ad van der Blom, Bert Gerlagh, Tim Graas, Jan Jaap Heij en Marijn Schapelhouman, studenten in de kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam, alsmede de student in de geschiedenis, nu drs. Peter Janzen, hebben, gewapend met het materiaal dat zij te samen met hun medestudenten mevrouw Tonny Claassen en Peter Don als doctoraalwerkgroep onder leiding van drs. Frank Gribling hadden verzameld, de tentoonstellingswerkgroep gevormd. Daarbij sloot zich aan mevrouw Veronica Veen, studente in de kunstgeschiedenis te Utrecht, wier belangstelling voor de waardering van de kunstenaar en voor zijn maatschappelijke positie in de negentiende eeuw resulteerde in haar bijdrage aan de catalogus. Met het oog op hun specialistische kennis werd voorts de medewerking verzocht van mevrouw drs. Marita Mathijssen-Verkooijen, verbonden aan het Instituut voor Neerlandistiek aan de Universiteit van Amsterdam, op wier inzicht op het terrein

van de letterkunde in de negentiende eeuw een beroep kon worden gedaan, en van mevrouw drs. Elise Schipper-van Weering, die haar studie in de kunstgeschiedenis te Groningen besloot met een scriptie over de Historische Galerij De Vos en aan de behandeling van dit onderwerp in onze tentoonstelling haar bijdrage leverde.

Van de zijde van het Rijksmuseum hebben de heren drs. W.H. Vroom, hoofd van de afdeling Nederlandse Geschiedenis en mr. C.J. de Bruyn Kops, wetenschappelijk medewerker van de afdeling Schilderijen, afgezien van hun aandeel in het beschrijven van de getoonde objecten, de werkzaamheden geleid en gecoördineerd, terwijl dr. P.J.J. van Thiel, directeur van de afdeling Schilderijen, deelnam aan de besprekingen en de eindredactie van de inleidingen van de catalogus op zich heeft genomen. Mevrouw drs. D. de Hoop Scheffer, conservator van de afdeling prenten van het Rijksprentenkabinet was behulpzaam bij het uitzoeken van historieprenten voor de tentoonstelling, terwijl de heer C.A. Burgers, hoofdassistent van de afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid de samenstellers van de expositie op het bestaan van de maskeradecostuums heeft gewezen en waardevolle gegevens daarover heeft verstrekt. Het Theater-museum te Amsterdam heeft de poppen ter beschikking gesteld om de costuums de vereiste body te geven en, gezien

zijn grote ervaring op dit gebied, ook de opstelling ervan verzorgd. Ik ben de directie van dit museum zeer erkentelijk voor haar collegiale hulp. Mevrouw drs. A. Visser en de heer drs. R. Vos van de Educatieve Dienst hadden de niet eenvoudige taak om het nog weinig bekende gebied dat deze tentoonstelling bestrijkt voor een breed publiek toegankelijk te maken. De heer W. Hijmans en mejuffrouw J. Asselman, respectievelijk hoofd, en medewerkster van de afdeling Voorlichting en Informatie hebben zich ingezet om de tentoonstelling een zo groot mogelijke bekendheid te geven. Het waarnemend hoofd Algemene Zaken, de heer R. van Eijle en zijn medewerkers hebben gezorgd voor een goed verloop van zaken binnen het museum. De zo belangrijke financiële begeleiding van de tentoonstelling was toevertrouwd aan het hoofd van de afdeling Financiën en Comptabiliteit, de heer J.A. de Ruijter en zijn medewerkers. Veel werk is verzet door mejuffrouw B. Stokhuyzen, hoofd van de Fotodienst en de heer Bernard Bijl en zijn medewerkers van het Fotoatelier. De heer L. Kuiper, hoofdrestaurator van de afdeling Schilderijen en zijn medewerkers hebben met toewijding een aantal schilderijen behandeld, die anders voor expositie ongeschikt zouden zijn geweest. Het restauratie-atelier van het Rijksprentenkabinet onder de leiding van de heer W.P. van Oort heeft een aantal tekeningen en prenten voor expositie gereed gemaakt. Het plan voor de inrichting van de tentoonstelling werd aan de hand van de uitgangspunten die de werkgroep formuleerde ontworpen door de heer A. Janssen, hoofd van de afdeling Inrichting; bij de beteksting werd hij daarin bijgestaan door de heer J.C. Veenendaal, medewerker aan zijn afdeling. De omvangrijke secretariaatswerkzaamheden, die de voorbereidingen van deze tentoonstelling vergden, lagen in de handen van mevrouw J.A. Patijn-Bijl de Vroe, verbonden aan het Secretariaat, en van mejuffrouw F.A. Koens, die de catalogusteksten persklaar heeft gemaakt. Met de heer W.J. Bos aan het stuur werd menige autotocht ondernomen om studenten en stafleden in de gelegenheid te stellen schilderijen in den lande te bekijken. De heer Alje Olthof verzorgde de vormgeving van de catalogus en het affiche, alsmede de basis-lay-out van de teksten in de tentoonstelling.

Gaarne zeg ik allen, ook hen wier namen hier niet genoemd worden, die aan het tot stand komen van de tentoonstelling hebben bijgedragen, daarvoor hartelijk dank, in het bijzonder de leden van de werkgroep van studenten. Zij immers waren het die het idee van deze tentoonstelling opperden, zij ook verzorgden de inleidingen en het leeuwedeel van de catalogusteksten. Zij namen een zware taak op zich, waarvan zij de consequenties in het begin niet geheel hebben kunnen overzien en zij hebben, met veel doorzettingsvermogen, de vaak gecompliceerde en aan een termijn gebonden werkzaamheden in goed overleg met de betrokken stafleden van het museum op tijd weten te volbrengen.

Tevergeefs zult u zoeken naar de ondertekening van inleidingen en catalogusteksten. De catalogus wordt hier gepresenteerd als een collectief werkstuk: een werkstuk van enthousiaste studenten met een coördinerende inbreng van museumzijde, die uit de aard der zaak en zeker bij zoveel verschillende auteurs noodzakelijk was, maar waarbij de geest van ieders bijdrage werd gerespecteerd.

Het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk ben ik erkentelijk voor het ter beschikking stellen van enige materiële vergoeding voor het drietal studenten, te weten mevrouw Van der Wal en de heren Graas en Heij, dat als kerngroep heeft gefunctioneerd.

Met zeer veel genoegen mag ik vermelden dat de catalogus mede dank zij een subsidie van het Prins Bernhard Fonds tot stand kwam.

Last but not least gaat mijn dank uit naar de vele bruikleengevers. Zonder hun medewerking had de tentoonstelling niet verwezenlijkt kunnen worden. Het vervoer van de twee 'machines', de gigantische schilderijen van E.Ch.G. baron Wappers, *De Zelfopoffering van Burgemeester Van der Werff* en van B. Wijnveld en J.H. Egenberger, *Kenau op de wallen van Haarlem*, heeft heel wat voeten in de aarde gehad. Bij de musea deed zich vaak de omstandigheid voor dat vele van de in bruikleen gevraagde schilderijen zich in depot bevonden en dat deze, alvorens te kunnen worden geëxposeerd, eerst schoongemaakt of gerestaureerd dienden te worden. Dat deze opknappbeurten ondanks overvolle restauratieprogramma's toch tijdig gerealiseerd konden worden stemt tot dankbaarheid.

Dr. S.H. Levie *Hoofddirecteur van het Rijksmuseum*

Ten geleide

Vaderlandsch gevoel bij de beschouwing der tentoonstelling van schilderijen van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters, zo luidt de titel van het dichtwerk dat Hendrik Meijer in 1818 voordroeg voor het departement Letterkunde van het Haarlemse gezelschap ‘Oefening in wetenschappen’. Sterker dan door andere tentoongestelde schilderijen werd Meijers vaderlandsliefde gewekt door de stukken waarvan het onderwerp ‘uit de vaderlandsche geschiedenis is genomen’. Aan dit dichtwerk werd de titel ontleend voor de tentoonstelling over de negentiende-eeuwse Nederlandse historieschilderkunst.

Het begrip historieschilderkunst als aanduiding van een bepaalde richting binnen het vak, waarin een schilder zich kon specialiseren, heeft vanouds ook de uitbeelding van bijbelse en antieke onderwerpen, van allegorieën en zelfs van grote monumentale groepsportretten (Rembrandts *Nachtwacht* bijvoorbeeld) omvat. Maar als nieuwe loot aan die eerbiedwaardige oude stam kwam in Nederland in de negentiende eeuw voor het eerst de uitbeelding van onderwerpen uit de geschiedenis van eigen land en volk tot een gelijkwaardige erkenning en - tot op zekere hoogte - tot ontplooiing. In dit aspect ligt de rechtvaardiging voor het feit dat wij ons hier tot die nieuwe categorie van historieschildering hebben bepaald en haar uit het grotere verband hebben geïsoleerd.

Het onderwerp van de tentoonstelling verdient een verantwoording, mogelijk zelfs een verdediging.

Er is wel geen tak van de schilderkunst die zo hoog in aanzien heeft gestaan en de gemoederen zo intens heeft bewogen om na verloop van tijd aan zo veel verguizing en vrijwel volledige vergetelheid ten prooi te vallen. J. Knoef, die als pionier gezien kan worden van de hernieuwde belangstelling voor de Nederlandse negentiende-eeuwse kunst voorafgaande aan de Haagse School, heeft in *Elseviers Maandschrift* van 1932 een beschouwing gewijd aan onze negentiende-eeuwse historieschildering en haar ondergang verklaard: ‘verschillende oorzaken hebben er toe geleid, dat een eens zoo bevoorrechte tak der schilderkunst in zoo diep verval kon raken, oorzaken in en buiten de kunst gelegen. Vooreerst moge op een uit het wezen der kunst oefening zelf voortgekomen omstandigheid de aandacht gevestigd worden, namelijk de zuiver-schilderkunstige aanschouwingen van richtingen als impressionisme, realisme en daarbij aanknopende stroomingen, waarin geen plaats is voor datgene, wat niet aan de onmiddellijke waarneming het aanzijn dankt. Maar waar voor latere richtingen deze beginselen geenszins meer met diezelfde volstrektheid behoeven te gelden, moeten oorzaken, buiten de kunst gelegen, van nog ingrijpender werking zijn geweest [...]. Veranderingen in maatschappelijke aanschouwingen, leuzen, die internationaler oriëntering van breede volkslagen propageerden, stroomingen, die afvoerden van veel, dat traditioneel in eere was gehouden, bij kunstenaars en aesthetici beiden gewijzigde begrippen omtrent wezen en doel der kunst, mogen hier genoemd worden als werkzame krachten in dit proces.’

Van waar dan de nu herlevende belangstelling? Het zou al te gemakkelijk zijn die te verklaren uit een algemene argwaan tegen eenmaal aanvaarde standpunten. Hier is meer in het spel dan een natuurlijke drang alle geldende waarderingspatronen van tijd tot tijd kritisch te bezien en aan nieuwe inzichten te toetsen. Dergelijke periodieke herwaarderingen hebben in de kunstgeschiedenis al meer dan eens geleid tot de

ontdekking van nog niet eerder geziene formele karakteristieken of esthetische kwaliteiten. Daarvan is hier echter geen sprake. In het algemeen kan men zelfs zeggen dat de zuiver artistieke merites van de hier getoonde stukken op zich zelf genomen belangrijke uitzonderingen daargelaten - een tentoonstelling nauwelijks zouden rechtvaardigen.

Is het dan misschien de verhalende of illustratieve functie van de beeldinhoud zelf, die nu een nieuwe historisch gerichte belangstelling ondervindt? Natuurlijk gaat het bij historieschilderkunst primair om het onderwerp en de uitbeelding ervan. De hier getoonde onderwerpen sluiten dikwijls aan bij de beelden van de vaderlandse geschiedenis die wij van kindsbeen af met ons meedragen. De schoolplaat, hier als laatste exponent van het verschijnsel historieschilderkunst geëxposeerd, heeft voor velen van ons het beeld van een historische figuur of een gebeurtenis voorgoed vastgelegd. Ieder die geboeid is door het verleden kent de behoefte aan een geschiedbeeld en de negentiende-eeuwse schilders kwamen en komen in hoge mate aan die behoefte tegemoet. Het is boeiend te zien hoe zij ook werkelijk geloofd hebben in de mogelijkheid om figuren en taferelen uit het vaderlands verleden in beelden te doen herleven. Zij hebben zich echter een in onze ogen onmogelijke opgave gesteld en zich gewaagd aan een krachtsinspanning die zelden beloond is door een overtuigend resultaat. Huizinga heeft met recht gesproken van 'de onschilderbaarheid van de geschiedenis'. De moderne historicus, wiens geschiedbeeld in veel mindere mate wordt bepaald door evenementen dan door processen en structuren, is zich daar maar al te zeer van bewust.

Er is echter nog iets anders aan de hand. Wat ons in de negentiende-eeuwse historieschilderkunst fascineert is niet de

esthetische kwaliteit, evenmin - althans niet uitsluitend - de voorstelling, maar vooral in samenhang daarmee, de ideeën en idealen die er aan ten grondslag lagen en er onlosmakelijk mee waren verbonden. Het in Meijers verzen uitgedrukte en met de titel 'vaderlandsch gevoel' bondig aangeduide sentiment was het motief bij uitstek waardoor de hele machinerie van de historieschilderkunst op gang kwam en telkens nieuwe impulsen ontving. En niet alleen was dit sentiment het uitgangspunt, ook werd het als doelwit gezien, want de schilders moesten het met hun werk opwekken en bevestigen. De schilders wilden in samenspel met schrijvers, kunstcritici en een kunstminnend publiek naar Potgieters woord 'door het penseel den indruk van het goede en groote in onze geschiedenis verlevendigen en versterken'. Hun bezigheid was maatschappelijk gericht: de geschiedenis van het vaderland moest de mens verheffen, hem het goede - of juist het afschrikwekkende - voorbeeld voor ogen stellen, hem opvoeden tot een betere burger.

Het is niet toevallig dat de studenten, die het thema voor deze tentoonstelling hebben voorgesteld, deze invalshoek hebben gekozen. De huidige generatie van studenten heeft een scherp oog voor maatschappelijke vraagstellingen en koestert op grond daarvan een grote belangstelling voor het maatschappelijk functioneren van de beeldende kunsten in het verleden. Zij zijn dan ook begonnen met een studie van de kritieken en beschouwingen waarin de ideeën die aan de historieschilderkunst ten grondslag lagen en de maatstaven, waarnaar zij werd beoordeeld, werden geformuleerd.

De gekozen invalshoek geeft meteen ook de beperkingen van de tentoonstelling aan. Het historiestuk wordt hier niet in zijn stilistische ontwikkeling getoond en zijn betekenis in verband met de artistieke stromingen in de loop van de negentiende eeuw is hier niet aan de orde gesteld. Na ampele overwegingen is tenslotte gekozen voor een chronologische rangschikking naar onderwerp: een historische galerij van de Nederlandse geschiedenis van de Romeinse tijd tot en met Van Speyk. De werkgroep zou met de inrichtingsvorm van de tentoonstelling sterker de nadruk hebben willen leggen op de ideeën en idealen. Er werd gedacht aan een thematische onderscheiding tussen groepen van schilderijen, geconcentreerd rondom begrippen als de voorbeeldige held, de opofferingsgezindheid, het beslissende moment. Een dergelijke opzet bleek echter met het voorhanden materiaal niet te verwezenlijken, zonder de duidelijkheid van de structuur in de opstelling in gevaar te brengen. De nu gekozen ordening bood gelegenheid de schilderijen individueel te voorzien van een toelichting op die punten uit het ideeën-arsenaal, waarvoor ze bij uitstek representatief werden geacht, terwijl de chronologie naar onderwerp de algemene lijn op overzichtelijke wijze bleef bepalen. Slechts de werken, gekozen uit de voormalige galerijen van De Vos en van Arti et Amicitiae, zijn als afzonderlijke groepen getoond in een poging iets van het oude verband duidelijk te maken. Wel is aan het begin van de tentoonstelling en los van de gevolgde hoofdlijn getracht aan de hand van enkele voorbeelden duidelijk te maken aan welke criteria een historiestuk in de ogen van de tijdgenoot moest voldoen.

Een andere omstandigheid, die tot een beperking van het ons aanvankelijk voor ogen staande beeld heeft geleid, is de in het voorwoord al gesignaleerde discrepantie tussen de talrijke historiestukken, die blijkens de catalogi van de tentoonstellingen van levende meesters en volgens andere bronnen ooit geschilderd werden en het betrekkelijk kleine aantal dat daarvan nu nog is aan te wijzen. Dit leidde

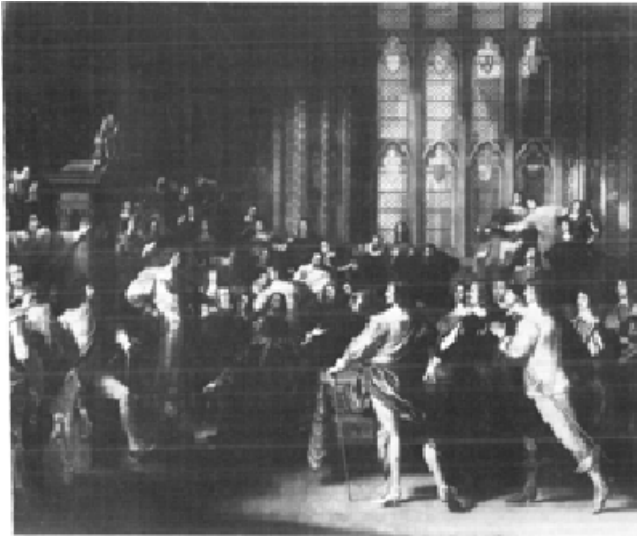
onvermijdelijk tot onvolledigheid in de vertegenwoordiging van de schilders en van de door hen uitgebeelde onderwerpen. Van destijds zeer produktieve kunstenaars als H. Hollander of A. van Pelt is praktisch geen werk teruggevonden, dat recht doet aan de rol die zij als historieschilder moeten hebben gespeeld. Van vaak uitgebeelde onderwerpen als 'Rembrandt, de Nachtwacht schilderend' of 'De overwintering op Nova Zembla' zijn geen of slechts enkele voorbeelden teruggevonden. In de hoop dat er nog schilderijen uit de verborgenheid zouden opduiken die wij meenden te kunnen gebruiken, hebben wij navraag gedaan in brede kring, echter zonder het gewenste resultaat. Toch hebben de schilderijen, die voor de tentoonstelling beschikbaar bleken te zijn, ruimschoots gelegenheid gegeven de kern van de zaak, waarom het hier gaat, aanschouwelijk en verstaanbaar te maken en in elk geval de nodige bakens uit te zetten, waarlangs verder onderzoek zich een weg kan banen, om die graad van volledigheid in kennis en inzicht te bereiken, waaraan het op dit terrein te lang heeft ontbroken.

Er is een in vele opzichten ongebruikelijke tentoonstelling ontstaan. Zij betreft een verwaarloosd gebied, dat tot voor kort onbetreden en zeker onontgonnen was en dat nu voor het eerst sinds vele decennia werd verkend. Zij behandelt een onderwerp, dat in de eerste plaats boeit door het complex van ideeën waaraan het zijn ontstaan dankt.

W.H. Vroom C.J. de Bruyn Kops

Inleiding I *Historieschilderkunst in de negentiende eeuw*

Wie denkt aan de Nederlandse schilderkunst uit de negentiende eeuw, zal, afgezien van de Haagse school, in de eerste plaats denken aan Koekkoek en Schelfhout, de schilders van het romantische landschap. Ofschoon hun werk indertijd grif van de hand ging, verdrong het publiek zich op tentoonstellingen niet voor landschappen of genretaferelen, maar voor de nu goeddeels vergeten historiestukken. Ook uit de kunstkritiek blijkt, dat men de historieschilderkunst als de hoogste tak van de schilderkunst beschouwde.



AFB. 1 J.S. Copley, *Karel I vraagt de uitlevering van vijf parlementsleden*. Boston, Public Library

Begrip en ontwikkeling

Men zou denken, dat de term historieschilderkunst zonder meer op die schilderijen slaat, waarvan het onderwerp aan de geschiedenis is ontleend. Maar een dergelijke gedachte moet dan wel van de nodige kanttekeningen worden voorzien. Tot geschiedenis worden slechts die gebeurtenissen gerekend, waarvan we menen dat ze in het verleden werkelijk plaats hebben gevonden. Mythologie behoort daar niet toe. Toch behoort mythologie tot het gebied van de historieschilder, evenals sagen en literaire thema's. Het tweede voorbehoud geldt de manier waarop een gebeurtenis wordt verbeeld. Dat het onderwerp op verheven wijze wordt opgevat of dat er een idee achter schuilt, is een voorwaarde zonder meer. Daarom vond men niet elk historisch feit voor uitbeelding geschikt.

Historieschilderkunst is een begrip geworden in de zeventiende eeuw, toen men specialismen als landschap, stillevens, portret en taferelen uit het dagelijks leven ging onderscheiden. Men placht deze verschillende genres in een hiërarchie onder te brengen, waarbij de historie bovenaan werd gesteld. De beoefenaars van de andere genoemde specialismen baseerden zich hoofdzakelijk op de zichtbare werkelijkheid, de historieschilder alleen 'schiep', zoals een dichter. In zijn vak konden bij uitstek gebeurtenissen met een verheven inhoud uitgebeeld worden. Bovendien achtte men de moeilijkheidsgraad de hoogste. Een historieschilder moest uiteraard ook in staat zijn portretten of een landschap in zijn stukken te verwerken.

Koos een zeventiende-eeuwse historieschilder als Poussin zijn onderwerpen uit de Bijbel of uit de klassieke oudheid, in de negentiende eeuw kwamen het meest thema's voor die ontleend waren aan de postklassieke, nationale geschiedenis. De verschuiving in onderwerpskeuze begon zich al af te tekenen in de tweede helft van de achttiende eeuw.

Deze verandering hing ten nauwste samen met een zich wijzigende visie op de maatschappij. Het was immers de periode van de Verlichting. Eén van de stelregels binnen het ideeëncomplex der Verlichting was: de mens is goed, mits geleid door de rede. De rede kan geleerd worden: opvoeding is dus van het grootste belang. Voorts werd ongelijkheid tussen

mensen op grond van geboorte afgewezen. Deze ongelijkheid, het wezen van de standenmaatschappij die dagen, vormde een belemmering voor de sociaal-politieke ontplooiing van de bourgeoisie, een groep die op economisch gebied een belangrijke machtsfactor was geworden. De bourgeoisie streefde dan ook naar afbraak van de, overigens al uitgeholde, standenstaat. Individuele vrijheid werd haar leus. Afschaffing van de gilden, van de macht van de kerk stond zij voor. Zo althans was het, generaliserend gesproken, in het achttiende-eeuwse Frankrijk.

In Engeland was de invloed van de burgerij sedert de ‘Glorious Revolution’ (1688) door middel van het parlement gekanaliseerd, terwijl in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden de rijke burgerij juist de bestuursmacht bezat. Vandaar, dat in de Republiek de in de geest van de Verlichting denkende oppositionele krachten hun sociale basis vonden in die burgerkringen welke zich buiten de macht gesteld zagen. Deze democratische patriotten komen later in deze inleiding nog ter sprake.

Alweer in algemene termen sprekend, kan gezegd worden dat de burgerij in haar strijd tegen de adel (in de Republiek: de burgerlijke regenten) de koning (in de Republiek; de stadhouder), van wie men veelal steun verwacht had, tegenover zich vond.

Met de idealen, met de strijd van de (rijke) burgerij was de historieschilderkunst, zoals die zich vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw ontwikkelde, zichtbaar verbonden. Als voorbeeld mag gelden het schilderij van John Singleton Copley waaraan hij in 1782 is begonnen: *Karel I vraagt de uitlevering van de vijf beschuldigde parlamentsleden, welk verzoek door de voorzitter wordt geweigerd*, 1642, (afb. 1). De in antikoninggezinde kringen zeer gewaardeerde Amerikaan Copley zal dit thema niet toevallig hebben gekozen. Het schilderij is door haar beklemtoning van de macht van het parlement een aanval op de koning van Engeland en een ondersteuning van de Amerikaanse opstand (1776-'83). De geschilderde gebeurtenis is immers de inleiding van de Engelse burgeroorlog van de jaren 1640 geweest: een burgeroorlog tussen parlement en burgerij enerzijds en koning en adel anderzijds.

Tijdens deze burgeroorlog zijn gevoelens een rol gaan spelen die wij kunnen duiden als (modern) nationalistisch. Zo werd in de propaganda tegen de koning het *volk* van Engeland vergeleken met het *volk* van Israël.

Het met de burgerij verbonden nationalisme werd, maar dan zonder religieuze implicaties, in Frankrijk in de tijd der Verlichting uitgewerkt. Niet de koning, noch de adel, maar het volk diende souverain te zijn. Terwijl men de oude banden van kerk, stand en gilde wilde opruimen, creëerde men een nieuwe binding: het volk. Aldus is het nationalisme in haar oorsprong verbonden met het liberalisme.

In de negentiende eeuw ontwikkelde zich het nationalisme in geheel Europa als een die eeuw voor een belangrijk deel bepalende ideologie verder, soms in relatie tot het liberalisme (bijvoorbeeld in 1848), soms ook juist niet.

Uiteraard impliceert nationalisme belangstelling voor het verleden van het eigen volk. Het (moderne) geloof in de invloed en de waarde van de eigen geschiedenis heeft dan ook wederom haar wortels in de tweede helft van de achttiende eeuw. Mensen als Voltaire en Montesquieu probeerden zonder vooropgezette mening verschillende beschavingen met elkaar te vergelijken. Zo ontstond een groter inzicht in het eigene van iedere cultuur. Het besef groeide dat de historische achtergrond grotendeels bepalend was voor de ontwikkeling van een volk.

Het geloof in de invloed van het verleden werd in dienst gesteld van het verlichtingsideaal van volksopvoeding. De opvatting dat persoonlijke deugden de loop van de geschiedenis ten goede kunnen keren, leidde ertoe, dat men op zoek ging naar historische gebeurtenissen, die een voorbeeldig en verheffend karakter dragen. De obligate Griekse en Romeinse voorbeelden werden daarbij allengs vervangen door heldendaden uit het eigen verleden.

Thema's uit de geschiedenis na de oudheid hebben niet zonder moeilijkheden toegang gekregen tot het gebied van de historieschilderkunst. Oorspronkelijk konden alleen onderwerpen uit de Bijbel en uit de antieke oudheid voldoen aan de hoge eisen van verhevenheid en voorbeeldige waarde, die de academische kunsttheorie stelde. Na 1750 evenwel horen we in Frankrijk steeds vaker dat helden uit het eigen verleden even geschikt zijn om te dienen als 'exempla virtutis', 'voorbeelden van deugd'.¹ Wel moesten de schilders zich in die



AFB. 2 Gravure van W. Woollet naar B. West, *Het sneuvelen van Generaal Wolfe*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet

gevallen houden aan de academische regels, met name die van het decorum (een edelman moest als edelman worden voorgesteld, een boer als boer),² ook al druisten die in tegen de historische waarheid. De Comte de Caylus schreef in 1764, dat er geen sprake van is dat een vrijheidsheld als Willem de Zwijger mag worden afgebeeld in een eenvoudig Hollands-Vlaamse tabberd à la Teniers: wie zou in hem nog de edelman herkennen?³

Een tweede vernieuwing, die het karakter had van een aanval op de traditionele regels van de historieschilderkunst, werd tussen 1770 en 1780 in Engeland gedaan door twee daar werkende Amerikanen, die de democratische vrijheidsstrijd van hun land van harte steunden: Benjamin West en de al eerder genoemde Copley. Het ging daarbij om de waarheidsgetrouwheid in verband met de uitbeelding van contemporaine gebeurtenissen. Het schilderij van West uit 1771 voorstellende *Het sneuvelen van generaal Wolfe bij Quebec op 13 september 1759* (afb. 2) verwekte opschudding, want daarop was de held voorgesteld in eigentijds kostuum.⁴ Die inbreuk op verouderende opvattingen zou vruchtbaar werken.

Duitsland leverde in de persoon van Lessing een andere belangrijke bijdrage tot een vernieuwing van de historieschilderkunst. Zijn poging om de eigen uitdrukkingsmogelijkheden van schilderkunst en dichtkunst te definiëren, leidde omstreeks 1760 tot zijn theorie van het ‘vruchtbare’ moment. In tegenstelling tot de dichter was de schilder niet in staat om een opeenvolging van gebeurtenissen in één tafereel weer te geven. Hij moest daarom één ogenblik uit de handeling kiezen en wel een zo pregnant moment, dat daaruit zowel de aanleiding tot dat moment als het gevolg ervan begrijpelijk worden.⁵ Vele historiestukken uit de negentiende eeuw kunnen dan ook het best aangeduid worden als ‘het moment, waarop...’.

Het gebruik van allegorieën verwierp Lessing als te literair. Anderen maakten er bezwaar tegen, omdat een schilderij waarin elementen uit de zichtbare werkelijkheid zich met onzichtbare abstracties vermengden, tegen de eis van waarschijnlijkheid inging.⁶ Na 1800 nam inderdaad het aantal allegorische figuren in historiestukken af.

Niet een afwijking maar juist een versterking van de traditionele academische kunsttheorie was de grote aandacht voor de uitbeelding

van de hartstochten, die uit de negentiende-eeuwse historieschilderkunst spreekt. Dit houdt verband met de voorkeur van de Romantiek voor het sentiment en met het onderzoek van Lavater naar fysionomische wetmatigheden: het karakter van ieder mens valt af te lezen van zijn lichaam, met name van zijn gezicht. Er bestonden specifieke voorschriften voor de uitbeelding van een gelaatsuitdrukking die bij een bepaalde hartstocht past.⁷ Een verklaring voor het sentimentalisme, een op het gevoel speculerende keuze en opvatting van het onderwerp, zou kunnen zijn dat de zeventiende-eeuwse historieschilder op de eruditie van de (veelal aristocratische) intellectueel trachtte te spelen, terwijl zijn latere vakbroeder de burger moest zien te bereiken, en dit lukte het best door tot diens gevoel te spreken.⁸

Verlichtingsidealen, nationalisme, sterke belangstelling voor de geschiedenis, de theorie van het juiste moment, pathetiek en sentimentalisme: dat zijn, kort samengevat, de belangrijkste elementen die aan bod moeten komen, wanneer we het ontstaan van de historieschilderkunst in haar negentiende-eeuwse verschijningsvorm willen beschrijven. Voor een juist begrip kan ook haar afbakening van andere onderwerpscategorieën verhelderend zijn, te weten het zogenaamde ‘historische genre’ en wat wij ‘reportagestukken’ hebben genoemd.

Historisch genre heeft een dubbele betekenis: tegenwoordig verstaat men er in de eerste plaats voorstellingen onder van niet specifieke gebeurtenissen of situaties uit een duidelijk getypeerde historische tijd, zoals bijvoorbeeld Spoels *Vermoeide bezetting*⁹ (cat.nr. 27). Aanvankelijk sloeg de term primair op historische taferelen, waarvan het onderwerp niet verheven genoeg is, bijvoorbeeld Hoevenaars *Jan Steen en Frans van Mieris*¹⁰ (cat.nr. 49). Aan beide opvattingen voldoet Herman ten Kate's *Wachtkamer met soldaten in de 17de eeuw* (afb. 3). In tegenstelling tot historieschilderkunst is het historische genre een typisch negentiende-eeuws fenomeen. Het is eigenlijk een verbasterde uitdrukkingsvorm van de verheven kunsttheoretische idealen in een lager geklasseerde en is ook door het meestal kleine formaat een beter verkoopbare kunstsoort. Het geklaag van de critici vond veelal zijn oorzaak in dit verschijnsel.¹¹

Een voorbeeld van wat wij onder reportage-



AFB. 3 H.F.C. ten Kate, *Wachtkamer met soldaten in de zeventiende eeuw*. Amsterdam, Rijksmuseum



AFB. 4 P.G. van Os, *Het beschietsen van Naarden op 4 april 1814*. Amsterdam, Rijksmuseum

stuk verstaan is P.G. van Os' *Het beschieten van Naarden op 4 april 1814* (afb. 4). Dit schilderij is een voortzetting van de aloude traditie, waarin contemporaine gebeurtenissen zonder het oogmerk van idealisering en vaak met behulp van naar de natuur vervaardigde schetsen zijn weergegeven.

De ontwikkeling van de historieschilderkunst in Nederland volgt die in het buitenland op de nodige afstand. Hiervoor is behandeld, hoe in de tweede helft van de achttiende eeuw in Engeland en Frankrijk de voorwaarden waren geschapen voor de latere stroom van historiestukken met onderwerpen uit de vaderlandse geschiedenis. In ons land zijn er vóór de Franse tijd nauwelijks aanzetten waar te nemen. Een man als Cornelis Ploos van Amstel had in zijn redevoering in 1781 nog de zeventiende-eeuwse decoratiestukken van het Amsterdamse stadhuis in gedachten, zoals *De samenzwering van Claudius Civilis* en *Brinio op het schild geheven* (cat.nr. 70A) toen hij 'geschiedenissen van uw Vaderland' als een van de onderwerpsgebieden voor 'een Poëtisch Schilder' noemde.¹²

Het was (voor zover ons bekend) aan het Amsterdamse genootschap Felix Meritis te danken, dat in 1803 voor het eerst een vaderlands onderwerp in 'moderne' zin ter hand werd genomen. In dat jaar had het 'Departement der Teekenkunde' voor haar jaarlijkse prijsvraag het thema van de weduwe van Van Oldenbarnevelt bij Maurits voorgeschreven.¹³ Een zekere Joseph Schwachhöfer was de maker van de winnende aquarel, die helaas niet teruggevonden is. Een eervolle vermelding verkreeg P. Barbiers, die bij de prijsvraag van 1809 de gouden erepenning in de wacht zou slepen (zie cat.nr. 18).

Uit eigen beweging bleken de kunstenaars echter weinig geneigd historische taferelen voor hun schilderijen te kiezen. Steun van overheidswege ontbrak, zoals ook toen al geconstateerd werd in de artikelen, die ingezonden waren voor de prijsvraag van Teylers Tweede Genootschap in 1807. Deze artikelen verschenen in 1809 gebundeld onder de titel *Verhandelingen, [...] opgevendende de redenen van het klein getal der Nederlandsche Historieschilders, en de middelen om in dit gebrek te voorzien*. De bekroonde inzendingen waren van Pieter Kikkert (hoofdprijswinnaar), J. van Manen Adriaansz. en A. van der Willigen.

Al iets eerder was de verlangde overheidsbemoediging op gang gebracht door Lodewijk Napoleon, die al aanstonds bij decreet van 20 november 1806 een commissie had ingesteld, die moest nagaan wat Frankrijk ten aanzien van kunsten en wetenschappen aan lering kon bieden. Het duurde niet lang of er werden allerlei maatregelen getroffen, waardoor de kunst dienstbaar gemaakt kon worden aan de overheid, zoals het verlenen van opdrachten, het uitschrijven van prijsvragen etc. Voor de eerste openbare tentoonstelling van 1808 werd een prijsvraag uitgeschreven, waarop twee inzendingen binnenkwamen, de eerste echte historiestukken, die beide *De zelfopoffering van Jacob Simonsz. de Rijk* tot onderwerp hadden. Het winnende schilderij was van Johan Bernard Scheffer en werd aangekocht door Lodewijk Napoleon,¹⁴ het andere was van J.W. Pieneman (afb. 5).¹⁵ Het waren de schilderijen, die het meest opzien baarden op de expositie. Het aanzien, dat beide schilders hierdoor verwierven, kan voor de overige kunstenaars een prikkel geweest zijn om meer uit eigen beweging historische thema's voor hun schilderijen te kiezen.

Na 1815 zien we J.W. Pieneman in de bevrijdingsroes het plan opvatten de daden van de kroonprins heroïserend te vereeuwigen. Achtereenvolgens schilderde hij hem in de veldslagen bij Quatre Bras en Waterloo. De Antwerpse historieschilder Van Bree, eens beschermeling van keizerin Joséphine, zocht en verwierf de gunst van koning Willem I. Vaderlandse onderwerpen namen sedertdien gestaag in aantal en aanzien toe; de roep er om was het grootst in de jaren na de Belgische Opstand, toen Nederland in de ogen van Europa het laagst was gezonken.

Propaganda voor nieuwe idealen

In het voorgaande kwam de relatie tussen historieschilderkunst en maatschappelijke werkelijkheid al even om de hoek kijken. Uiteraard is dit een van de vele invalshoeken, die men bij een zo complex verschijnsel als historieschilderkunst kan kiezen. Maar juist deze kunst mag niet uit haar maatschappelijk-politieke context getrokken worden: men zal immers die onderwerpen uit het verleden putten die in het heden passen.



AFB. 5 J.W. Pieneman, *Jacob Simonsz. de Rijk, voor de landvoogd Requesens gebracht, weigert zijn vrijlating uit de gevangenis, die hem wordt aangeboden op voorwaarde dat hij in Spaanse dienst zal treden*. Amsterdam, Rijksmuseum

1757-1806 DE VOORGESCHIEDENIS: PATRIOTTEN Ook in Nederland dringt de Verlichting door. En ook hier heeft zij een politieke component: de (democratische) Patriotten. Literatoren als Van Alphen, Feith en Bellamy koesteren sterke patriottische sentimenten. Zij richten zich tegen de stadhouder Willem v. Zo dichtte Bellamy in zijn overigens anoniem verschenen ‘Aan eenen Verrader des Vaderlands’:

*'t Was nagt, toen u uw moeder baarde,
Een nagt, zoo zwart als nimmer was;
Een heir van helsche geesten waarde;
't Gevogelte liet naar gekras, [...]*

Voor de anti-prinsgezinden van de tweede helft van de achttiende eeuw werd Johan de Witt het symbool van ware vrijheid. Loevestein kreeg een symboolfunctie als de Bastille. Het is vooral de historicus Wagenaar geweest die de ‘Loevesteinse factie’ verdedigd heeft.¹⁶ In de jaren 1757-'58 wordt tussen Orangisten en staatsgezinden (later Patriotten) een felle pamflettenstrijd gevoerd over de waardering voor de gebroeders De Witt. Deze confrontatie is bekend geworden als de ‘De Wittenoerlog’.¹⁷

Zoals elders hechttten de verlichte kringen ook in de Republiek grote waarde aan opvoeding en onderwijs.¹⁸ In deze tijd schieten de ‘Genootschappen’ en ‘Maatschappijen’ als paddestoelen uit de grond: de Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen (1752), de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde (1766), Felix Meritis (1777), Teylers Genootschap (1778) en de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen (1784). Met deze opvoedende taak houden ook de kunsten zich bezig. Zeer bekend werd *Kleine gedigten voor kinderen* (1778-1782) van Hieronymus van Alphen. Betje Wolff publiceerde in 1778 *Proeve over de opvoeding, aan de Nederlandsche Moeders* en haar compagnon Aagje Deken schreef een *Onderwijzend gesprek over het Geloof en de Zedenleer der Christenen, ook geschikt voor de bevatting van den Gemeenen Man, in 29 lessen*.

De historieschilderkunst komt, anders dan in Engeland en in Frankrijk, in de Republiek nauwelijks voor. In de redevoeringen van de Amsterdamse houthandelaar, verzamelaar

en graficus Cornelis Ploos van Amstel, gehouden rondom 1770, klinken echter waarden door, die



AFB. 6 J.W. Pieneman, *De Prins van Oranje bij Quatre Bras*. H.M. de Koningin.

later hecht met historieschilderkunst verbonden zullen worden. Het doel van de schilderkunst blijkt ook bij hem opvoeding, stichting te zijn.

1806-1830 REACTIE In 1806 wordt de broer van keizer Napoleon, Lodewijk Napoleon, koning van het nieuw gestichte 'Koninkrijk Holland'. Hiermee komt een einde aan de republikeinse staatsvorm in Nederland. Het is een symptoom van de onder Napoleon beginnende reactie op de Franse revolutie. Evenals in Frankrijk wordt de grondwet, die enige jaren tevoren in de Bataafse tijd na de verdrijving van Willem V was ingesteld, gewijzigd. Het kiesrecht dat tevoren (voor mannen) algemeen was geweest, wordt aan een nadere wettelijke regeling overgelaten.

Deze reactie zet door in het Koninkrijk der Nederlanden, dat in 1815 door het Weense Congres werd samengesteld en dat Nederland, België en Luxemburg omvatte. Zoals in heel Europa hernemen ook hier de oude machten hun rechten. Onder Willem I wordt een adelstand gecreëerd en een standenkiezrecht ingesteld. Zo wordt de burgerklasse, die in de Patriottentijd naar democratisering had gestreefd, van haar politieke macht beroofd.¹⁹ Zij kan geen vuist maken tegen de restauratietendenzen, omdat haar economische macht in de Franse tijd de nekslag had gekregen.²⁰ Dit geldt slechts voor het noorden van het Koninkrijk; het huidige België had zich in de Napoleontische periode enigszins geïndustrialiseerd.

Evenals in andere multinationale staten, die tijdens het Weens Congres afgebakend werden, had het centrale gezag geen belang bij een strikt noordelijk of zuidelijk nationalisme. De *eenheid* moest benadrukt worden, niet de met het gescheiden verleden gegroeide verschillen.

De historieschilderkunst, een tak van schilderkunst bij uitstek geschikt om nationale gevoelens te prikkelen, zal in deze periode, waarin de autoritaire Willem I ook het kunstbeleid bepaalt, veel onderwerpen moeten laten liggen. Voor het zuiden gevoelige taferelen ontleend aan de reformatie, de nationale bevrijdingsstrijd van het noorden rond steden als Haarlem en Alkmaar, Willem van Oranje als leider van die strijd worden in deze periode door noordelijke schilders niet of nauwelijks uitgebeeld.

Gezien de relatie die kon worden gevoeld tussen het streven naar democratie en de belangstelling voor Van Oldenbarnevelt²¹ en De Witt (tegenspelers van Oranje ook) is het niet verwonderlijk dat deze politici, naar ons bekend is²² in deze periode van restauratie in het geheel niet als onderwerp gekozen worden.

De thema's die wel voorkomen vinden hun bron in een gemeenschappelijk verleden en tonen Willem de Zwijger in een verzoenende rol, bijvoorbeeld te Gent (cat.nr. 26). Ook Oranje als vrijheidsstrijder tegen de Fransen en wegbereider van de nieuwe staat is een veelgekozen onderwerp (J.W. Pieneman, *Prins Willem bij Quatre Bras*, 1818, afb. 6).²³

Daarnaast worden, om de wankelende eenheid van noord en zuid te ontzien, veel schilderijen zonder politieke lading gemaakt, die vooral aanbevolen worden wanneer ze 'het publiek tot duurzaam voorbeeld ter navolging kunnen verstrekken'.²⁴ Opvallend is de voorkeur voor de middeleeuwse Jacoba van Beieren.²⁵

1830-1839 SCHEIDING In 1830 komen de Belgen in opstand tegen het als Noordnederlands gevoelde gezag. De Noord-Nederlanders van hun kant vinden in hun strijd tegen de oproerige Belgen bevrediging van hun nationaal besef.²⁶

In deze periode begint zich in Nederland opnieuw een verlicht denken te ontwikkelen, zowel op godsdienstig (de moderne richting) als op politiek gebied (het liberalisme). Dat deze laatste stroming zich in Nederland pas na 1830 kan ontplooiën, valt mede te verklaren door de koppeling van dit begrip vóór die tijd aan de Belgische afscheidingsbeweging.

Thorbecke, exponent van het liberalisme, start in 1835 te Leiden zijn kritische reeks colleges over de grondwet. Vanaf 1837 is de *Arnhemse Courant* ultraliberaal gekleurd. De welgestelden en de ontwikkelden onder de burgers vormen het draagvlak van de ontluikende hervormingsgezindheid. De kleine burgerij legt op geen enkele manier gewicht in de schaal.

Op cultureel gebied zet de vernieuwing in met de oprichting van het kritische maandblad *De Gids*, waarin vanaf de oprichting in 1837 liberale geluiden doorklinken.

De historieschilderkunst zet zich vanaf de Tiendaagse Veldtocht luidruchtig in voor het militante anti-Belgische nationalisme van die dagen (N. Pieneman, *Slag bij Boutersem*, cat.nr. 67).²⁷

In deze sfeer past ook het schilderen van strijdtoneelen uit de Tachtigjarige Oorlog, vooral rond militairen als de Hasselaars (Haarlem) en Frederik Hendrik (Maastricht, Den Bosch).²⁸ Sinds die tijd wordt ook Willem van Oranje herhaaldelijk als politieke voorman, als 'Vader des Vaderlands' uitgebeeld (cat.nr. 30), terwijl nu, afgescheiden van het katholieke Zuiden, het overwegend protestantse Noorden schilderijen over de geschiedenis van de Reformatie produceert.

Het is kenmerkend, dat na 1835 de heldendaad van Van Speyk en andere gebeurtenissen uit de 'Belgische beroerten' niet meer worden geschilderd. Door de halsstarrige houding van de koning en het ingrijpen van buitenlandse mogendheden loopt de staatsschuld op en het nationaal prestige terug. De euforie is voorbij. Een gevoel van malaise treedt in.²⁹

Tegelijkertijd vindt het liberaal-democratische gevoel een weerslag in de uitbeelding van de destijds door Oranje (Maurits) te Loevestein gevangen gezette

Hugo de Groot.³⁰ Meer openlijk wordt het Liberalisme vanaf 1834 uitgebeeld in de persoon van Van Oldenbarnevelt, enerzijds naast Willem de Zwijger de stichter van de Nederlandse staat,³¹ anderzijds, als ‘verdediger van de burgerlijke vrijheden’, de tegenspeler van Maurits.

Kennelijk was het uitbeelden van de uitgesproken anti-Oranjegezinde leider der regenten, Johan de Witt, nog niet mogelijk: het eerste schilderij met een De Witt als onderwerp werd pas in 1839 gemaakt: *Cornelis de Witt gedwongen het Eeuwig Edict te herroepen* door A.J. Ehnle (afb. 7).

1840-1857 LIBERALISME In 1839 erkent ook Willem I het onvermijdelijke: België wordt een zelfstandig koninkrijk. Hierdoor verbitterd treedt de ‘koopman-koning’ in 1840 terug ten gunste van zijn zoon, Willem II.

In diens regeringsperiode breekt het liberalisme onbedwingbaar door: nadat in 1844 negen kamerleden onder leiding van Thorbecke een-mislukte-poging tot herziening van de grondwet doen, wordt de koning in 1848 onder druk van de Parijse revolutie in één nacht van conservatief tot liberaal. Thorbecke kan nu zijn grondwet schrijven, waarin het standen kiesrecht wordt vervangen door census kiesrecht³²



AFB. 7 A.J. Ehle, *Cornelis de Witt wordt gedwongen het Eeuwig Edict te herroepen*. Haarlem, Teylers Museum.

en de macht van de koning wordt teruggedrongen.

Het jaar 1848 betekent ook in andere opzichten een caesuur: bestonden er vóór dat jaar in sommige kringen twijfels aan het bestaansrecht van Nederland, veroorzaakt door minderwaardigheidsgevoelens³³ en een steeds toenemende verpaupering in de jaren 1840,³⁴ ná 1848 verdwijnt een dergelijk defaitisme. Niet iedereen reageerde op de déplorabele toestand met een ‘weg met ons’. Teruggrijpend op een als glorieus gezien verleden probeerden romantici als de schrijver Potgieter het heden op te peppen.³⁵ Daarnaast wilde een kleine groep radicalen, merendeels journalisten, sociale actie.

Tegen het einde van de jaren vijftig wordt met de schoolstrijd het confessionalisme een politieke factor. Groen van Prinsterer, de grondlegger van het anti-revolutionair en christelijk-historisch denken, opposant bij uitstek tegen het in deze jaren overheersende liberalisme, organiseert in 1856 een handtekeningenactie tegen de voorgestelde nieuwe lager onderwijswet.³⁶ Al eerder, in april 1853, voerden de protestanten actie tegen de door Thorbeckes grondwet mogelijk gemaakte invoering van de katholieke hiërarchie in Nederland.

De historieschilderkunst levert in deze periode negen van de veertien ons bekende schilderijen met Van Oldenbarnevelt als onderwerp. Johan en Cornelis de Witt worden vooral rondom 1855 weergegeven, dat wil zeggen vrij laat in deze periode.³⁷ Typerend hierbij is dat nu duidelijker met het politieke liberalisme te verbinden figuren op het doek verschijnen, zodat Hugo de Groot uit het beeld verdwijnt. Deze internationaal befaamde wetenschapsman was zeker wegens zijn gevangename door Oranje en zijn juridische denkbeelden te verbinden met het negentiende-eeuwse liberalisme. Maar echte politieke geladenheid bezat deze figuur nauwelijks.

Dat vrijheid, een begrip dat in deze jaren zo'n belangrijke rol speelt, ook in beschouwingen over kunst naar voren wordt gebracht, blijkt bijvoorbeeld uit de

volgende woorden van C.W. Opzoomer uit juli 1848: ‘Naar vrijheid streeft onze tijd, vrijzinnige staatsinstellingen zijn het voorwerp zijner begeerte, voor die vrijheid weet de kunst ons op te voeden, omdat zij ons van de boeien van het heden ont-

slaat.³⁸ Voor de moderne, democratische Opzoomer en de zijnen is historieschilderkunst een middel, geen doel in zichzelf.³⁹ Voor de nationalistische, romantische Potgieter c.s. is historieschilderkunst ook een middel, maar dan ter verheffing uit de Jan Saliegeest.⁴⁰ Op elk terrein. Naast de ‘vorst onzer schilders’ moeten ook gewone mensen (‘ruwe lieden’) uit het verleden een plaats krijgen, ter stimulering van de totale natie.^{41.42}

Het calvinistisch deel van de natie is vooral geïnspireerd door de geloofsstrijd tegen de Spanjaarden.⁴³ Opvallend is dat in deze periode, waarin dit volksdeel de eerste schreden zet op weg naar machtsontplooiing, meer dan tachtig procent van de ons bekende schilderstukken met onderwerpen op dat gebied geloofsvervolgning in het buitenland (Hugenoten) voorstelt. Eenzelfde verschijnsel doet zich voor rond ‘de vader der hervorming’, Luther.

Het katholicisme is nog geen politieke kracht van formaat en vindt zo geen ‘vertaling’ in historieschilderkunst.

1857-1887 EXPANSIE EN VERBROKKELING Dit is een periode van beginnende welvaart, optimisme en strijd. De welvaart wordt veroorzaakt door een, zeker na 1870, doorbrekende industrialisatie. Een proces dat overigens ook een nieuwe bevolkingsgroep schept: het proletariaat. De arbeiders zullen zich gaan verzetten tegen de omstandigheden waarin zij verkeren. De ideologie waarmee zij hun strijd op politiek-maatschappelijk vlak voeren, is het socialisme, een bij uitstek internationale, zelfs antinationalistische beweging, die bijgevolg geen enkele behoefte had aan de nationaal gerichte historieschilderkunst. In 1881 richt Domela Nieuwenhuis de Sociaal Democratische Bond op, de eerste socialistische partij in dit land. Voor haar is de sociale kwestie hét strijdpunt.

Intussen voeren de verschillende liberale groepen de strijd om de parlementaire democratie. Na een lang politiek gevecht moet Willem III (1849-1890) in 1868 eindelijk toegeven dat de ministers niet aan hem, maar aan de volksvertegenwoordiging verantwoording verschuldigd zijn.

Radicale liberalen voeren actie om uitbreiding van het kiesrecht. In 1887 vindt een grote kiesrecht-demonstratie plaats. Bij de grondwetsherziening van 1887 wordt aan hun eisen tegemoet gekomen door de census af te schaffen.⁴⁴

Weer een andere strijd voeren de verscheidene confessionele groepen: de schoolstrijd. De antivrijzinnige calvinisten, merendeels voortgekomen uit de kleine burgerij, eisen in hun streven naar emancipatie de gesubsidieerde eigen school. Want voorwaarde voor emancipatie is het beklemtonen van de eigen identiteit. Vanuit de versterkte subcultuur wil men de samenleving op de liberalen veroveren. In 1878 richt de ‘klokkenist der kleine luyden’,⁴⁵ Abraham Kuyper, de eerste georganiseerde politieke partij op, de ARP. Voor de kleine burgerij is de godsdienst het uitgangspunt en de bindende factor. De tijd van de Reformatie is voor Kuyper ‘ons heldentijdvak’; in de zestiende eeuw zijn het ‘kleine luyden’ die de strijd aandurfd onder leiding van Willem van Oranje. Nederland was toen het grootst. Bij Kuyper is Spanjes overmacht gebroken door ‘het heroïsme van den calvinistischen geest’. De geuzen zijn hier de belichaming van.⁴⁶

De katholieken, die zich als geloofsgroep eeuwenlang tweederangs gevoeld hebben, gaan zich evenals in andere Europese landen rond hun geloof organiseren. De

pauselijke encycliciek *Quanta Cura* met de daarin opgenomen ‘lijst van dwalingen’ (liberalisme e.d.) geeft hiertoe in 1864 de stoot.⁴⁷ De Nederlandse variant daarvan is het Mandement van 1868, dat vooral de liberale onderwijspolitiek met kracht afwijst. Een groot verschil met de situatie in de jaren veertig, toen de katholieken hun politieke onderdak bij het liberalisme zochten.

Zo zien we dus de Nederlandse samenleving verbrokkelen in deze periode van expansie: niet alleen neemt de bevolking sterk toe, waarbij de steden uit hun vestingwerken barsten, spoorwegen en kanalen aangelegd worden, fabrieken verrijzen, maar ook neemt het aantal kranten, merendeels gericht op de zich vormende eigen groepering, door de afschaffing van het dagbladzegel (1869) toe, terwijl de telegraaf de communicatiemogelijkheden verruimt.⁴⁸

Expansie ook op het terrein van kunst, wetenschap en geestelijk leven. Expansie tenslotte gericht naar de koloniën, als uiting van het opkomend Imperialisme.

Deze ontwikkelingen doen optimisme en vertrouwen in de toekomst groeien. Het geloof in het heden verdringt het verleden als middel.

De historieschilderkunst ziet er in deze periode even diffuus uit als de maatschappelijke werkelijkheid, terwijl zij meer en meer juist door de veranderingen in de samenleving en de daardoor gestuurde nieuwe opvattingen in de schilderkunst (realisme) kwantitatief en in aanzien sterk afneemt.

De weinige historiestukken die worden geschilderd behandelen naast onderwerpen van algemeen confessionele aard (Willibrord, die alleen in de jaren zestig en zeventig voorkomt), meer strikt calvinistisch te duiden onderwerpen zoals de watergeuzen, terwijl het katholicisme zich op dit terrein voorzichtig manifesteert in de katholiek geworden Vondel, die vóór 1850 amper voorkomt.

Het nieuwe nationale zelfbewustzijn, dat ook tot grote prestige-ondernemingen als het Rijksmuseum leidt, wordt weerspiegeld in het weergeven van Nederland in zijn rol van zeventiende-eeuwse grote mogendheid, en in zijn expansiedrift van die dagen. Nu geen worstelende vrijheidstrijd tegen een oppermachtig Spanje meer. Nee, burgergezanten als Pauw en Van Beuningen aan vreemde hoven, overwinningen ter zee op de concurrerende grootmacht Engeland.⁴⁹ Ook het internationale formaat van de Nederlandse schilderkunst⁵⁰ en van verschillende takken van wetenschap wordt benadrukt in de allerlaatste produkten van de Nederlandse historieschilderkunst.

Hogerop door historieschilderen

Behalve politieke bewegingen en geloofsgroepen bestond er nóg een maatschappelijke groep, die de historieschilderkunst als middel kon gebruiken: de kunstenaars. In de eerste helft van de negentiende eeuw probeerden zij een betere positie te bereiken. De historieschilderkunst kwam hun in dit streven naar emancipatie goed van pas, omdat deze algemeen als de hoogste tak van schilderkunst werd gezien en omdat er bovendien nationaal sentiment mee uit te drukken was. Daaraan bestond in die periode veel behoefte, niet in de laatste plaats bij de overheid - en dit betekende onder Willem I de kóning. De overheid zag de propagandistische waarde van historieschilderkunst in en had daar vanzelfsprekend geld voor over.

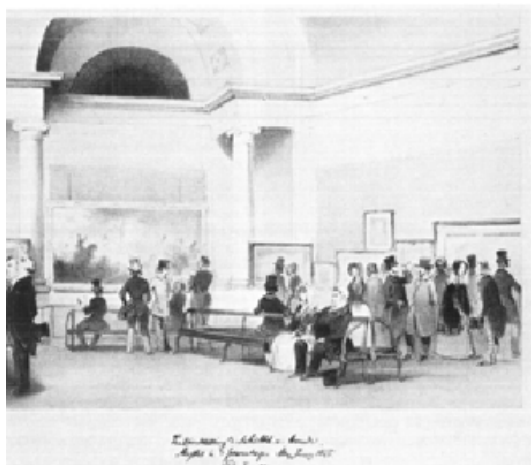
ACHTTIENDE EEUW In de achttiende eeuw was er geen sprake van een centrale overheid en hing dus de 'bevordering der kunsten' af van lagere overheden en vooral particulieren. Bovendien was er niet veel vraag naar schilderijen, omdat de wanden toch helemaal bespannen werden met - op doek geschilderde behangsels. Dat signaleert de kunstenaarsbiograaf Van Gool al omstreeks 1750. Verder wordt er nog wel kunst gekocht, maar dan alleen van waardevaste en liefst winstgevende oude meesters. Ook de calvinistische kerk, de enige officiële, geeft geen opdrachten aan eigentijdse kunstenaars en zo worden zij gedwongen het bij het schilderen van behangsels en het decoreren van andere voorwerpen te laten, aldus Van Gool.⁵¹ Deze situatie duurde tot in de Franse tijd voort. Slechts landschappen, die trouwens nogal dicht bij de decoratieschildering liggen, topografische gezichten, portretten en interieurstukken vonden nog enige aftrek. Zo was er ook geen behoefte aan een volwaardige kunstopleiding. Degenen, die toch per se wilden leren schilderen, konden wel volgens de traditie bij een meester op een atelier terecht.

Tegen het einde van de achttiende eeuw wordt met de Verlichting de tekenkunst steeds meer aangemoedigd, want zij 'is een toegang tot alle Weetenschappen, en verbindt alle Kunsten aan wier hoofd zij als meesteres spreekt'.⁵² Men hecht grote waarde aan de tekenkunst in verband met het geven van onderwijs in verschillende vakken.⁵³ Zij gaat dan ook tot een vast onderdeel van de goede opvoeding behoren.

De in die tijd opgerichte 'Maatschappijen' en 'Genootschappen' dragen de Verlichtingsidealen uit; zij hebben dan ook meestal afdelingen ter bevordering van wetenschappen - waaronder ook de koophandel gerekend wordt - én kunsten.

Het in 1777 opgerichte Felix Meritis in Amsterdam had zelfs academiepretenties.⁵⁴ Sinds 1780 mocht er naar naakt model getekend worden en in 1788 werd een nieuw gebouw betrokken, waarin een tekenzaal was opgenomen. Daar liefthebberde de zich ontwikkelende burgerij in de tekenkunst en werd veel over kunst gediscussieerd. Zo kweekte men 'kunstliefde' aan, terwijl ook menige in onze lexica opgenomen kunstenaar zich daar oefende. Dit waren vaak 'amateurkunstenaars', die veelal kunst náást andere zaken bedreven.

Ook de in 1778 in Haarlem opgerichte



AFB. 8 *De tentoonstelling van levende meesters te Den Haag, 1845* (anonieme litho). Amsterdam, Rijksprentenkabinet (Atlas FM, nr. 7092)

Teylers Stichting organiseerde discussies over prenten en tekeningen: de zogenaamde kunstbeschouwingen. Haar tekenafdeling schreef elke zes jaar een prijsvraag uit voor een verhandeling over kunst. In 1807 werd de vraag aan de orde gesteld hoe de historieschilderkunst het beste bevorderd zou kunnen worden. De in 1809 uitgegeven inzendingen blijken groot belang te hechten aan een (centrale) overheid als stimulans.

EEN KUNSTBELEID Intussen was Lodewijk Napoleon hier door zijn broer tot koning benoemd. Onder zijn bewind (1806-'10) wordt voor het eerst een samenhangend kunstbeleid uitgestippeld.

In 1808 wordt het Koninklijk Nederlandsch Instituut opgericht, waarin vooraanstaande wetenschappers en kunstenaars zitting hebben. Zij geven de koning over deze zaken advies. Zo ontwikkelt de Vierde Klasse van dit Instituut, waarin de beeldende kunsten vertegenwoordigd zijn, de eerste plannen voor een opleidingsinstituut. Ook krijgt zij de taak grote ‘tentoonstellingen van levende meesters’ te organiseren.⁵⁵

In 1808 werd de eerste in Amsterdam een groot succes.⁵⁶ De tweede vond in 1810 in Amsterdam plaats, waarna dit evenement jaarlijks in Den Haag en in Amsterdam herhaald werd, terwijl ook in andere steden dikwijls dergelijke tentoonstellingen werden georganiseerd. Door deze tentoonstellingen kregen de kunstenaars een kans hun werk aan een groot publiek te tonen en zo gemakkelijker kopers te vinden. De betere standen kwamen dan ook in groten getale kijken en men kon er zelfs een abonnement op nemen. Ook de kunstenaars kregen zo de kans zich van de nieuwste ontwikkelingen in de kunst op de hoogte te stellen (afb. 8). Overigens werden deze jaarlijkse evenementen in het steeds groeiende aantal kranten en tijdschriften driftig verslagen; voor het eerst werd er in Nederland op grotere schaal kunstkritiek beoefend.

Zoals gezegd werden onder Lodewijk Napoleon ook de eerste plannen voor een Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, naar Frans model, gemaakt. Zo'n opleidingsinstituut voor kunstenaars was belangrijk; vooral voor historieschilders, want aan hen werden hoge eisen gesteld, zoals kennis van literatuur en geschiedenis, om goede onder-



AFB. 9 J.B. Tetaer van Elven, *Interieur van de feestzaal in het Park* (aquarel). Amsterdam, Historisch-topografische Atlas, Gemeentelijke Archiefdienst

werpen te kunnen kiezen, van perspectief, anatomie en niet te vergeten van de zo belangrijke leer der hartstochten, om het onderwerp zo effectief mogelijk uit te beelden. Dit - en nog meer - werd er alleen al nodig geacht voor de theoretische ondergrond.

De Akademie kwam eindelijk in 1817 van de grond en kon pas in 1820 de eerste leerlingen opnemen. Dat gebeurde dus onder 'vader Willem', die het hele kunstbeleid van Lodewijk Napoleon overnam en voortzette, inclusief het aankopen van kunstwerken, het verstrekken van stipendia aan kunstenaars voor buitenlandse reizen, het geven van opdrachten en prijzen. In de jaren dertig zien we dan de historieschilderkunst ook nog aangewakkerd worden door de strijd met België,⁵⁷ opbloeien in de jaren veertig en vijftig een hoogtepunt bereiken.

Maar in de jaren veertig kreeg het Liberalisme steeds meer invloed en deze visie op de maatschappij was funest voor het kunstbeleid. Er werd van uit gegaan-en dat sloot trouwens goed aan bij het romantische kunstenaarsideaal-dat de kunstenaar vooral vrijgelaten moest worden. De akademie kon hem slechts belemmeren in die vrijheid en kon dan ook maar beter opgeheven worden. Toch bleef de Akademie bestaan, maar een andere instelling viel wel ten offer aan de bezuinigingen op de kunsten.

Vanaf de jaren veertig krijgt het Koninklijk Instituut steeds minder geld en raakt in zulke moeilijkheden, dat het zijn taken niet meer behoorlijk kan uitvoeren. Dit leidt steeds meer tot kritiek op zo'n verouderde instelling, en deze valt dan des te gemakkelijker uit de weg te ruimen. In 1851 is het zo ver, ondanks vele protesten.⁵⁸ De Eerste Klasse overleeft onder de naam van Koninklijke Akademie van Wetenschappen. De Tweede en Derde Klasse zullen in 1855 met enige wijzigingen heringesteld worden. De Vierde Klasse echter krijgt geen kans meer en zijn opheffing in 1851 blijft dus definitief.⁵⁹ Waren vanaf 1808 met de oprichting van het Instituut de beeldende kunsten op gelijk niveau gesteld met bijvoorbeeld wetenschappen en literatuur, nu leek het alsof zij opeens een overbodige luxe waren.

De Akademie van Beeldende Kunsten kreeg toen de taken van deze Vierde Klasse toegeschoven, maar ook deze instelling kreeg hiervoor in de plaats van meer steeds minder geld. In 1853 werd na de dood van de gevierde histo-

rieschilder J.W. Pieneman de uit Zuid-Nederland alkomstige beeldhouwer L. Royer algemeen directeur van de Akademie, terwijl hij hoofd bleef van de beeldhouwkunstafdeling. Door deze bezuinigingsmanoeuvre hadden de (historie-)schilders geen invloed meer op de gang van zaken bij de Akademie en zo ook niet meer op het nog maar karige beleid van beeldende kunsten. Hieruit mag al blijken dat historieschilderkunst tijdens Thorbecke voor de overheid niet zo interessant meer was.

Bleef over de kunstenaar als ‘middenstander’. Hij moest zijn produkten toch kwijt zien te raken en probeerde dan ook steeds meer bij de smaak van het publiek aan te sluiten: dus niet langer die grote onhandige historiestukken met vaak schokkende gebeurtenissen-en dus niet zo geschikt voor het burgerlijk interieur -maar meer ‘waardevrije’ onderwerpen, zoals landschap, binnenhuis en stillevens.

DE KUNSTENAAR ALS ‘KLEINE ZELFSTANDIGE’ Door toedoen van vooral de koning was er tot in de jaren veertig een kunstbeleid geweest. Maar door inperking van zijn macht met het liberalisme (de grondwet van 1848) en het ook niet wettelijk vastleggen van kunstbevorderende maatregelen, kon er eigenlijk van een kunstbeleid geen sprake meer zijn. Daar kwam nog bij, dat de toenmalige koning Willem III (1849-1890) persoonlijk niet veel voor de kunsten over had. De kunstenaar werd zo gedwongen voor zichzelf te zorgen en daar was hij al mee bezig vóóordat er zo systematisch in de kunsten gekapt werd.

In 1839 richtten de kunstenaars Arti et Amicitiae in Amsterdam op. In 1847 volgde Pulchri Studio in Den Haag, maar vooral Arti zorgde in die tijd goed voor haar leden.

Zo hield Arti regelmatig grote verkooptentoonstellingen. Wanneer een kunstenaar goed verkocht, was hij moreel verplicht iets in het fonds voor weduwen en wezen van overleden kunstenaars te storten. Daar er nog lang geen sociale voorzieningen waren, moet dit een hele geruststelling voor de kunstenaars geweest zijn. Maar ook op andere manieren werd dit fonds gespekt, bijvoorbeeld door de Vereeniging ter Bevordering van Beeldende Kunsten. Deze nevenactiviteit van Arti hield in, dat er kunstwerken van leden werden aangekocht en verloot. Niet en kregen alsnog een speciaal daarvoor uitgegeven prent.

Nog veel meer activiteiten vonden in dit trefcentrum van kunstenaars plaats, zoals van 1841 tot 1852 een groot deel van de organisatie rond de oprichting van een beeld voor hun grote voorganger, Rembrandt (cat.nr. 104). Hij werd ook door toedoen van literatoren tot de grootste Noordnederlandse schilder gepromoveerd. Overigens heeft het feit dat hij als een historieschilder werd beschouwd, hier waarschijnlijk toe bijgedragen. Door hem openbaar ‘te kijk te zetten’ vestigden de beeldende kunstenaars de aandacht op hun sociale pretenties.⁶⁰ Heel Nederland werd door de kunstenaars, ondersteund door het geschrijf van literatoren, gemobiliseerd om voor dit doel geld te geven. Na veel tegenslag, zoals de malaise van de jaren veertig en de dreigende revolutie van 1848, waardoor het al ingezamelde geld devalueerde, kon uiteindelijk in 1852 het beeld in Amsterdam door de koning onthuld worden.

Intussen was in 1851 de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut, waarvan het belang voor de kunstenaars al is aangestipt, opgeheven. Reden voor de kunstenaars om zich nog meer voor het standbeeld in te zetten en bijvoorbeeld de feestzaal ter gelegenheid van de onthulling met een uitgebreide Rembrandt-cyclus te versieren (afb. 9, cat.nr. 121). Alleen al achtentwintig schilderijen maakten van deze cyclus

deel uit, waaraan een nog groter aantal schilders had meegewerkt. Onder deze stukken zijn er, ‘die zullen bewijzen dat de Nederlandsche School indien het haar gevraagd wordt niet schroomt het groot historiëel vak te behandelen, en [dat] zij ook niet in dat bij ons zoo weinig bebouwde gedeelte der Kunst groote Meesters telt’, zo schrijft P.L. Dubourcq begin 1852.⁶¹ Deze uitspraak is interessant, omdat hier vanuit de Arti-hoek, de zich emanciperende schilders, op het belang van historieschilderkunst wordt gewezen.

In de cyclus van de feestzaal wordt de historieschilderkunst gehanteerd om via de figuur van Rembrandt de eigen status op te vijzelen, vooral nu de overheid het bijna geheel laat afweten.⁶²

DE KUNSTENAAR ALS ONDERWERP Net zoals de beeldende kunstenaars zich inzetten voor Rembrandt, onder andere door in de bovengenoemde cyclus taferelen uit zijn leven te schilderen, beelden zij ook andere vakgenoten-en onder invloed van het nationa-

lisme bijna uitsluitend schilders uit de Gouden Eeuw - graag uit: de negentiende-eeuwse schilder trekt zich als het ware aan zijn zeventiende-eeuwse gevestigde collega op.

Soms wordt zelfs de stijl van bepaalde zeventiende-eeuwse meesters overgenomen. Wanneer Cornet bijvoorbeeld Paulus Potter naar de natuur tekenend weergeeft, zet hij hem in een duidelijk 'Potter'-landschap (cat.nr. 43).

Vaak zijn deze historiestukken ateliervoorstellingen, die grote overeenkomst hebben met de eigentijdse atelieruitbeeldingen. Deze worden in de jaren tien en twintig, wanneer de emancipatie van de kunstenaar op gang begint te komen, veel tentoongesteld.⁶³

Tussen ca. 1825 en 1860 treden veel kunstenaars in de historiestukken op. Vooral genreschilders als Jan Steen en Adriaan Brouwer van wie men overigens nog niet wist of hij een Noord- of Zuid-Nederlander was, waren populair. Daarnaast komt de al eerder genoemde Potter als enige landschapsschilder veel voor en Rembrandt als één van de bekendste zeventiende-eeuwse Noordnederlandse historieschilders. Het spreekt vanzelf dat de laatste rondom 1852 veel opduikt en dat hij in tegenstelling tot andere schilders tot in de jaren 1880 in het 'historieel' blijft optreden. Immers met de onthulling van zijn standbeeld in 1852 was hij als nationale held bevestigd en in het streven van Nederland naar internationaal prestige na 1870 werd hij ook steeds weer naar voren gebracht. We zien hem dan ook in de iconografie van het Rijksmuseum (1876-'85) steeds weer als middelpunt van de zeventiende-eeuwse Hollandse school optreden. Verder past het verschijnen van Willem van de Velde de Jonge, vanuit een sloep de Vierdaagse Zeeslag schetsend, in de eerder gesignaleerde belangstelling voor de Engelse zeeoorlogen (cat.nr. 52).

Hoewel uit zulke voorbeelden blijkt dat deze tak van de historieschilderkunst wel degelijk nationale sentimenten wist op te roepen en de kunstenaars in hun emancipatie ondersteund heeft, is de kunstenaarsuitbeelding in het algemeen toch veel vrijblijvender dan een tafereel uit de politieke geschiedenis. Het was een populair onderwerp waarvan de aanmaak constant was, doordat er op de vrije markt altijd wel belangstelling voor bestond. Zo schilderde alleen Henri Hollander al minstens vier keer Rembrandt, en dan nog wel 'De Nachtwacht schilderende'.

EEN GESLAAGDE HISTORIESCHILDER Tot nu toe is er over 'de kunstenaar' gesproken. Het kan verhelderend zijn de - overigens uitzonderlijke - carrière van Nicolaas Pieneman (1809-1860) als concreet voorbeeld op te voeren (afb. 10). Nicolaas was naast vele dochters de enige zoon van de gevierde historieschilder J.W. Pieneman (1779-1853). Deze had zich vanuit een eenvoudig milieu als autodidact via het schilderen van historiestukken, zoals *De Prins van Oranje te Quatre-Bras* uit 1818 (afb. 6), opgewerkt tot eerste directeur van de Koninklijke Akademie (1820). De zoon kreeg natuurlijk les van zijn vader, maar deze vond dit niet voldoende en stuurde hem naar de Akademie voor de zo ingewikkelde theoretische ondergrond van de historieschilderkunst. In 1830, op eenentwintigjarige leeftijd, behaalde hij de gouden medaille van het Koninklijk Instituut. In de jaren dertig stelt hij een stroom van historiestukken ten toon (waaronder cat.nr. 28, 29, 57, 67), waarvan de meeste orangistisch getint zijn. Dit en de positie van zijn vader brachten hem in contact met het hof. Vanaf deze tijd heeft hij de historieschilderkunst niet meer nodig: hij is gevestigd als de portretschilder van het hof en de gezeten burgerij.

In deze kwaliteit volgt hij zijn vader in 1845 op als voorzitter van Arti en wordt hij hetzelfde jaar lid van de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut. Het jaar daarvoor onderscheidde Willem II hem bij de aankoop van het schilderij van zijn inhuldiging met de Orde van de Nederlandse Leeuw, een tot dan toe ongekend gebeuren. Jozef Israëls zei later: ‘Klaas Pieneman was een hoveling; op een tentoonstelling wandelde hij arm in arm met Willem III.’⁶⁴ Het is geen wonder dat deze deftige Pieneman in 1851 Rembrandt als een gentleman à la Jan Six uitbeeldt (cat.nr. 42).

Afloop en uitlopers

HET EINDE VAN DE HISTORIESCHILDERKUNST De negentiende-eeuwse historieschilderkunst kwam in Nederland niet alleen relatief laat tot bloei maar verdween ook vroeger dan in de meeste andere landen. In het derde kwart van de eeuw zien we geleidelijk aan het aantal historiestukken op de jaarlijkse tentoonstellingen teruglopen.

Op het maatschappelijk vlak werd in die jaren, zoals in een vorig hoofdstuk reeds is



AFB. 10 *Portret van N. Pieneman* (foto van L. Wegner, ca. 1859). Leiden, Prentenkabinet/
Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit

uiteengezet, een aantal verbeteringen zichtbaar. Er ontstond een optimistische kijk op de toekomst. In Nederland had men nu minder het glorierijke verleden nodig ter ondersteuning van het nationale bewustzijn. In landen, die nog op zoek waren naar hun nationale identiteit, bleef tot laat in de eeuw de behoefte bestaan om de grootheid van het eigen verleden uit te beelden. Voor de Parijse wereldtentoonstelling van 1878 heeft Nederland slechts één historiestuk ingezonden, de Oosteuropese landen daarentegen vele.⁶⁵

Als de oorzaak van het verval van de ‘groote kunst’ in ons land werd, ook door een geïnteresseerde buitenstaander als de Fransman Henry Havard, het ontbreken van overheidssteun gezien.⁶⁶ Havard wees daarbij op de situatie in België, waar de historieschilderkunst dankzij de vele opdrachten van staatswege een veel langer leven heeft gehad. Omstreeks 1850 stelde het kunstbeleid hier in vergelijking met België ook al weinig voor, maar daarna werd daadwerkelijke steun van de overheid aan de kunsten nog minder. De liberaal Thorbecke was van mening dat kunst niet met behulp van financiële steun van de overheid, maar op eigen kracht zich een plaats had te veroveren in het vrije spel der maatschappelijke krachten. Toen er omstreeks het midden van de eeuw moest worden bezuinigd op de staatsuitgaven, kwamen de kunsten het eerst aan de beurt. Opdrachten van hogerhand bleven uit, en er werden geen historiestukken meer aangekocht voor paviljoen Welgelegen, het rijksmuseum voor moderne kunst in Haarlem. Vooral instellingen als de akademie, onmisbaar voor de opleiding van historieschilders, hadden van de besnoeiingsmaatregelen te lijden, zoals hiervoor reeds is besproken.

Liet de vaderlandse historieschilderkunst de overheid onverschillig, de nieuwe generatie van historici stond zelfs afwijzend tegenover kunstenaars die het verleden wilden verbeelden. Dit is onder meer af te leiden uit de kritiek van de historicus Fruin op het illustratiemateriaal voor Arends *Algemeene geschiedenis des vaderlands*.⁶⁷ Zijn bezwaar gold met name de platen die speciaal voor dit boekwerk vervaardigd waren (zie cat.nr. 120). Naar aanleiding van het in 1863 verschenen eerste deel van de *Atlas van Frederik Muller*, een catalogus van historieprenten, verklaarde Fruin dat Muller alleen prenten van tijdgenoten, ‘bij voorkeur van oog-

getuigen', had moeten opnemen. Latere uitbeeldingen 'zouden eer onze voorstelling bederven en onze verbeelding misleiden, dan ons tot de waarheid geleiden'.⁶⁸

Ook in een ander opzicht is de historiografie van de latere negentiende eeuw schuldig aan het afsterven van de vaderlandse historieschilderkunst. In zijn inaugurale rede (1860) sprak Fruin over *De onpartijdigheid van den geschiedschrijver*. Niet langer ter verheerlijking van het vaderland schreef een historicus zijn boeken; hij diende nog slechts de wetenschap. Eén voor één werden de nationale helden onder de loep genomen: Albrecht Beiling, Kenau, L.J. Coster, Van der Werff en Magdalena Moons. Van hun grootheid bleef weinig over. De historieschilderkunst verloor zodoende een belangrijk stuk van haar repertoire.

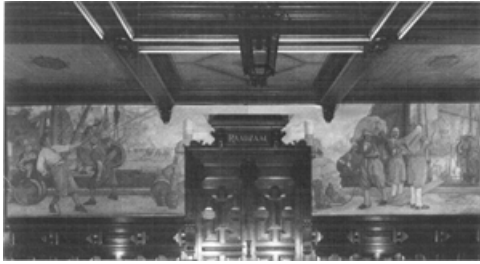
De latere fase van de historieschilderkunst onderscheidt zich dan ook niet zozeer door 'vaderlandsch gevoel' als wel door een streven om de historische toedracht exact en 'historisch verantwoord' weer te geven. Alma Tadema, die tot laat in de eeuw als Nederlands grootste historieschilder werd beschouwd,⁶⁹ heeft zich ook vóór zijn vestiging in Londen in 1869 nauwelijks door de vaderlandse geschiedenis laten inspireren. Hij zocht zijn onderwerpen hoofdzakelijk in het dagelijks leven van de oudheid, waarbij hij een haast maniakale bezorgdheid aan de dag legde voor het historisch detail. Historische nauwgezetheid kenmerkt ook het werk van Charles Rochussen. Zijn liefde voor het detail leefde hij uit in onderwerpen die ontleend waren aan ieder tijdvak in de nationale geschiedenis. Niet meer hoofdzakelijk de opstand tegen de Spanjaarden, maar ook de vroege middeleeuwen en de achttiende eeuw kregen nu ruime aandacht. Het accent kwam daarbij meer op 'couleur locale' dan op voorbeeldige heldendaden te liggen. Tegelijkertijd verdween de belangstelling voor het weergeven van emoties en nam het sentimentele karakter af.

Natuurlijk is het verdwijnen van de historieschilderkunst niet alleen aan maatschappelijke factoren of aan iemand als Fruin te wijten. Kunsttheoretische ontwikkelingen hebben eveneens een rol gespeeld. Het opkomende 'l'art pour l'art'-begrip keerde zich tegen buiten-esthetische waarden in de kunst en ontkende het opvoedende effect ervan. Het gevolg was de onttroning van het vak der historie, daar dit immers zijn superioriteit baseerde op het vermeende verheffende karakter. Het in dezelfde tijd doorbrekende realisme is ronduit anti-historisch. Deze stroming wilde de zichtbare, alledaagse werkelijkheid afgebeeld zien.

In een artikel genaamd 'Kunst en geen historie' uit 1869 stelde een zekere J. Maalman, dat 'wanneer de meeste schilders [...] thans weinig historische onderwerpen kiezen en meer zogenaamde genre schilderen, zoo is dit een bewijs dat de tijdgeest, waaraan zich niemand onttrekken kan en waarin ook de kunstenaar leeft, deze historische onderwerpen minder geschikt vindt tot uiting van zijn kunstgevoel'.⁷⁰ Het optimisme van die jaren is te onderkennen in Simon Gorters uitroep: 'de rijke frissche werkelijkheid, elken dag weer nieuw [...] is het wettig domein van den kunstenaar [...]. Is er in de wijze waarop onze dierbare constitutioneele machine werkt, van de boerenkiesvergadering af tot de plechtige opening der Staten Generaal toe, niets te vinden, waardig om het kunstenaarsoog te boeien [...]?'⁷¹ Gorters oproep om de eigentijdse geschiedenis te verbeelden heeft weinigen naar het penseel doen grijpen; misschien wel zijn verlangen naar 'tooneelen van ons gejaagd, haastig, trekken leven', dat door Breitner bevredigd lijkt. Zelf schreef Breitner in 1882: 'Een markt, een kaai, een rivier, een bende soldaten, onder de gloeiende zon of in de

sneeuw is net zoo goed en meer geschiedenis dan “De nichtjes van Spinoza komen hem bezoeken, vergezeld door hunne mama”.⁷² Zelfs de officiële instanties, zoals de Amsterdamse Academie, moesten uiteindelijk met hun tijd meegaan: in 1880 werd de realist Allebé benoemd tot directeur, als opvolger van de historieschilder B. de Poorter.

Behalve de ‘l'art pour l'art’-theorie en het realisme is er nog een ander verwant verschijnsel in verband te brengen met het verdwijnen van de historieschilderkunst. Zij verloor de hoogste plaats in de onderwerpen-hiërarchie, mede omdat de beoefening van de schilderkunst losraakte van de letteren en de wetenschappen. Voordien waren de kunsten binnen het kader van genootschappen en instituten ten nauwste verbonden geweest met letteren en wetenschap. Deze ontwikkeling is slechts één symptoom van de afnemende invloed van niet beeldende kunstenaars op de schilderkunst. Tot dan toe hadden veelal klassiek geschoolde, erudiete lieden de criteria voor goede kunst aangelegd. In Nederland waren het niet zelden



AFD. 11 R. Kennedy, *De haven van Dordrecht in de Gouden Eeuw*. Wandschildering uit 1921 in het stadhuis van Dordrecht

literair onderlegde dominees die de recensies schreven. Zij letten daarbij meer op onderwerpskeuze dan op puur schilderkunstige aspecten. In de jaren tachtig hoort men echter meermalen verkondigen, dat iemand die geen verstand heeft van de schilderkunstige kant van de zaak niet over kunst kan oordelen.⁷³

Met de schilderkunstige kant van de zaak komen we tenslotte aan een aspect, dat niet onbesproken mag worden gelaten. Bedoeld is de stijl. De classicistische kunsttheorie, waarmee de historieschilderkunst onlosmakelijk verbonden is, had de eisen van een duidelijke lijnvoering en een afgewerkte schildertrant vooropgesteld, zoals ook blijkt uit een uitspraak in een brief van C. Apostool, die in Inleiding II geciteerd zal worden. Hierboven is reeds gezegd, dat het realisme onderwerpen uit de alledaagse werkelijkheid propageerde. De schilders van het impressionisme gingen een stap verder. De werkelijkheid moest liefst ter plaatse, als in een moment-opname worden vastgelegd. Dit ideaal werkte een snelle en spontane schilderwijze in de hand. In Nederland waren het de schilders van de later zo genoemde Haagse School, die het ideaal van een minutieus afgewerkt schilderij hebben laten varen.

UITLOPERS Kon de vaderlandse geschiedenis na circa 1880 de schilders in het algemeen niet meer bekoren, op twee gebieden is er sprake van een voortleven van de traditie: op het gebied van de monumentale decoratie en in het lager onderwijs. Allereerst het Rijksmuseum zelf. Binnenshuis zijn de muurschilderingen verwijderd, aan het exterieur is echter het hele iconografische programma in de vorm van tegeltableaus en beeldhouwwerken nog aanwezig. Omstreeks 1890 kon Antoon Der Kinderen zijn gedachten over gemeenschapskunst in praktijk brengen in het Bossche stadhuis. In deze schilderijen hebben de nationale onderwerpen logischerwijze plaats moeten maken voor die uit de locale geschiedenis. Hetzelfde is het geval bij de wanddecoraties van Reinier Kennedy in het stadhuis van Dordrecht, een wel zeer late ‘uitloper’ daterend uit de jaren tien en twintig van deze eeuw. *De handel van Dordrecht in de Gouden Eeuw* (afb. 11) is een teruggrijpen naar de vroegere glorie van de stad, in een tijd dat Dordrecht als havenstad al ruimschoots door Rotterdam was gepasseerd.

De uitbeelding van de geschiedenis ter

verheffing en opvoeding van het volk bleef voortbestaan in de vorm van schoolplaten. Geschiedenis als vak was verplicht gesteld in de *Wet op het Lager Onderwijs* van 13 augustus 1857. Toch duurde het nog enige decennia alvorens de eerste, speciaal ten behoeve van de lagere school ontworpen schoolplaten verschenen. Pas toen na een jarenlange ‘schoolstrijd’ het bijzonder onderwijs gesubsidieerd werd, kon men op protestantse en katholieke scholen de eigen visie op de geschiedenis tonen, zonder te hoeven letten op de gevoelens van andersdenkenden. Vóór de opkomst van de confessionele school had de docent een strikte neutraliteit in acht te houden.

In het protestantse dagblad *Het Nieuws van den Dag* van 25 juli 1872 werden in een van de artikelen over ‘Geschiedenis in de Volksschool’ ‘historieplaten’ als leermiddel aanbevolen. ‘Zulke platen bestaan er voor een gedeelte [...] en, voor zooverre zij er niet zijn, kunnen ze gemaakt worden’. De eerste schoolplaten hebben nog niet het grote formaat van de latere; het zijn kleurenlithografieën, die soms naar schilderijen of prenten zijn vervaardigd. Bij de latere gaat het om langs chemigrafische weg gereproduceerde aquarellen, zoals die van J.H. Isings (1884-1977), de grootmeester van het genre, wiens schoolplaten nu nog steeds het geschiedbeeld van menig Nederlander bepalen. Terwille van de historische waarheidsgetrouwheid moest hij voor een bepaald detail meer dan eens zelf onderzoek verrichten. Enkele platen heeft hij zelfs twee of drie keer verbeterd (bijvoorbeeld cat.nr. 128). Dat zijn werkstukken nauw aansluiten bij de traditie van de historieschilderkunst blijkt uit een schoolplaat als *Willem van Oranje in de Raad van State* (cat.nr. 129), die, althans in compositie, op het schilderij van Jozef Israëls (cat.nr. 14) met precies hetzelfde onderwerp geïnspireerd moet zijn. Isings zelf beschouwde zich, ook al ontwierp hij schoolplaten en boekillustraties in de vorm van waterverftekeningen, als een echte historieschilder. In een artikel schreef hij: ‘Schilderen’ zegt iemand, is aquarelleren ook schilderen? Gewis [...]. Historieschilder zijn - aquarellist, illustrator, als u wilt...’⁷⁴

Andere uitingsvormen

De historieschilderkunst vindt, zo blijkt uit het voorafgaande, zo veel van haar drijfveren in de maatschappelijke realiteit (nationalisme, emancipatiedrang van verschillende groepen) dat het niemand zal verbazen dat hetzelfde complex van sociaal-culturele motieven ook op andere kunstvormen heeft ingewerkt, en zelfs tot het leven van alledag kon doordringen. Men kon op straat een historische optocht tegenkomen, in de boekwinkel de nieuwste historische roman kopen, in de prentenafdeling van dezelfde zaak een staalgravure naar een recent opzien barend historiestuk aanschaffen, 's avonds de schouwburg bezoeken waar *Het beleg van Haarlem* werd gespeeld. Op pleinen zag men sinds kort standbeelden van historische figuren.

TONEEL Ons land is de eerste moderne staat, ontstaan uit een burgerlijke revolutie. Geen wonder dat hier al in het begin van de zeventiende eeuw een ononderbroken stroom van toneelstukken met vaderlandse onderwerpen ontstaat, die in andere landen zijn weerga niet kent. Dat later het nationalisme eerder in de toneelkunst merkbaar wordt, komt wellicht doordat toneel meer nog dan schilderkunst een ideologisch

middel kan zijn. Vanaf de Patriottenstrijd is het zelfs zo, dat bijna driekwart van de nieuw geschreven treurspelen vaderlandse onderwerpen heeft⁷⁵. (afb. 12). Een teken aan de wand is Zwier van Harens *Proeven van Nederlandsche Treurspelen, getrokken uit Vaderlandsche gebeurtenissen*, uit 1773. In zijn voorwoord demonstreert hij eerst, dat drama de meest verheffende vorm van tijdverdrijf is, en vervolgens dat vaderlandse onderwerpen te meer indruk zullen maken, daar zij gebracht worden voor mensen, die ‘kunnen en mogen gelooven, dat hunne voorouders deel in die gebeurtenissen hebben gehad, waarvan de tegenwoordige welvaart en overvloed de gevolgen zijn!’ Daarom moeten ‘nationale treurspelen, meer als eenige andere, onderworpen zijn aan de allerstrengste wetten’. Van het zestal regels dat hij opgeeft (waaronder zedelijke verbetering, nationale verheffing, historische waarheidsgetrouwheid), verdient een aparte vermelding het voorschrift, dat men zich onthoude ook maar ‘de allergeeringste hatelijke aanmerking’ te maken tegen ‘de verscheidene gedaanten van regeering’, die de Republiek heeft ondergaan.⁷⁶ Een dergelijke waarschuwing was zeker nodig, omdat toneelvoorstellingen nooit zó vaak aanleiding hebben gegeven tot politieke demonstraties als juist in die tijd.⁷⁷



AFB. 12 N. Muys, *Scène uit het toneelstuk 'Jacob Simonsz de Rijk' van Lucretia van Merken*, geschilderd in 1777. Amsterdam, Theatermuseum.

Na de Franse tijd ontstonden er al meteen plannen om te komen tot oprichting van een staatstheater, een Nationaal Tooneel. Mede door gebrek aan middelen van wege de economische teruggang is het niet zover gekomen. Opmerkelijk is dat oudere toneelstukken, die oorspronkelijk ter ondersteuning van de patriottische gedachte geschreven waren, nu, orangistisch opgevat, soms nog meer nationale geestdrift konden opwekken.⁷⁸

HISTORISCH EPOS Het grote, epische gedicht met een historisch onderwerp kwam in Nederland voornamelijk in de vroege negentiende eeuw voor. Het genre volgt in zijn vormgeving een lange traditie, die bij Homerus begint. De romanticus Bilderdijk is zich dit goed bewust geweest en volgde in zijn *Ondergang der Eerste Wereld* Homerus na, nadat hij deze in zijn *Kunst der Poëzy* (1809) verheerlijkt had. In de lijn van het Frans-klassieke treurspel had hij een jaar eerder (in drie dagen) het drama *Floris de Vijfde* geschreven.

In 1812 verscheen illegaal *De Hollandsche Natie* van Jan Frederik Helmers, meer dan een epos een manifest van nationalisme, dat een groot aantal historische gebeurtenissen behandelt, en daardoor naar de inhoud eigenlijk geen epos is.

Het is de verhandelaar Hendrik Tollens (1780-1856) geweest die in 1819 het belangrijkste historische dichtwerk op zijn naam zou zetten: *Tafereel van de overwintering der Hollanders op Nova Zembla in de jaren 1596 en 1597*. Het gedicht is niet zonder invloed op de beeldende kunst geweest, terwijl de Tollensepigoon A. Bogaers er de inspiratie uit putte voor zijn epos *De togt van Heemskerk naar Gibraltar* (1836).

Een desintegratie van het genre laat het politiek-historische *1648-1848* van Isaac da Costa zien (1848), meer nog een pamflet dan Helmers' epos. W.J. Hofdijk tenslotte benadert de grote vorm het dichtst in zijn *Aëddon* (1852), een epische visie op de steentijd.

HISTORISCHE ROMAN Hoewel het gebruik van vaderlandse onderwerpen in verhalende literatuur op een lange traditie berust, is de historische roman pas in de negentiende eeuw ontstaan. Er wordt een scherp onderscheid gemaakt tussen de roman zoals die door Walter Scott en zijn navolgers vanaf 1814 opgezet

werd, en ‘ouderwets’ historiserende romans als die van Adriaan Loosjes, die omstreeks 1800 op de markt kwamen.

Het nieuwe van de Scott-roman is de manier waarop de historie verwerkt werd. Vooral aan de historische betrouwbaarheid werden zowel door auteur als criticus zulke hoge eisen gesteld, dat de scheidslijn tussen oud en nieuw gerechtvaardigd is. De eerste Nederlandse roman in de trant van Scott verscheen in 1829. Wel waren vanaf 1824 zijn boeken vertaald, evenals vele andere historische romans uit Frankrijk en Duitsland, waaronder navolgingen van Scott. In 1827 vond de hoogleraar oude talen en welsprekendheid D.J. van Lennep, dat Nederland niet langer kon achterblijven en hij hield een *Verhandeling over het belangrijke van Hollands grond en oudheden voor gevoel en verbeelding*. Hierin doet hij een oproep aan vaderlandse romanschrijvers om toch vooral Nederlandse onderwerpen te gaan bewerken in de trant van Scott. De eerste die zijn oproep beantwoordde, was zijn nicht Margaretha de Neufville, die in 1829 *De Schildknaap* publiceerde. Zijn zoon Jacob begon ook direct na de oproep aan een historische roman, *De Pleegzoon*, die echter pas in 1833 verscheen.

Met Aarnout Drost werd het genre pas goed ingelijfd bij het jonge Holland van die dagen, met het gevolg dat *De Gids* stimulerend en richtinggevend begon op te treden. Zijn recensenten wezen Geertruida Toussaint de weg naar de vaderlandse historie en in hun kringen speelde zich de discussie af aan welke stof de voorkeur gegeven moest worden; middeleeuwse of zeventiende-eeuwse. Zij kozen voor de zeventiende eeuw omdat daaruit zoveel meer nationaal zelfbewustzijn te halen viel.

De bloei van het genre viel tussen 1830 en 1860, hoewel figuren als H.J. Schimmel en A.S.C. Wallis nog in de jaren tachtig publiceerden.

Voor een gedeelte lopen de eisen die de critici aan de historische roman stelden parallel met die aan het geschilderde historiestuk gesteld werden. Ook hier treden de historische waarheid en de opvoedkundige waarde op als levensgrote criteria waaraan alles gemeten wordt.

STANDBEELDEN EN MONUMENTEN In Nederland begint men pas vrij laat, in de jaren veertig, met het op grotere schaal oprichten van standbeelden voor historische figuren. Men beschouwde het ontbreken hiervan als een gemis, immers: ‘Een volk van standbeelden ontbloomt, geeft het aanzien alsof het nimmer groote mannen zag geboren worden.’⁷⁹

Een belangrijk verschil met de schilderkunst is, dat het initiatief voor een monument niet van de kunstenaar uitgaat; deze wordt er pas bij betrokken als de plannen al in een gevorderd stadium zijn. Het onderwerp ligt dan ook al vast.

Als standbeelden eenmaal geplaatst zijn, hebben ze doorgaans meer invloed dan een schilderij, omdat ze altijd voor iedereen te zien zijn en bij de voorbijganger ‘de beroemde bedrijven onzer voorouders in het geheugen konden terugroepen’.⁸⁰

Ook werkt een standbeeld sterker dan een schilderij als symbool, omdat het geen geschiedenis uitbeeldt, maar een enkele figuur, die, met of zonder allegorische attributen, op een voetstuk letterlijk boven het alledaagse leven uitsteekt. Bekende voorbeelden zijn Michiel de Ruyter (Vlissingen, 1841), Rembrandt (Amsterdam, 1852), en Laurens Coster (Haarlem, 1856), alle drie van de beeldhouwer Louis Royer.

Behalve standbeelden zijn er in de negentiende eeuw monumenten opgericht, meestal ter herdenking van een historische gebeurtenis. Een bekend voorbeeld is de beeldengroep op het Plein 1813 in Den Haag (1869), ter herinnering aan het jaar van Nederlands onafhankelijkheid.

HISTORISCHE OPTOCHTEN Optochten in historisch kostuum⁸¹ vormden een ander aan de historieschilderkunst verwant verschijnsel. De traditie daarvan lag, anders dan in de omringende landen, in handen van studenten die bij elk universiteitslustrum zo'n maskerade organiseerden.

De overgang van optochten naar het 'verheven-allegorisch' type naar 'echt-historische' maskeraden vond plaats bij de lustra van Leiden en Utrecht in 1835 en 1836. Men was in de selectie van onderwerpen natuurlijk beperkt tot het optocht- of intochtmotief, hetgeen een gerichte keuze niet behoefde uit te sluiten. De Utrechtse maskerade van 1836 liet de triomfale intocht van prins Maurits zien, op 2 juli 1600 binnen Oostende na zijn overwinning bij Nieuwpoort, in het licht van de nog niet afgesloten onderhandelingen over de onaf-



AFB. 13 A. Grolman, *Historische optocht 'De intocht van Aartshertog Matthias in Brussel 1578'* (Litho; zie cat.nr. 105). Delden, Stichting Twickel



AFB. 14 Diorama: *Alva's laatste rit langs de Buitenkant in Amsterdam*, eertijds in het Panoramagebouw aan de Plantage Middenlaan te Amsterdam. Prentbriefkaart, verzameling A.W. Gerlagh



AFB. 15 Detail uit het panorama: *Het beleg van Haarlem*, eertijds in het Panoramagebouw aan de Plantage Middenlaan te Amsterdam. Prentbriefkaart, verzameling A.W. Gerlagh

hankelijkheid van de Belgen welhaast een provocatie.

Ook voor deze optocht reeds probeerde men het historisch gebeuren zo nauwkeurig mogelijk, tot op dag en uur nauwkeurig te reconstrueren met adviezen van de rijksarchivaris en bestudering van de literatuur. De uitvoering was echter ook in eigen ogen niet vrij van gebreken, reden om de optocht in de avonduren te houden. Ter herinnering aan deze maskeraden werd dikwijls een boekje in oblong-formaat met lithografische afbeeldingen van de stoet uitgegeven (afb. 13, cat.nr. 105).

MUZIEK Bekend is het feit dat de aria ‘Amour sacré de la patrie’ tijdens de opvoering van de opera *La muette de Portici* te Brussel het startsein was voor de Belgische opstand in 1830. Ook in het Noorden kon muziek de bevolking tot daden aanzetten. Sprekend over de beroemde zanger Vrugt zegt een tijdgenoot: ‘Maar hoor: daar riep Koning Willem Nederland tegen oproer en afval te wapen: Vrugt bezielt het lied van Tollens, en zie, de Burgers geven 't goud en grijpen 't staal!’⁸². Bedoeld lied is ‘Wien Neêrlands bloed’.

In 1834 was de eerste uitvoering van *De Heldendood van J.C.J. van Speyk*, een declamatorium met groot orkest (muziek J.B. van Bree, tekst J. Kinker).

Tot verheffing van de onderste lagen der bevolking gaan mensen als J.P. Heije welbewust in de ‘straatliedstijl’ schrijven: ‘Zijn daden benne groot, Die heft gewonnen de Zilveren Vloot’ (1844).⁸³ Ook iets als ‘In een blauwgeruiten kiel’ is ondenkbaar in de verheven historieschilderkunst.

Van Nederlandse historische opera's in de traditie van de ‘grand-opéra’ is geen sprake. Pas tegen het einde van de eeuw, wanneer in de grote steden in plaats van buitenlandse groepen eigen operagezelschappen gevestigd zijn, worden er

Nederlandstalige opera's gecomponeerd met vaderlandse onderwerpen. Eenzelfde ontwikkeling tekent zich af bij de symfonische muziek.

PRENTEN EN BOEKILLUSTRATIES De prentkunst met een historisch onderwerp beperkt zich in het einde van de achttiende eeuw bijna geheel tot boeken. Meestal zijn het etsen in werken over de geschiedenis (bijvoorbeeld J. Kok, *Vaderlandsch Woordenboek*, cat.nr. 115).

Later, wanneer de historieschilderkunst opkomt, leveren de inmiddels uitgevonden lithografie en staalgravure in grote oplage reproductieprenten naar populaire historiestukken af. De vorm varieert van almanakplaatje via bijlage bij een tijdschrift tot zelfstandige prent van groot formaat, geschikt om in te lijsten (cat.nr. 109).

Schilders konden overigens de rechten van een werk aan een prentuitgever verkopen.

Een verschil met de schilderkunst is, dat de grafiek vanuit haar vermogen de actualiteit op de voet te volgen veel meer het recente verleden in beeld heeft gebracht, met een hoogtepunt rond de Belgische opstand (cat.nr. 114). Verder kent het verschijnsel gedenkprent (cat.nr. 107) geen pendant in de schilderkunst.

In de tweede helft van de negentiende eeuw verscheen er een aantal geschiedwerken, onder meer van Hofdijk en Witkamp, waarin veel werk was gemaakt van goede illustraties in lithografie, staalgravure en houtgravure. Evenals bij de historische romanillustratie gaf Charles Rochussen hier de toon aan (cat. nrs. 124, 125). Zijn ontwerpen moeten vanaf omstreeks 1840 tot na 1890 een publiek van vele tienduizenden bereikt hebben.

PANORAMA'S EN DIORAMA'S Panoramagebouwen verrezen in de negentiende eeuw in tal van Europese steden, in Nederland bijvoorbeeld in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag. De bezoekers stonden op een verhoging in het centrum van het ronde gebouw en zagen zich geheel omringd door een geschilderde voorstelling. Een diorama is op te vatten als een gedeeltelijk panorama (afb. 14).⁸⁴

De panorama's waren eerder een middel tot volksvermaak dan tot volksverheffing, reden waarom allerlei soorten voorstellingen mogelijk waren. Heel duidelijk is dit met de rondreizende panorama's die van kermis naar kermis trokken en waarin vaak recente gebeurtenissen in beeld werden gebracht. Ook meer permanente panorama's toonden wel, vooral in de eerste helft van de eeuw, recente spectaculaire gebeurtenissen. Zo werd in Amsterdam in 1816 een panorama van de Slag bij Waterloo opengesteld, geschilderd door Louis Moritz, Jan Kamphuisen en Carel Lodewijk Hansen.

Pas laat in de eeuw kwamen in Nederland de als permanent bedoelde panorama's, waarvan alleen dat van Mesdag in Den Haag nog bestaat. Het gebouw aan de Plantage Middenlaan in Amsterdam opende in 1880 met *Het beleg van Haarlem in 1573* (afb. 15). Dat hier met allerlei middelen een summum van illusionisme werd bereikt blijkt wel uit een uitspraak van Geertruida Bosboom-Toussaint, de schrijfster van historische romans. De schilder Bosboom schreef over de indruk, die het geheel op zijn vrouw maakte bij een bezoek in 1882: 'Nadat zij het schoone gebouw had verlaten en neergezeten was in het rijtuig, sloot zij de oogen, zeggend: "Spreek nu niet; laat mij in stilte voortgenieten en uitrusten", want werkelijk was zij vermoeid en getroffen. Wat haar zoo vaak voor het oog der verbeelding had gestaan, had zij hier als in werkelijkheid aanschouwd.'⁸⁵

Eindnoten:

1. La Font de Saint Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages du Salon de 1753*. Zie J. Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris 1912, blz. 163.
2. Voor dit meerduidige begrip zij verwezen naar *The Oxford Companion to Art*, edited by Harold Osborne, Oxford 1970, blz. 305-306. In Inleiding 11 van deze catalogus komen verwante kunsttheoretische eisen ter sprake.
3. Zie noot 1, Locquin, blz. 170.
4. Edgar Wind, 'The revolution of history painting' in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11, (1938-'39), blz. 116-127.
5. Lessing ontwikkelde deze theorie in zijn *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin 1766. Zie Lessing *Werke*, Berlin-Weimar 1965, dl. 3, blz. 245 en 259. Zie voor Lessings opvattingen ook Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*, New York 1967, blz. 66.
6. Zie noot 5, Lee, blz. 22.
7. De jaarlijkse Prix de la Tête d'Expression was een initiatief van Caylus in 1760. Zie Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, blz. 41 noot 82 en fig. 21-22. Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (eerste druk 1698), waarvan verschillende Nederlandse vertalingen bestonden, bezat in de negentiende eeuw een ongekende autoriteit. Een Nederlandse bijdrage tot de theorievorming kwam van de geleerde Petrus Camper met zijn *Redenvoeringen over de wijze, om onze hartstogten op onze wezens te verbeelden [...], gehouden in de Teken Academie te Amsterdam*, Amsterdam 1792. Voor de theoriën rond karakteruitbeelding zij verwezen naar het hoofdstuk 'Characterization' in *Encyclopedia of World Art*, III, met name blz. 368-69 en 371-75, en IX, blz. 189.
8. Een verband tussen sentimentalisme en de opkomst van de bourgeoisie blijkt onder andere in het werk van Greuze, de eerste meester in het sentimentele genre, die zijn onderwerpen in de burgerij situeerde. Zijn fervente bewonderaar Diderot riep om een kunst 'à nous toucher, à nous instruire, à corriger, à nous inviter à la vertu'. (Zie A. Brookner, *The genius of the future*, London-New York 1971, blz. 19.) Omdat het gevoel het beslissende criterium voor schoonheid werd, was men van mening dat het volk net zo goed kunst beoordelen kon als de geletterde klasse; de schilder ging zich daarom tot het volk richten. (Zie L. Hautecoeur, 'Le sentimentalisme dans la peinture française' in *Gazette des Beaux Arts*, 1909, premier semestre, blz. 175.)
9. De recensent van de *Kunstchronijk* 1852, blz. 49 en 51 rekende het niet tot de historiestukken.
10. Het werd een 'Bambocchade' genoemd in *Beaux Arts. Exposition de la Haye* 1843, blz. 48.
11. Zie bijvoorbeeld [Servaas de Jong], *Wenken ter handleiding in de beoefening der schilderkunst*, Utrecht 1835, blz. 5-7.
12. Cornelis Ploos van Amstel, *Redenvoeringen gedaan in de Teken-Academie te Amsterdam*, Amsterdam 1785, blz. 210-211 en 207.
13. Het onderwerp heette voluit: 'Het knielend vergifnis Smeeken voor Reinier, H. van Groeneveld, door zyne Moeder, Echtgenoot en Zoontje, aan Prins Maurits, en wel in het oogenblik dat de Moeder van eerstgenoemden, Wed. van J. van Oldenbarneveld, op 's Prinsen vraag: "waarom zy geen genade voor haren man gebeden had, gelyk zy voor haren zoon deed?" antwoord: - Myn man had geen schuld; maar myn zoon heeft schuld.' Als bron werd opgegeven Jean Le Clercq, *Nederlandsche Geschiedenissen*, een staatsgezind boek.
14. J. Knoef, *Tusschen Rococo en Romantiek*, 's-Gravenhage 1943, blz. 147. Het schilderij is helaas niet teruggevonden.
15. Helaas kan het schilderij wegens de ernstig gehavende toestand niet tentoongesteld worden.
16. 'Loevesteinse factie' is de naam die vanaf de tweede helft der 17de eeuw aan de tegenstanders van Oranje gegeven wordt. Men spreekt ook wel van de partij der Ware Vrijheid. De naam 'Loevesteinse factie' zinspeelt op de arrestatie (30 juli 1650) op last van stadhouder Willem II van zes Hollandse Statenleden, onder wie de burgemeester van Dordrecht, Jacob de Witt, de vader van Johan en Cornelis de Witt. Deze heren werden een (korte) tijd vastgehouden op het slot Loevestein.
17. P. Geyl, *Pennestrijd over staat en historie. Opstellen over de Vaderlandse Geschiedenis aangevuld met Geyl's levensverhaal (tot 1945)*, Groningen 1971, blz. 130-273.
18. H. Zwager, *Nederland en de Verlichting*, Bussum 1972, blz. 98-113.
19. C.H.E. de Wit, *De strijd tussen aristocratie en democratie in Nederland 1780-1848, Kritisch onderzoek van een historisch beeld en herwaardering van een periode*, Heerlen 1965, blz. 340 e.v.
20. I.J. Brugmans, *Paardenkracht en mensenmacht, Sociaal-economische geschiedenis van Nederland 1795-1940, 's-Gravenhage 1969²*, blz. 59-61.

- 21 In de eerste prijsvraag waarbij een vaderlands historisch onderwerp opgedragen wordt (de prijsvraag door Felix Meritis in 1803 uitgeschreven) is het verhaal van de familie van Van Oldenbarnevelt het onderwerp. De patriotten, in deze periode (1795-1806) aan de macht, willen kennelijk hun voormannen uit het verleden uitgebeeld zien. Illustratief hierbij is tevens dat de tijdens de 'De Wittenoerlog' in een allegorie op de waakzaamheid van Johan de Witt veranderde *Bedreigde Zwaan* van Asselijn (1610-1652) in 1800 door de staat werd aangekocht.
- 22 De gegevens zijn ontleend aan de catalogi van tentoonstellingen van levende meesters, zoals deze tussen 1808 en 1880 gehouden zijn, en overige ons bekende gedateerde werken. Ook de elders vermelde percentages zijn berekend uitgaande van deze bronnen.
- 23 J. Scheltema, *Beschrijving van het grote schilderstuk van Jan Willem Pieneman voorstellende den Prins van Oranje in den slag van Les Quatre-Bras op den 16e van de zomermaand 1815*, blz. 13, verbindt dit schilderij duidelijk met groot-Nederlands nationalisme als hij schrijft: 'Geen Nederlander kan bij het zien van dit tafereel koel en onverschillig blijven.'
- 24 Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam, Inwijding 1820, blz. 18-19.
- 25 Van de zestien ons bekende schilderijen met Jacoba van Beieren als onderwerp zijn er zeven in deze periode geschilderd.
- 26 J. van Harderwijk Rz., 'Redevoering over het belangrijke der schilderkunst in betrekking tot de geschiedenis des Vaderlands' in *Vaderlandsche letteroefeningen* 1833, 11, blz. 481-495.
- 27 N. Pieneman is zeker niet de enige die de Prins bij Boutersem heeft geschilderd. C. Kruseman heeft een brochure geschreven naar aanleiding van zijn eigen schilderij, *Schilderij voorstellende ZKH den Prins van Oranje op het oogenblik der verwonding van Hoogstdezelfs Paard te Boutersem op den 12 augustus 1831*, 1838.
- 28 Zie noot 26.
- 29 M.J.F. Robijns, *Radicalen in Nederland (1840-1851)*, Leiden 1967, blz. 74-75.
- 30 Ons zijn uit de negentiende eeuw eenentwintig historiestukken bekend rond Hugo de Groot. Vóór 1822 komt dit onderwerp niet voor. Elf van de eenentwintig schilderijen zijn tussen 1822 en 1839 ontstaan, zes hiervan tussen 1830 en 1839.
- 31 Deze visie is bijvoorbeeld te vinden bij J.D. Meijer, 'Over Johan van Oldenbarnevelt als den man, aan wien de staatkundige vorming van ons land tot een Gemeenebest is toe te schrijven' in *Verslag der openbare vergadering der Tweede klasse van het Koninklijk Instituut*, 1835.
- 32 Artikel 76 van de Grondwet van 1848: 'De leden der Tweede Kamer worden in de kiesdistricten, waarin het rijk verdeeld wordt, gekozen door de meerderjarige ingezetenen, Nederlanders, in het volle genot der burgerlijke en burgerschapsrechten, en betalende in de directe belastingen ene som, die overeenkomstig met de plaatselijke gesteldheid, niet beneden het bedrag van f 2, - noch boven dat van f 160, - in de kieswet zal worden vereist'.
33. Zie noot 29 passages uit het werk van prof. P.J. Veth en mr. J.H.G. Boissevain in Robijns, blz. 75.
34. Zie noot 29, citaat uit artikelen in *De Gids* van 1846 van mr. Gerrit de Clercq in Robijns, blz. 69.
35. E.J. Potgieter (1808-1875) behoorde in 1837 tot de oprichters van *De Gids*. Bekende werken van hem zijn de allegorie 'Jan, Jannetje en hun jongste kind', een in december 1841 geschreven nieuwjaarswens aan Nederland en het in 1844 als artikel in *De Gids* verschenen 'Het Rijksmuseum te Amsterdam'. Potgieter, hoewel geen partijman, verwachtte dat het liberalisme een nieuwe geest in dit land zou kunnen bewerkstelligen. De vrije mededinging zou in een constitutioneel geregeerd Nederland vanzelf de actieve krachten omhoogstuwen. Daarom wees hij steeds naar de door hem geïdealiseerde zeventiende-eeuwse burgers.
36. Groen van Prinsterer was tegen de gemengd-christelijke lagere school 'omdat vereeniging van alle gezindheden onmogelijk is zonder te vervallen òf in eene godsdienstlooze òf eene erger dan godsdienstlooze school'. J.A. de Bruyne, *De geschiedenis van Nederland in onzen tijd*, deel 11, Schiedam 1912.
37. Vanaf 1839 komen de gebroeders De Witt op historiestukken voor. In totaal zijn ons twaalf werken bekend. Acht hiervan werden tussen 1850 en 1860 geschilderd, *Kunstkronijk* 1859, blz. 63. A.I[sing] bespreekt in *Nederlandsch Magazijn* 1861, blz. 9-11, het schilderij van Hollander, *Mevrouw Buat ten huize van mr. Joan de Witt, genade smeekende voor haren echtgenoot, naar aanleiding van Mr. van Lenneps bekende Elisabeth Musch* o.a. als volgt: 'Het oogenblik waarop de oude De Witt, onbemerkt binnengetreden, het "Gedenk aan Loevestein" aan zijn zoon toevoegde, heeft de heer Hollander gelukkig en getrouw wedergegeven'. Zie ook noot 1.
38. C.W. Opzoomer, *Losse bladen*, 's-Gravenhage 1887, blz. 15. In *De Tijd, merkwaardigheden der letterkunde en geschiedenis van den dag, voor de beschaafde wereld*, VIII, 1848, wordt een

mogelijke directe relatie gelegd tussen de geschriften van C.W. Opzoomer en thema's door historieschilders gekozen. De schrijver van het artikel vermeldt dat hij vernomen heeft dat Cornet 'arbeidt aan een schilderij *Baruch Spinoza een bezoek ontvangende van den Pensionaris de Witt*, die hem dikwerf in belangrijke gevallen kwam raadplegen. Welligt is Cornet voor dien toestand geïnspireerd door den nieuwen geest in de laatste jaren door Opzoomer aangeblazen'. Zie ook K.H. Meppen in *Kunstchronijk* x (1849) blz. 90.

39. C.W. Opzoomer, *Losse bladen*, 's-Gravenhage 1887, blz. 19.
40. Potgieter, 'Het Rijksmuseum te Amsterdam' in *De Gids* 1844, blz. 141-145, schrijft dat alles uit het verleden tot voorbeeld moet strekken, mede doordat men zich in de eigen tijd minderwaardig voelt.
41. Van de drieënveertig ons bekende gedateerde afbeeldingen van Rembrandt zijn twintig in deze periode geschilderd.
42. Potgieter, *De Gids* 1844, blz. 34-35.
43. Zie bijvoorbeeld Groen van Prinsterer, *Handboek der Geschiedenis van het Vaderland*. De eerste aflevering van dit boek verschijnt in 1841, de vijfde en laatste in 1846. Het *Handboek* beleeft vele herdrukken.
44. Artikelen 80 van de Grondwet van 1887 luidt: 'De leden der Tweede Kamer worden rechtstreeks gekozen door de mannelijke ingezetenen, tevens Nederlanders, die door de kieswet te bepalen kentekenen van geschiktheid en maatschappelijke welstand bezitten [...].' Na een felle politieke strijd in 1894 rondom de voorgestelde kieswet van Tak van Poortvliet zal in 1896 de kieswet van Van Houten aan ongeveer vijftig procent van alle volwassen mannelijke Nederlanders (vanaf drieëntwintig jaar) het actieve kiesrecht verlenen.
45. Jan & Annie Romein, *Erflaters van onze beschaving, Nederlandse gestalten uit zes eeuwen*, Amsterdam 1959⁸, blz. 748-771.
46. Jac. van Weringh, *Het maatschappijbeeld van Abraham Kuyper*, Assen 1967, blz. 66.
47. De Paus zal ten gevolge van de Italiaanse eenwording zijn kerkelijke staat verliezen. In deze periode zal (dientengevolge) de geestelijke macht van de Paus sterk vergroot worden, terwijl partijvorming van katholieken in vele Europese landen een aanvang neemt.
48. In 1814 telde Nederland ongeveer twee miljoen inwoners, in 1839 ca. drie miljoen. Tussen 1865 en 1900 begint de bevolking snel toe te nemen: van drieënhalf miljoen tot ruim vijfeneenhalf miljoen.
49. Zeven van de negen ons bekende zeeslagtaferelen, een gevecht tegen de Engelsen weergevende, zijn in de periode 1857-'87 geschilderd; slechts twee ervóór. Karakteristiek is dat bijna alle uitbeeldingen van de persoon van De Ruyter in de periode daarvoor vallen. In die periode immers ging het nog (in het voetspoor van Potgieter) om het uitbeelden van een heldhaftige, deugdzaame vaderlander.
50. In deze periode van aflopend historieel worden nog achttien ons bekende schilderstukken met Rembrandt als hoofdpersoon gemaakt. Zie ook noot 41.
51. J. van Gool, *De nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen [...]*, 1, 's-Gravenhage 1750, blz. 358 e.v.
52. J.H. Prins, *Redevoering over het nut der Konsten in het algemeen en de Teekenkunst in het bijzonder*, 's-Gravenhage 15 mei 1785, blz. 51.
53. Zie noot 52: 'Ja de gewoonlijke en bijna in alle Konsten en Weetenschappen gebruikelijke manier van onderwijzen levert en onwederspreekelijk bewijs op van haar nuttigheid, want immers haar aart zodanig is, dat de meest uitgeleerde en bekwaamste Mannen zig niet genoegzaam in veele Weetenschappen kunnen uitdrukken zonder de Teekenkunst te baat te neemen; [...] Aan eenvoudige beginselen onderworpen kan zij voor de Jeugd met regt een Konst, van zig denkbeelden te leeren vormen, genoemd worden; zij opent de deuren van het buigzaam verstand, [...].'
54. A. Bonn, *Redevoering ter inwijding der volbouwde Tekenzaal voor het Departement der Tekenkunde gehouden op 3 nov. 1789 in de Maatschappij Felix Meritis*, Amsterdam 1890, blz. 57-58.
55. Zie voor de geschiedenis van het Koninklijk Nederlandsch Instituut: J. Huizinga, *Verzamelde Werken* VIII, Haarlem 1951, blz. 426-449.
56. J. Knoef, *Tusschen Rococo en Romantiek*, 's-Gravenhage 1947, blz. 137-152.
57. Zie noot 26.
58. Een sappig protest is dat van J. Nolet de Brauwere van Steeland in *Astrea* I (1851), blz. 276-277 onder de titel 'Het Koninklijk Nederlandsch Instituut': 'RIP: De alarmklok luidt bezuiniging, | En 't Ministerie slaet den klepel. | Dag, rijstebrij met gouden lepel, | Luilekkerlandsche erinnering,

| Waarmeê onze Ouders zich verblijdden! | Thans andre zeden, andre tijden: | De Staet zit stokstijf op zijn knip, | En zeer veel dingen gaan te RIP | En van al die vele dingen heeft | Ook 't Instituut het ondervonden, | Hoe, doodgebloed aen geldbeurswonden, | 't Zijn treurige Uitvaart zelf beleeft. | Hoe Koninklijk het ook mogt heeten, | Het kreeg verbod van mede te eten | Aan de algemeene budget krib, | En uitgehongerd stierf het. RIP [...].

- 59 Zie noot 55.
- 60 Op een intekenlijst (d.d. 11 juni 1841) gemaakt tijdens een diner, waar het idee voor een Rembrandtbeeld werd geopperd, komt de volgende karakteristieke passage voor: 'Zij wenschten hunne woorden in menigte geuit voor den bloei van kunst en kunstenaars door daden te doen volgen [...]'. Let op de toevoeging 'en kunstenaars'. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, *Het Rembrandtbeeld. Hoe een kunstenaar in de negentiende eeuw een nationale held werd*, 1977, cat.nr. 53.
61. *Verslag over de versiering van de feestzaal*. Amsterdam, Rembrandthuis, niet gecatalogiseerd.
62. Zie over de achtergronden van het oprichten van het Rembrandtbeeld en de feestzaal de in noot 9 genoemde catalogus.
63. Op de Amsterdamse tentoonstellingen vinden we in 1808 en 1810 één, in 1818 vijf, in 1820 zeven, in 1822 en 1824 vier, in 1826 vijf en daarna minder ateliervoorstellingen. Vanaf de jaren dertig worden er waarschijnlijk niet minder gemaakt maar worden ze niet meer belangrijk genoeg geacht om ten toon te stellen. De emancipatie van de kunstenaar en de historieschilderkunst als uitlaatklep hiervoor zijn kennelijk op gang gekomen.
64. G.H. Marius, *De Hollandsche Schilderkunst in de negentiende eeuw*, 's-Gravenhage, 1920², blz. 18. Overige biografische gegevens zijn ontleend aan Immerzeel en Kramm.
65. Henry Havard, *Kunst en kunstnijverheid op de Parijsche tentoonstelling van 1878*, 's-Gravenhage 1880, blz. 86-87, 99.
66. Zie noot 65, blz. 102.
67. Robert Fruin, *Verspreide Geschriften*, 's-Gravenhage 1903, VII, blz. 5.
68. Zie noot 67, blz. 4.
69. Catharina Alberdingk Thijm, 'De moderne kunst in Nederland' in *Dietsche Warande* 1884, blz. 553-554.
70. *De Nederlandsche Spectator* 1869, blz. 6.
71. *De Gids* 1879, I, blz. 45. Toegegeven moet worden, dat Gorter in hetzelfde artikel blijkt geeft de historieschilderkunst een warm hart toe te dragen.
72. P.A. Hefting, *G.H. Breitner, brieven aan A.P. van Stolk*, Utrecht 1970, blz. 31.
73. Onder meer door Jan Veth en Willem Witsen, zie Carel Blotkamp, 'Art Criticism in de Nieuwe Gids' in *Simiolus* V (1971), blz. 31.
74. Jacqueline Burgers, *Brood op de leesplank. Zes illustratoren in dienst van het onderwijs*, Leiden 1977, blz. 81.
75. G. Knuvelde, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, 's-Hertogenbosch, 1967⁴, deel 3, blz. 177.
76. De werken van Onno Zwier van Haren werden in de negentiende eeuw meer dan eens herdrukt. De citaten zijn genomen uit de uitgave, verzorgd door Jan van Vloten, *Leven en werken van Onno Zwier van Haren*, Deventer 1874, blz. 308 e.v.
77. B. Albach, *Helden, draken en comedianten. Het Nederlandse toneelven voor; in en na de Franse tijd*, Amsterdam 1956, blz. 13.
78. Zie noot 77, blz. 52; zie ook blz. 45.
79. 'De beeldhouwkunst in de XIX eeuw' in *Kunstkronijk* I (1840-'41), blz. 14-15.
80. 'Het standbeeld van De Ruyter' in *Kunstkronijk* I (1840-'41), blz. 35.
81. Voor literatuur over dit onderwerp: Wolfgang Hartmann, *Der historische Festzug, seine Entstehung im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1976; J. van Herwaarden, 'Jubels en maskeraden aan de Utrechtse Universiteit in *Jaarboek Oud-Utrecht* 1976, blz. 136-182; Catalogus tentoonstelling *Jubels en maskeraden*, Utrecht, Universiteitsmuseum 1971.
82. Ontleend aan dr. Jan Wap, zoals aangehaald in Eduard Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, Amsterdam 1950, blz. 32.
83. A.J.M. Asselbergs, *Dr. Jan Pieter Heije of de kunst en het leven*, Maastricht 1966, blz. 172 e.v.
84. Bij diorama's staat de toeschouwer niet in het midden maar vóór het tafereel. Oorspronkelijk bestond een diorama uit een tweezijdig beschilderd doek dat afwisselend van voren en van achteren belicht werd, waardoor de toeschouwer een steeds wisselende voorstelling zag. De uitvinder van het diorama is L.J.M. Daguerre, omstreeks 1820.
85. *Nieuws van den Dag*, geciteerd in *Maandblad Amstelodamum* IX (1922), blz. 5.

Inleiding II *Historieschilderkunst in theorie en praktijk*

In de negentiende-eeuwse kunsttheorie werd, in navolging van een reeds oude traditie, uitgegaan van een hiërarchische indeling van de schilderkunst, waarbinnen de historieschilderkunst de belangrijkste positie was toebedeeld. In geschriften over kunst uit deze eeuw werd hieraan dan ook veel aandacht besteed. Regelmatig verschenen er verhandelingen over dit onderwerp, soms als brochure, meestal als artikel in een van de bestaande culturele tijdschriften, zoals bijvoorbeeld de *Algemeene Konst- en Letterbode* of de *Kunstkronijk*. Vaak waren het redevoeringen, gehouden voor leden van kunstgenootschappen of voor leerlingen van kunstopleidingen, die daarna in druk verschenen. Uit deze geschriften valt het pakket van eisen, dat de negentiende-eeuwse kunsttheoreticus aan de historieschilder oplegde, vrij nauwkeurig te reconstrueren.

Hoe deze eisen werden gehanteerd bij het beoordelen van schilderijen, is goed op te maken uit de gepubliceerde besprekingen van tentoonstellingen van werken van levende meesters, waarin de aanwezige historiestukken meestal uitvoerig werden besproken. Van scherpe polemieken, zoals men die in de Franse kunstkritiek uit de vorige eeuw aantreft, is in Nederland weinig te bespeuren. In ons land heerste er grotendeels eenstemmigheid over de theoretische uitgangspunten, ook al zijn er graduele verschillen aan te wijzen in de opvattingen van de critici. Dit betekent niet dat hun oordeel over afzonderlijke schilderijen steeds gelijklopend is, maar dat zij in hun recensies meestal van dezelfde criteria uitgaan. In dit hoofdstuk wordt aan die criteria stuk voor stuk aandacht besteed en wordt nagegaan in hoeverre de historieschilders gepoogd hebben er aan te voldoen. Hierbij moet men wel steeds bedenken dat, wanneer in negentiende-eeuwse geschriften het begrip historieschilderkunst gebruikt wordt, daarmee niet alleen voorstellingen uit de geschiedenis bedoeld worden, maar als vanouds ook bijbelse, mythologische en allegorische thema's.

Het doel van historieschilderkunst

De criteria waaraan een historiestuk moest voldoen, vloeiden onmiddellijk voort uit de opvattingen die men had over het doel van de kunst. Dit doel was: de mens te verheffen, hem op te voeden tot deugdzaamheid door hem het goede voorbeeld te tonen. Deze opvatting is niet specifiek negentiende-eeuws, maar was al veel ouder. De eis, dat de kunst voor de beschouwer een zedenles moest inhouden, was in Nederland in de zeventiende eeuw al algemeen geldend en werd in het tijdperk van de Verlichting, in de tweede helft van de achttiende eeuw, weer duidelijk geformuleerd. In de keuze van onderwerpen, waardoor de ideale voorbeelden van trouw, heldenmoed, opofferingsgezindheid en vaderlandsliefde werden geïllustreerd, verschilt de negentiende eeuw echter van de voorafgaande. Putte men in de achttiende eeuw zijn stof nog voornamelijk uit de bijbel, de klassieke mythologie en de geschiedenis van de Oudheid, in de negentiende eeuw ging men bijzondere waarde hechten aan de uitbeelding van de vaderlandse geschiedenis.

In 1808 hield Jacob Scheltema bij een prijsuitreiking voor tekenkunst in het gebouw van het Amsterdamse genootschap Felix Meritis een rede getiteld *Hulde aan de*

tekenkunst voor de vaderlandsche geschiedenis. Daarin bracht hij de uitwerking op de toeschouwer van thema's uit het nationale verleden als volgt onder woorden: '[...] elke ziel, waarin maar eene vonk van edelzinnigheid glimt, wordt met eene gloed van gretigheid ontsteken, niet alleen tot warme deelneming in het lot onzer vaderen, maar ook om hen in het weldoen na te volgen, te achterhalen, en voorbij te streven'.¹ Het idee achter dit betoog was, dat het Nederlandse publiek zich eerder zou laten inspireren door voorstellingen van verheffende taferelen uit de eigen historie dan door de tot dan toe gebruikelijke thema's uit de klassieke oudheid. Denkbeelden als deze kwamen toen eveneens tot uiting in het cultuurbeleid van Koning Lodewijk Napoleon, dat erop gericht was de nationale identiteit te bevorderen. Toch was de neo-classicistische voorkeur voor onderwerpen ontleend aan de Antieken nog zo hardnekkig, dat ook tijdens de regering van koning Willem I verschillende theoretici het nodig vonden erop te wijzen, dat de vaderlandse geschiedenis voorbeeldige helden had opgeleverd, die het

uitbeelden evenzeer waard waren als die uit de oudheid. Zo stelde F. van Tentem in 1823 in een rede voor Felix Meritis: ‘Of waren Beyling en de Rijk, de Groot en van der Werf, de Ruiters en Reygersbergen mindere voorbeelden van burgerdeugd, huwelijkstrouw en vrijheidsmin, dan Orestes en Pylades, Kastor en Pollux, Polyxena en Antigone van vriendschap, broederlijke liefde en zusterlijke teederheid? Worden wij door het gespierde gelaat en de vaste trekken onzer vaderen in hunne vergaderingen en optogten niet even zeer, als door de rustige houding van den ouden Hercules [...] beschaamd en bewogen, uit onze laffe weelde en ontzenuwende vadzigheid op te staan [...]?’²

Voor het opvoeden tot één deugd in het bijzonder, vaderlandsliefde, werd het uitbeelden van roemrijke feiten uit het nationale verleden bij uitstek geschikt geacht. In 1818 schreef W.H. Warnsinck bijvoorbeeld een gedicht, getiteld ‘Het vaderland, het waardigst voorwerp der schilderkunst’,³ waarin hij onder meer zei:³

*Hier Dicht- en Schilderkunst! zijt gij slechts
één in doel;
Door hoor- en zigtb're taal spreekt gij tot ons
gevoel,
Verrukt het vrij gemoed, vermeestert ziel en
zinnen,
En leert ons 't Vaderland, als 't dierbaarst
goed, beminnen.*

Dat de schilderkunst de gewenste vaderlandsliefde inderdaad teweeg kon brengen blijkt uit het in 1818 gepubliceerde dichtwerk van H. Meijer jr., getiteld *Vaderlandsch Gevoel, bij de beschouwing der tentoonstelling van Schilderijen, van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters; in den jare 1818*, waarin de volgende regels voorkomen:⁴

*Moog' 'k in een' welluststroom mij baden,
Hier, waar aan 's kunstnaars grootsche daden,
Ik Hollands ouden roem herkenn'-,
En, waar die roem zich fier ontwikkelt
Voel ik, door de eigen kunst geprikkeld,
Dat ik ook Nederlander ben.*

Vooraf in het begin van de jaren dertig bestond er ten gevolge van de afscheiding van België veel behoefte aan ‘vaderlandsch gevoel’. J. van Harderwijk gaf de kunstenaars de aansporing: ‘De kunst wekt tot liefde voor het Vaderland; de liefde voor het Vaderland spoort tot roemrijke daden. Schilders en Kunstenaars! wekt die liefde op door uwe tafereelen! Boezemt den buitenlander eerbied voor ons en onze Geschiedenis in!’⁵ Hij besloot zijn redevoering met een gedicht, waarin de volgende regels voorkomen:⁶

*Ontsluit ons 's lands historieblad;
Verkondig d' aard den roem der vaadren;
Wijs haar, wat helden Neerland had,
Als snood geweld den grond mogt naadren!*

In de jaren veertig krijgt de historieschilderkunst langzamerhand een wat ruimere doelstelling. Het gaat dan niet meer alleen om de opvoeding van de individuele mens,

maar ook om het opwekken van het gehele volk uit zijn lethargie, door het voor te houden, hoe machtig en welvarend Nederland in vroeger tijden was geweest. Hiermee hangt de wens samen te beschikken over een hele galerij van historiestukken, waar alle belangrijke feiten uit de geschiedenis een plaats konden vinden. Potgieter schetste in 1844 zijn ideaalbeeld van een Rijksmuseum, waarin elk voorwerp de toeschouwer zou herinneren aan de grootsheid van ons nationaal verleden.⁷ Wilde Potgieter hierbij vooral uitgaan van voorwerpen uit dat roemrijk verleden, Alexander Verhuell pleitte in zijn brochure *Volk en Kunst* (1862) voor een galerij van historiestukken, die door eigentijdse meesters vervaardigd zouden moeten worden: ‘En zou dan een blijvende tentoonstelling, steeds voor het volk opengesteld, waar het zijn voorouders, de de Ruijter's, zijn helden, de Nassau's, zijn geleerden, staatslieden, dichters kan leeren kennen, geen heilzamen invloed uitoefenen, geen lofwaardige eerzucht op wekken, der jeugd niet dien edelen trots inblazen, welke groote mannen vormt?’⁸

Bij de beoordeling van historiestukken werd in de eerste plaats gekeken hoe geschikt een schilderij was voor de opvoedende taak, die het volgens de theorieën moest vervullen. Hierbij speelden verschillende factoren een rol, die in twee groepen zijn te verdelen. Ten eerste: de eisen, waaraan de keuze van het onderwerp moest voldoen; ten tweede: de eisen, waaraan de uitbeelding van het gekozen onderwerp moest voldoen.



AFB. 16 J.L. Cornet, *De kamer van de gebroeders De Witt in de Gevangenpoort na de moord*, (aquarel naar het schilderij dat op de tentoonstelling van 1851 in Den Haag hing). Dordrecht, Museum Mr. Simon van Gijn

Keuze van het onderwerp

Bij de keuze van het onderwerp ging het er in eerste aanleg om welke historische persoon of gebeurtenis moest worden gekozen. Omdat de kunst opbouwend diende te zijn, verlangden de theoretici van de kunstenaar, dat hij alleen edele helden en voorbeeldige heldendaden zou afbeelden. Pieter Kikkert deed in 1809 de volgende suggesties voor geschikte onderwerpen: ‘[...] geene zoogenaamde helden, die verre heen togen om volken te verwoesten, of die uit eigenzinnigheid oorlog voerden, geen' Xerxes, geen' Karel den 12den, maar eenen Peter de Groote op de timmerwerf; geene wellustige Cleopatra, maar de edele moeder der Gracchen; geen' moedermoordende Nero, maar een' vaderlievenden Oppianus; hy schildere ons geen' Alva, maar een' Willem den Isten, een' Vander Werf, eenen de Rijk [...]’.⁹ Afschrikwekkende onderwerpen werden door de meeste critici krachtig verworpen. Zo had een recensent grote bezwaren tegen de bloedvlek die was te zien op *De kamer van de gebroeders De Witt in de Gevangenpoort na de moord* door Cornet (zie afb. 16): ‘[...] wij gelooven het kunstgevoel der meesten aan onze zijde te hebben, wanneer wij het een *horreur* noemen. 't Is mogelijk, dat dat oogenblik niet anders *is* terug te geven; maar dan achten wij dergelijke sujetten niet verkieslijk’.¹⁰

Daarnaast moest de historieschilder bedenken, dat niet iedere gebeurtenis adequaat in beeld was te brengen. In 1824 had een recensent bezwaren tegen *Het afscheid van Willem van Oranje en de Graaf van Egmond* door Ricquier, omdat de essentie van deze gebeurtenis, die was gelegen in de woorden van de graaf ‘Vaarwel, Prins zonder land’ en het antwoord van de prins ‘Vaarwel, Graaf zonder hoofd’ nooit in beelden kon worden vastgelegd.¹¹ Ook vond men het noodzakelijk, dat het onderwerp van een schilderij gemakkelijk herkenbaar was. Dit werd in 1828 bijvoorbeeld als volgt verwoord: ‘Evenwel is in het geschiedkundig schilderwerk dit het eerste vereischte, dat het onderwerp den op den behoorlijken trap van geschiedkundige kennis en beschaving staanden beschouwer dadelijk in het oog valle. [...] Het stuk moet zelf spreken, en men moet niet genoodzaakt zijn om eerst uit den catalogus te ontwaren, wat de schilder wil, dat wij in zijn tafereel zullen zien’.¹² Om die

herkenbaarheid te bevorderen was het ook nodig, dat de gebeurtenis zo werd gekozen dat overzichtelijkheid was gewaarborgd. De schilders werd aanbevolen niet teveel figuren tegelijk af te beelden en een duidelijke hoofdpersoon te kiezen, zodat er eenheid in het schilderij zou zijn.¹³

Zeer veel belang hechtten de theoretici er aan dat de historieschilder het juiste moment koos uit de gebeurtenis, die hij wilde uitbeelden. In 1843 schreef een criticus hierover: ‘In de bepaling van het oogenblik der handeling onderscheiden zich het genie, de wetenschap en de ervaring van den meester, en zonder twijfel heeft het stuk aanspraak op meerderen lof naarmate dat oogenblik meer gelukkig is gekozen’.¹⁴ Zo had L.R. Beijnen veel kritiek op Gallaits *Lijken van Egmond en Hoorne* (cat.nr. 16), omdat hierin de nadruk was gelegd op het martelaarschap van de graven, terwijl volgens hem de essentie van de gebeurtenis in de onthoofding op het schavot was gelegen.¹⁵ De *Slag bij Waterloo*, door J.W. Pieneman, werd zeer geprezen, omdat het in dit schilderij uitgebeelde moment, de aankomst van de bode die Wellington het bericht brengt dat Blücher met zijn troepen in aantocht is, het beslissende moment van de veldslag was geweest (cat.nr. 113).¹⁶

Gold vooral in het begin van de eeuw de eis dat de aandacht van de beschouwer zich als vanzelf concentreerde op een hoofdpersoon, die de gehele voorstelling beheerste, in later jaren ging men minder waarde hechten aan de centrale plaats van een heldenfiguur. In 1841 schreef een criticus bijvoorbeeld: ‘Tot de fraaie eigenschappen van de Kunstschool onzer tijd behoort voorzeker, dat zij, bij de schildering van zeker *époque*, juist niet altoos den Held van de gebeurtenissen die zij ons afbeeldt tot hoofdvoorwerp uitkiest [...] noch van hem al het overige afhankelijk maakt.’¹⁷ We zien dat de nadruk in de waardering zich van het dramatisch moment in het leven van een voorbeeldige heldenfiguur verplaatste naar de algemene betekenis, die men toekende aan een persoon, een gebeurtenis of een situatie uit het verleden. Een extreem voorbeeld hiervan levert de historische galerij van *Arti et Amicitiae* uit 1861-'64, die nog maar weinig uitbeeldingen van heldendaden bevatte, en vele schilderijen telde, waarvan de betekenis pas uit de beschrijving in de catalogus duidelijk werd. De hoofdredacteur van de *Kunstkronijk*, T. van Westrheene, noemde het in zijn bespreking van deze galerij een verrijking van de historieschilderkunst dat nu ook ‘de ontwikkeling van den bodem en het eigenlijke volk, zijn nering en bedrijf, werken des vredes nevens daden van oorlog, verstandelijk zowel als godsdienstig leven’ tot onderwerp waren gekozen.¹⁸ Zijn mening werd echter niet door alle critici gedeeld.

Uitbeelding

Wanneer een schilder een onderwerp had uitgekozen dat aan al deze voorwaarden voldeed, was hij er nog lang niet. Aan de uitbeelding van dat onderwerp waren nog veel meer eisen gesteld. De belangrijkste eis was dat het onderwerp waarheidsgetrouw moest worden weergegeven. Waarheidsgetrouwheid was voor de negentiende-eeuwse kunsttheoretici niet geheel synoniem met historische nauwkeurigheid. K.N. Meppen omschreef het begrip waarheid in 1849 als volgt in een redevoering ter gelegenheid van een prijsuitreiking aan de Haagse tekenacademie: ‘Maar die waarheid [...] bestaat

slechts voor een gedeelte in de getrouwe, juiste, natuurlijke voorstelling van voorwerpen, personen, feiten of toestanden. Haar eigenaardig karakter is het dien waarheidszin, dat waarheidsgevoel te bevredigen, dat in 's mensen binnenste gevonden wordt [...]' ¹⁹. Voor Meppen was het dus eigenlijk belangrijker dat een schilderij beantwoordde aan het geïdealiseerde beeld dat de beschouwer van de uitgebeelde gebeurtenis had, dan dat het een historisch geheel correcte reconstructie gaf. Beijnen ging in zijn opvattingen over waarheidsgetrouwheid zelfs nog verder en stelde dat een kunstenaar geheel vrij was 'te malen, wat nimmer in het leven verscheen, zoo het slechts had kunnen verschijnen [...]' ²⁰.

Dat critici aantoonbare historische onjuistheden konden billijken, indien ze de werking van een schilderij versterkten, blijkt wel uit de toelichting van W.J. Hofdijk op J.W. Pienemans *De aanvaarding van het Hoog Bewind* (cat.nr. 61), een gebeurtenis die in werkelijkheid buiten aanwezigheid van Van der Duyn van Maasdam en ook zonder het oranjevaandel had plaatsgevonden: 'Hy [sc. Pieneman] hield zich met stipte trouw aan plaats en personen, en veroorloofde zich slechts twee geringe afwijkingen, die naauwlyks afwijkingen heeten

mogen, omdat zy de belichaming gaven van een geest, die er geheel en volstrekt tegenwoordig was: Van der Duyn van Maasdam en het Oranje-Vaandel.²¹

Dit is echter een extreem voorbeeld; in het algemeen werd het afgekeurd als een schilderij duidelijk tegen de vaststaande historische feiten inging. De bovengenoemde opvatting over het begrip waarheidsgetrouwheid speelde vooral een rol bij de beoordeling van een schilderij, wanneer de geschiedschrijving over de details van de uitgebeelde gebeurtenis zweeg en zo aan de historieschilder ruimte liet voor eigen interpretatie. Dit gold in het bijzonder voor het uitbeelden van emoties, waarvan werd geëist dat ze aansloten bij het beeld dat de criticus zich van de uitgebeelde figuur had gevormd. Zo vond in 1857 een recensent de Graaf van Egmond in Scholtens *Het afscheid van Willem van Oranje en de Graaf van Egmond* te ernstig gestemd, wat in tegenspraak met diens zorgeloze karakter zou zijn.²² Ook verweet men Opzoomer dat hij Johan de Witt in zijn schilderij *De gebroeders De Witt in de Gevangenpoort* (cat.nr. 55) niet onbevreesd genoeg had weergegeven.²³

De critici waren het er dan ook over eens, dat de historieschilder over de gave moest beschikken om de uit de geschiedenis bekende feiten zo te visualiseren dat de ‘innerlijke waarheidszin’ van de beschouwer werd bevredigd en deze zich toeschouwer kon wanen van een reële gebeurtenis. Door deze gave, ook wel ‘historisch instinct’ genoemd, zou de schilder ‘het gewicht van een historisch oogenblik, de beteekenis van een historischen toestand, de handelingen van historische personen, hunne verhoudingen, hun rol of hun invloed bij eenig bepaald feit, uit het geschreven blad kunnen raden om zich dat alles voor te stellen alsof hij er getuige van was’.²⁴

De ‘geschreven bladen’, waaruit de schilder zijn stof kon putten, waren in de eerste plaats de gangbare geschiedwerken. Scheltema schreef in 1808 dat het de plicht was van de schilder om ‘geenszins zich te begeeven tot versierde verhalen of dichtstukken, maar zich alleen, ten minste voornamelijk, tot onze vertrouwde geschiedschrijvers te bepalen’.²⁵ Welke geschiedschrijvers de historieschilders raadpleegden is soms op te maken uit bronvermeldingen in de tentoonstellingscatalogi. Ook bij prijsvragen werd vaak opgegeven welk boek door de deelnemers gebruikt diende te worden. Het valt op, dat de geraadpleegde literatuur veelal niet de meest recente was, maar dat de voorkeur werd gegeven aan standaardwerken van wat oudere datum. Veel gebruikt is Wagenaars *Vaderlandsche Historie* (21 delen, eerste druk uit 1749-'59), en zelfs zeventiende-eeuwse auteurs als P.C. Hooft en G. Brandt vindt men soms vermeld.

Behalve op officieel erkende geschiedwerken kon de historieschilder zich ook baseren op gedichten waarin historische onderwerpen werden behandeld. Terwijl Scheltema op dit punt nog tot voorzichtigheid maande, bevalen andere theoretici het juist aan, omdat zij vonden dat hierin een extra dimensie werd toegevoegd aan de in hun ogen vaak te koude, objectieve historische werkelijkheid.²⁶ De historieschilder was, zoals K.N. Meppen hem noemde, ‘den epischen dichter met het penseel’²⁷ en dus werd het vanzelfsprekend geacht, dat de dichtkunst optrad als schakel tussen geschiedenis en schilderkunst. Althans zolang zij zelf niet te duidelijk in tegenspraak was met de historische werkelijkheid. Sommige gedichten werden zelfs als de ideale bron beschouwd, waaruit de kunstenaar zijn inspiratie kon putten. Dit gold speciaal voor de werken van H. Tollens, van wie vooral het gedicht *Tafereel van de overwintering der Hollanders op Nova Zembla in de jaren 1596 en 1597* (eerste druk 1821) bij historieschilders geliefd was. Zo werd Van Pelt in 1840 verweten, dat hij

bij de uitbeelding van dit onderwerp (zie afb. 17) het gedicht niet letterlijk genoeg had gevolgd. Hij had slechts enkele figuren afgebeeld terwijl Tollens het in de bewuste passage over de gehele bemanning had.²⁸ Tollens' populariteit blijkt ook uit een brief van de schilder J.H. van de Laar, waarin deze schreef: 'En nu moet gij weten vriend, dat ik veel op heb, ik zou haast zeggen eene voorliefde bezit voor de werken van onze uitstekende dichter Tollens, getuige hiervan dat ik nog al eens mijne onderwerpen uit zijne gedichten heb gekozen [...]'.²⁹ Een andere dichter wiens werk verschillende malen werd gebruikt was J.F. Helmers. Uit zijn gedicht *De Hollandsche Natie* (eerste druk 1812) werden vooral de strofen over Albrecht Beyling vaak uitgebeeld (cat. nrs. 116, 8 en 9).

Soms baseerde een historieschilder zich op onderwerpen uit historische romans of novellen (cat.nrs. 10 en 48). Wanneer hierin



AFB. 17 Litho van C.C.A. Last naar het schilderij van A. van Pelt, *Barendsz en Heemskerk op Nova Zembla*, dat op de tentoonstelling van 1840 in Rotterdam hing. Amsterdam, Rijksprentenkabinet

fictieve personen een belangrijke rol speelden, beschouwden de critici dit soort schilderijen meestal niet als volwaardige historiestukken, maar stelden ze op een lijn met uitbeeldingen van onderwerpen uit andere literaire genres.

Ook historische toneelstukken zijn verschillende malen de schakel geweest tussen de geschiedenis en de schilderkunst. Een voordeel voor de schilder was hierbij, dat hij de gebeurtenissen op het toneel voor zich kon zien en daaraan ideeën voor onderdelen van zijn schilderijen kon ontleen, zoals costuums en requisieten. De historieschilder De Graaff pleitte daarom in 1862 voor kosteloze toegang tot de schouwburg voor kunstenaars.³⁰ Het overnemen van hele ensceneringen werd evenwel in de kunstkritiek afgekeurd; termen als toneelmatig en teatraal hadden in recensies altijd een negatieve betekenis.

Mocht de kunstenaar zich bij de enscenering van het onderwerp wel enige dichtertelijke vrijheden veroorloven,³¹ bij de weergave van de onderdelen waaruit hij zijn voorstelling opbouwde werd de uiterste historische nauwkeurigheid geëist. Al deze onderdelen, zoals het uiterlijk van de afgebeelde personen, hun costuums, meubelen, wapens, de omgeving waarin de gebeurtenis zich afspeelde, moesten geschilderd zijn naar betrouwbare voorbeelden, liefst uit de tijd zelf. Hoe streng een schilderij soms op dit aspect werd beoordeeld, blijkt uit een recensie van *De dood van Willem de Zwijger* door J.A. Kruseman (cat.nr. 30), waarin alle details zorgvuldig onder de loep zijn genomen en vele historische onjuistheden in het schilderij werden opgesomd.³² De recensent betoogde ondermeer, dat het gelaat van de Prins ‘alle schijn of schaduw van gelijkenis’ miste met het bekende portret van Mierevelt dat de schilder in het Trippenhuis had kunnen raadplegen, dat de kleding niet overeenkwam met bewaard gebleven kledingstukken van de Prins en bovendien veel te warm was voor de tijd van het jaar waarin de aanslag had plaatsgevonden. Verder meende de criticus dat de uitdrukking van hevige pijn op het gelaat van de Prins was overdreven, omdat men bij een dergelijke verwonding nauwelijks pijn voelt, maar slechts een gevoel van ‘zwaarte, van verdooving en belette functie’ heeft. Ook schreef hij dat de brief van Balthasar Gerards niet op het schilderij thuishoorde en



AFB. 18 J.A. Kruseman, *De Muiderkring*. Amsterdam, Rijksmuseum (bruikleen aan het Muiderslot)



AFB. 19 M. Mierevelt, *Portret van P.C. Hooft*. Universiteit van Amsterdam

dat de schilder hierbij had vergeten dat Gerards de brief met een valse naam had ondertekend.

Aan de historisch verantwoorde weergave van kleding, meubelen, gebruiksvoorwerpen en dergelijke ging men in de loop van de eeuw steeds meer belang hechten, naarmate het historisch en archeologisch onderzoek de kennis hieromtrent deed toenemen. De behoefte om aan dit aspect van de uitbeelding een wetenschappelijke waarde toe te kennen en gewetensvol alle beschikbare gegevens hierover te raadplegen, is zeker ook te beschouwen als een uitvloeisel van de ontluikende meer algemene belangstelling voor de oudheidkunde, die zich in de tweede helft van de negentiende eeuw steeds meer deed gelden. Deze kwam bijvoorbeeld ook tot uiting in de groeiende bewustwording ten aanzien van onze monumenten van bouwkunst waarvan de ontluistering of afbraak als een aantasting van het kostelijk erfgoed uit ons roemrijk verleden werd ervaren en Victor de Stuers in 1873 tot zijn bekende artikel ‘Holland op zijn smalst’ aanzette.³³

Dat sommige schilders zich vaak grote moeite hebben getroost om de gewenste wetenschappelijke precisie te bereiken, is in vele historiestukken duidelijk te zien. De voorbeelden die zij gebruikten zijn dikwijls nu nog op te sporen. Zo gaan de portretten in J.A. Krusemans schilderij *De Muiderkring* (zie afb. 18) terug op bestaande portretten door zeventiende-eeuwse meesters. De voorstudies voor de figuur van P.C. Hooft zijn bewaard gebleven, zodat we kunnen zien dat de schilder eerst een tekening heeft gemaakt naar het portret van Mierevelt (afb. 19 en 20) en daarna de blikrichting van Hooft voor zijn compositie heeft omgewerkt (afb. 21). Het is aardig om erop te wijzen dat Kruseman voor de figuur van Roemer Visscher

een voorbeeld heeft gebruikt dat in de negentiende eeuw als portret van hem werd beschouwd, maar nu niet meer als zodanig wordt erkend.³⁴ Het belang dat men hechtte aan het gebruik van betrouwbare portretvoorbeelden blijkt ook uit het feit dat Van Bree bij de uitvoering van zijn schilderij *Willem van Oranje pleit voor de katholieken in Gent* het portret van de Prins door Mierevelt, dat in Delft hing, enige tijd te leen kreeg in zijn atelier te Antwerpen³⁵ (zie cat.nr. 26).

Ook bij de weergave van kostuums behoorde naar de grootst mogelijke authenticiteit gestreefd te worden. In de eerste plaats ging de

historieschilder natuurlijk te rade bij schilderijen uit de periode, die hij wilde uitbeelden, daarnaast kon hij terugvallen op de in omloop zijnde kostuumboeken, zoals *Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt* (1871) door Carl Köhler, ‘Historienmaler in Nürnberg’, dat speciaal ten behoeve van beeldende kunstenaars was samengesteld.

Bij het stofferen van zijn schilderij met meubels, gebruiksvoorwerpen, wapens en dergelijke ging de rechtgeaarde historieschilder eveneens zoveel mogelijk uit van authentieke voorbeelden. Deze kon hij bezichtigen in historische verzamelingen zoals die op het stadhuis van Amsterdam of in het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden in Den Haag. In deze laatste collectie bevond zich de stoel, volgens de overlevering afkomstig uit de kamer waar Oldenbarnevelt gevangen werd gehouden en waarvan Schmidt de eigenaardige vorm verwerkte in zijn tekening *Van Oldenbarnevelt wordt zijn doodvonnis meegegeeld* (cat.nr. 36). Sommige schilders hadden zelfs een eigen verzameling van oude voorwerpen op hun atelier (afb. 22).³⁶ De kosten die bij het vergaren van dit soort requisieten moesten worden gemaakt, waren voor Cornelis Apostool in 1829 zelfs een argument om bij de regering te pleiten voor een financiële tegemoetkoming aan historieschilders.³⁷

In de uitbeelding van de architectuur of het landschap waarin de historieschilder zijn figuren plaatste, moest eenzelfde historische betrouwbaarheid worden nagestreefd. Cornet bezocht als voorbereiding voor zijn schilderij *De kamer van de gebroeders De Witt in de Gevangenpoort na de moord* (afb. 16) dit gebouw en tekende het vertrek precies na (afb. 23). Opzoomers weergave van deze kamer klopte niet met de werkelijkheid, hetgeen hem door een criticus die dit had opgemerkt werd verweten³⁸ (cat.nr. 55). Hoe verre men terwille van de authenticiteit bereid was te gaan, daarvan getuigt een overlevering volgens welke N. Pieneman zijn opdrachtgever aanbood in Amerika het licht en de lokale kleur te gaan bestuderen, alvorens voor hem *Columbus die Amerika ontdekt* te schilderen.³⁹ Dat de historische kennis van een schilder soms te kort schoot, blijkt uit de schilderijen van Wappers en Haaxman, die episodes uit beleg en ontzet van Leiden voorstellen (cat.nrs. 21 en 24), waarin het stadhuis is weergegeven, zoals het er pas tientallen jaren later zou uitzien.



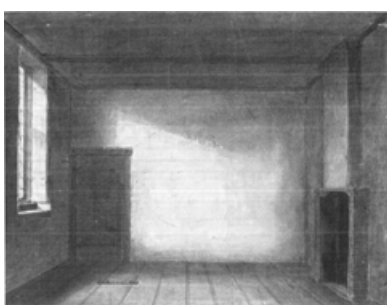
AFB. 20 J.A. Kruseman, *studie naar het portret van P.C. Hoofthoofd door Mierevelt*, (tekening). Amsterdam, Universiteitsbibliotheek



AFB. 21 J.A. Kruseman, *studie naar het portret van P.C. Hooft door Mierevelt* (tekening). Amsterdam, Universiteitsbibliotheek



AFB. 22 J.L. Cornet, *Een schilder in zijn atelier*. Leiden, Stedelijk Museum 'de Lakenhal'



AFB. 23 J.L. Cornet, *Studie van de kamer in de Gevangenpoort waar Cornelis de Witt in 1672 gevangen werd gehouden*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet (Atlas FM, nr. 2396)

Behalve op de juiste keuze van onderwerp en de historische betrouwbaarheid werd een historiestuk natuurlijk ook beoordeeld op zijn schildertechnische kwaliteiten. In het algemeen werd historieschilderkunst in dit opzicht niet anders beoordeeld dan de overige genres, maar deze beoordeling was wel vaak strenger. Vooral een nauwkeurige en duidelijke lijnvoering werd onontbeerlijk geacht. Apostool schreef hierover: 'De Landschap, de Zee Schilders en andere kunnen hunne boomen, gronden, luchten en golven op eene vrije wyze daarheen schilderen en zelfs maakt by hun de vlugge penseelslag dikwerf het bevallige hunner voorstelling uit, doch by de Historie Schilder hangt alles af van eene juiste teekening [...]'.⁴⁰

Daarnaast stelde men speciale eisen aan het kleurgebruik. De schilder moest zich beperken tot sobere en harmonieuze tinten en niet in zijn zucht naar gemakkelijk succes proberen door 'zinbegoochelend kleurenspeel' de aandacht te trekken.⁴¹ In verband hiermee werd vooral gewaarschuwd tegen de invloed van Belgische schilders, van wie in het bijzonder Wappers het geregeld moest ontgelden bij de critici vanwege zijn rubensiaans coloriet.⁴² Uit deze waarschuwingen spreekt soms een zekere afgunst op de bloeiende historieschilderschool, die zich na 1831 in België had ontwikkeld, met de Antwerpse Academie als centrum van Europese vermaardheid, terwijl men in de Nederlandse historieschilderkunst in het algemeen slechts weinig vooruitgang bespeurde.

Ontevredenheid over de Nederlandse historieschilderkunst

Het is nauwelijks verwonderlijk dat maar weinig schilderijen de toets der kritiek op alle punten konden doorstaan, gezien de uitgebreidheid van het eisenpakket dat de critici hanteerden. Naast de vele negatieve beoordelingen van afzonderlijke schilderijen, was er ook een telkens terugkerende klaagzang te horen over het geringe aantal historiestukken op de tentoonstellingen en de veelal middelmatige kwaliteit.

Reeds vroeg in de eeuw signaleerde men het achterblijven van de Nederlandse historieschilderkunst bij de ontwikkeling van zowel de buitenlandse historieschilderkunst als de andere genres hier te lande, getuige de titel van de in 1807 door Teylers Tweede Genootschap uit Haarlem uitgeschreven prijsvraag voor een

verhandeling: ‘De redenen van het klein getal der Nederlandsche Historieschilders, en de middelen om in dit gebrek te voorzien.’ Pieter Kikkert, wiens inzending met de eerste prijs werd bekroond, noemde onder andere als oorzaken: de Hervorming, waardoor de Kerk als opdrachtgeefster van bijbelse voorstellingen was weggevallen; het ontbreken van absolute heersers, die hun daden vaak op staatskosten door historieschilders lieten vereeuwigen, het gemis aan kunstwerken uit de Klassieke Oudheid, die voor de historieschilder een onmisbaar voorbeeld waren, het weinig inspirerende karakter van ons vlakke landschap en het gebrek aan kunsttheoretische kennis bij de schilders.⁴³ Van deze punten kwam alleen het laatste voor het nemen van maatregelen in aanmerking en Kikkert pleitte dan ook voor de oprichting van een ‘Theoretische akademie der Schilderkunst’, die uitsluitend toegankelijk mocht zijn voor toekomstige historieschilders. Aan deze opleiding zou onderwijs gegeven moeten worden in esthetica, geschiedenis, mythologie, verschillende takken van letterkunde, kunst der oudheid, bouwkunst, meetkunde, perspectiefleer en anatomie.⁴⁴

De oprichting van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, die in 1820 de eerste leerlingen opnam, bracht echter niet de gewenste verbetering. De opleiding voldeed wat het theoretische gedeelte betreft niet aan de verwachtingen van de critici. In 1846 klaagde een medewerker van de *Kunstkronijk* dat een historieschilder bijna dezelfde opleiding kreeg als een landschapsschilder ‘zonder in aanmerking te nemen het groote, onnoemelijke verschil van beider bestemming’. Deze auteur was van mening dat de landschapsschilder ‘eene hooge mate van ontwikkeling [kon] bereiken, alleen toegerust met een open zin voor de schoonheden der natuur’, terwijl de historieschilder ‘ook bij een uitmuntenden aanleg, en eene volmaakte bedrevenheid in het werktuigelijke gedeelte van zijn vak [...], nogtans zijn geest met vele andere kundigheden moet verrijken, om aan zijn grootsche roeping te kunnen beantwoorden’.⁴⁵

Veel andere klagers vonden echter dat het achterblijven van de Nederlandse historieschilderkunst niet in de eerste plaats aan onkunde of onwil van de kunstenaars was te wijten. Kikkert noemde al als onderliggende oorzaak ‘een’ bepaalde grondtrek in ons nationaal karakter, waardoor wij minder het stoute en grootsche, dan wel het kleine maar welaangewende beminnen!’.⁴⁶ Een bestuurslid van de Haagse Tekenakademie, Tollus, sloot zich in 1837 in een redevoering bij deze gedachtengang aan. Hij merkte op dat de historieschilderkunst ‘door gebrek aan bevordering in de voorgaande eeuw was ingesluimerd’ en dat de Nederlandse schilders alleen de gelegenheid ontbrak tot de ‘ontwikkeling hunner rijkbegaafde vermogens’.⁴⁷

De teneur van de kritiek wijzigde zich in de loop van de eeuw nauwelijks. Vrijwel unaniem weet men de geringe bloei van de historieschilderkunst aan de gebrekkigheid van de pogingen haar te bevorderen. In 1852 verzuchtte een criticus: ‘[...] hoe troosteloos en onvruchtbaar [zijn] de vooruitzichten [...] van jeugdige talenten, die zich het veld der geschiedenis ter behandeling zouden willen kiezen, wanneer wij zien, dat de kunstverzamelaars warsch schijnen te blijven van elke poging om eene loffelijke, moeilijke proeve door stoffelijke middelen te schragen, en liever de middelmatigheid, de beuzelarij aanmoedigen dan veelbelovende kunstenaars, die zich aan iets grooters en meer belangrijks wagen, te ondersteunen’.⁴⁸

Voor dat gebrek aan ondersteuning zag men twee oorzaken; de voorkeur van de Nederlandse kunstverzamelaars voor minder verheven onderwerpen en het gebrek

aan plaatsruimte in de meeste particuliere woningen voor historiestukken, die immers grote afmetingen behoorden te hebben. In 1848 werd dit als volgt geformuleerd: ‘Wij spreken hier niet van de bescherming der kunstkoopers, die aan vijftig schurende vrouwtjes en drinkende riddertjes, en andere kleinigheden te beurt valt, voor zij zich om één degelijk stuk bekommeren, maar van de geheele inrigting onzer woonhuizen en kunstkabinetten, en de geestrigting onzer verzamelaars, welke den historieschilder minder dan eenig andere begunstigen [...]’.⁴⁹

Niet iedereen vond echter dat de voorkeur van de Nederlandse kunstkoopers voor het kleine en huiselijke zo laakbaar was. Jeronimo de Vries vroeg zich in 1841 af: ‘[...] maar zijn onze gewone gebouwen, onze huizen voor zulke schilderstukken wel zozeer geschikt? Zijn die onderwerpen wel zozeer overeenkomstig met dien eenvoudigen, vreedzamen, stillen,

huisselijken zin des Burgers, die liever iets kleins, maar voortreffelijks in en voor zich bezit of wegbergt'.⁵⁰ Hiernaast meenden sommigen, dat men het de particuliere verzamelaars moeilijk kon kwalijk nemen dat zij niet genoeg historiestukken kochten, als zelfs de koning niet het goede voorbeeld gaf. Vooral Willem II werd dit verweten, omdat hij wel af en toe opdrachten gaf aan buitenlandse historieschilders, maar niet aan Nederlandse. Naar aanleiding van de aankoop door de koning in 1843 van een schilderij van de Fransman Paul Delaroche uitte de recensent van de *Kunstkronijk* de wens, dat Willem II nu ook eens de nationale historieschilderkunst zou ondersteunen.⁵¹

Hoewel bij de overheid en de burgerij weinig actieve belangstelling hiervoor bestond, waren er toch enkele kunstliefhebbers die zich als beschermer van de historieschilders opwierpen. De bekendste was Jacob de Vos Jzn., die in de periode 1850-'67 jonge kunstenaars opdrachten gaf tot het maken van uitgewerkte olieverfschetsen, die historische onderwerpen uitbeeldden. Zo ontstond de Galerij De Vos (zie blz. 199). De Vos hoopte, dat zijn initiatief ertoe zou leiden dat andere vermogende kunstliefhebbers naar deze schetsen schilderijen op groot formaat voor zich zouden bestellen.⁵² maar dat ideaal ging niet in vervulling. Met dit project handelde De Vos geheel in de geest van zijn vader, Jacob de Vos Wzn., die in 1841 in een rede voor de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut al een vurig pleidooi had gehouden voor de bevordering van de historieschilderkunst in Nederland.⁵³

De Vos vormde een uitzondering onder de Nederlandse kunstverzamelaars en op zichzelf staande pogingen als de zijne haalden weinig uit. Veel critici zagen dan ook wel in, dat de Nederlandse historieschilderkunst nooit die hoogte zou bereiken die zij ervan verlangden. Van Westrheene schreef daarom in 1864 dat men zich hierbij maar moest neerleggen: 'De historische schilderkunst is en blijft eene zeldzame bloem [...]. Om tal van redenen, en allen van dien aard dat het een onbegonnen werk zou zijn, door kunstmatige broeijing de natuur te willen forceren'.⁵⁴

Botsing tussen theorie en praktijk

Uit alle klachten blijkt wel, dat de Nederlandse schilders slechts zelden aan de hooggestemde verwachtingen van de critici konden voldoen. Door de kunstenaars zelf werd dit minder als een bezwaar gevoeld. Zolang zij hun brood konden verdienen met het schilderen van landschappen, zee- en stadsgezichten, taferelen uit het dagelijks leven en portretten, toonden zij voor historieschilderkunst weinig interesse en specialiseerden zij zich liever in deze genres. Hierin sloten ze trouwens aan bij de traditie van de zeventiende-eeuwse schilderkunst, die algemeen als een hoogtepunt uit de geschiedenis van de Nederlandse kunst werd beschouwd. Door zich ook in hun schildertrant op de oudhollandse meesters te baseren leverden zij op hun manier een bijdrage aan de herleving van het glorieuze verleden. Dat de kunstenaars de eisen van de critici niet altijd serieus namen, valt op te maken uit een rapport over de tentoonstelling van levende meesters te Amsterdam in 1828, dat was opgesteld door leden van de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut, waarin de beeldende kunstenaars waren vertegenwoordigd. Hierin werd enigszins spottend opgemerkt,

dat zelfs de beroemde oudhollandse meesters niet aan de criteria van de recensenten zouden hebben kunnen voldoen.⁵⁵

Toch waren er nog verscheidene kunstenaars die zich op historische onderwerpen toeleiden, maar zij kozen meestal voor hun schilderijen een bescheiden formaat, aangepast aan de behoeften en de praktische mogelijkheden van het publiek. Veel critici beschouwden deze kleinere werken niet als volwaardige historiestukken en rekenden ze tot het zogenaamde 'historische genre'.⁵⁶ De opvatting van Verhuell dat een historiestuk zo groot moest zijn dat de afgebeelde personen meer dan levensgroot konden worden weergegeven waardoor een maximale uitwerking op de toeschouwer zou worden bereikt,⁵⁷ werd weliswaar niet door veel critici onderschreven, maar in het algemeen was men het erover eens, dat een historiestuk behoorlijke afmetingen moest hebben.

Ook in de keuze van het onderwerp voegden de historieschilders zich, naar het oordeel van de critici, teveel naar de smaak van het grote publiek. De onder het pseudoniem Hagiosimandre schrijvende criticus G. Broens

beschreef dit verschijnsel naar aanleiding van *Het gevecht op de Vuchterheide* door J. van Severdonck in 1865 als volgt: ‘De massa houdt van akeligheden [...]. Die massa moet hevig geschokt worden om er indrukken bij op te wekken. Dit hebben dan ook onderscheidene kunstenaars begrepen en dien smaak voldoende gevolgd. Wat hebben zij geen kunstjes geëxerciteerd om dien indruk te weeg te brengen. Zie maar, te midden van die vreeselijke slagting dondert het kanon, bommen en granaten verspreiden dood en verderf, officieren en soldaten sneuvelen zonder dat zij weten waarom of waarvoor. De heele boel is, *archi* valsch, *archi* slecht, *archi* onmogelijk, het geheele publiek kraait het uit “Wat is dat mooi!”’⁵⁸.

Uit reacties als deze blijkt dat er een kloof bestond tussen de hooggestemde verwachtingen van de critici met hun theoretische uitgangspunten en de waardering van het grote publiek, dat gevoelig was voor andere, minder verheven aspecten van de getoonde schilderijen. Van deze waardering is moeilijk een indruk te krijgen, omdat we hierover alleen indirect iets kunnen afleiden uit losse, meestal laatdunkende opmerkingen van de critici. Daaruit valt echter wel op te maken, dat het oordeel van het publiek over het algemeen niet zo negatief was als dat van de recensenten. Dit blijkt ook uit het feit dat er gedurende het grootste gedeelte van de eeuw een vrij constante stroom van schilderijen met historische onderwerpen is geproduceerd, zoals uit de catalogi van de tentoonstellingen van werken van levende meesters is op te maken, zodat we mogen concluderen dat er wel degelijk een markt voor dit genre bestond.

Dat de opvatting van de critici, dat de historieschilders niet van de theoretische criteria dienden af te wijken, niet door alle andere kunstliefhebbers werd gedeeld, blijkt tenslotte uit de volgende regels uit een rapport van de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut naar aanleiding van de tentoonstelling te Amsterdam in 1826: ‘De keuze van zommigen om tusschen het eigenlijke historische en tableau de genre een middenweg te betreden en het laatste meer te veredelen is algemeen toegejuicht - Zij zijn daarin den Smaak der Natie te gemoet gekomen.’⁵⁹.

Eindnoten:

1. Jacobus Scheltema, *Geschied- en Letterkundig Mengelwerk*, Amsterdam 1818, 1, 3, blz. 164.
2. F. van Tentem, ‘Redevoering over de vereeniging van het goede en schoone, in het gebied der kunst; voor de uitdeeling der eereprijzen van het departement teekenkunde der maatschappij Felix Meritis, op den 26sten February 1823’ in *Magazijn voor Wetenschappen, Kunsten en Letteren*, vierde afdeeling 1824, blz. 145.
3. W.H. Warnsinck, *Het Vaderland het waardigste voorwerp der Schilderkunst, dichtstuk uitgesproken bij de uitdeeling der uitgeloopte eereprijzen, door het departement teekenkunde der Maatschappij Felix Meritis*, Amsterdam 1818, blz. 22.
3. W.H. Warnsinck, *Het Vaderland het waardigste voorwerp der Schilderkunst, dichtstuk uitgesproken bij de uitdeeling der uitgeloopte eereprijzen, door het departement teekenkunde der Maatschappij Felix Meritis*, Amsterdam 1818, blz. 22.
4. Hendrik Meijer jr., *Vaderlandsch Gevoel bij de beschouwing der tentoonstelling van schilderijen van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters; in den jare 1818. Voorgedragen in het Departement Letterkunde van het gezelschap: Oefening in Wetenschappen, te Haarlem*, Haarlem

- 1818, blz. 12. Het ‘vaderlandsch gevoel’ werd overigens bij Meijer niet alleen door historiestukken opgewekt.
5. J. van Harderwijk Rz., ‘Redevoering, over het belangrijke der schilderkunst, in betrekking tot de geschiedenis des Vaderlands’ in *Vaderlandsche Letteroefeningen*, tweede stuk 1833, blz. 492.
 6. Zie noot 5, blz. 494.
 7. E.J. Potgieter, ‘Het Rijksmuseum te Amsterdam’ in *De Gids* VIII (1844) tweede deel, blz. 17-26, 208-216, 391-423, 585-595 en 599-609.
 8. A. Verhuell, *Volk en Kunst*, Arnhem 1862, blz. 15.
 9. *Verhandelingen, uitgegeven door Teylers Tweede Genootschap. Zeventiende stuk. Opgevend de redenen van het klein getal der Nederlandsche Historieschilders, en de middelen om in dit gebrek te voorzien*, Haarlem 1809, blz. 240.
 10. R., ‘De tentoonstelling te 's Gravenhage in 1851, eerste artikel’ in *Kunstkronijk* XII (1851), blz. 57.
 11. B., ‘Brief wegens de Tentoonstelling der Kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche Meesters, te Amsterdam 1824’ in *Algemeene Konst- en Letterbode* 1824, tweede deel, blz. 317.
 12. ‘De tentoonstelling van schilderwerken van levende meesters te 's Gravenhage, in September 1827’ in *Magazijn voor Schilder- en Toonkunst* 1828, eerste druk, blz. 6-7.
 13. Zie zijvoorbeeld noot 9, blz. 89; of ‘Parijsche tentoonstelling’ in *Kunstkronijk* I (1840-'41), blz. 79.
 14. ‘Over het beoordeelen van schilderijen’, *Kunstkronijk* IV (1843-44), blz. 2.
 15. L.R. Beijnen, ‘Gallait's Lijken van Egmond en Hoorne’ in *Kunstkronijk* XIV (1853), blz. 86-87.
 16. *Beschrijving van de schilderij voorstellende den veldslag bij Waterloo, op den 18 junij 1815. Vervaardigd door J.W. Pieneman, Ridder der Orde van den Nederlandsche Leeuw, etc. etc.* Amsterdam z.j. (1825), blz. 2-3.
 17. M., ‘Eene nieuwe schilderij’ in *Kunstkronijk* II (1841-42), blz. 50. Dit is wel een heel vroeg voorbeeld; de schrijver merkt in hetzelfde artikel op: ‘Het is wel waar, dat met de ontbering van een Held [...] dikwerf de eenheid, die voor het grote effect van een kunstwerk onmisbaar is, verloren gaat.’
 18. T. van Westrheene Wz., ‘De Tafereelen uit de Geschiedenis der ontwikkeling van het Nederlandsche Volk, in de kunstzaal der Maatschappij Arti et Amicitiae te Amsterdam’ in *Kunstkronijk* N.S. IV (1862), blz. 31.
 19. K.N. Meppen, ‘De roeping des kunstenaars in onzen tijd; redevoering ter opening van de prijsuitreiking aan de kweekelingen der 's Gravenhaagsche Teekenacademie, den 23sten Augustus 1849’ in *Kunstkronijk* X (1849), blz. 90.
 20. Zie noot 15, blz. 86.
 21. W.J. Hofdijk, *Historische schets ter opheldering der schilderij van J.W. Pieneman (De Een-en-Twintigste November 1813)*, Amsterdam 1863, blz. 37.
 22. ‘De twee Amsterdamsche Tentoonstellingen van Kunstwerken in 1856; II, In de Maatschappij Arti et Amicitiae’ in *Algemeene Konsten Letterbode*, 1857, blz. 35.
 23. *Beaux Arts. Exposition de la Haye* (Feuilletons du *Journal de la Haye*), La Haye 1843, blz. 27.
 24. ‘Gedachten over Kunst en Volksleven’ in *Kunstkronijk* N.S. VII (1866), blz. 69.
 25. Zie noot I, blz. 177.
 26. Zie bijvoorbeeld: [Servaas de Jong], *Wenken ter handleiding in de beoefening der schilderkunst*, Utrecht 1835, blz. 77-78.
 27. Zie noot 19, blz. 90.
 28. ‘Boek- en kunstbeoordeling; Tentoonstelling te Rotterdam, derde artikel’ in *De Beelden Kunsten* II (1814), blz. 102.
 29. Brief van J.H. van de Laar (waarschijnlijk aan J. Immerzeel), gedateerd 20 jan. 1850, *Amsterdam, Rijksprentenkabinet*.
 30. F.C. de Graaff Hz., *Eenige hervormingen in het onderwijs der Teeken- en Schilderkunst*, Amsterdam 1862, blz. 25-26.
 31. Zie bijvoorbeeld: ‘Beoordelend overzicht der voornaamste kunstwerken op de tentoonstelling te 's Gravenhage in 1835’ in *Algemeene Konst- en Letterbode* 1835 tweede deel, blz. 329: ‘[...] doch evenals den Dichter moet den Schilder eenige vrijheden veroorloofd zijn, als hij daarvan slechts geen herhaald misbruik maakt [...]’.
 32. O., ‘De dood van Prins Willem I, door den heer J.A. Kruseman’ in *De Nederlandsche Kunstspiegel* III (1848), blz. 49-53.

33. Victor de Stuers, *Holland op zijn smalst* (ingeleid en toegelicht door een werkgroep van het Kunsthistorisch Instituut der Universiteit van Amsterdam), Bussum 1975.
34. Voor het portret van Roemer Visscher (de man met baard en hoed) baseerde Kruseman zich waarschijnlijk op een etsje van P.H.L. van der Meulen in: Jacobus Scheltema, *Anna en Maria Tesselschade, de dochters van Roemer Visscher*, Amsterdam 1808, t.o. blz. 4. Van der Meulen vervaardigde deze ets naar een tekening van Jan Stolker, die, volgens het onderschrift van de ets, zou teruggaan op een schilderij van Frans Hals. Het schilderij in kwestie, *Kop van een oude man* in het Groninger Museum, is echter niet van Hals, maar wordt nu toegeschreven aan Carel Fabritius, terwijl het ook niet in verband kan worden gebracht met Roemer Visscher. Stolker heeft dat vermoedelijk zelf verzonnen en bovendien het portret op zijn tekening naar eigen goeddunken aangevuld. Zie: M.N. Benisovitch, 'Notes sur Jan Stolker (1724-1785)' in *Oud Holland* LXI (1946), blz. 189 en 191, afb. 4 en 5.
35. L. de Bast, *Annales du Salon de Gand 1820*, Gand 1823, blz. 8; *Den Haag, Algemeen Rijksarchief*, Index over het jaar 1818 van het Ministerie van Binnenlandse Zaken, afdeling Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, blz. 913-918.
36. Een dergelijke collectie, namelijk die van N. Pieneman, is in zijn geheel bewaard gebleven omdat deze gelegateerd werd aan het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap te Amsterdam. Voor een overzicht van deze collectie: *Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, Jaarverslag in de elfde algemeene vergadering op maandag 10 mei 1869 uitgebracht door den voorzitter*, Amsterdam z.j., blz. 23-25.
37. Brief van Cornelis Apostool aan 'den administrateur voor het onderwijs, de kunsten en wetenschappen', gedateerd 5-3-1829, *Amsterdam, Rijksmuseum, 's Rijks Museum Kopij Boek 1814-1830*, blz. 241-243.
38. 'Tentoonstelling te 's Gravenhage', *Kunstkronijk* III (1842-'43), blz. 79.
39. F.J.E. van Lennep, 'Amsterdammers in 's-Graveland' in *Jaarboek Amstelodamum* LI (1959), blz. 103. Het schilderij hing op de Amsterdamse tentoonstelling van 1846.
40. Zie noot 37.
41. 'Kunstberigten; De jongste tentoonstelling te Rotterdam' in *Algemeene Konst- en Letterbode* 1856, blz. 220.
42. Zie bijvoorbeeld: 'De tentoonstelling te 's Gravenhage in 1851, eerste artikel' in *Kunstkronijk* vVII (1851), blz. 57: 'De vaak valsche kleur der Vlaamsche school brengt hem [d.i. Opzoomer] op een dwaalweg'; of: 'De tentoonstelling te Rotterdam 1856' in *Kunstkronijk* xvIII (1856) blz. 27-28; speciaal over Wappers: 'Tentoonstelling te Rotterdam' in *Kunstkronijk* XI (1850), blz. 54: vergelijking tussen Wappers en Ary Scheffer.
43. Zie noot 9, blz. 24-63.
44. Zie noot 9, blz. 169-172.
45. 'De historische schilderkunst in Nederland', *Kunstkronijk* VII (1846), blz. 2.
46. Zie noot 9, blz. 54.
47. Tollus, 'Redevoering, uitgesproken in de gehoorzaal Diligentia op den 28sten sept. 1837, ter gelegenheid van de bekroning der verdienstelijke leerlingen, welke bij den wedstrijd in Teeken-, Bouw-, Meet- en Doorzigtkunde, bij den respectieve afdeelingen der 's Gravenhaagsche Teeken-Akademie prijzen hadden verworven' in *De Beeldende Kunsten* II (1840), blz. 91.
48. 'De tentoonstelling te Rotterdam 1852, vervolg' in *Kunstkronijk* XIII (1852), blz. 49.
49. 'De Amsterdamsche tentoonstelling in 1848 - vervolg - Historie' in *De Nederlandsche Kunstspiegel* III (1848), blz. 122.
50. Jeronimo de Vries, *Redevoering bij het verslag en de prijsuitdeeling in de Maatschappij Felix Meritis, onder voorzitting van het departement teekenkunde, op den 27 January gehouden*, z.p.z.j., blz. 9; het onderwerp van deze rede was: 'Over het Nationale of eigenaardige in onze Schilder- en Teekenkunst, in verhouding van onzen tijd, met die waarschuwingen, welke, naar mijn oordeel in den tegenwoordigen tijd en stand der zaken noodig zijn'.
51. 'Kunstberigten' in *Kunstkronijk* IV (1843-44), blz. 71. Zie ook: 'Kunstberigten' in *Kunstkronijk* IV (1843-44), blz. 6, over opdracht aan de Franse schilder Gudin.
52. Kramm VI, blz. 1795.
53. J. de Vos Wzn., *Over de noodzakelijkheid der aanmoediging van het historieschilderen en van de beeldhouwkunst*, Voorgelezen in de vereenigde zitting der vierde klasse van het Kon. Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, letterkunde en Schoone Kunsten, den 14den April 1841, z.p.z.j.
54. v.W., 'De Haagsche tentoonstelling van 1863, tweede artikel' in *Kunstkronijk* N.S. v (1864), blz. 52.

55. Archief van de Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlandsch Instituut, in de *Koninklijke Nederlandsche Academie van Wetenschappen* te Amsterdam, Ingekomen rapporten III. nr. 34: Rapport over de tentoonstelling van 1828, blz. 7.
56. Zie bijvoorbeeld: 'De Amsterdamsche tentoonstelling in 1846' in *De Nederlandsche Kunst-Spiegel* II (1846-47), blz. 212, over werk van Craeyvanger dat 'voor Historie op te kleine schaal is aangelegd'.
57. Zie noot 8, blz. 13.
58. Hagiosimandre, *Tentoonstelling van schilder- en andere werken van levende kunstenaars te Amsterdam 1865*, Amsterdam 1865, blz. 53-54.
59. Zie noot 55: Archief van de Vierde Klasse, Ingekomen rapporten III nr. 12: Rapport over de tentoonstelling van 1826, blz. 3.

Lijst van gebruikte afkortingen

Van der Aa

A.J. van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden, bevattende levensbeschrijvingen enz.* Voortgezet door K.J.R. van Harderwijk en G.D.J. Schotel, 21 delen, Haarlem 1852-'78

Arend

J.P. Arend, *Algemeene geschiedenis des vaderlands van de vroegste tijden tot op heden.* Voortgezet door O. van Rees en W.G. Brill, later door J. van Vloten, 5 delen in 15 banden, Amsterdam, 1840-'82.

Atlas FM

F. Muller, *De Nederlandsche Geschiedenis in platen. Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historieplaten, zinneprenten en historische kaarten*, 4 delen, Amsterdam 1863-'82

Catalogus Galerie De Vos

Histoire des Pays-Bas en tableaux. Galerie de Mr. J. de Vos Jzn., z.p.z.j. [1865]

Van Daalen

P.K. van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw*, Den Haag 1957

Van Eijnden & Van der Willigen

R. van Eijnden & A. van der Willigen, *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst, sedert de helft der XVIII eeuw*, 3 delen met aanhangsel, Haarlem 1816-'40

Franken & Obreen

[D. Franken Dz. & Fr.D.O. Obreen], *L'oeuvre de Charles Rochussen. Essai d'un catalogue raisonné de ses Tableaux, Dessins, Lithographies, Eaux-fortes.* Rotterdam 1894

Fruin, *Verspreide Geschriften*

Robert Fruin's Verspreide Geschriften (uitg. P.J. Blok, P.L. Muller en S. Muller Fz.), 10 delen en registerdeel, 's-Gravenhage 1900-'05

Houbraken

Arn. Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 delen, Amsterdam 1718-'21

Immerzeel

J. Immerzeel Jr., *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Konstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters, van het begin der vijftiende eeuw tot heden*, 3 delen, Amsterdam 1842-'43

Kramm

Christiaan Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*, 6 delen met aanhangsel, Amsterdam 1857-'64

Van Lennep, *Geschiedenissen*

J. van Lennep, *De Voornaamste Geschiedenissen van Noord-Nederland, aan zijne kinderen verhaald*, 12 delen, Amsterdam 1845-'49

Van Lennep, Moll & Ter Gouw

J. van Lennep, W. Moll en J. ter Gouw, *Nederlands Geschiedenis en Volksleven*, 2 delen, Leiden 1878-'80²

N.N.B.W.

Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek (red. P.C. Molhuysen en P.J. Blok), 10 delen, Leiden 1911-'37

Onderwerpen

Onderwerpen der Historische Tafereelen, in de kunstzalen der Maatschappij Arti et Amicitiae, Amsterdam 1866

Melis Stoke

Rijmkronijk van Melis Stoke met historieoudheid- en taalkundige aanmerkingen door Balthazar Huydecoper, 3 delen, Leiden 1772

Tafreelen

Tafreelen uit de Geschiedenis der Ontwikkeling van het Nederlandsche Volk. In de kunstzaal der Maatschappij Arti et Amicitiae. Toegelicht door W.J. Hofdijk, Amsterdam 1862

Tentoonstelling: plaats en jaar

Catalogus van de algemeene tentoonstelling van Nederlandsche levende meesters

Wagenaar, *Amsterdam*

J. Wagenaar, *Amsterdam in zyne opkomst, aanwas, geschiedenissen, voorregten, koophandel [...]*, 3 delen, Amsterdam 1760-'67

Wagenaar, *Historie*

J. Wagenaar, *Vaderlandsche historie, vervattende de geschiedenissen der Vereenigde Nederlanden [...]*, 21 delen en register, Amsterdam 1790-'98

Het Vaderlandsch Gevoel *Catalogus*



Romeinse tijd

1 Ch. Rochussen 1814-1894

Bataafse marktplaats aan de Rijnmond, in de Romeinse tijd

Doek, 61 × 100 cm

Gesigeneerd en gedateerd: *CR ft 72*

Tentoonstellingen: Den Haag 1872, nr. 265, 'Marktplaats in het Romeinsch-Bataafsch tijdvak'; Rotterdam 1876, nr. 438, 'Marktplaats aan den Rijnmond, romeinsch tijdvak'

Haarlem, Teylers Museum

Met dit levendige markttafereel heeft Rochussen een beeld van onze vroegste beschavingsgeschiedenis willen geven. Hij koos daartoe een plaats aan de monding van de (Oude) Rijn, nabij het huidige Katwijk, waar eertijds een Romeins castellum, de zogenaamde Brittenburg stond. Dit kasteel verrijst links in de nevelige verte aan de overkant van het water, waarover een schipbrug is gelegd, die door een Romeinse schildwacht wordt bewaakt. Tot in het begin van de achttiende eeuw kon men ter plaatse bij laag water de resten zien van een bouwwerk, dat men voor de Brittenburg hield. De in een vierkant opgetrokken buitenmuur met ronde torens of bastions op de hoeken en in het midden van de zijden, is door de schilder dan ook weergegeven juist zoals men zich een en ander op grond van die overblijfselen kon voorstellen, ook al doet het afgebeelde kasteeltype ons aan de latere middeleeuwen denken.

De marktplaats zelf wordt beheerst door een monument, dat bekroond wordt door een standbeeld van een vrouw met een wolvin, de personificatie van Rome, terwijl het omvangrijke voetstuk in een nis het beeld van de godin Nehalennia bevat. Dit laatste detail heeft Rochussen ontleend aan dergelijke voorstellingen op votief-altaren of wijstenen, die afkomstig waren van een heiligdom, waarvan de resten in 1647, na een stormvloed, op het Noordzeestrand bij Domburg, onder de weggeslagen duinen tevoorschijn waren gekomen.

Rochussen, aan wiens weergave van uiterlijke details steeds een nauwgezette studie voorafging, kan zich voor dit onderdeel geïnteresseerd hebben in het Museum van Oudheden te Leiden. Hij koos het Nehalennia-motief niet zonder reden, omdat de verering van deze godin een zaak was van kooplieden en zeevaarders - vooral in de vaart op Engeland die dergelijke votief-altaren oprichtten volgens hun gelofte, nadat hun onderneming de goddelijke gunst deelachtig was geworden, zoals uit de inscripties blijkt. Hij heeft het beeld in de nis tot onderdeel gemaakt van een groot monumentaal geheel, waarvan de stijl ons minder aan die van de Romeinse oudheid doet denken dan aan Naatje van de Dam en haar negentiende-eeuwse zusters. Het feit dat de overblijfselen van die Nehalennia-cultus nergens buiten Zeeland waren aangetroffen, heeft hem er niet van weerhouden deze veel noordelijker gelegen plaats ermee te sieren, maar Jeronimo de Vries schreef daarover in 1895: 'de vrijheid is recht dichterlijk'.

Het gebouw rechts is weer meer Romeins van karakter en herinnert door het opschrift boven de ingang: ‘Gens Batavorum Amici et Fratres Rom. Imp.’, aan het Romeins-Bataafse bondgenootschap, waarin een bedrijvigheid zich kon ontplooiën, zoals hier is voorgesteld, tussen enerzijds een Romeinse proconsul met zijn gevolg en anderzijds een Bataafs opperhoofd en zijn volk. Op de voorgrond zijn deze twee gezagsdragers door middel van een tolk met elkaar in gesprek. Iets meer achterwaarts is een aanzienlijke dame, misschien de vrouw van de proconsul, gezeten in haar door muilezels getrokken wagentje (carpentum), inkopen aan het doen. Haar elegant geklede dienaressen zijn druk bezig enige Bataafse meisjes te overreden om hun goudblonde haar te verruilen tegen sierraden en andere kostbaarheden. Dat haar is immers te Rome een zeer gezocht modeartikel, ‘waar de Romeinse kappers blonde pruiken van moeten maken, die men in het Colosseum tot in de loge van den Keizer bewonderen zal’, zoals Jeronimo de Vries schreef met een verwijzing naar de hekeldichter Martialis.

Rechts is een Romein goedgebouwde Bataven aan het werven om dienst te nemen in de keizerlijke lijfwacht, terwijl elders allerlei koopwaar aan- of afgevoerd wordt.

Zoals wel vaker heeft Rochussen ook dit onderwerp later nog eens herhaald in een aquarel van 1889 (Rijksprentenkabinet), waarin de afgebeelde menigte echter minder talrijk is en sommige details iets duidelijker zijn gekarakteriseerd. Het Nehalennia-beeld bijvoorbeeld vertoont daarin meer gelijkenis met een bekend exemplaar in het Leidse museum, ook wat betreft de gebruikelijke attributen, de mand met vruchten en de hond.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Ada Hondius-Crone, ‘Nehalennia’ in *Spiegel Historiae* v (1970), blz. 619

Literatuur i.v.m. het schilderij

Franken & Obreen, nr. 729

J. de Vries, ‘Vóór den Brittenburg’ in *Eigen Haard*, 1895, blz. 167-168, met reproductie in houtgravure door A.C. Verhees

Catalogus schilderijen, Haarlem, Teylers Museum, Haarlem 1920, blz. 87

Ca. 1140

2 Ch. Rochussen 1814-1894

Gravin Petronella van Holland bezoekt met haar zoon Dirk VI de werkplaats, waar het tympaan voor de abdijkerk te Egmond wordt getoond.

Aquarel, 38,5 × 61,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *C.R. ft 81*

Tentoonstelling: Den Haag 1881, Hollandsche Teekenmaatschappij, nr. 98, 'Gravin Petronella met haar zoon Dirk bezoeken de werkzaamheden voor de kerk te Egmond (12de eeuw)'

Hare Majesteit de Koningin

Abt Wouter (1129-1161) van de abdij van Egmond ontvangt gravin Petronella van Holland en haar zoon Dirk VI in de steenhouwerswerkplaats van de abdij en leidt hen naar het zojuist gereed gekomen tympaan, dat gevat in een zwaar houten raamwerk op een massieve ezel is opgesteld. Twee stoelen zijn voor de hoge gasten klaargezet. Op de achtergrond kijken monniken-beeldhouwers en hun gezellen toe. Links is door het opengeschoven gordijn, dat het atelier afsluit, het hoofdportaal van de abdijkerk zichtbaar, waarvoor het tympaan is bestemd.

Het tympaan is nog aanwezig en bevindt zich thans in het Rijksmuseum (cat.nr. 2A). Het stelt St. Petrus voor, vereerd door de aan weerszijden van hem knielende gravin Petronella en graaf Dirk. Het reliëf is vermoedelijk vervaardigd toen graaf Dirk de abdijen Egmond en Rijnsburg in 1140 aan de pauselijke stoel opdroeg. Door deze geste stelde hij beide abdijen onder het directe toezicht van de paus, terwijl hij stilzwijgend het recht behield om de abt en de abdis te benoemen. Het geestelijke gezag van de bisschop van Utrecht werd door deze opdracht op een afstand gehouden.

De tekening is een goed voorbeeld van de poging van een kunstenaar om een gebeurtenis, die in geen enkele bron is geboekstaafd, zo overtuigend mogelijk te verbeelden. Dat hij monniken als beeldhouwers laat optreden, wordt door de huidige kunsthistorische inzichten gesteund.

De nauwkeurige weergave van het tympaan, het enige tastbare visuele aanknopingspunt voor de kunstenaar, berust mogelijk niet alleen op eigen waarneming - het toen al verweerde tympaan was in 1881 opgesteld in de tuin van het Trippenhuis te Amsterdam - maar zeker ook op het gebruik van de prent, die Hofdijk in 1861 door Van der Kellen voor zijn geschiedwerk *Ons Voorgeslacht* had laten vervaardigen. Het is typerend voor Rochussens inlevingsvermogen, dat hij de grote barst die rechts van St. Petrus het reliëf doorsnijdt en die ook op de prent nauwkeurig is gekopieerd, bij zijn verbeelding van de presentatie van het net gereed gekomen tympaan heeft weggelaten.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Algemene Geschiedenis der Nederlanden, II, Utrecht 1950, blz. 103-105
J. Hof, *De abdij van Egmond van de aanvang tot 1573*, Den Haag-Haarlem
1973, blz. 35-37, 173-175, 309-310, 332-333

Literatuur i.v.m. de aquarel

Franken & Obreen, nr. 933

W.J. Hofdijk, *Ons voorgeslacht*, III, Haarlem 1861, t.o. blz. 163; Atlas FM, nr.
129



CAT.NR. 2A *Tympan van Egmond*. Amsterdam, Rijksmuseum





1272

3 Ch. Rochussen 1814-1894***Floris V bij Vronen***

Doek, 87 × 129, 5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *C.R. 1856*

Tentoonstellingen: Amsterdam, *Arti et Amicitiae*, 1856, nr. 174, 'Graaf Floris v op den dijk te Vroone 1272'; Den Haag 1857, nr. 500, en Rotterdam 1860, nr. 245, ongeveer gelijklopende titel; Wereldtentoonstelling Londen 1862, nr. 1304, 'Count Floris V on the dyke at Vroone'

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Het schilderij geeft een episode weer uit de eerste veldtocht van Floris v tegen de Westfriezen.

De vader van Floris, graaf Willem II, was in 1256 bij een poging West-Friesland te onderwerpen gedood. Het is dus niet verwonderlijk dat Floris, zodra hij meerderjarig was geworden en zelf het bestuur over Holland ter hand had genomen, een veldtocht ondernam tegen de Westfriezen om hen te onderwerpen en zijn vader te wreken. In 1272 bracht hij in Alkmaar een leger bijeen om van daaruit West-Friesland binnen te vallen. Omdat het land ten westen van Alkmaar zeer drassig was en door vele watertjes werd doorsneden, en daardoor zeer moeilijk begaanbaar was voor het leger, liet Floris een dijk aanleggen van Alkmaar naar Ouddorp en verder West-Friesland in. Toen de Westfriezen dat in de gaten kregen vielen ze de dijkwerkers en de hen beschermende soldaten aan en joegen ze op de vlucht. Na het horen van dit nieuws trok Floris met de hoofdmacht van zijn leger vanuit Alkmaar op en viel de vijand aan. Deze hield echter op het hem vertrouwde terrein stand en slaagde er zelfs in het Hollandse leger terug te drijven. De soldaten van Floris raakten daarop in paniek en sloegen op de vlucht. Ze werden door de Westfriezen tot voorbij Alkmaar achtervolgd en pas bij Heiloo, waar het terrein weer steviger werd, wist Floris zijn leger tot staan te brengen en de vijanden weer terug te drijven. Hoewel hij dus uiteindelijk de overwinning behaalde, had hij zoveel manschappen verloren dat hij zijn veldtocht niet verder kon voortzetten. Melis Stoke schrijft dat Floris vijfhonderd man verloor, waaronder vele edelen, tegenover de Westfriezen achthonderd.

Welk moment uit deze veldtocht precies is uitgebeeld is niet geheel duidelijk. Franken en Obreen menen dat Rochussen het ogenblik heeft gekozen dat Floris zijn teruggeslagen troepen tot staan heeft gebracht en het sein geeft de tegenaanval in te zetten. Ook de criticus, die de tentoonstelling in *Arti et Amicitiae* in zowel de *Kunstchroniek* als de *Algemeene Konst- en Letterbode* recenseerde, is deze mening toegedaan. Als we het schilderij bekijken is het echter waarschijnlijker dat hier het moment is weergegeven dat Floris met de hoofdmacht van zijn leger bij het punt is aangekomen waar de dijkwerkers en hun beschermers door de Westfriezen zijn verjaagd. Op de voorgrond zien we een kruiwagen en enkele spaden en rechts meer

naar achteren liggen schepen, beladen met riet- en takkebossen bestemd voor versteviging van de dijk. De onzekerheid over het onderwerp is vermoedelijk te wijten aan het feit dat Melis Stoke in zijn Rijmkroniek het plaatsje Vronen helemaal niet noemt. Bij Wagenaar wordt het dorpje echter wel genoemd en wel als de plaats waarbij Floris voor de eerste keer met de vijand slaags raakte.

Rochussen oogstte met dit schilderij veel succes. Alleen de criticus, die de Haagse tentoonstelling in de *Kunstkronijk* besprak, had enige bezwaren en schreef: 'Alleen een algemeen aspect van treffende natuurwaarheid, of een sterk effect, zou ons het gemis aan *achevé* kunnen doen vergeten - maar ook dit is niet de sterke zijde van deze schilderij, die ons roept, maar onbevredigd verder doet gaan.' In *Kunstkronijk* en *Algemeene Konst- en Letterbode* werd het schilderij zeer geprezen vanwege de 'voortreffelijke waarheid' in de weergave en Franken en Obreen meenden later dat het een der belangrijkste en mooiste werken van Rochussen was. Het stuk maakte in 1862 deel uit van de Nederlandse inzending voor de Wereldtentoonstelling in Londen.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Melis Stoke, II, blz. 196-197

Wagenaar, *Historie*, III, blz. 15-16

Henri Obreen, *Floris v, Graaf van Holland en Zeeland, Heer van Friesland, 1256-1296*, Gand 1907, blz. 47-52

F.W.N. Hugenholtz, *Floris v*, Bussum 1966, blz. 48-50

Literatuur i.v.m. het schilderij

Algemeene Konst- en Letterbode 1857, blz. 35 *Kunstkronijk*, XVIII (1857), blz. 7, 45

Franken & Obreen, nr. 308 (zie ook nr. 162)

Museum Boymans-van Beuningen, Catalogus schilderijen na 1800, 1963, blz. 110, nr. 1725

1296

4 K.F. Bomble 1822-1902***De gevangenneming van Graaf Floris V***

Doek, 167 × 246 cm

Gesigneerd en gedateerd: *K.F. Bomble 1851*

Tentoonstellingen: Den Haag 1851, nr. 40, 'Gevangenneming van Graaf Floris V door de zamengezworen Edelen, op 18 juni 1296'; Rotterdam 1852, nr. 32, idem

Delft, Stedelijk Museum 'Het Prinsenhof', in bruikleen aan het stadhuis

Op dit schilderij is het ogenblik weergegeven, waarop Floris V door de samenzwerende edelen gevangen wordt genomen op 18 juni 1296. De gebeurtenis is beschreven in de *Rijmkroniek* van Melis Stoke (zie cat.nr. 5), die Bomble voor zijn uitbeelding heeft geraadpleegd, zoals wordt vermeld in de catalogus van de Haagse tentoonstelling. Tevens heeft hij zich gebaseerd op de *Algemeene Geschiedenis des Vaderlands* van Arend, op dat moment het meest recente overzicht van de Nederlandse geschiedenis, waarin de beschrijving van deze gebeurtenis echter ook op de *Rijmkroniek* teruggaat.

Floris is net uit Utrecht op het terrein aangekomen, waar hij ter valkenjacht zou gaan, als hij wordt omringd door de samenzweerders. Eerst denkt hij nog dat het niet serieus bedoeld is, maar al gauw heeft hij in de gaten dat het de edelen ernst is en probeert hij zijn zwaard te trekken. Gerard van Velzen bedreigt hem echter met zijn zwaard en zegt dat hij het hoofd van de graaf tot de tanden zal klieven wanneer deze zich verweert. Herman van Woerden houdt het paard van Floris bij de teugels vast en Arent van Benskoop heeft hem zijn valk afgenomen. De overige figuren stellen de andere edelen voor, Gijsbrecht van Amstel, Gerard van Kraaijenhorst, Willem van Teilingen en Willem van Zaanen, en hun gevolg. Linksachter probeert iemand uit het gevolg van Floris zijn meester te hulp te komen, maar hij wordt door twee handlangers van de edelen tegengehouden. Op de achtergrond links vluchten Jan van Avennes en Gerard van Voorne, die met Floris meegekomen waren, terug naar Utrecht om hulp te halen.

De grieven van de samenzweerders, die in eerste instantie niet van plan waren Floris te doden, maar hem uit wilden leveren aan de Engelse koning, Eduard I, waren veroorzaakt door Floris' streven naar een sterk centraal gezag, waarbij hij de rechten van de adel probeerde in te perken. Een bijzonder motief had misschien Gerard van Velzen, wiens vrouw volgens een overlevering door Floris zou zijn verkracht. De samenzwering werd gesteund door de Engelse koning, omdat Floris kort tevoren een bondgenootschap met de Franse koning had gesloten.

In de vorige eeuw werd verschillend over Floris gedacht. De aanhangers van Oranje en de monarchie beschouwden hem als een goede vorst, 'der keerlen God', die het lagere volk begunstigde en lafhartig was vermoord door de edelen die niet konden zetten dat hun bevoorrechte positie werd aangetast. In liberale kringen zag men hem

als een naar absolute macht strevende vorst, die zijn land in moeilijkheden had gebracht door misbruik te maken van zijn bevoegdheden.

De wijze waarop Bomblet Floris en de edelen hier heeft uitgebeeld doet vermoeden dat hij de liberale visie niet deelde. De graaf is gekleed in een licht gewaad en heeft edele gelaatstreken, terwijl de hem omringende edelen in donkerder kleding zijn gehuld en er onguur uitzien. Uit het feit dat Bomblet juist dit thema zo kort na het revolutiejaar 1848 heeft uitgebeeld, kan, met enige voorzichtigheid, geconcludeerd worden dat hij hiermee een monarchistische, anti-revolutionaire gezindheid heeft willen uiten.

Door de kritiek werd het schilderij goed ontvangen; de recensenten vonden unaniem dat, op enkele kleinigheden na, de karakters van de personen juist waren weergegeven en dat kostuums en wapens getuigden van een grondige studie van de geschiedenis.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Melis Stoke, II, blz. 287-291

Arend, II, eerste stuk, blz. 372-373

F.W.N. Hugenholtz, *Floris* V, Bussum 1972, blz. 94-115

Literatuur i.v.m. het schilderij

Kunstkronijk XII (1851), blz. 57

Album der Schoone Kunsten 1851, blz. 30-31

Astrea I (1851), blz. 137



1305**5 Ch. Rochussen 1814-1894*****Melis Stoke biedt Graaf Willem III zijn Rijmkroniek aan.***

Doek, 39,5 × 57,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: C.R. '64

Tentoonstellingen: Rotterdam 1864, nr. 399, 'De opdracht 1305';
Amsterdam 1865, nr. 422, 'De opdracht 1304'

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Rochussen heeft het moment afgebeeld waarop Melis Stoke zijn *Rijmkroniek* aanbiedt aan graaf Willem III, in tegenwoordigheid van vele edelen en geestelijken van de abdijen van Egmond en Rijnsburg.

Van Melis Stoke is weinig bekend. Men neemt meestal aan dat hij een geestelijke was, die als klerk verbonden was aan het grafelijk hof. Zijn *Rijmkroniek* is het eerste geschied verhaal dat in de Nederlandse taal is opgesteld. Het beschrijft in twee delen de geschiedenis van het Hollandse gravenhuis van 689-1305. Voor het eerste deel, dat de periode tot 1205 behandelt en opgedragen is aan Floris V, op wiens instigatie het vervaardigd werd, ontleende Melis Stoke zijn informatie aan een oudere, Latijnse, kroniek die zich bevond in de abdij van Egmond. Het tweede deel is gebaseerd op eigen onderzoek en beslaat een tijd, die hij gedeeltelijk zelf heeft meegemaakt. De *Rijmkroniek* is een van de belangrijkste bronnen voor onze kennis van dit tijdvak.

In de tentoonstellingscatalogi van 1864 en 1865 worden de volgende regels uit de *Rijmkroniek*, waarin deze wordt opgedragen aan Willem III, geciteerd: 'Here van Hollant, edele Grave | U hevet ghemaect, 't eenre gave, | Dit boec ende dit werk | Melys Stoke, U arme cleric.'

Het schilderij is niet uitgebreid besproken. Er werden slechts een paar korte, wel lovende, opmerkingen aan gewijd. Aan een tekening met hetzelfde onderwerp en ongeveer dezelfde compositie uit 1860, die in datzelfde jaar op de tentoonstelling van *Arti et Amicitiae* te zien was, werd wel veel aandacht besteed in de kritieken. Rochussen werd niet alleen geprezen om zijn waarheidsgetrouwe uitbeelding van alle details, zoals kostuums en wapens, die een recensent van *De Nederlandsche Spectator* deed opmerken 'geen archaeoloog vindt er iets op af te dingen', maar ook omdat hij, volgens een criticus van de *Kunstkrönijk*, was 'doorgedrongen in het leven der oude tijden. Vandaar ook dat deze beelden geen gekostumeerde optocht lijken, mat 19e eeuwse menschen in ouden tooi, maar [...] individuën zijn, even als wij thands.'

In 1878 maakte Rochussen nog een tekening met hetzelfde onderwerp en dezelfde compositie, waarnaar H. Sluyter een gravure maakte, die in 1879 bij François Buffa & Zn. te Amsterdam verscheen. Deze tekening bevindt zich nu in Teylers Museum in Haarlem.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Melis Stoke, III, blz. 419, 446-448
Van der Aa, XVII, 2, blz. 1015-1016
N.N.B.W., VIII, kolom 1289-1290

Literatuur i.v.m. het schilderij

De Nederlandsche Spectator 1860, blz. 130
Kunstkronijk N.S. II (1860), blz. 21
Pauwels Foreestier, *De Dietsche Warande* V (1860), blz. 427-428
Kunstkronijk N.S. VI (1864), blz. 47
Hagosimandra, *Tentoonstelling van schilderen andere werken van levende kunstenaars, te Amsterdam in 1865*, Amsterdam 1865, blz. 51-52
Kunstkronijk N.S. VII (1866), blz. 78 Franken & Obreen, nr. 522, (zie ook nrs. 392, 857 en 889)





1417

6 Ch. Rochussen 1814-1894***Jacoba van Beieren, het veroverde Gorkum binnentrekkende, ontmoet het lijk van Willem van Arkel***

Paneel, 58 × 81 cm

Gesigneerd en gedateerd: *C.R. f 69*

Tentoonstelling: Den Haag 1869, nr. 417 (buiten mededinging), ‘Jacoba van Beijeren bij het lijk van Jan [sic] van Arkel’

Dordrecht, Dordrechts Museum

De schilder geeft het moment weer, waarop Jacoba van Beieren, na haar overwinning op de stad Gorkum, op de avond van de eerste december 1417 in de Krijtsteeg geconfronteerd wordt met het lijk van de gesneuvelde Willem van Arkel, haar tegenstander, op wie zij heimelijk verliefd was.

Het beleg en de daarop volgende verovering van Gorkum vormde één van de vele bloedige episoden uit de strijd tussen Hoeken en Kabeljauwen. Deze brandde opnieuw los, toen Jacoba na de dood van haar vader in 1417 zich in Holland als gravin wilde doen erkennen. Zij werd hierin gedwarsboomd door haar oom, Jan van Beieren. Hij zocht aansluiting bij de Kabeljauwen en wist gedaan te krijgen, dat een leger onder Jan van Egmond, Willem van Arkel en anderen, gesteund door de stad Dordrecht, zich in november 1417 van de stad Gorkum meester maakte. Jacoba begaf zich met haar moeder onmiddellijk naar Gorkum. Haar manschappen onder Walraven van Brederode namen de stad na heftige straatgevechten in. Tot de gesneuvelden hoorden zowel Willem van Arkel als Walraven van Brederode.

De zeventiende-eeuwse geschiedschrijver uit Gorkum, Abraham Kemp, was de eerste die verhaalde, dat Jacoba vóór de slag via een bode een huwelijksaanzoek aan Van Arkel had gedaan; hij zou dit echter verontwaardigd hebben afgeslagen. Daarop zou Jacoba haar bevelhebber opdracht hebben gegeven om Willem van Arkel in ieder geval levend in handen te krijgen. Toen de jonge gravin van Willems dood hoorde, barstte zij in tranen uit, zeggende ‘ik heb gewonnen, maar verloren’. Het verhaal is een verzinsel, dat slechts een schijn van geloofwaardigheid verkrijgt door het feit, dat de zestienjarige gravin in datzelfde jaar weduwe was geworden en zich kort daarna onder druk van haar ouders had verloofd met hertog Jan van Brabant, met wie zij een zeer ongelukkig huwelijk zou sluiten (zie cat. 7).

Terwijl Kemp slechts mededeelt, dat Jacoba het nieuws van Van Arkels sneuvelen verneemt, laat de toneelschrijver Van Paffenrode (1662) Jacoba degene, die haar de tijding brengt, smeken haar naar de plaats des onheils te leiden. Het vierde bedrijf eindigt echter als de stoet een treurzang aanheft en zich op weg begeeft. De gruwelijke confrontatie zelf heeft de auteur, als kennelijk niet in overeenstemming met de regels van het decorum, zijn publiek willen besparen.

Rochussen echter, twee eeuwen later, baseerde zich zonder twijfel op Kemp en Van Paffenrode; hij durfde de schokkende ontmoeting van de jonge gravin met het

lijk van haar geliefde op die winteravond in het platgebrande Gorkum wel tot onderwerp van zijn schilderij te kiezen.

Literatuur i.v.m. Het onderwerp

Abraham Kemp, *Leven der doorluchtige Heeren van Arkel ende jaarbeschrijving der stad Gorinchem*, Gorinchem 1656, blz. 206-208

J. van Paffenrode, *De ondergang van Jonkheer Willem van Arkel*, Gorinchem 1662

W.C.E. Peletier, *Jacoba van Beieren in het Nederlandsche treurspel* (dissertatie Amsterdam), Nijmegen 1912, blz. 22-38

H.P.H. Jansen, *Jacoba van Beieren*, Den Haag 1967, blz. 32-33

Literatuur i.v.m. het schilderij

J. van Lennep, *De geschiedenis des vaderlands in schetsen en afbeeldingen*, Amsterdam 1861, plaat XV

Franken & Obreen, nr. 658

1418

7 J.J. Eeckhout 1793-1861

De inzegening van het huwelijk van Jacoba van Beieren, gravin van Holland, met Jan iv, hertog van Brabant, in de Hofkapel te 's-Gravenhage

Doek, 166 × 132 cm

Gesigineerd en gedateerd: *J.J. Eeckhout 1839*

Tentoonstelling: Den Haag 1839, nr. 105, 'Jacoba van Beijeren trouwt met Jan IV Hertog van Brabant'

Amsterdam, Rijksmuseum, in bruikleen aan Dienst verspreide rijkskollekties, 's-Gravenhage

Het schilderij toont de plechtige kerkelijke inzegening op 10 april 1418 van het huwelijk van de zeventienjarige Jacoba van Beieren met de vijftienjarige Jan IV hertog van Brabant in de Hofkapel aan het Binnenhof te Den Haag.

Dit huwelijk-het tweede van Jacoba-was niet zonder moeilijkheden tot stand gekomen. Jacoba en Jan waren volle neef en nicht: voor hun huwelijk was dus pauselijke dispensatie vereist. Zoals de meeste vorstenhuwelijken had ook deze echtverbintenis politieke oogmerken. De ouders van Jacoba en de hertog van Bourgondië, Jan Zonder Vrees, waren zeer ingenomen met dit voorgenomen huwelijk. Haar oom Jan van Beieren, gesteund door keizer Sigismund, was er tegen gekant; hij meende rechten te kunnen doen gelden op Jacoba's landen en werd door de keizer met de graafschappen Holland, Zeeland en Henegouwen beleend.

De paus verleende aanvankelijk dispensatie, maar trok die kort daarna, zonder twijfel door toedoen van Jan van Beieren, weer in. Het bericht van de pauselijke dispensatie was in Den Haag ontvangen, maar mogelijk ook de herroeping daarvan. In ieder geval werd er haast gemaakt met het huwelijk, dat op 10 maart 1418 zonder kerkelijke plechtigheid werd voltrokken in het bijzijn van vele hoge gasten. Een maand later, op 10 april, vond de kerkelijke inzegening plaats door de deken van het kapittel van de Hofkapel, een plechtigheid die een veel minder feestelijk karakter droeg. De inzegening vond bovendien plaats vóór, niet in de kapel.

De entourage, waarin de schilder het gebeuren plaatst, is dus geheel het produkt van zijn verbeelding. De Hofkapel aan het Binnenhof was bovendien een gebouw van zeer bescheiden omvang en vertoonde hoegenaamd geen gelijkenis met de fantasie-kathedraal van Eeckhout. Een criticus maakte in 1840 de schilder het verwijt, dat de kapel 'te grootsch en te rijk versierd' werd voorgesteld. Mogelijk heeft Eeckhout zich laten inspireren door de beschrijving van het kerkelijke huwelijk in een vie romancée over Jacoba door mevrouw Sawyer (1833). Rembrandts *Simeon in de Tempel* in het Mauritshuis kan hem ten voorbeeld hebben gediend.

In de jaren dertig was Jacoba een omstreden figuur. Bilderdijk, wiens *Geschiedenis des Vaderlands* in deze jaren posthuum van de pers kwam, had niet slechts een persoonlijke afkeer van Jacoba's karakter en levenswandel ('de Henegouwse

lichtekooi, de sluwe en doortrapte feeks'), hij betwistte de rechtmatigheid van haar aanspraken op de graafschappen Holland en Zeeland. Anderen zagen echter in Jacoba de ongelukkige, tragische heldin, die haar courage en levenslust slechts beloofd zag door een reeks persoonlijke en politieke teleurstellingen. Het huwelijk met Jan IV zou tegen haar zin tot stand zijn gekomen op aandrang van haar ouders en vooral van hertog Jan Zonder Vrees. Deze romantische visie op een ongelukkig vorstenleven spreekt uit dit schilderij. Achter Jacoba staat haar verheugde moeder, Margaretha van Bourgondië, op de voorgrond in rode tabberd de figuur van Jan Zonder Vrees, wiens politiek uiteindelijk zou zegevieren. Een Belgische criticus prijst de historische nauwkeurigheid, waarmee de schilder als 'un savant antiquaire' het oriëntaalse hoofddeksel van de hertog heeft weergegeven.

De schilder verkreeg voor dit schilderij, dat het Rijk voor een bedrag van drieduizend gulden heeft aangekocht ter aanvulling van de verzameling kunstwerken van levende meesters, één van de zeventien zilveren medailles.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

[Madame Sawyer-Van Westreenen van Themaat], *Jacqueline de Bavière*, I, Den Haag-Amsterdam 1833, blz. 29-37

Matthijs Siegenbeek, *De eer van Wagenaar als historieschrijver en die van Jacoba van Beieren tegen Mr. W. Bilderdijk in zijne Geschiedenis des Vaderlands verdedigd*, Haarlem 1835, blz. 78-100 en 137-173

A. Ising, *Het Binnenhof te 's-Gravenhage: de kapel ten hove*, 's-Gravenhage 1879, blz. 4

E. Le Blant, *Les quatre mariages de Jacqueline duchesse en Bavière (1401-1436)*, Paris 1904, blz. 60-69

H.P.H. Jansen, *Jacoba van Beieren*, Den Haag 1967, blz. 28-32

Literatuur i.v.m. het schilderij

La Renaissance, chronique des arts et de la littérature, I, 1839-'40, blz. 66

De Beeldende Kunsten I, (1840), blz. 71 en 115-117

Beschrijving der schilderijen in 's-Rijks Verzameling van Kunstwerken van moderne meesters in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem, 's-Gravenhage 1880, nr. 151



1425

8 J. Schoemaker Doyer 1792-1867**'De Standvastigheid van Arnoud Beiling'**

Doek, 48 × 61 cm

Datering: ca. 1822

Tentoonstelling: Amsterdam 1822, nr. 91, 'De Standvastigheid van Arnoud Beiling'

's-Gravenhage, Dienst verspreide rijkskollekties

Beiling is door zijn eed verplicht, naar de vijand terug te keren en een wisse dood te ondergaan. Peinzend staart hij naar het crucifix, symbool van de door hem gezworen heilige eed. Zijn vrouw knielt naast hem en ziet met smekende blik naar hem op, terwijl ze wijst op hun kind, dat in zijn wiegje sluimert.

Totdat Robert Fruin een einde maakte aan zijn verering, gold Aarnoud - of Albrecht - Beiling samen met ds. Antonius Hambroek (zie cat.nr. 50) als het voorbeeld van de edele held die, zijn eens gegeven woord getrouw, zijn leven en het geluk van hen die hem dierbaar zijn opoffert aan zijn plicht. De geschiedenis van Beiling is in de eerste helft van de negentiende eeuw het onderwerp van verscheidene toneelstukken en gedichten geweest. De grootste populariteit genoot ongetwijfeld de passage, die J.F. Helmers aan de held wijdde in de eerste zang van zijn gedicht *De Hollandsche Natie* (1812). Het verhaal, zoals Helmers dat geeft, luidt als volgt: Albrecht Beiling, een aanvoerder der Kabeljauwen, verdedigde met luttele manschappen het slot van Schoonhoven tegen de troepen van Jacoba van Beieren. Tenslotte moest de bezetting, door ziekte en hongersnood gekweld, zich overgeven. Aan allen werd gratie verleend. Enkel Beiling werd ter dood veroordeeld en wel tot een smadelijke straf: hij zou levend worden begraven. Beiling bedong een maand uitstel om afscheid te kunnen nemen van vrouw en kind. Hij beloofde op erewoord naar de vijand terug te keren. Zijn verzoek werd ingewilligd. Hoewel zijn vrouw hem smeekte zijn woord te breken - tegenover eerloze moordenaars hoefde men immers zijn eed niet gestand te doen - keerde Beiling terug en werd hij op een molenwerf even buiten Schoonhoven ter dood gebracht.

Bilderdijk had reeds in 1804 een romance over Beiling, die hij overigens zonder enige reden Arnold Beilaert noemt, geschreven. Ook Tollens bezong de held in een gedicht (1809). In 1808 verscheen een treurspel van Pieter Vreede, getiteld: *De Dood van Albrecht Beiling, Slotvoogd van Schoonhoven*, in 1810 gevolgd door een treurspel in verzen van een anonieme auteur, uitgegeven door Adriaan Loosjes Pz. In 1831 wijdde een notaris uit Medemblik, Alexander François Siffié, eveneens een toneelstuk aan Beiling. Het thema is in al deze werken hetzelfde: de trouw aan een gezworen eed. Ten aanzien van de loop der gebeurtenissen veroorloofden de auteurs zich echter vaak aanzienlijke vrijheden. Bilderdijk ging hierin het verst; bij hem gebruikt Beiling de hem toegemeten tijd om zijn vijftienjarige dochter uit te huwelijken aan de man die haar bemint.

Beiling is zeker een historische figuur. In de jaren 1422-'25 was hij schout in Gouda. Reeds in de vijftiende-eeuwse kronieken wordt van zijn gruwzaam einde gewag gemaakt. Het roerende verhaal, dat Beiling met de dood voor ogen toestemming kreeg om afscheid te nemen van vrouw en kind, vindt men voor het eerst beschreven in de eerste helft van de zeventiende eeuw, het uitgebreidst in de *Annales Hollandiae Zelandiaeque* van Mattheus Vossius. Wagenaar noemde Beiling 'een andere Regulus'. M. Atilius Regulus was een Romeinse consul, die door de Carthagers krijgsgevangen was gemaakt. Dezen zonden hem naar Rome om vredesonderhandelingen te voeren, nadat ze hem op erewoord hadden laten beloven, naar hen terug te keren. Hoewel Regulus wist dat hem een vreselijk lot te wachten stond, wanneer zijn vredesmissie zou mislukken, ried hij zijn landgenoten af, vrede te sluiten met de Carthagers. Hij keerde naar de vijand terug en werd ter dood gebracht.

Fruin heeft in een reeks artikelen, gepubliceerd in de jaren 1869-'75, Beiling voorgoed de martelaarskroon ontnomen. Beiling voerde niet het opperbevel over het slot van Schoonhoven. Waarschijnlijk vluchtte hij, omdat de grond hem te heet onder de voeten werd, kort voordat het beleg een aanvang nam naar de burcht. Hij werd niet onmiddellijk na het beleg ter dood veroordeeld, maar kreeg toestemming om, in afwachting van zijn vonnis, te pogen een losgeld bijeen te brengen. Dit 'dag-geven' was in de vijftiende eeuw een gangbare praktijk. Toen de termijn verstreken was keerde Beiling, zoals dat een eerzaam man betaamde, in krijgsgevangenschap terug. Tenslotte werd hij, zonder dat Jacoba van Beieren daarvan in kennis was gesteld, heimelijk vermoord. Waarschijnlijk was Beilings dood een persoonlijke wraakoefening van een der Hoekse aanvoerders, Gerard van Poelgeest. Beiling had namelijk enige jaren tevoren een belangrijke rol gespeeld bij de inname van diens slot.

In de catalogus van de Amsterdamse tentoonstelling van 1822, waar Schoemaker Doyers schilderij werd geëxposeerd, staat niet aangegeven aan welke bron de kunstenaar zijn stof ontleende. Het ligt echter voor de hand, dat hij zich op Helmers' gedicht baseerde. Van



alle auteurs besteedde Helmers de meeste aandacht aan het gewetensconflict van Beiling bij het zien van zijn vrouw en kind. Misschien zijn hier de versregels in beeld gebracht, waarin Beiling zich afvraagt, of hij zijn eed moet nakomen, terwijl zijn gade, die nog van niets weet, hem bezweert spoedig weer te keren. Ook is het mogelijk dat het moment is weergegeven, waarop Beiling zijn vrouw reeds zijn treurig lot heeft medegedeeld en zij hem smeekt, zijn eed te verzaken. Het schilderij behoort tot de vroegste voorstellingen van Albrecht Beiling. Enkel de illustratie naar M.I. van Bree in de vierde editie van *De Hollandsche Natie* (1817) is enige jaren eerder ontstaan (cat.nr. 116). Op de tentoonstelling van 1822 was nog een tweede schilderij, gewijd aan Beiling, te zien; de Zuid-Nederlander J. de Cauwer had een 'Beyling afscheid nemende van zijne Vrouw en Kind' ingezonden. De recensent die beide schilderijen in de *Algemeene Konst- en Letterbode* besprak, kon niet nalaten de twee stukken met elkaar te vergelijken, een vergelijking die in het voordeel van Schoemaker Doyer uitviel: 'En over het geheel geloof ik den Heer Cauwer geen ongelijk aanteden, met de schilderij van den Heer Doyer de voorkeur te geven, wien ik echter op twee punten wil opmerkzaam maken, vragende: of de te moderne wieg het antiek geheel niet wat breekt en of het kind niet wat lomp groot is? De voorstelling van Beyling is in beide fraai, maar die zijner echtgenoot in beide minder gelukkig... doch ik wil oppervlakkig zijn, en kan dus in geene bijzonderheden meer treden.'

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Robert Fruin, 'De waarheid aangaande Allairt Beilinc', *Verspreide Geschriften*, VIII, blz. 202-240

J.A. Binger, *Albrecht Beilinc in de geschiedenis en in de litteratuur* (dissertatie) Amsterdam 1917

H.P.H. Jansen, *Jacoba van Beieren*, Den Haag 1967, blz. 72-73

Literatuur i.v.m. het schilderij

Algemeene Konst- en Letterbode 1822, tweede deel, blz. 351

Van Eijnden & Van der Willigen, *Aanhangsel*, blz. 272



1425

9 J.H. van de Laar 1807-1874***Het afscheid van Albrecht Beiling***

Paneel, 30 × 24 cm

Gesigneerd en gedateerd: *J.H.v.d. Laar 1847*

Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen

Evenals Schoemaker Doyer (zie cat.nr. 8) heeft Van de Laar een moment uit de smartelijke laatste levensdag van Albrecht Belling weergegeven. Het schilderij is nooit geëxposeerd op één van de tentoonstellingen van werken van levende meesters; een vermelding van de door de kunstenaar geraadpleegde bron is dan ook niet te vinden. Ook hier kan men echter geredelijk aannemen, dat de schilder zijn inspiratie putte uit *De Hollandsche Natie* van J.F. Helmers. Wederom kan men zich afvragen, welke versregels de kunstenaar heeft verbeeld. Het feit, dat Beiling een zegenend gebaar maakt boven het hoofd van zijn zoontje, zou erop kunnen wijzen, dat het allerlaatste moment van het afscheid is weergegeven. Wellicht echter is een iets eerder moment uitgebeeld, beschreven in de versregels:

*God! hoe haar nu gemeld het vonnis van zijn
dood!*

*Hij stamelt: 'Zoo eens God, mijn dierbare
echtgenoot!...*

*Zoo God eens had begeerd... dat ik in 's vijands
banden...*

*(Hij klemt, daar hij dit snikt, zijn sidderende
handen*

*Om de aangebeden vrouw) een eed gezworen
had...?*

*'Wat taal!' gilt zij, 'mijn God!' en siddert als
een blad. -*

*Hij barst in tranen los, verstomt, versmoort in
snikken.*

*Herval zijn moed in die verscheurende
oogenblikken.*

*Ach! siddrend meldt hij haar 't geen ze
eenmaal weten moet:*

*Zij ziet, zij hoort hem, ach! verstaat hem niet!
haar bloed,*

*Haar levenskracht verstijft! gewis, het zijn
slechts droomen!*

*Zij lacht haar Beyling aan! neen! zij heeft
niets vernomen.*

*Hoe! hij zoude gade en kind vrijwillig dus
ontgaan,*

*En levend in een graf!... o God! 't is droom!
't is waan!*

*In 't eind, verzekerd van haar noodlot, staart
ze in 't ronde:*

Omklemt haar gâ, bezweert hem bij haar

*huwelijkssponde,
Bij zijne liefde en zoon, haar zwangren schoot,
bij God,
Dat hij zijn dierbaar hoofd onttrekke aan
't schrikkelijk lot!*

Dat juist dit moment met voorliefde werd weergegeven, blijkt verscheidene malen uit bronvermeldingen en titelbeschrijvingen in de catalogi der tentoonstellingen van werken van levende meesters. Zo worden dezelfde regels-althans voor een deel - geciteerd in de catalogus van de tentoonstelling in Den Haag in 1830 (nr. 32), in verband met een schilderij van M.I. van Bree: *Beyling naast zijne vrouw gezeten op zijnen laatsten dag*. Op de Amsterdamse tentoonstelling van 1836 werd een schilderij van J.J. Eeckhout geëxposeerd, getiteld: *Albert Beiling, op het oogenblik, wanneer hij bedenkt hoe zijn ongelukkig lot aan zijne Gemalin mede te deelen*.

Van de Laars schilderij maakt duidelijk deel uit van wat men een ikonografische traditie zou kunnen noemen. Verscheidene voorstellingen van het afscheid van Beiling zijn in opbouw zeer verwant: Beiling is zittend of staand weergegeven, naast hem knielt of zit zijn vrouw en hun zoontje, doorgaans weergegeven als een ongeveer vijfjarig knaapje, klampt zich aan de moeder of aan beide ouders vast. De illustratie naar Van Bree in de vierde editie van *De Hollandsche natie* (1817; zie cat.nr. 116) kan waarschijnlijk als het prototype van deze voorstellingen beschouwd worden. Tot dezelfde 'familie' behoren een schilderij van G. Wappers, tentoongesteld in Rotterdam in 1840 (cat.nr. 270; bekend uit een litho in de *Kunstkronijk* van 1840-'41, tegenover blz. 46), een litho naar W. Hoevenaar (Atlas FM, nr. 277) en een schilderij van J.A. Kruseman uit 1853 (tentoonstelling Den Haag 1853, cat.nr. 294; veiling Amsterdam, Sotheby/Mak van Waay, 21 juni 1976, nr. 110, afb. blz. 85).

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Zie cat.nr. 8

Literatuur i.v.m. het schilderij

Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, Catalogus schilderijen na 1800,
Rotterdam 1963, blz. 76



1482**10 Anonieme schilder*****Jan van Schaffelaar springt van de kerktoren in Barneveld***

Doek, 69,5 × 97 cm

Datering: vóór 1871 (jaar van schenking).

Barneveld, Veluws Museum Nairac

Dit schilderij geeft het moment weer, waarop de Kabeljauwse beroepssoldaat Jan van Schaffelaar op 16 juli 1482 zich van de kerktoren van Barneveld wierp omdat zijn Hoekse tegenstanders anders het leven van zijn wapenbroeders niet wilden sparen.

Deze daad van zelfopoffering is beschreven in een in 1698 uitgegeven vijftiende-eeuws kroniekje over de oorlog, die de bisschop van Utrecht, Maximiliaan van Oostenrijk en de Hollandse Kabeljauwen van 1481 tot 1483 voerden tegen de Hollandse en Stichtse Hoeken en de steden Utrecht en Amersfoort.

Jan van Schaffelaar was een huursoldaat in dienst van de bisschop. De taak van hem en zijn achttien ruiters bestond in het onderscheppen en plunderen van voedseltransporten, die voor de stad Utrecht waren bestemd. Op een dag hadden zij zich verschanst in de toren van Barneveld, maar weldra werden zij ontdekt door Hoekse troepen uit Amersfoort en Nijkerk. Een beschieting van de grond af volgde. Er vielen een paar doden op de toren. Van Schaffelaar en de zijnen wilden zich graag overgeven, maar die van Amersfoort wilden daar alleen op ingaan, als Jan van Schaffelaar uit de toren werd geworpen. ‘Dat diegheen die op den toren waren, niet doen en wouden. Doe syde Jan van Scaffelaar: “Lieve gesellen, ic moet ummer sterven, ic wil U in geenen last brenghen!” Ende [...] setten sijn handen in sijn sijde en spronck van boven neder’.

Jan van Schaffelaar werd pas op het eind van de achttiende eeuw als vaderlandse held ‘ontdekt’ (cat.nr. 115). H. Tollens Cz. wijdde een gedicht aan hem (1808), J.F. Helmers noemde hem in zijn *De Hollandsche Natie* (1812). Hij werd pas echt populair door Oltmans' roman *De Schaapherder* (1838), waarvan hij één der hoofdpersonen is. Daarin is hij de nobele tegenspeler van Perrol met de Rode Hand, aanvoerder van de Zwarte Bende, die naar de vijand was overgelopen.

Dit schilderij baseert zich geheel op Oltmans beschrijving. Perrol staat in het midden aan de voet van de toren, met achter hem de Zwarte Bende. Links de schaapherder, Frank en de heks van de hunnenschans, allen figuren uit de roman. Jan van Schaffelaar daalt ter aarde neder, zoals Christus wordt afgebeeld bij Zijn verrijzenis. Oltmans schrijft: ‘het was of een hemels ridder van de trans de aarde naderde [...] het hoofd van Jan van Schaffelaar, de witte pluim bleef altijd hemelwaarts gericht’.

Literatuur i.v.m. het onderwerpA. Matthaeus, *Veteris Aevi Analecta* II, Leiden 1698, blz. 106-107

J.F. Oltmans, *De Schaapherder, een verhaal uit den Utrechtsen oorlog*,
Amsterdam 1838

D.A. Berents, 'Jan van Schaffelaar; huursoldaten in de late middeleeuwen' in
Spiegel Historiae VIII (1973), blz. 65-73

Literatuur i.v.m. het schilderij

H. van de Waal, *Drie Eeuwen Vaderlandsche geschieduitbeelding*, I,
's-Gravenhage 1952, blz. 76

1536**11 H.A. van Trigt 1829-1899*****De laatste dagen van Erasmus te Bazel***

Doek, 110 × 152 cm

Gesigneerd en gedateerd: v. *Trigt* f 1879

Tentoonstelling: Rotterdam 1879, nr. 502, 'Erasmus in zijne laatste dagen'

Reproductieprent: C.Ed. Taurel

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Erasmus krijgt enkele dagen voor zijn dood bezoek van zijn vrienden Nicolaus Episcopius, Bonifacius Amerbach en Hieronymus Froben, terwijl hij oude brieven aan het herlezen is.

Desiderius Erasmus (1467-1536), de bekende humanist, bracht de laatste jaren van zijn leven, toen hij bijna voortdurend ziek was, door in het huis van zijn vriend Froben, een drukker in Bazel, die veel uitgaven van zijn werken had verzorgd. Beatus Rhenanus, zijn biograaf die hem ook zelf gekend heeft, beschrijft uit deze periode twee gebeurtenissen die Van Trigt in dit schilderij heeft samengevoegd. Rhenanus vermeldt dat Erasmus, die door zijn ziekte niet veel meer kon doen, de oude brieven van zijn vrienden herlas, waarbij hem opviel dat vele van hen al waren overleden, wat hem herhaaldelijk deed verzuchten: 'Hij óók al dood.' In een andere passage beschrijft hij dat Froben met zijn vrienden Episcopius en Amerbach, beide ook drukkers en de laatste tevens rechtsgeleerde, Erasmus vlak voor zijn dood opzochten, waarbij hij hen schertsenderwijs vergeleek met de vertroosters die Job in zijn ellende kwamen bezoeken.

Van Trigt, die vaak onderwerpen uit de Hervorming uitbeelde, soms met een duidelijk anti-katholieke strekking (zie cat.nr. 12), heeft Erasmus waarschijnlijk als onderwerp gekozen, omdat deze had gewezen op de misstanden binnen de katholieke kerk en door velen werd beschouwd als een wegbereider van de Reformatie (zie cat.nr. 93).

Van Trigt heeft zich voor het portret van Erasmus vermoedelijk gebaseerd op een portret van hem door Hans Holbein, nu in het Museum te Bazel, waarnaar veel prenten in omloop waren.

Het schilderij werd in de besprekingen gunstig beoordeeld en Vosmaer noemde het later zelfs een van Van Trigts beste werken. Het werd op de tentoonstelling van 1879 voor vijfenveertighonderd gulden gekocht door de 'Voorstanders der schoone kunsten' te Rotterdam, die het aan museum Boymans schonken.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Het leven van den hoochgeleerden Erasmus van Rotterdam, eens-deels door hem-selven \ anderdeels door andere beschreven. Ende nu eerst in Nederduyts vertaelt en uitgegeven, Rotterdam [ca. 1614] [hierin: Beatus Rhenanus]
J. Lindeboom, 'Erasmus in de waardeering van het nageslacht' in *Bijdragen voor Vaderlandsche Geschiedenis en Oudheidkunde*, VII, 7 (1936) blz. 117-131
Andreas Flitner, *Erasmus im Urteil seiner Nachwelt*, Tübingen 1952
Aloïs Gerlo, 'Erasmus en zijn portrettisten Metsijs, Dürer, Holbein' in *Tijdschrift van de Vrije Universiteit te Brussel*, 1968, Erasmus-nummer, afb. 14

Literatuur i.v.m. het schilderij

Nederlandsche Kunstbode I (1879), blz. 146 (recensie J.A. Alb. Th.), blz. 183
Beschrijving der Schilderijen en beeldhouwwerken in het Museum te Rotterdam gesticht door Mr. F.J.O. Boymans, Rotterdam, 1880, blz. 144-145
C. Vosmaer, *Onze hedendaagsche schilders*, Den Haag (1881-'82) I, H.A. van Trigt, blz. 5-6





1559

12 H.A. van Trigt 1829-1899***‘Zamenscholing van het volk voor de gevangenis der Spaansche Inquisitie te Antwerpen’***

Doek, 100 × 150,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: v. Trigt f 1872

Tentoonstelling: Amsterdam, Arti et Amicitiae, 1872, nr. 214,
‘Zamenscholing van het volk voor de gevangenis der Spaansche Inquisitie te Antwerpen’

Reproductieprent: L. Löwenstam, ‘Een kreet uit het volk 1559’

Dordrecht, Dordrechts Museum

Het schilderij geeft niet een specifiek historisch feit met identificeerbare personages weer. De stof, zo vermeldt de museumcatalogus, is ontleend aan de *Beschryvinge van de grouwelycke Tyrannije en meer dan Barbarische wreetheden der Spaengiaerden bedreven aen de Vrye Ingezetenen van die Seventien Provintien enz.*, waarschijnlijk geschreven in het begin van de zeventiende eeuw door de predikant Ghysius. Daarin kan men lezen: ‘Onder het gemeene volck maecte het niet alleenlick een afkeer, maar oock so groote bitterheyt tegen de Placcaten en de Inquisitie, dat in vele plaatsen de Officiers deselve niet meer en dorsten te wercke stellen, noch executien doen dan bij nachte en in 't heymelick ende niet sonder sorghe ende ooploop als de gemeente het gewaer werde, door het vlieten van 't bloet uit de goten van de gevanckenissen of het kermen daaromtrent hoorde.’

Het motief van het uit de goot stromende bloed is voor zover bekend alleen door Van Trigt uitgebeeld. Het thema Spaanse Inquisitie komt daarentegen wel vaker voor. Van Trigt zelf had al eerder een *Gevangenis in Spaansche tijd* als onderwerp gekozen; dit schilderij heeft echter niet zo'n gruwelijk karakter als het hier geëxposeerde.

Het is geen toeval dat dit schilderij in 1872 werd geschilderd. In dat jaar werden de gemoederen sterk verhit door de herinnering aan enkele gebeurtenissen van driehonderd jaar daarvoor. De protestanten herdachten de Bartholomeusnacht, waarbij enkele duizenden Hugenoten vermoord werden. In datzelfde jaar 1572 werd Den Briel door de geuzen ingenomen, voor de protestanten een heuglijk feit, voor de katholieken het tegenovergestelde, omdat bij die gelegenheid de martelaren van Gorkum met hun bloed getuigenis aflegden van hun geloof. Van Van Trigts uitgesproken protestantse sympathieën getuigen zijn biografen Vosmaer en Gram, en ook het feit dat de onderwerpen die hij koos praktisch alle iets met de Hervorming te maken hebben.

Geen wonder dat het schilderij in het herdenkingsjaar 1872 veel opzien baarde. Het werd het meest besproken stuk van de tentoonstelling en haalde letterlijk de voorpagina. Die van het protestantse *Het Nieuws van den Dag* was voor meer dan

de helft gevuld met een artikel enkel en alleen over dit schilderij. Daarbij blijkt al gauw dat het de recensent, dominee H. de Veer, niet om de artistieke of kunsttheoretische aspecten te doen was. Hij laat de afgebeelde personages één voor één de revue passeren en hij probeert zich in ieders denkwereld in te leven, waarbij hij zich mee laat drijven op de golven van zijn fantasie. Zo komt de jonge vrouw, links, van de vismarkt terug en is op weg ‘naar haar nederig maar zoo heerlijk tehuis, waar zij haren man het middagmaal gaat bereiden, waar haar eersteling zal kraaien van pret zoodra zij 't hoofd door de deur steekt’. Ze doet moeite om niet beangstigd te kijken, uit vrees achterdocht te wekken. Haar man en haar vader hebben namelijk ketterse sympathieën. ‘Als zij het bloed ziet, zal ze dan niet duizelig worden en zich verraden? Reeds nu wordt 't haar zoo wee om 't hart. Nog een oogenblik en ze zal in tranen uitbarsten.’ De eenvoudige handwerksman krabt zich verbijsterd om zijn oor. Nu pas wordt hij zich bewust van ‘het helsche spel der Inquisitie [...]. Hier, vlak naast hem, druppelt 't bloed der getuigen op de straat... Groote God! dat is het bloed van zijne medeburgers, dat... dat is zijn eigen bloed!!!...’ De edelman rechts laat De Veer tot het besef komen ‘dat het bloed der martelaren het zaad van den opstand is’.

Het schilderij werd unaniem geprezen. Johan Gram en Vosmaer beschouwden het beiden als wellicht 's kunstenaars beste werk. De enige negatieve geluiden kwamen uit katholieke hoek. Alberdingk Thijm reageerde in zijn *Dietsche Warande* uitgebreid op het artikel in *Het Nieuws van den Dag*. Wat Thijm met name niet zinde was dat daarin als het ware ‘al wie de kunst, het vaderland en de vrijheid lief heeft, uitgenoodigd [werd] het stuk te gaan zien.’ Alhoewel hij het nergens expliciet zegt en het waarschijnlijk ook niet had willen toegeven, zal Thijms veroordeling van het schilderij voornamelijk gebaseerd zijn geweest op de anti-paapse strekking van de voorstelling.

In zijn kritiek lijkt Thijm spijkers op laag water te zoeken. De protestantse recensent had als mogelijk bezwaar tegen het werk ‘het grove realisme’, het gruwelijke van de voorstelling onderkend, waardoor ‘de grenzen der aethetica’ op het eerste gezicht overschreden lijken te zijn. Dit blijkt voor Thijm echter geen punt te zijn, integendeel: ‘Lof verdient de bedachtzaamheid, waarmede hij [Van Trigt], als dramadichter niet de bloed-storting zelve op het tooneel heeft willen brengen [...] daar zijn altijd

nog fijngevoelige geesten, die de onthouding, welke la scène ensanglantée verafschuwt, waardeeren'. Thijms bezwaar geldt de onwaarschijnlijkheid van de voorstelling. 'Ik heb niets tegen het zippelen van dat bloed langs de muurvoeting der gevangenis; ofschoon het ten hoogste bedenkelijk moet voorkomen, dat het bloed, bij de strekking ter pijnbank gestort, noodig zoû hebben met een goot buiten de pijnkamer gevoerd te worden; en ofschoon het min waarschijnlijk is, dat men dit achteloos op de straat heeft laten wechvloeyen.'

Thijms kritiek komt hierop neer, dat het schilderij 'geen zuivere gemoedsafdruk is'. Hij zegt van de kunstenaar, dat 'zijne stemming is voorgewend, al is zijne intentie oprecht. Als men werkelijk zijne ziel wil uitspreken, scheurt men daarvoor niet gehele bladzijden uit de mémoires van andere auteurs [...]. En dit heeft de Heer van Trigt gedaan, met opzicht tot Gallait.' Thijm verwijt de schilder dat hij Gallaits *Lijken van Egmont en Hoorne* eigenlijk in sommige delen heeft trachten te kopiëren (zie cat.nr. 16). Thijm noemt met name de figuren van de schildwacht en de edelman naast hem, maar ook 'het gevoel, dat den huiverenden groep der nieuwsgierigen een wraakroependen bezielt, lag reeds verdeeld over de gildebroeders bij Gallait.' Thijm vindt de reacties van de meeste afgebeelde personen overdreven. 'Dat stil vloeyende bloed is geen feit, dat plotseling treft, [...] het brengt slechts een lichten graad van ontzetting teweeg.' Van Trigt heeft te veel gestreefd naar verscheidenheid van uitdrukking bij zijn figuren. Tegelijk heeft hij getracht 'aan de eischen van de kunst der groepeerings te voldoen; daardoor is er geen harmonie in de bepaling van het moment. [...] Terwijl de auteur aan het pozeeren van zijn modellen is geweest, is de stemming hem ontzonken; daardoor heeft het tafereel iets opgeschikts, iets theatraals gekregen, dat een rustig kunstgenot onmogelijk maakt.'

De gevangenis van de Inquisitie in Antwerpen was gevestigd in het Steen. Van Trigt heeft deze oude burcht in de jaren dat hij aan de Antwerpse Academie studeerde, dagelijks kunnen zien. Het schilderij voldoet in één opzicht niet aan de criteria waaraan een goed historiestuk diende te beantwoorden. De afgebeelde personen en de gebeurtenissen zijn niet te identificeren. Het onderwerp is echter van een zo ernstig karakter dat niemand er in die tijd ook maar aan dacht het schilderij tot het historisch genre te rekenen.

Opmerkenswaard is dat Van Trigt niet een algemeen bekende held tot hoofdrolspeler van zijn stuk heeft gekozen, maar 'het volk'. Het waren de 'kleine luyden' geweest, die in de ogen van Abraham Kuyper het verzet tegen de Spanjaarden op gang hadden gebracht. Het binnendringen van realistische elementen in de historieschilderkunst van de latere negentiende eeuw kan eveneens een verklaring bieden voor de keuze van de schilder voor gewone mensen uit het volk.

Literatuur i.v.m. het schilderij

Het Nieuws van den Dag, 14 oktober 1872

Dietsche Warande x (1874), blz. 272-278

Catalogus Dordrechts Museum 1876, blz. 24

Johan Gram, *Onze schilders in Pulchri Studio*, Rotterdam z.j. [1881], blz. 149

C. Vosmaer, *Onze hedendaagsche schilders*, 's-Gravenhage z.j. [1881] I, H.A.

van Trigt, blz. 2-5

1559

13 C. Kruseman 1797-1857

'Vertrek van Philips den II uit de Nederlanden'

Doek, 270 × 200 cm

Gesigneerd en gedateerd: *C. Kruseman f 1832*

Tentoonstellingen: 's-Gravenhage 1833, nr. 162, 'Vertrek van Philips den II uit de Nederlanden' (met toelichting); Amsterdam 1834, nr. 246, aan de titel toegevoegd: 'den Prins van Oranje te kennen gevende, dat hij zijne bedoelingen tegen hem doorzag'; Rotterdam 1836, nr. 70, met titel als in 1833

Amsterdam, Rijksmuseum, in bruikleen aan Dienst verspreide rijkskollekties, 's-Gravenhage



Volgens de catalogus van de tentoonstelling in Den Haag, waar dit schilderij voor het eerst te zien was, betreft de hier uitgebeelde gebeurtenis een woedeaanval van de Spaanse koning Philips II naar de jonge Willem van Oranje. Na een inspectiereis door Zuid-Nederland, afgesloten met een vergadering in Gent, scheepte de koning zich in Vlissingen in, om vandaar weer Spanje te bereiken. Hij werd uitgeleide gedaan door de hoge adel, waaronder de prins. Op dat moment zou er iets zijn voorgevallen, dat door Schiller in zijn *Geschichte des Abfalls der Vereinigte Niederlande* breed wordt uitgemeten: Philips luchtte zijn opgekropte woede over het verzet van de adel, door Willem hierover de bitterste verwijten te maken, waarop de prins zich verdedigde met de opmerking, dat alles van de Staten uitging en dat deze oppositie rechtmatig was. Waarop Philips hem woedend bij de hand pakte-sommigen spreken hier van ‘de borst’ wat een dooreenschudden suggereert - en hem toebeet: ‘No, no los estados, ma vos! vos! vos!’ (Nee, niet de Staten, maar gij! gij! gij!).

De catalogus beroept zich op deze visie van Schiller, die op zijn beurt ongetwijfeld bij Louis Aubéry's *Mémoires* te raden is gegaan, de enige oudere bron waar het verhaal voorkomt, maar een verre van betrouwbare: het doel van Aubéry, die een en ander in 1680 schrijft, blijkt de geschiedschrijving van de *verdeeldheid* en het onvermijdelijke *verval* van de Republiek te zijn. Deze verschijnselen kunnen in zijn visie niet vroeg genoeg inzetten. Bij Schiller ligt het anders; het vrijheidsideaal kan zich voor hem niet vroeg genoeg manifesteren.

Al in het geschiedwerk van Arend (1851) wordt de zaak rechtgetrokken. De allesbehalve monarchistische schrijver wijst vanaf blz. 73 op de keurige volgzzaamheid van prins Willem, zijn katholieke geloof, zijn toegewijde brieven aan de koning. Bij het bewuste vertrek ontving de adel aanmerkelijke ‘gratificatiën’ (giften). Arend relateert ook Philips' ‘onbegrensde heerszucht, bloeddorstigheid en dweeperij’ waarvan de toelichting op het schilderij rept. In een brief aan Granvelle had de koning zojuist de wens uitgesproken de Spaanse troepen terug te trekken. Zijn bedoelingen met de Nederlanden waren in deze fase nog ‘welgemeend en opregt’, aldus Arend, die dan ook het verhaal van Aubéry, dat naast Schiller ook nog Bilderdijk bevrucht heeft, naar het rijk der fabelen verwijst.

Al in de inleiding van deze catalogus is geopperd, dat een onderwerp als dit, met de jonge voorvechter der calvinisten Oranje in de hoofdrol, in het vuur van de anti-roomse gevoelens na de Belgische ‘beroerten’ goed zou moeten vallen. Dat het niet vaker ter hand is genomen, zal te verklaren zijn uit het twijfelachtige allooï van de bronnen, en misschien uit de kritiek die op de onderwerpskeuze van Kruseman is geleverd. De recensent van *De Muzen* opent het vuur. Naar aanleiding van de tentoonstelling van 1834 in Amsterdam levert hij in de karakteristieke gesprek-op-een-tentoonstelling-vorm staaltjes van ongezoute kunstkritiek. ‘Ik geloof, dat men regt heeft den kunstenaar te vragen: Waarom hebt gij juist dat ogenblik, juist die dag gekozen?’ is zijn uitgangspunt bij het beoordelen van het schilderij van Kruseman. De keuze blijkt fout: Willem van Oranje had in een ‘roemrijker oogenblik van zijn leven’ moeten worden voorgesteld.

Andere bezwaren blijken uit het volgende: ‘Noch de schitterende kleuren, noch het zeldzame, Willem in zijne jeugd te ontmoeten, noch de reminiscenzen der Venetiaanse school overwonnen het pijnlijk gevoel, dat de woorden van het libretto [de titel] bij mij opwekten.’ De recensent doelt op het ‘doorzien’ van Willems bedoelingen, en heeft daar moeite mee. Als het verwijt van Philips ongegrond was,

is het afgebeelde moment de moeite niet waard. Maar zou de schilder werkelijk gedacht hebben dat het verwijt enige grond had? [...] maar neen, dit kan de schilder niet gemeend, niet bedoeld hebben.'

Het is hier duidelijk twijfel aan het gehalte van de bron, die het schilderij in de ogen van deze auteur onmogelijk maakt. Er is overigens een brief bekend van Jacob de Vos Wz. (de vader van de galerij-maecenas) aan de schrijver van dit artikel, waarin hij deze op het nutteloze van zijn pogingen wijst: Kruseman is te eigenzinnig. Ook De Vos had de 'ligtgeraakte' schilder op het 'min verkieslijke' van het onderwerp gewezen, 'doch hij wist mij, op zijne wijze, alle gemaakte bedenkingen op te lossen [...]'

Naast deze kritiek op het onderwerp is er nog de gebruikelijke formele kritiek. Blijft deze in *De Muzen* beperkt tot de weergave van de karakters, de *Nieuwe Amsterdamsche Courant* maakt er op gezag van 'kunstkenners, voor welker kennis en onpartijdigheid wij durven instaan', meer werk van: 'In de eerste plaats

merkt men aan, dat de Schilderij voor het aantal figuren te klein, of dat het aantal figuren voor de schilderij te groot is [...], dat Prins Willem, het hoofd-sujet des tafereels, niet *en face* maar geheel *en profil* voorgesteld zijnde, bijkans door niemand voor dien aan elk zoo wel bekenden Vorst erkend wordt [...]' Kruseman had dus de oude frontale portretten niet tot een 'nieuwe', verrassende Willem-en-profil mogen omsmelten, iets wat hij met veel durf gedaan heeft. Hetzelfde stuk heeft echter alle lof voor de briljante manier van schilderen. Ondanks alle kritiek werd het schilderij na onderhandelingen sinds 1833 ten slotte in maart 1840 door het Rijk aangekocht.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Louis Aubéry du Maurier, *Mémoires pour servir à l'histoire de Hollande* [...], Paris 1680, I, blz. 9
Arend, 11, 14, blz. 88-89

Literatuur i.v.m. het schilderij

Nieuwe Amsterdamsche Courant en Algemeen Handelsblad, nr. 905, vrijdag 26 september 1834
'Wenken en gevoelens over de jongste tentoonstelling van schilderijen te Amsterdam, 1834' in *De Muzen*, 1834-'35, blz. 175 e.v.
Brief van Jacob de Vos Wz. 'Aan den schrijver der Wenken en gevoelens [...]', 3 november 1834, Universiteitsbibliotheek, Amsterdam
De Beeldende Kunsten, 1840, blz. 184
[C.J. Gonnet], *Beschrijving der schilderijen in 's Rijks verzamelingen van kunstwerken van moderne meesters in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem*, 's-Gravenhage 1880, nr. 62
J. Knoef, *Van Romantiek tot Realisme*, Den Haag 1947, blz. 26 e.v.

1564

14 J. Israëls 1824-1911

Willem van Oranje verzet zich voor de eerste keer tegen de uitvoering van de decreten van de koning van Spanje

Doek, 123 × 168 cm

Gesigneerd en gedateerd: *Jozef Israëls 1855*

Tentoonstellingen: Wereldtentoonstelling Parijs 1855, nr. 1559, 'Le Prince Guillaume d'Orange s'opposant, pour la première fois, à l'exécution des décrets du roi d'Espagne'; Groningen 1858, nr. 131, 'Willem I, prins van

Oranje, weigert gevolg te geven aan de plakkaat van den Koning van Spanje. Zie de Raadsvergadering, gehouden kort na het vertrek van Granvelle omtrent het gezantschap van Egmont naar Philips'; Amsterdam (Panoramagebouw) 1885, nr. 3, 'Willem van Oranje weigert voor het eerst in de vergadering van den Raad der Nederlanden de bloedplakkaat van den Koning van Spanje te doen uitvoeren'

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Op oudejaarsavond 1564 wordt er in het paleis te Brussel door de Raad van State onder leiding van landvoogdes Margaretha van Parma beraadslaagd over de brief, die Egmond mee moet nemen naar Spanje om Philips er van te overtuigen, hoe ernstig de situatie in de Nederlanden is. Wij zijn getuige van het historische moment, waarop Willem van Oranje is opgestaan en protesteert tegen de al te voorzichtige bewoordingen, waarin de brief door Viglius, de voorzitter van de Raad van State, is opgesteld. De prins vindt dat er nu maar eens gezegd moet worden waar het op staat.

Voor een nadere beschrijving van de voorstelling kan het best de recensent van de *Algemeene Konst- en Letterbode* aan het woord gelaten worden: 'De landvoogdes, in haren hoogen gothischen zetel, wordt door de rondborstige taal van Oranje op het hevigst vertoornd; Viglius, die zich aan de andere zijde van de met rood fluweel bedekte tafel bevindt, schijnt geheel verbijsterd door het gehoorde, en houdt den blik strak voor zich heen geslagen; Barlaimont en Megen, typen van den fieren Nederlander, nemen beiden deel aan de moedige handeling van den Prins, in wiens gelaat en houding de Schilder, op uitmuntende wijze, edele, krachtige verontwaardiging heeft geprent; Egmond is, door stand, uitdrukking en kostuum, de juiste vertegenwoordiger van den strijdlust en de trotschheid, zoowel als van den rijkdom des Nederlandschen Adels. [...] tot in den monnik, die, met evenveel verbazing als verbittering, van achter de zetel der landvoogdes, het voorvallende gadeslaat, tot in de Spaansche soldaten, die, met hem, eene zeer duidelijk zichtbare zinspeling vormen op den gewapenden arm der Inquisitie, is het gewigt der handeling en hare beteekenis volmaakt terug gegeven.'

S.J. van den Bergh, die op Israëls' schilderij een gedicht maakte, verwoordde de belangrijkheid van het afgebeelde moment als volgt: 'Hier, waar hij [Willem] vrijheids eersten steen, | Die iedren moker tart, | Leî in 't tiras van 't Algemeen, | 't Verspaanscht gebroed tot smart.'

Wat Oranje die avond precies heeft gezegd, is niet overgeleverd. Wel weten we iets over de uitwerking van zijn woorden. Viglius, hevig ontdaan, werd de volgende ochtend door een beroerte getroffen. Er werd een nieuwe instructie ontworpen, die meer in overeenstemming

was met de mening van de prins. Resultaat leverde Egmonds reis echter niet op.

Israëls werd in het begin van de jaren vijftig gezien als een van Nederlands talentvolste historieschilders. Zijn *Willem bij Margaretha* was echter het laatste schilderij, waarin hij een vaderlands onderwerp behandelde. Het stuk vormde een van de paradedpaardjes op de Nederlandse inzending van de Wereldtentoonstelling te Parijs in 1855. Daar kreeg het zelfs van een gerenommeerd criticus als Delécluze een gunstige recensie. Hij prees de bescheiden middelen, waarmee de schilder zijn doel had bereikt, en het passende formaat, kwaliteiten, die volgens Delécluze dikwijls ver te zoeken waren bij Belgische schilders, als die soortgelijke onderwerpen behandelde. De ‘grandeur’ van de figuren was een Poussin waardig.

Delécluzes positieve oordeel is des te opmerkelijker, als men bedenkt, dat hij als David-leerling bijzonder veel waarde hechtte aan een duidelijk lijnvoering. Israëls' schilderij vertoont reeds in aanzet de voor zijn latere werken karakteristieke losse penseelvoering. In de *Kunstkronijk* verweet Van Westrheene de schilder ‘eene goede conceptie te bederven door wat al te vrije, schier slordige uitvoering’. Jammer, want ‘de oude Viglius, wien de stoute taal van Willem buiten zich zelve heeft gebracht van schrik, is eene uitmuntende figuur; maar koppen, handen en stoffen zijn met eene oppervlakkigheid geschilderd, die zelfs de verdienste van het koloriet afbreuk doet’. Latere critici als Carel Dake konden juist alleen om redenen van stilistische aard waardering voor het schilderij opbrengen.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

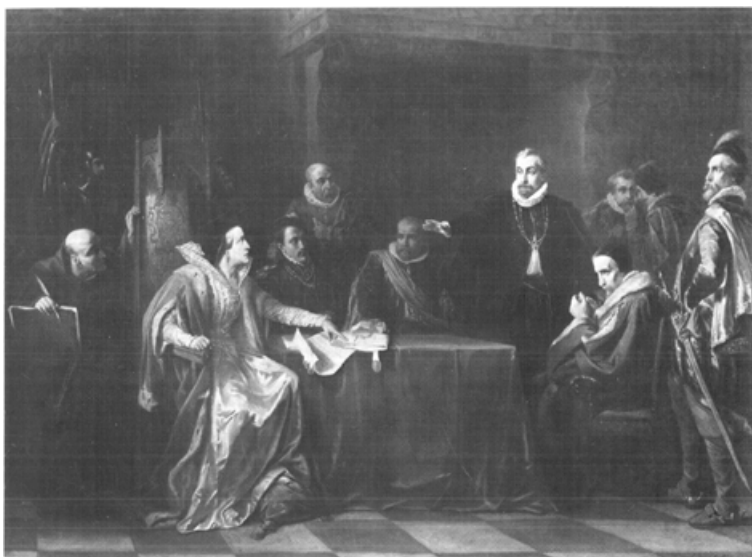
J.J. Moerman, ‘Willem van Oranje in de Raad van State’, *Schoolplaten voor de vaderlandse geschiedenis*, Groningen-Djakarta z.j.
Gulden Sporen, III, Groningen 1976, blz. 63-77

Literatuur i.v.m. het schilderij

Algemeene Konst- en Letterbode 1855, blz. 14
E.J. Delécluze, *Les beaux-arts dans les deux mondes en 1855*, Paris 1856, blz. 138
T. van Westrheene, *Kunstkronijk* 1856, blz. 41
S.J. van den Bergh, ‘Willem de Eerste, na aanleiding eener schilderij van den Heer Israëls’ in *Aurora. Jaarboekje voor 1856*, blz. 193-196, met gravure door D.J. Sluyter
C. Vosmaer, *Onze hedendaagsche schilders*, 's-Gravenhage z.j. [1881], blz. 2
Richard Muther, *The history of modern painting*, III, London 1891, blz. 233
H.L. Berckenhoff, *Stedelijk Museum te Amsterdam*, Amsterdam 1900, blz. 3
‘Kijkjes in het Stedelijk Museum’ in *Amsterdamsche Courant*, 19 april 1902
J.W.N. in *Weekblad Amsterdam*, 31 augustus 1902
Carel Dake, *Jozef Israëls*, Amsterdam z.j., blz. 17

Jan Veth, 'De Jeugd van Israëls' in *Portretstudies en Silhouetten*, Amsterdam 1907 blz. 114

Max Eisler, 'Jozef Israëls, Zandvoort 1855 in *Elseviers Maandschrift* 1911, blz. 272



1566**15 Ch. Rochussen 1814-1894*****Een hagepreek***

Aquarel, 27 × 54 cm

Gesigneerd en gedateerd: *CR 1876*Tentoonstelling: Amsterdam, Arti et Amicitiae (aquarellen en tekeningen)
1877, nr. 205, 'Een Hagepreek'

Haarlem, Teylers Museum

'Hagepreek' is een latere term voor de verboden bijeenkomsten, die door aanhangers van het nieuwe geloof in de openlucht werden gehouden. Op deze aquarel zien we zo'n hagepreek. Een groep mensen luistert hier aandachtig naar een predikant. Het is het moment van het gebed; de predikant, de handen gevouwen op de bijbel, heeft zijn ogen ten hemel geslagen. Enige burgers hebben zich van wapens voorzien voor het geval de overheid mocht ingrijpen. Voorbij het hekje houden enkele mannen te paard de wacht.

De hagepreken verspreidden zich in de loop van 1566 vanuit de zuidelijke Nederlanden in noordwaartse richting. Zij waren een uiting van het steeds openlijker wordende verzet tegen het beleid en de bepalingen van Philips II. In 1565 had een groep edelen zich verenigd in het bekende Compromis of Eedverbond der Edelen. In het voorjaar van 1566 overhandigden zij de landvoogdes Margaretha een smeekschrift, waarin werd aangedrongen op verzachting van de plakkatens, die tegen de ketters waren uitgevaardigd. Het volk, gesteund door de houding van vele edelen, vatte moed; naar het buitenland gevluchte predikanten keerden terug.

Wij weten niet of Rochussen een bepaalde hagepreek heeft willen uitbeelden en of hij zich door een voorbeeld heeft laten inspireren. Misschien kende hij Jan Luykens prent, die een hagepreek bij Antwerpen voorstelt. In de oeuvrecatalogus van Rochussen wordt terloops Amsterdam genoemd als de plaats, in welks omgeving de veldpredikatie te situeren is.

Opmerkelijk is de verwantschap van deze aquarel met de 1946 gedateerde schoolplaat van Isings. Deze stelt de hagepreek bij de Hoornbrug nabij Rijswijk in augustus 1566 voor. De gewezen monnik Pieter Gabriël predikt er voor een gehoor, waartussen zich onder meer Sonoy en Bloys van Treslong bevinden. De gehele compositie en details als de wachtposten, doen sterk aan de voorstelling van de door Isings zeer bewonderde Rochussen denken.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Gulden Sporen, III, Groningen 1976, blz. 79-90

Literatuur i.v.m. de aquarel

Franken & Obreen, nr. 827



1568**16 L. Gallait 1810-1887*****De laatste eerbewijzen aan Egmond en Hoorne***

Doek, 69 × 99 cm

Gesigineerd: *Louis Gallait*

Datering: na 1851

Reproductieprenten: A. Martinet; J. Schubert; C.W. Mieling, Atlas FM, 543^B

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Dit schilderij is een kleinere replica van het grote doek van 1851, dat zich nu in het museum van Doornik bevindt. We zien de leden van het Brusselse voetboogschuttersgilde in gedachten verzonken voor de baar met de lijken van de zojuist onthoofde graven van Egmond en Hoorne. Beider hoofden zijn weer op hun oorspronkelijke plaats boven aan de romp toegevoegd. Achter de baar houdt een Spaanse soldaat de wacht en observeert een spion van Alva de uitdrukkingen op het gezicht van de gildeleden. De oude eerbiedwaardige gildedeken houdt een pijl, het onderscheidingsteken der grootdignitarissen van het gilde, in de hand. De scène speelt zich af in het klooster der Minderbroeders.

De terechtstelling vond 5 juli 1568 publiekelijk plaats op de Grote Markt, als afschrikwekkende waarschuwing, dat niemand meer in zijn trouw aan de koning te kort zou schieten. Het gebeuren verwekte grote beroering, en niet alleen in Brussel. Zelfs van Spaansgezinden kon men horen, dat deze straf wel heel erg streng was geweest. Egmond, want om hém ging het en minder om Hoorne, was immers niet, zoals vele van de edelen, tot het protestantisme overgegaan. Bovendien, zo vond men, had hij de laatste tijd toch herhaaldelijk blijk gegeven van zijn trouw aan de koning.

De vraag in hoeverre Egmond onschuldig was, en of hij nu als held of als slachtoffer van zijn eigen kortzichtigheid te beschouwen is, heeft ook latere generaties beziggehouden. Vooral sedert de Verlichting kan men van een Egmond-revival spreken. Zij is voornamelijk op gang gebracht door Schiller en Goethe en heeft ondermeer haar uitdrukking gevonden in Beethovens ouverture. In hun ogen was Egmond het prototype van de martelaar der gewetensvrijheid. Deze visie werd in de negentiende eeuw in het bijzonder door liberalen aangehangen.

De criticus Beijnen stelde in zijn brochure over dit schilderij de vraag: wat heeft de Belg Gallait bewogen dit thema te gaan schilderen? In de vorm van een retorische vraag luidde het antwoord: ‘Slaan wij niet met belangstelling ook daar [België] de worsteling van de Katholieke met de liberale partij gade? Zoo wij wel onderrigt zijn behoort Gallait niet tot de eerste. [...] Hij gaf dus eene staatkundige geloofsbelijdenis [...]’.

Het is niet verwonderlijk, dat een dergelijk ambitieus schilderij - de grote versie meet 230 × 328 cm -, dat bovendien een controversieel onderwerp te zien gaf, de nodige reacties uitlokte. Zelfs in Nederland, waar het schilderij nooit op een van de tentoonstellingen van levende meesters geweest is, verschenen er aparte artikelen over in de kunsttijdschriften. De oorzaken van de overweldigende belangstelling alhier zijn enerzijds te vinden in het feit, dat een gebeurtenis is voorgesteld, die als een van de kernmomenten van de Nederlandse geschiedenis werd beschouwd. Anderzijds ging het hier om een werk, dat naar internationale maatstaven gerekend, tot de hoogste toppen van de eigentijdse historie-schilderkunst behoorde.

Ook de beoordeling in de Nederlandse kritiek kan niet los gezien worden van de visie op het geval Egmond. Voor protestanten was Egmond een zwakke persoonlijkheid geweest, die de aanhangers van het nieuwe geloof niet genoeg had vrijgelaten en door zijn weifelende houding in het verzet de 'goede zaak' had verraden. Deze visie is bepalend voor het oordeel van Beijnen. Zijn kritiek op het schilderij is als volgt samen te vatten. Egmond verdient ons medelijden niet. Gallait had beter zijn terechtstelling kunnen uitbeelden. Niet het lijk maar het schavot had moeten spreken. Het is toch als gevolg van 'de verontwaardiging, de nauwelijks verbeterde woede, die het schavot omringde', dat het Spaanse gezag zich definitief gehaat maakte, waardoor de opstand uiteindelijk kon slagen?

Beijnen's brochure was een reactie op een artikel van Van Vloten, voor wie de nadruk op de persoon van Egmond minder bezwaarlijk was. Van Vloten nu stond bekend als een vrijdenker; als overtuigd liberaal zal de traditionele protestantse visie minder vat op hem hebben gehad.

Over de ontstaansgeschiedenis van Gallait's schilderij zijn ons enige vermeldenswaardige details bekend. Om het effect van een zojuist afgeslagen hoofd te verkrijgen had Gallait voor de figuur van Egmond (op de voorgrond) de kop van de misdadiger Bomal gebruikt. Hij had het rechtstreeks van de guillotine naar zijn atelier laten brengen. Wezenlijker informatie verschaft de in prent gebrachte voorstudie (cat.nr. 16A). In een vroeger stadium had Gallait in plaats van het schuttersgilde de

wenende bisschop Rythovius, die de lijken met wijwater besprenkelt, een plaats op zijn schilderij toegedacht. Door Rythovius te vervangen door het zich in stille woede verbijtende schuttersgilde enerzijds en de Spaanse soldaat en de loerende spion anderzijds heeft de schilder de politieke en ideologische implicaties een duidelijker accent gegeven.

In zestiende-eeuwse bronnen is nergens vermeld dat de lijken opgebaard hebben gelegen. Zij werden al kort na de executie gekist; de hoofden werden eerst nog een paar uur op staken ten toon gesteld. Daarna trok een stoet onder leiding van het voetboogschuttersgilde (het zogeheten Grand Serment, het belangrijkste schuttersgilde van de stad) langs verschillende kerken de stad door, te beginnen met het Minderbroedersklooster. Gallait heeft als bron in de Brusselse tentoonstellingscatalogus opgegeven de *Histoire de la ville de Bruxelles* van A. Henne & A. Wouters, maar de betreffende passage aldaar met zijn fantasie aangevuld.

De populariteit van het schilderij was van dien aard, dat schrijvers van algemene beschouwingen over kunst er niet om heen konden zich rekenschap van het stuk te geven. In die gevallen viel het oordeel niet zelden in negatieve richting uit. In *Een Kunstpraatje*, een boekje geschreven door de als lithograaf bekende J.D. Steuerwald, uit de schrijver zich zeer kritisch over de compositionele kanten van het schilderij. Zijn belangrijkste bezwaar komt er op neer dat onze blikrichting van de hoofden via spion en soldaat onweerstaanbaar door het perspectief langs ‘het monnikje en zijn bedrijf’ de diepte in getrokken wordt, zodat de vonk, die van de hoofden via de gildebroeders op de toeschouwer moet overslaan, zijn uitwerking mist.

De filosoof Opzoomer noemt het schilderij in zijn *Het wezen en de grenzen der Kunst* ter illustratie van zijn op Lessing terug te voeren theorieën over de beperktheid in de uitdrukkingsmogelijkheden van de schilder. Op Gallaits schilderij ziet men volgens Opzoomer ‘alleen de lijken [...], niet de plant der vrijheid, die uit het bloed ook dezer martelaars zal ontkiemen [...]’. Bewondert men hier de schilder? Nee, men loopt warm voor de gedachte, die achter de voorstelling schuilt.

Een criticus, die Gallaits *Les têtes coupées* (de titel waaronder het schilderij al spoedig bekend raakte) als het non plus ultra beschouwde, was Alberdingk Thijm. De kunsthistoricus Gerard Brom heeft aan de hand van citaten uit Thijms geschriften uitgelegd, waarom deze criticus Van der Helsts *Schuttersmaaltijd ter viering van de Vrede van Munster* boven de *Nachtwacht*, en de Gallait weer boven de Van der Helst stelde. Thijm motiveerde zijn voorkeur voor de Gaillait in de volgende bewoordingen: ‘ik neem niet het stuk, dat den vrede verzinnebeeldt, maar waar de vreeslijkste burgerkrijg in vonkt: om dat ik uit moet roepen: dat is een levend idee, in harmonische vormen vleesch geworden.’

Literatuur i.v.m. het onderwerp

N.N.B.W. VII, blz. 131 en VIII, blz. 1300-1303

H. van Nuffel, *Lamoraal van Egmont in de Geschiedenis, Literatuur, Beeldende Kunst en Legende*, Leuven 1968

Literatuur i.v.m. het schilderij

Exposition générale des beaux-arts. Catalogue explicatif, Bruxelles 1851³, nr. 532

J. van Vloten, 'Gallait's lijken van Egmont en Hoorne' in *Album der Schoone Kunsten* 1853, blz. 3

L.R. Beijnen, *Gallait's lijken van Egmond en Hoorne beschouwd*, 's-Gravenhage 1854

A. Beeloo, 'Gallait's schilderij: Laatste eerbewijzen aan de graven Egmond en Hoorne' in *Album der Schoone Kunsten* 1854, blz. 37-38

Kramm, blz. 526-528

A. I[sing], 'Eene teekening van Louis Gallait' in *Nederlandsch Magazijn* 1861, blz. 245-246

J.D. Steuerwald, *Een Kunstpraatje*, Leiden 1863, blz. 57-62

C.W. Opzoomer, *Het wezen en de grenzen der Kunst*, Leiden 1875, blz. 28

Gerard Brom, *Schilderkunst en litteratuur in de 19e eeuw*, Utrecht-Antwerpen 1959, blz. 13

S. Le Bailly de Tillegem, *Le peintre Louis Gallait 1810-1887*, (dissertatie) Leuven 1973, blz. 201-212



CAT.NR. 16A Houtgravure van W.H. Stam naar een tekening van J.M. Schmidt Crans naar een voorstudie van L. Gallait voor *De Lijken van Egmond en Hoorne*, illustratie in het *Nederlandsch Magazijn* 1861, blz. 245



1573**17 J.H. Egenberger 1822-1897 & B. Wijnveld 1820-1902*****Kenau Hasselaar op de wallen van Haarlem***

Doek, 359 × 451 cm

Gesigneerd en gedateerd: *J.H. Egenberger. B. Wijnveld Jr 1854*

Tentoonstelling: Amsterdam 1856, nr. 483 (waarschijnlijk kleinere versie)

Reproductieprent: Ed. Taurel

Haarlem, Frans Hals-museum, in bruikleen aan het Koninklijk Nederlands Leger- en Wapen-museum 'Generaal Hoefler', Leiden

Een beschrijving van de voorstelling is te geven door een vroegere ondertitel van het schilderij te citeren: 'Het stelt voor het oogenblik dat de Spanjaarden, eene bres gemaakt hebbende, de stad trachten in te nemen, doch door Kenau Hasselaar aan het hoofd van Haarlems dappere vrouwenschaar worden afgeweerd. Onder de haar omringende vrouwen onderscheiden zich Jonkvrouwe Geertruida van Brederode als banierdraagster, de echtgenoot van den Burgemeester Kies, Maria van Schooten, Maria van der Laan, Henrica van Vliet en Brechta Proosten [...].'

Het beleg van Haarlem begon in december 1572. De stad moest zich uiteindelijk op 13 juli 1573 overgeven. De rol, die Kenau tijdens het beleg speelde, is volgens de huidige stand van wetenschap niet zo bijzonder geweest. Het beeld van Kenau als heldin van Haarlem, als aanvoester van een schare strijdende vrouwen, die de mannen in het gevecht terzijde hebben gestaan, blijkt onhoudbaar te zijn. Zij was gewoon een van de vele vrouwen, die tijdens het beleg meewerkten aan de versterking en verbetering der wallen, daarop waarschijnlijk ook wel wacht hielden en misschien zelfs wel aan sommige schermutselingen hebben deelgenomen. De berichten over meevechten en over het werpen van pek of kokende olie stammen uit zeer onbetrouwbare bronnen.

G.H. Kurtz heeft aangetoond dat een historische roman ten grondslag ligt aan de wijze, waarop het Kenau-thema in dit schilderij is opgevat, te weten *Het beleg en de verdediging van Haarlem, 1572-1573*, een boek, door J.F. Bosdijk onder het pseudoniem J. van de Capelle geschreven, dat in 1843 verscheen. Met name is daaraan het gegeven ontleend dat de aanzienlijkste vrouwen van de stad en de Jonkvrouwe van Brederode ondergeschikt zouden zijn geweest aan Kenau, een vrouw uit de burgerstand. Het is dit gegeven, waarover C. Ekama zich in 1872 zeer opwond toen hij het schilderij in zijn boek over het beleg van Haarlem ter sprake bracht: 'het onderscheid in stand is altijd zoo geweest en zal waarschijnlijk wel altijd zoo blijven, maar dit geval zou stellig wel zooveel opzien hebben gebaard, dat daarvan in de dagverhalen was melding gemaakt; doch deze zwijgen hierover [...].' Wat ook zijn ergernis wekt, is de aanwezigheid van Jonkvrouwe van Brederode, die in de geslachtsregisters van Brederode niet voorkomt.

Het schilderij van Egenberger en Wijnveld is een van de weinige Noordnederlandse historiestukken van een formaat waarmee een hele wand is te vullen en werd dan ook in opdracht door beide schilders vervaardigd. Het was een initiatief van de Haarlemse industrieel Thomas Wilson, Engelsman van geboorte, die na de Opstand van 1830 zijn werkterrein van België naar Holland verlegd had en in Haarlem een fabriek begonnen was. Op 25 november 1854 werd het grote doek op plechtige wijze door Carel Fodor, de bekende Amsterdamse kunstverzamelaar, namens de opdrachtgever aan de stad Haarlem aangeboden ter plaatsing in het stadhuis.

Ongetwijfeld kenden Fodor en Wilson elkaar beroepshalve. Fodor, die door de handel in steenkool schatrijk was geworden, voorzag vele fabrieken van dat materiaal. Misschien is hij, toen Wilson het plan voor een opdracht had opgevat, ook als ‘leverancier’ van de door deze gezochte schilders opgetreden, en heeft hij Egenberger en Wijnveld aanbevolen, die als docent verbonden waren aan de Amsterdamse Academie, waarvan hij bestuurslid was.

Egenberger had aan de Academie een hogere functie; hij heeft zeker het leeuwendeel voor zijn rekening genomen. Wijnveld wordt zelden in verband met het schilderij genoemd, al staat een op het schilderij geïnspireerde litho in Van Lenneps *Geschiedenissen* op zijn naam. Uit het notulenboek van de Raad van Bestuur van de Academie blijkt dat Egenberger toestemming werd verleend om gedurende enkele maanden een van de zalen van het Tentoonstellingsgebouw te gebruiken, omdat zijn eigen atelier te klein was. Tijdens een bezoek van de Koning en de Kroonprins kreeg Zijne Majesteit ook ‘eenige fragmenten in olieverw’ te zien. Het notulenboek vermeldt, dat de Koning zeer geboeid was en dat hij ‘daarover aan den Heer Egenberger Hoogstdezelfs tevredenheid’ heeft betuigd.

Het schilderij lokte zowel negatieve als positieve reacties uit. In de *Kunstkronijk* gaf het een criticus aanleiding om het punt van ‘de weinige aanmoediging en bescherming, welke ten onzent aan de dusgenoemde groote historische schilderkunst wordt verleend’, aan te snijden. Het initiatief van Wilson werd zeer geprezen. Het schilderij trof de criticus in het bijzonder door ‘al het vreeselijk wanhopige van den strijd tegen de aanvallers, [...] al de heldenmoed der

tot woede vervoerde vrouwenschaar [...].’ De recensent van de *Algemeene Konst- en Letterbode* achtte het werk ook wel geslaagd, maar vond het nogal aan de donkere kant.

Anderen waren minder gunstig in hun oordeel. Naar aanleiding van de in Rotterdam geëxposeerde kleinere versie oordeelde een criticus, dat men bij een ‘histoire bataille’ op zijn minst duidelijkheid en ‘mogelijkheid’ in de voorstelling mag verwachten. Evenzo ‘dat er effect, diepte, afstand en schuiving in de voorstelling zij’. De ‘vermoeyende verwarring’ wordt zelfs niet gerechtvaardigd door de verwoede strijd, die zich op Haarlems wallen heeft afgespeeld.

Nadat het stuk eenmaal op het Haarlemse stadhuis was geplaatst, werden nog maar zelden positieve geluiden gehoord. De reeds genoemde Ekama merkte in zijn kritiek verder op, dat kokende olie rook noch damp geeft. Hij had een arts horen zeggen, dat de stand van Kenau een anatomische onmogelijkheid is. ‘Heeft Kenau dáár het uiterlijk van een edele vrouw, van eene heldin door vaderlandsliefde vervoerd?’ De historische onjuistheden vormden voor Ekama echter het grootste bezwaar, want ‘het publiek, dat telkenmale in de gelegenheid is dit schilderij te zien, begint op het laatst aan zulk een feit te gelooven’.

De waardering voor het schilderij is niet toegenomen sedert Ekama zijn oordeel uitsprak. Kurtz schreef in 1956 zelfs, dat de directeur van het Frans Halsmuseum het werk, dat inmiddels naar de zolder van het museum was verhuisd, ‘te afgrijselijk’ vond ‘om in het openbaar ten toon te stellen.’

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Catalogus tentoonstelling *Men sagh Haerlem bestormen...*, Haarlem 1973, blz. 75

Literatuur i.v.m. het schilderij

S. de Jong, *Brieven geschreven op eene reize in België, gedurende junij en julij 1835*, Dordrecht 1836, blz. 67

Notulen van de vergaderingen van de Raad van Bestuur 1850-1855, blz. 246 en 302, Archief Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, Gemeentearchief Amsterdam

Algemeene Konst- en Letterbode 1854, blz. 374, 390

Kunstkronijk 1856, blz. 30, 72, 76, met litho door B.T. van Loo t.o. blz. 70

C. Ekama, *Beleg en verdediging van Haarlem in 1572 en 1573*, Haarlem 1872, blz. 97-98

De Wapenheraut 1901, blz. 53

J. Knoef, *Van Romantiek tot Realisme*, 's-Gravenhage 1947, blz. 157

G.H. Kurtz, *Ken u Symonsdochter van Haerlem*, Assen 1956, blz. 40-41

I.J. Brugmans, *Paardenkracht en Mensenmacht*, 's-Gravenhage 1961, blz. 74-75

Catalogus tentoonstelling *Carel Joseph Fodor (Amsterdam 1801-1860) en zijn schilderijenverzameling*, Amsterdams Historisch Museum 1975, blz. 4

1573

18 P. Barbiers Bzn. 1772-1837

Het ogenblik, waarop Pieter Dirkz. Hasselaer zich bekend maakte, toen de Spanjaarden zijn jongere broer Claes Dirkz. in zijn plaats wilden arresteren

Aquarel, 57 × 75,5 cm

Opschrift op afzonderlijke stroken: *Het gevange neemen van Pieter Dirkz. Hasselaar op den 10den julij 1573 naar den overgaaf van Haarlem aan den Spanjaarden, toen dezelve zijn broeder in zijne plaats wilde nemen, den eerstgen. zegde 'zoo gij den vendrik zoekt, laat deeze los ik ben het'; door P. Barbiers geïnventeerd en getekend en door de Maatschappij Felix Meritis in den maand decem. a^o 1810 met den goude eer penning bekroond.*

Wie eert den stervling niet, wiens borst van liefde brandt | voor ware broedermin en voor zijn vaderlandt | De deugd van Hasselaar kan ons ten voorbeeld strekken | en vriend en vreemdeling moet zij tot eerbied wekken

Datering: 1809

Reproductieprent: gravure door D. Veelwaard in *Algemeene Konst- en Letterbode*, 1811 deel 2, blz. 147; Atlas FM, nr. 628 en 629

Amsterdam, Rijksmuseum

De familie Hasselaer zit juist aan tafel, als de Spanjaarden het huis aan de Grote Markt binnen dringen om de vaandrig Pieter Dirkz. te arresteren. Zij zien echter diens broer Claes voor hém aan en willen deze dan ook de boeien aanleggen. Op dat moment staat Pieter op, wijst met zijn rechter hand op zich zelf, met zijn linker op zijn broer en zegt tot de Spaanse officier: 'Als u de vaandrig zoekt, laat hem los, ik ben het.' De moeder van de broeders Hasselaer is door het gebeurde hevig ontsteld, maar haar zuster Kenau schiet haar te hulp en reikt een glas water aan. Door het raam is de toren van de St. Bavo zichtbaar, van waar de bloedvlag uithangt ten teken dat er terechtstellingen plaats vinden.

Pieter Dirkz. Hasselaer (1554-1616) behoorde tot de zeventenvijftig burgers op wie het generaal pardon, dat Alva op 21 augustus 1573 na de overgave van Haarlem aan de Spanjaarden had afgekondigd, niet van toepassing was. Hij werd nog in die maand (en niet op 10 juli, zoals het opschrift vermeldt) gearresteerd, maar kort daarna weer vrij gelaten. Tezamen met zijn broer Claes (overleden in 1592) was hij de stamvader van het bekende Amsterdamse regentengeslacht Hasselaer; de befaamde Kenau was hun tante. Het verhaal over de arrestatie is door Hooft uit de mond van Pieter Hasselaer zelf opgetekend.

Pieter Barbiers behoorde tot de eerste kunstenaars, die in het historische vak vaderlandse onderwerpen uitbeeldden. In 1804 won hij bij de prijsvraag van het

Genootschap Felix Meritis voor de beste ‘historiële teekening’ met als onderwerp ‘de familie van Van Oldenbarnevelt smeekt om vergiffenis bij Prins Maurits’ een eervolle vermelding.

Voor deze tekening werd hij in 1810 met de gouden medaille bekroond. De voorstelling werd meteen in prent gebracht en, voorzien van een uitgebreid commentaar, gepubliceerd in de *Algemeene Konst- en Letterbode* van 1811. Dat commentaar geeft een scherp inzicht in de opvattingen, die er bij Barbiers en bij de kunstcritici leefden omtrent de wijze van behandeling van onderwerpen als deze.

De commentator begint met te wijzen op de aanwezigheid van Kenau, de tante van de hoofdpersoon. Nergens is geboekstaafd, dat deze dappere verdedigster van Haarlem aanwezig was op het moment van de arrestatie, maar ‘eene vrouw van die vermaardheid’



CAT.NR. 18A P. Barbiers, *De arrestatie van Hasselaer* (tekening). Amsterdam, Rijksprentenkabinet



mocht eenvoudigweg niet ontbreken, integendeel, haar aanwezigheid in de compositie moest als een ‘wezenlijk’ en ‘gelukkig bijsierraad’ worden aangemerkt. Hoewel Pieter Hasselaer onmiskenbaar de held en hoofdfiguur was, moest Barbiers ook aan de vermaarde Kenau een - secundaire - heldenrol toebedelen. Hij loste dit probleem op door haar zo te laten reageren ‘als bij dit voorval van haar te verwachten was’: zij schiet haar zuster te hulp met ‘het eerst bij de hand zijnde middel tegen den schrik’, een glaasje water.

Barbiers heeft geworsteld met het probleem welke plaats en betekenis hij aan Kenau moest toekennen, zonder de hoofdpersoon te kort te doen. Dat blijkt uit twee voorstudies, die in het Rijksprentenkabinet worden bewaard. Een potloodschets (Inv. '55:71) komt wat de verdeling en de functies van de figuren in de compositie betreft in hoofdzaak overeen met het eindresultaat. Een tweede penseeltekening echter (Inv. '55:70) stelt de figuur van Kenau en die van haar neef Pieter als van even groot belang naast elkaar (cat.nr. 18A). Kennelijk was Barbiers met deze oplossing niet tevreden, vooral ook omdat de psychologische relaties tussen de hoofd- en bijfiguren en de aard van de emoties niet duidelijk zijn. De commentator van 1811 prijst juist in het definitieve resultaat de fraaie contrasten van aandoeningen en hartstochten. Hij wijst er ook op, dat Barbiers zich zoveel mogelijk aan de ‘historische waarheid’ heeft gehouden, bijvoorbeeld bij de weergave van tafelgerei en huisraad. De familie is in rouwgewaad gestoken, omdat de echtgenoot, vader en broeder Dirk Hasselaer kort tevoren was overleden.

Een probleem deed zich voor welke trekken Barbiers aan de jonge Pieter Hasselaer moest verlenen. Voor de beroemde Kenau waren voldoende portretvoorbeelden aanwezig, niet echter voor haar neef Pieter. De tekenaar koos toen voor het ‘verjeugdigen’ van het portret in Wagenaars *Beschrijving van Amsterdam* (cat.nr. 18B), dat Hasselaer op oudere leeftijd toonde. De criticus van 1811 vraagt zich af, of Barbiers zich hier niet aan te enge banden heeft gelegd.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

P.C. Hooft, *Nederlandsche Historien*, Amsterdam-Leiden, 1703⁴, blz. 325
Wagenaar, *Amsterdam*, I, blz. 330

Literatuur i.v.m. de tekening

Gemeentearchief Amsterdam, *Archief Felix Meritis* nr. 127, f. 45, 47 en nr. 130, no 26
Algemeene Konst- en Letterbode 1810, deel 1, blz. 11
Algemeene Konst- en Letterbode 1811, deel 1, blz. 11
Algemeene Konst- en Letterbode 1811, deel 2, blz. 147-150
Bulletin van het Rijksmuseum, XXV (1977), blz. 71 en 83



CAT.NR. 18B J. Houbraken, *Portret van Pieter Dirksz Hasselaer* (ets), illustratie in Wagenaar, *Amsterdam*, 1, blz. 330

1573

19 P. Barbiers Bzn. 1772-1837***Brooduitdeling door burgemeester Van der Mathe in het Zijklooster te Haarlem***

Doek, 126 × 157 cm

Gesigneerd: *P. Barbiers Bz*

Tentoonstelling: Haarlem 1825, nr. 19, 'Brooduitdeling door den burgemeester Van der Maats, te Haarlem, even na de overgaaf dier stad aan de Spanjaarden'

Haarlem, Frans Halsmuseum

Dat er in de tachtigjarige oorlog ook integere en humane katholieken waren, bewijst het verhaal over de Haarlemse burgemeester Van der Mathe. Als katholiek en vicaris van de Haarlemse bisschop sinds 1562 was hij aanhanger van de Spaansgezinde partij. Toen de stad de kant van de Prins koos, werd zijn positie moeilijk; met de bisschop en een aantal andere katholieken week hij uit. Toen hij tijdens het beleg adjudant van Don Frederik werd, was hij daarmee alleen maar consequent.

Na de overgave van de stad op 13 juli 1573 moest de bevolking de wapens op het stadhuis afgeven, waarna de mannen in het Zijklooster en de vrouwen en kinderen in de Grote Kerk werden verzameld. Iedereen was, niet zonder reden, bang voor een herhaling van de Naardense moordpartijen. Maar Van der Mathe stelde de mannen in het Zijklooster gerust: Don Frederik zou de bevolking sparen als er een afkoopsom van tweehonderdveertigduizend gulden werd opgebracht. 's Avonds kregen de burgers voor het eerst in vijf of zes weken weer brood, 'tarwebollen' om precies te zijn.

Barbiers lijkt de twee laatste gebeurtenissen in zijn schilderij te hebben versmolten. De oude bronnen, *Harlemias* van Schrevelius en Willem Jansz. Verwers dagboek (1572-'81), noemen als gezelschap van Van der Mathe tijdens de 'geruststelling' een andere oudburgemeester en mr. Verlenius, vicaris van de bisschop. We zien hen duidelijk rechts in het schilderij figureren. Links staat dan Van der Mathe al brood uit te delen.

Dat hij in feite-onbewust of bewustgebruikt is om de bevolking rustig te houden, is twee dagen na zijn optreden pijnlijk gebleken: in grote hoeveelheden werden soldaten en burgers terechtgesteld. Maar tot een massale uitmoording als in Naarden is het niet gekomen; de tijdgenoot en het nageslacht zullen dit uit de invloed van gezaghebbende Spaansgezinden als Van der Mathe verklaard hebben, die ook al, volgens Verwer, 'veel aerbeijts ende getrouwe dienst voor haer medeburgeren ende vrienden gedaen hebben indt tracteren van den accoordt [bij de overgave]'. Zo kon deze katholiek al in 1575 weer burgemeester worden, en zo'n tweehonderdvijftig jaar later hoofdpersoon in een belangrijk schilderij.

Waarom belangrijk? Het feit dat Immerzeel het als enige werk van Barbiers vermeldt, zegt al iets, maar ook werd het volgens deze biograaf 'voor die stad [Haarlem] aangekocht, en is op Burgemeesters-kamer geplaatst geworden'. Koper,

zo blijkt uit de raadsnotulen, was het raadslid L.J. Quarles van Ufford, die het in 1838 aan de stad schonk. Hij zal het kort te voren hebben verworven op de veiling van Barbiers' nagelaten boedel, op 19 december 1837 (Immerzeel vermeldt 7 februari 1838). Men besloot het in de raadszaal te hangen.

Een ander aspect is de datering van het werk, en in samenhang hiermee het 'plaatsen' van de belangstelling voor de verzoenende burgemeestersfiguur. In Inleiding I van de catalogus wordt geschetst welke motieven er in de vroegste fase van de Nederlandse historieschilderkunst achter de onderwerpskeuze kunnen zitten. Het kiezen van een katholieke burgemeester, die door zijn invloed protestantse levens redde, pleit voor een jaar van ontstaan in de Restauratie. De stijl sluit dit niet uit, maar wijst eerder op 1815 dan op 1825 (tentoonstelling Haarlem). In ieder geval had Barbiers de nijpende hongersnood van de Franse tijd, waardoor het inwoneraantal onder dat van 1573 daalde, nog vers in het geheugen, zodat de uitbeelding van verhongerde burgers geen hoofdprobleem kon zijn.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Theod. Schrevelius, *Harlemias, ofte de eerste stichtinghe der stad Haerlem, het toenemen en vergrootinghe enz.*, Haarlem 1648, blz. 133-134

Willem Janszoon Verwer, *Memoriaelbouck. Dagboek van gebeurtenissen te Haarlem van 1572-1581* (aantekeningen van J.J. Temminck), Haarlem 1973, blz. 111-112

J.J. Temminck, *Haarlem vroeger en nu*, Bussum 1971, blz. 78 en 80

Literatuur i.v.m. het schilderij

Opregte Haarlemsche Courant, 12 december 1837
Haarlem, notulen raadsvergadering 10 januari 1838, nr. 12
Immerzeel, I (1842), blz. 30





1574

20 J.H. van de Laar 1807-1874***Lambert Melissoon door de Spanjaarden achterhaald***

Doek, 90 × 104,5 cm

Gesigeneerd en gedateerd: *J.H. van de Laar 1854*

Hoorn, Westfries Museum

Lambert Melissoon uit Westzaan probeert als dierbaarste goed zijn moeder uit de handen van de plunderende Spaanse soldaten te redden. Tijdens zijn vlucht over de bevroren sloten wordt hij echter achterhaald door op buit beluste Spanjaarden. Als zij bemerken, dat de door hem voortgetrokken slee niet de verwachte kostbaarheden maar Lamberts halfbevroren moeder bevat, moeten zij hem beschaamd vrijuit laten gaan. Op dit schilderij van Van de Laar beveelt de (rechtschapen) hoofdman, getroffen door zoveel moederliefde, zijn manschappen moeder en zoon ongedeerd te laten.

Het tafereel moet zich in het begin van 1574 afgespeeld hebben, toen de Spaanse troepen plunderend en brandstichtend door Noord-Holland trokken. De geschiedenis wordt al vermeld kort na 1600 in een Hoornse kroniek. In deze stad is de herinnering aan Lamberts daad altijd levendig gebleven, omdat hij zich daar na zijn vlucht metterwoon had gevestigd. Nationale bekendheid kreeg hij vooral door Tollens' gedicht *De jongeling van Westzanen*, dat in de jaren twintig van de vorige eeuw in druk verscheen. Daarin wordt Lambert als de 'Hollandsche Aeneas' bezongen. Ontsnapte Aeneas met zijn vader op zijn rug uit het brandende Troje, Lambert trok zijn moeder op een slee uit het brandende Westzaan: 'Wat slaan wij dan naar verder strand, | Naar vroeger eeuw den aanblik toch, | En volgen uit den Troischen brand | Eneën en Anchisen nog? | Wat vreemde fabelpennen schreven, | Dat is op onzen grond bedreven.'

In de inleiding is reeds vermeld, dat Van de Laar voor zijn onderwerpen bij voorkeur bij Tollens te rade ging. Het is mogelijk, dat hij ook het indertijd populaire toneelstuk van mevrouw A.P. Muller-Westerman (1834) heeft gezien. Sommige bijzonderheden op het schilderij komen wel in haar toneelstuk voor maar niet bij Tollens, die niet nader op details ingaat. Zo zijn haar aanwijzingen voor het decor van het tweede bedrijf: 'In het verschiet vertoonen zich eenige brandende dorpen, ter linkerzijde van den aanschouwer eenig riet.' In dat bedrijf laat de schrijfster Lambert snel met zijn slee het riet induiken, als hij de Spanjaarden ziet naderen.

Het was niet de eerste keer, dat Van de Laar Lambert Melisz. uitbeeldde. Twee jaar voor de première van het bovengenoemde toneelstuk had hij reeds *De moederlievende jongeling van Westzanen* geëxposeerd. We weten niet of dit schilderij veel verschilt van het twintig jaar latere werk. Het latere werk is nooit op een van de tentoonstellingen van levende meesters geweest, om redenen die aanstonds duidelijk zullen worden.

Van der Aa vermeldt dat enkele van de aanzienlijkste families van Hoorn van Lambert afstammen. Van een verhevigde belangstelling voor Lambert en zijn nakomelingschap in de jaren vlak voor het schilderij is ontstaan, getuigen een paar

berichten in *De Navorscher*, in de jaargangen 1852-'54. Daarin wordt met name de familie VerLoren van Themaat genoemd, van wie, zo bleek na onderzoek, de opdracht voor het schilderij afkomstig is. De familieleden hielden de herinnering aan hun stamvader hoog in ere, waarvoor zij zich echter baseerden op een niet helemaal waterdichte geslachtslijst. Eén van hen, mr. Hendrik VerLoren van Themaat, heeft het stuk laten schilderen, waarschijnlijk ter gelegenheid van zijn huwelijk.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

H. Tollens, *Nieuwe gedichten. Tweede Deel*, 's-Gravenhage 1828, blz. 59-64
A.P. Muller-Westerman, *Lambert Melisz of de ouderlievende jongeling van Westzanen*, Amsterdam 1834, blz. 45 en 61
De Navorscher 1852, blz. 278 en 1854, Bijvoegsel, blz. x
Van der Aa, XII, 1, blz. 559

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus tentoonstelling *De 19e eeuw. Theater in Nederland*, Toneelmuseum, Amsterdam 1977, blz. 18
Gegevens over de opdrachtgever werden verschaft door de heer H.W. Saaltink van het Westfries Museum in Hoorn

1574

21 G. Wappers 1803-1874***De zelfopoffering van Burgemeester Van der Werff***

Doek, 338 × 406 cm

Gesigeneerd en gedateerd: *Gustaf Wappers 1829*

Tentoonstelling: Brussel 1830, nr. 163

Reproductieprent: F. Lherié, Adas FM, nr. 676

Utrecht, Centraal Museum

Wappers heeft op dit schilderij het waarschijnlijk meest bekende ogenblik uit het beleg van Leiden weergegeven, namelijk het moment dat Burgemeester Pieter Adriaansz. van der Werff de uitgehongerde burgers, die hem proberen over te halen de stad maar aan de Spanjaarden over te geven, zijn eigen lichaam als voedsel aanbiedt. Jan Fruytiers, de eerste geschiedschrijver van het beleg, heeft zijn woorden als volgt overgeleverd: ‘Zijt gij dan met mijn dood geholpen, neemt mijn lichaam, snijd dat aan stukken, ende deylt daar van soo veele als strekken mach, ik bens getroost’.

De gebeurtenis heeft zich waarschijnlijk in de loop van september 1574 afgespeeld. De stad was sedert mei door de Spanjaarden ingesloten en er heerste grote hongersnood. Velen onder de bevolking wilden uit wanhoop de stad aan de Spanjaarden overgeven. De woorden van Van der Werff inspireerden de bevolking echter om het vol te houden tot op 3 oktober de stad werd ontzet.

In de vorige eeuw gold Van der Werff als een der meest voorbeeldige helden uit de vaderlandse geschiedenis. Men zag in hem de drijvende kracht achter het verzet van de Leidse bevolking en omdat hij een gewone burger was geweest beschouwde men hem als een prototype van de vrijheidslievende Nederlander. Hierbij kwam nog dat hij tijdens het beleg een gematigde houding had aangenomen bij de godsdienstige geschillen; daarom werd hij vooral graag uitgebeeld onder de regering van koning Willem I, die immers zowel het protestantse noorden als het katholieke zuiden van zijn rijk vreedzaam naast elkaar wilde doen samengaan.

Dit beeld van Van der Werff handhaafde zich gedurende het grootste deel van de negentiende eeuw. Fruin relativeerde weliswaar in 1874 zijn rol in het beleg en toonde aan dat hij lang niet zo onverzettelijk was geweest als men graag zag, maar dat had voorlopig nog weinig invloed op de waardering voor hem, die in 1884 resulteerde in een monument (cat.nr. 98). Dat Van der Werff zijn lichaam aan de hongerige burgers had aangeboden werd zelfs door Fruin niet betwijfeld; dat deed alleen Bilderdijk, maar diens visie werd door niemand serieus genomen.

Waar deze gebeurtenis zich precies in Leiden heeft afgespeeld is niet bekend. Fruytiers schrijft slechts: ‘Sommigen quaamen [...] bij den burgemeester [...]’ en ook in de zeventiende-eeuwse toneelstukken van Duym en Bontius is geen nadere plaatsaanduiding te vinden. Ook Wagenaar laat in het midden waar het nu precies is

gebeurd, al suggereert hij wel dat het niet voor het stadhuis was. In haar toneelstuk uit 1774 laat Lucretia van Merken de scène bij Van der Werff thuis afspelen, terwijl M. Westerman in 1809 Van der Werff zijn beroemde uitspraak bij de Vliet laat doen in de buurt van een brug. A. van der Hoop (1833) en A.D. van Buren Schele (1835) situeren de gebeurtenis op straat voor de deur van zijn huis.

Het bekendste schilderij van dit onderwerp, door M.I. van Bree uit 1817 (cat.nr. 21A), is ook niet duidelijk wat betreft de plaats van handeling. Van Bree heeft op de achtergrond een niet bestaand plein geschilderd, waarbij alleen de Hooglandse kerk, die boven de huizen oprijst, aangeeft dat het ergens in Leiden zou moeten zijn. Met het gebouw rechts heeft hij vermoedelijk het stadhuis willen aangeven, maar de afgebeelde voorgevel is geheel aan zijn verbeelding ontsproten. Wappers heeft evenals zijn leermeester Van Bree de gebeurtenis op straat gesitueerd, hoewel hij, weer evenals Van Bree, de figuur van Van der Werff heel duidelijk heeft gebaseerd op de illustratie van Vinkeles bij het toneelstuk van Lucretia van Merken (cat.nr. 21B), waar zij zich binnenshuis afspeelt. Wel heeft Wappers, in tegenstelling tot Van Bree, zich moeite gegeven om voor zijn uitbeelding een bestaande situatie te nemen, namelijk de Breesstraat voor het stadhuis. Hierbij heeft hij er echter niet aan gedacht dat de voorgevel van het Leidse stadhuis er pas na de verbouwing van 1594 zou uitzien zoals hij die hier heeft weergegeven.

Dat Wappers voor dit stuk, dat zijn eerste grote compositie was, hetzelfde onderwerp als zijn leermeester koos, wordt door de recensent van de *Algemeene Konst- en Letterbode* met de volgende anekdote verklaard: Van Bree zou eens hebben gezegd dat Wappers geen grote stukken kon schilderen; deze zou toen hebben willen aantonen dat hij dat wel kon en daarom juist dit onderwerp hebben gekozen, ‘hetwelk wel den man van genie, geestdrift en het loffelijk gevoel van beleedigde eerzucht teekent’.

Met dit schilderij, dat in 1830 in Brussel werd geëxposeerd (cat.nr. 21C), was Wappers in één klap beroemd. De recensent van de *Algemeene Konst- en Letterbode* noemde het ‘de





CAT.NR. 21A M.I. van Bree, *De zelfopoffering van Burgemeester van der Werff*. Leiden, Stedelijk Museum 'de Lakenhal'



CAT.NR. 21B R. Vinkeles, *De Zelfopoffering van Burgemeester van der Werff* (ets). Amsterdam, Rijksprentenkabinet (Atlas FM, nr. 680a)

voortreffelijkste en volkomenste schilderij' sinds jaren. In 1839 schreef de criticus van *De Beeldende Kunsten* dat met Wappers de Vlaamse school weer was herleefd en dat dit schilderij 'als de knoop' was die, 'om zoo te spreken, de afgebroken draad van twee tijdperken aan een hechte', en hij vergeleek Wappers met zijn grote voorganger Rubens. Het schilderij werd in 1830 door de Prins van Oranje, de latere koning Willem II, aangekocht, waarbij deze de vraagprijs van vierduizend gulden verdubbelde.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

- Jan Fruytiers, *Korte beschrijvinge van de strenge belegeringe en wonderbaarlijke verlossinge der stad Leiden* (met eenige aantekeningen van Pieter Scriverius), Haarlem 1739, blz. 107 (heruitgave van de tweede druk uit 1577; in de eerste druk uit 1574 wordt niets over de opoffering van Van der Werff geschreven)
- Jacob Duym, *Belegering der stad Leyden, door den conincx van Spangien in den jare 1574 ende het wonderbaerlijck ontset op den derden dagh van october 1574*, Leyden 1634
- Reynerius Bontius, *Belegering en ontzetting der stad Leyden*, Amsterdam 1821, blz. 33 (late herdruk; de eerste druk is uit de eerste helft van de zeventiende eeuw)
- Lucretia van Winter, geb. van Merken, *Het beleg der stad Leyden*, treurspel, Amsterdam 1774, blz. 66
- Wagenaar, *Historie*, VI, blz. 491
- M. Westerman, *Het ontzet der stad Leiden*, geschiedkundig tafereel in drie bedrijven, Amsterdam 1809, blz. 76
- J.W. te Water, 'Levensbijzonderheden van Pieter Adriaansz van der Werff' in *Verhandelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leyden*, II (1814), eerste stuk, blz. 103-104
- A. van der Hoop jr., *Leyden ontzet in 1574*, dichterlijk verhaal, Amsterdam 1833, blz. 47-50
- W. Bilderdijk, *Geschiedenis des Vaderlands*, uitgegeven door Prof. H.W. Tydeman, Amsterdam 1834, VI, blz. 268 en 300
- A.D. van Buren Schele, *Magdalena Moons, of het beleg van Leyden*, Amsterdam 1835, blz. 152-155
- G.D.J. Schotel, *Het leven van Pieter Adriaansz van de Werff*, Leiden 1874, blz. 26-30
- Fruin, *Verspreide Geschriften* II, blz. 385-490: 'Het beleg en ontzet der stad Leiden in 1574' (zie speciaal blz. 437)
- Waardevolle gegevens werden ontleend aan een ongepubliceerde lezing over beleg en ontzet van Leiden, door M.L. Wurfain, 1974

Literatuur i.v.m. het schilderij

Algemeene Konst- en Letterbode 1832, deel 1, blz. 92-93
De Beeldende Kunsten I (1839-'40), blz. 259-260
De Nederlandsche Kunst-Spiegel II (1846-'47), blz. 322-323
Immerzeel III, blz. 219
Kramm VI, blz. 1827
Sleeckx, 'Wappers', *Nederlandsche Kunstbode* II (1875), blz. 92
R. Muther, *The History of modern painting*, London 1895, I, blz. 443-444
H. Hymans, *Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1906, blz. 26-27
Centraal Museum Utrecht, Catalogus der schilderijen, 1952, blz. 461-462, nr.
1353



CAT.NR. 21C Dewasme-Pletinckx, *Schilderijtentoonstelling te Brussel, 1830*. Links vooraan hangt het schilderij van Wappers. (litho naar J.B. Madou). Amsterdam, Rijksprentenkabinet (Atlas FM, nr. 6344)



CAT.NR. 22B C. Visscher, *Portret van Magdalena Moons* (ets). Amsterdam, Rijksprentenkabinet

1574**22 S. Opzoomer 1819-1878*****Magdalena Moons bij Valdez***

Paneel, 77,5 × 65 cm

Datering: ca. 1848

Tentoonstelling: Amsterdam 1848, nr. 516 (niet in catalogus vermeld)

Amsterdam, Rijksmuseum

Opzoomer heeft hier het moment uitgebeeld waarop Valdez, de bevelhebber van de Spaanse troepen die in 1574 Leiden belegerden, in zijn tent wordt opgezocht door Magdalena Moons, zijn verloofde, die hem smeekt de voorgenomen bestorming van de stad nog enige dagen uit te stellen. Hierbij zegt ze hem, dat zij niet meer met hem wil trouwen, als hij de bestorming van Leiden, waar ze vele vrienden heeft wonen, doorzet. Volgens het verhaal zwichtte Valdez hiervoor en verspeelde zo zijn laatste kans de stad in te nemen. De volgende dag draaide de wind en wakkerde aan, waardoor het zeewater door de doorgestoken dijken werd gestuwd en het land rondom Leiden onderliep. Hierdoor werden de Spanjaarden gedwongen het beleg op te breken en kon de Geuzenvloot de stad bereiken.

Magdalena Moons kwam uit een aanzienlijke katholieke familie. Haar vader was raadsheer van Karel v geweest en haar broer bekleedde later verschillende ambten onder Philips II. In 1574 woonde zij met haar familie in Den Haag, waar zij Valdez zou hebben ontmoet, die haar ten huwelijk vroeg. Na het opbreken van het beleg van Leiden zouden ze in Antwerpen zijn getrouwd.

In het begin van de negentiende eeuw was Magdalena Moons een populaire historische figuur. Zij kwam voor in verschillende toneelstukken over het beleg van Leiden en Bilderdijk wijdde in 1823 zelfs een gedicht aan haar, waarin ze ‘Leydens behoederesse’ werd genoemd. Men beschouwde haar als een voorbeeldige heldin, die het landsbelang boven haar persoonlijke belang stelde, of, zoals W. Greeven het in 1826 formuleerde, ‘in den bangste strijd, dien immer het Vaderland gestreden heeft, geen moed noch leven, maar, wat oneindig meerder zegt, hare liefde aan dat Vaderland ten offer bragt [...]’.

Al spoedig rees er echter twijfel aan haar rol in het ontzet van Leiden. In zijn introductie op de rede van Greeven merkte H. Tydeman op dat het wel een mooi verhaal was, maar niet op betrouwbare bronnen berustte. In zijn commentaar op Bilderdijks *Geschiedenis des Vaderlands* (1834) lichtte hij zijn bezwaren verder toe: Valdez zou niet over voldoende troepen en materieel hebben beschikt om met succes een bestorming uit te voeren, zodat daarvan geen sprake kon zijn geweest en er dus ook geen reden voor Magdalena's tussenkomst had bestaan. Toch bleven sommigen geloof aan het verhaal hechten. J.H. Eichman stelde nog in 1868, dat niet was bewezen dat zij géén rol had gespeeld bij het ontzet van Leiden en dat een bestorming wel degelijk mogelijk was geweest. Verder merkte hij op dat de twijfels aan Magdalena's optreden uit protestantse hoek kwamen en suggereerde dat men daar

niet kon verkroppen dat een katholiek de redding van Leiden had bewerkstelligd. Pas in 1878 rekende Fruin definitief met haar af. Door nauwgezet onderzoek van alle beschikbare bronnen had hij al eerder aangetoond, dat er van een bestorming echt nooit sprake was geweest en nu stelde hij zelfs vast dat van een relatie tussen Magdalena en Valdez niets kon worden bewezen.

Het idee om de gebeurtenis zich in het Spaanse legerkamp te laten afspelen heeft Opzoomer zeer waarschijnlijk overgenomen van N. Pieneman, die in 1835 te Den Haag en in 1836 te Amsterdam een schilderij met hetzelfde onderwerp had geëxposeerd (cat.nr. 22A). Opzoomers compositie is ongeveer spiegelbeeldig aan die van Pieneman en verschillende details, zoals de helm op tafel, de hangende wapenrusting en het uitzicht door de tentopening lijken direct te zijn overgenomen. In de geschiedenisboeken is echter geen sprake van een bezoek van Magdalena aan Valdez' tent; voor zover er al een locatie van Magdalena's smeekbede wordt gegeven is dat Den Haag, haar woonplaats, waar ook Valdez gedurende het beleg resideerde. Pieneman heeft zich vermoedelijk gebaseerd op een toneelstuk of een ander literair werk over Magdalena Moons, waarvan er vele in omloop waren. De ontmoeting in Valdez' tent komt al voor in het toneelstuk van Bontius, waarvan de eerste druk in de zeventiende eeuw uitkwam en dat in 1821 nog werd herdrukt, met een illustratie van Magdalena en Valdez bij de tent. Ook de stukken van Boon (1730) en Westerman (1809) sluiten hierbij aan. De meest waarschijnlijke inspiratiebron voor Pieneman is het epische gedicht *Leyden ontzet in 1574* van A. van der Hoop uit 1833. Hierin worden vele elementen uit Pienemans compositie letterlijk zo beschreven. Van der Hoop heeft het over een 'kostbre tent', hij noemt de helm op het met een kleed bedekte tafeltje en hij schrijft dat Magdalena in feestgewaad bij Valdez komt. In dat laatste punt wijkt Opzoomer van Pienemans opzet af; in zijn

schilderij is Magdalena in het zwart gekleed, ten teken van rouw. Dit heeft hij waarschijnlijk ontleend aan de historische roman *Magdalena Moons of het beleg van Leyden* van A.D. van Buren Schele uit 1835. In dit boek, waarin de gebeurtenis zich overigens weer in Den Haag afspeelt, is geschreven dat Magdalena voor zij naar Valdez toegaat een rouwgewaad aantrekt om meer indruk op hem te maken.

Opzoomer heeft zich echter niet alleen op het schilderij van Pieneman en de literaire werken van zijn eigen tijd gebaseerd. Hij heeft ook gebruik gemaakt van authentieke voorbeelden. Voor Magdalena is hij zeer duidelijk uitgegaan van de prent van Cornelis Visscher uit 1649 (cat.nr. 22B) en Valdez lijkt bij hem ook veel beter op bestaande portretten, hoewel hier een bepaald voorbeeld minder makkelijk is aan te wijzen.

In de kritiek werd slechts weinig aandacht aan het schilderij besteed, waarschijnlijk vanwege het tamelijk kleine formaat. Meer dan enkele opmerkingen dat het een ‘verdienstelijk’ stuk is zijn niet te vinden.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Reynerius Bontius, *Belegering en ontzetting der stad Leyden*, Amsterdam 1821, blz. 38

Kornelis Boon van Engelants, *Toneel-poëzij*, Delft 1730, blz. 255-353, ‘Leiden verlost’, treurspel

M. Westerman, *Het ontzet der stad Leiden*, geschiedkundig tafereel in drie bedrijven, Amsterdam 1809, blz. 52-59

W. Bilderdijk, *Rotsgalmen*, Leiden 1824, I

W. Greeven, ‘Redevoering over Magdalena Moons’ in *Mnemosyne, Mengelingen voor wetenschappen en fraaije letteren* XVI (1826), blz. 341-361 (op blz. 340 de opmerking van Tydeman)

A. van der Hoop jr., *Leyden ontzet in 1574*, dichterlijk verhaal, Amsterdam 1833, blz. 22

W. Bilderdijk, *Geschiedenis des Vaderlands*, uitgegeven door Prof. H.W. Tydeman, Amsterdam 1834, VI, blz. 175 en 271-280

A.D. van Buren Schele, *Magdalena Moons, of het beleg van Leyden*, Amsterdam 1835, blz. 166

J.H. Eichman, *Magdalena Moons, het behoud van Leiden in 1574*, Leiden 1868, blz. 32

Van der Aa XII, blz. 1033-1035

Fruin, *Verspreide Geschriften*, VIII blz. 380-397

Literatuur i.v.m. het schilderij

Kunstkronijk IX (1848), blz. 78

De Tijd, Merkwaardigheden der letterkunde en geschiedenis van den dag, voor de beschaafde wereld, VIII (1848), blz. 306



CAT.NR. 22A R. Craeyvanger, *Magdalena Moons bij Valdez* (aquarel naar het schilderij van N. Pieman). Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

1574

23 H.E. Reijntjens 1817-1900

Spijziging der Leidse burgerij

Doek, 96 × 115 cm

Gesigneerd en gedateerd: *H.E. Reijntjens 1850*

Tentoonstellingen: Amsterdam 1850, nr. 459, 'Een eerste bete broods na het ontzet van Leyden'; Den Haag 1851, nr. 407, dezelfde titel

Leiden, Stedelijk Museum 'De Lakenhal'



Reijntjens laat ons het interieur zien van een huis in Leiden, waar een jongen de uitgehongerde bewoners een haring en een stuk brood komt brengen. Door de geopende deur links is een menigte burgers zichtbaar, die de Geuzenvloot verwelkomt.

Of Reijntjens hier een specifieke gebeurtenis heeft uitgebeeld is niet duidelijk. De staande oude man in het midden zou burgemeester Van der Werff kunnen zijn en de zittende man naast hem Jonkheer Johan van der Does, een der bevelhebbers van de stad. De gelijkenis is echter vaag en het is bovendien onwaarschijnlijk dat Van der Werff en Van der Does de ontzetters van de stad niet aan de kade zouden hebben opgewacht.

Volgens Kramm had het stuk op de tentoonstelling in Den Haag veel succes en de recensent van *Astrea* vond het ook inderdaad een mooi schilderij. De criticus van de *Kunstkronijk* was echter niet zo enthousiast en schreef: 'In 't voorbijgaan, - mijnheer Reyntjens, verschoon ons in 't vervolg van zulke eerste beten broods, als gij ons afschetst in uw no. 407, na het ontzet der sleutelstad, want wij vragen met Boileau; "qui pourrait les souffrir?".'

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar *Historie* VI, blz. 496

Literatuur i.v.m. het schilderij

Astrea 1851, blz. 181

Kunstkronijk XI (1851), blz. 59

Kramm V, blz. 1366

Stedelijk Museum 'De Lakenhal', Leiden, Beschrijvende catalogus van de schilderijen en tekeningen, 1949, blz. 234, nr. 371

1574

24 P.A. Haaxman 1814-1887

Willem van Oranje en burgemeester Van der Werff, de dag na het ontzet van Leiden

Doek, 71 × 96 cm

Gesigneerd en gedateerd: *PA Haaxman 1865*

Leiden, Scholengemeenschap Bonaventura-Kijckenborg

Op 4 oktober 1574, de dag na het ontzet van Leiden, kwam Willem van Oranje persoonlijk naar de stad om de burgerij te danken voor hun standvastigheid en moedig

gedrag. Haaxman heeft hem hier afgebeeld samen met burgemeester Van der Werff, staande voor het stadhuis, omringd door een blijde menigte Leidenaren. De jongen die voor hen staat is volgens een opschrift achterop het schilderij de jongen, die de vorige ochtend de Lammenschans, een der belangrijkste versterkingen van de Spanjaarden, verlaten aantrof, waardoor men in Leiden wist dat het beleg was opgeheven.

In de geschiedschrijving wordt deze samenkomst niet expliciet vermeld, hoewel er niet aan getwijfeld hoeft te worden, dat de Prins op het stadhuis is ontvangen en daar Van der Werff heeft ontmoet. Haaxman heeft zich misschien laten inspireren door het toneelstuk van Ruloffs, waarin de Prins, Van der Werff en de jongen in een bepaalde scene gezamenlijk worden opgevoerd, zij het op een ander punt in Leiden.

Net als Wappers in 1829 (zie cat.nr. 21) heeft Haaxman er niet aan gedacht dat de voorgevel van het stadhuis, zoals die hier is weergegeven, er pas na de verbouwing van 1594 zo zou uitzien. Ook heeft hij er geen rekening mee gehouden, dat de Prins, volgens Wagenaar, pas in de avond in Leiden aankwam, en de gebeurtenis op klaarlichte dag laten plaatsvinden.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Historie* VI, blz. 497

Bartholomeus Ruloffs, *Komst van Willem den Eersten, Prins van Oranje, te Leyden*, naspel met zang en dans, Leiden 1780





1575

25 V. Bing 1812-1895

De onverschrokkenheid van Margaretha van Kalslagen

Paneel, 54 × 67 cm

Gesigneerd en gedateerd: *VB 42*

Tentoonstelling: Den Haag 1843, nr. 18, ‘Maria [sic] van Kalslagen redt, door hare onverschrokkenheid, drie der zamengezwoeren van den Prins van Oranje, welke zich voor de vervolging der Spanjaarden, ten huizen van den griffier Martini hadden verborgen. A^o 1575’

Slochteren, Fraeylemaborg, Collectie Gerrit van Houten-Stichting

Op dit schilderij is te zien hoe Margaretha van Kalslagen haar koelbloedigheid bewaart tijdens een inval van Spanjaarden, die op zoek zijn naar enkele aanhangers van Oranje, welke zij enige ogenblikken daarvoor in vliegende haast heeft verstoppt.

Margaretha van Kalslagen wordt ook wel Margaretha Copier of Coppier genoemd. Zij was de echtgenote van Willem Martini, griffier van Antwerpen, die in 't geheim sympathiseerde met de Prins van Oranje. In zijn huis hield hij drie van de belangrijkste deelnemers aan de mislukte aanslag op Antwerpen in 1574 verborgen, die door het Spaanse gezag gezocht werden. Tijdens een onverwachte huiszoeking kon ze hen, nog net voordat de Spanjaarden de huiskamer binnentraden, verstoppen. Maarten Neyen verstak zij in een rookhok van de schoorsteen, Alveringen en Ruichaver in de tafelkast, waarna ze met een rustig en vriendelijk gelaat de binnengestormde huiszoekers te woord stond. Zodoende werden de opstandelingen door haar kordate optreden niet gepakt.

Op het schilderij laat de Spaanse hoofdman een geschrift opstellen, waarin hij een beloning uitlooft voor degene, die Neyen en consorten uitlevert. Zijn soldaten hebben de kamer doorzocht maar niets gevonden. Wat de toeschouwer wel ziet, ontgaat hen: de vingers, die nog net uit de tafelkast zichtbaar zijn. De verdacht snuffelende hond brengt de soldaten blijkbaar ook niet op een idee. De man in het bruin achter de tafel is waarschijnlijk Martini met naast hem zijn klerk.

Voor zover bekend is Valentijn Bing de enige schilder, die de onverschrokkenheid van Margaretha tot onderwerp van een schilderij heeft gekozen. Waardoor de schilder zich heeft laten inspireren is niet met zekerheid te achterhalen. In 1839, dus drie jaar vóór het schilderij, verscheen er in *De Gids* in verschillende afleveringen een historische roman, geheten *Bertha Coppier*, van de hand van mr. J.I.D. Nepveu. Een jaar later kwam de roman in boekvorm in de handel. Het verhaal is een vrije en uitgewerkte versie van de lotgevallen van Margaretha van Kalslagen. In zijn verantwoording citeert Nepveu uitvoerig de historische bron, waar hij zich op gebaseerd heeft, te weten P.C. Hooft. Omdat Hooft dé bron is voor de geschiedenis van Margaretha (hij vermeldt overigens niet zonder trots de Hollandse afkomst van deze ‘Joffrouw [...] met meer dan een vroulyk hart’), lijkt het in ieder geval

aannemelijk, dat Bing zich, al dan niet met Nepveu als bemiddelaar, heeft laten inspireren door de schrijver van de *Nederlandsche Historiën*.

Tot voor kort was dit schilderij bekend onder de titel *Geschiedenis van Hugo de Groot*. Waarschijnlijk omdat de geschiedenis van Margaretha van Kalslagen de laatste tijd in het vergeetboek is geraakt, heeft men de kist op de voorgrond geassocieerd met Hugo; de vrouw, die zo te zien ondervraagd wordt, werd Maria van Reigersberch. In het verhaal van Nepveu gebruikt Margaretha een kist om de boeken en paperassen in de gooien, die hun plaats in de tafelkast aan Alveringen en Ruichaver hebben moeten afstaan. De kaart, die aan de muur hangt, vertoont verder de plattegrond van Antwerpen, zodat iedere twijfel over de voorgestelde gebeurtenis uitgesloten is.

Valentijn Bing schilderde bij voorkeur interieurs met figuren. Ook uit dit schilderij blijkt, dat de aandacht van de kunstenaar op zijn minst evenzeer is uitgegaan naar de stoffering als naar de eigenlijke handeling. Op de Haagse tentoonstelling werd het nauwelijks als historiestuk opgemerkt. Alleen *De Spectator* achtte het een vermelding waard: ‘De Heeren Bake, Bing en De Bloeme vermeerderen wel het aantal maar niet de waarde der historiestukken.’

Literatuur i.v.m. het onderwerp

P.C. Hooft, *Nederlandsche Historiën*, Vierde druk 1703, Tiende Boek, blz. 406
J.I.D. Nepveu, *Bertha Coppier*, 's-Gravenhage 1840

Literatuur i.v.m. het schilderij

De Spectator van Tooneel, Concerten en Tentoonstellingen, 1843, deel 2, blz. 30



1578**26 M.I. van Bree 1773-1839*****‘Prins Willem I de zaak der Roomschgezinden verdedigend te Gent in 1578, zijnde de Schets van 't groote Schilderij, te Gent berustende’***

Paneel, 70 × 90 cm

Tentoonstellingen: Antwerpen 1819, nr. 110, ‘Prins Willem I, als bemiddelaar, in de zaak der Roomsch Catholijken te Gend’; Gent 1820, nr. 131; Amsterdam 1820, nr. 50, ‘Prins Willem I de zaak der Roomschgezinden verdedigend te Gent in 1578, zijnde de Schets van 't groote Schilderij, te Gent berustende’

Reproductieprenten: J. Pinnoy, Atlas FM, nr. 764 E.; C. Normand; L. Defferrez

Hulsberg (L.), collectie M.J.M. Mol

De schilder Van Bree beeldt Willem van Oranje af, terwijl hij de invrijheidsstelling bewerkstelligt van de katholieken, die door het Gentse calvinistische schrikbewind onder leiding van Hembyze gevangen gehouden worden, in strijd met de bepalingen van de Pacificatie van Gent.

De Pacificatie was een verdrag, dat twee jaar eerder (1576) tussen Holland en Zeeland enerzijds en de zuidelijke provincies anderzijds was gesloten terwille van de eenheid in de strijd tegen de Spaanse onderdrukking. Het had onder meer voor Vlaanderen en Brabant vrije uitoefening van de katholieke godsdienst geëist.

Deze schets is één van de voorstudies voor het grote doek dat in opdracht van de Koning werd vervaardigd (cat.nr. 26A). De kunstenaar had tevoren enige onderwerpen aan de Koning voorgesteld, waaruit Zijne Majesteit dat van Willem te Gent had gekozen. Uit een brochure, die Cornelissen aan het grote doek wijdde, blijkt dat Van Bree verschillende voorstudies heeft vervaardigd. Het is derhalve niet helemaal zeker of de hier getoonde schets het exemplaar is dat op de Amsterdamse tentoonstelling van 1820 te zien was. Het is evenmin zeker of het de schets is, die de schilder in juli 1819 ten huize van de gouverneur van West-Vlaanderen aan de Kroonprins en de Prinses mocht laten zien, bij welke gelegenheid, althans volgens Cornelissen, de Prins Van Bree tot hofschilder heeft benoemd. Het grote doek werd door de Koning officieel aan de stad geschonken bij gelegenheid van zijn bezoek aan Gent op 6 oktober 1820. Het kreeg een plaats in dezelfde zaal die op het schilderij is afgebeeld.

Door Oranje af te beelden als bemiddelaar voor katholieken heeft Van Bree één van diens deugden willen verheffen, namelijk zijn verdraagzaamheid ten opzichte van een godsdienst, die de prins zelf op dat ogenblik niet meer aanhing; katholiek zijn werd bovendien vaak op één lijn gesteld met Spaansgezindheid.

Het is niet moeilijk om de relevantie van Willems daad voor de Zuidnederlandse tijdgenoten van Van Bree te ontdekken. De kunstenaar heeft de protestantse koning Willem I als het ware het voorbeeld voor ogen willen stellen van zijn beroemde voorvader. Het schilderij hield voor de koning een aansporing in even mild te zijn

jegens zijn katholieke Zuidnederlandse onderdanen als Willem de Zwijger indertijd was geweest jegens de Gentse gevangenen. Met het uitzicht op de tien jaar latere afscheiding van België zien we de Vlaming Van Bree pogingen doen het Oranjehuis in een gunstig daglicht te stellen en daardoor de banden tussen Noord en Zuid te verstevigen.

Op het schilderij wijst Oranje, met in zijn ene hand de acte van de Eed op de Religievrede, Hembyze op het ten onrechte gevangen houden van katholieken. Daarop verwijt Hembyze, met zijn rechterhand de acte verkreukelend, de Prins diens gematigdheid. ‘Die godsdienst, die priesters, die aenhangelingen van Spanje, die gij heden beschermt [...] aen hen zult gij eens den dood te danken hebben’, laat een over het schilderij verschenen brochure Hembyze vol woede uitroepen. In een noot wordt de lezer echter verzekerd, dat de dood van de Prins weliswaar de vrucht is van de helse staatkunde van Philips, maar dat de Belgische geestelijken en overige gevangenen daar even stellig vreemd aan zijn geweest.

Rechts van de Prins staat paltsgraaf Johan Casimir; in de beschrijving van Cornelissen is te lezen dat zijn sinistere tronie en zijn schuinse blikken goed zijn jaloezie laten uitkomen. Bij deze rivaal van de Prins zal Hembyze na zijn val asiel vinden. Daarentegen bewijst het openhartige gelaat van Jan van Nassau, die de beden van de twee knielende dames ondersteunt, dat hij de gevoelens deelt van Willem, zijn broer; een historische ongerijmdheid, omdat wij weten dat Jan van Nassau in die jaren fel antikatholiek was. Tussen de Zwijger en de Paltsgraaf verschijnt het hoofd van 's Prinsen secretaris Marnix van St. Aldegonde. Van de twee bisschoppen is de ene Rythovius, de bisschop van Ieper, die Egmond in zijn laatste ogenblikken bijstond. Aan de linkerkant, naast Hembyze, heeft de schilder Gillis Borluut geplaatst. Deze, van de gematigde partij, herinnert Hembyze door middel van een handgebaar aan de bepalingen van de Pacificatie. In de groep rondom Hembyze staan verder de leden van de stadsregering hun beurt af te wachten om hun handtekening onder het verdrag op de Religievrede te zetten. De stadstrompetters maken zich gereed om de aanvaarding van het verdrag te verkondigen; ‘de gewapende burgerij is met vliegende vaandels ten stadhuize samengeroepen geweest, om den stoet te vergezellen’.

In werkelijkheid heeft een gebeurtenis, zoals

die is afgebeeld door Van Bree, zich nooit voorgedaan. De onderhandelingen over de vrijlating van de katholieke gevangenen zijn grotendeels schriftelijk gevoerd. Willem is weliswaar op 16 december 1578 in Gent geweest; het doel van zijn komst was evenwel niet de katholieken vrij te pleiten, maar om de aansluiting van Gent bij de Eed op de Religievrede kracht bij te zetten. Het calvinistische schrikbewind aldaar was een hinderpaal voor Oranje's politiek van religieuze verdraagzaamheid, die hij nodig achtte ter innerlijke versterking in het verzet tegen Spanje. Van Bree heeft de verschillende stadia van het overleg aangaande de vrijlating, tesamen met de ondertekening van het verdrag op de Religievrede door de Gentse magistraat, in één dramatisch ogenblik samengevat.

Ook in de stoffering van het schilderij zijn er zaken die niet kloppen. De afgebeelde Troonzaal bijvoorbeeld, bestaat pas sedert 1636. Ondanks de vele historische onjuistheden, waarvan de schilder zich ten dele althans bewust is geweest, weten we dat Van Bree heel wat moeite gedaan heeft om zijn werk een aanzien van historische authenticiteit te geven. De litho van Defferrez naar het schilderij geeft van vierendertig personen naam en toenaam. Cornelissen vermeldt dat de beeltenissen van Hembyze, Jan van Nassau, Johan Casimir, Marnix en anderen naar zeer gelijkende portretten zijn geschilderd. Voor Oranje gebruikte de kunstenaar het portret van Miereveld in Delft, waarvoor hij van de koning speciale toestemming verkreeg om het naar Antwerpen te laten overkomen (zie hiervoor Inleiding II). Eén van de vlaggen is naar een zeer oud exemplaar geschilderd dat nog bewaard gebleven was en dat later boven het grote doek in het stadhuis gehangen werd. Een andere vlag op het schilderij vertoont het opschrift 'Silly Silly', de strijdkreet van het geslacht Hembyze. Eén van de twee beelden, dat van Karel V, is op het grote doek in zwaar gehavende toestand weergegeven; misschien bedacht Van Bree zich na voltooiing van de schets dat het beeld van de vorst zeker kapotgeslagen moest zijn tijdens de opstand van de Gentenaren in 1540, die door Karel bloedig werd onderdrukt.

Literatuur i.v.m. het schilderij

N. Cornelissen, *Guillaume intercédant, en 1578, pour les Catholiques, devant Hembyze et les factieux de Gand; Tableau de M. van Bree. Avec la description esthétique*, Gand 1820

Van Eijnden & Van der Willigen, III, blz. 172

Algemeene Konst- en Letterbode, 1820, dl 2, blz. 132-133 en 270

L. de Bast, *Annales du Salon de Gand 1820*, Gand 1823, blz. 5-9

Beschrijving der steendrukplaat voorstellende Willem I en Hembyze, Gent 1842

Paul Eeckhout, 'De installatie van de Universiteit te Gent door Mathieu van Bree' in *Bulletin van het Rijksmuseum* XVI (1968), blz. 111, 118 en 121

Catalogus tentoonstelling *Gent en Willem I (1814-1830). Herinneringen*, Gent 1974, nr. 12

Catalogus tentoonstelling *Eenheid en scheiding in de Nederlanden 1555-1585*, Gent 1976, blz. 243-244



CAT.NR. 26A M.I. van Bree, *Prins Willem 1 de zaak der Roomschegezinden verdedigend te Gent in 1578*. Gent, Stadhuis

1579

27 J. Spoel 1820-1868

‘De vermoeide bezetting’ of ‘Episode uit het beleg van Maastricht 1579’

Doek, 112,5 × 140 cm

Gesigneerd: *J. Spoel*

Datering: ca. 1852

Tentoonstellingen: Rotterdam 1852, nr. 299, ‘De vermoeide bezetting’;
's-Hertogenbosch 1854, nr. 269, ‘Eene vermoeide bezetting’

Leiden, Koninklijk Nederlands Leger- en Wapenmuseum ‘Generaal Hofer’



De dubbele titel is als volgt te verklaren: Oorspronkelijk heette het schilderij neutraal *De vermoeide bezetting*. De titel *Episode uit het beleg van Maastricht 1579* is een latere interpretatie, die de dichter S.J. van den Bergh, in een lang gedicht op het schilderij, aan de voorstelling heeft gegeven. We hebben in het onderhavige geval te doen met een schilderij, dat van historisch genre- tot historiestuk is gepromoveerd.

Het gedicht van Van den Bergh is opgedragen aan de kunstenaar. Een van de coupletten begint met de woorden:

*Zoo toovert gij 't me weer voor oogen
Dat drukkend zondagochtenduur,
Toen op Maastrichts doorschoten muur
De wachter, bukkend voor 't vermogen
Des slaaps, door 'waken als ontkracht...*

Dit ‘drukkend zondagochtenduur’ is niet een willekeurig ogenblik uit het beleg, maar hét moment waarop het lot van Maastricht bezegeld werd, omdat toen namelijk de totaal uitgeputte bewaking op het punt stond overvallen te worden door een ogenblikje slaap, waarvan de Spaanse vijand zou weten te profiteren. Nadat Maastricht ‘honderd en elf dagen den grootsten veldheer van zijn tijd [Parma], aan het hoofd van een overmachtig leger weêrstand geboden’ en enkele uren geleden nog een stormachtige aanval, die de gehele 28ste juli tot diep in de nacht voortduurde, afgeslagen had, werd de stad niet met geweld van wapenen genomen maar in een onbewaakt moment overvallen, waarop een verschrikkelijk bloedvergieten volgde.

Van den Bergh eindigt zijn dichtwerk met de regels: ‘Het Neêrlandsch kroost der laatste tijden | Zweert hen [de afgebeelde helden] als Neêrlands' zonen afl!’ Is dit verwijt geadresseerd aan de afscheidingsbeweging in Limburg, die definitieve aansluiting bij de Duitse Bond voorstond?

Jacob Spoel heeft meer onbepaalde taferelen uit de geschiedenis uitgebeeld. Naar aanleiding van een ander werk van hem, slaakte een criticus de verzuchting: ‘Ten aanzien der schilderij [...] *Maaltijd in de 15de eeuw* moeten wij ons leedwezen betuigen, dat de schilder geen historieel sujet gekozen heeft, want het geheel draagt daarvan al het aanzien.’ Een opmerking, die net zo goed over *De vermoeide bezetting* gemaakt had kunnen zijn.

In de *Kunstkronijk* werd het schilderij door de recensent niet tot de historiestukken gerekend. Het kreeg overigens wel een lovende kritiek: ‘Er is een streven naar waarheid en eenvoud in op te merken, dat hulde verdient; en zoo ook hier tegen overdrijving moet gewaarschuwd worden, wil men de zedigheid in kleur niet tot eentonigheid zien overslaan - wij begrijpen den kunstenaar, die het sombere van den strijd, het angstwekkende van het oogenblik treffend heeft uitgedrukt in den lokalen toon van zijn schilderij, waarover wij hier en daar nog wel een warm glaxis gewenscht hadden. De liggende figuur op den voorgrond is uitmuntend van uitdrukking en behandeling; de staande achter hem beviel ons minder, vooral niet de kop; het stilleven is met zorg geschilderd en met wijsheid aangebracht.’

Overigens is het kuras, dat deel uitmaakt van het stilleven, duidelijk van een negentiende-eeuws type. Ook van het andere wapengerei kan het meeste zeker niet in de tachtigjarige oorlog gebruikt zijn. Het geweer, dat de jonge man aan de loop vasthoudt, is een Duits jachtwapen uit de achttiende eeuw.

De titelprent van het in 1855 verschenen deel van Arends *Algemeene Geschiedenis des Vaderlands*, waarin het beleg van Maastricht behandeld wordt, laat een voorstelling zien, die geïnspireerd lijkt te zijn op het schilderij van Spoel. Op de prent zijn de wachtposten daadwerkelijk door slaap overmand. Men ziet de Spanjaarden zachtjes naderbij sluipen.

Literatuur i.v.m. het schilderij

Kunstkronijk 1852, blz. 51

S.J. van den Bergh, 'Maastricht in 1579' in *Aurora. Jaarboekje voor 1853*, blz. 116-123, met staalgravure van D.J. Sluyter t.o. blz. 119

Kunstkronijk 1856, blz. 41

T. van Westrheene, 'Herinnering aan Jacob Spoel' in *Kunstkronijk* 1870, blz. 35

Gegevens over de afgebeelde wapens werden verschaft door de heer R.B.F. van der Sloot van het Legermuseum te Leiden

1582**28 N. Pieneman 1809-1860*****‘Prins Maurits laat het lijk van Jauregui onderzoeken, oogenblikkelijk nadat deze een aanslag op het leven van Willem I had volvoerd, te Antwerpen, 18 Maart 1582’***

Doek, 98 × 120 cm

Gesigeneerd en gedateerd: *N. Pieneman 1838*

Tentoonstellingen: Amsterdam 1838, nr. 631, ‘Prins Maurits laat het lijk van Jauregui onderzoeken, oogenblikkelijk nadat deze een aanslag op het leven van Willem I had volvoerd, te Antwerpen, 15 [sic] Maart 1582’; Wereldtentoonstelling Londen 1862, nr. 1297, ‘Prince William I, wounded by Jean Jauregui’

Reproductieprent: J.W. Kaiser (zie cat.nr. 109)

Haarlem, Teylers Museum

Willem van Oranje zit zwaargewond in een stoel. Hij is aan zijn kaak getroffen door een kogel. Naast hem staat zijn vrouw, Charlotte de Bourbon. Op de grond ligt het lijk van Jean Jauregui, de dader, die onmiddellijk na zijn aanslag is afgemaakt. In het midden staat Willems veertienjarige zoon Maurits, die de tegenwoordigheid van geest heeft om, ondanks de verwaring, het lijk van de dader te laten onderzoeken op eventuele aanwijzingen, waaruit de opdrachtgevers tot de moord zouden kunnen blijken. De overige figuren op het schilderij zijn niet met zekerheid te identificeren; het zijn slechts figuranten.

De dag van de aanslag, 18 maart 1582, was de verjaardag van de landvoogd, de Franse hertog van Anjou. 's Avonds was er een groot feest in Antwerpen en Willem van Oranje was ook uitgenodigd. Die middag wilde de hertog aan enkele gasten, die in zijn paleis logeerden, een nieuw tapijt laten zien, waarop Spaanse soldaten afgebeeld waren (latere geschiedschrijvers hebben daarvan gemaakt een tafereel met ‘Spaanse wreedheden’). Op weg naar de slaapkamer verscheen plotseling Jean Jauregui, die de Prins ogenschijnlijk een verzoekschrift wilde aanbieden. Jauregui schoot plotseling op hem en de kogel, zo vermelden oude geschiedschrijvers steevast, trof Willem onder zijn rechteroor en vloog er via zijn linkerkaakbeen weer uit, na onderweg nog een tand verbrijzeld te hebben. De Prins verloor het bewustzijn; hij dacht op het moment van de aanslag, dat het dak op zijn hoofd neerstortte, zo vertelde hij later. Toen hij bijkwam sprak hij over de dader: ‘doodt hem niet; ik vergeef hem de moord’, maar Jauregui was al dood. Een andere nobele, en dus veel geciteerde uitspraak, die toen in het Frans over Willems lippen gekomen moet zijn, is ‘Ach, Zijne Hoogheid [Anjou] verliest een getrouw dienaar [Willem van Oranje]’. Nobel, omdat Willem, die dacht dat zijn einde nabij was, net als iedereen Anjou van de moordaanslag verdacht.

In Antwerpen heerste namelijk een sterk wantrouwen jegens Anjou en zijn Franse troepen. Men vreesde een herhaling van de Parijse Bloedbruiloft, de Bartholomeusnacht, waarin op last van de Franse koning duizenden protestanten werden omgebracht. Dit wantrouwen was niet eens ongegrond; een jaar later, 1583, onderging Antwerpen de Franse Furie, de muiterij van de Franse troepen, waar Anjou verantwoordelijk voor was.

Op het lijk van Jean Jauregui werden in het Spaans geschreven papieren aangetroffen. Dat was het bewijs dat de schuldigen zich niet aan Franse maar aan Spaanse zijde bevonden. Maurits' optreden was dus heel kordaat en slagvaardig geweest.

Zoals uit de officiële titel van het schilderij (in de tentoonstellingscatalogus van 1838) blijkt, is de rol, die Pieneman aan Maurits heeft toegedacht, minstens zo belangrijk als die van de Zwijger. Willem is degene, die de voorstelling herkenbaarheid verleent en die het medelijden van het publiek moet opwekken. De voorbeeldige handeling wordt echter verricht door Maurits, die op veertienjarige leeftijd al blijk gaf van zijn later zo geroemde strategisch inzicht.

De figuur van Maurits hield Pieneman vanaf het einde van de jaren dertig geregeld bezig. *Prins Maurits berigt gevende aan de Staten, dat hij het beleg van Duinkerken zal op zich nemen* werd eveneens in 1838 te Amsterdam geëxposeerd. In zijn rede noemt Ten Kate nog een ander werk van Pieneman: *Maurits, Frederik Hendrik in de vestingbouwkunde onderwijzende*. In prentvorm verscheen ook *Balthasar Gerards voor Maurits geleid*.

De uitbeelding van Maurits, bij uitstek 'drager' van orangistische gevoelens, zal er niet in de laatste plaats toe hebben bijgedragen, dat Pieneman zich de gunst van het koningshuis verwierf en men hem later op tentoonstellingen arm in arm met Willem III kon zien lopen.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Arend III, I, blz. 12-18

A. de Meyer, *Le procès de l'attentat commis contre Guillaume le Taciturne, Prince d'Orange, 18 mars 1582*, Bruxelles 1933

Literatuur i.v.m. het schilderij

J.J.L. ten Kate, 'Hulde aan de nagedachtenis van Nicolaas Pieneman, uitgesproken in de Maatschappij Arti et Amicitiae, den 10. Januari 1861' in *Kunstkronijk* 1861, blz. 3-4



1582

29 R. Craeyvanger 1812-1880 naar N. Pieneman 1809-1860**‘Charlotte van Bourbon, gemalin van Prins Willem I, hem verzorgende, na zijne verwonding te Antwerpen’**

Aquarel, 20,7 × 24,7 cm

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Kopie naar: N. Pieneman (1809-1860), ‘Charlotte van Bourbon, gemalin van Prins Willem I, hem verzorgende, na zijne verwonding te Antwerpen’
Doek, 87 × 102 cm Datering: 1840 Tentoonstellingen: Amsterdam 1840, nr. 362, ‘Charlotte van Bourbon, gemalin van Prins Willem I, hem verzorgende, na zijne verwonding te Antwerpen’; Den Haag 1841, nr. 291
Reproductieprenten: Atlas FM, nr. 854 B², nr. 854 B II Particuliere verzameling

De aanslag van Jauregui was mislukt; nochtans bleef Willems toestand zeer ernstig. De halsslagader, die door de kogel geraakt was maar door de hitte meteen weer dichtschroeiende, sprong twee weken daarna open. Uit de mond van een van de artsen, die Willem behandelde, is opgetekend dat de Prins toen maar liefst ‘12 ponden’ bloed verloor. Minder exact zijn de gegevens over wat daarna gebeurde. Latere geschiedschrijvers weten te vertellen, dat men enkele dagen achtereen om beurten met de duim de open slagader heeft moeten toedrukken om bloedverlies te voorkomen. Charlotte de Bourbon, zo zeggen sommigen, is geen ogenblik van Willems zijde geweken. Zij heeft het langst van allen met haar duim het bloeden tegengegaan.

Op deze voorstelling zien we Charlotte niet haar duim maar een zakdoek tegen de wonde houden. In haar andere hand heeft zij een boekje, ongetwijfeld de bijbel. Zij leest echter niet; volgens de *Kunstkronijk* ‘schijnt zij, met den blik ten hemel geslagen, het Opperwezen om bijstand en redding voor haren doorluchtigen gemaal te smeeken’. Achter haar staat Oldenbarnevelt, die ‘eenen uitvorschenden blik op den Prins werpt.’

Tot zover is er geen twijfel over de voorgestelde personen. De arts, die door een jongen uit kunstig bewerkt maar zeker niet zestiende-eeuws aandoend vaatwerk een of andere vloeistof laat overgieten, moet historisch gezien Leonard Botalli of Doctor Michaeli zijn, de heelmeesters, die de hertog van Anjou in dienst had. Maar misschien heeft Pieneman gewoon ‘een arts’ willen afbeelden. Een probleem leveren de twee figuren links op. In een veilingcatalogus uit 1893 worden zij aangeduid als Maurits en Marnix van Sint Aldegonde. De zittende Maurits ziet er niet uit als een veertienjarige, de leeftijd, die hij op dat moment had. Op het twee jaar eerder door Pieneman vervaardigde schilderij, waar Maurits het lijk van Jauregui laat onderzoeken (zie cat.nr. 28), lijkt Maurits wél op een jongen van die leeftijd. Oldenbarnevelt is afgebeeld als een oud man, wat ook niet klopt. Hij was in 1582 halverwege de dertig en zal zeker nog geen stok nodig gehad hebben. Ook onduidelijk is waarom Maurits zit te schrijven, zo te zien gedictieerd door Marnix.

De bedoeling van de schilder levert ondertussen minder vragen op. Net als in het vroegere schilderij van Pieneman vervult de Zwijger de rol, die medelijden moet

opwekken. Het verheffende karakter, dat ieder goed historiestuk bezit, spreekt uit Charlotte's opofferingsgezindheid. Bij de beschouwing van het schilderij dient men zich namelijk rekenschap te geven van het tragische lot van deze vrouw. Zij heeft zich, zo wil de geschiedenis, de toestand van haar man zo aangetrokken, dat zij drie dagen nadat Willem begin mei voor het eerst weer ter kerke was gegaan, overleed.

De dominee-dichter J.J.L. ten Kate sprak naar aanleiding van dit schilderij over 'Charlotte de Bourbon, die zijn leven redde ten koste van het hare'. In de ogen van Ten Kate was zij 'de vertegenwoordigster van die Hollandsche Heldentrouw, waardoor de Vrouw in haar kleiner kring zich niet minder grootmoedig betoont dan de Man in zijn wijder sfeer, als het aankomt op onbuigbare volharding en zelfverloochenende liefde'.

Dankzij een bewaard gebleven brief weten wij iets over de bronnen, die Pieneman zo al geraadpleegd kan hebben. In een 2 juni 1838 gedateerd schrijven aan een zekere A.J. de Bruine bedankt de schilder hem voor 'het mij gezondene briefje, inhoudende de namen der Familie van Willem I'. Verder blijkt uit deze brief, dat De Bruine aan Pieneman delen van Koks *Vaderlandsch Woordenboek* en van de geschiedwerken van P. Bor en Van Meteren heeft uitgeleend. Wellicht zal de kunstenaar deze boeken nog gebruikt kunnen hebben voor zijn *Maurits laat het lijk van Jauregui onderzoeken*, dat enkele maanden later geëxposeerd werd. Een gebeurtenis, zoals die op het schilderij uit 1840 is weergegeven, wordt door geen van de drie genoemde geschiedschrijvers exact zo beschreven. Waarschijnlijk zal Pieneman bepaalde basisgegevens met zijn eigen fantasie hebben aangevuld.

Het schilderij kreeg een lovende pers. De *Kunstkronijk* meent 'eenen grooten vooruitgang' in het werk van de kunstenaar te bespeuren. De volgende uitspraak klinkt ons wat vreemd in de oren: 'Overheerlijk heeft hij het karakter van het tijdvak, waarin zijn tafereel voorvalt, begrepen, en wij vinden dit mede eene der verdiensten van deze schilderij.'

Belgische historieschilders werd in de Nederlandse kritiek meer dan eens een zekere sensatiezucht aangewreven. Dit bedenkende, kunnen we ons gemakkelijker in de gedachten-

wereld verplaatsen van een Belgische recensent, die op Pienemans stuk het volgende commentaar leverde. Hij vond het een ‘assez bon petit tableau’ (Immerzeel daarentegen vermeldde het als ‘eene kapitale historiële voorstelling’). Had de schilder meer ‘fracas’ in zijn schilderij gelegd, dan had het ‘un tableau de grande histoire’ kunnen worden. Maar dan zou Charlotte de Bourbon niet zo'n vooraanstaande plaats moeten innemen. Charlotte, beweert de Belg, kreeg door de aanslag van Jauregui zo de stuipen van schrik, dat zij geen moment de noodzakelijke kalmte had om haar man te verzorgen!

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Fruin, *Verspreide Geschriften* III, blz. 62



Literatuur i.v.m. het schilderij van pieneman, waarnaar de aquarel gemaakt werd

Brief van N. Pieneman aan A.J. de Bruine, 2 juni 1838, Universiteitsbibliotheek Amsterdam

Kunstkronijk 1840, blz. 26

Kunstkronijk 1841, blz. 95

La Renaissance III (1840-'41), blz. 45

Immerzeel II, blz. 169

J.J.L. ten Kate, ‘Hulde aan de nagedachtenis van Nicolaas Pieneman, uitgesproken in de Maatschappij Arti et Amicitiae, den 10. Januari 1861’ in

Kunstkronijk 1861, blz. 3-4

Catalogue des tableaux modernes [...] provenant des successions de feu Monsieur I.F. van Lennep, amateur, à Amsterdam [...], 25 april 1893, veilinghuis C.F.

Roos, Amsterdam, nr. 68

1584

30 J.A. Kruseman 1804-1862

‘Willem I, Prins van Oranje, door Balthazar Gerards verraderlijk getroffen, roept stervende uit: “Mijn God! Mijn God! erbarm U over mij en over Uw arm volk!”’

Doek, 260 × 180 cm

Datering: ca. 1846

Tentoonstellingen: Amsterdam 1846, nr. 217, ‘Willem I, Prins van Oranje, door Balthazar Gerards verraderlijk getroffen, roept stervende uit: “Mijn God! Mijn God! erbarm U over mij en over Uw arm volk!”’; 's-Gravenhage 1847, nr. 244, dezelfde titel

Leiden, Koninklijk Nederlands Leger- en Wapenmuseum ‘Generaal Hoefer’

Op 10 juli 1584 werd Oranje in het voormalige Sint Aagtenklooster, zijn Delftse residentie, door een schot van Balthazar Gerards onder het hart dodelijk gewond. Na het middagmaal was hij opgestaan en de trap afgelopen om zich door François Guyon (de schuilnaam van Gerards) een verzoekschrift ter verkrijging van een paspoort te laten overhandigen. Toen het schot weerklonk snelden al direct leden van de hofhouding toe. Zij konden nog juist 's Prinsen laatste woorden horen.

In de Resolutiën der Staten-Generaal van 10 juli 1584 treffen we reeds de versie aan, die zich sindsdien heeft weten in te burgeren: ‘Mon Dieu, ayez pitié de mon âme, mon Dieu, ayez pitié de ce pauvre peuple...’ Het zijn ook de woorden, die de schilder Kruseman in de lijst, waarin dit schilderij oorspronkelijk was gevat, had laten aanbrengen.

Jan Adam Kruseman heeft de Prins alleen met zijn trouwe hond afgebeeld. In Inleiding II zijn ter illustratie van de geëiste waarheidsgetrouwheid al een paar voorbeelden aangehaald van de wel zeer strenge recensie, die een anonieme criticus naar aanleiding van Krusemans schilderij in *De Nederlandsche Kunst-spiegel* van 1848 plaatste. Het artikel doet denken aan een dossier, waarin alle mogelijke klachten verzameld en ordentelijk op volgorde gezet zijn.

Behalve de in de inleiding opgesomde gebreken zijn er in dit artikel de volgende aanmerkingen te lezen. Om te beginnen heeft de criticus bezwaar tegen het ‘statuarische’ karakter van de compositie. ‘Als schilders-motief beschouwd, is de ordonnantie dor, is zij schraal.’ Ieder ziet bovendien op het eerste gezicht, dat de figuur veel te gerekt van proportie is. Het hoofd, waarvoor dat van de *Laokoön* volgens de criticus tot voorbeeld heeft gediend, zit niet goed op de hals. Het lijkt bovendien op het hoofd van een dode, die reeds in een vergevorderd stadium van ontbinding verkeert, terwijl de Prins nog niet eens zijn laatste adem heeft uitgeblazen.

Het hoofd brengt de criticus op de geringe gelijkenis met portretten als dat van Mierevelt en vandaar op de historische waarheidsgetrouwheid in het algemeen, waar de kunstenaar zich blijkbaar weinig om bekommerd heeft. Dat Kruseman niet eens

de moeite heeft genomen om op het Mauritshuis de kledingstukken, die de Prins toen aanhad, te gaan bekijken!

De criticus van *De Nederlandsche Kunst-*



Spiegel was niet de enige die aanmerkingen had op het schilderij. Blijkbaar heeft de schilder zich de algemeen negatieve reactie aangetrokken, want toen hij het een jaar later in Den Haag tentoonstelde, waren er enige wijzigingen in aangebracht. Onze criticus, die het stuk ook reeds op de tentoonstelling in Amsterdam had gezien, merkte op, dat deze veranderingen geen verbeteringen inhielden. Had toen de ‘smookwolk’ ontbroken, die er na een schot altijd zo lang in een vertrek blijft hangen, nu wekt de rook om het gezicht, dat intussen wel meer op dat van Oranje is gaan lijken, de indruk of de schilder ‘ook des Prinsen apotheose heeft willen voorstellen’, zo merkte de criticus schamper op. Wij weten niet of Kruseman daarna opnieuw veranderingen in zijn stuk heeft aangebracht.

De criticus vond al de opgesomde gebreken des te erger, omdat zij afkomstig zijn van een kunstenaar, wiens taak het is ‘andere Kunstenaars tot voorganger en vraagbaak te zijn, en die, de pen met het penseel wisselend, van tijd tot tijd, door voordragten het onderwijs vervangt [...]’.

Waarschijnlijk mede door de algemeen slechte receptie in de kunsttijdschriften heeft Kruseman het grote doek niet aan een particulier of een of andere overheidsinstelling kunnen verkopen. Na zijn dood werd het door zijn erfgenamen ten geschenke gegeven aan het Koloniaal Militair Invalidenhuis ‘Bronbeek’ te Arnhem.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

J.G. Frederiks, *De Moord van 1584. Oorspronkelijke verhalen en gelijktijdige berichten van den moord gepleegd op Prins Willem van Oranje*, 's-Gravenhage 1884, blz. 123

Literatuur i.v.m. het schilderij

Kunstkronijk 1846, blz. 68

De Tijd, merkwaardigheden der letterkunde en geschiedenis van den dag, voor de beschaafde wereld, 's-Gravenhage 1847, blz. 65

De Nederlandsche Kunst-Spiegel II (1846-1847), blz. 212

‘De dood van Prins Willem I, door den Heer J.A. Kruseman’ in *De Nederlandsche Kunst-Spiegel*, 1848, blz. 49-53

Kramm, *Aanhangsel*, blz. 97

1584

31 W. Mol 1785-1857

Het sterfbed van Willem van Oranje

Doek, 88 × 117 cm

Datering: ca. 1818

Tentoonstellingen: Amsterdam 1818, nr. 181, 'Het Doodbed van Prins Willem den Eersten'; Brussel 1818; Gent 1820

's-Gravenhage, Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau

Het lijk van Willem van Oranje werd na zijn dood in een van de vertrekken van zijn Delftse residentie opgebaard. Velen hebben de Prins daar de volgende dagen de laatste eer bewezen.

Wouter Mol heeft in dit schilderij de naaste verwanten met enkele hooggeplaatste personen uit de omgeving van de Prins tezamen gebracht, als waren zij allen tegelijkertijd in de zaal aanwezig geweest. Niet alleen heeft Mol daarbij personen getuige laten zijn, van wie het zeer de vraag is of zij toen naar Delft zijn gekomen, ook valt er op zaken als de leeftijd van de voorgestelden nogal iets aan te merken. Links, achter de wenende Louise de Coligny, staan de dochters van Willem uit zijn vorig huwelijk met Charlotte de Bourbon. Hij trouwde Charlotte in 1575: de oudste van deze dochters kan dus niet ouder dan een jaar of acht zijn geweest.

Over de identiteit van de aanwezigen verkeren wij in vele gevallen in het onzekere. De catalogus van de Gentse tentoonstelling licht ons wat dat betreft het uitvoerigst in. Men kan daarin lezen, dat het niet meer dan vanzelfsprekend is, onder het gezelschap ook burgemeester Van der Werff aan te treffen, voor wie de Prins tijdens zijn leven immers een bijzondere genegenheid koesterde. Wie van de afgebeelde personen hem moet voorstellen is echter niet aangegeven. De staande man in het midden, wiens hand een gebaar maakt in de richting van de dode, is zonder twijfel mr. Paulus Buys, landsadvocaat en gunsteling van Oranje. Hij wordt door de recensent van de *Algemeene Konst- en Letterbode* genoemd en is door Mol duidelijk herkenbaar weergegeven naar het voorbeeld van de gegraveerde portretten, die er van hem bestaan.

De Gentse catalogus vermeldt verder dat de zittende man links voor het bed Oranje's neef Willem Lodewijk van Nassau voorstelt. Misschien heeft Mol hem zittend afgebeeld, omdat hij moeilijk ter been was. Willem Lodewijk was met steun van Oranje tot stadhouder van Friesland benoemd. Zeker is het dat de jongeman, die zich met een bedroefd gelaat over het lijk heenbuigt, Maurits is. Het is moeilijk te zeggen wie de jongen kan zijn, die knielend voor het bed treurt. Mol kan bezwaarlijk Frederik Hendrik bedoeld hebben, die toen nog maar een baby was.

Het schilderij oogstte op de Amsterdamse tentoonstelling van 1818 allerwegen bijval. Met



de bevrijding van de Fransen nog vers in het geheugen publiceerde Hendrik Meijer naar aanleiding van deze tentoonstelling een recensie in dichtvorm, waarin aan Mols *Sterfbed* ruime aandacht werd geschonken. In de voorrede schreef Meijer: ‘Wie toch heeft aan het sterfbedde van Neêrlands Redder, door de meesterlijke hand van W. Mol geschilderd, gestaan en geen' traan gestort op dat offer voor de vrijheid, door slavernij geslagt, en niet, als door eenen godsdienstigen ijver ontgloeid, bij hetzelfde als voor het altaar des Vaderlands, gelijk eenmaal Hannibal tegen de Romeinen, onverzoenlijken afkeer van de Franschen gezworen?’ In zijn dichtregels moedigde Meijer de toeschouwer aan:

*Bij 't zien op 't offer eens verraders,
Het bijgeloof ten zoen gebracht.
Schrei - kniel aan Vader Willems sponde:
Vang op den bloeddrup uit zijn wonde,
Als vrijheids dierbaarst onderpand;
Ai! dus die hand, die boeijen breken,
Dien mond, die stervend nog kon smeken
Voor 't arme volk en 't Vaderland.*

De recensent van de *Algemeene Konst- en Letterbode* merkte op: ‘De nog jonge Kunstenaar toont klaar door de ordonnantie, dat hij zijnen tijd op de Fransche Kunstschole, ik meen van David, wel heeft besteed, en haar het groeperen en kiezen van gunstige standen en licht, bij een groot aantal beelden, heeft afgezien, maar zich niet heeft laten verleiden, om haar slaafs te volgen, daar het koloriet en de geheele manier van schilderen bij de Hollandsche Schilderschool t'huis hoort.’

De lof, die het stuk van alle kanten werd toegezwaaid, heeft zeker er toe bijgedragen, dat de moeder van de koning het doek aankocht om het aan haar schoondochter voor haar verjaardag te schenken.

Het aanzien, dat Mol door dit schilderij verwierf, is maar van korte duur geweest. Zijn latere werken vielen zo tegen, dat de geruchten sterker werden, dat een ander Mol had bijgestaan in de compositie van het *Sterfbed van Willem*. In 1826 schreef een criticus in de *Algemeene Konst- en Letterbode* zelfs: ‘Een ieder, die in de kunstwereld geen vreemdeling is, brenge zich te binnen, hoe men op eene vroegere Tentoonstelling, het sterfbed van Willem der Eersten bewonderde; dan ik vraag, of men, als deze verdienstelijke Schilderij [...] op deze Tentoonstelling gehangen had, haar ook zoude hebben bewonderd? en ik antwoord: neen, zij had in weerwil van hare groote verdiensten, die alstoen algemeen erkend zijn, zich moeten verliezen onder de menigte van soortgelijke stukken.’

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Fruin, *Verspreide Geschriften* III, blz. 63

P.J. Blok, *Willem de Eerste*, Amsterdam 1920, II, blz. 217

Literatuur i.v.m. het schilderij

Algemeene Konst- en Letterbode 1818, II, blz. 345
H. Meijer jr., *Vaderlandsch Gevoel, bij de beschouwing der Tentoonstelling van schilderijen, van nog in leven zijnde Nederlandsche Meesters, in den jare 1818*, Haarlem 1818, blz. VI en 13
L. de Bast, *Annales du Salon de Gand 1820*, Gand 1823, blz. 141-142 met gravure door C. Normand
Van Eijnden & Van der Willigen III, blz. 268-269
Algemeene Konst- en Letterbode 1826, II, blz. 298
J. Knoef, *Van Romantiek tot Realisme*, 's-Gravenhage 1947, blz. 3-12

ca. 1585

32 J.A. Kruseman 1804-1862

***Louise de Coligny, weduwe van Willem van Oranje, met haar zoontje
Frederik Hendrik***

Doek, 134 × 108,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *J.A. Kruseman f 1846*

Tentoonstelling: Amsterdam 1846, nr. 218, 'Louise de Coligny, Weduwe van Willem I, Prins van Oranje, met haar Kind Frederik Hendrik'

Apeldoorn, Rijksmuseum Paleis Het Loo, bruikleen Vereniging Oranje Nassau Museum

Een historiestuk in de engere betekenis van het woord kan men dit schilderij nauwelijks noemen, want de voorstelling houdt geen gebeurtenis of situatie in, die als historisch gegeven vaststaat.

De schilder heeft in hoge mate zijn fantasie laten gaan bij zijn opzet de gevoelens van smart en hoop te vertolken, waaraan Nederland na de moord op Willem van Oranje in 1584 was overgeleverd: smart over het verlies van de Vader des Vaderlands en hoop op de latere voortzetting van diens strijd voor de vrijheid door zijn zoon Frederik Hendrik. De verbindende schakel tussen de betreurde vader en de hoopvol gekoesterde zoon, en de draagster ook van deze zowel smartelijke als hooggestemde gevoelens is in dit schilderij letterlijk en figuurlijk de door verheven aandoeningen bevangen gestalte van de vierde echtgenote van Prins Willem, Louise de Coligny, in haar rouwgewaad voorgesteld als weduwe en moeder.

Voor de gelijkenis in het afgebeelde portret van Willem van Oranje heeft Kruseman zich met succes bediend van een der vele bestaande voorbeelden, hoogstwaarschijnlijk het grote portret door Van Miereveld, dat hij in het Rijksmuseum kon bestuderen (inv.nr. A253), maar de gelaatstreken van Louise de Coligny houden geen rechtstreeks verband met haar bekende beeltenissen, die trouwens alle dateren uit veel latere jaren in de zeventiende eeuw. Haar verschijning is wel te rijmen met haar ongeveer dertigjarige leeftijd gedurende het eerste levensjaar van Frederik Hendrik, die 29 januari 1584 was geboren, maar van een enigszins overtuigend portret is toch geen sprake. Het sluimerende kind op haar schoot kan men uiteraard geen iconografische maatstaven aanleggen.

De zitbank met het gebeeldhouwde ornament, de daarin opgenomen prinselijke alliantiewapens met het bekende devies in gotische letters, deels overschaduwde door vorstelijk hermelijn, de zware draperie op de achtergrond, het zijn allemaal details, die zo duidelijk de couleur locale van 1846 weerspiegelen, dat aan een ernstig streven naar een historisch verantwoord tafereel getwijfeld mag worden. Daaraan ontbrak het trouwens wel meer in Krusemans werk, zoals ook blijkt uit de kritiek op het andere schilderij, De dodelijk getroffen Willem van Oranje, dat op



dezelfde Amsterdamse tentoonstelling van 1846 hing als Louise de Coligny, en dat ook hier wordt getoond (cat.nr. 30).

In de *Kunstkronijk*, waar de stukken allebei worden genoemd, wordt enig bezwaar geuit tegen de al te gloedvolle kleuren van achtergrond en andere accessoires, die men wat stiller had gewenst, en wij lezen er verder: ‘het kind kon ons het minst bevallen’. In *De Nederlandsche Kunst-Spiegel* schrijft men: ‘Zo is dus de Geschiedenis geheel vreemd gebleven aan de Amsterdamsche Tentoonstelling van 1846? Wij meenen ja, want Krusemans Willem I, door Gerards moordschot getroffen, is evenmin een Historiestuk, als zijne Louise de Coligny [...]’.

Duidelijk inzicht in de argumentatie achter deze kritiek wordt ons verder onthouden en de aanmerking dat het formaat te klein is, kan moeilijk op het werk van Kruseman en alleen maar op een paar andere historische taferelen slaan.

Toch ontmoette het stuk ook positieve waardering. De bekende Amsterdamse verzamelaar A. van der Hoop betaalde in januari 1847 drieduizend gulden voor dit schilderij, dat op de tentoonstelling ‘algemeen bewonderd’ was geweest, zoals in de inventaris van zijn collectie werd aangetekend. Krusemans pleegzoon, de achttienjarige De Génestet, maakte er in februari van dat jaar een lang gedicht bij, waarvan toon en inhoud het sentiment van de voorstelling in verhevigde mate uitdrukken met een zwaar accent op het godsdienstige genoeg van de treurende vorstin. Het gedicht eindigt aldus:

*Zij bidt! Een vreugdeblos doorgloeit die bleeke
wangen:
Ik zie haar 't vriendlijk wicht aan 't kloppend
harte prangen;
Des Christens zielsgeloof staat als zijn hope
pal!
En van den adem vol, den geest der profetiën,
Roept ze uit: ‘Gezegend hij, die sluimert op
mijn knieën,
Die eens voor Neêrland strijden zal!’*

Van der Hoop had stellig belangstelling voor de historie-schilderkunst, zoals ook blijkt uit een aantal andere schilderijen in zijn verzameling, waaronder *De Muiderkring* van J.A. Kruseman (afb. 18) en twee hier getoonde stukken van Opzoomer en Schoemaker Doyer (cat.nr. 22 en 65).

Door C. Hamburger werd in 1848 een uitvoerige tekening naar het schilderij gemaakt, die voor Teylers Museum in Haarlem werd verworven.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

F.G.L.O. van Kretschmar, ‘De portretten van Louise de Coligny’ in *Jaarboek Centraal Bureau voor Genealogie*, 1975, blz. 81-106

Literatuur i.v.m. het schilderij

Kunstchronijk VII (1846), blz. 68

De Nederlandsche Kunst-Spiegel II (1846-'47), blz. 212

Manuscript Inventaris Collectie A. van der Hoop, Archief Rijksmuseum

P.A. de Génestet, *Dichtwerken*, Amsterdam 1873, blz. 61-63

1596

33 C. Bisschop 1828-1904

'Jacob van Heemskerk en Willem Barendsz beramen den derden togt naar het noorden, 1596'

Aquarel, 47 × 59,5 cm

Gesigneerd: *C. Bisschop*

Datering: ca. 1862

Haarlem, Teylers Museum



CAT.NR. 33A H. Brown, *Heemskerk in zijn studeervertrek* (houtgravure naar een tekening van J.E.J. van den Berg), illustratie bij H. Tollens, *De overwintering der Hollanders op Nova Zembla in de jaren 1596 en 1597*, Leeuwarden 1843

Jacob van Heemskerk en Willem Barendsz zijn hier bijeen in het huis van de laatste in Amsterdam. Heemskerk zit aan tafel en maakt aantekeningen; Barendsz staat bij een wereldbol en wijst naar een kaart van de Noordelijke IJszee, waarop Nova Zembla vermeld staat. Links hangt aan de muur de vacht van een ijsbeer, souvenir van Barendsz' vorige tocht naar het Noorden.

Nadat er al twee mislukte pogingen waren ondernomen om via de Noordelijke IJszee om Azië heen te varen en zo in China te komen, gingen in mei 1596 opnieuw twee schepen naar het noorden om een derde poging te wagen. Het ene schip stond onder bevel van Jan Cornelisz de Rijp, het andere onder bevel van Jacob van Heemskerk met als assistent Willem Barendsz. De Rijp nam een route langs de zuidkant van Nova Zembla, maar werd door de weersomstandigheden gedwongen terug te keren; Heemskerk en Barendsz gingen meer naar het noorden, raakten met hun schip vast in het ijs bij Nova Zembla en waren gedwongen op dat eiland te overwinteren. Pas in juni van 1597 konden ze in de scheepssloepen de terugtocht aanvaarden. Tijdens die terugtocht overleed Willem Barendsz op 20 juni; Heemskerk en de meeste anderen wisten de Finse havenplaats Kola te bereiken, waar zij De Rijp ontmoetten, die toevallig met een schip in die haven lag. Vandaar keerden ze naar Amsterdam terug.

In de negentiende eeuw was het verhaal van de overwintering op Nova Zembla zeer geliefd, vooral door het gedicht dat Tollens er in 1819 over had geschreven. Door beeldende kunstenaars werden de verschillende episodes uit het verhaal vele malen afgebeeld, waarbij zij zich bijna altijd op Tollens' beschrijving baseerden, die echter niet altijd geheel met de historische werkelijkheid overeenkomt, zoals Huygens aantoonde. De hier door Bisschop weergegeven situatie komt echter niet zo bij Tollens voor; deze schrijft over het beramen van de tocht:

*Een ander stout bedrijf vangt Heemskerk aan
te wagen!*

*Hij waakt zijn nachten door, doormijmert
gansche dagen,*

*Doorkruist den aardbol, meet de zeeën, smelt
ze in één:*

*Hij wil door 't ijzig Noord naar 't zegend
Oosten heen.*

*Langs Nova Zemblaas kust, in storm en
sneeuw verloren,*

*Wil hij naar China voort, en d' Indus op gaan
sporen;*

In de illustratie van J.E.J. van der Berg bij de uitgave van Tollens' gedicht van 1843 is Heemskerk dan ook alleen afgebeeld (cat.nr. 33A). Later in de eeuw kwam men er echter achter dat Barendsz, die een dergelijke tocht al eerder had gemaakt, een minstens even belangrijke rol bij de voorbereiding moest hebben gespeeld. Daarom heeft Bisschop waarschijnlijk de beide helden in Barendsz' huis afgebeeld.

Deze aquarel is een vermoedelijk latere versie van het schilderij dat Bisschop voor de Historische Galerij van Arti et Amicitiae maakte, en dat door Alberdingk Thijm zeer werd geprezen. Ook Johan Gram had veel lof voor dat schilderij en schreef ondermeer: 'De opvatting van 't onderwerp is oorspronkelijk en in het juiste karakter [...]'. Bisschop maakte van deze compositie op bestelling van koningin Sophie nog

een herhaling, die op de tentoonstelling te Den Haag in 1863 was te zien en daar veel succes oogste.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Van Lennep, Moll & Ter Gouw, II, blz. 37-40, met reproductieprent door H. Sluyter
H. Tollens Cz., *De overwintering der Hollanders op Nova Zembla in de jaren 1596 en 1597, gevolgd door Avondmijmering*, tekstuitgave met varianten naar het handschrift en de verschillende drukken, verzorgd en ingeleid door dr. G.W. Huygens, Culemborg 1977, blz. 25-29 en 63-64

Literatuur i.v.m. de aquarel

Johan Gram in *De Nederlandsche Spectator* 1862, blz. 173
Jos. A. Alberdingk Thijm in *De Dietsche Warande* VI (1864), blz. 402
Kunstkronijk N.S. v (1864), blz. 32, met litho door F.H. Weissenbruch, en blz. 53
C. Vosmaer e.a., *Onze hedendaagsche schilders* II, C. Bisschop, blz. 3-4
Musée Teyler à Haarlem, Catalogue raisonné des dessins des écoles françaises et hollandaises, par H.J. Scholten, 1904, blz. 596

1600

34 L. Moritz 1773-1850

Het einde van de slag bij Nieuwpoort

Doek, 76 × 98 cm

Gesigneerd: *L. Moritz*

Tentoonstelling: misschien Amsterdam 1820, nr. 250, 'Het einde van den Slag bij Nieuwpoort en het gevangen nemen van den Admirant van Spanje'

Ottoland, S. van Harten



Het schilderij toont ons Prins Maurits aan het hoofd van zijn ruitery, met open vizier en zeker van zijn overwinning, op het ogenblik dat Don Francisco de Mendoza, admiraal van Aragon, een der aanvoerders van de verslagen vijand, als krijgsgevangene naar hem toe wordt gebracht. Op de achtergrond vinden nog beschietingen en achtervolgingen van de tegenstander plaats, terwijl men reeds met buitgemaakte vlaggen aan komt zetten. Het was toen omstreeks zeven uur in de avond van 2 juli 1600, nadat ongeveer vijf uren lang met wisselende kansen hevig gevochten was op het strand en in de duinen ten noordoosten van Nieuwpoort.

De overwinning leverde geen blijvende terreinwinst of strategische voordelen op, want van de voorgenomen verovering van Nieuwpoort zag Maurits weldra af. Onder barre weersomstandigheden brak hij het beleg op en verliet te Oostende met zijn ingescheepte troepen deze streek. Maar zijn prestige als krijgsman en legeraanvoerder was enorm toegenomen en had zijn positie in de binnenlandse politieke verhoudingen versterkt.

Moritz heeft zich intens met de uitbeelding van deze beroemde gebeurtenis beziggehouden. Het onderwerp trok hem als enthousiast paardenschilder reeds aan, maar had bovendien weer actuele betekenis gekregen als historische tegenhanger van de kort tevoren bevochten overwinning bij Waterloo. Daar had de Prins van Oranje, de held van Quatre Bras en Waterloo, aan het nationale prestige een belangrijke impuls gegeven, zoals eertijds zijn verre voorzaat door zijn overwinning bij Nieuwpoort had gedaan. Het denkbeeld van deze historische parallel kwam ook officieel tot uiting, toen de Belgische schilder Odevaere in 1820 te Gent het grote doek met *De overwinning bij Nieuwpoort* tentoonstelde, dat door hem in opdracht van de koning was geschilderd om als tegenhanger van zijn *Slag bij Waterloo* in het koninklijk paleis te Brussel geplaatst te worden. Ook van Moritz hing op die Gentse tentoonstelling van 1820 een groot doek (bijna vier bij zes meter) met hetzelfde onderwerp, dat door de koning gekocht en aan de stad Nieuwpoort geschonken werd ter plaatsing in het stadhuis. Van dit niet meer bestaande schilderij werd een afbeelding in omtrekken gegraveerd door C. Normand, waardoor wij weten dat daarop hetzelfde moment was afgebeeld als op het hier tentoongestelde schilderij, maar op een geheel andere wijze, zowel in de details als wat de compositie betreft, zodat dit laatste niet beschouwd kan worden als model of verkleinde herhaling van het levensgrote stuk.

Op de Amsterdamse tentoonstelling van 1820 was Moritz eveneens en wel twee maal met een tafereel van Nieuwpoort vertegenwoordigd: nr. 250 *'Het einde van den Slag bij Nieuwpoort en het gevangen nemen van den Admirant van Spanje'* en nr. 439 *'De Slag bij Nieuwpoort, zijnde de schets van een groot Schilderij, van denzelfden Meester'*. Het eerstgenoemde kan identiek geweest zijn met het hier getoonde stuk, dat geen jaartal draagt. Het tweede stelde waarschijnlijk een eerdere episode voor uit de nog onbesliste veldslag en hield misschien verband met een tafereel op zeer groot formaat (circa viereneenhalf bij acht meter), dat Moritz twee jaar eerder te Amsterdam had tentoongesteld 'in eene daartoe ingerigte zaal, bij wijze van een panorama', zoals wij bij Van der Willigen lezen, die ook mededeelt dat de figuren en paarden op natuurlijke grootte waren geschilderd, niet met gewone olieverf, maar op een nog niet bekende wijze. Aan dit panorama-achtige stuk van 1818, waarvan de verdere lotgevallen ons onbekend zijn, werd een kleine brochure gewijd, door de kunsthandelaar W.L. Hulsebosch uitgegeven: *Kunstgalerij der vaderlandsche geschiedenis. Eerste proeve, verbeeldende den Slag bij Nieuwpoort*. Door de niet

genoemde auteur wordt daarin uitgeweid over het ontbreken der grote historieschilderkunst in ons land en over de plannen van Moritz om 'eene Kunstgalerij te openen, welke de roemruchtigste voorvallen onzer Nederlandsche Geschiedenis, van de oudste tijden af tot heden, in afwisselende tafereelen zal voorstellen', voor welke onderneming nu als eerste onderwerp de slag bij Nieuwpoort was gekozen. Dan volgt het relaas van deze episode (ongeveer als bij Wagenaar) en de beschrijving van Moritz' schilderij. 'Het oogenblik, door hem bijzonderlijk gekozen, is het midden des heeten gevechts' [...] etc., alles in lovende termen. Ook lezen wij hier: 'Alleenlijk heeft het gevaar der gewone olieverw, bij de uitvoering van een zoo uitvoerig tafereel, den schilder tot het gebruik eener andere stoffe genoopt, welke de voorstelling verheldert en veraangenaamt, zonder door te hevigen glans of gloed hinderlijk te worden.'

De bemoediging 'om ook de overige gedeel-

ten der Vaderlandsche Geschiedenis in denzelfden stijl te behandelen' heeft na dit ambitieuze begin blijkbaar ontbroken, want de onderneming is voor zover bekend niet voortgezet.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Historie*, IX, blz. 79 e.v.

Literatuur i.v.m. het schilderij

[W.L. Hulsebosch?], *Kunstgalerij der Vaderlandsche Geschiedenis. Eerste proeve, verbeeldende den slag bij Nieuwpoort, op den 2den van Hooimaand, des jaars 1600.*, z.p.z.j. (aanwezig in het Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Atlas FM, nr. 1148F)

Van Eijnden & Van der Willigen, III, blz. 177; IV, blz. 210

L. de Bast, *Annales du Salon de Gand*, Gand 1823, blz. 40-41

Verzameling van de merkwaardigste voortbrengselen der hedendaagsche Nederlandsche Kunstschool, getrokken uit de voornaamste tentoonstellingen die plaats gehad hebben te Amsterdam, Antwerpen, Brussel, Gent, 's-Gravenhage enz., Gent 1824, blz. 16-17, met reproductie in gravure door C. Normand

Immerzeel, II, blz. 241

J. Knoef, *Van Romantiek tot Realisme*, 's-Gravenhage 1947, blz. 152

ca. 1617

35 J.H. van de Laar 1807-1874

Jacob van Campen en de waarzegster

Paneel, 41,5 × 57 cm

Gesigneerd en gedateerd: *J.H.v.d. Laar 1854*

Tentoonstelling: Rotterdam 1856, nr. 201, 'Jacob van Campen te Rome zijnde, wordt door eene waarzegster voorspeld dat hij het stadhuis te Amsterdam bouwen en daardoor zeer beroemd worden zal'

Nijmegen, particuliere verzameling

Op dit schilderij wordt het moment afgebeeld waarop een waarzegster Jacob van Campen voorspeld dat hij het nieuwe stadhuis van Amsterdam zal bouwen. Van de Laar baseerde zich hierbij, getuige een vermelding in de tentoonstellingscatalogus van 1856, op Houbraken. Deze schreef dat Van Campen naar Italië was gereisd om

zich in de schilderkunst te bekwamen. Hij ontmoette daar een waarzegster die aanbood hem de toekomst te voorspellen. ‘Hij die weinig agt sloeg op dat zeggen, doch haar vuist vulde, luisterde egter met verwondering toe, wanneer zij die hem nooit meer gezien had, noch gekent, wist te zeggen dat hij een schilder was, die naar Italië reisde om zijn konst te oefenen. *Maar (vervolgde zij) gij gaat voor schilder daar heen, doch zult voor Boumeester wederkeeren in uw Vaderlant, en tot groote werken gebruikt worden. Ook zal het out Stadthuis van Amsterdam verbranden, en gij op den zelven gront een beter bouwen, waar door uw naam voor altoos berucht zal blijven.*’

Houbraken twijfelde al aan de authenticiteit van dit verhaal, wat blijkt uit zijn slotopmerking: ‘Zie daar Lezer heb je het verhaal zoo zuiver als het mij overhandigt is. Waarom zou ik 'er iets toe, of af doen? ik zoek 'er niet op te schacheren of winst mee te doen: maar geef het voor denzelven prijs, en in dezelve waarde als ik het heb ontvangen.’ In de negentiende eeuw was algemeen aanvaard dat de gebeurtenis niet werkelijk had plaats gevonden en in de lexica uit die tijd werd in de levensbeschrijvingen van Van Campen de episode met de waarzegster niet meer vermeld. Dit hield echter niet in dat de critici dit verhaal een ongeschikt onderwerp voor een schilderij vonden; een medewerker van de *Kunstkronijk* schreef, toen een litho naar het schilderij als bijlage bij het blad verscheen: ‘Hoe gaarne wij de kritiek in haar regt erkennen, wanneer zij, over de levensgeschiedenis van groote mannen een nieuw en verrassend licht verspreidende, het gezag van overlevering of legende ontkent, zoo geven wij toch ongaarne het geloof aan zulke legenden geheel prijs, vooral niet, waar zij den kunstenaar van onzen tijd inspireren tot een verdienstelijk kunstwerk. En daarom nemen wij nu ook ditmaal met den Rotterdamschen schilder, J.H. VAN DE LAAR, de waarheid aan van HOUBRAKENS vertelling [...] Waarlijk de legende heeft hare waarde; welk eene rijke stoffe biedt zij der verbeelding aan! Denken wij ons een oogenblik in den toestand

van den kunstenaar, dorstend naar schoonheid, onvermoeid in hare studie, wien *zulk* eene toekomst wordt voorspeld! VAN DE LAAR heeft het belangrijk moment gelukkig teruggegeven [...]

In een tentoonstellingsrecensie in de *Kunstkronijk*, door T. van Westrheene Wz., werd het schilderij, waarvan de uitvoering geprezen werd, beschouwd als op de grens staand tussen ‘de historiële kunst’ en ‘het genre’.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Houbraken III, blz. 381-382

Literatuur i.v.m. het schilderij

Kunstkronijk XVIII (1857), blz. 31, blz. 80 (‘Album der Kunstkronijk’), met litho door S.T. Voorn Boers t.o. blz. 78



1619**36 W.H. Schmidt 1809-1849*****Johan van Oldenbarnevelt wordt zijn doodvonnis meegedeeld***

Aquarel, 33,8 × 42,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *W.H. Schmidt 1844*Reproductieprent: litho door C.W. Mieling in Van Lennep,
Geschiedenissen, Tweede afdeeling, 1856, blz. 256; Atlas FM, nr. 1378

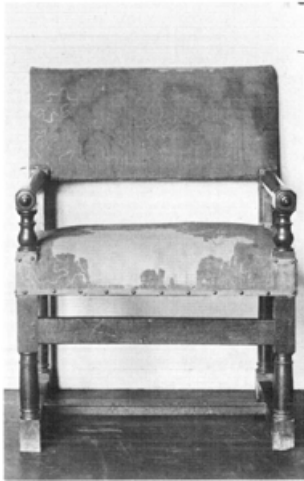
Haarlem, Teylers Museum

Schmidt heeft op deze aquarel het moment weergegeven, waarop Johan van Oldenbarnevelt door de fiscalen (gerechtsambtenaren) Van Leeuwen en Silla wordt meegedeeld dat hij ter dood is veroordeeld. Achter hen staan twee soldaten en de Provoost-Geweldige Carel Nijs, een hoge legerfunctionaris die met de uitvoering van het vonnis belast was.

De terechtstelling van Oldenbarnevelt was het tragisch einde van het conflict tussen hem en Maurits. De oorzaak van dit conflict lag in het sluiten van het Twaalfjarig Bestand, dat door toedoen van Oldenbarnevelt in 1609 was gesloten en waarvan Maurits een felle tegenstander was geweest. In de godsdiensttwisten tussen Remonstranten en Contraremonstranten kwam dit conflict tot een uitbarsting, omdat Oldenbarnevelt de eerste partij en Maurits de tweede steunde. In 1617 namen de Staten van Holland de ‘Scherpe Resolutie’ aan, waarin de steden werd toegestaan zelf soldaten in dienst te nemen, de zogenaamde ‘waardgelders’, die niet onder het opperbevel van Maurits zouden staan. Deze nam dat niet en pleegde in 1618 een soort staatsgreep, waarbij Oldenbarnevelt en enkele medestanders, onder wie Hugo de Groot, gevangen werden gezet. Oldenbarnevelt werd beschuldigd van hoogverraad, door een bijzondere rechtbank ter dood veroordeeld en op 13 mei 1619 onthoofd.

De afgebeelde scène heeft zich afgespeeld op 12 mei 1619 in de kamer van het Binnenhof, waar Oldenbarnevelt gevangen werd gehouden. Een gedetailleerd verslag van het verloop van deze dag hebben we te danken aan de kamerdienaar van Oldenbarnevelt, Jan Francken (zie ook cat.nr. 37). Omstreeks vijf uur kwamen de twee fiscalen, die waren aangewezen om het vonnis mede te delen, met Nijs bij de kamer aan. Oldenbarnevelt, die snel een met bont afgezette tabbaard had aangetrokken, werd door Van Leeuwen uitgenodigd te gaan zitten, maar hij bleef liever staan, met een hand steunend op de leuning van een stoel. Daarop vertelde Van Leeuwen hem dat hij ter dood was veroordeeld.

Schmidt zal dit onderwerp waarschijnlijk met een bepaalde bedoeling hebben gekozen. In de jaren veertig van de vorige eeuw was in de politiek een liberaal-democratische stroming krachtig aan het doorzetten en voor aanhangers daarvan was Oldenbarnevelt, net als de gebroe-



CAT.NR. 36A *Armstoel van notehout* (eerste kwart zeventiende eeuw). Volgens de overlevering is deze stoel afkomstig uit de gevangenis van Johan van Oldenbarnevelt. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. N.M. 1008 (bruikleen aan het Muiderslot)



ders De Witt, een belangrijk voorbeeld uit de geschiedenis, omdat hij een tegenspeler van een Oranje-vorst was geweest. Het uitbeelden van de tragische afloop van zijn conflict met Maurits kon worden geïnterpreteerd als een uiting gericht tegen de macht van koning Willem II.

Schmidt heeft zich duidelijk zeer strikt aan de beschrijving van Francken gehouden. Voor de stoel heeft hij zelfs als voorbeeld gebruik gemaakt van het exemplaar dat bekend stond als de stoel van Oldenbarnevelt (cat.nr. 36A), destijds in de collectie van het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden te Den Haag. Hoewel de details niet alle kloppen, zijn de overeenkomsten zo frappant dat mag worden aangenomen dat Schmidt deze stoel heeft gezien. Alleen de stok waar Oldenbarnevelt op leunt wordt door Francken niet genoemd in zijn beschrijving van dit moment. Schmidt heeft dit 'stockske' ongetwijfeld toegevoegd, omdat het sedert Vondels beroemde gedicht erover een belangrijk attribuut van de oude raadpensionaris was geworden. De regels '*O stock en stut, die geen' verrader; | maar 's vrijdoms stut en Hollants Vader | gestut hebt op dat wreet schavot;*' werden ook in de jaren veertig van de negentiende eeuw niet misverstaan.

Dat de kunstenaar de historische feiten zo strikt had gevolgd werd niet door iedereen zo gewaardeerd. De recensent van het *Nederlandsch Kunstblad* schreef 'dat niets den kunstenaar noodzaakte eene groep staande figuren, al is dit zoo in het historieboek beschreeven, af te beelden; dat wij eigenlijk liever een mensch op den voorgrond zien dan een stoel'. De recensenten van de *Algemeene Konst- en Letterbode* en van de *Kunstkronijk* namen het echter voor Schmidt op; de laatste schreef: 'De aanmerking die gemeld blad [*Nederlandsch Kunstblad*] maakt op den stoel, waarop de advocaat leunt, kunnen wij ook niet beamen; het is eene onwaarheid dat dit onbezield meubel aan de hoofdfiguur de algemeene aandacht onttrekt.' Deze opmerkingen slaan overigens niet op deze aquarel, maar op het schilderij van dit onderwerp dat in 1844 in Amsterdam en Rotterdam werd tentoongesteld. Deze aquarel is vermoedelijk een iets latere herhaling van de compositie van het schilderij.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

- A. Stolker, 'Bijzonderheden uit het eigenhandig verhaal van Jan Francken [...]' in *Vaderlandsche Letteroefeningen* 1825, deel 2, blz. 36 ev.
 J. den Tex, *Oldenbarnevelt*, Haarlem 1960-'72, III, blz. 724

Literatuur i.v.m. de aquarel

- Nederlandsch Kunstblad*, 10 augustus en 19 oktober 1844
Algemeene Konst- en Letterbode 1844, blz. 337
Kunstkronijk V (1844), blz. 337
 Kramm III, blz. 1480-1481
Musée Teyler à Haarlem, Catalogue raisonné des dessins des écoles françaises et hollandaises, par H.J. Scholten, 1904, blz. 542

Catalogus van de meubelen in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam, 1913, blz. LIII-LIV en 147, nr. 161; afb. XLV



1619**37 S. Opzoomer 1819-1878*****Het laatste ochtendgebed van Johan van Oldenbarnevelt***

Doek, 108 × 84 cm

Gesigineerd: *Simon Opzoomer*

Datering: ca. 1849

Tentoonstellingen: 's-Gravenhage 1849, nr. 422, 'Joan van Oldenbarneveldt', 's-Gravenhage 1853, nr. 360, 'Oldenbarneveld'

Reproductieprent: litho door J.C. Elink Sterk, Atlas FM, nr. 1379

Amsterdam, Rijksmuseum

Er is gelukkig een manuscript van Van Oldenbarnevelts bediende Jan Francken bewaard, waaruit blijkt dat er in de laatste momenten van de staatsman, vlak voor zijn executie, drie keer gebeden is: een keer op het schavot, dus dat blijft hier buiten beschouwing, het gebed vóór de gang naar het schavot en het ochtendgebed van die dag. Tussen de laatste twee gebeden werd iets uit Jesaja gelezen en een gesprek gehouden tussen Van Oldenbarnevelt en de drie predikanten, waarbij het laatste gebed, buiten, ter sprake kwam. Jan Francken was telkens aanwezig.

Welk gebed is door Opzoomer uitgebeeld? Het citaat uit Francken, dat, weliswaar verminkt, als toelichting in de catalogus van 1849 afgedrukt is, behandelt het gebed vóór de gang naar het schavot en het oponthoud dat toen nog ontstond: 'De deurwaarder [...] zeyde, Myn Heer het is een misverstand, Myn Heer zal gelieven nog wat te wachten', waarna de geteisterde raadpensionaris nog een half uur of meer in zijn Franse psalmboek heeft gelezen. Daarmee eindigt het citaat, waarmee gesuggereerd wordt dat het 'misverstand' of het 'lezen' op het schilderij van 1849 te zien is geweest, hetgeen niet klopt met de voorstelling van het hier getoonde schilderij.

In de tentoonstellingscatalogus van 1853 wordt echter het citaat uit Francken opgenomen, dat op het ochtendgebed betrekking heeft. Het eindigt met: 'Walaeus [één van de predikanten] dede het gebet. Syn Edelh. viel op syn knien ende badt seer ernstiglyk in hem selve sonder geluidt te slaen'. Het zal niemand moeite kosten deze passage in het schilderij terug te zien.

Toch moet het schilderij, dat in 1849 op de tentoonstelling was, óók identiek zijn met het hier getoonde, want een kritiek in *De Tijd* van hetzelfde jaar beschrijft de voorgestelde figuren vrij getrouw, vooral Jan Francken, die 'Oldenbarneveldts weenende dienaar, achter de stoel van zijn meester' wordt genoemd.

De niet geheel waterdichte conclusie uit dit alles moet zijn, dat het schilderij van Opzoomer zowel in 1849 als in 1853 tentoongesteld is geweest, maar dat het citaat van 1849 wat ongelukkig was gekozen, waardoor het citaat in de catalogus van 1853

de status van rectificatie krijgt: uitgebeeld is het laatste ochtendgebed van Van Oldenbarnevelt.

De conclusie wordt gesteund door het in de literatuur ontbreken van kritieken op het schilderij in 1853. De bespreking in *De Tijd* van 1849 is negatief: het in de catalogus afgedrukte ‘eenvoudige’ verhaal doet de recensent meer dan het schilderij. Over de hoofdfiguur wordt gezegd: ‘Wij gelooven niet aan die mollig geschilderde kalmte op het gelaat van den ouden man: Oldenbarneveldt is hier zelfs geen oud man. Het is eene figuur uit een fraaijen romen [sic], maar niet uit de geschiedenis.’

Opzoomer heeft voor de kop van de hoofdfiguur zonder twijfel het bekende Mierevelt-portret gebruikt. De herkomst van de stukken tekst in de catalogi van 1849 en 1853 is duisterder: integrale publikatie van Franckens verhaal was pas in 1874 een feit. De schilder moest zich dus behelpen met in boekjes en tijdschriften opgenomen fragmenten, die vaak deerlijk van de oorspronkelijke versie afweken. Zo ging eigenlijk de predikant Lamotius in dit gebed voor, niet Walaeus.

Overigens is de voorkeur van Opzoomer voor tegenspelers van Oranje als De Witt en Van Oldenbarnevelt vrij opvallend. Van zijn ons bekende historiestukken put een ruime meerderheid uit het leven van deze staatsgezinden. De specifieke belangstelling van historici voor Van Oldenbarnevelt komt, zoals gewoonlijk, iets later dan bij de schilders, en groeit sterk wanneer in 1849 de *Verhoren* worden gepubliceerd. Jan Francken was al eerder in de publieke belangstelling gebracht.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

A. Stolker, ‘Bijzonderheden uit het eigenhandig verhaal van Jan Francken [...]’ in *Vaderlandsche Letteroefeningen* 1825, deel 2, blz. 36 e.v.

‘Verhooren van Johan van Oldenbarneveldt’ in *Berigten van het Historisch gezelschap te Utrecht*, II, 2 (1849)

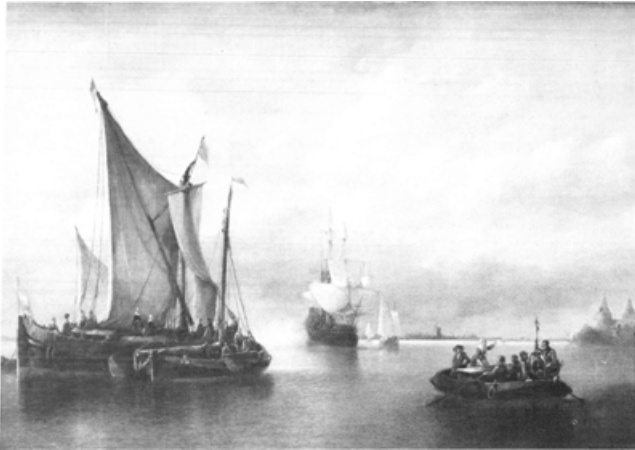
Johan Francken, *Waerachtige historye vant gene geschiet ende gepasseert is [...]* (tekst van manuscript ontleend aan de *Kroniek van het Historisch genootschap* 1874), Bussum 1945

J. den Tex, *Oldenbarnevelt*, Haarlem 1960-'72, III, blz. 718-747

Literatuur i.v.m. het schilderij

De Tijd, *Merkwaardigheden der letterkunde en geschiedenis van den dag, voor de beschaafde wereld*, 1849 x, blz. 25

Kunstkronijk x (1849), blz. 56



1621

38 A. Waldorp 1803-1866***Gezicht op de Merwede bij Slot Loevestein, met de ontsnapping van Hugo de Groot***

Doek, 62 × 92 cm

Gesigneerd: *A. Waldorp*

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Rechts op de voorgrond vaart het bootje, dat de boekenkist waar Hugo de Groot zich in verborgen houdt, zijn dienstmeid Elsje van Houweninge en enkele soldaten naar het beurtschip brengt, dat hen naar Gorkum zal vervoeren. Elsje wuift met een witte doek om Hugo's vrouw, Maria van Reigersberch het teken te geven dat de ontsnapping niet is opgemerkt.

Hugo de Groot was in 1618 als partijgenoot van Oldenbarnevelt (zie cat.nr. 36) tot levenslange gevangenisstraf in Slot Loevestein veroordeeld. Op 22 maart 1621 wist hij in een boekenkist te ontsnappen naar Gorkum, waarvandaan hij tenslotte in Frankrijk wist te komen (zie ook cat.nr. 39). Zijn ontsnapping was in de eerste helft van de negentiende eeuw een populair onderwerp in de beeldende kunst. Omdat hij evenals Oldenbarnevelt en de gebroeders De Witt een tegenstander van de stadhouderlijke macht was geweest gold hij net als zij als een soort symbool voor het liberalisme in de negentiende eeuw. Omdat hij zijn oppositie tegen de Oranjes niet met de dood had hoeven te bekopen, waren uitbeeldingen van zijn ontsnapping minder politiek geladen dan uitbeeldingen van thema's als *Het laatste gebed van Oldenbarneveltdt* (zie cat.nr. 37), en daarom minder controversiëel. Behalve uit deze politieke achtergrond is de populariteit van het onderwerp natuurlijk ook te verklaren uit de sensationele wijze waarop De Groot aan zijn bewakers was ontkomen.

Voor Waldorp is het verhaal kennelijk nauwelijks meer dan een aanleiding geweest om een riviergezicht met schepen te schilderen, zoals hij zoveel deed. Dat hij zich niet erg bekommerde om een correcte weergave van het verhaal blijkt wel uit het feit dat hij het bootje van een buiten het beeldvlak gelegen punt rechtsvoor laat komen, terwijl Loevestein, waarvandaan het zou moeten komen, rechtsachter zichtbaar is. Ook wuift Elsje naar dat punt en niet naar het slot, waar volgens het verhaal Maria van Reigersberch achter een venster toekijkt.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

C. Brandt & A. van Cattenburgh, *Historie van het leven des Heeren Huig de Groot, Beschreven tot den aanvang van zijn Gezantschap wegens de Koninginne en Kroone van Zweden aan 't Hof van Vrankrijk [...]*. Dordrecht-Amsterdam 1727, blz. 246

Literatuur i.v.m. het schilderij

*Museum Boymans-van Beuningen, Catalogus schilderijen na 1800, blz. 145-146,
nr. 1961*



1621**39 P.C. Wonder 1780-1852*****Hugo de Groot in Parijs***

Tekening, penseel in bruin over een schets in potlood, 34,3 × 41 cm

Gesigneerd in verso: *P.C. Wonder ft.*

Opschrift op het oorspronkelijk opzetkarton, in het handschrift van de kunstenaar: *Hugo de Groot, naar zyne ontkoming uit het slot Loevestein te Parijs zynde, aan den President | Jeannin, den Pred. Uitenbogaart, den Rechtsgeleerden Peirescius, en Geestel. Proff. Tilenus, het | dichtstuk door J. van Vondel op Maria van Reijgersbergen gemaakt voorlezende, word door de Knecht | juist de aankomst van zyne Echtgenote benevens haar oudste dogtertje dienstmaagd en knecht aangedient. - | Zie Brandt en Cattenb. leven van H. de Groot*

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

De Groot ziet op van het blad papier, waarvan hij zojuist heeft voorgelezen, als zijn knecht hem komt melden, dat er bezoek voor hem is. Links op de achtergrond verschijnen Maria van Reigersberch en haar dochttertje in de deuropening. Achter Maria zijn nog juist haar dienstmaagd en knecht te onderscheiden.

Na zijn ontsnapping uit het slot Loevestein begaf De Groot zich, nadat hij zich in het huis van zijn vriend Daetselaer in Gorkum als metselaar had vermomd, naar Antwerpen. Vandaar reisde hij naar Parijs, waar hij in april 1621 arriveerde. In Parijs had De Groot contact met vele vooraanstaande geleerden en staatslieden. Maria van Reigersberch, die op Loevestein was achtergebleven, werd spoedig op vrije voeten gesteld. In september 1621 vond in Parijs het weerzien van de beide echtelieden plaats.

Door in het onderschrift van zijn tekening de levensbeschrijving van Brandt en Van Cattenburgh als bron te vermelden, wekt Wonder de indruk, alsof de door hem uitgebeelde scène direct aan dit werk is ontleend. Dat is echter niet het geval. De auteurs wijden slechts een korte alinea aan de hereniging van De Groot en Maria. Weliswaar volgt meteen daarna de tekst van Vondels gedicht, doch nergens wordt verhaald dat Maria zich juist op het moment dat De Groot het gedicht aan zijn vrienden voorlas, liet aandienen. De gebeurtenis wordt echter wel zo beschreven in de roman van A. Loosjes Pz., *Huig de Groot en Maria van Reijgersbergen*. Het laatste hoofdstuk van dit boek is gewijd aan het vreugdevol weerzien van De Groot en Maria. Loosjes beschrijft hoe De Groot Vondels lofdicht, waarin de roemruchte regel ‘Een vrouw is duizent mannen t' erg’ voorkomt, aan zijn Parijse vrienden voordraagt. Wanneer De Groot vervolgens een door hemzelf vervaardigd gedicht op Maria voorleest, komt de knecht hem melden, dat een Zeeuwse vrouw hem wenst te spreken. De Zeeuwse vrouw blijkt dan Maria van Reigersberch te zijn. Waarschijnlijk hebben herinneringen aan Loosjes' roman Wonder door het hoofd gespeeld, toen hij zijn tekening vervaardigde.

De compositie van zijn tekening ontleende Wonder gedeeltelijk aan een ets van J.E. Marcus uit 1798 (cat.nr. 39A). De rechterhelft van de tekening vertoont grote overeenkomsten met Marcus' prent. Marcus heeft echter een iets later moment weergegeven; op zijn prent omarmen de beide echtgenoten elkaar reeds.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

C. Brandt & A. van Cattenburgh, *Historie van het leven des Heeren Huig de Groot, Beschreven tot den aanvang van zyn Gezantschap wegens de Koninginne en Kroone van Zweden aan 't Hof van Vrankryk [...]*, Dordrecht-Amsterdam 1727, blz. 278

A. Loosjes Pz., *Huig de Groot en Maria van Reigersbergen*, Haarlem 1794, blz. 301-312



CAT.NR. 39A J.E. Marcus, *Hugo de Groot in Parijs* (ets). Amsterdam, Rijksprentenkabinet (Atlas FM, nr. 1444c)

1623**40 S. Opzoomer 1819-1878*****Het verzoek om genade aan Prins Maurits voor Reinier van Groeneveldt***

Doek, 110 × 135 cm

Gesigineerd: *Simon Opzoomer*

Datering: ca. 1848

Utrecht, Centraal Museum

Het schilderij stelt Prins Maurits voor, die bezoek ontvangt van Maria van Utrecht, de weduwe van Johan van Oldenbarnevelt, die met haar schoondochter en kleinzoon genade komt smeken voor haar oudste zoon, Reinier van Groeneveldt.

Reinier van Groeneveldt had met zijn broer Willem van Stoutenburg en nog enkele anderen een complot gesmeed om Maurits te vermoorden, omdat zij hem verantwoordelijk achtten voor de terechtstelling van Van Oldenbarnevelt in 1619. Het complot werd echter voortijdig ontdekt en Van Groeneveldt werd met de meeste andere samenzweerders gearresteerd. Alleen Van Stoutenburg had nog net naar Brussel weten te ontkomen. Het afgebeelde bezoek speelt zich af in maart 1623, terwijl het proces tegen Van Groeneveldt aan de gang was. De smeekbede was echter tevergeefs en Van Groeneveldt werd kort daarop ter dood veroordeeld en op 28 maart in Den Haag onthoofd.

Geraert Brandt, wiens *Historie der Reformatie* meestal als bron voor deze geschiedenis wordt opgegeven, heeft het bezoek aan Maurits als volgt beschreven: ‘Sij versochten dan en verkreegen gehoor bij sijne Excellentie. Toen deden se, vertelt met sijn soonken, haeren voetval met de diepste deemoedigheid en baden met al de redenen, die 't moederlijk hert en de tedre liefde van een trouwe vrou kon voortbrengen, om ontferming en genade, mengende de woorden met traenen, suchten en snikken, en al wat deernis kon verwekken. De Prins seeker bejegende haer met groote beleeftheit en meewaerigheid, doch sonder haer veel hoops te geven, seggende, *dat hij, ten aensien van haere voorbede, alles soude doen wat hij soude konnen, doch dat de saek van den Heer van Groeneveldt aan 't Hof hing, en buiten sijn maght was [...].*’

Wat men in de negentiende eeuw als het hoogtepunt van het bezoek beschouwde, zijn de volgende woorden die tussen Maurits en Van Oldenbarnevelts weduwe zouden zijn gewisseld: ‘Van sommigen wordt verhaelt dat de prins in dat gesprek tot de Vrou van Oldenbarneveldt seide, *Waerom hebt gij geen pardon voor uw man versocht gelijk gij nu doet voor uw soon*, en dat se een antwoordt gaf, 't welk wel eenvoudig maer aenmerkelijk was, en meer in hieldt dan se selfs moogelijk dacht. *Mijn man, sprak se, hadt geen schuldt, maer mijn soon heeft schuldt.*’ Wat Maurits hierop antwoordde is niet bekend; Brandt schrijft droogjes: ‘Dan op die woorden iet wierdt geseit, wordt niet vermeldt.’

Hoewel uit de woorden, waarmee Brandt deze passage begint, blijkt dat hij er niet geheel zeker van was, dat deze woorden werkelijk waren gezegd, dankte het

onderwerp juist daaraan zijn grote populariteit in de vorige eeuw. Het zinspelen op de noodlottige afloop van Van Oldenbarnevelts weerstreven van de stadhouderlijke macht kon immers worden opgevat als een waarschuwing tegen de gevaren, die konden voortkomen uit een te grote macht bij de vorst. In liberaal gezinde kringen zal de uitbeelding van dit thema zeker zijn opgevat als een pleidooi voor inperking van de bevoegdheden van de koning. Wanneer Opzoomer dit schilderij heeft vervaardigd is niet bekend, maar als we het vergelijken met zijn andere stukken op deze tentoonstelling (cat.nrs. 37 en 55) ligt een datering in de jaren veertig het meest voor de hand, hetgeen juist de tijd is waarin dit soort ideeën zeer actueel waren. Ook in de andere hier geëxposeerde stukken van Opzoomer is deze politieke strekking duidelijk aanwezig.

Voor de figuur van Maurits heeft de schilder zich duidelijk gebaseerd op de bestaande portretten van de prins. Bij Maria van Utrecht is de gelijkenis met oudere portretten minder sterk. Zij is eerder een ouder geworden Magdalena Moons (zie cat.nr. 22), hetgeen een argument geeft voor een datering in de buurt van 1848.

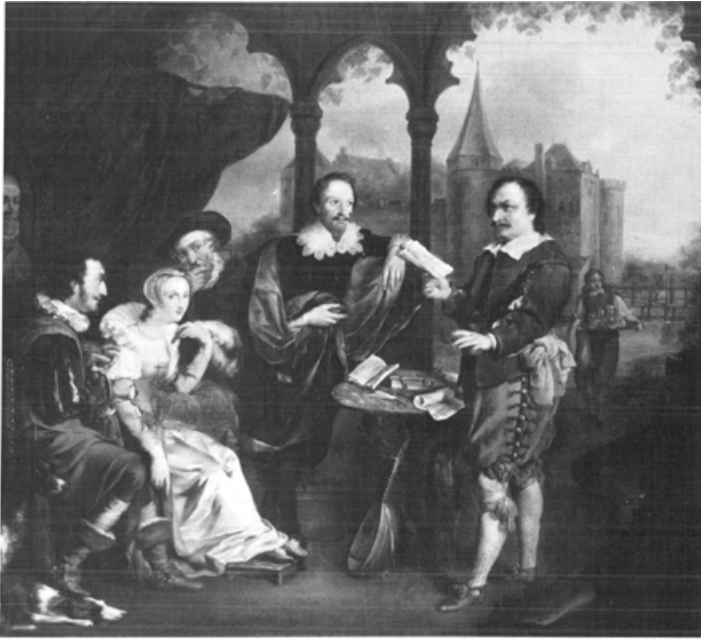
Literatuur i.v.m. het onderwerp

- G. Brandt, *Historie der reformatie, en andere kerkelijke geschiedenissen, in en omtrent de Nederlanden*, Rotterdam 1704², IV, blz. 1045-1046
J. den Tex, *Oldenbarnevelt*, Haarlem 1960-'72, I, blz. 93

Literatuur i.v.m. het schilderij

- Centraal Museum Utrecht, Catalogus der schilderijen*, 1952, blz. 429, nr. 1282





1625**41 P. Kremer 1801-1888*****Vondel draagt voor uit Palamedes***

Doek, 78,5 × 87 cm

Gesigneerd en gedateerd: *P. Kremer V A* [in monogram] 1826

Tentoonstelling: Amsterdam 1826, nr. 206, 'Vondel een dichtstuk voorlezende in het Paviljoen op het Slot te Muiden, voor Hooft, Reael, Roemer Visscher, en zijne dochter Maria Tesselschade'

's-Gravenhage, Rijksdienst Kastelenbeheer, collectie Muiderslot

Het tafereel speelt zich af in het paviljoen bij het Muiderslot, dat op de achtergrond te zien is. Vondel leest voor uit een boek, waarop de titel *Palamedes* te lezen is. Hooft, Roemer Visscher, zijn dochter Maria Tesselschade en Laurens Reael horen toe. In het paviljoen staat links een borstbeeld van Willem de Zwijger. Rechts op de achtergrond komt een dienaar met verfrissingen aanlopen.

Vondel schreef het treurspel *Palamedes of de vermoorde onnozelheid* in 1625 naar aanleiding van de terechtstelling van Van Oldenbarnevelt in 1619. Het stuk speelt zich af in de klassieke oudheid: Palamedes wordt ervan verdacht te hebben samengewerkt met de vijand en wordt door Agamemnon en Ulysses uit de weg geruimd. Het was voor iedereen echter duidelijk dat Vondel met Palamedes Van Oldenbarnevelt bedoelde en met dit stuk kritiek uitoefende op diens terechtstelling en op de personen die daaraan hadden meegewerkt. Vondel werd aangeklaagd en het zag ernaar uit dat hij voor berechting naar Den Haag zou worden gezonden, waar Adriaan Pauw, zoon van een van de rechters van Van Oldenbarnevelt, raadpensionaris was. Het bestuur van Amsterdam verhinderde dit en Vondel moest voor de schepensbank verschijnen waar hij slechts werd veroordeeld tot een boete van driehonderd gulden zonder dat de verdere uitgave van het treurspel iets in de weg werd gelegd.

Vondel stond sympathiek tegenover de opvolger van Maurits, Frederik Hendrik, want hij hoopte dat er onder diens bewind meer politieke en religieuze vrijheid zou komen. Naar aanleiding van zijn aanvaarding van het stadhouderschap in 1625 schreef Vondel dan ook *Begroetenis aen Frederick Hendrick*, waarop misschien wordt gedoeld door het opgerolde papier rechts op de tafel, waarop de woorden 'Frederik Hendrik prins van Oranje Nassau' duidelijk te lezen zijn.

Misschien kan dit schilderij met de toespelingen op het verwerpen van de slechte heerser, Maurits, en het benadrukken van de goede heersers, Frederik Hendrik en Willem de Zwijger, gezien worden als een uiting van onvrede van de uit het Zuiden afkomstige schilder Kremer over het optreden van koning Willem I. Het feit dat het in 1826 werd aangekocht door de Nederlandse regering wijst er echter niet op dat men er deze strekking toen in las, vermoedelijk omdat in de titel in de tentoonstellingscatalogus het treurspel waaruit Vondel voorleest niet met name wordt

genoemd en het opschrift Palamedes op het boek in zijn hand niet erg gemakkelijk te lezen is.

Dat Kremer Vondel, Hooft en Reael samen heeft afgebeeld, kan misschien verklaard worden uit het feit dat zij, ook in 1625, hebben samengewerkt aan een vertaling van Seneca's *Troades*. Volgens Brandt gebeurde dit op letterkundige bijeenkomsten in het huis van Roemer Visscher in Amsterdam. Het is aardig hierbij op te merken dat tegenwoordig wordt aangenomen dat Roemer Visscher in 1620 is overleden, maar in de tijd van het ontstaan van dit schilderij meende men dat hij pas in 1625 stierf. Zo heeft Kremer hem nog bij de afgebeelde gebeurtenis kunnen opnemen.

Of Vondel ooit in dit gezelschap zijn *Palamedes* heeft voorgedragen, wordt nergens vermeld. Kremer heeft deze gebeurtenis waarschijnlijk zelf samengesteld uit allerlei gegevens en het geheel zich laten afspelen bij het Muiderslot om aan te geven dat al deze personen tot de Muiderkring behoorden.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Geeraert Brandt, *Het leven van Joost van den Vondel*, z.p.z.j. [Franeker 1682], blz. 17-24

Wagenaar, *Amsterdam*, 11, 13, blz. 487-488

P. Leendertz jr., *Uit den Muiderkring*, Haarlem 1935, blz. 197-209

Literatuur i.v.m. het schilderij

Immerzeel II, blz. 138



1647**42 N. Pieneman 1808-1860*****‘Rembrandt eene etsproef beschouwende’***

Pancel, 72 × 55,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *N. Pieneman f 1852*

Tentoonstelling: Amsterdam 1852, nr. 355, ‘Rembrandt eene etsproef beschouwende’

Reproductieprent: litho door Adolphe Mouilleron (1820-1861)

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

In een deftig zeventiende-eeuws interieur staat Rembrandt een ets te bekijken. Duidelijk is te zien, dat hij de prent met het portret van Jan Six in de handen houdt, die uit 1647 dateert. En zo is deze ‘historische gebeurtenis’ in dat jaar te plaatsen. Zelf staat Rembrandt in dezelfde houding - ook voor het raam - net zoals Jan Six op de prent.

Van die prent heeft Rembrandt zojuist een proef gemaakt, daar zijn etsraam - een raam waarmee het licht van buiten gediffundeerd wordt - en gereedschappen nog klaar staan. Verder heeft hij een etsnaald in de hand en ligt er een burijn op de werktafel. Blijkbaar wist Pieneman dat de schilder het laatste instrument soms gebruikte. Een helm en een schild wijzen op de rariteitencollectie, die Rembrandt ten behoeve van zijn vak had opgebouwd.

Dat Rembrandt als een Jan Six, de Amsterdamse aristocraat waarmee hij ook bevriend was, is uitgebeeld, is niet verwonderlijk. Toen Pieneman dit schilderij maakte, werd het Rembrandt-beeld opgericht, waarmee Rembrandt als groot vaderlander werd bevestigd (zie cat.nr. 104). Juist toen had men een geflatteerd beeld van Rembrandt; Pieneman, die als Arti-voorzitter nauw bij de oprichting betrokken was, kwam hieraan tegemoet door de schilder nogal geïdealiseerd voor te stellen. Rembrandt zit nu niet bepaald met bespette werkkleren in een rommelig grafisch atelier, maar we zien hem als een soort gentlemankunstkenner in zijn studeerkamer, als het ware een prent uit zijn collectie bekijkend. Ook zijn trekken zijn geïdealiseerd, al herkennen we dadelijk Rembrandt; de gelijkenis is dan ook gebaseerd op zelfportretten uit de jaren veertig.

Dat Rembrandt niet als een schilder, maar als een graficus is voorgesteld, is ook wel te verklaren. Het bedrijven van grafiek werd nu eenmaal als een meer ‘cleane’ en erudiete bezigheid gezien dan schilderen. Van oudsher was namelijk tekenen - de basis van alle grafiek - een onderdeel van de aristocratische opvoeding, maar schilderen slechts een handwerk. Belangrijker is, dat men in de eerste helft van de negentiende eeuw zonder meer het etswerk kon bewonderen en meer moeite met zijn schildertrant had. Rembrandts stijl sloot dan ook niet aan bij de eigentijdse preciese manier van schilderen. Bovendien kon Pieneman door het kiezen van de Six-prent heel subtiel verwijzen naar Rembrandts voorname connecties, zonder in

het afgezaagde thema van ‘de koning of de edelman bij de schilder op bezoek’ te vervallen.

Vaak worden kunstenaarsuitbeeldingen, waarvan dit schilderij eigenlijk een hooggestemd voorbeeld is, niet besproken. Dit schilderij echter wel, maar niet al te positief: ‘van 's mans [J.W. Pieneman] Zoon, den gevierden Portretteur des Konings, hadden wij méér dan vier Kinderportretjes en een Genrestukje verlangd, waar Rembrandt eene Etsproef beschouwt, hoe “bedriegelijk en aardig” die Schilderij door zekeren “Kunstbeoordelaar” ook genoemd moge worden, wegens den val, namelijk, van het licht op geolied papier. Neen, de in 's levens schoonsten middagstond staande Pieneman kan méér en beter dan dat, en hij moet ook méér en beter willen’.

Het schilderij wordt dus door de criticus van *Astrea* als ‘minderwaardig’ genrestuk afgedaan. Hij neemt Pieneman kwalijk dat deze niet ‘méér en beter dan dat’ wil, dit wil zeggen dat hij geen historieschilderkunst produceert. Maar, zoals in Inleiding I al is aangegeven, Pieneman had deze in 1852 niet meer nodig: hij was al jaren gesettled.

Ondanks de bezwaren van de criticus oogst dit schilderij bewondering. Misschien is met de door hem genoemde ‘kunstbeoordelaar’ wel Jacob de Vos Jzn. bedoeld, in wiens verzameling het is terechtgekomen. Ook is spoedig een litho naar dit schilderij gemaakt.

Literatuur i.v.m. het schilderij

Astrea II, 1852, blz. 301

Kramm VI, Amsterdam 1863, blz. 1281-1284

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, catalogus tentoonstelling *Het Rembrandtbeeld. Hoe een kunstenaar in de negentiende eeuw een nationale held werd*, 1977, nr. 41

ca. 1650

43 J.L. Cornet 1815-1882

Paulus Potter tekenend naar de natuur

Paneel, 40,5 × 52,5 cm

Datering: ca. 1845

Leiden, Stedelijk Museum 'De Lakenhal'

In dit schilderij heeft Cornet zich beijverd Paulus Potter (1625-1654) in een als het ware door hem zelf geschilderd landschap neer te zetten; elk blaadje, elk sprietje en stukje schors is minutieus à la Potter weergegeven. Naast stijlцитaten is het groepje beesten rechts zelfs gekopieerd naar Potters *Spiegelend koetje*, een schilderij, dat Cornet in het Mauritshuis kon zien evenals Potters beroemde portret door Van der Helst van 1654. Hij kon dus in één bezoek al zijn visuele bronnen bekijken.

In de negentiende eeuw werden steeds weer de meesters van de zeventiende eeuw de eigentijdse schilder als voorbeeld voor ogen gehouden. Volgens Kramm is juist Cornet er goed in geslaagd de stijl van de zeventiende eeuw te doen herleven.

Potter heeft altijd in de belangstelling gestaan. Zowel zijn werk als zijn 'deugd' vonden in zijn eigen tijd al grote bewondering en werden zelfs benijd, aldus Houbraken. Verder haalt deze een fragment uit een brief van de zoon van Potters weduwe aan, waaruit blijkt, dat de schilder, zelfs wanneer hij met zijn vrouw een eindje omging, zijn schetsboek meenam om meteen een koe of schaap te kunnen vastleggen. Dit verhaal wordt door latere schrijvers herhaald en ook Cornets schilderij is erop gebaseerd.

In de negentiende eeuw wordt *De Stier* in Den Haag in één adem met Potter genoemd. De vermaardheid van dit stuk ontstond pas tussen 1795 en 1815 in Parijs. In 1795 hadden namelijk de Fransen dit schilderij met de collectie van stadhouder Willem V mee naar Parijs genomen, waar een groot publiek het in het kunstverzamelcentrum, het Louvre, bewonderde. Nadat Napoleon definitief verslagen was, werd *De Stier* in 1815 met veel tamtam weer teruggehaald, want dit voorwerp van nationale trots kon natuurlijk niet langer in vreemde handen blijven.

Toch heeft men ook wel kritiek op Potters kunst, zoals bijvoorbeeld uit Immerzeel valt op te maken: Potters werk geeft 'zoowel in de ordonnantie als in het minutieuze der uitvoering, een' zweem van stijfheid'. Toch haast Immerzeel zich daarop te laten volgen: 'De natuur had hem tot schilder geschapen; de ondervinding zou hem ook tot dichter gemaakt hebben' als hij maar langer geleefd had.

Zo kon Potter als groot voorbeeld gelden voor schilders van landschap en vee. De prenten van Marcus de Bije (1649-na 1688) naar tekeningen van Potter, bedoeld als studiemateriaal voor dier- en landschapschilders en ook nog in de negentiende eeuw door hen gebruikt, zullen hier nog toe bijgedragen hebben.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Houbraken II, blz. 125-130

Van Eijnden & Van der Willigen I (1816), blz. 412-417
L., 'De Stier van Potter' in *Algemeene Konst- en Letterbode* 1837 I, blz. 133-134
Immerzeel II (1843), blz. 324-326
Kramm I (1857), blz. 269-273

Literatuur i.v.m. het schilderij

Stedelijk Museum 'De Lakenhal', Leiden; Beschrijvende catalogus van de schilderijen en tekeningen, 1949, blz. 40, nr. 69





1652**44 H.J. Scholten 1824-1907*****De prinses van Oranje bezoekt het atelier van Bartholomeus van der Helst***

Paneel, 46 × 59 cm

Gesigineerd: *H.J. Scholten ft*

Datering: ca. 1860 (zie gedateerde aquarel met dezelfde voorstelling in Teylers Museum, Haarlem)

Amsterdam, Rijksmuseum

Van der Helst (1613-1670) laat hier trots zijn nieuwste produkt aan Henriëtte Maria Stuart, de weduwe van Willem II, zien, die met haar gevolg zijn atelier is komen bezoeken. Dat nieuwste werk is zonder twijfel haar portret, waarvoor zij in 1652 poseerde. Op de achtergrond is *De Schuttersmaaltijd* te zien, een schilderij dat hij in 1648 maakte en dat meteen na zijn voltooiing in de St. Jorisdoelen in Amsterdam is gehangen. Dus kan dit stuk in 1652 niet meer op het atelier gestaan hebben. Maar waarom heeft Scholten het toch afgebeeld?

Dit schilderij was nu eenmaal Van der Helsts beroemdste werk. Rembrandts *Nachtwacht* is van ouds met de *Schuttersmaaltijd* vergeleken. Beide schilderijen hebben van de achttiende eeuw af altijd in hetzelfde gebouw gehangen. Rond 1800 wordt nog de *Schuttersmaaltijd* algemeen boven de *Nachtwacht* gesteld. Zelfs gaat men zover de Van der Helst het beste portretstuk dat ooit gemaakt is, te noemen. Potgieter durft nog in 1844, nota bene in een tijd, waarin Rembrandt als onze eerste schilder naar voren wordt geschoven - waaraan Potgieter ook zelf meehelpt - de *Schuttersmaaltijd* meer dan de *Nachtwacht* te bewonderen. Nadat in 1852, het jaar, waarin te Amsterdam zijn standbeeld wordt onthuld, Rembrandt als de kunstenaar bij uitstek gesanctioneerd is, worden dergelijke geluiden steeds minder gehoord.

In de jaren vijftig is er veel om Van der Helst te doen geweest. Nadat Scheltema aan de vooravond van de onthulling van het Rembrandt-beeld in Arti een lofrede op Rembrandt had afgestoken, is het jaar daarop Van der Helst aan de beurt. In zijn rede van 1853 probeert hij 'de twee groote Hollandsche kunstenaars, Rembrandt en Van der Helst, met elkander in vergelijking [te] brengen, hopende alsdan tevens in de gelegenheid te zijn, om iets van het eigenaardige ook in den kunstarbeid van den laatsten te doen opmerken'. Kennelijk kan men zelfs in een lofrede op Van der Helst niet buiten de figuur van Rembrandt. Om op de vergelijking *Nachtwacht-Schuttersmaaltijd* terug te komen, daarover zegt hij voorzichtig: 'Bij de eerste beschouwing zult gij welligt de voorkeur geven aan het werk van Rembrandt, maar eene nadere bezigtiging zal u waarschijnlijk in de onzekerheid brengen, of niet aan Van der Helst de palm der overwinning toekomt.' Aan de ene kant houdt Scheltema een lofrede op Van der Helst; aan de andere kant kan Rembrandt na 1852 niet meer van zijn voetstuk gestoten worden.

Ook op een andere manier wordt er in die tijd aan de roem van Van der Helst gewerkt. Al in het begin van de jaren veertig maakt de jonge, gevierde graveur H.W. Couwenberg een minutieuze tekening naar de *Schuttersmaaltijd* om die vervolgens in staalgravure over te brengen. In 1845 sterf hij, maar uit vroege staten blijkt, dat hij al met het graveren begonnen was. De tijdgenoot geeft echter alle eer voor de prent aan J.W. Kaiser, die na zevenjarige arbeid eindelijk in 1856 de gravure voltooit. Behalve Immerzeel, Scheltema en Kramm, die aan dit projekt aandacht besteden-respectievelijk in 1843, 1853 en 1858 - wijdt Van Westrheene er een heel artikel aan en schrijft Hofdijk er bij de voltooiing in 1856 een boekje over. De laatste besluit heel nationalistisch, dat er 'een heilig gevoel van plicht rustende [was] op den Nederlandschen graveur, om [...] haar [d.i. de Nederlandse zeventiende-eeuwse school] de plaats te doen hernemen, die al te lang was verwaarloosd, en daarbij een van de echte meesterstukken der waereld, dier waereld algemeen onder de oogen te brengen'.

Zo kon Scholten bij een uitbeelding van Van der Helst niet meer om de *Schuttersmaaltijd* heen. Daarbij kan meegespeeld hebben, dat dit schilderij als een historiestuk kan worden gezien: het stelt namelijk het feestmaal voor, dat de Amsterdamse schutters ter gelegenheid van het sluiten van de Vrede van Munster, het einde van de Tachtigjarige Oorlog, hebben gehouden. Natuurlijk had Scholten enige schutters bij Van der Helst op bezoek kunnen laten komen, maar dat zou al te voor de hand liggend zijn geweest in de ogen van tijdgenoten. Maar door nu de prinses van Oranje als bezoeker te kiezen, van wie het portret, hier aan haar getoond, eveneens in het Rijksmuseum te bewonderen viel, kon Scholten een Van der Helst laten zien, die ook voor het hof schilderde.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

- Potgieter, 'Het Rijksmuseum te Amsterdam' in *De Gids* 1844 deel 2, blz. 422
P. Scheltema in *Aemstel's Oudheid* I, 1855, blz. 159-187 (redevoering op 6 oktober 1853 in Arti gehouden)
W.J. Hofdijk, *De Schuttersmaaltijd door Van der Helst [...] gegraveerd door J.W. Kaiser*. Amsterdam 1856
Van Westrheene, *Algemeene Konst- en Letterbode* 1856, blz. 100-101
Immerzeel, I, blz. 52 en 11, blz. 28-29
Kramm, III, blz. 831-832



1653**45 C.J.L. Portman 1799-1866****‘Mich. Adr. de Ruyter bij het lijk van Marten Harp. Tromp’**

Doek, 75,5 × 97,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *C.J.L. Portman 1824*

Tentoonstellingen: Amsterdam 1824, nr. 301, ‘Mich. Adr. de Ruyter bij het lijk van Marten Harp. Tromp, een afgewerkte schets’; Haarlem 1825, ‘De Ruyter bij het lijk van Tromp’

Haarlem, Teylers Museum

In de hut van zijn schip ligt het ontzielde lichaam van ‘Bestevaer’, luitenant-admiraal Marten Harpertsz. Tromp (1598-1653). Hij is dodelijk gewond door een kogel in het hart. Achter het doodsbed staat De Ruyter, geflankeerd door de kapitein van het schip en mogelijk vice-admiraal Jan Evertsen, aan wie na de dood van Tromp het opperbevel werd opgedragen.

Tromp sneuvelde op 10 augustus 1653 in de slag voor de Hollandse kust bij Terheide in de eerste Engelse zeeoorlog (1652-'54). In de biografie gewijd aan hem en aan zijn zoon, wordt vermeld, dat hij, door een musketkogel getroffen, in zijn hut op kussens werd neergelegd. Daar gaf hij de geest na de woorden: ‘Ik heb gedaan, houd goeden moed’. Brandt voegt hier in zijn leven van De Ruyter aan toe, dat de kapitein van het admiraalschip na Tromps overlijden de bevelhebbers van de vloot bij zich aan boord seinde. ‘Eenige derzelve [...] voeren ter ijl derwaarts en zaagen in 't schip koomende den L. Admiraal doodt in de hut leggen: een droevig gezicht, dat hen nochtans niet verschrikte, maar hun echter wee deê tot in de ziele. Ook werdt van zommigen verhaalt, dat de Kommandeur de Ruyter het lijk van den dooden heldt aanschouwende en 's mans waarde bedenkende, in deeze woorden uitborst: “Ach waar ik voor hem gestorven!”.’

Een criticus voorspelde de jonge Portman een grote toekomst als historieschilder ‘indien hij aan uitdrukking en kracht een nog meer geoefend penseel paart’.

De figuur van de dode Tromp lijkt ontleend te zijn aan een pietà of aan een graflegging.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Gerard Brandt, *Het leven en bedrijf van den heere Michiel de Ruyter*, Amsterdam 1687, blz. 55-56

Leven en bedrijf van den vermaarden zeeheld Cornelis Tromp, Amsterdam 1692, blz. 126

Literatuur i.v.m. het schilderij

Algemeene Konst- en Letterbode 1824, deel 2, blz. 318

Beschouwing der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters ten toon gesteld op de zalen boven de Beurs te Amsterdam in den jare 1824, Amsterdam z.j., blz. 12

J.A. Oostkamp, *Het leven en de daden der beroemde vaderlandsche zeehelden Marten Herbz. Tramp en Jakob, baanderheer van en tot Wassenaar; heer van Opdam*, Deventer 1825, prent naar J. Smies t.o. blz. 67

Catalogus met beschrijving van de schilderijen der kunstverzameling van Teylers Stichting te Haarlem, Haarlem 1920³, blz. 127, nr. 35

1653**46 J.H. van de Laar 1807-1874*****Vondel gekroond op het St. Lucasfeest***

Aquarel, 33,5 × 49,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *J.H.v.d. Laar 1852*

Amsterdam, Universiteits-bibliotheek

Vondel wordt te midden van een groot gezelschap, dat op 20 oktober 1653 in de Sint Jorisdoelen bijeen gekomen was om het Sint Lucasfeest te vieren, met een lauwerkrans gekroond om hem te eren als Nederlands grootste dichter.

Bij het Sint Lucasgilde, waarin naast kunstenaars ook ambachtslieden vertegenwoordigd waren, was het vieren van de feestdag van Sint Lucas wat op de achtergrond geraakt. Een aantal kunstenaars, die het daarmee niet eens waren, besloten rond het midden van de zeventiende eeuw een nieuwe broederschap van Sint Lucas op te richten, buiten het gilde om, die tot doel zou hebben het luisterrijk vieren van het feest van hun schutspatroon. De broederschap, waarin verschillende soorten kunstenaars verenigd waren, kwam er en in 1653 vond de eerste feestviering plaats in de grote zaal van de Sint Jorisdoelen in Amsterdam op het Singel bij de Heiligeweg. Vondels biograaf Brandt beschrijft deze bijeenkomst als volgt: ‘In den jaare MDCLIII hielden eenige Schilders, Poëten en Liefhebbers der dicht- en schilderkunste, ontrent hondert in getaale, t' Amsterdam S. Lucas Feest: daar ze den twintighsten van October op S. Joris Doelen ter maaltydt gingen, en iemand, Apollo verbeeldende, den Dichter Vondel, ten dien einde genoodight, en aan 't hooger eindt van de tafel op een' hoogen stoel geplaatst, den lauwerkrans op 't hoofd zette. Hier werdt Apelles en Apollo, de schilder- en dichtkunst vereenight [...].’ Houbraken en Wagenaar nemen deze beschrijving over, de laatste verplaatst de gebeurtenis echter, ten onrechte, naar 1654.

Op deze aquarel is de figuur die Vondel kroont niet duidelijk als Apollo te herkennen. Voor Vondel staat wel een tafelstuk met een lier en een lauwerkrans, de attributen van Apollo.

Misschien heeft Van de Laar dit onderwerp gekozen met het oog op het feit dat de lauwering van Vondel in 1853 tweehonderd jaar geleden had plaats gevonden.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Geeraert Brandt, *Het leven van Joost van den Vondel*, [Franeker 1682], blz. 56-57

Houbraken, III, blz. 329-333

Wagenaar, *Amsterdam*, I, blz. 591

Van Lennep, Moll, & Ter Gouw, II, blz. 150-154



1654**47 P. Tétar van Elven 1823-1896*****Johan de Witt stelt de Acte van Seclusie op***

Paneel, 46,5 × 61,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *PTvE 1860*Tentoonstellingen: Amsterdam, *Arti et Amicitiae*, 1860, nr. 190, 'De Witt, de akte van seclusie opstellende'; Den Haag 1863, nr. 123, dezelfde titel

Delft, Stichting Museum Paul Tétar van Elven

De uitgebeelde scène heeft zich afgespeeld tijdens de vergadering van de Staten van Holland over het verdrag met Engeland ter beëindiging van de Eerste Engelse Oorlog (1652-'54). Eén van de eisen die Cromwell, de toenmalige heerser van Engeland, stelde, was dat de Staten van Holland moesten beloven om de Prins van Oranje, de latere stadhouder Willem III, die in 1654 nog slechts drie jaar oud was, nooit tot stadhouder van hun gewest te verkiezen en ook tegen te gaan dat hij ooit benoemd zou worden tot opperbevelhebber van het Staatse leger. Deze voorwaarde moest bovendien tevens voor zijn nakomelingen gelden.

Cromwell eiste dit, omdat hij vreesde dat de prins een bondgenoot zou worden van zijn tegenstanders. Willems moeder was immers Maria Stuart, een dochter van de Engelse koning Karel I, die door Cromwells toedoen was afgezet en onthoofd.

Omdat de verhouding tussen Willem II en de Hollandse regenten niet erg best was geweest, waren velen onder hen wel genegen de toekomstige macht van zijn zoon te beknotten en Cromwell zijn zin te geven. Ook Johan de Witt, wiens vader door toedoen van Willem II enige tijd op Slot Loevestein gevangen had gezeten, was ervoor. Toen in de vergadering van 4 mei bleek dat een eensgezind besluit niet mogelijk was, hoewel de meeste statenleden ervoor waren, drukte De Witt als raadpensionaris de zaak door. Vervolgens stelde hij snel een akte op, waarin de Staten van Holland vastlegden: 'dat zij den Prins van Oranje, of iemand van deszelfs nakomelingen, nimmer zouden verkiezen tot Stadhouder of Admiraal hunner Provincie; noch, zo veel de stem hunner Provincie aanging, gedoogden, dat hij ooit werd aangesteld tot Kapitein-Generaal over de Krijgsmagt der Generaliteit'.

Wagenaar, van wie bovenstaand citaat afkomstig is, en op wiens geschiedverhaal Tétar van Elven zich volgens de tentoonstellingscatalogi en blijkens een opschrift achterop het schilderij heeft gebaseerd, heeft de opstelling van deze 'Acte van Seclusie' als volgt beschreven: 't Was toen nog maar omtrent zeven uren des avonds; waarom de Witt vraagde, *of 't hunnen Edele Groot-Mogendheden ook aangenaam zijn zou, dat hij zig voor eenen korten tijd begave naar de Vertrekkamer, en de Akte, waarin de meeste Leden bewilligd hadden, opstelde?* Veelen bestemden dit, met woorden en gebaarden: waarop de Raadpensionaris, in allerijl, de *Acte van Seclusie* of Uitsluiting ontwierp [...].'

Toen dit besluit in de Republiek bekend raakte, veroorzaakte het veel beroering. De overige gewesten vonden dat Holland een dergelijke maatregel niet zonder ruggespraak had mogen nemen en dat het bovendien getuigde van grote ondankbaarheid jegens Willem van Oranje en diens nageslacht. Ondanks de vele protesten handhaafden de Staten van Holland hun beslissing en de Acte van Seclusie werd pas in 1660 ingetrokken, toen Karel II, die na Cromwells dood de Engelse troon van zijn vader had bestegen, het voor zijn neef opnam.

Door zijn streven de macht van de Oranjes te beknotten was Johan de Witt voor velen in de vorige eeuw een symbool van het streven naar meer democratie. Voorstanders van vermindering van de macht van de koning beschouwden hem als een voorbeeldig staatsman, die het land voorspoedig door moeilijke tijden had heengeloodst en daarbij helaas de belangen van het Huis van Oranje had moeten laten wijken voor die van de staat. Aanhangers van de monarchie vonden hem echter een listige intrigant, die uit persoonlijke rancune de band tussen het Nederlandse volk en de Oranjes had willen verbreken en daarbij handig de politieke situatie had uitgebuit.

Tétar van Elven is, voor zover ons bekend, de enige schilder geweest die het opstellen van de Acte van Seclusie in beeld heeft gebracht. Dit schilderij is een latere, iets gewijzigde versie van zijn schilderij in de Galerij de Vos. De onderwerpen van deze galerij waren in belangrijke mate bepaald door Jacob van Lennep, die in zijn *Geschiedenissen* wel bewondering toonde voor de persoon van De Witt, maar de Acte van Seclusie een ‘Schandverdrag’ noemde. Het is daarom niet geheel duidelijk welke opvatting Tétar van Elven heeft willen uiten, maar alleen het feit al dat hij dit thema koos, suggereert een liberale gezindheid.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Historie*, XII, blz. 324

Van Lennep, *Geschiedenissen*, derde afdeeling, eerste stukken, blz. 55-56, 87-89

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, blz. 183, nr. 163



1657**48 H.A. van Trigt 1829-1899****‘Een bedrukte vader’**

Aquarel, 36 × 50,2 cm

Gesigneerd en gedateerd: *van Trigt f 69*

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

De aquarel toont het studeervertrek van Joost van den Vondel. Rechts zit de oude schrijver naast het haardvuur, hij kijkt somber voor zich uit, het hoofd steunend met de rechterhand, in zijn andere hand houdt hij een brief. Zijn dochter Anna, die bij haar vader woonde, staat naast hem en legt haar arm om zijn schouder. Verder zijn de kinderen van Vondels zoon Joost in de kamer.

Volgens een aantekening op de achterzijde van de aquarel is het onderwerp ontleend aan de novelle ‘Een bedrukte Vader’ van mr. J. van Lennep. Hierin wordt het verhaal verteld van het faillissement in 1657 van Vondels zoon Joost, die de kousenwinkel in de Warmoesstraat van zijn vader had overgenomen. Deze was geen al te best zakenman en zijn vrouw Baertje, met wie hij na het overlijden van zijn eerste echtgenote was getrouwd, hield van een luxe leven; hierdoor raakte hij diep in de schulden. Toen zijn vader dit hoorde, deed hij veel moeite om zijn zoon te helpen en betaalde ruim veertigduizend gulden van diens schulden af met zijn eigen geld. Dit mocht echter allemaal niet baten en de winkel moest verkocht worden. Joost jr., die inmiddels door zijn vrouw in de steek was gelaten, werd naar Oost-Indië gestuurd, maar overleed op de reis daarheen. De kinderen uit zijn eerste huwelijk kwamen bij Vondel en Anna in huis. Door deze gebeurtenissen was Vondels kapitaal zeer geslonken en zijn financiële positie niet erg rooskleurig. Door voorspraak van de echtgenote van een van de burgemeesters kreeg Vondel toen een betrekking bij de Bank van Lening.

Waarschijnlijk heeft Vondel hier juist de brief ontvangen waarin het overlijden van zijn zoon wordt meegedeeld. Hoewel deze gebeurtenis niet expliciet in de novelle wordt beschreven, is het toch aannemelijk dat Van Trigt zich hierdoor heeft laten inspireren, omdat er in de aquarel veel punten zijn aan te wijzen die grote overeenkomst vertonen met de beschrijvingen die Van Lennep geeft. Van het studeervertrek noemt hij onder andere de volgende details: de in lood gezette vensters van het kruisraam; de boekenkasten langs de wanden, waarvan de onderste rijen bezet waren met zware folianten en kwartijnen; de stookplaats; de grote tafel voor het raam; een brede armstoel met hoge leren rug. Ook de kleding van Vondel komt vrij nauwkeurig overeen met de beschrijving van Van Lennep: ‘een zwart kalot op de kruin [...] een zwart sergie kamizool en een broek, en daarover een bruin lakensche, met bont gevoerden huispels aan 't lijf [...]’.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

J. van Lennep, *Novellen*, Leiden z.j., blz. 20-51 (‘Een bedrukte vader’)



ca. 1660

49 W.P. Hoevenaar

‘*Jan Steen en Frans van Mieris, in een vrolijk gezelschap*’

Paneel, 62 × 74 cm

Gesigneerd en gedateerd: *W.P. Hoevenaar 1842*

Tentoonstelling: 's-Gravenhage 1843, nr. 148, ‘Jan Steen en Frans van Mieris, in een vrolijk gezelschap’

Haarlem, Teylers Museum

Zo te zien vermaken de vrienden Frans van Mieris (1635-1681) en Jan Steen (1626-1679), die een meisje onder de kin kietelt, zich best in een hun vertrouwde omgeving. Het hele schilderij doet zeventiende-eeuws aan: zo'n hondje en zo'n stiekem drinkend jongetje komen wel meer bij Jan Steen voor. Ook andere figuren lijken zo uit een zeventiende-eeuws genrestuk weggelopen te zijn. Maar zover bekend zijn de figuren of groepjes personen noch aan Steen noch aan Van Mieris ontleend; waarschijnlijk evenmin aan andere zeventiende-eeuwers. Laat staan, dat er een schilderij te noemen is, dat Hoevenaar tot voorbeeld gediend kan hebben. Met de portretten echter heeft Hoevenaar het zich gemakkelijker gemaakt: die komen regelrecht uit Houbraken (cat.nr. 49A).

Deze ook in de negentiende eeuw veelgebruikte bron voert menige kunstenaarslegende voor waar op. Vooral bij Jan Steen haalt Houbraken breed uit. Van Mieris echter beschrijft hij als een ‘edel mens’, van wie het werk tot in Italië gezocht was. Des te erger vindt Houbraken het, dat zo iemand zich inlaat met de potsenmaker, nietsnut en zuiper Steen. Maar uit niets blijkt dat Jan dat ook allemaal was. Hij had weliswaar een brouwerij, maar daarom hoeft hij nog geen dronkaard geweest te zijn; en om liederlijke mensen uit te beelden evenmin. Men ziet nu eenmaal graag de aard van de schilder van zijn werk af. Hoewel men aan deze verhalen in de negentiende eeuw niet veel geloof meer hecht, geven ze wel genoeg sappige stof voor vertelsels, zoals die vaak in almanakjes voorkomen (zie ook cat.nr. 119).

Een ontlening van Hoevenaars tafereel aan Houbraken ligt voor de hand, te meer daar hij ook de koppen uit dat boek overneemt. Daar lezen we in het hoofdstuk over Van Mieris: ‘Hij was een byzonder goed vrient van Jan Steen, en beminde zyne boerteriyen zoodanig dat hy op zyn gezelschap verzot was, en dikwyls by hem kwam; [...] Als Jan naderhand een drinkwinkel opzette en een verkoper van natte waaren werd, kwam Mieris hem somwyl bezoeken.’ Dit verhaal is gebed in veel geschrijf over beider veelvuldig dronkemanschap, die bij Steen chronisch was en waarin Van Mieris zich liet meeslepen. Maar dronken beeldt Hoevenaar beide vrienden niet af. Ook de figuren zijn niet zo ruig weergegeven als menige zeventiende-eeuwse herbergscène. Kennelijk is het Hoevenaar erom te doen zijn grote voorgangers, van wie het werk altijd goed in de markt gelegen had, af te beelden in een staaltje van *zijn* kunnen op dat gebied.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Houbraken III, blz. 1-30

Literatuur i.v.m. het schilderij

Beaux Arts. Exposition de la Haye, 1843, blz. 48



CAT.NR. 49A J. Houbraken, *Portretten van Frans van Mieris en Jan Steen* (ets), illustratie in Houbraken III, t.o. blz. 6



1661**50 J.W. Pieneman 1779-1853*****De zelfopoffering van predikant Hambroeck op Formosa***

Doek, 102 × 114 cm

Gesigneerd en gedateerd: *J.W. Pieneman 1810*

Tentoonstellingen: Den Haag 1811, nr. 76, 'Een historisch tafereel, verbeeldende het bekende moedige gedrag van den Hollandschen gezant op het eiland Formosa 1662'; Amsterdam 1813, nr. 104, 'Hambroek, zijn woord getrouw, tot den vijand terug keerende'

Reproductieprenten: H.J. Backer, Atlas FM, nr. 2178a;
J.B. Steuerwald, Atlas FM, nr. 2178b

Amsterdam, Rijksmuseum

Pieneman koos tot onderwerp van zijn schilderij het voorbeeldig optreden van de predikant en zendeling Hambroeck op Formosa, op het moment dat hij afscheid nam van zijn dochters en naar Coxinga terugkeerde.

De VOC had sedert 1624 haar gezag op Formosa gevestigd. Onder haar hoede werkten zendelingen aan de kerstening van de inheemse bevolking: één van hen was ds. Antonius Hambroeck, Op 30 april 1661 voerde de Chinese mandarijn Kok seng yâ (Coxinga) een invasie uit op het eiland. Vele Hollanders, waaronder Hambroeck, zijn vrouw en enkele van zijn kinderen vielen in Chinese handen. Het fort Zeelandia bleef echter weerstand bieden. Coxinga besloot nu Hambroeck af te vaardigen om de commandant van het fort, Coyett, over te halen zich over te geven. Op 24 mei 1661 verscheen de deputatie voor de wallen van het kasteel. In plaats van overgave te eisen, spoorde Hambroeck echter Coyett en de zijnen aan te volharden in de strijd. Bovendien nam hij het moedige besluit om ondanks de smeekbeden van twee van zijn dochters, die in het fort verbleven, en in de stellige wetenschap dat hij wegens het mislukken van zijn missie de dood tegemoet kon zien, naar Coxinga terug te keren. Hij werd inderdaad, zij het enige maanden later, met andere Hollanders op Formosa onthoofd. In 1662 kwam er met de val van het fort Zeelandia definitief een einde aan de heerschappij van de VOC over Formosa.

De oudste berichten omtrent de gebeurtenissen op Formosa maken nog geen melding van Hambroeck's edele houding (Atlas FM, nr. 2175 en 2176). Het verhaal van zijn voorbeeldig gedrag is echter reeds te vinden in *'t Verwaerloosd Formosa* (1675), dat mogelijk door Coyett zelf is geschreven. Valentijns/versie in zijn *Oud en Nieuw Oost-Indië* (1726) is vrijwel gelijklopend; hij is echter de eerste die Hambroeck op één lijn stelt met Regulus, de Romein, die eveneens na het volbrengen van een mislukte missie in Carthaagse krijgsgevangenschap terugkeerde. Pieneman beeldt dan ook niet zozeer een bepaalde historische gebeurtenis af als wel een situatie van exemplarisch gedrag.

De opbouw van de compositie in met zorg geënceneerde groepen doet inspiratie door het contemporaine toneel vermoeden. Eens te meer ligt deze veronderstelling voor de hand, omdat een toneelstuk over Hambroeck door J. Nomsz. (1775) zeer populair was. Pieneman verried echter door een foutief jaartal, 1662 in plaats van 1661, de keuze van zijn bron: ook Valentijn maakte deze fout in de chronologie. Mogelijk heeft Pieneman zich de kritiek aangetrokken, die J. Scheltema op 14 december 1808 in een feestrede voor de Maatschappij Felix Meritis op hem had geuit. Naar aanleiding van Pienemans doek *Jacob Simonsz. de Rijk voor Requesens* (afb. 5), waarvan het thema was ontleend aan het toneelstuk van Lucretia van Merken, merkt Scheltema op dat schilders geen dichtstukken dienen te raadplegen, maar ‘echte gedenkschriften’ op straffe van ‘aan sieraadjes ten koste der waarheid plaats te geven’.

Het stuk werd door de tijdgenoot verschillend beoordeeld. Geprezen werd in 1811 de compositie en de weergave der hartstochten ‘de eenvoudige doch schitterende grootheid in het hoofd van Hambroek, de gevoeligheid zijner dochteren [...] vooral het schoone hoofd van een neger, die aangedaan door het meest gevoel en de bitterste droefheid zijn Meester ziet afscheid nemen’. De criticus van 1813 uitte zijn misnoegen over het kostuum van Hambroeck en gaf de voorkeur aan een genre tafereel van de meester. Jeronimo de Vries prees de houding van ‘dezen Hollandschen Regulus’ als ‘regt edel’, roemde de fraaie ordonnantie, maar uitte kritiek op het ivoorachtige coloriet van de in zwijm gevallen dochter.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

C.E.S., *'t Verwaerloosde Formosa*, Amsterdam 1675, blz. 59-61

J. Valentijn, *Beschrijving van oud en nieuw Oost-Indien*, vierde deel, tweede stuk, Dordrecht-Amsterdam 1726, blz. 90-91

J. Nomsz., *Anthonius Hambroek of de belegering van Formosa*, Amsterdam 1775 (toneelstuk)

W.A. Ginsel, *De gereformeerde kerk op Formosa of de lotgevallen eener handelskerk onder de Oost-Indische Compagnie 1627-1662*, Leiden 1931 (dissertatie), blz. 128-129

Literatuur i.v.m. het schilderij

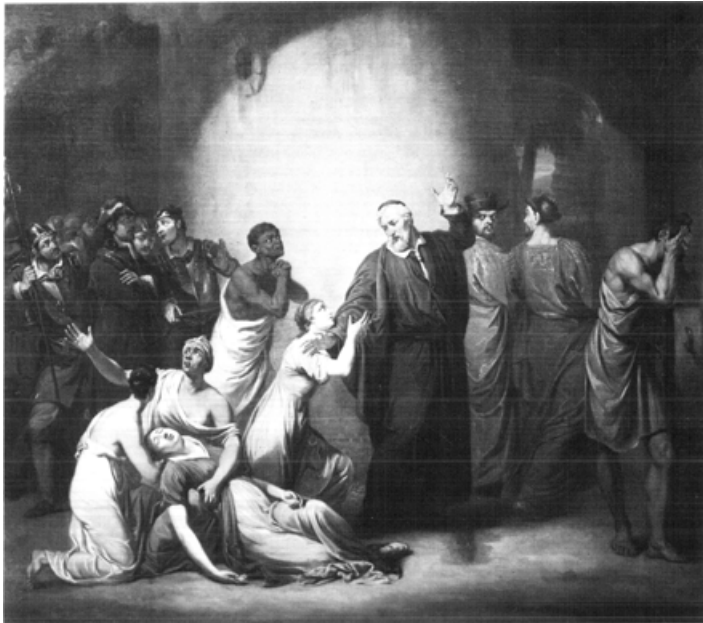
Algemeene Konst- en Letterbode 1811, tweede deel, blz. 282

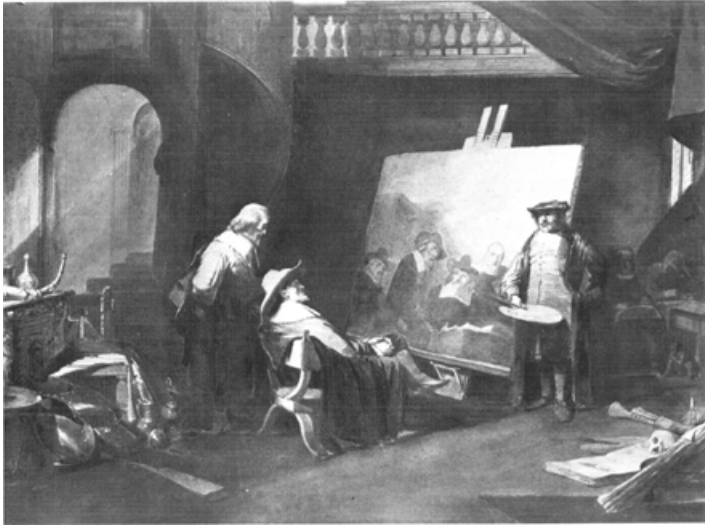
Algemeene Konst- en Letterbode 1813, tweede deel, blz. 300-301

Beschouwing van de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Hollandsche meesters in september en october 1813 te Amsterdam, medegedeeld door een liefhebber [Jeronimo de Vries], z.j.z. pl., blz. 20

Jac. Scheltema, 'Hulde aan de Teekenkunst van de Vaderlandsche Geschiedenis, feestrede uitgesproken ter gelegenheid van de uitdeeling der eereprijzen van het Departement Teekenkunde der Maatschappij Felix Meritis te Amsterdam op den veertienden wintermaand 1808' in *Geschied- en letterkundig Mengelwerk*, 1, afl. 3, Amsterdam 1818, blz. 177-178

J. Knoef, *Tusschen Rococo en Romantiek*, Den Haag 1943, blz. 103-105





1662**51 A. van Pelt 1815-1895*****Rembrandt toont aan zijn bezoek De Staalmeesters***

Zwart krijt, gewassen met bruine en oostindische inkt, 37,5 × 51,9 cm

Datering: ca. 1850

Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, collectie
De Grez

Hoewel Van Pelt grote aantallen historiestukken heeft geschilderd, is deze - weliswaar zeer uitgewerkte - tekening het enige teruggevonden werk dat voor de tentoonstelling in aanmerking kwam. De schilder heeft vaak Rembrandt in één van zijn vele activiteiten uitgebeeld. Ook mocht hij één van de decoraties van de feestzaal - Rembrandt, etsproeven naziendeschilderen (afb. 9). Hieruit alleen al blijkt, dat Van Pelt in zijn tijd gewaardeerd moet zijn geweest. Ook de *Kunstchronik* schrijft lovend over hem. Nadat de criticus een paar stukken van anderen heeft afgekraakt, vervolgt hij: 'Eere daarentegen aan Wittkamp, van Pelt en van de Laar, die in hunne conceptiën waarheid en oorspronkelijke opvatting der natuur aan diep gevoel paarden, en wie het om iets anders te doen was in hunne gewrochten, dan het schilderen van een gracieuse logen. Den heer van Pelt - in wien wij altijd de *vocatie* van den schilder hebben verondersteld, omdat wij hem naar iets anders zagen streven dan naar den verschrompelende lauwer, waarmede een gewoon talent zich vergenoegt, dat in zijne sujetten anderen nahinkt, - den heer van Pelt begroeten wij heden met ongehuichelde blijdschap in den rang der meesters.' Uit dit citaat blijkt dat Van Pelt vooral om zijn oorspronkelijke en waarheidsgetrouwe benadering wordt geprezen. De hier geëxposeerde tekening toont duidelijk deze kenmerken: we zien een gedrongen, oude, barse Rembrandt aan zijn bezoek *De Staalmeesters* (1662) tonen. Het portret van de nu eens niet geïdealiseerde hoofdfiguur is gebaseerd op Rembrandts late zelfportretten, die ook niet geïdealiseerd zijn. Van de 'rommel' in zijn atelier, uit zijn curiosaverzameling, is de trommel rechts zeker die van de *Nachtwacht*. Wie zijn de beide bezoekers? Ze lijken erg veel op de twee linker staalmeesters.

Op de tentoonstelling van Levende Meesters te Rotterdam was een werk van Van Pelt te zien, waarover in de *Kunstchronik* van 1850 in aansluiting op het vorige citaat valt te lezen: 'Laat al zijn [Van Pelts] "Burgemeester Six bij Rembrandt" nog iets te wenschen over wat het effect betreft, omdat de schilderij in de schilderij-zelve, de later beroemde

"Staalmeesters", een als het ware uit te snijden lichtvlek vertoont, 't geen maar ten deele wordt vergoed door de oorspronkelijke en ware figuur van den Amsterdamschen burgervader, [...].'

Het lijkt alsof de kritiek op deze tekening slaat. Tekeningen waren per slot van rekening wel meer op tentoonstellingen van levende meesters te zien, maar helaas spreekt de kritiek heel duidelijk van een schilderij. Zo is identificatie niet mogelijk. Blijft over, dat de tekening een voorschets is; meer waarschijnlijk is, gezien de uitgewerktheid ervan, dat het een tekening naar het schilderij is of een variant daarvan.

Zonder kennis van het schilderij is dit uiteraard niet na te gaan. Ook valt er nú nog niet te zeggen wie de bezoekers zijn; twee staalmeesters of Six met een vriend of bediende. De laatste mogelijkheid zou iets origineler zijn, maar de gelijkenis is er niet naar.

Literatuur i.v.m. de tekening

Tentoonstelling van Schilder- en Kunstwerken van Levende Meesters te Rotterdam, 1850, cat.nr. 257, 'De burgemeester Six bij Rembrandt'
Kunstkronijk XI (1850), blz. 54-55

Catalogus tentoonstelling, *Het Rembrandtbeeld. Hoe een kunstenaar in de negentiende eeuw een nationale held werd*, Amsterdams Historisch Museum, 1977

1666 [?]**52 H.E. Reijntjens 1817-1900*****Willem van de Velde de Jonge, een zeeslag schetsend***

Doek, 110 × 178 cm

Gesigneerd en gedateerd: *H.E. Reijntjens 1884*

Amsterdam, Kunsthandel Roelofs

Willem van de Velde de Jonge (1633-1707) schetst vanuit een bootje, dat wordt geroeid door een aantal opgewekte matrozen onder leiding van een officier, een zeeslag. Dat deze activiteit niet zonder levensgevaar is, blijkt wel uit de wrakstukken die vlak naast hem nog net uit zee opduiken. Kennelijk is zojuist op de plaats waar zij rondroeien een schip, allicht een Engels schip, de grond in geboord.

Welke zeeslag Willem van de Velde hier tekent is niet zonder meer vast te stellen. Uit de gevoerde vlaggen kunnen we echter wel opmaken dat het om een zeeslag tegen de Engelsen gaat. Reijntjens heeft zich voor de compositie van het gevecht mogelijk gebaseerd op de achtergrond van het beroemde portret van De Ruyter door Ferdinand Bol uit 1667 (Rijksmuseum, inv.nr. A44). Daar is echter geen sprake van een gevecht tussen schepen. Een jaar voor het ontstaan van dit portret had De Ruyter op spectaculaire wijze de Vierdaagse Zeeslag tot een goed einde gebracht en omdat dit een van zijn beroemdste wapenfeiten is geweest ligt het voor de hand dat Reijntjens hier Willem van de Velde deze zeeslag heeft laten tekenen.

Van deze zeeslag is bekend, dat Willem van de Velde de Oude (1611-1693) erbij aanwezig was om de krijgshandelingen vast te leggen. Aan de hand van de schetsen die hij maakte kon aan de Staten worden uitgelegd hoe de slag zich voltrokken had. Houbraken deelt dit mee in zijn biografie over Van de Velde de Oude en haalt daarbij Gerard Brandt aan, die vermeldt: ‘Dat de vermaarde Scheepsteekenaar Willem vanden Velde in de vloot kwam met voornemen om de voorvallen van 't aanstaande Zeegevegt [met een noot verwijst Houbraken naar de Vierdaagse Zeeslag] naar 't leven af te beelden: ten welken einde zeker Galjootschipper hem rondom zou voeren, of ter plaatse daar hy het beste gezigt voor zyn teekenen zou vinden’. Ook een order die De Ruyter op 6 juni 1666 gaf - waarop dit verhaal zou kunnen teruggaan - bevat iets dergelijks. In zijn biografie over Willem van de Velde de Jonge vermeldt Houbraken echter nergens dat deze ‘Fenix der Scheepschilderen’ erbij aanwezig was, hoewel, zoals Immerzeel vermeldt, het aannemelijk is dat hij zijn vader wel eens vergezeld zal hebben. Kramm past echter ten onrechte het citaat van Brandt op Willem van de Velde de Jonge toe. Reijntjens heeft zich dus vermoedelijk gebaseerd op Kramm, want de afgebeelde kunstenaar is duidelijk een man van in de dertig en moet dus de zoon voorstellen, die bovendien toen de beroemdste van de twee was.

Dat Reijntjens in dit zeer late staaltje van historieschilderkunst een zeeslag tegen de Engelsen heeft uitgebeeld past in de voorkeur voor dit soort onderwerpen in die jaren (zie Inleiding 1). Deze belangstelling voor de Republiek als een aan het machtige Engeland gelijkwaardige mogendheid blijkt nog duidelijker uit het relatief grote aantal historische studies die in de jaren tachtig en negentig over De Ruyter en andere

zeehelden geschreven zijn. Dat een schilderij gewijd is aan de figuur van Willem van de Velde, die verder nauwelijks in onze historieschilderkunst voorkomt, kan uit deze belangstelling verklaard worden.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Gerard Brandt, *Het Leven en Bedrijf van den Heere Michiel de Ruiter*,

Amsterdam 1701², blz. 476

Houbraken I, blz. 354-356

Houbraken II, blz. 324-327

Immerzeel III, blz. 160

Kramm VI, blz. 1692

Van de Velde Drawings. A catalogue of drawings in the National Maritime Museum made by the elder and the younger Willem van de Velde, 4 delen, Cambridge 1958

P. Haverkorn van Rijswijk, 'Willem van de Velde de Oude te Zee en te Land (1657-juni 1666)' in *Oud Holland* XVIII (1900), blz. 21-44

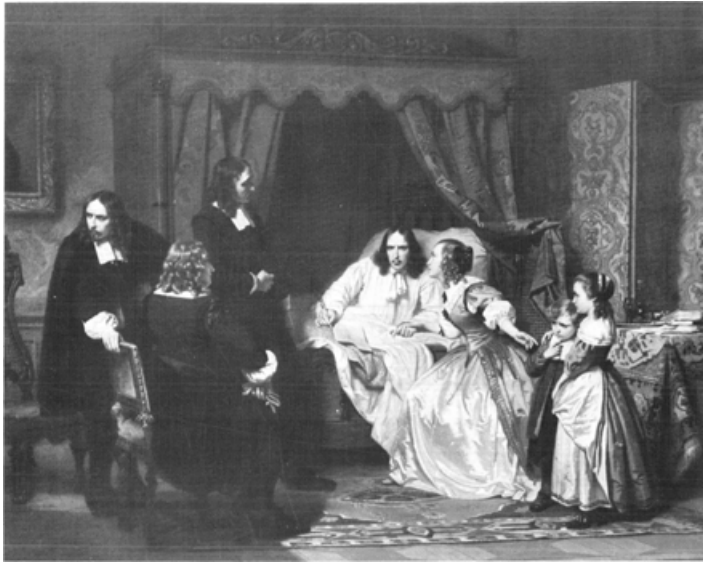
J.F.L. de Balbian Verster, 'Een episode uit den Vierdaagse Zeeslag' in *Jaarverslag vereeniging 'Nederlandsch Historisch Scheepvaart Museum' te Amsterdam* VIII (1924), blz. 44-54

L.M. Akveld & J.R. Bruijn, 'Een ooggetuige over Chatham' in *Spiegel Historiael* II (1967), blz. 322-329

J.H. Kruizinga, 'Michiel Adriaenszoon de Ruyter, eens grootburger van Amsterdam' in *Ons Amsterdam* IX (1957), blz. 106-113

R. van Luttervelt, 'Herinneringen aan Michiel Adriaenszoon de Ruyter in het Rijksmuseum' in *Bulletin van het Rijksmuseum* V (1957), blz. 60-61





1672**53 H.J. Scholten 1824-1907*****Cornelis de Witt wordt gedwongen het Eeuwig Edict te herroepen***

Doek, 97,5 × 120,5 cm

Gesigeneerd en gedateerd: *H.J. Scholten 1857*Tentoonstellingen: Amsterdam, *Arti et Amicitiae*, 1857, nr. 172; Rotterdam 1858, nr. 301, 'Cornelis de Witt wordt gedwongen het Eeuwig Edict te herroepen'

Eindhoven, Kunsthandel A.H. Bies

Cornelis de Witt, op 29 juni 1672 in zijn huis te Dordrecht ziek te bed liggend, heeft bezoek van enkele leden van de vroedschap van de stad, die proberen hem over te halen de akte waarin het Eeuwig Edict wordt herroepen te ondertekenen door hem erop te wijzen dat zijn huis omsingeld is door een gewapende menigte. De Witt aarzelt om te tekenen, terwijl zijn vrouw hem smeekt toch toe te geven terwille van haar en de kinderen.

Het Eeuwig Edict was een in 1667 door de Staten van Holland genomen besluit om het stadhouderschap over dat gewest af te schaffen en zo de politieke macht van de Oranjes te beperken. Toen in 1672, het rampjaar, de Nederlanden door Engeland, Frankrijk en Münster de oorlog werd verklaard en de republiek een gevoelige nederlaag leek te gaan lijden, gaven velen daarvan de schuld aan de raadpensionaris Johan de Witt en wilden de jonge prins Willem tot stadhouder uitroepen, in de hoop dat deze de vijanden tot staan zou kunnen brengen. In verschillende Hollandse steden braken opstanden uit van Oranjegezinde burgers tegen de overheid en dit gebeurde ook in Dordrecht. De vroedschap daar werd gedwongen het edict in te trekken en de Prins tot stadhouder aan te stellen. Onder dit besluit wenste men ook de handtekening van Cornelis de Witt, de broer van Johan.

Wagenaar, op wiens geschiedverhaal Scholten zich volgens Van Someren heeft gebaseerd, beschrijft deze scène als volgt: 'Doch de Ruwaard van Putten [dit is een van de titels van C. de Witt], nog ziekelijk te bedde leggende, weigerde te tekenen. Men hieldt hem voor, dat de gewapende burgerij zijn huis omringd hadt, en hem den dood dreigde, zo hij langer aarzelde. Doch hij antwoordde, *dat hem, in den laatsten zeeslag zo veele kogels over 't hoofd gewaaid waren, dat hij er geenen meer vreesde, en liever een' kogel wilde afwagten, dan dat Schrift tekenen.* Maar zijne egtgenootte, haare jongste kinderen bij de hand houdende, badt hem, met traanen, dat hij van den nood een deugd maaken, en zig, zo niet over zig zelve, ten minste over haar en haare kinderen erbarmen wilde. Hij liet zig dan overhalen, en tekende, met bijvoeging van twee litters V.C. dat is *Vi Coactus*, of *door geweld gedwongen* [...].'

Dit schilderij werd vervaardigd naar aanleiding van een prijs van vijfhonderd gulden, die was uitgelooft door de Amsterdamse kunstlief-



CAT. NR. 53A H. Hollander, *Cornelis de Witt wordt gedwongen, het Eeuwig Edict te herroepen* (aquarel naar het schilderij van 1857).
Dordrecht, Gemeentelijke Prentverzameling

hebber Jacob de Vos Jzn. Als onderwerp was opgegeven ‘een gebeurtenis uit de vaderlandsche geschiedenis in de XVIe of XVIIe eeuw’, en de beoordeling was in handen gelegd van N. Pieneman, J.A. Kruseman en Ch. Rochussen. Scholten won met dit stuk de eerste prijs, een tweede van tweehonderd gulden werd toegekend aan Henri Hollander, die hetzelfde onderwerp had uitgebeeld (cat.nr. 53A). De Vos kreeg uit dankbaarheid voor zijn ‘edelmoedige poging tot opheffing van dit ten onzent zoo schaars gezocht en zoo moeyelijk te beoefenen kunstvak’ het erelidmaatschap aangeboden van de Amsterdamse kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae, waarvan de beide prijswinnaars lid waren.

De critici waren het geheel met de uitslag eens en vonden alle dat Scholtens schilderij beter geslaagd was dan dat van Hollander. De recensent van de *Algemeene Konst- en Letterbode* had echter nog wel enige aanmerkingen: ‘Desalniettemin zouden wij het voorgestelde oogenblik [...] meer in zijn dramatische belangrijkheid willen zien uitkomen. Daartoe zou het karakter en de onmiddelijk daaruit voortvloeyende handeling van elk der voorgestelde personen sterker moeten geaccentueerd zijn.’

De figuur van de staande man geheel links heeft Scholten herhaald in zijn schilderij *De Prinses van Oranje bezoekt het atelier van Van der Helst* (cat.nr. 44).

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Historie*, XIV, blz. 75

Literatuur i.v.m. het schilderij

Algemeene Konst- en Letterbode, 1856, blz. 126, 1857, blz. 127, 150-151 en 308-309

Kunstkronijk XVII (1856), blz. 16 en XIX (1858), blz. 71

C. Vosmaer e.a., *Onze Hedendaagsche Schilders*, 's-Gravenhage z.j. [1881], deel II (het artikel over Scholten is van J.F. van Someren)

1672

54 A.J. Lamme 1812-1900

Cornelis de Witt wordt gedwongen het Eeuwig Edict te herroepen

Paneel, 102 × 83 cm

Gesigneerd: *A.J. Lamme*

Datering: ca. 1849-'52

Dordrecht, Museum Mr. Simon van Gijn

In het schilderij is precies hetzelfde moment uitgebeeld als in het vorige stuk (cat.nr. 53) van Scholten. Lamme heeft echter veel meer dan Scholten geprobeerd de dreiging van de situatie duidelijk te maken. De met oranje sjerpen getooide bezoekers kijken boos op De Witt en zijn gezin neer, terwijl de commandant van de schutterij hem bars aanspoort nu maar te tekenen. Door het raam is de toren te zien van de Grote Kerk van Dordrecht en glinsteren de pieken van schutters.

Lamme heeft dit schilderij waarschijnlijk in of kort voor 1852 vervaardigd. In dat jaar werd het aangekocht door het museum in zijn geboortestad Dordrecht. Behalve door het feit dat de scène zich juist in die stad heeft afgespeeld heeft misschien ook de revolutie van 1848 in Parijs een aanleiding gevormd voor Lamme om dit thema te kiezen. In die stad woonde zijn neef, de in die tijd zeer beroemde schilder Ary Scheffer, die de revolutie van zeer nabij had meegemaakt, en uit de correspondentie met hem blijkt wel dat Lamme zeer sterk door de gebeurtenissen was aangegrepen. Vandaar misschien dat Lamme zich niet zoals Scholten en Hollander in zijn compositie heeft aangesloten bij het prentje van Vinkeles naar J. Buys (Atlas FM, nr. 2371), dat als illustratie dient bij het *Vaderlandsch Woordenboek* van Kok (zie cat.nr. 115), maar meer de nadruk heeft gelegd op de aanwezigheid van de oproerige burgers.

Kramm schrijft dat het schilderij zeer is geroemd door de kunstenaars, maar in de kritiek zijn er nauwelijks reacties op het stuk geweest.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Historie*, XIV, blz. 75

Briefwisseling tussen Ary Scheffer en A.J. Lamme, Dordrechts museum

Literatuur i.v.m. het schilderij

Kramm III, blz. 939

Catalogus van Dordrechts Museum, 1904, nr.





1672**55 S. Opzoomer 1819-1878*****De gebroeders De Witt in de Gevangenpoort***

Paneel, 78 × 84 cm

Gesigineerd: *S. Opzoomer*

Datering: ca. 1843

Tentoonstelling: Den Haag 1843, nr. 257, 'De gebroeders de Witt'

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Opzoomer heeft hier de gebroeders De Witt afgebeeld in de kamer in de Gevangenpoort te Den Haag, waar Cornelis gevangen werd gehouden, vlak voordat de woedende menigte binnenstormt om hen te overvallen.

Nadat in het rampjaar 1672 de macht van Johan de Witt was gebroken en Willem III was aangesteld als opperbevelhebber van het Staatse leger, waren de tegenstanders van De Witt nog lang niet tevreden. Er werd daarom tegen zijn broer Cornelis een valse aanklacht in elkaar gezet, volgens welke hij een complot zou hebben beraamd tegen Willem III. Terwijl hij op deze beschuldiging gevangen werd gehouden, kwam zijn broer hem op 20 augustus bezoeken en toen deze bij hem was, hitsten enkele Oranje-gezinde vijanden de menigte tegen de broers op, waarna men de Gevangenpoort binnendrong, hen naar buiten sleurde en op gruwelijke wijze vermoordde.

Johan de Witt was voor degenen, die in de vorige eeuw naar meer politieke macht van het volk streefden, een zeer belangrijke historische figuur, omdat hij er gedurende zijn gehele loopbaan op uit was geweest de macht van de Oranjes te beperken (cat.nr. 47). Dat Opzoomer sympathie koesterde voor de gebroeders De Witt blijkt wel uit de wijze waarop hij ze hier heeft geportretteerd; het vermoeden dat hij een liberale gezindheid heeft willen uiten wordt nog versterkt door het feit dat hij verschillende andere schilderijen heeft vervaardigd die op eenzelfde manier zijn te interpreteren (cat.nrs. 37 en 40). Speciaal de gruwelijke moord op de gebroeders De Witt had een geladen betekenis, omdat velen meenden dat Willem III van te voren van de plannen voor deze moord op de hoogte was geweest en ze had goedgekeurd. Voor koning Willem II was dit alles echter geen beletsel om het schilderij voor zijn verzameling aan te kopen.

De critici oordeelden verschillend over het stuk. De schrijver van de *Betrachtingen* had er slechts lof voor, maar de recensent van het *Journal de la Haye* had vele aanmerkingen. Zijn grootste bezwaar gold de vrees, die op het gezicht van Johan de Witt viel af te lezen, en die niet in overeenstemming zou zijn met diens karakter. De recensent van de *Kunstkrönijk* sloot zich hierbij aan: 'Zou Johan de Witt, die, niettegenstaande de herhaalde beden zijner betrekkingen, vast besloten bleef, zich op het verzoek van zijne broeder Cornelis, naar de Poort te begeven, zich, evenals eene zwakke vrouw, of, als ouders bij het ziekbed van hun geliefde kind, aan het

voeteneind op het ledikant geplaatst hebben? De historie zegt, dat de Raadspensionaris in de Bijbel stond te lezen, en uit de beschrijving der geheele verschrikkelijke gebeurtenis kan men zien, dat de beide broeders met mannenmoed den marteldood zijn te gemoet gegaan.’ Verder keurde deze criticus af dat de situatie foutief was weergegeven: ‘En op de kamer, zoo als men op de gevangenpoort kan zien, is juist dáár geen deur. [...] Wij dulden geen afwijkingen dáár, waar het de geschiedenis van ons vaderland en, meer nog, groote mannen geldt.’

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Historie*, XIV, blz. 159-175

Fruin, *Verspreide Geschriften*, IV, blz. 338-356: ‘De schuld van Willem III en zijn vrienden aan den moord der gebroeders de Witt’

Literatuur i.v.m. het schilderij

Kunstkronijk III (1842-'43), blz. 79

Betrachtingen over de tentoonstelling van schilderijen enz. te 's Hage.

Geschreven en uitgegeven als laatste supplement der Catalogus, ten dienste van niet-kenners, Den Haag 1853, blz. 21

Beaux Arts. Exposition de la Haye, 1843 (Feuilletons du *Journal de la Haye*), Den Haag 1843, blz. 27-28

Museum Boymans-van Beuningen, Catalogus schilderijen na 1800, 1963, blz. 98, nr. 1628

1673**56 J.L. Cornet 1815-1882*****De verzoening van De Ruyter en Tromp in het bijzijn van Willem III***

Paneel, 42,5 × 50,5 cm

Gesigeneerd en gedateerd: *J.L. Cornet 1843*

Tentoonstelling: Amsterdam 1844, nr. 86, 'De verzoening van De Ruyter en Tromp in het bijzijn van Willem III'

Heemstede, Gea en Jan Barth

Luitenant-admiraal-generaal Michiel de Ruyter grijpt met beide handen de rechterhand van Cornelis Tromp, terwijl de stadhouder Willem III met opgeheven handen dit verzoeningsgebaar bezegelt.

De verzoening van de admiralen kreeg haar beslag in april 1673, nadat beiden bijna zeven jaar lang in onmin hadden geleefd. Op 4 en 5 augustus 1666 vond de Tweedaagse zeeslag plaats tussen de Engelse en de Nederlandse vloot. Tromp liet in dat gevecht De Ruyter in de steek om op eigen initiatief de Engelse vloot te achtervolgen. Door die manoeuvre raakte De Ruyter in grote moeilijkheden. Het eigenmachtig optreden van de Oranjegezinde Tromp leidde tot diens ontslag en tot een persoonlijke breuk met De Ruyter. De jonge stadhouder Willem III heeft zich beijverd om in de benarde situatie, waarin de Republiek sedert 1672 verkeerde, de beide vlootvoogden weer tot elkaar te brengen. De ruzie tussen de beide beroemde admirals had zelfs internationaal, met name in Engeland, de aandacht getrokken. Een poging van de prins tot verzoening mislukte in maart, maar medio april wist hij de oude vete bij te leggen: 'men beloofde elkanderen in 't bijzijn en ten overstaan van Zijn Hoogheid [...] voortaan in broederlijke en trouwe vriendschap te zullen leeven'. Op 30 april werd Tromp opnieuw tot luitenant-admiraal aangesteld.

Merkwaardigerwijs vindt deze persoonlijke triomf van de prins geen vermelding in zijn biografie, maar alleen in de levensbeschrijvingen van de beide admiralen. Het is niet bekend, waar de historische ontmoeting plaats greep. De schilder situeert haar in een rijk ingericht paleisvertrek. Op één van de tapisserieën, die de achterwand bedekken, is behalve het wapenschild van Oranje-Nassau de voorstelling van een kasteel aangebracht, dat Honselaarsdijk zou kunnen verbeelden. De Ruyter draagt de keten van de Orde van St. Michiel, die hij in 1666 van de Franse koning kreeg, Willem III de versierselen van de Orde van de Kousenband.

Cornet was de eerste, die dit onderwerp inlijfde bij de voorraad treffende voorvallen uit de vaderlandse geschiedenis. Het verhaal 'De twee admiralen' van Jacob van Lennep zou pas in 1849 verschijnen. De schilder oogstte hiervoor waardering van E.J. Potgieter in diens bekende *Gids*-artikel 'Het Rijksmuseum te Amsterdam'. Het tafereel zou immers het sluitstuk in de 'reeks onzer groote mannen' kunnen vormen, maar tevens een samenvattend hoogtepunt in de vaderlandse geschiedenis, waarbij Oranje (Willem III en Tromp) en de burgerij (de staatsgezinde De Ruyter) weer verenigd zouden zijn. Het schilderij van Cornet miste echter in Potgieters oordeel

de kwaliteiten om dit sluitstuk in de ‘galerij onzer roemrijkste eeuw’ te kunnen vormen. Het ontbrak in zijn ogen vooral aan een goede psychologische karakterisering van de hoofdpersonen. Ook de criticus van *De Nederlandsche Kunst-Spiegel* oordeelde negatief; er is ‘een uitvoerigheid en delicatessé, die echter, o lacij, gevaar loopt tot stijfheid en klein geestigheid over te slaan’. De *Kunstkronijk* prees echter juist de uitdrukking van de karakters en de gelijkenis van de hoofdpersonen. Het stuk zou slechts groter dienen te zijn.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Gerard Brandt, *Het leven en bedrijf van den Heere Michiel de Ruyter*, Amsterdam 1687, blz. 772

Leven en bedrijf van den vermaarden zeeheld Cornelis Tromp, Amsterdam 1692, blz. 418-419

P.J. Blok, *Michiel Adriaanszoon De Ruyter*, 's-Gravenhage 1928, blz. 335-336

J.C.M. Warnsinck, *Admiraal De Ruyter, de zeeslag op Schooneveld 1673*, 's-Gravenhage 1930, blz. 10-12

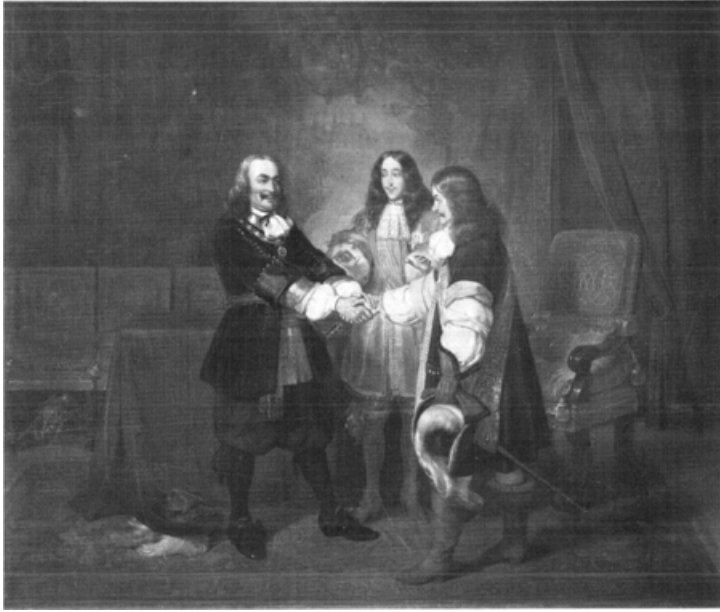
Literatuur i.v.m. het schilderij

Kunstkronijk III (1842-'43), blz. 22

De Nederlandsche Kunst-Spiegel I (1844-'45), blz. 19

E.J. Potgieter, *Het Rijksmuseum te Amsterdam*, met inleiding en aantekeningen door A.G. van Dijk, Zutphen z.j., regel 3246-3300; oorspronkelijk verschenen in *De Gids*, VIII, tweede deel, 1844

Nederlandsch Kunstblad, 5 oktober 1844





1676**57 N. Pieneman 1809-1860*****Luitenant admiraal Michiel Adriaansz. de Ruyter in de slag bij de Etna doodelijk gewond***

Doek, 92,5 × 108,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *N. Pieneman 1834*

Tentoonstellingen: Amsterdam 1834, nr. 336, 'De admr. de Ruyter doodelijk gewond'; Den Haag 1835, nr. 158, 'Het doodelijk verwonden van den Admiraal Michiel Adriaanszoon de Ruyter'

Reproductieprenten: *Atlas* FM, nr. 2586, gravure door J.W. Kaiser, 1845; *Atlas* FM, nr. 2586 A^a, litho naar J.W. Vos in *Het Hollandsche schilderen en letterkundig album* 1, 1845; *Atlas* FM, nr. 2586 A^c, litho door Van Lier frères; *Atlas* FM, nr. 2586 A^d, litho door A.C. Nunnink; litho door C.W. Mieling in Van Lennep, *Geschiedenissen*, Derde afdeeling 1857, blz. 163

's-Gravenhage, Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau, in bruikleen aan Den Helder, Helder's Marinemuseum

Michiel Adriaanszoon de Ruyter, gewond door een kogel in zijn voet en door de schok van het schot van het kampanjedek afgeslagen, wordt door matrozen in dekens gewikkeld en naar zijn kajuit gedragen. Schrik, ontsteltenis, verslagenheid en toewijding staan op de gezichten te lezen van degenen, die rondom hem staan. De slag woedt hevig. Links wijst een officier vertwijfeld op het Franse oorlogsschip, dat recht op het admiraalschip van De Ruyter komt afstevenen.

De slag bij de Etna werd gestreden op 22 april 1676 tussen de Spaanse en de Nederlandse vloot onder De Ruyter en de Franse vloot onder Duquesne. Een half uur na het begin van de strijd werd De Ruyter door de fatale kogel getroffen. Zijn verwondingen lieten zich aanvankelijk niet ernstig aanzien, ook de val van het kampanjedek veroorzaakte slechts een lichte hoofdwond. Hij overleed echter op 29 april 1676 aan de gevolgen daarvan in de baai van Syracuse waar de Staatse vloot na het onbesliste gevecht zich had teruggetrokken.

Pieneman heeft zich niet strikt aan Brandt's versie van het gebeuren gehouden. Deze zegt: 'door die wonden en val lieten de zijnen de moed niet vallen. Het zien van zijn bloedt scheen het bloedt der matrozen te verhitten en hen te dapperder te doen vechten.' Van die emoties is op dit tafereel niets te bespeuren.

Het schilderij lokte tegengestelde reacties uit. Het *Algemeen Handelsblad* was vol lof over het schilderij: 'van de 22 figuren die op dit belangwekkende schilderstuk in leven en werking zijn, schijnt geene enkele de andere te belemmeren. [...] Het krachtige breede penseel [...] berekend om op eenen afstand gezien te worden verliest nogtans [...] niets van de bewonderenswaardige harmonij der kleuren ook wanneer de aanschouwer zijne stelling van zeer nabij deze schilderij neemt'. Juist de

schetsmatige, op krachtige kleureffecten gerichte wijze van schilderen riep een negatief oordeel op bij de criticus van de *Algemeene Konst- en Letterbode*: '[...] de gebreken, die de zoogenoemde Romantische schilderwijze eigen zijn, namelijk overdrijving van bontheid in het costuum en in het coloriet, gezochtheid van effect en veronachtzaming der accessoires. No 1584 doodelijk verwonden van de Admiraal De Ruyter is niet meer dan eene uitvoerige schets.'

Het schilderij verkreeg populariteit, nadat het in 1840 voor twaalfhonderdtachtig gulden door koning Willem I van de schilder was aangekocht. De koning gaf het ten geschenke aan de erfprinses van Oranje, de latere koningin Sophie (1818-1877), vrouw van de latere koning Willem III, ter gelegenheid van haar éénjarig verblijf in Nederland op 17 juni 1840. Pas daarna is het schilderij verschillende malen in prent gebracht.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Gerard Brandt, *Het leven en bedrijf van den Heere Michiel de Ruiter*, Amsterdam 1687, blz. 976-977

P.J. Blok, *Michiel Adriaanszoon De Ruyter*, 's-Gravenhage 1928, blz. 389-394

Literatuur i.v.m. het schilderij

Nieuwe Amsterdamsche Courant en Algemeen Handelsblad nr. 905, vrijdag 26 september 1834

Algemeene Konst- en Letterbode, 1835 deel II, blz. 329-330

Koninklijk Huisarchief. Agenda van het Kabinet des konings 1839, inventaris 19-1 nr. XXII-31 en 1840 nr. 686 (aankoop voor f 1280)

De Muzen, Nederlandsch Tijdschrift voor De Beschaafde en Letterkundige wereld, 1835, blz. 183

Bladzijden uit de geschiedenis van Neêrlands roem en grootheid, Haarlem [1860], nr. 7

1734

58 J. Spoel 1820-1868

De vier burgemeesteren van Rotterdam ontvangen op 7 mei 1734 de prins van Oranje en zijn echtgenote Anna van Hannover na hun terugkeer uit Engeland

Aquarel, 36,2 × 61,2 cm

Gesigneerd: *J. Spoel*

Datering: 1867

Haarlem, Teylers Museum

De vier burgemeesteren van Rotterdam maken op 7 mei 1734 des middags om vijf uur hun opwachting bij de prins van Oranje, de latere stadhouder Willem IV, en zijn vrouw Anna van Hannover, de oudste dochter van de Engelse koning. Het jonge paar, zojuist teruggekeerd uit Londen, waar hun huwelijk op 25 maart was gesloten, ontvangt de burgemeesteren op het koninklijk jacht de *Tubbs*. Spoel lijkt het moment te hebben weergegeven, waarop de prins de gelukwensen van het stadsbestuur ‘in het Nederduyts op zeer gracieuze wijze en met zeer sterke expressien van agting en zèle voor [...] de Regering van deze stad’ beantwoordt. Rechts is de in 1854 gesloopte Oude Hoofdpoort zichtbaar, in het midden de toren van de St. Laurenskerk.

Spoel heeft slechts een gebeurtenis van lokaal belang in beeld gebracht. De prins van Oranje was in het jaar van zijn huwelijk wel stadhouder van Gelderland, Groningen, Drenthe en Friesland, maar de Staten van Holland, Zeeland, Utrecht en Overijssel bleven ondanks zijn huwelijk met de Engelse koningsdochter weigerachtig hem de stadhoudelijke waardigheden te verlenen. Ook diplomatieke pressie uit Engeland mocht niet baten. Pas in 1747 werd de prins onder de druk van een dreigende oorlog met Frankrijk over alle gewesten tot stadhouder uitgeroepen. De beleefde ontvangst in Rotterdam heeft hoegenaamd geen politieke of historische betekenis gehad. De schilder heeft zich zonder twijfel gebaseerd op het officiële rapport, dat de burgemeesteren voor de vroedschap hebben uitgebracht.

Een schilderij met dezelfde voorstelling werd in 1867 ten behoeve van de stedelijke collectie aangekocht; het bevindt zich nu in het museum Boymans-van Beuningen. De aquarel zal in hetzelfde jaar zijn gemaakt. Haverkorn van Rijsewijk oordeelde in 1909 over ‘dit zoogenaamd historisch schilderij’, dat ‘nog meer dan van het tijdvak waarvan het onderwerp werd geleend, geldt: wat is dat week en slap en zoet’. De aankoop was volgens hem alleen verklaarbaar uit het feit, dat Spoel Rotterdammer was en drie jaar tevoren tot lid was benoemd van het bestuur van de Academie.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

J.H. Scheffer & F.D.O. Obreen, *Roterodamum illustratum*, IV, Rotterdam 1880, blz. 110-112

Literatuur i.v.m. de aquarel

T. van Westrheene in *Kunstkronijk*, N.S. XI (1870), blz. 36, noot 6

P. Haverkorn van Rijsewijk, *Het museum Boymans te Rotterdam*, Rotterdam 1909, blz. 179-180

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, *Catalogus schilderijen na 1800*, Rotterdam 1963, blz. 128



1781**59 Ch. Rochussen 1814-1894*****De dood van Schout-bij-Nacht Willem Crul***

Houtskooltekening, 50 × 56,5 cm

Gesigneerd: C.R.

Datering: 1886

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Uitgebeeld is hier het moment waarop Schout-bij-Nacht Willem Crul dodelijk getroffen door een Engelse kogel in de armen van een van zijn officieren neerzigt.

Crul was commandant van een konvooi Hollandse schepen, dat op 1 februari 1781 van St. Eustatius in de Nederlandse Antillen naar Nederland vertrok. De oorlog met Engeland was net uitgebroken (Vierde Engelse Oorlog, 1780-'84), maar dat nieuws was op het moment dat Crul vertrok nog niet op St. Eustatius bekend. De dag na zijn vertrek werd het eiland door de Engelsen veroverd en toen dezen hoorden van het konvooi werden drie schepen er achter aan gestuurd. Op 4 februari achterhaalden ze Cruls konvooi en bonden de strijd aan met zijn schip, de *Mars*. Crul, die nietsvermoedend zijn goudgegalonneerde uniform had aangetrokken, was daardoor van grote afstand gemakkelijk als commandant te herkennen en werd na ongeveer een half uur strijden door een Engelse scherpschutter geraakt.

Spoedig hierna gaf de *Mars* de ongelijke strijd op en gaf de bemanning zich aan de Engelsen over.

Toen het nieuws van zijn dood in Nederland bekend raakte, werd zijn heldhaftigheid bijzonder hoog opgehemeld; men beschouwde hem als een voortzetter van de traditie van Tromp en De Ruyter, die had aangetoond dat de Nederlanders op zee nog steeds hun mannetje stonden.

De gebeurtenis werd in vele prenten vastgelegd en in verschillende gedichten bezongen, onder andere door Bilderdijk.

Deze tekening is een voorstudie voor een schilderij dat Rochussen in 1886, waarschijnlijk in opdracht van nazaten van Crul, heeft vervaardigd; Franken en Obreen vermelden tenminste als eigenaar de familie Krull. De kleding van Crul is waarschijnlijk overgenomen van de prent van Muijs uit 1784. Een litho naar deze prent is gebruikt als illustratie in het boek van De Jonge over de *Geschiedenis van het Nederlandsche Zeewezen*, waaruit Rochussen vermoedelijk de gegevens voor zijn tekening heeft gehaald.

Literatuur i.v.m. het onderwerpW. Bilderdijk, *Op het graf van W. Krull*, z.p. 1781Jhr. Mr. J.C. de Jonge, *Geschiedenis van het Nederlandsche Zeewezen*, Haarlem 1861, IV, blz. 463-468

Literatuur i.v.m. het schilderij

Franken & Obreen, nr. 1031





1794-'95

60 Ch. Rochussen 1814-1894

Franse troepen trekken over een bevroren rivier

Aquarel, 29 × 49 cm

Gesigneerd en gedateerd: *CR ft 88*

Amsterdam, Rijksmuseum

Toen in december 1794 een strenge vorstperiode inzette, werd de verdediging van ons grondgebied tegen de oprukkende Franse legermacht praktisch onmogelijk. De grote rivieren raakten bevroren en vormden geen beletsel meer voor de troepen van generaal Pichegru om hun opmars vanuit het reeds grotendeels bezette Noord-Brabant, door de Betuwe naar Utrecht en Holland in snel tempo voort te zetten.

De Republiek was al sedert 1793 in oorlog met Frankrijk en had toen samen met de Oostenrijkse en Engelse bondgenoten een verenigde krijgsmacht geformeerd, die aanvankelijk met wisselend succes in de Zuidelijke (Oostenrijkse) Nederlanden opereerde, maar in juni 1794 bij Fleurus werd verslagen en daarna geleidelijk geheel België moest ontruimen. De regering te Parijs zond een leger uit onder bevel van de dertigjarige generaal Pichegru, om ons land te veroveren en ons volk in de zegeningen van de Franse Revolutie te doen delen. De Oostenrijkers hadden intussen in oostelijke richting het oorlogstoneel verlaten en de verdere tegenstand moest dus van de Nederlandse en Engelse troepen komen, die echter niet in staat waren de Fransen met succes tot staan te brengen. Deze drongen steeds verder ons land binnen en veroverden in oktober 's-Hertogenbosch. Zij slaagden erin vanuit dit nieuwe hoofdkwartier een brug te leggen over de Maas, verdreven de Engelsen uit het Land van Maas en Waal en bezetten in november Nijmegen. Meer westelijk richtten de aanvalsplannen zich nu op de Bommelerwaard. De uitgeweken Nederlandse patriot Daendels speelde als generaal in Franse dienst hierbij een rol en drong er op aan met schepen de grote rivieren over te trekken, maar een poging daartoe onder zijn leiding in begin december mislukte. Toen kwam de vorst de Fransen te hulp en op 27 december trokken zij over de Maas en namen de Bommelerwaard in bezit. In januari vielen Heusden en Geertruidenberg in Franse handen. De Nederlandse troepen hielden Gorkum nog bezet, maar ontruimden de rechteroever van de Waal, die door de Fransen over het ijs kon worden bereikt. Toen het na enige dagen van dooi op 13 januari opnieuw ging vriezen en het Engelse hulpleger zich over de Lek en de Rijn uit de Betuwe terugtrok, om via de Veluwe en over de IJssel naar het Munsterse uit te wijken, was de positie van de Republiek onhoudbaar geworden.

In Culemborg, dat 14 januari in Franse handen was gevallen, kwam de volgende dag een deputatie van de Utrechtse staten onderhandelen over de capitulatie van de provincie, die 16 januari een feit was en Pichegru naar Utrecht bracht. Op 18 januari volgde te Scheveningen de inscheping van de stadhouderlijke familie naar Engeland, de ballingschap tegemoet.

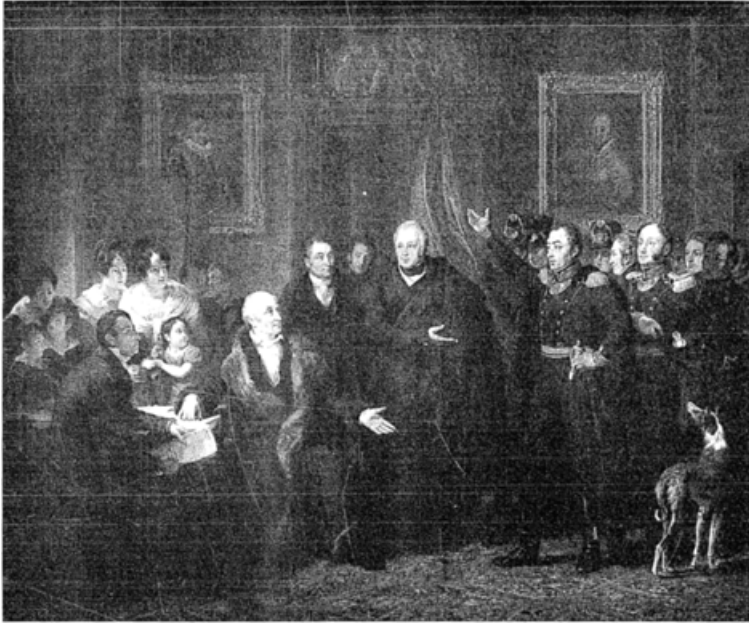
In Amsterdam, Den Haag en andere steden volgde de door velen vurig gewenste omwenteling, waarop de patriotten zich allang in georganiseerd verband heimelijk

hadden voorbereid, en weldra werd de vrede gesloten tussen Frankrijk en de nieuwe Bataafse republiek.

Rochussen heeft in deze aquarel de veldtocht van de Franse Armée du Nord in de barre winter van 1794-'95 door ons rivierenland in beeld gebracht zonder daarbij aan te geven welk moment precies is bedoeld. En niet alleen heeft hij in het midden gelaten of wij hier de Maas in december dan wel de Lek in januari voor ons zien, maar ook ons de vrijheid gegeven hierin naar eigen keuze de dreiging van een naderende catastrofe te aanschouwen of de dageraad van een nieuwe tijd met een veelbelovend perspectief.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

J.J. Moerman, *Franse troepen trekken over de Lek, 15 januari 1795*, (in de serie: Schoolplaten voor de vaderlandse geschiedenis; bij de plaat naar de aquarel van J.H. Isings), Groningen-Djakarta z.j.



1813**61 J.W. Pieneman 1779-1853*****De aanvaarding van het Hoog Bewind door het Driemanschap in naam van de prins van Oranje op 21 november 1813***

Doek, 70 × 86,5 cm

Gesigneerd: *J.W. Pieneman*.

Datering: in of kort na 1828

Tentoonstellingen: Amsterdam 1830, nr. 421, Den Haag 1830, nr. 235 (vrijwel gelijkloidend), ‘Gijsbert Karel grave Van Hogendorp ten zijnen huize met de heeren grave F. Van der Duyn van Maasdam en Canneman, arbeidende, neemt op verzoek van de heeren Leopold grave Van Limburg Styrum, Van Oldenbarneveld genaamd Witte Tulling, Van Heynsbergen en andere officieren van de Haagsche Oranjegarde den 20sten November 1813, her gedenkwaardig besluit, om zich, in naam van ZKH den Prins van Oranje aan het hoofd van 's lands bestuur te plaatsen’; Rotterdam 1832, nr. 115, ‘Eene geschiedkundige voorstelling van het besluit der Edelen, waarin de portretten van G.K. graaf Van Hogendorp, graaf Van Limburg Stijrum, Van der Duijn van Maasdam; Kanneman als secretaris; Van Oldenbarneveld genaamd Witte Tulling (kolonel); Heijnsbergen kapitein der gewapende burgerij enz. vereenigd om ons land van het Fransche juk te bevrijden (zie verder de Proclamatie geteekend 's-Gravenhage 20 november 1813)’

Reproductieprent: gravure door D.J. Sluyter, 1863, Atlas FM, nr, 5830

Amsterdam, Rijksmuseum

Zondagmorgen 21 november 1813: de officieren van de Haagse schutterij onder de leiding van Van Oldenbarneveldt genaamd Witte Tullingh treden de woonkamer van Gijsbert Karel van Hogendorp aan de Kneuterdijk te Den Haag binnen. ‘In de aangenaamste eenstemmigheid van gevoelens met den Graaf van Limburg Stirum overeengekomen zijnde, dat ik’, schrijft Tullingh, ‘het woord namens het korps zoude doen, vroeg de eerbiedwaardige G.K. van Hogendorp, in een fauteuil gezeten, steeds aan podagra lijdende, mij dadelijk bij de intrede in het vertrek af, welke belangen mij en het korps officieren bewogen hadden, hem te komen bezoeken. Naauwlijks had ik mijn vroeger te kennen gegeven wensch, dat toch spoedig een tusschen bestuur mogt worden daargesteld, herhaald, of de genoemde Graaf las ons voor de proclamatie, waarbij hij zichzelf met den Graaf van der Duyn van Maasdam aan het hoofd van het Bestuur der Vereenigde Nederlanden had gesteld [...].’ Pieneman beeldt Van Limburg Stirum, de militair gouverneur van Den Haag staande in het midden af, terwijl hij Tullingh en zijn officieren aandient. Rechts van Van Hogendorp staat Van der Duyn van Maasdam, naast hem mogelijk Van Hogendorp oudste zoon.

Links aan tafel zit Elias Canneman, die optreedt als secretaris; hij houdt de befaamde verklaring in handen, die begint met de woorden: ‘Alzoo de Regeeringloosheid veel is voorgekomen in de meeste steden’ en eindigende ‘God helpt diegene die zich zelve helpen’. Achter de tafel is de kinderschaar van Van Hogendorp verzameld, waarover hij schrijft: ‘des avonds laat [d.i. 20 november], nadat mijne vrouw naar bed was gegaan, opende ik mijn hart aan mijne kinderen. Mijn oudste dogter bad mij uit aller naam om de opdracht der Regering aan te nemen [...]’

Het is de verdienste van G.K. van Hogendorp geweest na de nederlaag van de Fransen in de Volkerenslag (16-19 oktober 1813) de noodzaak van een voorlopig landsbestuur te hebben ingezien. Zijn pogingen om dit tot stand te brengen verliepen moeizaam. Van Hogendorp was echter vast besloten ‘de zaak door te zetten, al bleef hij alleen’. Slechts Van der Duyn van Maasdam bleef hem steunen. Het was Van Limburg Stirum, de militaire gouverneur van Den Haag, die op een snelle beslissing aandrong en de bijeenkomst bij Van Hogendorp ensceneerde.

Het is bekend, dat Van der Duyn van Maasdam de proclamatie wel heeft getekend, maar op het moment van de afkondiging niet aanwezig kon zijn. Pieneman heeft hem én de oranjevlag toegevoegd. Hij week hier bewust af van de historische waarheid en aarzelde niet om, zoals Hofdijk beschrijft, ‘de meer weelderige behoeften der kunst aan de eenvoudige belangrijkheid der historie ten offer te brengen’. Wel deed de schilder ‘beide door lezen en navrage’ een nauwkeurig onderzoek naar de gang van zaken op de 21ste november; hij is ongetwijfeld te rade gegaan bij Van Hogendorp en bij Tullingh. Merkwaardigerwijs stoorde de schilder zich niet aan de historische waarheidsgetrouwheid bij het weergeven van het costuum: de mode op het schilderij is die van omstreeks 1830, de tijd waarin het stuk werd geschilderd.

Pieneman kreeg de opdracht tot het maken van dit tafereel van een Dordtse kunstminnaar J.A. van Dam, die echter in 1828 op zesendertigjarige leeftijd overleed. Hofdijk vermeldt, dat het schilderij toen nog niet geheel was voltooid. Over de opdrachtgever is verder niets bekend. De nieuwe eigenaar zond het stuk in op de tentoonstellingen van levende meesters van 1830. In dat jaar bestelde prinses Anna Paulowna een kopie bij de zoon van de schilder, Nicolaas Pieneman.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

- G.K. van Hogendorp, *Brieven en Gedenkschriften*, IV, Den Haag 1887, blz. 258-262; V, Den Haag 1901, blz. 25-27
H.T. Colenbrander (uitg.), *Gedenkstukken der algemeene geschiedenis van Nederland van 1795 tot 1840*, VI, Rijks Geschiedkundige Publicatiën, deel 17, 's-Gravenhage 1912, blz. 1682-1683 (dagboek Tullingh)
H.T. Colenbrander, *Inlijving en opstand*, Amsterdam 1913, blz. 269-275

Literatuur i.v.m. het schilderij

- W.J. Hofdijk, *Historische schets ter opheldering der schilderij van J.W. Pieneman ‘de een en twintigste November 1813’*, Amsterdam 1863
Catalogus ‘150 jaar Nederlandse Kunst’, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1963, blz. 86

1815**62 L. Moritz 1773-1850*****De Prins van Oranje gewond in de slag bij Waterloo***

Doek, 70 × 88 cm

Gesigneerd: *L. Moritz Fc.*

Tilburg, Stadhuis

De in ons land meest afgebeelde gebeurtenis tijdens de slag bij Waterloo op 18 juni 1815 is de verwonding van de Prins van Oranje, de latere koning Willem II, die in het verenigde Brits-Nederlandse leger onder de Hertog van Wellington het bevel voerde over het eerste legerkorps, dat uit Britse en Nederlandse divisies bestond, en tegen het einde van de strijd, in de avond, door een geweerkogel in zijn linkerschouder werd gekwetst, waarna hij als held toegejuicht van het slagveld terugkeerde.

De bekendste uitbeelding van dit incident, die wij thans nog bezitten, heeft J.W. Pieneman ons nagelaten in zijn befaamde grote doek van 1824 in het Rijksmuseum (cat.nr. 113), waar wij de gewonde prins op een geïmproviseerde brancard weggedragen zien worden, terwijl Wellington, de hoofdpersoon van het tafereel, juist het bericht ontvangt dat Blücher met zijn Pruisen op het slagveld is aangekomen, waardoor het krijgsverloop een beslissende wending zou nemen en Napoleon verpletterend kon worden verslagen.

De overwinning was een zaak van internationaal belang, waardoor het lot van heel Europa werd bepaald, maar voor Nederland hield de triomf nog meer in dan de definitieve bevrijding van Napoleons dwingelandij. Het nationale zelfbewustzijn, dat door de langdurige onderdrukking en door het pijnlijke economische verval tot een machteloze nostalgie was verschrompeld en ook sedert het herstel der onafhankelijkheid in 1813 nog nauwelijks zijn ondervoeding te boven was gekomen, kreeg met deze ook door Nederlandse troepen bevochten uitslag een welkome impuls en men stond gereed om de jeugdige prins als held van Waterloo te verheffen tot zinnebeeld van Nederlands eerherstel en herwonnen kracht.

Geen wonder dat dadelijk door Hollandse kunstenaars de afbeelding in prent en schilderij ter hand werd genomen, niet alleen van de slag bij Waterloo, maar ook van het voorafgaande wapenfeit bij Quatre Bras, waar op 16 juni - in strijd met Wellingtons bevelen - de Nederlandse troepen waren geconcentreerd en onder aanvoering van de Prins van Oranje, de Franse aanvallen zolang wisten te weerstaan, dat daardoor het latere verloop van de veldslag ten goede werd beïnvloed. Dankzij die uitkomst kon zijn insubordinatie achteraf als een heldhaftig en beleidvol optreden worden bejubeld.

Tot de eersten, die bij ons Waterloo in beeld brachten, behoorde Louis Moritz, wiens roeping en ervaring als historieschilder met een voorkeur voor paarden, hem hiertoe bijzonder geschikt maakten. Hij toog samen met C.L. Hansen en J. Kamphuysen aan het werk in een ambitieuze onderneming: het schilderen van een groot panorama van de slag bij Waterloo, dat in 1816 te Amsterdam, in een rond gebouwtje op het Leidseplein en naderhand in enkele andere plaatsen werd

tentoongesteld. Zijn aandeel bestond in het schilderen van de levensgrote figuren en paarden. De exploitant was blijkbaar E. Maaskamp, die in een brochure van 1816 een uitvoerige beschrijving van het panorama publiceerde met een schematische afbeelding ervan, waarbij de inhoud der voorstelling tot in bijzonderheden werd aangeduid. Over de latere lotgevallen van dit panorama tasten wij in het duister.

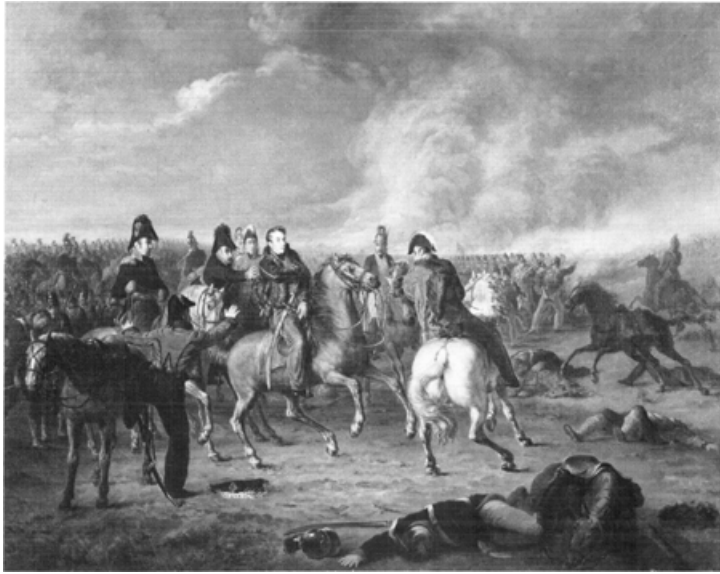
Het hier getoonde schilderij, dat niet gedateerd is maar vermoedelijk ongeveer gelijktijdig ontstond, kan een indruk geven van de manier, waarop Moritz het onderwerp behandelde. Ook al is het moment van Oranjes verwonding hier op iets andere wijze in beeld gebracht dan in het desbetreffende stuk van het panorama, de schilder heeft hier stellig met evenveel accuratesse de juiste toedracht gevolgd als hij deed in het grote tafereel, dat volgens Maaskamp door de Prins ‘met de uiterste oplettendheid’ werd bekeken en ‘met het hoogste welgevallen goedgekeurd’.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

N. Vels Heijn, *Glorie zonder helden. De slag bij Waterloo, waarheid en legende*, Amsterdam 1974

Literatuur i.v.m. het schilderij

E. Maaskamp, *Beschrijving van den roemrijken veldslag van Waterloo, voorgesteld in het Panorama op het Leidsche Plein over den Hollandschen Schouwburg*, Amsterdam 1816
Van Eijnden & Van der Willigen III, blz. 178
Immerzeel II, blz. 241





ca. 1815

63 H. Breukelaar 1809-1839

Van Speyk bij het graf van De Ruyter

Doek, 77 × 62 cm

Gesigneerd en gedateerd: *H. Breukelaar 1832*

Tentoonstellingen: Amsterdam 1832, nr. 488, 'Van Speyk bij het graf van De Ruyter'; Den Haag 1833, nr. 49, dezelfde titel

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, bruikleen van het Sociaal-Agogisch Centrum 'Het Burgerweeshuis'

De jonge Jan Carel Josephus van Speyk staat in gedachten verzonken bij het grafmonument van de zeeheld Michiel Adriaansz. de Ruyter in de Nieuwe Kerk te Amsterdam.

Van Speyk werd op 5 februari 1831 een nationale held, toen hij, tijdens de Belgische opstand, de kanonneerboot waarover hij het bevel voerde, die op de kade van Antwerpen was geslagen, in de lucht liet springen om te voorkomen dat Belgen die de boot beklommen hadden de Nederlandse vlag in handen zouden krijgen (zie cat.nrs. 65, 66, 87). Op deze daad, die aantoonde dat Nederland nog helden kon voortbrengen die zich konden meten met de groten van de vaderlandse geschiedenis, volgde een stroom van lofdichten en levensbeschrijvingen van Van Speyk.

Van Speyk werd op 31 januari 1802 in Amsterdam geboren als zoon van een stokvishandelaar. Zijn vader overleed toen hij pas vier jaar was en het gezin trok in bij een grootmoeder. In 1812 overleed ook zijn moeder en de financiële positie van zijn grootmoeder was zodanig verslechterd, dat zij Carel niet meer kon onderhouden. Er zat niets anders op dan zich tot het Burgerweeshuis in Amsterdam te wenden en op 5 februari 1813 werd de jeugdige wees daar opgenomen. Hij is op dit schilderij dan ook afgebeeld in het rood-zwarte kostuum van de Amsterdamse burgerwezen. Van Speyk was een goede leerling en had vooral veel belangstelling voor de heldendaden van het voorgeslacht en sprak zijn verlangen uit het voorbeeld van de beroemde helden te volgen en daarom in zeedienst te willen treden. Toen hij zich daarvoor aanmeldde, werd hij echter afgekeurd omdat hij te klein was en koos toen het beroep van kleermaker. Bij zijn eerste baas kreeg hij een weekloon van zes stuivers, evenveel als Michiel Adriaansz. de Ruyter, een vergelijking die veel biografen vermeldden. Van Speyk voelde zich toch niet zo thuis in dit beroep en bracht veel tijd door met het kijken naar de schepen op het IJ. Uiteindelijk kreeg hij in 1820, na een bezoek aan de minister voor de Marine, toch een aanstelling als stuurmansleerling en klom op tot adelborst. Hij maakte onder andere een grote reis naar Oost-Indië en werd wegens getoonde moed, beleid en trouw enige malen bevorderd.

Breukelaar heeft dit schilderij in 1832 gemaakt en in datzelfde jaar verscheen er een boekje van de wed. Van Meerten over Van Speyk, met onder andere een etsje naar dit schilderij, waarin de volgende passage voorkomt: '[...] hij trad de geopende

Nieuwe kerk in, en vol eerbied staarde hij op het graf van den grooten De Ruyter'. Of er over het onderwerp overleg is geweest tussen de schilder en schrijfster is niet duidelijk, waarschijnlijk zal het schilderij wel de inspiratiebron bij het schrijven geweest zijn.

Het schilderij, dat door zijn originele onderwerpskeuze opviel tussen de vele werken waarop Van Speyk op het moment van zijn heldendaad is weergegeven (zie ook cat.nrs. 65, 66), werd goed ontvangen en ook later als één van Breukelaars beste werken beschouwd. Een recensent van het *Algemeen Handelsblad* schreef in 1832: 'Dit is een uitmuntend schilderstukje; het beeldje op zichzelf is vol uitdrukking, zoo in het levendig beziend gelaat als in de houding en den stand. Van Speyk, als weeskind, staart met zichtbare aandoening op de marmeren beeldtenis van de Ruyter, en schijnt door de verhevene gedachte, van eenmaals diens grooten zeeheldsspoor te zullen betreden, geheel beziend en als in verrukking opgetogen te zijn. De schilder heeft met zijn waarlijk poëtische gedachte penseelvruucht zich vele eer verworven.'

Literatuur i.v.m. het onderwerp

J. Koning, *Leven van Jan Carel Josephus van Speyk*, 's-Gravenhage-Amsterdam 1832

Wed. A.B. van Meerten, geb. Schilperoort, *De zelfopoffering van den nederlandschen zeeheld J.C.J. van Speyk; benevens eene schets van zijn leven voor vaderlandsche zonen en dochteren*, Amsterdam 1832, met reproductieprent door J.P. Tétar van Elven t.o. blz. 140

Literatuur i.v.m. het schilderij

Nieuwe Amsterdamsche Courant en Algemeen Handelsblad, 12 oktober 1832
Immerzeel I, blz. 99

De Beeldende Kunsten I (1840), blz. 34

Van der Aa II, blz. 1303

1830**64 N. Pieneman 1809-1860*****De onderwerping van Diepo Negoro aan luitenant-generaal Hendrik Merkus baron de Kock op 28 maart 1830***

Doek, 77 × 100 cm

Amsterdam, Rijksmuseum

Zondag 28 maart 1830 omstreeks 11 uur in de morgen: op de voorgaanderij van het residentshuis te Magelang geeft de luitenant-generaal De Kock aan zijn adjudant en schoonzoon de majoor De Stuers opdracht om Diepo Negoro in een gereedstaand reisrijtuig gevankelijk weg te voeren. Diepo Negoro neemt afscheid van zijn vrouwen, kinderen en volgelingen, waarvan enkele zich aan zijn voeten werpen. Geheel links staan de gouvernementstroepen aangetreden, die kort tevoren de opperhoofden en manschappen van Diepo Negoro hebben ontwapend: hun pieken liggen ten teken daarvan op de grond gespreid.

De arrestatie van Diepo Negoro maakte een einde aan de Javaoorlog (1825-'30). Deze was uitgebroken naar aanleiding van een opvolgingskwestie aan het hof van Djokjakarta. Het Gouvernement had aan de Djokjase prins Diepo Negoro vage toezeggingen gedaan om de sultan te mogen opvolgen; bij diens overlijden werd hij echter gepasseerd. Diepo Negoro maakte gebruik van de ontevredenheid en het wantrouwen van de verarmde bevolking tegen het Gouvernement om een opstand te ontketenen, die uitgroeide tot een guerilla-oorlog, waarbij tweehonderdduizend Javanen en vijftienduizend militairen van het Indische leger om het leven kwamen. Het schilderij brengt de dramatische slotepisode van de oorlog in beeld. Diepo Negoro, door vrijwel al zijn volgelingen in de steek gelaten, had zich onder belofte van vrijgeleide tot een onderhoud met de leider van de militaire expeditie, de luitenant-generaal De Kock laten verleiden. Hij begaf zich op de dag na de afloop van de mohammedaanse vasten om half acht in de morgen naar het residentshuis; na een gesprek met De Kock van drie uur werd hij gearresteerd.

Uit de herkomst van het schilderij blijkt, dat baron De Kock (1779-1845) of althans zijn familie de opdracht aan Pieneman heeft verstrekt om dit hoogtepunt in zijn carrière te schilderen. De schilder is echter nooit in Indonesië geweest. Het is niet bekend, op welke wijze hij zich heeft gedocumenteerd over de topografische situatie en het uiterlijk van de hoofdrolspelers. Mogelijk heeft hij gebruik kunnen maken van aanwijzingen en schetsen van de schoonzoon van De Kock, majoor De Stuers; diens in litho gebrachte tekeningen en portretten met betrekking tot de Javaoorlog hebben echter geen verband met dit schilderij.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

F.V.A. ridder De Stuers, *Gedenkschrift van de oorlog op Java van 1825 tot 1830*, Amsterdam 1847, blz. 230-237; Franse editie, Leiden, 1833

A.W.P. Weitzel, *De oorlog op Java van 1825 tot 1830, hoofdzakelijk bewerkt naar de nagelatene papieren van Z. Ex. de luitenant generaal Merkus de Kock*, II, Breda 1853, blz. 536-542
E.S. de Klerck, *De Java-oorlog van 1825-30*, Batavia-Den Haag 1908, blz. 594-601

Literatuur i.v.m. het schilderij

F.V.A. ridder De Stuers, *Prins Diepo Negoro, hoofd der muitelingen op Java*, z.p. 1830



1831**65 J. Schoemaker Doyer 1792-1867*****Van Speyk op het moment voordat hij het kruit zal doen ontbranden***

Doek, 89 × 75 cm

Datering: 1834

Tentoonstelling: Amsterdam 1834, nr. 117, 'Van Speyk alle voorbereidselen tot den brand in het kruit gemaakt hebbende, staat in zich zelve gekeerd, op dit oogenblik wordt hij door twee schepelingen ontvlucht'

Amsterdam, Rijksmuseum

Van Speyk staat in de kajuit van de kanonneerboot waarover hij het bevel voert in gedachten verzonken, een pistool in de hand, het moment vóór hij het kruit zal doen ontbranden om zo te voorkomen dat de Nederlandse vlag in Belgische handen zal vallen. Twee schepelingen die begrijpen wat er gebeuren gaat, vluchten verschrikt naar buiten. Aan de wand van de kajuit hangen een portret van Willem I Koning der Nederlanden en een kaart van de Schelde.

Van Speyk was na zijn terugkeer uit Indië (cat. nr. 63) bij het uitbreken van de Belgische opstand als bevelhebber van kanonneerboot Nr. 2 ingezet bij de troepen die naar de Schelde vertrokken. Voor zijn optreden tijdens het bombardement van Antwerpen, dat onder leiding van generaal Chassé had plaats gevonden, werd hij beloond met de benoeming tot ridder in de Militaire Willemsorde waarvan hij de versierselen op dit schilderij draagt. Hoewel de Nederlanders deze slag hadden gewonnen en er een wapenstilstand was afgekondigd, bleven de Antwerpenaren onrustig en waren er voortdurend Nederlandse schepen, waaronder kanonneerboot Nr. 2, in de buurt om een oogje in het zeil te houden. Door slechte weersomstandigheden was deze op 5 februari 1831 tegen de wal geslagen en maakte een grote menigte Belgen zich van het schip meester, zonder zich iets van de wapenstilstand aan te trekken. Een poging het schip los te krijgen was mislukt en toen Van Speyk inzag dat hij tegen de massa Antwerpenaren, die probeerden de Nederlandse vlag naar beneden te halen, niets kon uitrichten besloot hij nu liever het schip in de lucht te laten springen dan de nationale driekleur in handen van de vijand te zien vallen. Hij begaf zich naar de kajuit en ontstak het kruit; bij de daarop volgende ontploffing kwamen bijna alle opvarenden om en een aantal Belgen. Deze zelfopoffering werd in vele toonaarden bezongen en de overblijfselen van zijn lichaam die nog geïdentificeerd konden worden, werden geconserveerd in spiritus naar Amsterdam overgebracht, waar zij in de Nieuwe Kerk werden begraven. Naast een grafmonument in deze kerk, kreeg Van Speyk als oud-wees ook een gedenksteen in het Burgerweeshuis, het huidige Amsterdams Historisch Museum.

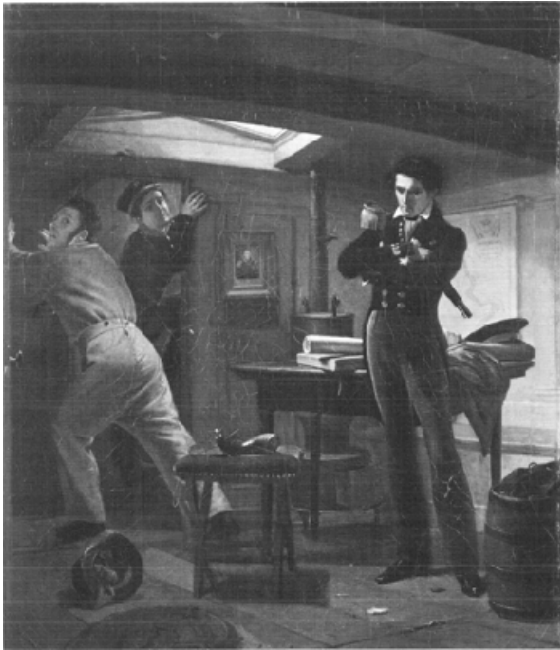
Het optreden van Van Speyk was geen onbezonnen daad ingegeven door de gebeurtenissen van het ogenblik; al aan het begin van de strijd hadden alle bevelhebbers de eed afgelegd dat zij hun vaartuig nooit ongeschonden in de handen van de vijand zouden laten vallen. Van Speyk had zijn manschappen hieraan nog

herinnerd op oudejaarsavond en allen waren het er van harte mee eens. Op 19 december 1830 had Van Speyk aan zijn nicht geschreven: ‘Intusschen moet ik Ued. zeggen (zoo ik hoop mij te willen geloven) dat eerder Boot met kruid en mij in de Lugt gaat dan immer een infaame Brabander te worde of het Vaartuig overtegeven. Liever word ik een Klaassen, dan een Deine. Echter de ondervinding doet leeren!’ Van Speyk verwees hiermee naar Reinier Claasse die in 1606 zijn schip met vriend en vijand in de lucht had laten vliegen om het niet in handen van de Spanjaarden te laten vallen en naar Daine, provinciaal-commandant in Limburg, die in 1830 naar de Belgen was overgelopen.

De vergelijking met Claasse en Herman de Ruyter (cat.nr. 81) werd vaak gemaakt in de lofdichten op Van Speyk en dit lag ook wel voor de hand, omdat zij zich ook liever in de lucht hadden laten springen dan door de vijand vermeesterd te worden. Sommigen vonden Van Speyk zelfs nog moediger, omdat de vroegere helden zich in een uitzichtsloze situatie hadden bevonden, terwijl de Belgen Van Speyk, wanneer hij in hun handen zou zijn gevallen, waarschijnlijk wel weer zouden hebben uitgeleverd.

Schoemaker Doyer vervaardigde dit schilderij in 1834 voor de verzamelaar A. van der Hoop en is volgens een vermelding in de tentoonstellingscatalogus bij zijn uitbeelding van Van Speyk uitgegaan van een verslag van een ooggetuige, dat in 1832 met andere verklaringen over de gebeurtenis in druk was verschenen (*De heldendaad van Jan Carel Josephus van Speyk*).

Het schilderij werd in een recensie in het *Algemeen Handelsblad* uitgebreid besproken. Volgens de criticus is Van Speyk afgebeeld enige ogenblikken voor hij zijn daad zal verrichten, ‘die hem in Neêrlands geschiedrollen naast Neêrlands grootste zeehelden plaatst. Een mengsel van edelen trots, van fiere verontwaardiging, van diepe minachting jegens de lafhartigen, welker hoon en smaad hij trotseert, van een bovenmenselijk onuitsprekelijk gevoel, waarvoor de taal geene woorden heeft, staat op 's zeemans gelaat te lezen [...]. Jammer dat de beschouwer van het verhoogde gevoel van



vaderlandsliefde en zelfopoffering, hetwelk Van Speyk op hem verwekt heeft, wordt afgetrokken door de onedele vrees, zichtbaar op het gelaat der twee vlugtende matrozen.’

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Jacobus Koning, *Leven van Carel Jan Josephus van Speyk*, 's Gravenhage-Amsterdam 1832

W.J. Olivier, *Van Speyk's dood en nagedachtenis gehuldigd door Neêrlands hoofdstad op den 4 en 5 mei 1832*. Vervolg en besluit tot J. Koning's *Leven van J.C.J. van Speyk*, Amsterdam 1832

De heldendaad van Jan Carel Josephus van Speyk, uit den mond der geredde schepelingen opgeteekend door mr. F. van de Poll, mr. S.I.Z. Wiselius, A.J. van Eybergen, mr. J.J. Uytwerf Sterling en J. Grevelink, Amsterdam 1832, blz. 13-16

B. de Ridder, ‘Dat nooit, zei van Speyk, dan liever de lucht in... De geschiedenis van een Amsterdamse Burgerwees’ in *Ons Amsterdam* IV (1952), blz. 40-45.

Literatuur i.v.m. het schilderij

Nieuwe Amsterdamsche Courant en Algemeen Handelsblad, 26 september 1834



1831**66 D.F. Dubois 1800-1840*****De zelfopoffering van Van Speyk***

Doek, 97 × 125 cm

Datering: 1831

Reproductieprent: Atlas FM, nr. 6611

Amsterdam, Rijksmuseum 'Nederlands Scheepvaart Museum'

Van Speyk is hier een moment later afgebeeld dan op het vorige schilderij; hij is uit zijn gepeins ontwaakt en schiet in het kruit op het moment dat gewapende Belgen de kajuit binnen stormen, die bij het ontwaren van zijn daad als aan de grond genageld blijven staan. Door de opening naar het dek is de al gedeeltelijk verscheurde Nederlandse vlag zichtbaar. Op de tafel ligt een boek met het opschrift 'Admiraal de Ruiter'.

Er bestonden verschillende opvattingen over de vraag op welke manier Van Speyk het kruit had doen ontbranden. Sommigen geloofden dat hij het met een brandende sigaar of een lont had gedaan, anderen waren van mening dat hij in het kruit had geschoten. Dubois koos voor de laatste opvatting.

Dubois was al gauw na het bekend worden van Van Speyks heldendaad met dit schilderij begonnen, dat hij als geschenk aan de koning wilde geven. Deze aanvaardde het en liet het ophangen in de grote audiëntiezaal van het Paleis in Den Haag. Dubois werd uitgenodigd er een pendant voor te vervaardigen.

Om de situatie zo goed mogelijk weer te geven bezocht de schilder een kanonneerboot gelijk aan die welke Van Speyk in de lucht had laten springen. Desondanks schreef Van Meerten in 1832 dat het schilderij 'meer om fraaiheid en stoutheid van uitvoering, dan om historische waarheid' geprezen werd. Een bericht in de *Nederlandsche Staatscourant* uit 1831 was wel vol lof over het werk; er werd onder andere geschreven: 'De houding van *van Speyk* is edel en fier; in zijn blik leest men het bewustzijn der grootheid van zijne zelfopoffering, eene soort van zelfvoldoening die hem gelukkig maakt [...]. Eene hoedanigheid, die de waarde van dit meesterstuk niet weinig verhoogt, is, dat volgens het getuigenis van zeeofficieren, die den edelen *van Speyk* gekend hebben, 's mans beeldtenis nergens zóó juist is getroffen; eene getuigenis die te meer geloof verdient in den mond van den openhartigen, nimmer vleijenden, zeeman. Eene kleine bijzonderheid moeten wij nog aanstippen, die de smaak van den Heer *Dubois* eer aandoet. Een boek namelijk, getiteld: *Het leven van den Admiraal de Ruiter*, ligt op eene tafel. Het is of de kunstenaar heeft willen aanwijzen, dat *van Speyk* zijnen moed, zijne trouw en vaderlandsliefde uit een zoo verheven voorbeeld geput heeft.'

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Zie cat.nr. 65

Literatuur i.v.m. het schilderij

Nederlandsche Staatscourant, 4 juli 1831

Wed. A.B. van Meerten, geb. Schilperoort, *De zelfopoffering van den nederlandschen zeeheld J.C.J. van Speyk, benevens eene schets van zijn leven voor vaderlandsche zonen en dochteren*, Amsterdam 1832, blz. 177



1831**67 N. Pieneman 1809-1860*****Slag bij Boutersem***

Doek, 46 × 60,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *N. Pieneman 1833*

Tentoonstellingen: Den Haag 1833, nr. 348, 'Het verwonden van het Paard van den Prins van Oranje in het gevecht bij Boutersem'; Amsterdam 1834, nr. 337, 'ZKH de Prins van Oranje, in het gevecht bij Boutersem'

Reproductieprent: N. Pieneman, Atlas FM, nr. 6734

Amsterdam, Rijksmuseum

De prins van Oranje, de latere koning Willem II, krijgt een ander paard, nadat zijn eigen paard, de Engelse volbloed Alice, door een kogel in het been was getroffen tijdens de slag bij Boutersem op 12 augustus 1831, de laatste dag van de Tiendaagse Veldtocht.

In 1815 was het Verenigd Koninkrijk onder leiding van Koning Willem I ontstaan door samenvoeging van het huidige Nederland en België. Vooral in het zuiden waren daar nogal wat bezwaren tegen en in augustus 1830 brak er een opstand uit tegen het Noordnederlandse gezag. De grote mogendheden hielden zich met de ontstane problemen bezig en er werd nog onderhandeld over de scheiding van Noord- en Zuid-Nederland, toen Leopold van Saksen-Coburg de Belgische kroon aanvaardde en op 21 juli 1831 werd ingehuldigd. De Nederlandse koning achtte zich toen gerechtigd zijn strijdkrachten in te zetten om een betere positie aan de onderhandelingstafel te verkrijgen. Op 2 augustus trok het Nederlandse leger, dat onder opperbevel van de kroonprins stond, België binnen en ontmoette daar weinig tegenstand.

Bij Boutersem vond op 12 augustus een van de bloedigste gevechten uit de strijd plaats. Tijdens beraadslagingen over het verdere verloop van de aanval werd het paard van de kroonprins getroffen door een kogel in het been en stortte ter aarde. Er ontstond enige paniek onder de aanwezigen - waaronder zich ook zijn jongere broer Frederik Hendrik bevond - omdat men dacht dat de opperbevelhebber gewond was. De prins bleek echter ongedeerd en zei: 'Het is niets, Mijne Heeren! er zijn meer paarden.' Majoor Hoyel bood hem daarop zijn eigen paard aan. Op dezelfde dag ontving de prins bericht dat op wens van de regeringen van Frankrijk en Engeland de strijd gestaakt diende te worden, hij stemde hierin toe na de toezegging te hebben gekregen dat de Belgen Leuven, waar de strijd ook aan de gang was, zouden verlaten.

Door het optreden van de prins in de strijd was zijn aanzien bij de Nederlandse bevolking weer gestegen, dat na zijn uitspraak in oktober 1830, waarin hij zich een voorstander had getoond van een scheiding tussen Noord- en Zuid-Nederland, sterk gedaald was.

De slag bij Boutersem, die zich goed leende voor het weergeven van de moedige houding van de prins in de strijd, is door meerdere schilders uitgebeeld. Eeckhout had de episode rond het sneuvelen van het paard van de prins al in 1831 weergegeven (cat.nr. 67A) en verschillende elementen uit het schilderij van Pieneman doen hier sterk aan denken, zoals de figuur van de prins tussen de twee paarden, de ruiters die komen toesnellen, het huisje, dat wel op een andere plaats staat. Het is daarom zeer waarschijnlijk dat Pieneman dit schilderij of een prent ernaar heeft gekend.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

W.E.A. Wüppermann, *De geschiedenis van den Tiendaagschen Veldtocht in augustus 1831*, 's-Gravenhage 1881

Hans van der Hoeven, *De Belgische Beroerte, De Tiendaagse Veldtocht en de scheuring der Nederlanden 1830-1839*, Amsterdam 1973



CAT.NR. 67A J.J. Eeckhout, *De slag bij Boutersem*. H.M. de Koningin



AFB. 24 P.J. Arendzen, *Portret van J. de Vos Jzn.* (ets). Amsterdam, Rijksprentenkabinet

De Historische Galerij De Vos

In 1850 begon de Amsterdamse assuradeur en kunstverzamelaar Jacob de Vos Jacobsz. (1803-1878, afb. 24) met de uitvoering van zijn 'langgekoesterd' plan: het bijeenbrengen van een reeks olieverfschetsen, die samen de volledige vaderlandse geschiedenis in beeld brachten. Dit om 'door veraanschouwelijking de belangstelling levendig te houden in de roemrijke, evenals leerrijke ontwikkeling van het Nederlandsche volk' en om 'steun te verlenen aan jonge schilders bij hunne schreden op een loopbaan, die bij velen bezwaarlijk in hun onderhoud voorzag.'¹

Het belangrijkste punt waarin de Galerij De Vos zich onderscheidde, zowel van haar grote voorbeeld-het Nationaal Museum te Versailles² -, als ook van de ideeën van Potgieter, wiens opstel *Het Rijksmuseum* van 1844 zeker invloed gehad zal hebben op 't ontstaan van deze eerste Historische Galerij in ons land,³ is het feit dat de Galerij De Vos primair op ondersteuning gericht was en het volksopvoedend beginsel aanvankelijk een secundaire rol speelde. Met ondersteuning beoogde De Vos meer dan werkverschaffing alleen; deze was maar tijdelijk, het financieel voordeel gering.⁴ Het uiteindelijke doel van De Vos was om met zijn voorbeeld potentiële opdrachtgevers te aktiveren en door nieuwe opdrachten van regering en rijke partikulieren ook in de toekomst een arbeidsterrein voor de schilders te creëren.⁵

Vanaf 1850 werd aan een aantal, meest jonge figuurschilders opgedragen om de hun toegewezen onderwerpen te schilderen.⁵ In 1854 kon de kunstgalerij, die De Vos speciaal voor dit doel in zijn tuin had laten bouwen,⁶ met de eerste honderdvijf schilderijen geopend worden.⁷ In 1862 telde de verzameling tweehonderdvier doeken en omstreeks 1863 kon men de vaderlandse geschiedenis chronologisch vanaf het jaar 40 AD tot en met 1861, in tweehonderdtweënvijftig schilderijen aanschouwen.⁵ De Galerij die, zij het in bescheiden mate, ook op de bevordering van de beeldhouwkunst gericht was, telde bovendien nog tien beeldjes van beroemde vaderlanders.⁸

Negenentwintig schilders, waarvan de meesten uit de kring van de Koninklijke Akademie kwamen, namen aan het projekt deel.⁹ Niet alleen waren hun werkstukken zeer uiteenlopend van kwaliteit, ook kregen sommige schilders beduidend meer te doen dan anderen. Zo kwam het grootste deel op naam van de akademieonderwijzers Egenberger (vijfenzestig stuks) en Wijnveld (vijfenvijftig stuks), beiden thans vergeten schilders. Bekendere kunstenaars als Alma Tadema en Israëls leverden maar een of twee schilderijen. Rochussen, de uitgesproken historieschilder, die door de hulp die hij aan de overige schilders verleende, bovendien een soort leidinggevende functie had, schilderde zevenentwintig doeken voor de Galerij De Vos.

De Galerij, die zich na 1863 niet verder uitbreidde, bleef tot 1883 ten huize van de opdrachtgever. In dat jaar kwam de Galerij volgens testamentaire beschikking in bezit van de Maatschappij Arti et Amicitiae, die de verzameling slechts éénmaal, in 1884, exposeerde. De recensie van Alberdingk Thijm was niet onverdeeld gunstig en toont dat de waardering voor de Galerij De Vos sedert de periode van ontstaan aanzienlijk gedaald was.¹⁰ Zijn kritiek op historische onjuistheden en op het theatrale van verschillende voorstellingen bewijst dat de Galerij niet kon voldoen aan de toegenomen behoefte aan realisme in de schilderkunst. In 1895 werden de schetsen

samen met de Historische Galerij van Arti et Amicitiae en enkele andere schilderijen voor een gering bedrag verkocht aan de Londense kunsthandelaar H. Koekkoek.¹¹ In 1896 kochten D. Franken Dzn. en P. Langerhuizen Lzn., verontwaardigd over het verkwaselen van het legaat De Vos,

de Galerij en schonken haar aan de gemeente Amsterdam.¹ Deze liet de schetsen in het Gemeentelijk Museum (Suasso) exposeren.¹² De bij de aanvaarding gedane belofte om de Galerij bij te zullen houden, heeft tenslotte geresulteerd in de toevoeging van slechts één schets: *De intocht van Koningin Wilhelmina te Amsterdam* van Hobbe Smith, 1899.¹³ In de daarop volgende jaren verflauwde de belangstelling voor de schilderijen zozeer, dat zij voorgoed in het depot belandden.

De geschiedbeschouwing, die aan de Galerij ten grondslag ligt, draagt, hoewel ook W.J. Hofdijk en Ch. Rochussen een adviserende functie hadden, overwegend het stempel van Jacob van Lennep, die uit waardering voor het plan van De Vos had aangeboden om de onderwerpen uit te kiezen.¹ De beschrijvende catalogus, door De Vos zelf in 1863 vervaardigd,¹⁴ is volledig gebaseerd op Van Lenneps *Geschiedenissen van Noord-Nederland*.¹⁵ In deze catalogus zijn de schilderijen in tien series verdeeld. De eerste drie series behandelen de periode 40 AD tot en met 1566, de volgende drie series zijn aan het tijdvak van de Tachtigjarige Oorlog gewijd, de series zeven en acht behandelen samen de tweede helft van de zeventiende eeuw, serie negen is aan de achttiende eeuw, serie tien aan de negentiende eeuw gewijd. Hiermee kwam het hoofdaccent van de voorstellingen op het eind van de zestiende en op de zeventiende eeuw te liggen, de periode die ook door Potgieter en de zijnen werd beschouwd als het verleden bij uitstek ter lering en opwekking van de tijdgenoot.

Van Lennep trachtte met zijn onderwerpskeuze een objectief beeld van het verleden op te roepen door aandacht te besteden aan de verschillende bevolkingsgroepen en partijenschappen, zowel op politiek als op religieus terrein. Het historisch programma vertoont hierdoor veel overeenkomst met dat van het Nationaal Museum te Versailles en wel in die zin, dat beide verzamelingen gestalte geven aan eenzelfde basisstreven om door middel van schilderijen te laten zien hoe uit bundeling van eens met elkaar in strijd verkerende groeperingen een krachtige nationale eenheid kan ontstaan. De historicus Van Lennep blijkt weinig van de historische-romanschrijver te verschillen. Is in zijn romans de historische stof altijd ondergeschikt aan de handeling, ook in de Galerij is het verleden slechts een kleurrijk decor dat als entourage dient voor allerlei spannende gebeurtenissen en heldenfeiten. De talrijke aanslagen, belegeringen, samenzweringen en volksoproeren tonen hoe Van Lennep zich bij zijn keuze vaak bepaalde tot de traditionele motieven van de historische avonturenroman.

Ook is de historische opvatting, die aan de Galerij De Vos ten grondslag ligt, conservatiever dan die van de Arti-Galerij. Is de geschiedenis in de Galerij De Vos een aaneenschakeling van markante feiten, die overwegend betrekking hebben op de militaire, politieke en diplomatieke geschiedenis, waarbij het aandeel van vorst en adel heel wat groter is dan van het volk, in de Arti-Galerij is men meer van het normale geciviliseerde leven uitgegaan en heeft men veeleer een beschavingsgeschiedenis van het volk in beeld willen brengen.

Hoewel De Vos met zijn projekt geen opleving van de historieschilderkunst kon bewerkstelligen, had zijn andere streven, het stimuleren van de belangstelling voor het verleden, meer succes. Dit blijkt althans in 1884, wanneer de Galerij in het gebouw van Arti geëxposeerd wordt en voor het eerst voor iedereen toegankelijk is. Thijm beschrijft hoe vooral de burgerbevolking zich in de 'roemrijke en leerrijke' vaderlandse historie verlustigde.¹⁶ Ook toen de schetsen in het Gemeentelijk Museum te zien waren, bestond er ondanks de aanmerkingen op het esthetisch gehalte, nog

veel interesse voor de leerzame kant van de Galerij.¹⁷ Tengevolge van de nieuwe richtingen in de schilderkunst, was het met de appreciatie van de schilderijen als kunstwerken gedaan. Een logisch gevolg hiervan was dan ook dat afbeeldingen naar de schilderijen gebruikt werden als illustratiemateriaal voor M.G. De Boer, *Ons Vaderland, geïllustreerde Geschiedenis van Nederland voor iedereen*, Amsterdam 1907, en dat de schilderijen zelf als onartistieke kunstuitingen verdwenen naar het museumdepot.

Eindnoten:

1. Zie het voorwoord in de catalogus: *Galerij van Vaderlandsche Geschiedkundige Voorstellingen*, Amsterdam Gemeentelijk museum 1897.
2. Zie Inleiding I.
3. Zie Inleiding I.
4. Het toch al matig honorarium van f 100 per schilderij bleek later zelfs gereduceerd te zijn tot f 50; zie verder J.A. Alberdingk Thijm, 'De Paviljoen-Schilderijen "De Vos"' in *de Amsterdammer* 1884, nr. 367, blz. 6
5. Kramm III, blz. 1795.
5. Kramm III, blz. 1795.
6. Dit was de tuin achter zijn huis, Herengracht nu nr. 130.
7. *Algemeene Konst- en Letterbode*, nr. 14, 8 april 1854, blz. 115.
5. Kramm III, blz. 1795.
8. K. Heynsius, 'De beeldhouwwerken uit de verzameling Jacob De Vos' in *Historia, maandtijdschrift voor Geschiedenis en Kunstgeschiedenis*, xv (1950), blz. 169-170.
9. De namen van de medewerkende schilders waren: A. Allebé, L. Alma Tadema, K.F. Bombléd, A. Brouwer, J.L. Cornet, J. van Dijck, J.D. Ebersbach, J.H. Egenberger, J.W. Gerstenhauer Zimmerman, J. Israëls, D.F. Jamin, C.C. Kannemans, H.F.C. ten Kate, D. van der Kellen, J. van Koningsveld, C. Koster, M. Léon, L. Lingeman, J.A. Neuhuys, D.A. Peduzzi, N. Pieneman, Ch. Rochussen, H.J. Scholten, C. Taanman, A. Taurel, P. Tétar van Elven, H.A. van Trigt, B. Wijnveld jr. en A.F. Zürcher. De drie bij het project betrokken beeldhouwers waren: L. Royer, F. Stracké jr. en J. Verdonck.
10. J.A. Alberdingk Thijm, 'De Paviljoen-Schilderijen "De Vos"' in *de Amsterdammer* 1884, nr. 372, blz. 3; nr. 374, blz. 4; nr. 367, blz. 6; nr. 379, blz. 7.
11. In 1895 betaalde H. Koekkoek voor de drie onderdelen samen f 17 500. Voor de Galerij De Vos werd waarschijnlijk nog aanzienlijk minder betaald dan f 600, het bedrag waarvoor de verzameling hem voor de eerste maal in 1894 werd aangeboden; zie verder: C.F. Roos & Co. [d.i. J.W. Holman en A. Dubourq], *Open brief tegen de Maatschappij 'Arti et Amicitiae', naar aanleiding van de schorsing van het buitenlid H. Koekkoek te Londen, Kooper van de Historische Galerij, het legaat De Vos, de Verzameling-Verloting*, Amsterdam 1896.
 1. Zie het voorwoord in de catalogus: *Galerij van Vaderlandsche Geschiedkundige Voorstellingen*, Amsterdam Gemeentelijk museum 1897.
12. Bij deze gelegenheid verscheen de catalogus: *Galerij van Vaderlandsche Geschiedkundige Voorstellingen*, Amsterdam Gemeentelijk Museum, 1897. In 1899 verscheen een tweede druk.
13. 'De Vaderlandsche Galerij' in *Algemeen Handelsblad*, 17 januari 1899.
 1. Zie het voorwoord in de catalogus: *Galerij van Vaderlandsche Geschiedkundige Voorstellingen*, Amsterdam Gemeentelijk museum 1897.
14. *Beschrijvingen der schetsen in olieverw betreffende de geschiedenis van Nederland, beginnende met het jaar 40 en eindigende met het jaar 1861, Verzameling van Jacob de Vos, Jacobs Zn., 1863* (handschrift, bevindt zich in het archief van de Maatschappij Arti et Amicitiae). Dit handschrift verscheen, in het Frans vertaald, in druk: *Histoire des Pays-Bas en tableaux, Galerie de J. de Vos Jz.*, Amsterdam z.j.
15. J. van Lennep, *De Voornaamste Geschiedenissen van Noord-Nederland, aan zijne kinderen verhaald*, Amsterdam 1845-'49, 12 delen. Dit geschiedenisboek voor kinderen schreef Van

Lenep in navolging van Walter Scott, *Tales of a grandfather, being the history of Scotland from the earliest period to the close of the rebellion*, Edinburgh 1828-'30.

16. J.A. Alberdingk Thijm, 'De Pavilioen-Schilderijen "De Vos"' in *de Amsterdammer* 1884, nr. 374, blz. 4.
17. Zie o.a.: 'De galerij De Vos' in *Algemeen Handelsblad*, 19 augustus 1897.



40 Ad**68 A.F. Zürcher 1825-1876****‘Anno 40 - Caligula door een Kaninefaat, om zijn gewaad zegepralen bespot’**

Doek, 41 × 57 cm

Gesigneerd en gedateerd: *A.F.Z. 1850*

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Tot de Romeinse gezagsdragers, die ons land destijds bezochten, behoorde onder meer keizer Caligula die in tegenstelling tot zijn voorgangers hier slechts dwaasheden beging. Een daarvan was zijn oorlogsverklaring aan de zee. Nadat hij met zijn leger aan het strand was verschenen, liet hij de krijgstrompetten blazen alsof hij een gevecht wilde leveren. Vervolgens beval hij zijn soldaten om hun helmen met schelpen te vullen, als overwinningsbuit op de vijand behaald. Een bij deze vertoning aanwezige Kaninefaat lachte de keizer openlijk uit zonder dat deze hem hiervoor durfde te straffen.

Dit verhaal, oorspronkelijk ontstaan uit de samenvoeging van een, aan Suetonius ontleende, anekdote (*Caligula*, 46) en een passage uit Tacitus (*Historiae*, 4:15) is uit de latere geschiedschrijving verdwenen.

Hoewel het voor de hand ligt dat Van Lenneps *Geschiedenissen van Noord-Nederland*, waarop althans de tekst van de beschrijvende catalogus gebaseerd is, als bron een belangrijke rol speelde, is het geenszins uitgesloten dat de schilder ook andere bronnen raadpleegde. Zo vermeldt Wagenaar, wanneer hij over de spottende Kaninefaat schrijft, dat deze de vader van zekere Brinio was, een aan Tacitus (*Historiae*, 4:15) ontleend gegeven dat bij Van Lennep pas later, wanneer het over Brinio zelf gaat, aan het bod komt. Aan welke bron ook ontleend, ongetwijfeld heeft de schilder met de jongen, die zich op het schilderij rechts achter de Kaninefaat bevindt, deze Brinio op jeugdige leeftijd weer willen geven; hiermee loopt het schilderij vooruit op nummer vier van de Galerij, *Brinio op het schild geheven* (cat.nr. 70).

Dat Van Lennep deze gebeurtenis als onderwerp koos voor het eerste schilderij van de Galerij is niet verwonderlijk. Reeds zijn vader D.J. van Lennep schreef in zijn beroemde *Verhandeling*: ‘De oudste geschiedenis van Holland, vastgehecht aan het beroemde tijdperk der Romeinen, ontleent hiervan, reeds dadelijk, iets groots en belangrijks. Leijdens Rhijn en Burg en Vliet, het Katwijksche strand en Voorburg doen ons aan Agrippina en Germanicus, aan Hadrianus en Antonius denken. Maar, nog liever herdenken wij, hoe de vrije rondheid onzer oudste duinbewoners zich vermaakte, en den spot dreef met Caligulaas huis te Britten, in hetwelk hij, zoo gemakkelijk, met schelp en kinkhoorn op Britanje triomfeerde.’ Afgezien van het feit dat de Kaninefaat, die zo ronduit voor zijn mening uitkomt, getuigt van de moed en onafhankelijkheidszin van onze vroegste bewoners, lijkt het eveneens belangrijk dat de Kaninefaat Caligula uitlacht omdat deze meent de zee verslagen te hebben. De nu nog vaak verheerlijkte strijd met het water werd door Jacob van Lennep als

een van de belangrijkste factoren beschouwd, die voor het eigene van het Nederlandse volkskarakter verantwoordelijk waren. Zo schreef hij in 1866 aan Ter Gouw: '[...] ik blijf beweren dat de strijd met de elementen de veerkracht onzer voorouders ontwikkeld heeft [...] wat heeft den handelsgeest bij onze natie opgewekt? Haar gemeenzaamheid met het water, waar zij van oudsher mēe te strijden had gehad.'

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Historie* I, blz. 88

J. van Lennep, *Geschiedenissen*, eerste afdeeling, blz. 18, 19, 26

M.F. van Lennep, *Het leven van Mr. Jacob Van Lennep*, II, Amsterdam 1909, blz. 260

D.J. van Lennep, *Verhandeling en Hollandsche Duinzang*, ingeleid en toegelicht door G. Stuiveling, Zwolle 1966, blz. 45

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, nr. 1

Atlas FM, nr. 59



70 AD**69 B. Wijnveld jr. 1820-1902*****‘Anno 70 - Civilis de Batavieren aansporende tot den opstand’***

Doek, 42 × 56,5 cm

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

De Batavier Claudius Civilis maakte van de onlusten na Nero's dood gebruik om zijn stamgenoten tot een vrijheidsoorlog aan te zetten. Hij nodigde de voornaamste Batavieren op een gastmaal uit, waar hij inhakend op de algemene ontevredenheid over de misbruiken van de corrupte Romeinse landvoogden, zijn plannen in een felle redevoering ontvouwde. Zijn woorden werden met gejuich ontvangen. De Batavieren beloofden Civilis alle steun en kozen hem tot aanvoerder in de strijd.

Uit de voorstelling van dit schilderij blijkt dat naast Van Lenneps beschrijving van het gebeurde, ook andere bronnen geraadpleegd moeten zijn. Waarschijnlijk werd Wagenaar erop nageslagen, die het verhaal van Tacitus (*Historiae*, 4:14) nauwkeuriger volgend dan Van Lennep, vermeldt hoe deze bijeenkomst 's nachts plaatsvond in een heilig woud.

Het onderwerp van de nachtelijke samenzwering van Civilis, zal destijds bovendien zeer bekend geweest zijn door het monumentale doek van Flinck en Ovens van 1661, geschilderd voor het in 1648 gestichte Amsterdamse raadhuis, het huidige Paleis op de Dam. De vier zich hier bevindende doeken van de Civilis-serie behandelden het thema van de Bataafse opstand vanwege de overeenkomst met het eigen recente verleden, de opstand tegen Spanje; zij waren niet bedoeld om het verleden, maar om het heden te verheerlijken, dat ten volle gerechtvaardigd leek door de wetmatige overeenkomst tussen de gebeurtenissen van de vroegere en de latere tijd.

Gold Civilis in de zeventiende eeuw als het prototype van Willem van Oranje en was hij slechts in die zin afbeeldenswaardig, in de Galerij De Vos gaat het daarentegen om Civilis en het verleden zelf, juist in die andere specifieke geaardheid. Bij een vergelijking tussen het stuk van Flinck en Ovens en dat van Wijnveld, valt dan ook in de eerste plaats de tegenstelling op tussen de anachronistische geschieduitbeelding bij het eerste en de inspanning om de juiste ‘couleur locale’ aan te brengen bij het tweede schilderij. In het zeventiende-eeuwse doek is Civilis geschilderd in het traditionele kostuum van de klassieke held, waarvan het borstharnas en de gepluimde helm inmiddels bekende bestanddelen waren geworden. Hem uit te beelden in de primitieve Germaanse dracht, zoals men die uit de wetenschappelijke geschiedillustraties van die tijd kende, zou een ondenkbare afwijking van de welvoegendheidstheorie betekend hebben.

Hoewel Wijnveld zich hier zeker onbewust van zal zijn geweest, vindt men in zijn Civilis-figuur zowel elementen die teruggaan op de zeventiende-eeuwse heroïsche geschieduitbeelding van de officiële schilderkunst, als ook elementen die van de wetenschappelijke geschieduitbeelding van die tijd afkomstig zijn. Het beestenvel, de hoofdbedekking met de afschrikwekkende dierenkop gaan terug op

zeventiende-eeuwse wetenschappelijke geschiedillustraties, de dierenkop op de borst daarentegen, het schoeisel met de kruisbandjes zijn vage herinneringen aan het traditionele heldenkostuum van de zeventiende-eeuwse heroïsche geschieduitbeelding.

Van Lennep koos een beroemde vaderlander in de situatie waarin hij het bekendst was, echter niet om voorbeeldige eigenschappen bij onze voorouders aan te tonen - de conservatief Van Lennep beschouwde Civilis als een heerszuchtige oproerkraai, die de Batavieren uit puur eigenbelang opstookte tegen de Romeinen-, veeleer was het hem te doen om gevoelens van verbazing en verwondering te wekken over het onbeschaafde verleden, wellicht ook om de toeschouwer met dankbaarheid te vervullen ten aanzien van de eigen beschaafde tijd.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Historie*, I, blz. 120, 121

J. van Lennep, *Geschiedenissen*, eerste afdeeling, blz. 24, 25, 26

H. van de Waal, *Drie Eeuwen Vaderlandsche Geschied-Uitbeelding, 1500-1800, een iconologische studie*, I, 's-Gravenhage 1952, blz. 43-50, 94-104, 113, 114, 11, afb. 33¹

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, nr. 3

Atlas FM, nr. 62



70 AD**70 B. Wijnveld jr. 1820-1902****‘Anno 70 - Brinio als hoofd van de Kaninefaten uitgeroepen’**

Doek, 41 × 56 cm

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Het voorbeeld van de Batavieren werd weldra door de naburige stammen gevolgd. Ook de Kaninefaten besloten de wapenen op te nemen tegen de Romeinen. Zij werden hiertoe aangezet door Brinio (cat.nr. 68). De Kaninefaten kozen hem tot aanvoerder, zetten hem op een schild en droegen hem rond als taken van zijn uitverkoren leiderschap.

Het gegeven van Brinio's schildheffing, oorspronkelijk van Tacitus afkomstig (*Historiae*, 4:15), wordt behalve in de *Geschiedenissen van Noord-Nederland*, behandeld in het hoofdstuk ‘Brinio’ van Van Lenneps *Onze Voorouders*. Het is vooral dit uitvoerig relaas, waarop de voorstelling van het schilderij gebaseerd is. Verteld wordt hoe de Bataafse priester Dagninus, de regiefiguur van het verhaal, Brinio naar een kleine verhevenheid voerde, overschaduwde door een oude linde. Op Dagninus' bevel wordt Brinio op het schild geheven. De Kaninefaten, allen met de wapens zwaaiend, begroeten hem als aanvoerder en zweren hem gehoorzaamheid en trouw. Alle elementen van dit verhaal vindt men in de voorstelling terug, ook de geheimzinnige priester: de figuur in het witte kleed links naast de groep met Brinio. De verschillende in beeld gebrachte wapenen zijn daarentegen aan Van Lenneps beschrijving in de *Geschiedenissen van Noord-Nederland* ontleend.

Net als het onderwerp van het vorige schilderij, maakte ook de schildheffing van Brinio deel uit van het onderwerpsprogramma van de Amsterdamse Civilis-serie in het huidige Paleis op de Dam (cat.nr. 70A). De opdracht ging in dit geval naar Lievens, die het schilderij in 1661 voltooide.

Een vergelijking getrokken tussen de zeventiende-eeuwse en de negentiende-eeuwse vertolking van het onderwerp leidt tot dezelfde conclusie, die bij de vergelijking van de twee samenzweringstaferelen naar voren kwam (zie cat.nr. 69).

In het stuk van Lievens bewijst de afwezigheid van ieder streven naar historische exactheid dat het onderwerp in de zeventiende eeuw gekozen werd om de overeenkomst tussen de gebeurtenissen van de Bataafse opstand en die van de strijd met Spanje te benadrukken. Werd Civilis met Willem van Oranje vergeleken, Brinio gold als de voorafschaduwende Maurits en/of Frederik Hendrik. Van Lennep daarentegen koos dit vanouds beroemde thema, dat al door zijn vader in diens *Verhandeling* naar voren werd gebracht en op inspiratie daarvan door hemzelf in een verhaal werd uitgewerkt, vooral om de toeschouwer geboeid te doen raken door de merkwaardige zeden en gebruiken van onze vroegste voorouders.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

J. van Lennep, *Onze Voorouders in verschillende tafereelen geschetst*, I,
Amsterdam 1838, blz. 351
Van Lennep, *Geschiedenissen*, eerste afdeeling, blz. 26, 27

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, nr. 4
Atlas FM, nr. 63



CAT.NR. 70A J. Lievens, *Brinio op het schild geheven*. Schets van het schilderij in het Koninklijk Paleis te Amsterdam. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

719

71 J. van Dijck 1817-1896**‘Anno 719 - Radbout den doop weigerende’**

Doek, 42 × 57,5 cm

Gesigneerd: *J.v. Dijck*

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Een geducht tegenstander van de Frankische koningen, die hun invloed in onze streken zowel met de wapenen, als ook met de verbreiding van het Christendom trachtten te vergroten, was de Friese koning Radbout. Eenmaal door de Franken verslagen, zou hij zijn overgehaald zich te laten dopen. Terwijl hij reeds met een voet in het doopvont stond, vroeg hij bisschop Wulfram naar het lot van zijn gestorven, ongedoopte voorvaderen. Toen de bisschop hem antwoordde, dat deze zich zeker niet in de hemel bevonden, trok Radbout zijn voet terug en weigerde zich verder te laten dopen.

Zowel Van Lenneps als Wagenaars versie van dit verhaal, dat uit een negende-eeuwse, legendarische bron afkomstig schijnt te zijn, kan als uitgangspunt van de voorstelling gediend hebben.

Hoewel Radbouts weigering zich te laten dopen natuurlijk verwerpelijk was, blijkt uit de beschrijving van Van Lennep, dat deze de Friese vorst wel degelijk als een toonbeeld van vaderlandse deugden zag: ‘hij bezat een moedigen en onbuigzamen aart’ en gaf in talrijke oorlogen blijk ‘van grote dapperheid en bekwaamheid’. Leidden Radbouts eigenschappen tot een verkeerde daad, het kwam omdat hij in een ruwe, onbeschaafde tijd leefde. Het onderwerp is waarschijnlijk gekozen om het anekdotische en onderhoudende karakter van het verhaal.

De schilderijen van Van Dijck worden zowel in de vroegere als in de latere literatuur tot de meer geslaagde bijdragen van de Galerij De Vos gerekend, waarbij in het eerste geval meer de historische studie, in het tweede geval meer de picturale kwaliteiten van zijn werk geprezen worden.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Historie*, I, blz. 369, 370Van Lennep, *Geschiedenissen*, eerste afdeeling, blz. 42, 43

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, nr. 5

J.A. Alberdingk Thijm, 'De Paviljoen-Schilderijen "De Vos"' in *De Amsterdammer* 1884, nr. 374, blz. 4

J. Knoef, *Van Romantiek tot Realisme*, 's-Gravenhage 1947, blz. 150



754

72 J. van Dijck 1817-1896**'Anno 754 - Marteldood van St. Bonifacius te Dokkum'**

Doek, 42 × 58 cm

Gesigneerd: *J.v. Dijck*

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Ook al won het Christendom hier meer en meer veld, de verbreiding ervan ging met de grootste moeite gepaard. Er waren verschillende geloofspredikers, die hun toewijding met de dood moesten bekopen. Een van hen was de Heilige Bonifacius, aartsbisschop van Mainz, die, toen hij nog eens een tocht door Friesland maakte om er het evangelie te prediken, bij Dokkum met drieënvijftig van zijn volgelingen werd vermoord.

De hier afgebeelde gebeurtenis lijkt gebaseerd op de beschrijving van Wagenaar. Deze schrijft in zijn uitvoerig relaas over de moord, hoe de roofzieke Friezen de tenten van Bonifacius binnendrongen en de kisten met boeken naar buiten sleepten, waar zij geld in hoopten te vinden. Deze boeken warden deels in een poel gesmeten, deels langs het veld verstrooid. Op de voorgrond zijn enkele van deze boeken zichtbaar. Het onderwerp is min of meer een vervolg op dat van het voorafgaande schilderij omdat het de kwalijke gevolgen toont van de verkeerde invloed die Radbouts weigering op zijn onderdanen had uitgeoefend.

Het onderwerp lijkt om geen andere reden gekozen dan om gevoelens van afschuw en medelijden op te wekken en om de toeschouwer dankbaar te stemmen over de eigen, beschaafde tijd.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Historie*, I, blz. 415

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, nr. 6
Atlas FM, nr. 107



1256**73 J. van Koningsveld 1824-1866****‘Anno 1256 - Het sneuvelen van graaf Willem II Roomsche Koning in het ijs bij Hoogwoude’**

Doek, 40 × 56 cm

Gesigneerd: *J.v.K.*

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Roomsche Koning Willem II, graaf van Holland, vond zijn tragische einde op 28 januari 1256 bij een onbetekenende veldtocht tegen de Westfriezen. De langzame en behoedzame tocht over de bevroren plassen bij Hoogwoud van de zwaar bewapende en geharnaste grafelijke ruiters maakte Willem ongeduldig. Hij reed vooruit, maar zakte met zijn eveneens geharnaste paard door het ijs. In die machteloze positie was hij een makkelijke prooi voor de Westfriezen, die van achter de rietbossen op hem afschoten om hem dood te knuppelen.

Willem II had een grote politieke toekomst voor zich. Hij was in 1247 door de keurvorsten gekozen tot Roomsche Koning, dat wil zeggen tot opvolger van keizer Frederik II (overleden 1250). Hij maakte zich juist op om de reis naar Rome te aanvaarden en uit handen van de paus de keizerskroon in ontvangst te nemen, toen hij bij Hoogwoud sneuvelde.

Arend en Van Lennep beschrijven hoe aan een ‘vroom, dapper en rechtschapen leven’ bijna door een ongelukkige vergissing een jammerlijk einde kwam: de ruwe Friezen zouden in de door het ijs gezakte ruiters niet meteen de koning hebben herkend. Koningsveld heeft dit element uit het verhaal, dat in vele kronieken is terug te vinden, willen benadrukken. De man met de witte capuchon schijnt de brute bebaarde Fries, die met zijn knots op de ridder wil inslaan, maar het koningshermelijn niet herkent, te willen tegenhouden; ook de andere figuren lijken verschrikt en ontzet toe te zien, hoe een toekomstig keizer wordt afgeslacht.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Arend, II, I, blz. 258

Van Lennep, *Geschiedenissen*, eerste afdeeling, eerste stukken, blz. 130-131**Literatuur i.v.m. het schilderij***Catalogus Galerie De Vos*, série I no. 20



1304**74 J. van Dijck 1817-1896****‘Anno 1304 - Witte van Haemstede op den Blinkert bij Haarlem’**

Doek, 40 × 55 cm

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Witte van Haamstede ontrolt op 26 april 1304 de aloude banier met de Hollandse rode leeuw en plant die op de duintop de Blinkert, een daad, waarmee hij het startsein geeft voor het verdrijven van de Vlamingen uit onze gewesten. Op de achtergrond is het silhouet van de stad Haarlem zichtbaar.

Na hun overwinning op de Fransen in de Guldensporenslag (1302), waren de Vlamingen erin geslaagd het graafschap Holland, de bondgenoot van Frankrijk, in een bliksemsnelle militaire actie te verrassen. Dordrecht werd aangevallen en belegerd, verschillende Hollandse steden werden veroverd. Pas bij Haarlem stuitten de Vlamingen op verzet. Na een maand moesten zij echter de noordelijke gewesten weer verlaten. Deze terugtocht is in verband gebracht met de slag bij het Manpad, die zou hebben plaats gevonden in 1304 onder leiding van Witte van Haamstede, bastaardzoon van Floris V; hij zou van Zeeland uit bij Zandvoort zijn geland en de Haarlemmers tot de strijd tegen de Vlamingen hebben opgeroepen. De aftocht van de Vlamingen was echter te danken aan hun nederlaag tegen de Fransen en de Hollanders in de zeeslag bij Zierikzee. In feite is de slag bij het Manpad zelfs nooit gestreden. Het verhaal van die slag is al tussen 1440 en 1490 in de geschiedschrijving binnengedrongen. Het staat echter vast, dat Witte van Haamstede pas bij Haarlem is geland, toen de opstand tegen de Vlamingen allerwege allang op gang was gekomen; hij deed dat bovendien op uitdrukkelijke last van de graaf van Holland en Henegouwen, Willem III.

Voor Jacob van Lennep was de slag aan het Manpad één van de hoogtepunten in de middeleeuwse geschiedenis van Holland, de redding van het land in een schier uitzichtloze situatie door het heldhaftige optreden van één van die mensen ‘zooals er maar zelden gevonden worden en die in de geschiedenis blinken als sterren in een donkere nacht, Witte van Haemstede [...]’. Hij had een bijzondere affectie voor deze roemrijke episode uit het verleden van Holland, omdat zijn vader David Jacob in 1817 een gedenknaald hiervoor had laten oprichten bij zijn buitenplaats het Huis te Manpad, waar de slag zou zijn gestreden en bovendien in zijn *Verhandeling* en zijn *Duinzang* Witte van Haamstede had verheerlijkt, ‘wiens naam bij Hollanders nimmer dan met eerbied en dankbaarheid had moeten genoemd worden’.

De schilder heeft bij het maken van zijn compositie kennelijk gebruik gemaakt van één van de vergezichten van Jacob van Ruisdael om het profiel van de stad Haarlem in het duinlandschap aan te geven.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Arend, II, 2, blz. 19-20

Van Lennep, *Geschiedenissen*, eerste afdeeling, tweede stukjen, blz. 23-25

F.W.N. Hugenholtz, 'Historie en historiografie van de slag aan het Manpad (1304)' in *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden*, 1953-'55, blz. 31-47

David Jacob van Lennep, *Verhandeling [1827] en hollandsche Duinzang [1826]*, ingeleid en toegelicht door G. Stuiveling, Zwolle 1966, blz. 52, 58

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, série II no. 28

Atlas FM, nr. 192

J.A. Alberdingk Thijm in *De Amsterdammer* 1888, nr. 374, blz. 4



1392**75 J.H. Egenberger 1822-1897****'Anno 1390 - Aleid van Poelgeest vermoord'**

Doek, 55,5 × 70 cm

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Op de avond van de dertigste december 1392 wordt Aleida van Poelgeest op een wandeling langs het Haagse Buitenhof door Hoekse edellieden onverhoeds neergestoken. Haar hofmeester, Willem Kuser, knielt bij zijn ineenzijgende meesteres en tracht haar nog met zijn dolk te verdedigen. Ook hij zal echter worden vermoord.

De beeldschone Aleid van Poelgeest was de minnares van hertog Albrecht van Beieren, graaf van Holland-Henegouwen (1389-1404). Zij behoorde tot de Kabeljauwse partij. Dat was één van de oorzaken, waarom Albrecht de Kabeljauwen aan het hof sterk bevoordeelde: door toedoen en invloed van zijn minnares werden Kabeljauwse edelen benoemd op plaatsen die vroeger door Hoeken waren ingenomen. De achteruitgezette Hoeken zochten en vonden steun bij de zoon van de hertog, de latere Willem VI. De Hoekse en Kabeljauwse partijen stonden nu feller dan ooit tegenover elkaar. De moord op Aleida door de Hoekse edelen werkte echter slechts in hun nadeel: de wraak van Albrecht was vreselijk, vele vooraanstaande Hoeken moesten in ballingschap gaan, hun huizen werden verwoest.

Jacob de Vos en de schilder Egenberger hebben zich uitsluitend gebaseerd op Jacob van Lenneps *Geschiedenissen van Noord-Nederland*. Zij maken namelijk dezelfde vergissing in de chronologie als Van Lennep (en Wagenaar), een vergissing, die het bekende handboek over deze periode van Arend uit 1846, zij het ook weer foutief, corrigeert. De moord vond niet plaats in 1390, evenmin op 21 september 1393, maar op 30 december 1392.

Voor Van Lennep kon uit deze brute moord de les worden getrokken 'hoe wild en ruw de zed en nog waren, dat aanzienlijke mannen zich niet schoonden uit partijzucht een lief en weerloos meisje om het leven te brengen'.

Het schilderij van Egenberger werd door een tijdgenoot als Thijm, maar ook nog door Knoef als één van de best geslaagde composities uit de Galerij De Vos beschouwd.

In het Groninger Museum bevindt zich een groot aantal getekende voorstudies van Egenberger, voor dit tafereel en vele andere in de Galerij De Vos.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Arend, II, 2, blz. 300-301

Van Lennep, *Geschiedenissen*, eerste afdeling, tweede stukken, blz. 100-101H.P.H. Jansen, *Hoekse en Kabeljauwse twisten*, Bussum 1966, blz. 49-56

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, série II no. 38

Atlas FM, nr. 237

J.A. Alberdingk Thijm in *De Amsterdammer* 1884, nr. 367, blz. 6

J. Knoef, *Van romantiek tot realisme*, 's-Gravenhage 1947, blz. 152 en 163



1421**76 J.H. Egenberger 1822-1897****‘Anno 1421 - De St. Elisabethsnacht, wonderbare redding van een kind’**

Doek, 40 × 55 cm

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

In de nacht van 18 op 19 november 1421 woedde er een noordwester orkaan, waardoor de rivier de Maas buiten zijn oevers trad en de Zuidhollandse Waard bij Dordrecht overstroomde. Velen kwamen in het water om. ‘Merkwaardig is de redding van een kind, dat in de wieg aan de oostzijde van de stad [Dordrecht] kwam aanspoelen: de dijk, waar men het hulpeloze wichtje aan wal haalde, werd sedert de Kinderdijk genaamd. Men zegt, dat een kat, die mede uit een natuurlijk instinkt om zich te redden in de wieg gesprongen was, deze boven water gehouden en als 't ware bestuurd had, door zich nu aan de eene, dan aan de andere zijde te plaatsen, en daardoor te beletten, dat de wieg topzwaar werd’ (Van Lennep).

Egenberger heeft de redding van het kind als eigenlijk motief voor zijn schets gekozen. De beeldtraditie van het kind in de wieg is onderzocht door Van de Waal. Het motief komt al zij het op een ondergeschikte plaats voor op twee altaarvleugels uit ca. 1480 afkomstig uit de Grote Kerk te Dordrecht en nu in het Rijksmuseum. Op de buitenzijde daarvan is de Elisabethsvloed geschilderd. De eerste literaire vermelding is een reisbeschrijving uit 1514. Pas in de romantiek werd het verhaal van deze wonderbare redding, dat ook van andere watersnoden vermeld wordt, in beeld en geschrift als hoofdmotief van de geschiedenis van de St. Elisabethsvloed gekozen.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Van Lennep, *Geschiedenissen*, eerste afdeeling, tweede stukjen, blz. 123-124
Arend II, 2, 1846, blz. 487-489

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, nr. 43
Atlas FM, nr. 264
H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschieduitbeelding 1500-1800*, 's-Gravenhage 1952, blz. 255-258



1482**77 K.F. Bombled 1822-1902****‘Anno 1482 - Noodlottige val van Maria van Bourgondië’**

Doek, 40 × 55 cm

Gesigneerd: *K.B.*

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Op een jachtpartij buiten Brugge struikelt het paard van Maria van Bourgondië over een boomstronk, waarbij de berijdstster ten val komt. Enkele weken later, op 28 maart 1482, bezwijkt zij aan haar verwondingen, nauwelijks vijfentwintig jaar oud. Maria van Bourgondië, dochter van Karel de Stoute, was in 1477 gehuwd met Maximiliaan van Oostenrijk.

Van Lennep beschouwde haar ontijdige dood als diep tragisch. Juist toen haar gezag na veel strijd gevestigd was en zij als echtgenote, moeder en vorstin in rust en vrede zou kunnen leven, kwam er door een ongelukkige val een einde aan haar jonge bestaan.

Met reden werd de opdracht voor deze compositie, waarin de struikelende schimmel een centrale plaats moest worden toegekend, verleend aan de schilder Bombled, die gespecialiseerd was in paarden- en veestukken.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Van Lennep, *Geschiedenissen*, eerste afdeeling, derde stukjen, blz. 12
Arend II, 3, 1849, blz. 76

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, nr. 58
J.A. Alberdingk Thijm in *De Amsterdammer* 1884, nr. 374, blz. 4
Atlas FM, nr. 326



1482

78 J.H. Egenberger 1882-1897

'Anno 1482 - Heldendaad van Jan van Schaffelaars'



Doek, 60 × 43 cm

Gesigneerd: *J.E.*

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

De geschiedenis van de heldhaftige zelfopoffering van de Kabeljauwse huursoldaat Jan van Schaffelaar is beschreven onder catalogus nr. 10.

De schilder Egenberger heeft het moment gekozen, waarop Van Schaffelaar tot zijn ontstelde wapenbroeders zegt: 'Spitsbroeders, ik moet toch eenmaal sterven: ik wil U in geen ongelegenheid brengen!' (Van Lennep).

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Van Lennep, *Geschiedenissen*, eerste afdeeling, derde stukjen, blz. 17
Zie voorts onder cat.nr. 10

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, nr. 59
Atlas FM, nr. 329

1516**79 J.H. Egenberger 1822-1897****'Anno 1516 - De onverschrokkenheid van Grote Pier'**

Doek, 59 × 42,5 cm

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Grote Pier Heemstra (gestorven 1520) was commandant van een vloot Friese schepen, die hertog Karel van Gelre in zijn strijd tegen de hertog van Saksen steunde, en daarbij de Zuiderzee onveilig maakte. Over Pier, die omdat hij enorm groot en sterk was Grote Pier werd genoemd, zijn vele legendes in omloop.

De uitgebeelde gebeurtenis zou zich hebben afgespeeld in de tijd voordat Pier de Zuiderzee bevoer en nog boer in Friesland was. Enkele Saksische soldaten, die hem gevangen wilden komen nemen, herkenden hem niet terwijl hij zijn land aan het ploegen was en vroegen hem waar Grote Pier woonde. Pier trok zijn ploegijzer uit de grond en zei 'hier staat Grote Pier' en hakte vervolgens met het ijzer op de soldaten in. Of deze gebeurtenis werkelijk is gebeurd en zo ja, wanneer, staat niet vast. Het jaartal 1516, dat in de catalogus van de Galerij de Vos wordt genoemd is nergens op gebaseerd, want in dat jaar bevoer Pier reeds de Zuiderzee.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Van Lennep, *Geschiedenissen*, eerste afdeeling, derde stukjen, blz. 84

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, blz. 74-75, nr. 66

1566**80 J.H. Egenberger 1822-1897****'Anno 1566 - Beeldstormerij'**

Doek, 69 × 50 cm

Gesigneerd: *J.H.E.*

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Slechts enkele maanden nadat de hagepreken een aanvang hadden genomen, stak het vuur van de beeldenstorm op en breidde zich in een minimum van tijd over een groot deel der Nederlanden uit. Ook dit fenomeen is in het zuiden van het land begonnen, in augustus 1566. Alhoewel 1566 het jaar van de beeldenstorm wordt genoemd, hebben zich in later jaren incidenteel in het noorden soms nog ergere gevallen van kerkplundering voorgedaan. De beeldenstorm was er de uiteindelijke oorzaak van dat Alva naar de Nederlanden kwam.

Omdat beeldenstormen moeilijk een voorbeeldige actie genoemd kan worden, leende het thema zich niet zo zeer voor uitbeelding in de verheven historieschilderkunst. Wel is het als illustratie in verschillende geschiedwerken te vinden. In een galerij als die van De Vos, waarin alle belangrijke gebeurtenissen uit de vaderlandse geschiedenis een plaats moesten krijgen, mocht een beeldenstorm natuurlijk niet ontbreken. Opmerkelijk genoeg beschouwde de katholieke Thijm deze schets als een van Egenbergers beste in de galerij - waarschijnlijk omdat de kunstenaar het gebeuren zo afschrikwekkend mogelijk heeft voorgesteld.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Van Lennep, *Geschiedenissen*, tweede afdeeling, eerste stukjen, blz. 43-44
J. Scheerder, *De Beeldenstorm*, Bussum 1974, blz. 9-17, 98-99 en afb. 21

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, série III, nr. 78

J.A. Alberdingk Thijm in *De Amsterdammer* 1884, nr. 374, blz. 4



1570**81 J.D. Ebersbach 1822-1900****'Anno 1570 - Stout bedrijf van Herman de Ruyter'**

Doek, 40 × 54 cm

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Herman de Ruyter staat op het punt een lont in het kruit te steken, omdat hij inziet dat hij het slot Loevestein niet langer kan verdedigen tegen de overmacht van de Spanjaarden.

In zijn *Geschiedenissen van Noord-Nederland* vertelt Van Lennep hierover het volgende: De Ruyter, een veehandelaar uit 's-Hertogenbosch en aanhanger van Prins Willem I, had in 1570 met een aantal helpers, verkleed als monniken, slot Loevestein bezet. Om deze bezetting ongedaan te maken stuurde Alva er een paar honderd soldaten heen onder aanvoering van Alonzo Perea, die het slot belegerden. De Ruyter bleef zich standvastig verzetten, omdat hij in de mening verkeerde dat de Prins vanuit Duitsland hulptroepen zou sturen. Deze kwamen echter niet en toen De Ruyter inzag dat hij niet op kon tegen de overmacht van de vijand, trok hij zich met zijn nog overgebleven medestrijders terug in een kamer, waar hij tevoren buskruit op de grond had gestrooid, stak dit aan en liet zich met zijn belagers in de lucht vliegen.

Van Lennep heeft zich kunnen baseren op Hooft en Wagenaar die deze gebeurtenis hebben beschreven, maar ook in de negentiende eeuw heeft het optreden van De Ruyter, die zichzelf liever opofferde dan zich aan de vijand over te geven, zoals een voorbeeldige held past, al verschillende auteurs vóór Van Lennep geïnspireerd. Tollens heeft er een gedicht aan gewijd in 1812 en Jan Frederik Oltmans (1806-1854) baseerde zijn in 1834 onder het pseudoniem J. van den Hage verschenen historische roman *Het Slot Loevestein in 1570* op de beschrijving van Hooft van deze episode uit de geschiedenis. In het voorbericht zegt de schrijver dat de zelfopoffering van Van Speyk (zie cat.nrs. 65, 66) hem had herinnerd aan de roemrijke daden van onze voorouders en hem had aangemoedigd zijn roman te laten verschijnen.

In de loop van de eeuw bleek uit onderzoek ingesteld naar de figuur Herman de Ruyter, dat hij op Loevestein wel een ontploffing had veroorzaakt en daardoor verwarring had gesticht, maar daarbij niet was omgekomen en pas daarna in het gevecht door de Spanjaarden werd gedood. Arend vermeldde dit al zo in 1853, maar dit had kennelijk geen invloed meer op de bepaling van dit onderwerp voor de galerij.

De figuur van De Ruyter op dit schilderij vertoont veel overeenkomst met die op het prentje van Bendorp, dat als illustratie bij Tollens is verschenen, waarop hij ook een afgebroken zwaard in de ene en een lont in de andere hand houdt, zoals Tollens beschrijft; ook het lichaam van de gesneuvelde man aan zijn voeten lijkt aan dit prentje te zijn ontleend. Dit laatste komt niet in Tollens' gedicht voor (cat.nr. 117). De doek die De Ruyter omgeknoopt heeft, is waarschijnlijk het Spaanse vaandel, dat hij, volgens Oltmans, in handen wist te krijgen en om de schouders knoopte.

Alberdingk Thijm schreef in een bespreking van schilderijen uit de Galerie De Vos over dit werk: 'Het theatrale is hier met ruimte voorhanden.'

Literatuur i.v.m. het onderwerp

- P.C. Hooft, *Nederlandsche Historien*, Amsterdam-Leiden-Utrecht 1703⁴, I, zesde boek, blz. 219-220
Wagenaar, *Historie*, VI, 23e boek, blz. 325-326
H. Tollens Czn., *Gedichten van-*, II, 's-Gravenhage 1831⁵, blz. 113-121
J. van den Hage [J.F. Oltmans], *Het Slot Loevestein in 1570*, Amsterdam 1834
Van Lennep, *Geschiedenissen*, tweede afdeeling, eerste stukjen, blz. 76-77
Arend, II, 5, blz. 155
J.G.R. Acquoy, *Herman de Ruyter*, naar uitgegeven en onuitgegeven authentieke documenten, 's-Hertogenbosch 1870
Jan ten Brink, *Geschiedenis der Noord-Nederlandsche Letteren in de XIXe eeuw*, I, Amsterdam 1888, blz. 200-214, 239

Literatuur i.v.m. het schilderij

- Catalogus Galerie De Vos*, nr. 84, serie IV
J.A. Alberdingk Thijm in *De Amsterdammer* nr. 374, 1884, blz. 4

1573**82 Ch. Rochussen 1814-1894****'Anno 1573 - Beleg van Haarlem'**

Doek, 60 × 43,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: CR 53

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Voor de historische waarheid omtrent Kenau's heldhaftigheid zij verwezen naar cat.nr. 17. Evenals op het grote doek van Egenberger en Wijnveld draagt Kenau hier de karakteristieke muts, waarmee zij is afgebeeld op verschillende, meest zeventiende-eeuwse portretten.

De schets is praktisch gelijktijdig met het schilderij van Egenberger en Wijnveld ontstaan. H. Gerlings noemt in 1872 Rochussens voorstelling waardiger dan het grote schilderij. De schets is zeker een van de fraaiste te noemen van de gehele De Vos Galerij.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Van Lennep, *Geschiedenissen*, tweede afdeeling, eerste stukken, blz. 115

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, série IV, nr. 90

H. Gerlings, 'Beschrijving van het Memoriaal van Cornelis Bartholomeussen' in *Haarlems Weekblad*, 1872, noot 15

Franken & Obreen, nr. 220

G. Kurtz, *Kenu Symonsdochter van Haerlem*, Assen 1956, blz. 41



1584**83 B. Wijnveld 1820-1902****‘Anno 1584 - Dood van Willem I’**

Doek, 70 × 50 cm

Datering: tussen 1850 en 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Wijnvelds schets lijkt in velerlei opzicht op het grote doek, dat J.A. Kruseman een jaar of vijf eerder maakte met hetzelfde onderwerp (zie cat.nr. 30). Dat wil niet zeggen, dat Wijnveld dat stuk voor ogen stond, toen hij aan zijn schets begon. De aard van het thema werkte in de hand, dat er een zeer verwant beeldtype ontstond. Behalve reeds oudere prenten, voornamelijk in geschiedwerken, vertoont bijvoorbeeld ook de tekening van Humbert de Superville een soortgelijke opvatting van het thema (Rijksprentenkabinet, Amsterdam).

Een van de meest in het oog springende verschillen met Krusemans opvatting is dat de schets van Wijnveld nog net de vluchtende moordenaar laat zien. Willem van Oranje lijkt hier minder op iemand, die door een aanslag getroffen is, dan bij Kruseman. Is de Zwijger nu ook afgebeeld op het moment, dat hij zijn laatste woorden uitspreekt? Een ander verschil is dat op Wijnvelds Willem niet de kritiek van toepassing is, die Krusemans Willem ten deel viel: in zijn eenvoudiger kledij past hij meer bij ‘het algemeen geliefde beeld des volksbevrijders’.

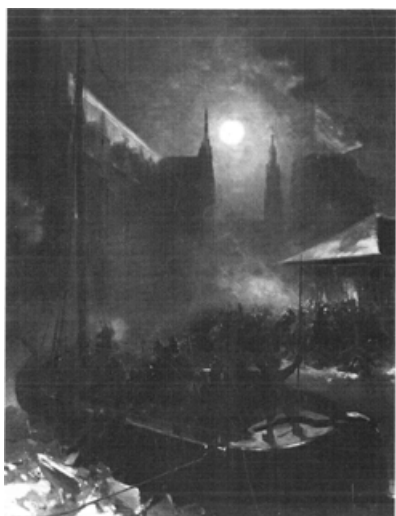
Literatuur i.v.m. het onderwerp

Van Lennep, *Geschiedenissen*, tweede afdeeling, eerste stukken, blz. 270-271

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, série IV, nr. 105





1590

84 Ch. Rochussen 1814-1894

'Anno 1590 - Verrassing van Breda'

Doek, 53 × 42 cm

Datering: 1854

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Een schuit, geladen met turf en ruim zeventig soldaten werd zaterdagmiddag 3 maart 1590 door de sluis ten noorden van het kasteel van Breda de bevroren kasteelgracht binnengesleept. Vermoeidheid voorwendende wist de schipper, die geregeld turf en brandhout leverde aan het kasteel, het lossen uit te stellen. Het was bovendien vastenavond. Te middernacht klommen de Staatse soldaten uit het ruim en bezetten na een kort gevecht het kasteel. Het Italiaanse garnizoen, dat in Spaanse dienst stond, gaf zich spoedig over.

Deze krijgslust, geïnspireerd op het paard van Troje, werd lang te voren in nauw overleg met prins Maurits beraamd. Op deze wijze werd de belangrijke vestingstad Breda voor de opstandige gewesten veroverd.

Rochussen heeft het moment gekozen, waarop de eerste soldaten al in fel gevecht gewikkeld zijn met de kasteelbezetting, terwijl de laatste nog bezig zijn het schip te verlaten.

De schets van Rochussen werd door Alberdingk Thijm als één der beste bijdragen tot de Galerij De Vos gerekend.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Historie* VIII, boek XXXI, blz. 341-343

Van Lennep, *Geschiedenissen*, tweede afdeeling, tweede stukjen, blz. 66-68
Geschiedenis van Breda II, Schiedam 1977, blz. 44-45

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, nr. 109

J.A. Alberdingk Thijm in *De Amsterdammer* 1884, nr. 379, blz. 7

Franken & Obreen, nr. 253



1696

85 B. Wijnveld jr. 1820-1902

‘Anno 1696 - Aansprekersoproer te Amsterdam’

Doek, 50 × 42 cm

Datering; tussen 1854 en 1862

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

In 1696 vaardigde het stadsbestuur van Amsterdam een keur of verordening uit, waarbij luxueuze begrafenissen werden belast en waarbij bovendien de functie van aanspreker voortaan tot een stedelijk ambt werd gemaakt, waarvan het recht van uitoefening door de burgemeesters tegen betaling aan bepaalde personen kon worden verleend. Beide maatregelen leverden geldmiddelen op ter financiering van de door de stad te betalen oorlogskosten.

De aansprekers voelden zich in hun beroep bedreigd en wisten het volk in beweging te brengen. Op 30 januari ontstonden er ernstige relletjes, waarbij doden vielen. Ook werden er op de Dam en elders in de stad begrafenistoeten nagebootst om de draak te steken met de verordening.

Wijnveld schildert zo'n stoet op de Dam voor de Waag. Hij volgt niet de beschrijving van Van Lennep, maar een passage bij Wagenaar: ‘Alomme door de stad en zelfs voor 't stadhuis [...] vertoonde men spottelijke lijkstatiën, om de keure en de makers derzelve te beschimpen. Men lei een karel in eene schaaftank, en droeg ze de stad door, onder een schamper gejuil en geschreeuw der menigte, die, door zulke vertooningen uitgelokt, alomme, de straten vervulde.’

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Amsterdam* I, blz. 714

Van Lennep, *Geschiedenissen*, derde afdeeling, tweede stukjen, blz. 212-213

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, nr. 202



1813**86 Ch. Rochussen 1814-1894****‘Anno 1813 - Wakkerheid van Roelof Schenkel’**

Doek, 50 × 41 cm

Gesigneerd en gedateerd: *CR ft 62*

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Toen in november 1813 de berichten over Napoleons tegenspoed ons land bereikten, ontstond niet alleen voor de Nederlanders uitzicht op de vurig begeerde bevrijding van zijn dwingelandij, maar begon ook het Franse militaire en ambtelijke apparaat, geconfronteerd met de onzekere toestand, veiligheidsmaatregelen of zelfs de wijk te nemen. Men bepaalde zich in hoofdzaak tot het bezet houden van een aantal vestingen, maar trok zich terug uit kwetsbare posten en liet de landsgrenzen onbewaakt.

Zo konden legereenheden van de Russen, die zich met hun bondgenoten opmaakten om Napoleons heerschappij verder aan te tasten en omver te werpen, vrijwel ongehinderd tot in onze gewesten doordringen. Er ontstond bij de Franse bezetter zoiets als een Dolle Dinsdagactiviteit. En toen zich ook in Groningen het nieuws verbreidde over de Russische inval in Oostfriesland en over Kozakken, die Overijssel waren binnengerukt en zich zelfs bij Meppel en Hoogeveen ophielden, waren daar de kantoren der douane al gesloten en hadden de meeste Franse ambtenarende stad verlaten. Op 16 november werd met een proclamatie van baron Rosin, die aan het hoofd van een afdeling Kozakken Groningen was binnengerukt, het einde van het Franse bewind bevestigd.

De Fransen hadden bij hun vertrek al het voorhanden kasgeld meegenomen en men zond hen enige Russen achterna om hen die buit afhandig te maken. Die toeleg mislukte, maar negen schippers hadden meer succes dankzij hun doortastend optreden onder leiding van Roelof Schenkel, dat Jacob van Lennep heeft beschreven.

Zij achterhaalden in een sloep het schip, waarin tweeëndertig gewapende douaniers met vrouwen en enige kinderen, die ongeveer tachtigduizend gulden met zich meevoerden, langs het Reitdiep trachtten te ontkomen. Niet bij machte zonder krachtige bijstand dit gewapende en sterkere gezelschap te overmeesteren, bleven zij het schip echter volgen tot aan Zoutkamp bij de Lauwerszee, waar zij de hulp van Kozakken hoopten te vinden. Toen dit niet het geval bleek te zijn, besloten zij zelf de overval te wagen. Juist op een moment dat de douaniers zich in het ruim van het schip bevonden, sprong Roelof Schenkel met een pistool in de ene en een sabel in de andere hand aan boord, posteerde zich voor het opengeworpen luik en sommeerde hen zich over te geven. De Fransen, verschrikt door zijn dreigende houding en niet wetend hoeveel of liever hoe weinig gewapende mannen hem vergezelden, gaven één voor één hun wapens en het meegenomen geld af en lieten zich als weerloze gevangenen naar de stad terugbrengen. Maar ‘nog schooner dan de daad van Schenkel en zijn makkers is’, in de woorden van Jacob van Lennep, ‘de belangeloosheid, waarmede zij, die gemakkelijk zich het geld hadden kunnen toeëigenen en het schip

ongemoeid laten vertrekken, geld en gevangenen aan Rosin overbrachten, zonder iets voor zich te willen behouden’.

Rochussen heeft dit voorval op suggestieve wijze uitgebeeld, zonder theatrale overdrijving, maar met een fijn gevoel voor de dramatische spanning van het moment en voor de gehele stemming in deze kille uithoek van het nuchtere Groningerland.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Van Lennep, *Geschiedenissen*, vierde afdeeling, tweede stukjen, blz. 212-213
M.G. de Boer, *Ons Vaderland*, Amsterdam 1907, blz. 334

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, nr. 242
Franken & Obreen, nr. 485
J. Knoef, *Van Romantiek tot Realisme*, 's-Gravenhage 1947, blz. 165, afb. blz. 148

1831**87 B. Wijnveld jr. 1820-1902****'Anno 1831 - Zelfopoffering van Van Speyk'**

Doek, 40 × 55 cm

Datering: ca. 1862-'63

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Op dit schilderij is afgebeeld het in de lucht springen van de kanonneerboot Nr. 2, onder bevel van Van Speyk, op de Schelde bij Antwerpen op 5 februari 1831 (zie ook cat.nrs. 65, 66). Op de voorgrond slaat een sleep met Belgen die de boot proberen te enteren door de ontploffing om.

Wijnveld, die bij het uitbeelden van deze episode uit de geschiedenis niet de nadruk heeft gelegd op de figuur van Van Speyk, maar de spectaculaire gebeurtenis zelf heeft weergegeven, heeft zich hiervoor kunnen baseren op de vele prenten die in de jaren dertig van de vorige eeuw aan dit gebeuren zijn gewijd (zie bijvoorbeeld cat.nr. 114).

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Van Lennep, *Geschiedenissen*, vierde afdeeling, derde stukken, blz. 141-143
Zie verder literatuuropgave bij cat.nrs. 63, 65, 66

Literatuur i.v.m. het schilderij

Catalogus Galerie De Vos, nr. 248, serie x





88 J.J.F. Verdonck 1823-1878
Erasmus (1467/'68-1536)

Terra cotta, 55 cm

Gesigineerd en gedateerd: *J. Verdonck 1855*

Amsterdam, Maatschappij 'Arti et Amicitiae'

Erasmus is staand afgebeeld kijkend in een opengeslagen boek, dat hij in zijn linkerhand houdt. Links naast hem staat een uil, het symbool van de wijsheid. Verdonck heeft zich waarschijnlijk laten inspireren door het in 1621 in Erasmus' geboorteplaats Rotterdam opgerichte standbeeld door Hendrik de Keyser, dat Erasmus ook staand met een boek in de handen toont.

Literatuur i.v.m. het beeld

K. Heynsius, 'De beeldhouwwerken uit de verzameling Jacob de Vos' in *Historia*, xv (1950), blz. 169-170

89 L. Royer 1793-1868
Hugo de Groot (1583-1645)

Terra cotta, 57,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *L. Royer 55*

Amsterdam, Maatschappij 'Arti et Amicitiae'

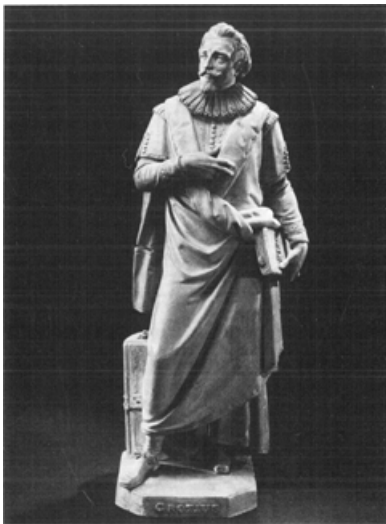
De Groot is staand afgebeeld en houdt een boek van Cicero onder de linkerarm. Rechts naast hem staat een kleine boekenkist, die verwijst naar zijn ontsnapping uit slot Loevestein (zie cat.nr. 101). Deze attributen kunnen erop wijzen dat Royer De Groot vooral als politieke figuur heeft willen uitbeelden. Cicero was als aanhanger van de republikeinse partij een tegenstander van de dictatoriale macht van Caesar. Misschien heeft Royer een parallel willen trekken tussen het conflict van De Groot met Maurits en van Cicero met Caesar.

Literatuur i.v.m. het beeld

K. Heynsius, 'De beeldhouwwerken uit de verzameling Jacob de Vos' in *Historia*, xv (1950), blz. 169-170

Van Daalen, blz. 124

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band III, Stuttgart 1954, kolom 777



90 L. Royer 1793-1868

Joost van den Vondel (1587-1679)

Terra cotta, 55 cm

Gesigeneerd en gedateerd: *L. Royer 1854*

Amsterdam, Maatschappij 'Arti et Amicitiae'

Vondel is staand afgebeeld en houdt met zijn linkerhand een lier tegen de borst gedrukt. Hij is gekroond met een lauwerkrans (zie cat.nr. 46) en heeft de keten met draagpenning om, die hij van koningin Christina van Zweden heeft gekregen. Achter hem liggen een aantal boeken, een rol papier en een masker, die duiden op de verschillende aspecten van zijn schrijverschap.

Literatuur i.v.m. het beeld

K. Heynsius, 'De beeldhouwwerken uit de verzameling Jacob de Vos' in *Historia*, xv (1950), blz. 169-170

Van Daalen, blz. 124





AFB. 25 W. Steelink naar J.W. Bilders, *Nederlands woeste toestand* (staalgravure), illustratie bij Van Lennep, Moll & Ter Gouw, I, t.o. blz. 1



AFB. 26 De kunstzaal van het huis van J.C. van Hattum van Ellewoutsdijk aan de Scheveningseweg te Den Haag, met een gedeelte van de Arti-galerij.

De Historische Galerij van Arti et Amicitiae

Behalve de galerij van Jacob de Vos is er in Amsterdam ook een historische galerij geweest in het sociëteitsgebouw van de kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae aan het Rokin. Deze galerij bestond uit honderdtwee schilderijen vervaardigd door leden van Arti in de jaren 1861-'64 en bevond zich in de expositieruimte van het gebouw. Wanneer er een tentoonstelling werd gehouden waren de schilderijen aan het oog onttrokken, maar tussen de exposities door kon het publiek de galerij bezichtigen. De entreegelden kwamen ten goede aan het Weduwen- en Wezenfonds van de vereniging.

Het plan om de tentoonstellingsruimte te decoreren was al eerder, na de verbouwing van 1855-'56, opgevat door C. Springer en L. Lingeman,¹ maar pas in 1860 was er voldoende geld beschikbaar om het te verwezenlijken. Er werd een commissie ingesteld, bestaande uit de schilders Ch. Rochussen, C. Springer, L. Lingeman, H.F.C. ten Kate en J.W. Bilders, die voorstelde: ‘Deze décoration dienstbaar te maken tot veraanschouwelijking van Neêrlands Roem op het gebied van Geschiedenis, Wetenschap, Kunst, Handel en Nijverheid’.² De leden van Arti gingen met het plan accoord en benoemden een ‘Kommissie van Toezigt over de Decoratie van de Kunstzalen der Maatschappij’, die voor de uitvoering ervan moest zorgen.³

Om zo onpartijdig mogelijk te werk te gaan, werd besloten alle leden een lijst met namen van de kunstenaarsleden te sturen met het verzoek ‘diegenen aantehalen welke men geschikt oordeelt mede te werken’. Aan de hand van de uitkomst hiervan werd een groot aantal schilders uitgenodigd mee te werken, ‘opdat alzoo door gemeenschappelijke samenwerking een monument mocht worden tot stand gebracht, dat spreken zou van Neêrlands kunst en Neêrlands historie, en van de liefde der broederlijke samenwerkende kunstenaars voor beiden’.⁴

De uitvoering van de galerij geschiedde in twee etappes. De eerste serie van tweeënvijftig schilderijen, die onderwerpen omvatte uit de vaderlandse geschiedenis tot het eind van de zestiende eeuw, werd op 29 maart 1862 in aanwezigheid van koning Willem III feestelijk ingewijd.⁵ Voor de tweede serie, waarin onderwerpen uit de zeventiende en achttiende eeuw werden uitgebeeld, werd de procedure voor het selecteren van medewerkers herhaald om ook de nieuwe leden de kans te geven mee te doen. Deze serie werd tijdens de viering van het vijfentwintigjarig bestaan van Arti op 3 december 1864 zonder bijzondere plechtigheden opengesteld.⁶ Geen der twee series was echter op het moment van de openstelling al geheel compleet.

De vijfenzeventig kunstenaars die schilderijen voor de galerij leverden kregen van de vereniging het doek verstrekt maar moesten voor het overige materiaal zelf zorgen. De schilderijen, die van verschillende formaat waren, waren gevat in een betimmering die gedecoreerd was door J. Stortenbeker en I.D.G. Grootveld naar ontwerp van C. Springer.

De onderwerpen werden vastgesteld door de commissieleden Rochussen en Lingeman in overleg met de letterkundige W.J. Hofdijk, die ook de catalogus van de eerste serie schreef, waarin hij alle schilderijen van een toelichting voorzag.⁷ Bij de keuze van de onderwerpen lag de nadruk niet zozeer op heldendaden, maar vooral op de culturele en sociaal-economische geschiedenis van Nederland. Dit is waarschijnlijk een gevolg van de inbreng van Hofdijk, in wiens boekwerk *Ons*

Voorgeslacht (cat.nr. 124), dat in dezelfde periode verscheen, een vergelijkbare geschiedopvatting naar voren komt.

Van de kunstenaars die aan de galerij meewerkten, waren er slechts enkelen echte historieschilders. De meesten hadden zich gespecialiseerd in het schilderen van landschappen, stads- en zeegezichten of genre-taferelen. In hun bijdragen aan de galerij sloten zij meestal bij hun specialisme aan. Zo beeldde J.W. Bilders *Nederlands moesten toestand* af, dat zich in niets onderscheidt van zijn andere landschappen (afb. 25) en A. Schelfhout schilderde *De winter van het jaar 1740*, dat ook weinig verschilde van zijn overige ijsgezichten. De meeste critici vonden dit geen bezwaar. Van Westrheene vond zelfs dat de historieschilder-

kunst door deze ruimere onderwerpskeuze verrijkt werd.⁸ Johan Gram was vol lof over het initiatief van de kunstenaars en vergeleek de galerij zelfs met het Nationaal Museum in Versailles.⁹ Dat ook Hofdijk zich bijzonder lovend over de galerij uitliet, is, gezien zijn medewerking, nauwelijks verwonderlijk. Hij schreef onder meer: ‘Belangrijk vooral ook dáárom is deze verzameling, doordien zy niet slechts duizendmaal afgebeelde onderwerpen bevat, maar ook menigen blik doet slaan in maatschappelijke toestanden, waarvan de vermelding in de meeste onzer geschiedboeken al te weinig wordt gevonden’.¹⁰

Niet iedereen was het hiermee eens. Volgens J.A. Alberdingk Thijm, één van de voormannen van het katholiek reveil, overheerste deze laatste categorie onderwerpen ten koste van de traditionele historische feiten. Vooral de catalogusteksten van Hofdijk wekten zijn ongenoegen: ‘De Heer Hofdijk bedenke toch, dat het een *Nederlandsch* werk is, hetwelk hij hier beschrijft; geen orangistiesch-kalvinistiesch-antipapistiesch-kontraremonstrantsche galerij hebben de kunstenaars van *Arti* willen stichten [...]’.¹¹ Thijm was ook niet erg te spreken over de kwaliteit van de schilderijen, die volgens hem duidelijk aantoonde, dat er in Noord-Nederland geen krachten aanwezig waren ‘toereikend voor de schildering eener historische galerij’.¹² Dat er desondanks nog enkele goede schilderijen ontstaan waren, vond hij het enige pluspunt van de hele onderneming.

Niet alleen sommige critici hadden bezwaren, maar ook de schilder Gerard Bilders schreef naar aanleiding van de eerste serie: ‘[...] een historischen indruk maakt het over het geheel niet; vooral in het landschap is dat moeilijk te verkrijgen; de Hollanders zijn daarvoor in het algemeen niet geschikt’.¹³ Dit weerhield hem er overigens niet van een bijdrage te leveren aan de tweede serie (cat.nr. 96).

De historische galerij trok vooral in de eerste jaren na de opening veel publiek, maar na verloop van tijd daalde het aantal bezoekers sterk. Bij de verbouwing van het interieur van het Arti-gebouw in 1893-'94 besloot het toenmalige bestuur, dat de schilderijen niet meer aan de heersende smaak vond voldoen, dan ook de galerij te verwijderen en te verkopen ten behoeve van het Weduwen- en Wezenfonds.¹⁴ Samen met de galerij van Jacob de Vos, die in 1883 aan Arti gelegateerd was, en enkele andere schilderijen ging de Arti-galerij in 1895 voor f 17 500 over in handen van de in Londen gevestigde kunsthandelaar H. Koekkoek. Deze verkoop, die onderhands geregeld was, riep veel protesten op, zowel binnen de vereniging als daarbuiten.¹⁵ Het Arti-bestuur had gewild dat de galerijen in het buitenland verkocht zouden worden, maar dat gebeurde niet. De lotgevallen van de Galerij De Vos zijn hiervoor besproken. Na enige omzwervingen kwam de Arti-galerij bij de kunsthandelaar H.G. Tersteeg in Den Haag terecht, die een gedeelte tentoonstelde in Pulchri Studio. Hij kondigde in de catalogus aan de schilderijen afzonderlijk te zullen laten veilen, wanneer er geen koper kwam voor de hele galerij.¹⁶ Deze koper kwam er. J.C. van Hattum van Ellewoutsdijk uit Den Haag kocht alle schilderijen voor f 100000 en bood ze de gemeente in bruikleen aan.¹⁷ De galerij werd in het stadhuis opgehangen en in januari 1896 voor het publiek opengesteld. Toen de gemeente aan Van Hattum echter na vijf jaar een rekening stuurde voor de kosten van de verlichting, zei hij de bruikleenovereenkomst op. Nadat de galerij nog een korte tijd in het oude gebouw van Pulchri Studio geëxposeerd was geweest,¹⁸ werd zij geplaatst in een nieuw gebouwde vleugel van het huis van Van Hattum aan de Scheveningseweg¹⁹ (afb. 26).

Na het overlijden van Van Hattum in 1909 werd de galerij onder de erfgenamen verdeeld. In de loop van de jaren is de galerij verspreid Geraakt²⁰ en de huidige verblijfplaats van de meeste schilderijen is niet meer te achterhalen. Men kan echter nog een indruk krijgen van de hele galerij uit de gravures ernaar, die staan afgebeeld in *Nederlands Geschiedenis en Volksleven in schetsen* (eerste druk 1869-'72) van J. van Lennep, W. Moll en J. ter Gouw.

Eindnoten:

1. *Algemeen Handelsblad* 3 april 1862, blz. 2, ingezonden stuk door S. Altmann. Een recent artikel over de geschiedenis van de Arti-galerij is: J.W.C. van Campen, 'De Historische Galerij van Arti et Amicitiae' in *Historia* XI (1946), blz. 25-36. De heer Van Campen was zo vriendelijk ons zijn aantekeningen over de galerij ter beschikking te stellen.
2. Archief van de Maatschappij Arti et Amicitiae te Amsterdam, notulen van de vergadering van 22 mei 1860.
3. In de commissie hadden zitting: het bestuur van Arti, bestaande uit N. Pieneman, H.F.C. ten Kate, C.W.M. Klijn, S. Altmann, H.J. Scholten, de gewone leden Ch. Rochussen, C. Springer, J.W. Bilders, L. Lingeman en de buitenleden J. Bosboom, B. de Poorter, E. Koster, J.H. van de Laar. De gegevens met betrekking tot het tot stand komen van de eerste serie van de galerij zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan de 'Notulen van de kommissie van Toezigt over de décoratie van de Kunstzalen der Maatschappij benoemd in de vergadering van gewone en buitenleden op den 12den juni 1860', die lopen van 23 juni 1860 tot 25 november 1863 (Archief van de Maatschappij Arti et Amicitiae).
4. W.J. Hofdijk, *Tafreelen uit de geschiedenis der ontwikkeling van het Nederlandsche volk. In de kunstzaal der Maatschappij Arti et Amicitiae*. Amsterdam 1862², blz. 11.
5. *Algemeen Handelsblad* 29 maart 1862, blz. 5, en 31 maart 1862, blz. 1.
6. *Algemeen Handelsblad* 3 december 1864, blz. 1; T. van Westrheene Wz., 'De feestelijke viering van het 25-jarig bestaan der Maatschappij Arti et Amicitiae' in *Kunstkronijk* N.S. VII (1865), blz. 3.
7. Zie noot 4; zie voor een lijst van alle schilderijen *Onderwerpen der historische tafereelen in de kunstzalen der maatschappij Arti et Amicitiae*, Amsterdam 1866 (in 1875 herdrukt met enige wijzigingen).
8. T. van Westrheene Wz., 'De tafereelen uit de geschiedenis der ontwikkeling van het Nederlandsche volk, in de kunstzaal der maatschappij Arti et Amicitiae te Amsterdam' in *Kunstkronijk* N.S. IV (1862), blz. 30-32.
9. Joh. Gram, 'De kunstzalen der Maatschappij Arti et Amicitiae' in *De Nederlandsche Spectator* 1862, blz. 171-173.
10. H., 'De kunstzalen der Maatschappij Arti et Amicitiae I' in *Nederlandsch Magazijn* 1862, blz. 110.
11. J.A. Alberdingk Thijm, 'Over eene herleving der monumentale schilderkunst in Noord-Nederland. De historische tafereelen in de zalen van 'Arti et Amicitiae' in *De Dietsche Warande* VI (1864), blz. 395.
12. Zie noot 11, blz. 405.
13. *Brieven en Dagboek van A.G. Bilders*, uitgegeven door J. Kneppelhout, Leiden 1874, blz. 234 (brief van 25 april 1862).
14. Archief van de Maatschappij Arti et Amicitiae, Notulen van de vergadering van stemhebbende gewone leden van 28 november 1893, 26 februari en 26 maart 1895; *Maatschappij 'Arti et Amicitiae' [...] Haar tegenwoordige toestand en die harer verschillende Afdeelingen met een Overzicht van het gedurende de jaren 1893, 1894 en 1895 gevoerde beheer*, z.p.z.j., blz. 13-15 (III. De verkoop der verschillende Galerijen ten bate van het Weduwen- en Wezenfonds).
15. Zie bijvoorbeeld: E.G.O. [A.C. Loffelt], 'De Maatschappij "Arti et Amicitiae" op haar smalst' in *Het Vaderland* 20 maart 1895; E.G.O., 'De Historische Galerij van "Arti"' in *Het Vaderland* 23 maart 1895; *Nieuws van de Dag* 6 april 1895 (geciteerd bij Van Campen [zie noot 1] blz.

30); C.F. Roos & Co, *Open brief tegen het Bestuur der Maatschappij 'Arti et Amicitiae' naar aanleiding van de plaats gevonden herkiezing en van de schorsing van het Buitenlid H. Koekkoek Jr., Londen, kooper van: De Historische Galerij, het legaat de Vos, de verzameling-verloting*, Amsterdam 1896.

16. *Historische galerij, afkomstig van de Maatschappij 'Arti et Amicitiae' te Amsterdam. Tentoonstelling van vijftig der voornaamste schilderijen in de kunstzaal van het Genootschap Pulchri Studio, 's-Gravenhage, 22 september tot 13 oktober 1895*, voorwoord door H.G. Tersteeg; n.a.v. deze tentoonstelling: G., 'De Historische Galerij in Pulchri Studio' in *De Nederlandsche Spectator* 1895, blz. 318-319.
17. H.J. Haverman, 'Schilderkunst. De historische galerij weer onder dak' in *De Kroniek* 1895, blz. 345-346; Flanor, 'Vlugmaren' in *De Nederlandsche Spectator* 1895, blz. 398.
18. Johan Gram, *'s-Gravenhage voorheen en thans*, 's-Gravenhage 1905, blz. 172-173.
19. Zie noot 1, Van Campen, blz. 31-33.
20. Een aantal schilderijen werd op 27 februari 1917 geveild door Fred. Muller in Amsterdam en een ander gedeelte op 21 maart 1944 te Haarlem door makelaar P. Hoogeveen en zoon.



ca. 1127

91 Ch. Rochussen 1814-1894

De jaarmarkt te Utrecht, in het begin der twaalfde eeuw

Doek, 92 × 172 cm

Gesigneerd en gedateerd: *CR f 62*

Verzameling mr. F.W.D.C.A. van Hattum

De uitbeelding van een Utrechtse jaarmarkt uit die periode, waarin de stad haar grootste bloei beleefde als handelscentrum van ons land, was zinvol voor de historische galerij van Arti, waarin de nadruk immers meer op de beschavingsgeschiedenis dan op bepaalde historische feiten werd gelegd. Geheel los van elk specifiek historisch gegeven stond de keuze van het onderwerp echter niet, want in het oud archief van Utrecht berust een oorkonde, waarin de Utrechtse jaarmarkten voor het eerst met name worden genoemd: het charter van bisschop Godebold uit 1127 (een niet onaangevochten datum), waarin wordt bepaald dat de vier jaarmarkten, die Utrecht bezat, nadat zij korte tijd over twee plaatsen in de stad verdeeld waren geweest, weer - blijkbaar als vanouds - alle vier gehouden zouden worden in de wijk genaamd Stathe. Dit was de koopliedenbuurt rondom de Buurkerk.

De vier jaarmarkten begonnen zoals gebruikelijk op hoge kerkelijke feestdagen: op de dag van Maria's geboorte (8 september), op Sint Maarten (11 november), op Pasen en op Sint Jan (24 juni). Het waren belangrijke gebeurtenissen, waarbij geestelijke en wereldlijke belangen hand in hand gingen.

Terwijl de oude catalogi van de galerij in de titel van het schilderij steeds het jaar 1120 noemen, luidt deze éénmaal, in een ongedateerde uitgave, die vermoedelijk tot de vroegste behoort, 'Jaarmarkt te Utrecht, 1127', kennelijk in verband met het bisschoppelijke charter van dat jaar.

Rochussen heeft voor zijn werk ongetwijfeld inspiratie opgedaan in *Ons voorgeslacht, in zijn dagelijksch leven geschilderd* door W.J. Hofdijk, waarvan het derde deel, juist in 1861 verschenen, een uitvoerige beschrijving van de jaarmarkt en kerkmis te Utrecht bevat. Het schilderij illustreert als het ware Hofdijks passage (blz. 26): 'allerlei standen kruisen en bewegen zich onder elkander heen, en alles kenteekent bedrijvigheid, die een uitgestrekten handel verraadt'.

Merkwaardig genoeg heeft Rochussen niet de Mariakerk op de achtergrond afgebeeld, zoals ten onrechte in Franken & Obreen is aangegeven, maar de Pieterskerk, en wel naar een litho van Cornelis Springer, die in hetzelfde boek van Hofdijk voorkomt. Met uitzondering van de koepel op de viering, die Rochussen erbij fantaseerde, heeft hij Springers voorbeeld tot in details gevolgd.

Met dit schilderij heeft Rochussen een in die tijd voor dergelijke onderwerpen nog niet algemeen aanvaarde artistieke visie en stijl van werken gepresenteerd. Kramm haalde in zijn handboek een zeer lovende passage over Rochussen aan uit het *Handelsblad* van 5 oktober 1860, waarin men dit al signaleerde: 'Het Groote publiek weet de geestig-geteekende figuren, altijd meesterlijk gegroepeerd, niet naar waarde te schatten, evenmin als den fijnen toon en de verscheidenheid zijner voorstellingen,

dewijl voor hen zijn penseel niet uitvoerig genoeg en zijn toets te breed is.' Men was blijkbaar te zeer gewend aan de minutieus detaillerende en gladde werkwijze, die schilders als Opzoomer en Scholten ten beste gaven, om deze zeker niet onzorgvuldige, maar wel ruigere, meer schetsmatige vertolking te waarderen, en oog te hebben voor een boeiender contrast tussen lichte en donkere partijen, waardoor meer structuur in de compositie ontstond.

Veel waardering voor het schilderij van Rochussen en voor de kenmerken van zijn stijl toonde J. Gram, toen hij de historische galerij van Arti in *De Nederlandsche Spectator* geestdriftig besprak.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

W.J. Hofdijk, *Ons voorgeslacht, in zijn dagelijksch leven geschilderd*, III, Haarlem 1861, blz. 23 e.v.

W. Graadt van Roggen, 'Momentopnamen van de Utrechtsche jaarmarkten' in *Jaarboekje van Oud-Utrecht*, 1940, blz. 51-64

Literatuur i.v.m. het schilderij

Tafreelen, nr. 18

Onderwerpen, eerste serie, nr. 18

J. Gram, *De Nederlandsche Spectator*, 1862, blz. 172

Van Lennep, Moll & Ter Gouw, I, blz. 77-82, met reproductieprent door C.L. van Kesteren

Franken & Obreen, nr. 447 (ten onrechte gedateerd 1861)



1460**92 J. Israëls 1824-1911*****Thomas à Kempis, in het jaar 1460***

Doek, 90 × 135 cm

Gesigneerd: *Israëls*

Datering: 1861-'62

Verzameling mr. F.W.D.C.A. van Hattum

Thomas à Kempis zit op een bankje in een wijds rivierlandschap, hij houdt een boek en een schrijfstift in de hand. Op de achtergrond is rechts een stad zichtbaar en links een kloostercomplex, waarschijnlijk Zwolle en het klooster op de Sint Agnietenberg waar Thomas à Kempis het grootste gedeelte van zijn leven heeft doorgebracht.

Thomas à Kempis (1379/'80-1471) was een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Moderne Devotie, een religieuze beweging die zich kenmerkte door een streven naar verinnerlijking van het geloofsleven door middel van zelfonderzoek, meditatie, bijbelstudie en geestelijke lectuur. Hij schreef verschillende theologische werken. Ook het bekende *De Imitatione Christi* (De navolging van Christus) wordt door velen als van zijn hand beschouwd. Het werk, waarvan de definitieve versie uit 1441 dateert, is het meest verspreide godsdienstige werk na de Bijbel en werd in vele Europese en niet-Europese talen vertaald. Het rozenstruikje en de lelie naast het bankje waarop de schrijver zit, zijn toespelingen van Israëls op twee andere werken van Thomas à Kempis: *Het rozenhofje* en *Het leliëndal*.

De opzet van het schilderij, de priester in een rivierlandschap met op de achtergrond een stad, vertoont grote overeenkomst met een anoniem zeventiende-eeuws schilderij waarop Thomas à Kempis is afgebeeld, dat zich nu in het Provinciaal Overijssels Museum in Zwolle bevindt, en dat Israëls gezien deze gelijkenis vermoedelijk gekend heeft.

Hofdijk noemde Thomas à Kempis in de catalogus van de Arti-galerij een voorbereider van de Hervorming in Nederland, hetgeen Alberdingk Thijm weersprak, die stelde dat hij juist een belangrijk katholiek denker was geweest. Thijm vond tevens dat Israëls zijn talent geforceerd had met het uitbeelden van dit onderwerp en hij schreef dat hij Israëls liever zag als hij 'het zieleleven onzer visschersbevolking' uitbeeldde. Johan Gram daarentegen prees het werk en schreef onder meer: 'En gelijk Thomas vol eenvoud was en stille rust boven alles stelde, spreekt ons uit dat meesterlijke doek, zoo in lijnen als kleur, diezelfde eenvoud en kalmte tegen [...] Het geheel treft door de bewonderenswaardige uitdrukking van't karakter, en de ziel van dien gemoedelijken dichter.'

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Tentoonstellingscatalogus *Thomas à Kempis en de Moderne Devotie*, Koninklijke
Bibliotheek Albert I, Brussel 1971 (plaat 2)

Literatuur i.v.m. het schilderij

Tafreelen, nr. 36

Joh. Gram in *De Nederlandsche Spectator* 1862, blz. 172-173

Jos. A. Alberdingk Thijm in *De Dietsche Warande* VI (1864), blz. 392

Onderwerpen, eerste serie nr. 36

Van Lennep, Moll & Ter Gouw I, blz. 153-156, met reproductieprent door J.H.
Rennefeld

1509**93 S. Altman 1822-1890*****Desiderius Erasmus in het jaar 1509***

Doek, 64,5 × 84,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *S. Altmann ft 62*

Verzameling mr. F.W.D.C.A. van Hattum

Erasmus leest voor uit zijn *Lof der Zotheid* in het huis van zijn vriend Thomas More, de beroemde Engelse staatsman en jurist.

Erasmus had More ontmoet tijdens een reis naar Engeland in 1499 en vriendschap met hem gesloten. Toen hij in 1509 weer in Londen kwam, was hij te gast in het huis van More en schreef daar in zeer korte tijd zijn *Lof der Zotheid*, een satire op maatschappelijke en kerkelijke misstanden, die een grote populariteit genoot en in veel Europese landen verspreid werd.

Van de toehoorders is alleen Thomas More, de tweede man van rechts, duidelijk te herkennen; wie de overige aanwezigen zijn wordt in de catalogus van de Arti galerij niet vermeld. Hofdijk schreef in deze catalogus dat Thomas More in 1509 kanselier van Engeland was. Deze functie zou hij echter pas twintig jaar later gaan vervullen.

Erasmus werd door Hofdijk de ‘Joannes der Hervorming in Nederland’ genoemd, tegen welke opvatting Alberdingk Thijm veel bezwaar maakte.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

M.A. Nauwelaerts, *Erasmus*, Bussum 1969, blz. 24, 33

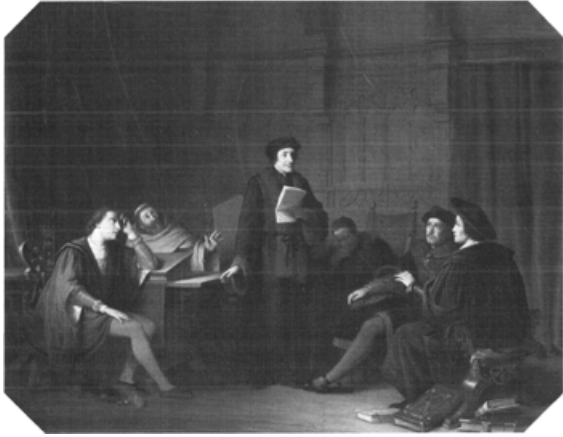
Literatuur i.v.m. het schilderij

Tafreelen, nr. 38

Jos. A. Alberdingk Thijm in *De Dietsche Waranda* VI (1864), blz. 389-391

Onderwerpen, eerste serie nr. 38

Van Lennep, Moll & Ter Gouw I, blz. 161-165, met reproductieprent door C.L. van Kesteren



1602**94 J.M.H. ten Kate 1831-1910****‘Prins Maurits ontvangt een Indisch gezantschap in zijne legerplaats voor Grave, 1602’**

Doek, 84,5 × 127,5 cm

Gesigneerd: *Mari ten Kate*

Amsterdam, particuliere verzameling

Op 30 juli 1602 kwam er een merkwaardig gezelschap uit Oost-Indië in Vlissingen aan: een gezantschap van de dwarsliggende Sultan van Atjeh, die door Portugese indoctrinatie de Nederlanders lange tijd voor een bende zeerovers had gehouden. Zo had hij in 1599 Houtman en de meeste van zijn manschappen laten vermoorden; van de handel in specerijen kwam niets meer.

In 1601 maakte een groep Zeeuwen er veel werk van de vertrouwenscrisis te doorbreken: zij kwamen met harde realen (die de sultan één voor één liet kloven ter controle) en diplomatieke taal. Dit hielp, waarop de vorst tot ‘diplomatieke betrekkingen’ besloot. Hij zond een ambassadeur, een admiraal en een neef naar Maurits, die in juli 1602 midden in zijn beleg voor Grave zat. Eén overleed onderweg en werd in Middelburg begraven.

Het schilderij van Ten Kate beeldt het moment af, waarop de drie gezanten (één teveel) Maurits in zijn bivak begroeten. In het midden worden geschenken aangedragen. Links vooraan is een kanon te zien, misschien een verwijzing naar het vermakelijke moment, waarop de gezanten, opgetogen over de moderne middelen van oorlogvoeren, twee stukken geschut op de stad mochten afvuren. ‘Had Don Antonio Gonzales ooit kunnen dromen, dat hij binnen Grave door Atsjeneezen beschoten zou worden?’ roept de historicus Jan ter Gouw in zijn toelichting op het schilderij uit.

Na hun bezoek aan de prins kregen de Indiërs een rondleiding door de belangrijkste steden van Holland, waar zij veel opzien baarden.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Emmanuel van Meteren, *Historien der Nederlandscher en de haerder na-bueren oorlogen* [...], 's Gravenhage 1614, fol. 480
Arend III 2, 181-182

Literatuur i.v.m. het schilderij

Onderwerpen, tweede serie nr. 19

Van Lennep, Moll & Ter Gouw II, blz. 49-50, met reproductieprent door W. Steelink





ca. 1654

95 H.J. Burgers 1834-1899

Jacob van Campen

Doek, 71 × 56,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *Hein Burgers f 64*

Nijmegen, particuliere verzameling

Jacob van Campen is afgebeeld staande op de omloop van de koepel van het nog in aanbouw zijnde stadhuis van Amsterdam. Hij houdt een passer en een tekening van het exterieur van de koepel in de hand, rechts naast hem ligt een plattegrond daarvan en links staan gereedschappen. Op de achtergrond is rechts de Westerkerk te herkennen.

Toen in 1639 besloten was dat er in Amsterdam een nieuw stadhuis gebouwd zou worden, kreeg Jacob van Campen daarvoor de opdracht, zoals een waarzegster hem op zijn reis naar Italië al had voorspeld (zie cat.nr. 35). In 1648 werd de eerste paal geslagen en begon men met de uitvoering. Eind 1654 ontstonden er wijzigingen tussen de bouwmeester en de burgemeesters van Amsterdam, die wijzigingen wilden aanbrengen in het bouwplan, en Van Campen verliet de stad. Van het stadhuis was toen alleen de benedenverdieping gereed, de tweede verdieping en de koepeltoren werden onder leiding van Daniel Stalpaert, die al vanaf het begin van de bouw hoofdopzichter was, naar de oorspronkelijke ontwerpen uitgevoerd. Het is dus onmogelijk dat Van Campen in 1654, het jaartal dat in de catalogus van de Artigalerij wordt vermeldt, op de omloop van de koepel van het stadhuis heeft gestaan. Dat Van Campen eventueel in een later jaar nog bij de bouw van het stadhuis aanwezig is geweest, is gezien de onenigheid met het bestuur van de stad ook onwaarschijnlijk.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

P.T.A. Swillens, *Jacob van Campen schilder en bouwmeester 1595-1657*, Assen 1961, blz. 217-230

Literatuur i.v.m. het schilderij

Onderwerpen, tweede serie nr. 32

Van Lennep, Moll & Ter Gouw II, blz. 138-141, met reproductieprent door J.H. Rennefeld



ca. 1670

96 A.G. Bilders 1838-1865

‘*Jacob Ruisdael*’

Doek, 85 × 59 cm

Datering: 1864

Verzameling mr. F.W.D.C.A. van Hattum

Naast Rembrandt en Paulus Potter komt Jacob van Ruisdael (1628/'29-1682) als derde zeventiende-eeuwse schilder in de Arti-galerij voor. Dat Rembrandt in deze galerij is opgenomen, is niet verwonderlijk. Immers, Arti had veel gedaan om Rembrandt beroemd te maken, wat alleen al uit haar bemoeiingen bij de oprichting van zijn standbeeld blijkt. Potter werd tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw als één van de grootste zeventiende-eeuwse schilders gezien (zie cat.nr. 43). Maar het voorkomen van Ruisdael is moeilijker te verklaren; daarvoor moet zijn waarderingsgeschiedenis nader bekeken worden.

De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen (1718-'21) van Arnold Houbraken (1660-1719) wordt ook in de negentiende eeuw vaak als bron voor de kennis over de zeventiende-eeuwse schilders gebruikt. Hij geeft niet veel bijzonderheden over Ruisdael, maar weet wel zijn werk goed te typeren en ook wel op prijs te stellen.

In de tweede helft van de achttiende eeuw wordt Ruisdael vooral in Engeland gewaardeerd. Zo zet bijvoorbeeld de veelgevraagde portretschilder Gainsborough zijn figuren vaak in een Ruisdael-landschap, of schildert zonder meer net echte Ruisdaels. De woeste onheilspellende bosgezichten of de onstuimige watervallen van de laatste sluiten dan ook goed bij Engelse kunsttheoretische begrippen als ‘the picturesque’ en vooral ‘the sublime’ aan.

Ook in Duitsland vindt hij in de negentiende eeuw bewondering. Al vroeg worden er prenten naar zijn werk gemaakt. Goethe vindt in zijn schilderijen de macht van de natuur heel goed uitgedrukt (*Ruysdael als Dichter*, 1813). Schilders gaan al omstreeks 1820 Ruisdael-achtige landschappen maken met woudreuzen, enge bossages en rotsformaties; ‘woudromantici’ zou men ze kunnen noemen.

In Frankrijk komt de waardering voor Ruisdael pas met de Barbizonschilders. Uit de titel van een artikel in het gezaghebbende kunsttijdschrift *Revue des Deux Mondes* blijkt dat hij in 1857 zelfs boven Frankrijks eigen grote landschapschilders, Claude Lorrain en Poussin, gesteld wordt.

In Nederland zelf komt de waardering voor Ruisdael ook laat. In het handboek van Van Eynden en Van der Willigen (1816-'20) wordt hij niet opgenomen. Het kunstenaarslexicon van Immerzeel (1842-'43) geeft vooral een idee van de stijgende prijzen en waarschuwt niet alle

Ruisdaels naar het buitenland te verkopen. Immerzeel is zich bewust van een groeiende waardering, vooral in het buitenland, hoewel het prijspeil van Ruisdaels landschappen in vergelijking met die van Potter veel lager ligt. Kramm noemt hem in 1861 echter zonder meer ‘de Phoenix der Hollandsche Landschapschilders, die een onverwelkbaren roem in Europa heeft behaald’. Ruisdaels reputatie lijkt dan gevestigd te zijn.

In de jaren vijftig werkt aan de Veluwezoom een groep landschapschilders in de open lucht. Mentor is J.W. Bilders (1811-1890), wiens zoon Gerard (1838-1865) er ook werkt. Deze ‘groep van Oosterbeek’ blijkt in zijn romantische natuuropvatting dichtbij de sfeer van Ruisdael te komen. De bijdrage van de oude Bilders aan de Arti-galerij, ‘Nederlands woeste toestand’, is dan ook zeer Ruisdaeliaans (afb. 25). De verdere waardering van Ruisdael in Nederland zal vooral aan dergelijke schilders te danken zijn; zijn voorkomen in de Artigalerij is een bevestiging van die waardering. Pas later gaat de jonge kunsthistorische wetenschap zich met Ruisdael bemoeien, vooral in de vorm van archiefonderzoek naar zijn personalia.

Omdat er onder de Arti-leden in die tijd veel landschapschilders waren, ligt het voor de hand, dat als grote voorgangers vakbroeders van het landschap werden gekozen. Potter was allang erkend, dus zijn plaats was zeker; naast hem komt nu Ruisdael naar voren als meer verwant met de eigentijdse landschapskunst.

Het spreekt vanzelf, dat men een ‘Oosterbeker’ opdroeg de meester in één van zijn karakteristieke landschappen te vereeuwigen.

Uit de correspondentie van deze Gerard Bilders met zijn beschermer J. Kneppelhout blijkt, dat hij in 1859 een schilderij van Ruisdael als derde noemt, na werken van Potter en van Adriaan van de Velde. ‘Hij is toch de ware dichter. Er is iets treurigs en sombers in zijne schilderijen, doch ze zijn zoo edel en grootsch, en spreken zoo tot het hart, dan [moet zijn: dat] men er niet van weg kan komen. Hoe goed heeft hij de noordsche, grijze, nevelachtige toonen begrepen! en de woeste, wilde, eenzame natuur, die hij voorstelt, wordt wonderbaar verzacht en verfijnd door de plegtige en kalme stemming, die hij er in weet te brengen. Indien poëzij ernstig en grootsch in schilderijen is uit te drukken, dan heeft Ruysdael het gedaan.’

In 1862 schrijft hij over de Arti-galerij; hij vindt er teveel landschap en daarmee te weinig echte historieschilderkunst in zitten, maar hij voegt eraan toe: ‘ik voor mij zal ook maar niet de criticus uithangen, want het mogt eens gebeuren, dat ik mede moest werken [...], en in dat geval zou ik insgelijks alle toegevendheid noodig hebben. Historisch gevoel heb ik volstrekt niet, en ik zou mij niet kunnen voorstellen van mijne decoratie iets anders te zullen maken dan een landschap met koeyen, zoo als men het iederen dag te Oosterbeek kan zien, hoogstens met een man in de kleederdragt van b.v. 1600 erbij, die dan het effect zou maken van een weggelopen student in maskerade-tijd, die zijn katzenjammer zou willen verdrijven door eene wandeling in het groene gras.’

Begin 1864 wordt hij inderdaad voor de galerij gevraagd. Hij schrijft dan aan Kneppelhout: ‘Het onderwerp, dat ik schilderen zal als decoratie voor Arti is Jacob Ruysdael. 't Is nogal buiten mijn genre, en ik weet nog niet regt wat ik ervan maken zal.’ Op 23 oktober van hetzelfde jaar blijkt het schilderij voltooid te zijn ‘op de kleinigheid na, dat van Ruysdael nog geen schijntje op het gansche doek te vinden is; toch geloof ik wel, dat de compositie zelve en de daarin heerschende toon iets Ruysdaelesques hebben. Maar de man zelf, waar ik hem plaats en of hij zitten of

staan zal, of hij zoo groot moet worden als een potlood of zoo klein als mijn pink, zijn nog altijd belangwekkende raadselen der toekomst'. Hoe Bilders hem toch nog-overigens zonder dat er van hem een portret bekend was-op het doek wist te werpen, valt van het schilderij af te lezen.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Immerzeel III (1843), blz. 41-44

Kramm v (1861), blz. 1410-1412

P. Scheltema, 'Jacob van Ruysdael' in *Aemstel's Oudheid*, VI (1872) blz. 95-112

Literatuur i.v.m. het schilderij

Brieven en Dagboek van A.G. Bilders, Leiden 1874 (brieven aan J. Kneppelhout d.d. 27 november 1859, 25 april 1862, 27 februari 1864 en 23 oktober 1864)

Onderwerpen, tweede serie nr. 29

Van Lennep, Moll & Ter Gouw, II, blz. 184-187, met reproductieprent door W. Steelink



1697

97 J. Bosboom 1817-1891

Tsaar Peter op de Oostindische Werf te Amsterdam

Doek, 70,5 × 60 cm

Gesigineerd: *Bosboom*

Datering: 1871

Oss, Jan Cunenmuseum

Op de Oostindische Werf te Amsterdam overdenkt de Russische tsaar Peter (1672-1725) de inhoud van een zojuist door hem ontvangen brief. In de verte nadert Willem Bentinck, adviseur van stadhouder-koning Willem III, die komt kijken naar de vorst; hem wordt de tsaar gewezen door Pieter Claesz Pool, de baas van de werf.

Van september 1697 tot januari 1698 verbleef de vijftwintigjarige tsaar meestentijds op de Oostindische Werf op Oostenburg in Amsterdam na verblijf van één week te Zaandam. Hier bestudeerde hij de Hollandse scheepsbouw in theorie en praktijk. Verder polste hij er allerlei mensen of zij bereid waren in Rusland voor hem te komen werken. Door deze activiteiten heeft hij een belangrijke aanzet gegeven voor de opkomst van Rusland als grootmacht.

Een ander doel van zijn reis was diplomatiek. Hij was meegereisd met een Russisch gezantschap dat diverse Europese landen aandeed, onder meer om voor Rusland steun te verkrijgen tegen de Turken. De tsaar verbleef te Amsterdam meestentijds incognito, gekleed in Waterlandse werkmanskleding, onder de naam Pieter Michaeloff; soms echter nam hij deel aan de onderhandelingen als lid van het gezantschap en af en toe was hij het middelpunt van officiële plechtigheden.

Het schilderij werd pas in 1871 aan de Artigalerij toegevoegd, nadat een eerdere opdracht aan J.C. Greive Jr. niet was doorgegaan.

Bosboom baseerde zich zowel voor de pose als voor de gelaatstrekken van de tsaar op een anoniem vroeg-achttiende-eeuws portret van Peter de Grote dat zich sinds

1821 in het Rijksmuseum bevindt (inv.nr. A116). Hij maakte een zeer nauwkeurige potloodstudie naar dit portret (cat.nr. 97A)

In begin 1871 werd op de tekeningtentoonstelling van Arti een aquarel tentoongesteld als voorstudie voor het schilderij (Rijksmuseum inv.nr. A3648); spoedig hierna moet het schilderij gemaakt zijn. Als achtergrond op de aquarel dienden een loods en een schip; op het schilderij zijn deze vervangen door het Oostindisch Zeemagazijn uit 1661, dat in 1822 is ingestort en gesloopt.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Wagenaar, *Historie*, XVI blz. 377-379

J.F.L. de Balbian Verster, 'Peter de Groote te Amsterdam' in *Zeventiende Jaarboek Amstelodamum*, 1919, blz. 31-46

J.F.L. de Balbian Verster, 'Het Tsaar Peter-huisje te Zaandam en dat te Amsterdam' in *Maandblad Amstelodamum*, XXI, 1934, blz. 25-29

Literatuur i.v.m. het schilderij

Onderwerpen, tweede serie nr. 30

S. Katz Jz. in *Nederlandsch Magazijn* 1871, blz. 82-83

Onderwerpen der historische tafereelen in kunstzalen der maatschappij Arti et Amicitiae, Amsterdam 1875, nr. 82

Van Lennep, Moll & Ter Gouw II, blz. 219-223

H.F.W. Jeltens, *Uit het leven van een kunstenaarspaar*. Brieven van Johannes Bosboom verzameld en toegelicht door-, Amsterdam 1910, blz. 70

G.H. Marius & W. Martin, *Johannes Bosboom*, 's-Gravenhage 1917, blz. 145
Jan Cunenmuseum, catalogus van schilderijen en tekeningen 1800-1925. Oss 1970, nr. 6



CAT.NR. 97A J. Bosboom, *Portretstudie van Czaar Peter de Grote* (tekening). Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Andere uitingsvormen

Beelden 98-104

Maskerade 105

Prenten 106-114

Boeken 115-126

Schoolplaten 127-134

[Beelden]

98 J.Ph. Koelman 1818-1893

Burgemeester P.A. van der Werff (1529-1603)

Gips, 66 cm

Datering: ca. 1884

Leiden, Stedelijk museum 'De Lakenhal'

Dit beeldje is een kleine repliek van het monument voor burgemeester P.A. van der Werff, dat op 3 oktober 1884 in Leiden werd onthuld (cat.nr. 98A).

In 1873 verscheen er, bij de nadering van het derde eeuwfeest van Leidens ontzet, een brochure *Een standbeeld voor Pieter Adriaansz. van de Werff?* door dr. G.D.J. Schotel, waarin een levensbeschrijving werd gegeven van de Leidse burgemeester en tot slot een oproep werd gedaan een monument voor hem op te richten. In een reactie hierop schreef dr. T.C.L. Wijnmalen dat een monument voor de onafhankelijkheidsstrijd tegen Spanje misschien niet door iedereen werd toegejuicht, maar dat er toch voor geen enkele Nederlander 'iets pijnlijks [kon] liggen in het denkbeeld dat men zich als om strijd beijvert de schoone bladzijden onzer geschiedenis weder te doen schrijven door de pen [...] of ze wel aanschouwelijk tracht voor te stellen [...]'. Dat sommigen zich inderdaad niet enthousiast achter het voorstel schaarden, blijkt wel uit het feit dat Alberdingk Thijm, die in het katholieke tijdschrift *De Dietsche Warande* uitgebreid verslag had gedaan van alle gebeurtenissen rond de oprichting van het Vondel-monument (zie cat.nr. 103) en ook aan andere monumenten meestal ruime aandacht besteedde, de totstandkoming van dit gedenkteken negeerde. Toch waren er genoeg mensen die Van der Werff deze hulde wel vonden toekomen en nog in 1873 werd er een prijsvraag uitgeschreven door een commissie waarin onder andere W.J. Hofdijk, H. ten Kate en Victor de Stuers zitting hadden. In oktober werd al een keuze gedaan uit de inzendingen en J.Ph. Koelman en H.P. Vogel (1833-1886) werden uitgenodigd een model van hun ontwerp te maken. Koelman hield zich bezig met het beeld en Vogel met het voetstuk, waarop vier basreliëfs met episoden uit Leidens beleg en ontzet waren geplaatst. Toen het model in pleister gereed was, prees een recensent van *De Nederlandsche Spectator* de kloeke, fiere gestalte van de burgemeester en de ernstige, waardige houding en hij merkte op dat Van der Werff als het ware 'de gansche weerbaarheid en stoute volharding der burgerij' symboliseerde. De onthulling die in 1880 gepland was, vond pas in 1884 plaats. Bij die gelegenheid werd in *De Nederlandsche Spectator* geschreven: 'de historische en aesthetische waarde van het geheel maken dit gedenkteken tot het schoonste dat wij bezitten'.



Literatuur i.v.m. het beeld

G.D.J. Schotel, *Een standbeeld voor Pieter Adriaansz. van de Werf?*, Leiden 1873

De Nederlandsche Spectator 1873, blz. 43-44 (T.C.L. van Wijnmalen), blz. 330; 1879, blz. 283; 1880, blz. 125-126; 1884, blz. 321-322

Catalogus van voorwerpen in het stedelijk museum 'de Lakenhal' te Leiden, 1924, blz. 290, nr. 3381

Van Daalen, blz. 54



CAT.NR. 98A J.Ph. Koelman & H.P. Vogel, *Monument voor burgemeester Pieter Adriaansz. van der Werff te Leiden* (prentbriefkaart). Amsterdam, verzameling M. van der Wal.

99 L. Royer 1793-1868

Prins Willem van Oranje (1533-1584)

Terra cotta, 28,5 cm

Gesigineerd en gedateerd: *L. Royer 1842*

's-Gravenhage, Gemeentemuseum

Dit beeldje is een voorstudie voor het standbeeld van Prins Willem van Oranje op het Plein in 's-Gravenhage, dat op 5 juni 1848, het tweede eeuwfeest van de Vrede van Munster, werd onthuld.

Het plan voor de oprichting van dit beeld was een particulier initiatief. In overleg met het Koninklijk Nederlands Instituut werd besloten dat Royer, lid van de Vierde Klasse van het Instituut, een ontwerp zou leveren. De financiering zou moeten geschieden uit giften van het Nederlandse volk, dat in 1842 werd opgeroepen bijdragen te leveren voor de totstandkoming van het beeld voor Willem I, die 'niet slechts het toonbeeld van den waren held voor alle volken der aarde [was, maar]

evenzeer de meest volkomen uitdrukking van het volk, aan welks heil zijne krachten tot aan zijnen laatste ademtogt waren toegewijd’.

Royers model toont de Prins staand met aan zijn voeten een hond. Volgens Hooft was Willems leven in 1572 gered door een hond, die hem had gewekt toen zijn legerkamp bij Bergen in Henegouwen 's nachts door Spanjaarden werd overvallen. Sinds die tijd zou de Prins altijd een hond bij zich hebben gehad. Ook op schilderijen wordt Willem van Oranje vaak met een hondje afgebeeld (zie bijvoorbeeld cat.nrs. 28, 29, 33, 83, 110); misschien kan hierin meer gezien worden dan alleen een illustratie van Hoofts verhaal en is de hond bedoeld als symbool van de trouw van Willem van Oranje ten opzichte van zijn volk. Voor het portret van de Prins heeft Royer zich waarschijnlijk geïnspireerd op de beeltenis van Willem van Oranje door De Keyser op de graftombe in Delft, waarvan hij, volgens Van Daalen, een afgietsel bezat.

In het begin van de jaren veertig werd er in Den Haag nog een beeld voor Willem de Zwijger opgericht; koning Willem II had de Franse graaf De Nieuwerkercke (1811-1892) opdracht gegeven een ruitersstandbeeld van zijn voorvader te vervaardigen. Het is niet verwonderlijk dat de twee beelden met elkaar vergeleken werden. Verschillende recensenten achtten het afbeelden van de Vader des Vaderlands als krijgsman te paard niet zo geslaagd, omdat de Nederlanders hem liever als staatsman zagen, zoals Royer hem had uitgebeeld, die daarmee getoond had ‘in het karakter van Willem I te zijn doorgedrongen’ (*Kunstkronijk* VI).

Literatuur i.v.m. het onderwerp

P.C. Hoofts *Nederlandsche Historien*, Amsterdam-Leiden-Utrecht 1703⁴, 1, zevende boek, blz. 274

Literatuur i.v.m. het beeld

Kunstkronijk III (1842-'43), blz. 9, 87-88, en VI (1845-'46), blz. 41-42

Van Daalen, blz. 31, 32, 122

Catalogus beeldhouwwerken Haags Gemeentemuseum, 1972, blz. 51, nr. 218



100 E. Lacomblé 1828-1905
Jan Pietersz. Coen (1587-1629)

Brons, 35 cm

Inscriptie: *Souvenir à mon cher Alphonse Eug. Lacomblé 1897*

Haarlem, verzameling A.E.J. Lacomblé

Jan Pietersz. Coen is staand afgebeeld met de stichtingsbrief van Batavia in de rechterhand.

Jan Pietersz. Coen, geboren in Hoorn, was de grondlegger van de Nederlandse macht in de Indische archipel. Hij maakte in dienst van de VOC verschillende tochten naar Indië, waar hij in 1617 Laurens Reael opvolgde als gouverneur-generaal. Twee jaar later veroverde en verwoestte hij het door de Engelsen bezette Jacatra en stichtte op die plaats Batavia, dat hij zelf liever Nieuw Hoorn had willen noemen.

In de jaren zeventig van de vorige eeuw is er in Batavia een standbeeld opgericht voor Coen naar een ontwerp van Lacomblé. Toen Hoorn in de jaren negentig ook een beeld voor haar beroemde stadgenoot wilde oprichten, dong Lacomblé mee naar de opdracht. Dit keer werd echter het ontwerp van F. Leenhoff (1841-1914) uitgekozen.

Dit beeldje is een uitvoering in brons van Lacomblé's ontwerp voor het standbeeld in Hoorn.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Van der Aa III, blz. 581-586

Literatuur i.v.m. het beeld

Van Daalen, blz. 68



1621

101 L. Royer 1793-1868***Hugo de Groot stapt in de boekenkist***

Gips, 37 cm

Gesigneerd en gedateerd: *L. Royer 1841*

Amsterdam, Universiteitsbibliotheek

Royer heeft het moment weergegeven waarop Hugo de Groot in de boekenkist stapt, waarin hij uit slot Loevestein zal ontsnappen (zie ook cat.nr. 38). Naast hem staat zijn vrouw Maria van Reigersberch. Voor de kist liggen een streng garen en een opengeslagen bijbel, die De Groot tot hoofdsteun moeten dienen. Naast de bijbel ligt een tol, die wijst op de aanwezigheid van zijn kinderen op het slot.

Veel elementen uit deze groep, zoals de vorm van de kist, het hoekbeslag ervan, de doek die uit de kist hangt, het garen, de open bijbel, en de tol, komen ook voor op een prent van S. Fokke uit 1754, die diende als illustratie bij Wagenaars *Vaderlandsche Historie* (cat.nr. 101A). Het is waarschijnlijk dat Royer dit werk geraadpleegd heeft, te meer daar Maria van Reigersberch duidelijke gelijkenis vertoont met een portretgravure van haar door J. Houbraken, die ook in het boek voorkomt.

De tekst op het voetstuk uit Vondels *Gijsbrecht van Aemstel* is waarschijnlijk pas later aangebracht, maar sluit wel goed aan bij het beeld dat men in de negentiende eeuw van Maria van Reigersberch had, namelijk dat van de voorbeeldige echtgenote.



AFB. 101A S. Fokke, *Hugo de Groot stapt in de boekenkist* (ets), illustratie in Wagenaar, *Historie X*, t.o. blz. 414 (Atlas FM, nr. 1437a)

Literatuur i.v.m. het onderwerp

C. Brandt & A. van Cattenburgh, *Historie van het leven des Heeren Huig de Groot, Beschreven tot den aanvang van zyn Gezantschap wegens de Koninginne en Kroone van Zweden aan: 't Hof van Vrankryk [...]*, Dordrecht-Amsterdam 1727, blz. 245

Wagenaar, *Historie X*, blz. 414-415

Jeronimo de Vries, *Hugo de Groot en Maria van Reigersbergen*, Amsterdam 1827

Van der Aa XVI, blz. 192-193



102 J.P. Maas 1861-1941
Frans Hals (1581/'85-1666)

Gips, 60 cm

Gesignd en gedateerd: *J.P. Maas Fec. Haarlem 1898*

Inscriptie: *Ontwerp Frans Hals*

Haarlem, Frans Halsmuseum

In 1894 nam de 'Vereeniging tot verfraaiing en tot bevordering van het Vreemdelingenverkeer te Haarlem' onder leiding van de welgestelde rentenier J. Krol Kzn. het initiatief tot de oprichting van een Frans Halsbeeld. Kennelijk moest ook Haarlems glorie en betekenis gedemonstreerd worden en zag men in een standbeeld van de beroemde stadgenoot Frans Hals een geschikt middel daartoe. Deze had immers in de tweede helft van de negentiende eeuw internationale vermaardheid gekregen. Zijn vlotte en schetsmatige manier van schilderen sloot goed aan bij de impressionistische aanpak, die toen veld won, en kon zo op grote bewondering rekenen.

Er werd een prijsvraag uitgeschreven, waaraan maar liefst zestien beeldhouwers deelnamen, onder wie J.P. Maas, wiens ontwerp hier getoond wordt. Deze viel echter niet in de prijzen. Het comité, waarin naast Krol ook de gevestigde schilders H.W. Mesdag en Jozef Israëls zitting hadden, koos voor het meer statige ontwerp van de onbekende beeldhouwer H.A. Scholtz (1868-1904), dat de schilder veel traditioneler - op de manier van het Rubensbeeld te Antwerpen (1840) - als staande figuur weergaf. In zijn voorkeur werd het comité geleid door het advies van de Belgische beeldhouwers Meunier en Van der Stappen, welke laatste leermeester van de prijswinnaar was.

Men wist het geld, dat voor de uitvoering van het beeld nodig was, niet bijeen te brengen. Ook het gemeentebestuur toonde weinig sympathie. Om een fiasco te voorkomen, gaf de initiatiefnemer Krol het bedrag van f 25000 vrijwel alleen.

Op 14 juni 1900 kon het beeld toch nog onthuld worden, en wel in het Florapark, als het ware de voortuin van de heer Krol. Grote feesten vonden er in het bijzijn van koningin Wilhelmina plaats, waarin het bedrijfsleven de boventoon voerde.

Maas koos met zijn ontwerp van een zittende figuur een vorm, die toen voor een dergelijk beeld veel minder gebruikelijk was.

Literatuur i.v.m. het beeld

Van Daalen, blz. 79





103 L. Royer 1793-1868
Joost van den Vondel (1587-1679)

Terra cotta, 33 cm

Gesigneerd: *R*

Amsterdam, Universiteits-bibliotheek

Dit beeldje van Vondel is een voorstudie voor het monument dat op 18 oktober 1867 werd onthuld in het Vondelpark in Amsterdam. Royer heeft Vondel zittend afgebeeld met op zijn linkerknie een dichtgeslagen boek en in de rechterhand een schrijfstift. Zijn blik is omhoog gericht, alsof hij wacht op goddelijke inspiratie. De lauwerkrans om zijn hoofd verwijst naar de huldiging op het Sint Lucasfeest (zie cat.nr. 46), de gouden erketen was een geschenk van koningin Christina van Zweden.

De wens om een standbeeld voor Vondel op te richten leefde al in 1818, toen de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut een prijsvraag met dit onderwerp uitschreef. Hierop kwamen echter geen inzendingen binnen. Het plan werd opnieuw opgevat in 1860 toen Bakhuizen van den Brink na de onthulling van het standbeeld van Tollens in Rotterdam een intekenlijst voor bijdragen voor een Vondelmonument liet rondgaan. Er kwam een commissie waarin onder andere zitting hadden E.J. Potgieter, J.A. Alberdingk Thijm, W.J. Hofdijk, Jacob de Vos en mr. Jacob van Lennep, welke laatste sinds 1855 bezig was met een uitgave van Vondels werken. Deze commissie gaf Royer de opdracht voor het beeld, terwijl P.J.H. Cuypers (1827-1921) het voetstuk met de allegorische figuren van het treurspel, het hekeldicht, het leerdicht en de gewijde poëzie ontwierp.

Alberdingk Thijm, een van de belangrijkste voorvechters van de katholieke emancipatie, besteedde in *De Dietsche Warande* veel aandacht aan dit huldeblijk aan Vondel. Dit valt te verklaren uit het feit dat deze grote Nederlandse dichter vooral

voor katholieken een bijzondere betekenis had gekregen, omdat hij op latere leeftijd tot het katholicisme was overgegaan. Bij zijn beoordeling zal ongetwijfeld ook hebben meegespeeld dat het monument gemaakt was door de pleegvader van Thijms vrouw (Royer) en door een zwager van hem (Cuypers). Bij de onthulling schreef hij dan ook: ‘Grootsch was de werking van Royers beeld, bij het vallen der sluyers; eene trilling liep door de scharen [...]’ De recensent van de *Kunstkronijk* bracht de beeldhouwer eveneens hulde voor zijn werk, maar vond toch ook dat het beeld van Vondel niet erg leek op de van hem bekende portretten en merkte op: ‘Vermoedelijk heeft de beeldhouwer zich voor het gevaar van eene al te realistische voorstel-

ling willen wachten en daarom de voorkeur gegeven aan eene meer idealistische opvatting, waarbij van het concrete karakter der uiterlijke gedaante iets wordt opgeofferd, om den aard van het denken, gevoelen en werken des voorgestelden persoon in den zichtbaren vorm uit te drukken.'

Literatuur i.v.m. het beeld

J.A.A. Th. in *De Dietsche Warande* VII (1866), blz. 283-285

Kunstkronijk N.S. IX (1868), blz. 95-96

J.A.A. Th. in *De Dietsche Warande* VIII (1869), blz. 296

Van Daalen, blz. 34, 131-133

1642

104 L. Royer 1793-1868

Rembrandt

Terra cotta, 26,5 cm

Gesigneerd en gedateerd: *L. Royer, Ivt. 1840*. Inscriptie achterop: *R V R 1642*

Tentoonstelling: Amsterdam, Arti et Amicitiae, 1841, nr. 99, 'Schets in klei, van een Standbeeld voor Rembrandt'

Amsterdam, Rijksmuseum

Rembrandt is zittend afgebeeld, een schetsboek in de linker- en een tekenstift in de rechterhand. Uit de inscriptie 'RVR 1642' (Rembrandt van Rhijn, 1642) blijkt, dat de schilder in het jaar, waarin hij de *Nachtwacht* voltooide, is afgebeeld.

Deze kleischets werd door Royer in 1840 gemaakt. Toen hij het beeldje in 1841 op de tentoonstelling van Arti et Amicitiae in Amsterdam exposeerde, oogstte hij er al gauw grote bewondering mee bij zijn collega's. In een brief, waarin Arti zich aansloot bij het uit Haagse kunstenaarskringen afkomstige initiatief tot de oprichting van een standbeeld van Rembrandt, lezen we namelijk: 'Reeds meer dan een jaar bestaat in de werkplaats van een onzer kunstbroeders [d.i. Royer] het waardige model voor een standbeeld van onzer aller *meester* [d.i. Rembrandt], meermalen heeft men van gedachten gewisseld over de uitvoering van dit loffelijk ontwerp, dat ons nog steeds bezielt' (*brief 1*). Toen eenmaal besloten was tot het oprichten van een standbeeld (dat overigens pas in 1852 in Amsterdam zou worden onthuld), sprak het dus wel vanzelf, dat de opdracht in principe aan Royer werd verstrekt. Er werd geen prijsvraag uitgeschreven zoals in een dergelijk geval gebruikelijk was. De beeldhouwer J.A. van der Ven protesteerde tegen deze onderhandse vergeving van de opdracht (*brief 2*). Uiteindelijk besloten de intussen gevormde 'Vereenigde

Commissien' - die van de Haagse kunstenaars met die van de leden van Arti-tot een concours. Royer weigerde aanvankelijk daaraan mee te doen, omdat hij de mening bleef toegedaan, dat de opdracht aan hem was verleend (*brief 3*). Uiteindelijk zwichtte hij onder pressie van de 'Commissien' (*brief 4*). Beide beeldhouwers zonden schetsen in, die van Royer won.

Laatstgenoemd ontwerp is voor zover bekend niet meer bewaard, het moet echter hebben afgeweken van het hier getoonde. Dat het geen zittende, maar een staande figuur met een Griekse mantel was, valt op te maken uit de kritiek van de Haagse commissie op dat door Royer ingezonden ontwerp.

Deze kritiek is interessant en geeft aan, dat men ten aanzien van een beeldhouwwerk dezelfde criteria hanteert als die welke voor de historieschilderkunst gelden. De volgende bezwaren worden geuit: '1^oDe Grieksche mantel geeft aan het beeld een artistiek voorkomen, dat

Rembrandt niet hebben mag; [...] Maar hetgeen alles afdoet, die omkleeding beantwoord niet aan den tijd. Men zoude dus liever den gewonen mantel van dit tijdperk [d.i. zeventiende eeuw] zien, die ook meermalen tot aan de knieën gedragen werd, waardoor de plooyen bij in elkander gesloten handen kunnen behouden worden. 2° Door bovengenoemde verandering zal den broek gedeeltelijk zichtbaar worden, 't geen [...] schilderachtig [is ...] 3° De schoenen beantwoorden mede niet aan het geen toen gedragen werd. 4° In plaats van het tegenwoordige hoofddeksel zou men de voorkeur geven aan de bekende schilders-baret, [...] 5° Daar het Beeld wel op eene grootsche wijze den man van genie vertoont, maar evenwel de Schilder er niet dadelijk uit te erkennen is, hetgeen ook trouwens niet mogelijk is voor te stellen, ofschoon de baret hiertoe een groot hulpmiddel ware, zoo is de vraag, of de attributen (waarbij vooral de etsnaald niet vergeten mag worden) niet meer duidelijk in 't gezicht kunnen geplaatst worden, [...]’ (*brief 5*).

Ook de Amsterdamse commissie schrijft nog een brief, waarin zij Royer ‘gelukwenschen zoo goed geslaagd te zijn, in de verbinding van het oud hollandsch met het Grieksche Costuum - Maar niet enkel de Kunstenaars ook het *Publiek* zal het Beeld aanschouwen! en zal hetzelfde | zoo wij hopen | *eeuwenlang* door het Publiek aanschouwd blijven! - en dit Publiek zal de Kunstenaars welke zich verstout hebben een standbeeld te willen oprigten *streng* beoordelen. - wat *Wij* schilderachtig, geniaal, geoorloofd, noemen; wordt door het *Publiek* bestempeld met de naam van Anachronismen’ (*brief 6*). Royer maakt zich dus schuldig aan anachronismen, waar de kunstenaars zelf niet veel bezwaar tegen hebben, maar waar het publiek over zal kunnen vallen. Hieruit blijkt, dat bij een beeld veel meer met de wenssen van het publiek rekening gehouden wordt dan bij de historieschilderkunst het geval is.

Royer geeft naar aanleiding van deze brieven uitleg. ‘Ik heb gemeend, dat het hier vooral op aankwam, den grooten Rembrandt in eene deftige natuurlijke houding en in zijn eigendommelijke karakter voor te stellen: dat dus mijn werk eenen grootschen Klomp moest uitmaken, waarop het oog zoude kunnen rusten; en dat, alle wezenlijke anachronismen vermijdende, ik wel eenige geringe vrijheden in kleding zoude mogen gebruiken om het edele van



het geheel te bevorderen. - Ook meende ik daar in gelukkig te zijn geslaagd: want ik geef mij de eer op te merken, dat de Mantel [...], met eene halskraag en bont bezet, zoo als wij weeten, dat men die in den tijd van Rembrand droeg en die zeer veel verschilt van de grieksche Mantel, welke nog bont noch halskraag kende en buitendien ook eene geheele andere vorm en drapeering bezat. Dat ik de Mantel *misschien* een weinig langer heb gemaakt dan den dragt des tijds medebragt is zeer mogelijk: [...] eene zoo kleine vrijheid als deze wel zoude zijn te veroorloven aan den Beeldhouwer, die aan zoo veele andere strengere Regels gebonden blijft, waarvan hij *nimmer* mag afwijken. - geheel iets anders is het veranderen van den vorm der schoenen. Het bijvoegen eenige meerdere attributen der schilderkunst en de keuze van het hoofddeksel. Daarin verklaar ik mij gaarne bereid de verlangde veranderingen te maken, [...]' (*brief 7*).

Inderdaad kwam Royer aan de opmerkingen van de commissies tegemoet. De veranderingen in kleding en attributen zijn uitgevoerd. Zelfs heeft Royer Rembrandt de etsnaald in de hand gegeven, waaruit bewondering voor Rembrandt niet zozeer als schilder, maar juist als etser blijkt.

Zo heeft Royer dan door de eisen vooral van 'verantwoorde' idealisering de oorspronkelijke schets omgevormd tot het statige beeld op het Rembrandtsplein.

Literatuur i.v.m. het beeld

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, catalogus tentoonstelling *Het Rembrandtbeeld. Hoe een kunstenaar in de negentiende eeuw een nationale held werd*, 1977

En de volgende brieven

Brief 1. Conceptbrief van M.G. Tétar van Elven, secretaris van de Maatschappij Arti et Amicitiae aan de Haagse commissie, 1841. Catalogus tentoonstelling *Het Rembrandtbeeld*, 1977, cat.nr. 54

Brief 2. Brief van J.A. van der Ven, d.d. 23 oktober 1841. Catalogus tentoonstelling *Het Rembrandtbeeld*, 1977, cat.nr. 62

Brief 3. Brief van L. Royer aan de Vereenigde commissien tot oprichting van een Standbeeld voor Rembrandt, d.d. 21 april 1842. Catalogus tentoonstelling *Het Rembrandtbeeld*, 1977, cat.nr. 63

Brief 4. Brief van de Vereenigde Commissien aan L. Royer, d.d. 11 juni 1842. Alberdingk Thijm archief nr. 463, Katholiek Documentatie Centrum, Nijmegen

Brief 5. Brief van de Haagse commissie aan Royer, d.d. 28 september 1842. Catalogustentoonstelling *Het Rembrandtbeeld*, 1977, cat.nr. 64

Brief 6. Brief van de Amsterdamse commissie aan Royer, d.d. 8 oktober 1842. Alberdingk Thijm archief nr. 463, Katholiek Documentatie Centrum, Nijmegen

Brief 7. Conceptbrief van Royer aan de Amsterdamse commissie, november 1842. Alberdingk Thijm archief nr. 463, Katholiek Documentatie Centrum, Nijmegen



CAT.NR. 104A L. Royer, *Standbeeld van Rembrandt*, Amsterdam

[Maskerade]



AFB. 105A-B Ontwerptekeningen voor het rode kostuum (rechts boven) en het blauwe kostuum (rechts onder)



AFB. 105A-B Ontwerptekeningen voor het rode costuum (rechts boven) en het blauwe costuum (rechts onder)

105 Maskerade, georganiseerd door het Utrechtse studentencorps bij het 49ste lustrum van de Utrechtse Academie in 1881 met als thema: ‘Incomst van den aertshertoge Matthias binnen Brussel, 18 januarij 1578’

Kleding en uitrusting van de hoofdpersoon, R.F. baron van Heeckeren van Wassenaer

Harnas, vervaardigd door de firma C.J. Begeer te Utrecht
Blauw kostuum, bestaande uit gepijpt kraagje, wambuis van blauw fluweel, korte pofbroek, lange grijze zijden hozen, blauwe spitse schoenen, mouwloze mantel van blauw fluweel, blauw fluwelen hoed, handschoenen, degen aan degenriem, ordeketen van het Gulden Vlies en versiersel van de Orde van de Kouseband, geleverd door G. Faignaert te Brussel (foto blz. 258, links)

Rood kostuum, bestaande uit gepijpt kraagje, rood damasten wambuis, rood damasten semi-pofbroek, lange witte zijden kousen, rode spitse schoenen, rood fluwelen mantel, rood fluwelen bonnet met juwelen boordsel, handschoenen, degen aan degenriem en ordeketen van het Gulden Vlies, geleverd door G. Faignaert te Brussel (foto blz. 258, rechts)

Stoel en twee stenen leeuwen

Sigarenkistje, zoals door de hoofdpersoon werd uitgedeeld

Kleurenlitho's van A.E. Grolman (1843-1926), voorstellende groepen uit de maskeradeoptocht, 30 × 78,5 cm

Delden, Stichting Twickel

Op 19 mei 1880 besloot het Utrechtsch Studentencorps op voordracht van de maskeradecommissie als thema van de maskerade van het aanstaande lustrum van de Academie in 1881 te kiezen: de intocht van Aartshertog Matthias van Oostenrijk als landvoogd in Brussel op 18 januari 1578. Twee andere door de maskeradecommissie voorgestelde onderwerpen, de vestiging der Nederlandse Republiek en de kroning van Willem III in Engeland, werden minder geschikt bevonden. ‘Moge al dit plan met betrekking tot zijne historische waarde iets te wenschen overlaten, een groot aantal deelnemers en nette costuums kunnen bij de uitvoering dit gemis doen vergeten.’ De maskeradeoptocht zou plaats vinden tijdens de lustrumweek, op 28 juni 1881.

Genoemde commissie toog ijverig aan het werk. Literatuur en bronnen werden nauwgezet bestudeerd, adviezen werden ingewonnen onder andere van de rijksarchivarissen van Brussel en den Haag, van de bibliothecaris van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel en de stadsarchivaris daar. ‘Met niet minder dankbaarheid denken wij terug aan datgene, wat de Heer Ch. Rochussen uit Rotterdam voor ons deed. Niet alleen door het ons verschaffen en teekenen van verscheidene costumes, maar vooral ook door het concipieeren en helpen ten uitvoer brengen van den

trionfwagen heeft hij zeker door zijn in ons land onovertroffen talent aan den geheelen optocht grooten luister bijgezet.’

Er werden naspeuringen gedaan naar de historische achtergrond van de gebeurtenis. Matthias van Oostenrijk (1557-1629), een broer van de Duitse keizer, liet zich verleiden om zich na het verraad van Don Juan door de Staten tot landvoogd van de Nederlanden te laten benoemen. In feite was hij de speelbal van prins Willem van Oranje. Zijn gezag als landvoogd taande snel; in 1581 verleenden de Staten hem op zijn verzoek ontslag uit zijn waardigheden.

Van meer direct belang voor het welslagen van de maskerade waren de naspeuringen van de commissie naar een zo volledig mogelijke lijst van ‘namen en titels der Heeren bij den intocht van Matthias tegenwoordig geweest’. Daarmee kon aan de wenselijkheid van een zo groot mogelijk aantal deelnemers tegemoet worden gekomen. Het onderzoek van de studenten resulteerde in een boekje, waaraan



wetenschappelijke waarde niet kan worden ontzegd.

Ondanks de protesten tegen al te kostbare maskerades die van 1875 af in Leiden en in Utrecht gehoord konden worden, zou de maskerade van 1881 tot de kostbaarste behoren, die ooit in Utrecht werden gehouden. Het was gebruik, dat iedere deelnemer zijn eigen costume bekostigde. In 1881 waren er tachtig met name genoemde historische personages, verbeeld door de jeunesse dorée van de universiteit. Er deed nog een even groot aantal anonymi mee in de rol van pijper, tamboer of landsknecht.

De rol van Matthias van Oostenrijk werd vervuld door R.F. baron Van Heeckeren van Wassenaer. Hij kon het zich permitteren een uiterst kostbaar verguld harnas te doen smeden bij de firma Begeer, die daartoe iemand naar Wenen zond om tekeningen en gipsafgietsels naar een daar bewaard exemplaar uit de tijd te vervaardigen. Sedert het lustrum van 1876 was het gebruik, dat de hoofdpersoon 'cour' hield, dat wil zeggen recipieerde, waarbij de bezoekers op wijn werden onthaald. De stoel met leeuwen en één van de costumes zijn voor deze ontvangst gemaakt, het andere costume is mogelijk bestemd geweest voor het bal.

Alle costumes werden geleverd door de firma Faignaert in Brussel. Het bovengenoemd boekje, uitgegeven door de maskeradecommissie, geeft in bijlage IV een 'opgave van eenige werken, geraadpleegd voor de costumes'. Daarbij zijn enkele geïllustreerde contemporaine boeken naast negentiende-eeuwse plaatwerken van voornamelijk Belgische en Franse origine. De costumontwerpen voor de hofhouding van aartshertog Matthias door Lucas van Valckenborch van omstreeks 1578, nu bewaard in de Albertina te Wenen, bleven de organisatoren onbekend.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Walter Hummelberger, 'Erzherzog Matthias in den Niederlanden (1577-1581)' in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXI (1965), blz. 91-118

Literatuur i.v.m. de maskerade

Triumphelijcke Incomst van den doorluchtighen ende hooghgeboren Aertshertoge Matthias binnen Brusseele 18 januarij 1578, samengesteld door de maskeradecommissie, Utrecht 1881 (toelichting bij de serie van zeven kleurenlitho's van A.E. Grolman)

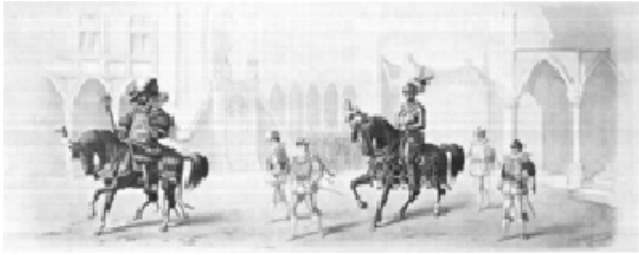
Utrechtsche Studenten Almanak 1881, blz. 164-165; 1882, blz. 152-153 en 221-230

Nieuwe Amsterdamsche Courant-Algemeen Handelsblad 2 januari 1881, blz. 3

Nieuwe Rotterdamsche Courant 3 juni 1881, tweede blad

Catalogus tentoonstelling *Jubels en Maskeraden*, Utrechts Universiteits Museum 1971, kamer III, nrs. 1 en 21

J. van Herwaarden, 'Jubels en maskerden aan de Utrechtse Universiteit' in
Jaarboek Oud-Utrecht 1976, blz. 158-159



[Prenten]

69 AD

106 J.F.M. Mourot 1803-1847 *naar* J.E.J. van den Berg 1802-1861
 ‘*Claudius Civilis*’

Lithografie op Chinees papier, 32,8 × 26,5 cm

Linksonder: *J.E.J. van den Berg pinx.*

Rechtsonder: *M. Mourot del.*

Atlas FM, nr. 61

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Na de dood van Nero breekt er in het Romeinse Rijk een burgeroorlog uit. Het Romeinse gezag wordt door het optrekken naar Rome van de Nedergermaanse aanvoerder Vitellius verzwakt. Na initiatieven van de Kaninefaten wordt Julius (of Claudius) Civilis leider van de Germaanse samenzwering. In de litho is het bekende moment van de eed uitgebeeld. De eenoog Civilis gebruikt hierbij het zwaard; in de linkerhand houdt hij een stok met de (vrijheids)muts, met de linkervoet vertrapt hij een Romeins veldteken. Beide laatste toevoegingen komen voor rekening van de schilder, de rest gaat op Tacitus terug, zoals ook de locatie: een bos.

De prent is blijkens het opschrift uitgegeven door de Nederlandse Maatschappij van Schoone Kunsten en zal rondom 1840 zijn gemaakt.





1568

107 Anoniem

‘De Slag bij Heiligerlee 23 Mei’

Lithografie in zwart, oker en grijsblauw; afmetingen blad 34,2 × 41,4 cm

Links: 1568. Rechts: 1868

Haarlem, A.J. van der Blom

Voor na 1850 komt als type de gedenkprent veel voor, meestal een grote litho of staalgravure die een historische gebeurtenis memoreert, in dit geval de slag bij Heiligerlee. Typerend is de opbouw uit onderdelen: portretten van de betrokkenen, de eigenlijke gebeurtenis (centraal) en zonodig nog iets uit de tussenliggende tijd, in dit geval het monumentje van 1826 (rechts), na 1874 vervangen door het huidige van de Belg J. Geefs naar ontwerp van de historieschilder J.H. Egenberger. De prijsvraag hiervoor werd pas in 1869, na de herdenking, uitgeschreven.

Het afgedrukte gedicht luidt:

*Hier ving den strijd eerst aan, den worstelstrijd
met Spanje*

*In Godes kracht gestreeën, door Neêrland en
Oranje.*

*Getuig, O Heil'gerlee! van onzer vad'ren
moed,*

*Hier vloot voor Neêrlands heil het eerste
Oranje-bloed!*



1572

108 G.J. Bos 1825-1898

‘Op den eersten April verloor Alva zijn bril’

Lithografie, 37,5 × 46,5 cm

Onderschrift: ‘De tiende penning mijn! zei Duc d’Alv, maar de Geus | Ontkaapte hem zijn bril-wat keek hij op zijn neus’. Rechtsonder; ‘12½ cent’

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Een 12½-cents-prent van de Leidse tekenaar en graficus G.J. Bos, die ook een belangrijk aandeel had in de illustraties bij Witkamps *Geschiedenis der Zeventien Nederlanden*.

Het bestaan van dergelijke volksprenten en hun equivalenten in de almanakjes wijst op het brede afzetgebied dat de vaderlandse geschiedenis had.

1582

109 J.W. Kaiser 1813-1900 naar N. Pieneman 1809-1860***‘Prins Willem de Eerste | Antwerpen 18 maart 1582’***

Staalgravure, 31,2 × 38,9 cm (plaat 41,5 × 48,9 cm)

Linksonder: *N. Pieneman pinx.* Rechtsonder: *J.W. Kaiser sculps.*

Atlas FM, nr. 854

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Een reproductieprent naar het schilderij, dat onder catalogusnummer 28 op deze tentoonstelling te zien is. Voor het uitgebeelde zij naar dit nummer verwezen. De prent werd door een vooraanstaand staalgraveur (hij werd later directeur van het Rijksmuseum, destijds in het Trippenhuys) rondom 1860 gemaakt in een reeks, die door de aan Arti et Amicitiae verbonden Vereniging ter Bevordering van Beeldende Kunsten werd uitgegeven. De drukker was onveranderlijk J.F. Brugman in Amsterdam.



1584

110 A.C. Nunnink 1813-1894 naar J.A. Kruseman 1804-1862

'Prins Maurits bij het lijk van Prins Willem I, 1584'

Lithografie op Chinees papier, 18 × 23,4 cm

Linksonder: *A.C. Nunnink lith*

Atlas FM, nr. 891E

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Evenals het vorige nummer is deze litho een reproductieprent waarmee een schilderij, dat volgens de prentuitgever goede perspectieven bood, onder bredere lagen van de bevolking kon worden verspreid. Kruseman, die het schilderij in 1856 maakte, werd hier natuurlijk ook beter van. De uitgever was de bekende firma J.J. van Brederode in Haarlem. De prent komt ook voor in *Bladzijden uit de geschiedenis van Neêrlands roem en grootheid*, Haarlem z.j. [1860], bij een gedicht van A. Beeloo.

Voor de uitgebeelde gebeurtenis kan globaal worden verwezen naar cat.nr. 31.



1600

111 C. Bentinck 1814-1849 naar N. de Keyser 1813-1887***‘La bataille de Nieuwport, par N. de Keyser’***

Lithografie op Chinees papier, 38,8 × 55,2 cm

Uit de *Galerie des tableaux de S.M. le Roi des Pays Bas. publié par C.W. Mieling à la Haye*

Atlas FM, nr. 1148

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Het schilderij was het pièce de résistance op de Haagse tentoonstelling van 1845, zoals onder meer op een prent in *De Tijd*, 1, 1, te zien is (afb. 8). Het begeleidende artikel noemt het stuk ‘het hoogaltaar van dezen tempel’, maar stort er in de populaire dialoogvorm (schildercriticus) toch het nodige venijn over uit, al komt het uit de mond van de ‘nare kritikus’.

Talloos zijn de prenten en prentjes naar het schilderij. Deze van C. Bentinck is wel de grootste (Nederlandse); een litho van Nunnink is iets kleiner. Aan het eind van de reeks staan de almanakplaatjes. De dichter Da Costa geeft in een brief toe (*Brieven* III, 159) dat hij een vers schreef bij een plaat naar dit schilderij. Ook naar aanleiding van het werk zelf verschenen verzen.

De hier gekozen litho wordt door Frederik Muller in het voorwoord van zijn atlas speciaal genoemd. Als hij spreekt over negentiende-eeuwse (contemporaine) prenten, zegt hij (blz. VII): ‘Onvoorwaardelijk zijn deze niet te verwerpen, daar vele, als die over Nieuwpoort naar de Keyser, en andere platen door nieuwe onderzoekingen ontstaan zijn.’ Door dit harde criterium van de samensteller wordt het verklaarbaar, dat de negentiende-eeuwse prentkunst met historische onderwerpen zo mager in zijn atlas vertegenwoordigd is. Invloed van de ideeën van Fruin kan hier niet worden weggecijferd.



1658 [1642]

112 D.J. Sluyter 1811-1886 naar J. Spoel 1820-1868

‘*Rederijkers Optogt. Rotterdam 1658*’

Staalgravure, 28,3 × 50 cm (plaat 41 × 63 cm)

Linksonder in de voorstelling: 68 D.I.S.

Linksonder: *I. Spoel pinx.* Rechtsonder: *D.J. Sluyter sculps.*

Atlas FM, nr. 1986 C

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Het schilderij van Spoel bevond zich in de Historische Galerij van Arti et Amicitiae en is dus ook in prent verschenen in Van Lennep, Moll & Ter Gouw, *Nederlands Geschiedenis en Volksleven*. De betreffende staalgravure, nr. 27, werd door C.L. van Kesteren gemaakt. Eigenaardig is dat het bijschrift van Jan ter Gouw de gebeurtenis in 1642 plaatst, het jaar van het bezoek van de koningin van Engeland met de bruid van Willem II. Prent en bijschrift verschijnen ruimschoots later dan de grote staalgravure van Sluyter. Waarschijnlijk was door de dood van de schilder het onderwerp tijdelijk onduidelijk geworden. De prent is evenals cat.nr. 109 door de Vereniging ter Bevordering van Beeldende Kunsten uitgegeven.

Literatuur i.v.m. de prent

J.H. Scheffer & F.D.O. Obreen, *Roterodamum Illustratum*, IV, Rotterdam 1880, nr. 1264

Van Lennep, Moll & Ter Gouw, II, blz. 134-137



1815

113 N. Pieneman 1809-1860 naar J.W. Pieneman 1779-1853

‘*Bataille van Waterloo | op steen getekend na de Originele Schets van
| den Ridder J.W. Pieneman | door N. Pieneman*’

Lithografie, 15 × 23 cm

Rechtsonder: *Lith. van J.A. Daiwaille*Atlas FM, nr. 6011^d

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Een omtrektekening van een trotse Nicolaas Pieneman, gezien het onderschrift. Waarschijnlijk is deze bij Daiwaille gedrukte litho vlak na het voltooiën van het schilderij gemaakt; dit zou ook jeugdige trekjes in de tekening verklaren (de zoon was toen vijftien jaar). Het grote schilderij zou altijd het spektakelstuk van de Nederlandse historieschilderkunst blijven. Het staat permanent geëxposeerd in de afdeling Nederlandse Geschiedenis van het Rijksmuseum. Over de carrière van Nicolaas Pieneman in samenhang met die van zijn vader zie Inleiding I.



1831

114 G. Craeyvanger 1810-1895 naar J.C. Schotel 1787-1838 en P.J. Schotel 1808-1865

‘Het Springen der Boot van Van Speyk | opgedragen aan zkh den Prins Frederik der Nederlanden’

Lithografie, 36,7 × 50 cm (blad 45,8 × 56,5 cm)

Linksonder: *I.C. & P.I. Schotel del.* Rechtsonder: *G. Craeyvanger lith.*

Atlas FM, nr. 6614

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Pendant van een litho, waarop de boot overrompeld wordt. Volgens Frederik Muller is het omslaande sloepje op de voorgrond van de hier gekozen prent een ‘schuitje met Belgen’.

De ‘Belgische beroerten’ zorgden voor een ware vloed van prenten, meestal litho's, waarin de actualiteit op de voet gevolgd werd. In de onderschriften klinkt meestal een militant anti-Belgische toon door. Voor het Van Speyk-verhaal zie cat.nrs. 65 en 66.



[Boeken]



115 Jacobus Kok

Vaderlandsch Woordenboek; oorspronkelijk verzameld door -, deel 26, Amsterdam 1793. Octavo

Illustratie met onderschrift: 'Stoute daad van Jan van Schaffelaar'

Ets, 15 × 8,9 cm, t.o. blz. 182

Linksonder: *J. Buys, inv. et delin.* Rechtsonder: *Rein' Vinkeles sculps 1792*

Amsterdam, Rijksmuseum

Het *Vaderlandsch Woordenboek* van Jacobus Kok kwam van 1785 tot 1799 in achtendertig delen uit. Men kan het omschrijven als een alfabetische encyclopedie van de vaderlandse geschiedenis. Voor de illustraties (portretten en taferelen) leverde Jacobus Buys (1724-1801) de ontwerpen, die Reinier Vinkeles (1741-1816), zeker de meest vooraanstaande graficus van die tijd, in het koper bracht. Ieder deeltje bevat vier platen; de laatste drie delen zijn niet geïllustreerd.

Zie voor de geschiedenis van Jan van Schaffelaar cat.nr. 10. Kok baseert zich in zijn verhaal op de *Kroniek van 1481-1483*. De illustrator sluit aan bij de volgende passage in de tekst: 'Straks zette hij zijne handen in zijne zijden, en sprong also stoutmoedig na beneden.'



116 J.F. Helmers

De Hollandsche Natie, in zes zangen, vijfde druk, 's-Gravenhage 1821. Octavo.

Illustratie met onderschrift: “‘k verga! 'k verzink” - Helaas! haar denkkraft is vervlogen’

Ets, 13,7 × 8,9 cm, t.o. blz. 2

Linksonder: *M.I. van Bree, inv. et delin.* Rechtsonder: *R. Vinkeles sculp*

Haarlem, A.J. van der Blom

Al in de inleiding is *De Hollandsche Natie* door J.F. Helmers (1767-1813) een ‘manifest’ van nationalisme genoemd. In zijn Voorrede getuigt de dichter zelf: ‘En waar is hij, die koud, onverschillig blijven kan bij de herinnering aan al het edele, hat voortreffelijke, door onze voorvaderen verrigt? Indien er zulke lieden gevonden worden, ik begeer ze niet te kennen; [...]’

In 1812, het jaar van verschijnen, kon deze houding niet anders dan verkeerd uitpakken: de Franse overheersing drukte iedere vorm van nationaal zelfbewustzijn de kop in, zover was de reactie op het revolutie-ideaal al gevorderd. Zelfs na ingrijpen van de censuur werd het gedicht nog gevaarlijk geacht, reden tot een keizerlijk arrestatiebevel in 1813. Maar Helmers' dood stand uiteindelijk zijn transport naar Parijs in de weg.

In 1817 verscheen de vierde druk met platen bij ieder van de zes zangen. De ontwerpen waren van de bekende historieschilder M.I. van Bree, terwijl de nestor van de toenmalige boekillustratie, Reinier Vinkeles, er zijn loopbaan mee besloot. Hij stierf op vijfenzeventigjarige leeftijd terwijl het boek op stapel stond.

Aan het begin van de eerste zang, die de *zedelijkheid* betreft, is een illustratie geplaatst, die Beylings afscheid van zijn vrouw weergeeft, en wel in het bijzonder de laatste fase hiervan, het moment dat zij buiten bewustzijn raakt. Voor de geschiedenis van Beyling zij verwezen naar de nummers 8 en 9 van deze catalogus.

Helmers voert aan het eind van zijn eerste zang behalve Beyling ook nog Hambroek en Schaffelaar als voorbeelden van deugd op, maar in uitvoerigheid en dichterlijke opwindung blijven deze passages ver bij het Beylingverhaal ten achter.

Literatuur i.v.m. het boek

G. Stuiveling, *Een eeuw Nederlandse letteren*, Amsterdam 1941, blz. 17-18
J. Haantjes, 'J.F. Helmers en de Hollandsche Natie' in *De Nieuwe Taalgids*,
XXXIX (1946), blz. 33

117 H. Tollens Czn.

Gedichten van -, II, vijfde druk, met titelplaat, 's-Gravenhage 1831. Octavo.

Titelplaat met onderschrift: 'Herman de Ruiter'

Ets, 11,7 × 9 cm

Rechtsonder: *J.C. Bendorp del. et sculp.*

Amsterdam, Universiteitsbibliotheek

Hendrik Tollens (1780-1856) was gedurende de Restauratie en daarna zeker Nederlands populairste dichter. Tegenover Bilderdijs retoriek plaatste hij natuurlijkheid en burgerlijke sentimentaliteit, terwijl zijn historische dichtwerken meer dramatisch en nationalistisch van aard zijn.

De tweede bundel gedichten verscheen voor het eerst in 1813, in zijn geboortestad Rotterdam. Naast Herman de Ruiter, een Bosschenaar die in 1572 het (Spaanse) Loevestein tien dagen bezet wist te houden, komen Kenau en Jan van Schaffelaar als historische figuren voor. Het mag geen wonder heten, dat in deze gedichten, die tussen 1808 en 1813 ontstonden en pas na de verdrijving van de Fransen verschenen, dergelijke voorbeelden van militant verzet overheersen.

Herman de Ruiter was vermomd als monnik het kasteel binnengedrongen en had vervolgens de wacht eruit gezet. De ets van Bendorp heeft betrekking op de situatie na het met grote overmacht binnendringen van Spaanse troepen (zie ook cat.nr. 81):

*Hij wijkt, en ziet geen uitkomst meer,
Maar neemt een kort besluit;
Hij wijkt, en grijpt een gloënde lont,
En vlamt ze driewerf om en rond,
En werpt ze neêr in 't kruid.*

In het jaar van de vijfde druk, 1831, kon een dergelijk optreden weer actueel zijn. Het is mogelijk dat de vrijwel identieke daad van Van Speyk de keuze van dit verhaal als onderwerp voor een titelplaat bevorderd heeft.

Het gedicht is te vinden op blz. 113-121 van de bundel.

GEDICHTEN

VAN

H. TOLLENS, C.Z.

TWEEDE DEEL.

Vijfde Druk.



DEMAN DE RUYTER

Te 's GRAVENHAGE, bij
J. IMMERSZEE, JUNIOR.
M DCCCXXXI.

**118 *Nederlandsche Volks-Almanak voor 1839, Amsterdam 1838.*
*Sexto-decimo.***

Illustratie met onderschrift; ‘Egmonds laatste ogenblikken’

Lithografie, 9,2 × 7 cm, t.o. blz. 117

Onderaan: *Steendr.^{ij} van H.J.B[acker]*

Amsterdam, Universiteitsbibliotheek

De *Nederlandsche Volks-Almanak*, een van de vele goedkopere almanakjes (jaarboekjes) uit de vorige eeuw, verscheen van 1832 tot 1861. Aanvankelijk waren de illustraties en losse ‘plaatjes’ in lithografie uitgevoerd, later kwamen daar staalgravures bij, zoals in duurdere uitgaven (cat.nr. 119). De makers, dat wil zeggen de tekenaar en lithograaf, bleven meestal anoniem. De almanakjes bevatten gedichten, vertellingen en beschouwingen. Onder de vertellingen komt de ‘historische schets’ nogal eens voor, zoals in dit geval.

De gereproduceerde litho, naar een schilderij uit 1836 van J.B. van Rooij (1808-na 1861), hoort bij het verhaal ‘De laatste ogenblikken van de Graaf van Egmond’ van H. Pol, dat de pagina's 108 tot en met 122 vult. Speciaal is de prent van toepassing op de woorden die Egmond op blz. 117 uitspreekt: ‘Mag ik U dezen brief toevertrouwen, Rithovius?’ De aangesprokene is de bisschop, die de graaf in zijn laatste ogenblikken bijstaat. De bedoelde brief is ‘een bewijs van onderwerping [aan de Spaanse koning], als het beste bewijs voor de valsheid der ingebragte beschuldigingen’. Voor de geschiedenis rond Egmond en Hoorne zie cat.nr. 16.



EGMONDS LAATSTE OOGENBLIKKEN



119 *Nederlandsche Muzenalmanak voor 1840, Amsterdam 1839. Octavo*

Illustratie met onderschrift: 'Rembrandt in zijne Ramp'

Staalgravure, 9,2 × 7,8 cm

Gesigneerd boven: *N. Pieneman*. Onder: *Joh. de Mare sculp.*

Haarlem, Veronica Veen

De *Nederlandsche Muzenalmanak*, die tussen 1819 en 1847 verscheen, onderging in 1838 een grondige gedaanteverwisseling: het formaat werd verdubbeld en naast de oude illustratieetser J.C. Bendorp (1766-1849) werden jonge staalgraveurs als H.W. Couwenberg (1814-1845) en D.J. Sluyter (1811-1886) aangetrokken. Blijkbaar moest de *Muzenalmanak* het deftigste en fraaiste jaarboekje in zijn soort blijven. De free-lance medewerking van de in het buitenland succesvolle Johannes de Mare (1806-1889) past in deze lijn.

Bij deze prent naar Pieneman maakte de schrijver en uitgever, onder meer van deze almanak, J. Immerzeel jr, het gedicht 'Rembrandt in zijne ramp'. Dit werkje gaat over het faillissement van Rembrandt in 1656 en vertelt hoe hij in zak en as lijdzaam moet toezien, hoe heel zijn kunstverzameling en al zijn rariteiten, die hij niet uit hebzucht vergaarde, maar voor zijn studie naar de natuur - en niet te vergeten de lichteffecten - gebruikte, uit zijn huis worden gesleurd. Naast dit dichtwerkje maakte Immerzeel nog andere dergelijke historische gedichtjes en schreef hij in 1839 een lofrede op Rembrandt, ook keurig kunsthistorisch geannoteerd. Evenals in die lofrede eindigt hij hier nationalistisch. Hij laat Rembrandt verzuchten: 'En Holland, thans als ijs voor mijn verdienste en faam, | Is ligt, na menige eeuw, nog trotsch op Rembrandt's naam.'

Vooraf in de jaren twintig heeft Immerzeel veel van dit soort verhaaltjes over kunstenaars in zijn *Muzenalmanak* opgenomen. Daarmee ondersteunt hij evenals de kunstenaarsuitbeeldingen de emancipatie van de kunstenaar. Trouwens, in de meeste almanakken en in de tijdschriften komen deze verhaaltjes, die veelal kunstenaarslegenden zijn, voor. Helaas zijn ze niet bibliografisch beschreven en zo ontgaat ons gemakkelijk een mogelijke bron voor dergelijke historiestukken.



120 J.P. Arend

Algemeene Geschiedenis des Vaderlands, in vijf delen, Amsterdam 1841-'83. Quarto

Illustratie in deel II, 3 (1849) met onderschrift: 'Welsprekendheid van Brugman'

Staalgravure, 17,8 × 13,4 cm, t.o. blz. 220

Linksonder: *R. Craeyvanger del.* Rechtsonder: *J.F.C. Reckleben sculps*

Titelpagina van deel III, 2 (1859), met titelplaat [Plancius]

Staalgravure, 14,5 × 13,2 cm

Linksonder: *H.J. Scholten del.* Rechtsonder: *J.F.C. Reckleben sculps.*
Middenonder: *bl. 91*

Amsterdam, Rijksmuseum

De *Algemeene Geschiedenis des Vaderlands* van J.P. Arend (1796-1855), bij zijn dood door anderen voortgezet, was in de tweede helft van de negentiende eeuw een invloedrijk standaardwerk. Al in 1844 ontving Arend er in Leiden een doctoraat in de letteren voor. De schrijver kwam voort uit de historische taal- en letterkunde, maar hield zich daarnaast met wiskunde, dichtkunst en geschiedenis bezig. Een lofdicht op de patriottische historicus Wagenaar uit 1822 geeft zijn plaats in dit vak aan.

De staalgravure in deel II, 3, betreft een passage op blz. 220: 'In Gaasterland, waar de burgerlijke verdeeldheid op het hevigst woedde, werden de verhitte gemoederen door den minderbroeder Jan Brugman, een vermaard prediker, tot bedaren gebragt.' Hij riep een kind, vaderloos door de felle partijstrijd, op, het rechterhandje omhoog te steken wanneer het zijn vader niet zou wreken. Het kind gehoorzaamde. 'Dit vroom bedrog,' schrijft Arend, 'had het gewenste effect.' In de uitdrukking 'praten als Brugman' leeft de gewiekste geestelijke voort. De bedoelde partijstrijd is die tussen de Vetkopers en de Schieringers, waarin Brugman optrad in 1463.

De titelplaat van deel III, 2, evenals de overige taferelen uit dit deel ontworpen door de historieschilder H.J. Scholten, stelt de bekende predikant en geograaf Plancius voor, die met kracht pleitte voor pogingen de noord-oostelijke doorvaart naar Indië te vinden (1593-'97). Dramatisch dieptepunt werd de tocht van Heemskerck en De Rijp: Heemskerck en zijn stuurman Barentz moesten op Nova Zembla overwinteren (zie cat.nr. 33).



121 *Kunstkronijk*, associatie met premiën, tot aanmoediging en verspreiding der schoone kunsten, dertiende jaargang, '-Gravenhage 1852. Groot quarto

Illustratie met onderschrift: 'Rembrandt, de Nachtwacht schilderende, geschilderd door H. Hollander, Cz'

Houtgravure, 8,4 × 6,4 cm, blz. 60

Rechts vooraan, op poot schildersezal: *STAMf*

Amsterdam, Rijksmuseum

Het culturele tijdschrift de *Kunstkronijk*, in deze catalogus herhaaldelijk als bron genoemd, speelde vanaf de oprichting in 1840 een belangrijke rol in de Nederlandse kunstkritiek. Een groot aantal vooraanstaande literatoren en andere kunstliefvenden, van mevrouw Bosboom-Toussaint tot C.W. Opzoomer, van Tollens tot J.A. Alberdingk Thijm, behoorden tot de medewerkers van het tijdschrift.

Bij het artikel 'Herinnering aan het Rembrandtsfeest | 27 mei 1852' door T. van Westrheene Wz. werden twaalf houtgravures afgedrukt, merendeels naar tekeningen van H.F.C. ten Kate, die zich op zijn beurt weer baseerde op schilderijen in de 'feestzaal' (afb. 9). Van de vier 'echte' historiestukken in de zaal, scènes uit Rembrandts leven (ongeveer drieëneenhalf bij twee meter!), zijn er drie door houtgravures in de *Kunstkronijk* bekend gebleven. De schilderijen gingen alle verloren.

De produktieve Henri Hollander, waarvan zeer weinig historiestukken meer te achterhalen zijn, al is ons bekend dat hij er veel heeft gemaakt, heeft Rembrandt in zijn werkzaamheden gesitueerd vlak bij de poort of boog, die ook op de *Nachtwacht* voorkomt, omringd en gadeslagen door de hoofdfiguren van dit schilderij: Banning Cocq, Ruytenburgh en het meisje in het wit. Op de achtergrond de twee converserende schutters, precies zoals zij links op de *Nachtwacht* geportretteerd zijn; zelfs het hondje is niet vergeten.

Op dezelfde bladzijde van de *Kunstkrone* is ook een houtgravure van F.A. Weissenburch (1826-1882) naar A. van Pelt opgenomen: Rembrandt, etsproeven naziende. De houtgraveur van de prent naar Hollander is W.H. Stam (1831-1874).

Literatuur i.v.m. de illustratie

Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, catalogus tentoonstelling, *Het Rembrandtbeeld. Hoe een kunstenaar in de negentiende eeuw een nationale held werd* [inleiding en bijschriften door Veronica Veen], 1977

122 J. van Lennep en Compagnie

Tafereelen uit de Geschiedenis des Vaderlands, tot nut van groot en klein; gemakkelijk voorgesteld [met platen], Amsterdam 1854. Oblong octavo

Plaat IV, 'Het kristendom ingevoerd. 777.'

Lithografie in zwart op geelachtig fond, 11,6 × 18,1 cm

Plaat XXXI, 'Invoering der Inquisitie, 1544.'

Lithografie als boven

Onderin de prent: 'De Inquisitie in volle fleur'

Amsterdam, Rijksmuseum

Dat het voorgeslacht nauwelijks voorwerp van scherts en spotternij kon zijn bewijst het lot van dit boekje met vierregelige rijmpjes van Jacob van Lennep (1802-1868) en tekeningen van Pieter van Loon (1801-1873). De schrijver had in het voorwoord toch gewaarschuwd: 'Voor al zoodanige platen treffen de verbeelding, waarop iets heel akeligs, of heel gek is voorgesteld'. Desondanks liep men te hoop tegen deze goedmoedige aanval van spotlust, met als uitschieter een 'strafdicht' van dr. W. Hecker, dat Van Lennep in een *Verantwoording over de uitgave* apart vermeldt. Eén van de zeventien coupletten luidt:

*Zoo wordt het best de stem van 't onvervalscht
geweten
In 't argeloos gemoed van jong of oud gesmoord;
Zoo't allerbest de band van liefde losgereten;
Zoo schaamte en eergevoel als vodderij
versmeten
En de onschuld in de kiem verstikt en dood
gemoord.*

Deze en dergelijke reacties brachten schrijver en tekenaar in verlegenheid. De uitgave werd na drie afleveringen stopgezet; de rest van de illustraties bestaat alleen in getekend ontwerp. Van Loon suggereerde bovendien de reeds uitgegeven deeltjes uit de handel te nemen: 'Het boekje uit de wereld, zijn wij weer over eenigen tijd zoete jongens, maar maak u geen illusie, nog lang blijven wij afschuwelijke bedervers der jeugd; in een woord *beesten*, die al wat goed en edel is trachten te verstikken.' De schrijver vindt zelf de tekeningen erg sterk: 'een kracht, een juistheid van uitdrukking en een waarheid [...], hoedanige maar zeldzaam in de meest uitvoerige werken van beroemde kunstenaars worden gevonden'.



Hij verklaart zich tegen ‘vergoding’ van het voorgeslacht.

Het gedicht van Van Lennep bij plaat IV luidt:

*Geen Fries kon nog A van B onderscheiden
En was niet veel meer dan een blinde Heiden,
Toen Wilfried, Aelbert en anderen meer
De kennis hier brachten der Kristlijke leer.*

Het cursief daaronder is niet van zijn hand:

*Lees nu maar braaf traktaatjens
Dan zijn we goeie maatjens.*

Het gedicht bij plaat XXXI:

*Onder Karel v kregen wij hier de Inquisitie,
Dit bracht de Gereformeerden in een hoogst
onaangename positie;
Want beboet, gehangen of verbrand te worden
omdat men in den Bijbel leest
Is van oudsher alles behalve vermakelijk
geweest.*

De uitvouwbare inlas toont recto een ‘Galop Infernal’, allegro voor zang en piano, verso de tekst hiervoor, waarin de regels:

*Ketters branden net als vet,
Hoor ze knappen, wat een pret!*

Literatuur i.v.m. het boek

J. van Lennep, *Verantwoording over de uitgave der ‘Tafereelen [...]*, Amsterdam 1854

Catalogus tentoonstelling *Pieter van Loon (1801-1873)*, Amsterdam, Stichting van Loon, 1973-74. Inleiding van Elisabeth Trapman-Labouchere





123 Jacob van Lennep

De Pleegzoon in Romantische werken van mr. J. van Lennep, deel I en II, Rotterdam 1856. Octavo

Frontispice van deel I met onderschrift: 'blz. 118'

Staalgravure, 10,5 × 7,3 cm

Linksonder: *C. Rochussen del.* Rechtsonder: *W. Steelink sculps.*

Amsterdam, Universiteitsbibliotheek

De Pleegzoon is de eerste historische roman van Jacob van Lennep (1802-1868). Over het verschijnsel historische roman wordt in Inleiding I betoogd dat het eerste voorbeeld van dit genre in 1829 verscheen: *De Schildknaap, een oorspronkelijk historisch romantisch verhaal* door Margaretha de Neufville. Toen had de jonge Jacob, overigens haar neef, echter al twee jaar het manuscript van zijn *Pleegzoon* klaarliggen. Pas in 1833, zes jaar later, na successen in de huiselijke kring bij het voorlezen, liet hij het uitgeven. Misschien liet de scherpe tekening van de Noord-Zuidverhoudingen in deze roman over de tijd van Maurits, in het bijzonder de underdog-rol van het katholicisme, die naar het idee van de schrijver moeilijk toe. 'Papen', 'afgodendienaars', zijn geen uitzonderlijke termen, jezuïeten blijven kindermoordenaars.

Voor het illustreren van historische onderwerpen werd dikwijls Charles Rochussen aangetrokken, die behalve schilder een belangrijk graficus en illustrator was. De staalgravure van Steelink naar zijn ontwerp vat enige momenten op blz. 118 van de roman samen: de baron van Sonheuvel, held van deze episode, wijst zijn bediende Bouke terecht wanneer deze de weduwe van de vermoorde Spaanse overste Velasco (op de grond) wil vasthouden; zij zou met de jezuïeten samenspannen. Rochussen toont haar dan al weglopend, terwijl de toestemming hiertoe nog niet gebleken is. De houding van Bouke, 'het kind opnemende en te gelijk de hond strelende', is aan

een derde moment ontleend, na de aftocht van de weduwe. Men begrijpt dat de baron het kind als 'pleegzoon' opneemt.

Willem Steelink sr. (1826-1913) maakte ook de staalgravure op de titelpagina naar de tekening van d'Arnaud Gerkens (1823-1892) waar een gesprek tussen de predikant Raesfelt en de baron getoond wordt.

Literatuur i.v.m. het boek

J. Koopmans, 'Jacob van Lennep en zijn eerste roman' in *De Beweging*, IX (1913), 2, blz. 113 e.v.



124 W.J. Hofdijk

Ons voorgeslacht, deel I, Haarlem 1859. Quarto

Illustratie met onderschrift: 'Een rechtspleging'

Lithografie in grijs en zwart, 13,4 × 21,6 cm t.o. blz. 161

Linksonder: *Ch⁵ Rochussen op steen*. Gedrukt bij Emrik en Binger, Haarlem

Amsterdam, Universiteitsbibliotheek

Naast historisch dichtwerk, waaronder *Kennemerland* en *Heiligerlee* schreef W.J. Hofdijk (1816-1888) een reeks 'populair wetenschappelijke' geschriften over de geschiedenis van het Nederlandse volk en zijn beschaving, een reeks die tussen 1853 en 1864 verscheen. Potgieter zag als verdienste van dit proza, dat het de kennis van het nationale verleden democratiseerde (*De Gids* XXI, 1875, 1, blz. 31 e.v.). De nadruk bij Hofdijk ligt op geschiedschrijving van zeden en gewoonten, doorspekt met gedramatiseerde episodes.

Ook in *Ons Voorgeslacht* wordt dit procédé gevolgd. Op pagina 161 naast de litho wordt in felle kleuren de ophangpartij geschilderd, resultaat van een summiere procesgang: 'De onzalige moordenaar wordt aangegrepen, een koord wordt wech genomen van den steen. Een eind van die koord vliegt weldra boven over een der lagere takken [...] Een rauwe kreet rijst uit den wemelenden hoop; [...] Daar rijst een hoofd [...]'

Zie over het belang van Charles Rochussen als boekillustrator cat.nr. 123. Ook Hofdijk zelf heeft hier een mening over: van de eerste klas lithografen die aan het zesdelige werk meewerken, waaronder C. Springer en K. Karsen, slaat hij in zijn 'Voorbericht' Rochussen het hoogste aan. Hij noemt hem 'onze eenigen Rochussen', en in een noot gaat hij hier verder op in: 'Dezen genialen kunstenaar, op wiens vriendschap ik mij beroem, blijf ik mijn verderen arbeid dringend aanbevelen. Zijn heldere blik op het leven in de verschillende tijdperken onzer historie gaat die, van menigen Oudheid- en Geschiedkenner onder ons te boven, en in wetenschappelijke kennis staat hij met velen hunner gelijk.'

Latere drukken van *Ons Voorgeslacht* geven verkleinde anonieme kopieën van de originele litho's van de eerste druk (en de tweede voorzover in quarto).

125 P.H. Witkamp***Geschiedenis der Zeventien Nederlanden, deel I, (met wapenkaart en 370 houtgravuren). Amsterdam 1873. Quarto***

Illustratie met opschrift: ‘Gijsbrecht II bouwt een kasteel aan den Amstelmond’

Houtgravure, 14,4 × 20,2 cm, blz. 440

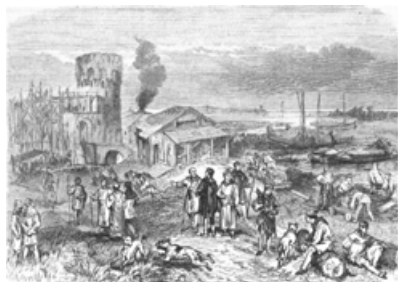
Gesigeneerd in de voorstelling linksonder: *F. Weissenbruch sc.* Rechtsonder: *C.R.*

Amsterdam, Universiteitsbibliotheek

Gezien het grote aantal aardrijkskundige leerboeken en atlassen, dat P.H. Witkamp op zijn naam heeft staan, is deze schrijver duidelijk uit de geografische hoek afkomstig. Maar een *Theorie der rekenkunst* (1849) en een reeks artikelen over de geschiedenis van dierentuin en zoölogie (1888) maken hem moeilijker plaatsbaar. Een feit is dat zijn geschiedkundige werken zich kenmerken door een levendige aandacht voor het moeizame ontstaan van lands- en gewestelijke grenzen. Bij de eerste druk van zijn *Geschiedenis der Zeventien Nederlanden* (drie delen, twee banden, 1873 en 1880) liet hij dan ook prompt een *Historische Atlas* verschijnen (1881).

Het eerste deel van de *Geschiedenis* is het overvloedigst geïllustreerd. Naast al bestaande blokken naar G. Doré, E. Bayard en van de houtgraveur Henry Brown werden houtgravures gemaakt naar originele (speciaal voor dit boek gemaakte) tekeningen van Nederlandse kunstenaars, onder wie de historieschilders Charles Rochussen, A.F. Zürcher, J.W.F. Kachel en K.F. Philippeau opvallen. De historieschilderkunst dringt in dit boekwerk het veelzijdigst door.

De prent van F.A. Weissenbruch naar Charles Rochussen heeft betrekking op de tekst van blz. 439, kolom 2, waar de allervroegste fase van Amsterdam wordt geschetst. Na het optreden van de Kennemers in 1204, waarbij het oude kasteel van de heren van Amstel in de as werd gelegd, het Gijsbrecht II een nieuwe residentie optrekken, deze keer op een meer verdedigbare plek. In de zeventiende eeuw werd nog een wenteltrap van dit slot gevonden. Op de andere oever verrees langzaam een ‘buurt’ (blz. 442, kolom 2), het latere Amsterdam. Deze opvatting over de ontstaansgeschiedenis van de stad wordt tegenwoordig niet meer gehuldigd.



126 A.L.G. Bosboom-Toussaint e.a.

In Memoriam | taferelen uit Hollands tachtigjarigen strijd | met etsen van William Unger naar tekeningen van Ch. Rochussen en Herman ten Kate, Haarlem 1873. Groot Quarto

Illustratie bij het zevende artikel met onderschrift: ‘Beleg van Alkmaar’

Ets, 13,4 × 18,6 cm

Linksonder: *Herman ten Kate del.* Rechtsonder: *W. Unger sculps.* Gedrukt bij Fr. Felsing, München

Amsterdam, particuliere verzameling

Het boek bevat een aantal bijdragen van onder meer mevrouw Bosboom-Toussaint, Jan ten Brink, John Motley en Robert Fruin over de vroege fase van de tachtigjarige oorlog. Het laatste artikel, van Allard Pierson, behandelt de dood van Willem van Oranje.

Als derde en zevende in de reeks treedt mevrouw Bosboom-Toussaint op, inmiddels als nauwgezet schrijfster van historische romans bekend geworden. In het artikel ‘Alkmaars beleg ten jare 1573’ beschrijft zij de gebeurtenissen van de 8ste oktober 1573 in haar geboortestad. Vooraf gaat een inleiding, die onder meer op het belang van Motley's *Opkomst der Verenigde Nederlanden* wijst, de Alkmaarse bevolking aanspoort tot jaarlijks herdenken en de plaatselijke katholieken het verzuimen hiervan verwijt.

De ets van Unger naar Ten Kate geeft het bekende moment weer, waarop een van de Spanjaarden, die een vaandel op het bolwerk hadden kunnen planten ‘als met een zeis [...] de beide beenen’ afgemaaid werden. Ten Kate heeft dit moment ook gevangen in zijn schilderij voor de Arti-galerij, waar de toelichting van de bloedige geschiedenis een soort grap maakt: de burger, Kitmans, weet tijdens het ‘maaien’ nog een gevatte opmerking te maken. De ets geeft, op kleine wijzigingen na, een detail uit het (eerdere) schilderij, waarin zich een en ander midden boven in de compositie afspeelt.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Van Lennep, Moll & Ter Gouw, blz. 205-206, met reproductieprent door C.L. van Kesteren



[Schoolplaten]



ca. 695

127 Ch. Rochussen 1814-1894

Willibrord op Walcheren

Schoolplaat, 56,5 × 73 cm

Ch. Rochussen del. | Lith. S. Lankhout & Co 's Hage. | Uitg. v. Joh. Ijkema,
Den Haag, Vierde druk

Datering: ca. 1886

Amsterdam, Universiteitsbibliotheek

De schoolplaat toont het moment waarop de Engels-Ierse zendeling Willibrord met enkele metgezellen dreigt te worden aangevallen nadat hij een afgodsbeeld heeft omgegooid. De gebeurtenis speelde zich af op Walcheren, in de buurt van Domburg, waarschijnlijk kort nadat Willibrord te Rome tot aartsbisschop van de Friezen gewijd was. Het zuidelijk deel van 'Frisia', waartoe ook Zeeland behoorde, was enkele jaren tevoren door de Frankische hofmeier Pepijn II op de Friese koning Radboud veroverd. Hoewel Willibrord al vijf jaar onder de bescherming van Pepijn in dit gebied predikte was het christendom nog lang niet overal doorgedrongen, zoals blijkt uit de heidense godsdienstplechtigheid die Willibrord bij zijn aankomst op Walcheren verstoorde.

Het is opvallend dat Rochussen als godheid een Romeins Mercuriusbeeld uitbeeldt. Bij Alcuinus, eind achtste eeuw, wordt slechts van een afgodsbeeld gesproken, later, zoals bij Melis Stoke, over een Mercurius- of Wodansbeeld. Op veel achttiende-eeuwse afbeeldingen is een Mercuriusbeeld te zien, maar vanaf het eind van de eeuw wordt bijna uitsluitend een Wodansbeeld afgebeeld. Rochussen baseerde zijn schoolplaat vooral op Witkamp, die schrijft dat Willibrord na het verbrijzelen van het beeld door iemand uit de vertoornde menigte werd aangevallen en verwond. Alle bronnen spreken echter over een bewaker van het heiligdom, niet een willekeurig iemand uit de menigte. Alcuinus beschrijft dat Willibrord bij deze aanval door een wonder ongedeerd bleef terwijl latere schrijvers wél van een verwonding melding maken die echter wonderbaarlijk snel genas. Hoewel Willibrordus als belangrijkste bringer van het christendom in de Lage Landen al lang zowel voor protestanten als katholieken een aanvaardbare figuur was, hadden bepaalde kringen wel moeite met de wonderbare genezing aan het eind van dit verhaal. Witkamp schrijft dat Willibrordus wel gewond werd maar niet dodelijk. Kanon zegt in zijn toelichting op de schoolplaats dat Willibrord in het geheel niet gewond werd maar op ons onbekende wijze de razende menigte tot kalmte bracht.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

- Alcuinus, *Vita S. Willibrordi*, liber I, Acta Sanctorum Novembris III, Brussel 1910, blz. 443
Melis Stoke, I, blz. 15-19

P.H. Witkamp, *Geschiedenis der Zeventien Nederlanden*. 1, Arnhem-Nijmegen 1882, blz, 119

C. Dekker, *Zuid-Beveland. De historische geografie en de instellingen van een Zeeuws eiland in de Middeleeuwen* (dissertatie Amsterdam), Assen 1971, blz. 45-52

Literatuur i.v.m. de schoolplaat

D. Kanon, *Vertellingen bij de historieplaten van Ykema. Een leesboek voor de lagere school*, 's-Gravenhage 1889, 1893², blz. 12-13

Georges Kiesel, *Der heilige Willibrord im Zeugnis der Bildenden Kunst; Ikonographie des Apostels der Niederlande*, Luxembourg 1969

1555

128 J.H. Isings 1884-1977

Karel V doet afstand van de regering

Schoolplaat, 83 × 111 cm

Gesigneerd en gedateerd: *Isings 27 + 51*

Amsterdam, Rijksmuseum

Op 25 oktober 1555 deed Karel v in de grote zaal van het paleis der hertogen van Brabant afstand van de regering ten gunste van zijn zoon Philips. Een uitzonderlijke gebeurtenis: dat een vorst bij het leven de kroon overdroeg aan zijn opvolger, was iets dan men in Europa heel de middeleeuwen door niet had gekend. Vorsten, edellieden, en afgevaardigden van de verschillende Staten waren naar Brussel gekomen om deze met veel luister geësceneerde plechtigheid bij te wonen. Op deze schoolplaat ziet men een oude en afgeleefde Karel v, steunend op de schouder van zijn gunsteling, de nog jonge Prins van Oranje, zijn onderdanen toespreken.

De keizer had zojuist onverwachts (het stond waarschijnlijk niet in het programma) het woord overgenomen van Philibert van Brussel. Deze was bezig namens de keizer in officiële bewoordingen uiteen te zetten, waarom de keizer besloten had om afstand te doen. Nu spreekt Karel zelf, geholpen door de aantekeningen, die hij in zijn boekje heeft neergeschreven. Met bewogen stem brengt hij enkele belangrijke momenten uit zijn regeringsperiode in herinnering. Tijdgenoten vertellen dat Karel af en toe zijn tranen de vrije loop liet, en dat zijn gehoor tot tranen toe bewogen was.

Isings' schoolplaat geeft de belangrijkste getuigen van deze plechtigheid weer. De keizer zelf valt op door zijn eenvoudige kleding, welke hij bewust bij deze gelegenheid heeft willen dragen en die bovendien getuigt van de rouw om zijn moeder. Rechts van de keizer staat Philips; tussen beide figuren in is het hoofd van Granvelle zichtbaar. Naast Philips staat de toekomstige keizer Ferdinand van Oostenrijk. Van de vrouwen zit 's keizers zuster, de landvoogdes Maria van Hongarije het dichtst bij de troon. Onder de bijna allemaal te identificeren personen zijn de ridders van het Gulden Vlies te herkennen aan hun uniforme kledij. Zij dragen de zogeheten rolkaproenen op het hoofd.

De troonsafstand van Karel v, of kortweg de Abdicatie, beschouwde Potgieter als een zo gewichtige gebeurtenis uit de Nederlandse geschiedenis, dat hij een voorstelling ervan een plaats toedacht in de voorhof van zijn denkbeeldig Rijksmuseum. Toen Potgieter later oog in oog kwam te staan met de veelbejubelde *Abdicatie* van Louis Gallait (cat.nr. 128A), stak ook hij zijn bewondering niet onder stoelen of banken. De reputatie van Gallaits tafereel was tot in onze eeuw zo groot, dat men bij de firma Wolters er aanvankelijk aan dacht een reproductie naar het schilderij als schoolplaat te gebruiken.

Het is instructief om de uit 1841 stammende Gallait met Isings' schoolplaat te vergelijken. Bij Isings is Karel afgebeeld, terwijl hij zijn onderdanen toespreekt. De ontroering op zijn gezicht is nauwelijks merkbaar. Gallait heeft daarentegen het meest dramatische moment van de plechtigheid uitgekozen, waarin Philips op zijn knieën

neervalt en zijn vader zijn onwaardigheid bekennt. Immerzeel zegt: ‘De kunstenaar heeft het ogenblik gekozen dat Karel, zijne laatste woorden gesproken hebbende, zijne tranen niet meer kan bedwingen, en de talrijke aanwezigen door verschillende aandoeningen bewogen zijn.’ In dat ene moment had Gallait zo treffend iets van het toekomstige conflict tussen Spanje en de Nederlanden weten uit te drukken, dat een criticus in de blik en de houding van Willem nu reeds zijn plannen tegen Philips meende op te merken.

Literatuur i.v.m. de schoolplaat

Kunstkronijk 1841, blz. 15

Immerzeel 1855, blz. 260

J.W. de Jongh, ‘Karel v doet afstand van de regering’ in *Schoolplaten voor de vaderlandse geschiedenis*, Groningen-Djakarta z.j.

Gulden Sporen III, blz. 47-61



CAT.NR. 128A L. Gallait, *Troonsafstand van Karel v.* Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (bruikleen aan het Musée des Beaux-Arts, Doornik)

1564**129 J.H. Isings 1884-1977****‘Willem van Oranje in de Raad van State 31 december 1564’**

Schoolplaat, 83 × 111 cm

Gesigneerd: *Isings*

Datering: na 1951

Amsterdam, Rijksmuseum

Voor het onderwerp zij verwezen naar het schilderij van Israëls (cat.nr. 14), waar dezelfde gebeurtenis is weergegeven. Isings lijkt de compositie in grote lijnen van Israëls te hebben overgenomen. In de keuze van de afgebeelde personen zijn er slechts geringe verschillen op te merken. De monnik met de Spaanse soldaten achter hem is vervangen door Margaretha's geheim-secretaris, de spanjaard Armenteros. Tussen Oranje en Viglius heeft Hopperus, een gedweë ambtenaar en in de raad bekend als ‘Oui Madame’, een plaats gekregen.

Belangrijker dan deze details is het verschil in opvatting tussen Israëls en Isings. Bij Israëls gaat het erom de spanning van het moment, die door Willems optreden is teweeggebracht, voelbaar te maken. Bij Isings overheerst de zorg voor het historisch verantwoorde detail.

In de door Wolters uitgegeven handleiding bij de schoolplaat geeft Isings zelf verantwoording van de door hem geraadpleegde autoriteiten (onder anderen de historicus Geyl), bronnen en kunstvoorwerpen, die tot model hebben gediend. Om een voorbeeld te noemen: het wandtapijt links op de schoolplaat, dat de slag bij Roncevaux voorstelt, stamt uit een zestiende-eeuws Doorniks atelier en is door Isings gezien op de tentoonstelling *Bourgondische Pracht*, die in 1951 in het Rijksmuseum gehouden werd.

Ondanks het streven naar een zo groot mogelijke historische waarheidsgetrouwheid, verklaarde Isings in een enkel geval niet buiten een zekere mate van idealisering te kunnen: ‘Van Margaretha kon ik niet anders dan een geflatteerde voorstelling geven. De eerlijk vermelde werkelijkheid zou als bespotting voorkomen.’ De door de kunstenaar geraadpleegde bron Strada vermeldt namelijk: ‘Oock hadde sy een weynich baerts aen haer opperste lippe, en aen hare kinne [...]’.

Literatuur i.v.m. de schoolplaat

J.J. Moerman, ‘Willem van Oranje in de Raad van State’ in *Schoolplaten voor de vaderlandse geschiedenis*, Groningen-Djakarta z.j.
Gulden Sporen III, blz. 63-77



1673

130 Ch. Rochussen 1814-1894

De Ruyter komt Cornelis Tromp te hulp in de slag bij Schoneveld

Schoolplaat, 56 × 73,5 cm

Naar Ch. Rochussen door S. Lankhout en Zoon, uitgave Joh. Ykema, Den Haag

Opschrift: 'Cornelis Tromp: Daar komt Be. vaer'

Gedateerd: 1881

Amsterdam, Universiteitsbibliotheek

In de slag bij Schoneveld tegen de Engelsen en de Fransen op 7 juni 1673 raakte het eskader van Cornelis Tromp in de middag gescheiden van de hoofdmacht onder De Ruyter. Tromp voerde een verwoede strijd tegen een overmacht van vijandelijke schepen. Toen De Ruyter met zijn vloot weer in zicht kwam om Tromp te hulp te komen, riep deze met blijdschap uit: 'Mannen, daar is Bestevaer, die komt ons helpen. Ik zal hem ook niet verlaten zolang als ik adem kan scheppen.'

Literatuur i.v.m. het onderwerp

Leven en bedrijf van den vermaarden zeeheld Cornelis Tromp, Amsterdam 1692, blz. 437

J.C.M. Warnsinck, *Admiraal De Ruyter, de zeeslag op Schooneveld 1673*, 's-Gravenhage 1930, blz. 49

Literatuur i.v.m. de schoolplaat

D. Kanon, *Vertellingen bij de historieplaten van Ykema, een leesboek voor de lagere school*, 's-Gravenhage 1889¹, 1893², blz. 64-66

Niet bij Franken & Obreen, cf. nr. 953



CORNELIS TROMP: DAAR KOMT BESTEVAER



1665**131 J.H. Isings 1884-1977****‘Rembrandt in zijn “Schildercaemer”, 1665’**

Aquarel, 70 × 100 cm, ontwerp voor een schoolplaat

Gesigeneerd en gedateerd: *Isings IX '63*

Groningen, Wolters-Noordhoff BV

Hier zien we een gelouterde Rembrandt. Althans, dat heeft Isings willen uitbeelden. En hoe is Rembrandt tot die loutering gekomen? Enkele zinnen van Isings zullen het voor ons duidelijk maken. ‘Kort na het gereedkomen, van dit grote, scherp bestreden en miskende tafereel [de *Nachtwacht*], sterft Saskia (1642). Drie kinderen uit dit huwelijk waren haar vóórgegaan. [...] De beproefde kunstenaar blijft onverzwakt in de al dieper peilende scheppingen getuigen. [...] Eindelijk moet hij de wanhopige strijd tegen de schuldeisers opgeven. [...] Hij is geen voor altijd belaste en dus onteerde schuldenaar. Jhr. Mr. Backer heeft aangetoond, dat men bij Rembrandt niet mag spreken van een bankroet of faillissement. [...] Het is nu 1660 [...] Hij zocht geen schittering. Zijn gestalten zijn stil geworden. Het innerlijke leven, het eigenlijke, dat hij zo innig heeft doorschouwd, spreekt tot hem. [...] Rembrandt bewoog zich nimmer in het bruisende en overmoedige kunstenaarsleven, [...] Die ijdele maskerade was hem een leugen’. Kortom één stuk ellendig leven.

Maar de werkelijkheid was niet zó ellendig als Isings en velen met hem het hebben willen voorstellen. Zo is de *Nachtwacht* tijdens Rembrandts leven helemaal niet afgekeurd. Omstreeks 1650 trof de financiële nood wel meer mensen, omdat het toen met de economie slecht ging. Bovendien wijst Isings ten onrechte op Rembrandts onverschilligheid tegenover het ‘bruisende’ kunstenaarsleven, omdat dit eenvoudigweg niet bestond: hier wreekt zich Isings' eigen projectie op de zeventiende eeuw. Voor hem is dus de edele, ingekeerde, berustende Rembrandt de ideale Rembrandt. Vandaar dat hij de oude - en dus gelouterde - Rembrandt afbeeldt, zijn laatste jaren in één tafereel samenvattend. Zoals Isings de schilder van alle smetten probeert vrij te pleiten, zo beeldt hij hem ook uit: in een onbesmeurde chique huisjas.

Rembrandt ruilt op deze aquarel met zijn zoon Titus, inmiddels kunsthandelaar, een exemplaar van zijn *Honderdguldensprent* voor een werk van een groot buitenlands meester. De trouwe vriend tijdens zijn laatste levensjaren, de apotheker en kunsthandelaar Abraham Francen, links in het beeld, kijkt op uit één van Rembrandts kunstportefeuilles. Van Rembrandts werken zien we *David harpspelend voor Saul*, *Het Joodse Bruidje*, één van de Alexander-portretten en links een album met tekeningen. Of de *David en Saul* van Rembrandts hand is, wordt tegenwoordig betwijfeld. Dat dit schilderij in 1665 op Rembrandts ezel gestaan heeft, is dus zeer onzeker. *Het Joodse Bruidje* moet volgens Isings betrekking hebben op Titus' verloving met Magdalena van Loo in 1665. Maar dit schilderij zal eerder als een portretopdracht door iemand anders beschouwd moeten worden. In dat geval kan het niet als behorend tot Rembrandts collectie in zijn atelier hangen. Het Alexander-portret werd op bestelling gemaakt en was in 1665 al weggezonden. Verder zijn als attributen

onder meer afgebeeld de statenbijbel, een bekende inspiratiebron voor Rembrandt, een uit het faillissement geredde deftige vouwstoel, met fluweel bekleed, en een schoongemaakt palet als 'symbool van onafgebroken werkzaamheid'.

Tot zover deze met kritiek doorvlochten beschrijving: twintigste-eeuwse 'kunstkritiek' op een eigentijds 'historiestuk'.

Literatuur i.v.m. de schoolplaat

Gulden Sporen, IV, Groningen 1976, blz. 125-143



1787

132 J.J.R. de Wetstein Pfister 1867-1942

De aanhouding van prinses Wilhelmina aan de Goejanverwellesluis op 28 juni 1787

Schoolplaat, 83 × 110 cm

Naar J.J.R. de Wetstein Pfister, uitgave J.B. Wolters, Groningen

Gedateerd: 1911

Amsterdam, Universiteitsbibliotheek

‘De plaat brengt het moment in beeld, waarop de Prinses en haar gevolg uit de koetsen zijn gestegen en zich naar de pont zullen begeven, onder geleide van de Goudsche Vrijkorporisten, die hen over den Hollandschen IJsel zullen voeren naar de woning van den landbouwer Leeuwenhoek. Het is 28 juni 1787 tegen 7 uur in den namiddag.’

Stadhouder Willem v en zijn vrouw prinses Wilhelmina van Pruisen waren in september 1785 uit Den Haag vertrokken om zich in Nijmegen te vestigen. Zij waren daartoe genoodzaakt nadat de patriotsgezinde Staten van Holland de militaire macht van de stadhouder ingrijpend hadden besnoeid. De prinses nu wilde naar Den Haag reizen om de stemming daar ten gunste van de prinsgezinden te doen omslaan. Op weg daarheen werd zij echter bij Goejanverwellesluis door een patriots vrijkorps aangehouden en gedwongen onverrichterzake naar Nijmegen terug te keren, nadat de Staten van Holland haar doorlating hadden geweigerd. Deze grievende gebeurtenis is voor haar de directe aanleiding geweest om haar broer, de koning van Pruisen, te hulp te roepen. In september maakten Pruisische troepen een eind aan de politieke macht van de patriotten.

De tekenaar heeft zowel door studie ter plaatse als door gebruik van oude prenten zich zo goed mogelijk van de topografische situatie op de hoogte gebracht. Alle hoofdfiguren op de plaat zijn identificeerbaar, hun aanwezigheid berust op onderzoek van bronnen en literatuur. Voor de uniformen kon de tekenaar te rade gaan bij zijn vriend, de schilder J. Hoynk van Papendrecht, een specialist op dit gebied.

‘Juist zoals kinderen zulk een gebeurtenis zich gaarne voorstellen, zoo heeft de kunstenaar ze afgebeeld: dramatisch, romantisch en tegelijk realistisch.’

Literatuur l.v.m. de schoolplaat

J.W. de Jongh & H. Wagenvoort, *Schoolplaten voor de Vaderlandsche Geschiedenis: de aanhouding van Prinses Wilhelmina aan de Goejanverwellesluis, 1787*, Groningen-Den Haag z.j.



1795

133 G.J. Sijthoff 1867-1949

‘Het dansen om de vrijheidsboom (te Delft, 1796)’

Schoolplaat, 60 × 73,5 cm

Naar G.J. Sijthoff door Emrik & Binger, Haarlem, uitgegeven door N. Veenstra, 's-Gravenhage

Amsterdam, Universiteitsbibliotheek

De burgers en burgeressen van Delft dansen op 4 februari 1795 om de Vrijheidsboom, die op de Markt tussen de Nieuwe Kerk en het Stadhuis was neergezet.

In veel steden ging de komst van de Fransen met Vrijheidsfeesten gepaard. De Franse generaal Dumonceau schreef een dergelijke festiviteit voor de stad Delft voor: ‘[...] Ik verheug mij in het vooruitzicht dat te eenigen dage de gelukkige Bataaf onder de schaduw van deezzen geheiligden boom zijne kinderen zal doen leezen dit gedenkwaardig opschrift “Het Vrije Holland aan de Franschen dankbaar.”’

Deze schoolplaat - met foutief jaartal 1796 in plaats van 1795 - is een vrije kopie naar een prent uit de tijd door J. Jelgerhuis Rzn (Atlas FM, nr. 5344).

Literatuur i.v.m. het onderwerp

C. Gijsberti Hodenpijl, ‘Revolutiedagen te Delft in 1795’ in *Elseviers Geïllustreerd Maandblad*, juli 1899, blz. 72-81



1894**134 J. Hoyneck van Papendrecht 1858-1933*****De verovering van Tjakranegara op Lombok. 1894***

Schoolplaat, 82,5 × 110 cm

Gesigeneerd en gedateerd: *J Hoyneck v Papendrecht 1910*

Uitgave van J.B. Wolters, Groningen-Den Haag

Amsterdam, Universiteitsbibliotheek

De schoolplaat toont het moment waarop enkele adellijke Balinezen een uitval doen vanuit een tempeltje op een particulier erf naar de militairen van het Nederlandsch-Indische leger die bezig zijn Tjakranegara, de hoofdplaats van Lombok te veroveren.

Meer dan bij de toen nog steeds slepende Atjeh-oorlog konden na afloop van de Lombokexpeditie terugkerende militairen als helden verwelkomd worden. Zowel de aanleiding tot de Atjeh-oorlog als het geringe succes van het Nederlandse optreden aldaar hadden het enthousiasme voor het betoonde 'heldendom' getemperd. Bij de Lombok-expeditie lag dat anders. De direkte aanleiding om dit zelfstandige eiland onder Nederlands gezag terug te brengen was een hulpverzoek van de oorspronkelijke bewoners, de Sasaks, aan het Nederlands-Indische gouvernement. De Sasaks waren uit alle belangrijke posities verdrongen door Balinezen. Allerlei wantoestanden die hier voor de Sasaks uit voortvloeden waren er de oorzaak van dat in 1891 een opstand uitbrak. Al spoedig vroegen de veel te zwakke Sasaks steun aan de Nederlanders, maar het duurde tot 1894 voordat het Nederlands-Indische bestuur aan deze hulproep gehoor gaf. Nadat de vorst van Lombok een aantal eisen ter verbetering van de situatie der Sasaks afgewezen had stuurde men troepen naar het eiland. Aanvankelijk verliep alles vreedzaam, maar toen het de Balinese adel duidelijk werd wat precies de nieuwe Nederlandse eisen inhielden, braken in de nacht van 25 op 26 augustus hevige gevechten uit. Binnen twee dagen waren de Nederlands-Indische troepen teruggedreven naar hun landingsplaats. Deze Balinese aanval werd met verontwaardiging betiteld als het 'Verraad van Lombok' zonder erbij te denken dat voor de Balinezen de Nederlanders slechts buitenlandse bezettingstroepen waren aan wie ook nog oorlogsschatting moest worden betaald. In november zetten de Nederlands-Indische troepen de tegenaanval in. Vrij spoedig veroverde men de plaats Mataram van waaruit op 16 en 17 november het nabijgelegen Tjakranegara werd beschoten. Op de 18de volgde de Nederlandse aanval op de stad. Veel last ondervond men van het feit dat alle Balinese erven omgeven waren door metershoge kleimuren, die een ideale dekking boden aan sluipschutters. Erf voor erf moest veroverd worden.

De schoolplaat toont een dergelijk gevecht. Nederlandse infanteristen in tropenuitrusting zijn door de poort een erf binnen gedrongen. Vanuit het tempeltje, het enige stenen gebouw op zo'n erf, doen de eigenaars, leden van de Balinese adel, een lansuitval (poepotan) die niet kan opwegen tegen het Nederlandse geweevuur.

Op de achtergrond is nog een houten offerhuisje te zien. De onaanzienlijke woongebouwen op het erf zijn niet afgebeeld.

's Middags bestormde men tevergeefs een aantal malen het vorstenverblijf (poeri). De volgende ochtend bleken de verdedigers zich teruggetrokken te hebben. Weer een dag later wist men de vorst in de plaats Sasari gevangen te nemen. Uit de buitgemaakte vorstelijke schatten werden de kosten van de expeditie betaald en van het veroverde bronzen geschut maakte men het Lombokkruis, een ereteken dat aan alle deelnemers van de expeditie werd uitgereikt. In de stroom van artikelen en boeken die al spoedig over de Lombok-expeditie loskwam, werden de Sasaks voortdurend afgeschilderd als luie en lafhartige bondgenoten, aan wie het Nederlands-Indische leger geen enkele steun had; de Balinezen werden beschreven als zeer dappere tegenstanders, bereid om zich tot de laatste druppel bloed te verdedigen. Hierdoor straalde des te meer licht af op de Nederlandse militairen die uiteindelijk de overwinning hadden behaald.

Literatuur i.v.m. het onderwerp

R.A. Oosterhout, *Onze expeditie naar Lombok; eene schets van het leven van den soldaat in Indië*, Amsterdam 1895

W. Cool, *De Lombok-expeditie*, Batavia-'s-Gravenhage 1896

J.H.E. van de Wal, *De expeditie naar Lombok in 1894*, 's-Gravenhage 1962

Literatuur i.v.m. de schoolplaat

J.W. de Jongh, *De verovering van Tjakranegara op Lombok, 1894*, (J.W. de Jongh & H. Wagenvoort, *Schoolplaten voor de Vaderlandsche Geschiedenis*), Groningen-Den Haag z.j.

Herkomst der foto's

- AMSTERDAM Tjeerd Frederikse: cat.nr. 104A
 Gemeentelijke Archiefdienst: afb. 9
 Stedelijk Museum: afb. 20, cat.nrs. 5, 14, 22A, 29, 42, 63, 68-87, 70A
 Theatermuseum: afb. 12
 Universiteitsbibliotheek: afb. 21, 22, cat.nrs. 16A, 46, 101, 117-119, 123, 125, 127, 130, 132-134
 Vereniging Nederlandsch Historisch Scheepvaart Museum: cat.nr. 66
- BOSTON Public Library: afb. 1
- BRUSSEL ACL: cat.nrs. 16, 26, 26A, 51, 128A
- DELFT Stedelijk Museum 'Het Prinsenhof': cat.nr. 4
- DORDRECHT Foto Stijns: afb. 11, cat.nr. 6, 12, 34, 54
 Gemeentearchief: cat.nr. 53A
- EINDHOVEN Kunsthandel A.H. Bies: cat.nr. 53
- GORSSEL A. Meine Jansen: cat.nr. 32
- 'S-GRAVENHAGE Collectie Haags Gemeente Museum: cat.nr. 99
 Gebrs. Delboy: cat.nr. 105A
 Dienst verspreide rijkskollekties: cat.nrs. 7, 8, 13
 A. Dingjan: cat.nrs. 21A, 23, 43
 Koninklijk Huisarchief: afb. 6, cat.nrs. 2, 67A
- GRONINGEN John Stoel: cat.nr. 25
 Wolters-Noordhoff bv: cat.nrs. 128, 129, 131
- HAARLEM Frans Halsmuseum: cat.nr. 17
 Teylers Stichting: afb. 7, cat.nrs. 1, 15, 28, 33, 36, 45, 49, 58
- DEN HELDER Helders Marine Museum: cat.nr. 57
- HOORN Osinga: cat.nr. 20
- LEIDEN N. van der Horst BV: cat.nr. 98
 Koninklijk Nederlands Leger- en Wapen-museum 'Generaal Hoefler': cat.nrs. 27, 30
 Prentenkabinet/Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit: afb. 10, cat.nr. 24
 Stedelijk Museum 'de Lakenhal': afb. 23
- MIDDELBURG Ies Lamain: cat.nrs. 91, 92, 96

MUIDEN Muiderslot: cat.nr. 41

OSS Fotobureau Paul van der Werff: cat.nr. 35

OUDERKERK AAN DE AMSTEL Tom Haartsen: cat.nrs. 19, 102

OVEZANDE Fotografie Dick Wolters: cat.nr. 38

UTRECHT Centraal Museum: cat.nr. 40

Hulskamp's Fotobedrijf: cat.nr. 62

VOORBURG Frequin-photos: cat.nrs. 55, 59

De overige foto's zijn vervaardigd door de Fotodienst van het Rijksmuseum,
Amsterdam

Biografische lijst van kunstenaars

Makers van reproductie-grafiek zijn hierin niet opgenomen

ALTMANN, SYBRAND

Den Burg (Texel) 1822-1890 Amsterdam

Leerling van de Haagse academie. Sedert 1841 werkzaam in Amsterdam, waar hij in 1880 hoogleraar aan de Rijksacademie werd. Schilder en lithograaf van portretten, genrestukken en historische taferelen, waarin bekende geleerden of kunstenaars in hun bezigheden zijn voorgesteld. Op de wereldtentoonstelling te Philadelphia van 1876 was hij met twee zulke schilderijen vertegenwoordigd.

Cat nr. 93

BARBIERS BZN., PIETER

Amsterdam 1772-1837 Haarlem

Behoorde tot een Amsterdamse familie, die al enkele generaties lang schilders van kamerbehangsels en toneeldecors had voortgebracht. Leerling van zijn vader Batholomeus. Ging in Haarlem wonen. Niet te verwarren met zijn oom, de Amsterdamse Pieter Barbiers Pzn, die hem vijf jaar overleefde. Keerde zich van het familiebedrijf af en werd schilder en tekenaar van genretaferelen en - als een der pioniers - van vaderlands-historische onderwerpen, nog geheel in de classicistische trant, zonder een spoor van de weldra opkomende romantische vormgeving.

Cat.nrs. 18 en 19

BENDORP, JOHANNES CHRISTIAAN

Dordrecht 1766-1849 Dordrecht

Als leerling van zijn vader C.F. Bendorp, D. Langendijk en M. de Sallieth opgeleid tot tekenaar en graficus. Belangrijk etsers en graveur van boekprenten, kaarten en portretten.

Cat.nr. 117

BERG, JACOBUS EVERHARDUS JOSEPHUS VAN DEN

Rotterdam 1802-1861 Den Haag

Leerling van zijn vader, de Rotterdamse portretminiatureschilder G.J. van den Berg en van de Antwerpse academie. Verbleef acht jaren in Italië. Werd in 1844 directeur van de Haagse academie. Gaf les o.a. aan P. Tétar van Elven en H.A. van Trigt. Schilderde voornamelijk portretten en historische onderwerpen.

Cat.nr. 106 en 33A

BILDERS, ALBERTUS GERARDUS ['GERARD']

Utrecht 1838-1865 Amsterdam

Leerling o.a. van zijn vader, de landschapschilder J.W. Bilders, van de Haagse dierenschilder S. van den Berg, van de Haagse academie en van de dierenschilder C. Humbert te Genève. Vee- en landschapschilder. Verbleef sedert 1859 hoofdzakelijk te Amsterdam, maar werkte ook te Oosterbeek, waar omstreeks

1860 een aantal meest jonge schilders rondom J.W. Bilders de basis legde voor de latere ontplooiing van de Haagse School. Zijn medewerking aan de Historische Galerij van Arti leverde zijn enige historisch tafereel op.
Cat.nr. 96

BING, VALENTIJN

Amsterdam 1812-1895 Nieuwpoort

Leerling van de Amsterdamse academie en van J.A. Kruseman. Schilderde alleen in het begin van zijn loopbaan een aantal historiestukken, later vooral huiselijke genretaferelen.

Cat.nr. 25

BISSCHOP, CHRISTOFFEL

Leeuwarden 1828-1904 Scheveningen

Leerling van J. Schoemaker Doyer te Amsterdam, W.H. Schmidt te Delft, H. van Hove in Den Haag en van de Haagse academie. Na een studieverblijf in Parijs sedert circa 1855 werkzaam in Den Haag en Scheveningen. Schilder van portretten, genrestukken (Hindelooper binnenhuizen) en enkele historische taferelen, waaronder twee voor de Historische Galerij van Arti. Belangrijk aquarellist.

Cat.nr. 33

BOMBLED, KAREL FREDERIK

Amsterdam 1822-1902 Chantilly

Leerling o.a. van C. Kruseman, W.H. Schmidt en van de Haagse academie. Enige jaren te Delft werkzaam en sedert 1854 in Frankrijk gevestigd. Schilder, tekenaar, etser en lithograaf, meest van voorstellingen, waarin paarden voorkomen. Ook in zijn historiestukken voorkeur voor onderwerpen met paarden. Was met vele stukken vertegenwoordigd in de Historische Galerij De Vos.

Cat.nrs. 4 en 77

BOS, GERARDUS JOHANNES

Leiden 1825-1898 Leiden

Leerling van J.L. Cornet te Leiden en aldaar werkzaam. Voornamelijk dierenschilder, etser, lithograaf en boekillustrator.

Cat.nr. 108

BOSBOOM, JOHANNES

Den Haag 1817-1891 Den Haag

Leerling van de stadsgezicht- en toneeldecorschilder B.J. van Hove in Den Haag en van de Haagse academie. Tussen 1835 en 1839 studiereizen naar Duitsland, België en Frankrijk. Huwde de romanschrijfster Geertruida Toussaint. Schilder, tekenaar en aquarellist van stadsgezicht, landschap, interieur en vooral kerkinterieur, dikwijls gestoffeerd met figuren in zeventiende-eeuwse klederdracht. Was aanvankelijk een der voornaamste vertegenwoordigers van de romantische beweging en volgde later met zijn weergave van stemming en licht meer de ontwikkeling van de Haagse School. Droeg met twee stukken bij aan de Historische Galerij van Arti.

Cat.nr. 97

BREE, MATTHEUS IGNATIUS VAN

Antwerpen 1773-1839 Antwerpen

Leertijd te Antwerpen en Parijs. Werd in 1827 directeur van de Antwerpse academie. Historie- en portretschilder, ook voor Noordnederlandse opdrachtgevers. Bekende grote historiestukken in ons land: *De aankomst van Napoleon in 1811 te Amsterdam* en *De zelfopoffering van Burgemeester van der Werff tijdens het beleg van Leiden* (1817). De bekende historieschilders G. Wappers en N. de Keyser waren zijn leerlingen evenals vele Noordnederlandse schilders.

Cat.nrs. 26, 116 en 21A

BREUKELAAR, HENDRIK

Amsterdam 1809-1839 Amsterdam

Leerling o.a. van C. Kruseman en van J.A. Kruseman. Werkzaam te Amsterdam als schilder van portretten en genrestukken. Niet gespecialiseerd in de historieschilderkunst.

Cat.nr. 63

BURGERS, HENDRICUS JACOBUS [‘HEIN’]

Huissen (bij Arnhem) 1834-1899 Parijs

Leerling van de Amsterdamse academie en van Jozef Israëls. Studiereizen naar Parijs en Brussel. Vestigde zich in 1873 voorgoed te Parijs, maar zond ook daarna nog werk in op de tentoonstellingen in Amsterdam en Den Haag. Schilderde voornamelijk genrestukken.

Cat.nr. 95

BUYS, JACOBUS

Amsterdam 1724-1801 Amsterdam

Leerling van C. Pronk en C. Troost en van de Amsterdamse stadstekenacademie, waar hij later docent en directeur was. Schilder van portretten, portretgroepen en genretafereelen. Tekenaar van talloze boekillustraties, die door anderen in prent werden gebracht.

Cat.nr. 115

CORNET, JACOBUS LUDOVICUS

Leiden 1815-1882 Leiden

Kreeg tekenlessen te Leiden, verder autodidact. Schilder van portretten, interieurs en historiestukken. Etser en lithograaf. Van 1851 tot 1882 directeur van het Prentenkabinet te Leiden. Een der stichters van museum 'De Lakenhal'. Bestuurslid van de academie 'Ars Aemula Naturae' te Leiden. Koos als historische onderwerpen bij voorkeur voorstellingen met kunstenaars, geleerden en andere cultuurdragers uit de zeventiende eeuw.

Cat.nrs. 43 en 56

Afb. 16, 22 en 23

CRAEYVANGER, REINIER

Utrecht 1812-1880 Amsterdam

Leerling van zijn broer Gijsbertus en van het Utrechts tekengenootschap en van J.W. Pieneman op de Amsterdamse academie. Werkzaam in Utrecht en Den Haag. Sedert 1852 blijvend te Amsterdam, waar hij leraar aan de academie was. Schilder en tekenaar vooral van stadsgezichten, genretaferelen en historische onderwerpen. Etser en lithograaf. Leverde ook zijn bijdrage aan de Historische Galerij van Arti.

Cat.nrs. 29, 120 en 22A

DUBOIS [DUBOIS], DOMINICUS FRANCISCUS

Brugge 1800-1840 Den Bosch

Leerling o.a. van M.I. van Bree te Antwerpen en van baron Gros te Parijs. Sedert 1828 directeur van de Koninklijke School voor nuttige en beeldende kunsten in Den Bosch. Schilderde en tekende voornamelijk historische taferelen.

Cat.nr. 66

DIJCK, JACOBUS VAN

Waalwijk 1817-1896 Oisterwijk

Leertijd eerst in Den Bosch, en van 1847 tot 1853 op de Amsterdamse academie.

Enige

jaren tekenleraar te Helmond en sedert 1859 werkzaam in Den Bosch. Schilderde bijbelse en historische taferelen. Droeg met een reeks stukken bij aan de Historische Galerij De Vos.

Cat.nrs. 71, 72 en 74

EBERSBACH, JOHAN DANIËL

Dordrecht 1822-1900 Rotterdam

Leerling op de Amsterdamse academie. Werkzaam in Amsterdam van 1853 tot 1899 en in zijn laatste levensjaar te Rotterdam. Schilder van stadsgezichten en genrestukken. Droeg met enkele stukken bij aan de Historische Galerij De Vos.

Cat.nr. 81

EECKHOUT, JACOBUS JOSEPHUS

Antwerpen 1793-1861 Parijs

Leerling van de Antwerpse academie. Woonde van 1831 tot 1844 in Den Haag, waar hij in 1839 directeur van de academie werd. Schilder van portretten, genrestukken en historische taferelen.

Cat.nr. 7 en 67A

EGENBERGER, JOHANNES HINDERIKUS

Arnhem 1822-1897 Utrecht

Leerling o.a. van J.W. Pieneman op de Amsterdamse academie van 1840 tot 1848. In zijn Amsterdamse tijd samenwerking met B. Wijnveld Jr. Sedert 1857 te Groningen werkzaam en directeur van de Academie Minerva aldaar. Schilder van portretten, interieurs en historiestukken. Droeg met meer dan zestig stukken bij aan de Historische Galerij De Vos en met één stuk aan de Historische Galerij van Arti.

Cat.nrs. 17, 75, 76, 78, 79 en 80

GALLAIT, LOUIS

Doornik 1810-1887 Schaerbeek

Leerling van de Doornikse en Antwerpse academies. Studieverblijf te Parijs. Een der belangrijkste historieschilders van zijn tijd, die zowel in als buiten België grote bekendheid kreeg en wiens werk, dikwijls van grote afmetingen, ook in Duitsland en Nederland veel indruk maakte. Van zijn reputatie in ons land getuigt ook de opdracht van koningin Sophie, gemalin van koning Willem III, die in 1856 *Johanna de Waanzinnige bij het lijk van haar echtgenoot* bij hem bestelde.

Cat.nrs. 16 en 128A

HAAXMAN, PIETER ALARDUS

Delft 1814-1887 Delft

Leerling o.a. van C. Kruseman. Schilder en tekenaar van portretten, genrestukken en historische taferelen. Werkzaam te Delft.

Cat.nr. 24

HOEVENAAR, WILLEM PIETER

Utrecht 1808-1863 Utrecht

Leertijd te Utrecht o.a. bij P.C. Wonder. Schilder en tekenaar van genrestukken, dikwijls met figuren in oudhollandse klederdracht, en van enkele historische taferelen. Ook etsers en lithograaf.

Cat.nr. 49

HOLLANDER CZN., HENDRIK ['HENRI']

Leeuwarden 1823-1884 Amsterdam

Leertijd in Amsterdam bij J.W. Pieneman, N. Pieneman en op de academie.

Werkzaam in Amsterdam als schilder van genrestukken en historische taferelen, waarin vaak Rembrandt de hoofdpersoon is.

Cat.nrs. 121 en 53A

HOYNCK VAN PAPENDRECHT, JAN

Amsterdam 1858-1933 Den Haag

Leertijd op de academies van Antwerpen en München. Werkzaam te Rotterdam, Amsterdam, Rheden en na 1901 in Den Haag. Schilder, tekenaar en aquarellist, vooral van militaire onderwerpen. Ook bekend als illustrator op dat gebied.

Cat.nr. 134

ISINGS, JOHAN HERMAN

Amsterdam 1884-1977 Soest

Leerling van de tekenschool voor kunstambachten te Amsterdam, van J. Visser Jr. en Georg Rueter. Werkzaam eerst te Amsterdam en sedert 1918 te Soest als tekenaar en aquarellist van illustraties, vooral met bijbelse en historische onderwerpen, en van vele bekende schoolplaten.

Cat.nrs. 128, 129 en 131

ISRAËLS, JOZEF

Groningen 1824-1911 Den Haag

Leertijd eerst te Groningen o.a. op de academie Minerva, sedert 1840 te

Amsterdam bij J.A. Kruseman en op de academie aldaar. Van 1845 tot 1847 te Parijs. Vestigde zich daarna te Amsterdam, maakte verschillende buitenlandse

reizen, verbleef korte tijd te Zandvoort en Katwijk (1855 en 1856) en vestigde zich in 1871 in Den Haag. Werkte ook in Brabant, Twenthe en Laren (NH). Begon zijn loopbaan als historieschilder, was later vooral schilder en aquarellist van taferelen uit het leven van vissers en boeren en van portretten. Hij droeg met zijn werk bij aan de Historische Galerij De Vos en aan de Historische Galerij van Arti.

Cat.nrs. 14 en 92

KATE, HERMAN FREDERIK CAREL ['HERMAN'] TEN

Den Haag 1822-1891 Den Haag

Leerling van C. Kruseman, studiereizen naar België, Duitsland, Italië en Frankrijk (raadgevingen van Meissonier te Parijs) en leertijd op de Haagse academie. Schilder en aquarellist van een aantal historische voorstellingen, maar voornamelijk van genrestukken met figuren in historische klederdracht. Gaf les o.a. aan P. Haaxman, en aan zijn jongere broer Mari ten Kate.

Cat.nr. 126

Afb.3

KATE, JOHAN MARI HENRI ['MARI'] TEN

Den Haag 1831-1910 Driebergen

Leerling van zijn broer Herman ten Kate en van de Haagse academie. Vestigde zich eerst in 1850 te Amsterdam, in 1871 weer in Den Haag en in 1905 in Driebergen. Maakte reizen naar Frankrijk, Engeland, Italië en Nederlands Oost-Indië. Schilderde en aquarelleerde voornamelijk genre-taferelen, dikwijls met kleine kinderen.

Cat.nr. 94

KEYSER, NICAISE DE

Santvliet 1813-1887 Antwerpen

Leerling o.a. van M.I. van Bree. Studiereis naar Italië. In 1855 bestuurder van de Antwerpse academie. Een der belangrijkste historieschilders in België. Exposeerde regelmatig op Noordnederlandse tentoonstellingen.

Cat.nr. 111

KOELMAN, JOHAN PHILIP

Den Haag 1818-1893 Den Haag

Leerling van de Haagse academie en van C. Kruseman. In 1838 met zijn vriend A.J. Ehnle en in 1844 met C. Kruseman reizen naar Italië. Werd in 1861 docent aan de Haagse academie en in 1870 directeur. Begonnen als portret- en genreschilder, later voornamelijk werkzaam als beeldhouwer en architect. Won verschillende prijsvragen voor monumenten in ons land, o.a. Monument 1813 (Den Haag, 1869), monument Inneming van Den Briel 1572 (de 'Brielse Waternimf', Den Briel, 1874) en monument Burgemeester van der Werff (Leiden, 1884).

Cat.nr. 98

KONINGSVELD, JACOBUS VAN

Deventer 1824-1866 Den Haag

Leerling van J.A. Kruseman en van de Amsterdamse academie. Studieverblijf te Parijs. Portret- en genreschilder, later fotograaf. Droeg met enkele stukken bij aan de Historische Galerij De Vos.

Cat.nr. 73

KREMER, PETRUS

Antwerpen 1801-1888 Antwerpen

Leerling o.a. van M.I. van Bree te Antwerpen. Reisde naar Duitsland, Frankrijk en Italië. Schilder van genrestukken en historische voorstellingen, in het bijzonder taferelen uit het leven van kunstenaars.

Cat.nr. 41

KRUSEMAN, CORNELIS

Amsterdam 1797-1857 Lisse

Leerling o.a. van C.H. Hodges en J.A. Daiwaille te Amsterdam. In 1821 studiereis naar Parijs en Italië. Verbleef enige jaren te Rome tot 1825. Vestigde zich daarna in Den Haag. In de jaren veertig tweede reis naar Italië. Sedert 1854 te Lisse. Schilder van kleine genrestukken maar vooral van grote portretten, Italiaanse volkstaferelen, bijbelse onderwerpen en enkele historiestukken. Alles in een zeer geacheveerde, monumentale, academische trant. Had vele leerlingen, o.a. H. Breukelaar, A.J. Ehle, P.A. Haaxman, H.F.C. ten Cate, J.A. Kruseman (zijn achterneef) en C.J.L. Portman.

Cat.nr. 13

KRUSEMAN, JAN ADAM

Haarlem 1804-1862 Haarlem

Leertijd bij zijn achterneef C. Kruseman, van 1822 tot 1825 te Brussel bij J.L. David en F.J. Navez, en 1825 te Parijs. Werkzaam te Amsterdam. Van 1830 tot 1850 directeur van

de academie aldaar. Verschillende buitenlandse reizen. Een der oprichters van Arti et Amicitiae te Amsterdam. Schilderde een aantal historiestukken (debuut: Laurens Jzn. Coster, levensgroot, in zijn studeervertrek, 1823) en bijbelse onderwerpen, maar vooral portretten, o.a. van leden van ons vorstenhuis. Had vele leerlingen, o.a. V. Bing, K.F. Bomble, H. Breukelaar, J. Israëls, J. van Koningsveld en H.E. Reijntjens.

Cat.nrs. 30, 32 en 110

Afb. 18, 20 en 21

LAAR, JAN HENDRIK VAN DE

Rotterdam 1807-1874 Rotterdam

Leertijd te Rotterdam, bij G. Wappers op de Antwerpse academie en later op de Haagse academie. Sedert 1841 werkzaam te Rotterdam en in 1850 directeur van de academie aldaar. Schilderde portretten, genrestukken (waaronder taferelen die zich afspelen in de zeventiende eeuw) en historische onderwerpen.

Cat.nrs. 9, 20, 35 en 46

LACOMBLÉ, EUGÈNE

Brussel 1828-1905 Arnhem

Beeldhouwer. Opleiding aan de academie te Brussel tot 1850, daarna studieverblijf te Parijs. Sedert 1855 in Den Haag gevestigd en docent in de beeldhouwkunst aan de academie aldaar. Van 1863 tot 1899 leraar boetseerkunst aan de Polytechnische school te Delft. Ontwierp veel monumenten, maar slechts enkele werden uitgevoerd: grafmonument Tollens (Rijswijk, 1859), de Faam (Het Loo, 1861) en Jan Pzn. Coen (het toenmalige Batavia, omstreeks 1870).

Cat.nr. 100

LAMME, ARY JOHANNES

Dordrecht 1812-1900 Berg en Dal

Leerling van zijn vader Arnold Lamme en in 1829 te Parijs van zijn neven Ary en Henri Scheffer. Schilderde genrestukken en historische onderwerpen. Ook etser en lithograaf. Was tevens kunsthandelaar en van 1852 tot 1870 directeur van Museum Boymans te Rotterdam.

Cat.nr. 54

LOON, JHR. PIETER VAN

Amsterdam 1801-1873 Utrecht

Van beroep ingenieur bij de provinciale waterstaat te Utrecht. Verdienstelijk amateur-schilder en vooral uitmuntend tekenaar van genretafereeltjes, stadsgezicht en landschap, veelal tijdens zijn buitenlandse reizen ontstaan, en van verzonnen komische onderwerpen.

Cat.nr. 122

MAAS, JOHANNES PETRUS

Den Bosch 1861-1941 Haarlem

Opleiding tot beeldhouwer aan de Koninklijke School voor nuttige en beeldende kunsten in Den Bosch en bij de Belgische beeldhouwer van hoofdzakelijk

religieus werk, M.L. Venneman. Woonde en werkte van circa 1882 af in Haarlem, waar hij een groot, landelijk bekend atelier van voornamelijk kerkelijke beeldhouwkunst leidde.

Cat.nr. 102

MOL, WOUTHERUS

Haarlem 1785-1857 Haarlem

Leertijd te Haarlem o.a. bij H. van Brussel, te Parijs bij J.L. David en in Rome als 'Hollandsch kweekeling'. In 1813 terug in Haarlem. Aanvankelijk succesvol portret-, genre- en historieschilder, maar sedert 1826 niet meer vertegenwoordigd op de tentoonstellingen, zenuwziek en weldra niet meer als schilder werkzaam.

Cat.nr. 31

MORITZ, LOUIS

Den Haag 1773-1850 Amsterdam

Aanvankelijk bestemd voor een militaire loopbaan. Leerling van de Haagse decoratie- en kamerbehangselschilder D. van der Aa. Ging in 1810 naar Amsterdam, waar hij een tijd lang belast was met het beheer over de werktuigen en décors van de schouwburg. Schilder van portretten, genrestukken en vooral bijbelse, antieke en vaderlandse historie, met uitgesproken voorkeur voor taferelen met paarden.

Cat.nrs. 34 en 62

OPZOOMER, SIMON

Rotterdam 1819-1878 Antwerpen

Leerling o.a. te Antwerpen van M.I. van Bree, van de academie aldaar en van N. de Keyser. Studiereis naar Parijs. In 1837 terug in Rotterdam. Later afwisselend in Antwerpen, Den Haag, Rotterdam en Antwerpen werkzaam. Schilder van historische onderwerpen en genrestukken.

Cat.nrs. 22, 37, 40 en 55

PELT, ABRAHAM VAN

Schiedam 1815-1895 Nijmegen

Leertijd te Amsterdam aan de academie en bij J.W. Pieneman en te Antwerpen bij G. Wappers. Reizen naar Frankrijk, Italië, Zwitserland, Duitsland, Zweden en Engeland. Vestigde zich in 1841 te Nijmegen en verbleef ook een tijd te Brussel. Schilder en tekenaar van genrefaferelen, van historische, in het bijzonder op de hervorming betrekking hebbende onderwerpen. Lithografeerde ook.

Cat.nr. 51

Afb. 17

PIENEMAN, JAN WILLEM

Abcoude 1779-1853 Amsterdam

Leerling van de Amsterdamse stadsteken-academie, verder als schilder autodidact. Van 1816 tot 1820 onderdirecteur van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen (het Mauritshuis) in Den Haag. Verbleef enige tijd in Engeland. In 1820 directeur van de Amsterdamse academie. Portret- en historieschilder, vooral beroemd door zijn in ons land ongeëvenaarde grote batailliestukken (Quatre Bras en Waterloo). Gaf aan velen les, o.a. aan J.H. Egenberger, H. Hollander, A. van Pelt, zijn zoon N. Pieneman en C.J.L. Portman.

Cat.nrs. 50, 61 en 113

Afb. 5 en 6

PIENEMAN, NICOLAAS

Amersfoort 1809-1860 Amsterdam

Leerling van zijn vader J.W. Pieneman. Reizen naar Engeland, Frankrijk, Duitsland en België. Schilder van historiestukken en portretten, o.a. van leden van ons vorstenhuis. Gaf les o.a. aan H. Hollander en A.F. Zürcher.

Cat.nrs. 28, 29, 42, 57, 64, 67, 109, 119 en 22A

PORTMAN, CHRISTIAAN JULIUS LODEWIJK

Amsterdam 1799-1868 Beverwijk

Leertijd te Amsterdam o.a. bij C. Kruseman en J.W. Pieneman en te Parijs. Maakte verschillende reizen naar Duitsland, België, Frankrijk en Engeland. Ook een tijd lang werkzaam in Den Haag. Na 1833 weer in Amsterdam. Later ook in Alkmaar, Haarlem, Kleef en tenslotte in Parijs. Schilder van genre- en historiestukken en van portretten.

Cat.nr. 45

REIJNTJENS, HENRICUS ENGELBERTUS

Amsterdam 1817-1900 Amsterdam

Leerling van J.A. Kruseman te Amsterdam, waar hij, afgezien van een reis naar Duitsland, zijn leven lang bleef wonen. Schilder en tekenaar vooral van genrestukken en historische voorstellingen, die veelal hun weg naar het buitenland (Amerika) vonden. Hij heeft nog op hoge leeftijd historische onderwerpen in beeld gebracht, terwijl veel van zijn tijdgenoten daarmee al veel eerder in hun loopbaan waren opgehouden.

Cat.nrs. 23 en 52

ROCHUSSEN, CHARLES

Kralingen 1814-1894 Rotterdam

Leerling in Den Haag van de academie, van W.J.J. Nuijen en van A. Waldorp. Reizen door België, Duitsland en Frankrijk. Werkzaam in Den Haag, lange tijd in Amsterdam en na 1869 in Rotterdam. Schilder, tekenaar, aquarellist, graficus en boekillustrator van historische onderwerpen. Bracht ook taferelen uit zijn tijd, zoals cavalleriemanoevres en koninklijke jachtpartijen op de Veluwe in beeld. Zijn historische voorstellingen ontwierp hij met veel kennis van zaken, waarbij hij, in tegenstelling tot de meest voorkomende opvattingen, niet meer de nadrukkelijke uitbeelding van het menselijke drama vooropstelde, maar de onbevangen 'reportage', die het historische schouwspel zo natuurgetrouw mogelijk, leerzaam en onderhoudend moest weergeven. In zijn tijd de belangrijkste Nederlandse kunstenaar op zijn gebied. Hij leverde zijn bijdrage zowel aan de Historische Galerij De Vos als aan die van Arti.

Cat.nrs. 1, 2, 3, 5, 6, 15, 59, 60, 82, 84, 86, 91, 123, 124, 125, 127 en 130

ROOIJ, JAN BAPTIST VAN

Antwerpen 1808-na 1861 Antwerpen

Leerling van M.I. van Bree te Antwerpen. Van deze Belgische historieschilder kon men ook meer dan eens werk zien op tentoonstellingen in Den Haag.

Cat.nr. 118

ROYER, LOUIS

Mechelen 1793-1868 Amsterdam

Opleiding als beeldhouwer aan de academie te Mechelen. Studieverblijf te Parijs. Won in 1823 te Amsterdam de Prix de Rome en vestigde zich na zijn verblijf in Italië in 1828 in Den

Haag. Volgde in 1835 Godecharle op als 's Konings beeldhouwer. Werd in 1836 directeur beeldhouwkunst aan de Amsterdamse academie en was er van 1852 tot 1859 algemeen directeur. Voor vele monumenten in Nederland kreeg hij de opdracht: Leeuw voor de vuurtoren J.C.J. van Speijk (Egmond aan Zee, 1840), De Ruyter (Vlissingen, 1841), Willem de Zwijger (Den Haag, 1848), Rembrandt (Amsterdam, 1852), Laurens Jzn. Coster (Haarlem, 1855), hoofdfiguur van het gedenkteken voor de volksgeest 1830 en 1831 ('Naatje van de Dam', Amsterdam, 1856) en Vondel (Amsterdam, 1867).
Cat.nrs. 89, 90, 99, 101, 103 en 104

SCHMIDT, WILLEM HENDRIK

Rotterdam 1809-1849 Delft

Leertijd in Rotterdam, voornamelijk autodidact. Reisde naar Duitsland en Oostenrijk. Werd in 1842 tekenleraar te Delft. Schilder, tekenaar en aquarellist van genretaferelen en historische onderwerpen. Etser, en lithograaf. Schilderde later ook portretten. Gaf les o.a. aan C. Bisschop, K.F. Bomblet en J. Spoel.
Cat.nr. 36

SCHOEMAKER DOYER, JACOBUS

Krefeld 1792-1867 Zutphen

Leerling o.a. van Jurriaan Andriessen te Amsterdam en van M.I. van Bree te Antwerpen. Studiereis naar Kassel en Dresden. Werkzaam eerst te Zwolle en sedert circa 1829 te Amsterdam, waar hij leraar werd aan de academie. Schilderde vooral historiestukken en genretaferelen. Leermeester o.a. van C. Bisschop.
Cat.nrs. 8 en 65

SCHOLTEN, HENDRIK JACOBUS

Amsterdam 1824-1907 Heemstede

Leertijd in Amsterdam. Eerst aldaar werkzaam en sedert 1872 te Haarlem, waar hij tevens conservator was van Teylers Museum. Schilder en aquarellist van genrestukken, soms met figuren in historische klederdracht, en van historische taferelen. Nam met een aantal stukken deel aan de Historische Galerijen van De Vos en van Arti.
Cat.nrs. 44, 53 en 120

SCHOTEL, JOHANNES CHRISTIAAN

Dordrecht 1787-1838 Dordrecht

Leerling o.a. van de Dordtse zeeschilder M. Schouman. Maakte reizen naar Frankrijk en België. Schilder, tekenaar en aquarellist van zee- en riviergezichten. Op dat gebied een der belangrijkste kunstenaars van zijn tijd. Gaf les o.a. aan zijn zoon P.J. Schotel.
Cat.nr. 114

SCHOTEL, PETRUS JOHANNES

Dordrecht 1808-1865 Dresden

Leerling van zijn vader, de Dordtse zeeschilder J.C. Schotel. Maakte reizen naar Frankrijk, Duitsland en België en in 1840 een Noordzeereis aan boord van een

oorlogsschip van de Nederlandse Marine. Van 1830 tot 1848 tekenleraar aan het Koninklijk Marine Instituut te Medemblik. Later een tijd lang gevestigd in Kampen, sedert 1856 in Dusseldorf en tenslotte in Dresden. Schilderde en tekende hoofdzakelijk zeegezichten met schepen. Etste en lithografeerde ook.

Cat.nr. 114

SPOEL, JACOB

Rotterdam 1820-1868 Rotterdam

Leerling o.a. van W.H. Schmidt. Bezocht Dusseldorf en Antwerpen. Leraar en naderhand medebestuurder van de Rotterdamse academie. Schilderde aanvankelijk vooral portretten, later ook genrestukken en historische onderwerpen. Leverde zijn bijdragen aan de Historische Galerij van Arti.

Cat.nrs. 27, 58 en 112

SIJTHOFF, GIJSBERTUS JAN

Delft 1867-1949 Laren (NH)

Leerling van de Haagse academie. Woonde en werkte eerst afwisselend in Den Haag, Rijswijk en Delft, na 1921 in Laren (NH). Verbleef 's zomers vaak in Noord-Brabant of Vlaanderen. Schilder, tekenaar, aquarellist en lithograaf van veel soorten onderwerpen.

Cat.nr. 133

TÉTAR VAN ELVEN, PAUL CONSTANTIN DOMINIQUE [‘PAUL’]

Antwerpen 1823-1896 Scheveningen

Leerling o.a. van de Haagse academie onder leiding van J.E.J. van den Berg. Maakte een reis naar Rome. Sedert 1858 tekenleraar aan de Polytechnische School te Delft. Vestigde zich

in 1894 in Den Haag. Schilderde genrestukken, historische taferelen, portretten en landschappen. Gaf les o.a. aan A.F. Zürcher. Was met een reeks stukken vertegenwoordigd in de Historische Galerij De Vos en met een enkel in de Historische Galerij van Arti.

Cat.nr. 47

TRIGT, HENDRIK ALBERT VAN

Dordrecht 1829-1899 Heilo

Leerling o.a. van J.E.J. van den Berg in Den Haag en van de academie aldaar. Verbleef ook enkele jaren te Parijs (o.a. raadgevingen van Ary Scheffer). Werkte omstreeks 1860 afwisselend in Dordrecht en onder leiding van Henri Leys in Antwerpen. Veranderde later nog dikwijls van woonplaats en was ook een tijd lang in Amsterdam gevestigd. Schilder en aquarellist van historische taferelen met een voorkeur voor onderwerpen die verband houden met de hervorming. Ook lithograaf. Was met zijn werk vertegenwoordigd in de Historische Galerijen van De Vos en van Arti.

Cat.nrs. 11, 12 en 48

VERDONCK, JACQUES JOSEPH FRANÇOIS

Antwerpen 1823-1878 Amsterdam

Beeldhouwer, sedert 1850 in Amsterdam gevestigd. Maakte vier beeldjes voor de Galerij De Vos.

Cat.nr. 88

WALDORP, ANTONIE

Den Haag 1803-1866 Amsterdam

Leerling van de Haagse toneeldecorateur Breckenheimer en van de Haagse academie. Bezocht in 1833 samen met W.J.J. Nuijen Frankrijk, Duitsland en België. Werkzaam in Den Haag en van 1857 af in Amsterdam. Begon als schilder van toneeldecors en ging pas later stads- en riviergezichten en landschappen schilderen, die hij soms stoffeerde met figuren in zeventiende eeuwse klederdracht. Gaf les o.a. aan C. Rochussen.

Cat.nr. 38

WAPPERS, EGIDIUS KAREL GUSTAF ['GUSTAF'], BARON

Antwerpen 1803-1874 Parijs

Leerling o.a. van M.I. van Bree en van de Antwerpse academie. Studiereizen naar Parijs, Amsterdam en Den Haag. Historie-, genre- en portretschilder. Werd in 1832 leraar aan de Antwerpse academie en in 1840 directeur. Sedert 1853 gevestigd in Parijs. Een der belangrijkste en meest bewonderde kunstenaars van zijn tijd, die in belangrijke mate heeft bijgedragen tot de herleving van de Vlaamse schilderschool. Schilderde meermalen onderwerpen uit de Noordnederlandse geschiedenis.

Cat.nr. 21

WETSTEIN PFISTER, GEORGE LODEWIJK DE

Haarlem 1867-1942 Soest

Tekenaar van boekillustraties met historische voorstellingen, waarin hij de trant van Rochussen enigszins navolgt, zonder diens kwaliteit te evenaren.

Cat.nr. 132

WONDER, PIETER CHRISTOFFEL

Utrecht 1780-1852 Amsterdam

Leerling van de academie te Dusseldorf. Werkzaam te Utrecht, waar hij een der oprichters van het genootschap 'Kunstliefde' was. Verbleef een aantal jaren in Londen. Schilder en tekenaar van portretten en genrestukken. Etste ook. Gaf les o.a. aan W.P. Hoevenaar.

Cat.nr. 39

WIJNVELD, BAREND

Amsterdam 1820-1902 Haarlem

Werkzaam in Amsterdam. Sedert 1869 hoogleraar aan de Rijksacademie aldaar en na 1892 in Haarlem gevestigd. Historie- en genreschilder. Werkte meermalen samen met J.H. Egenberger. Was met zijn werk vertegenwoordigd in de Historische Galerijen van De Vos en van Arti.

Cat.nrs. 17, 69, 70, 83, 85 en 87

ZÜRCHER, ANTONIE FREDERIK

Nieuwer-Amstel 1825-1876 Maastricht

Leerling o.a. van P. Tétar van Elven, de Haagse en de Amsterdamse academies en van N. Pieneman. Tekenleraar eerst aan de Rijks-HBS te Amsterdam en van 1866 af te Maastricht. Schilder voornamelijk van genrestukken en portretten. Tekenaar en etser. Droeg met een reeks stukken bij aan de Historische Galerij De Vos.

Cat.nr. 68