



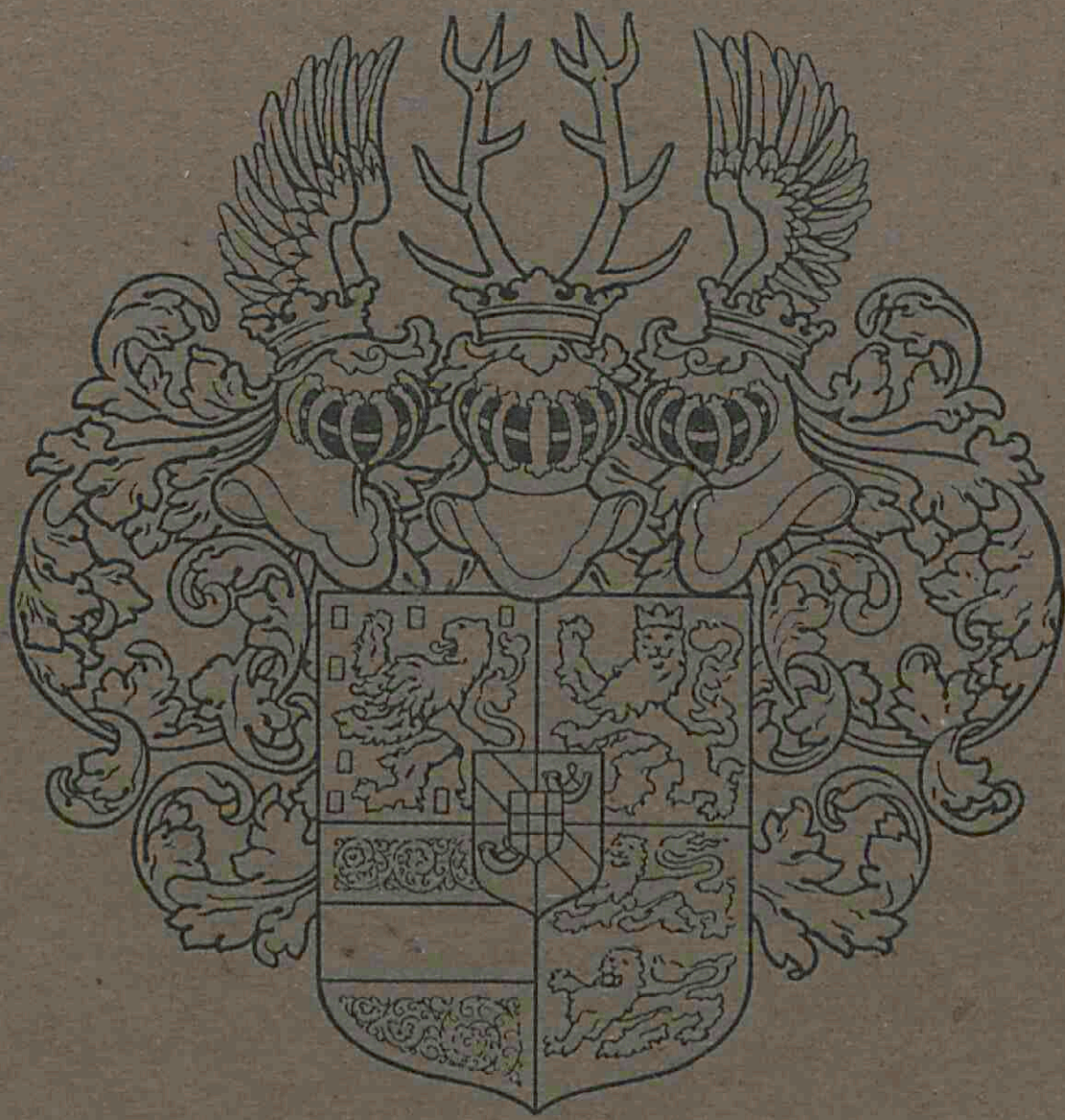
Het mausoleum der Oranjes te Delft

<https://hdl.handle.net/1874/302643>

4. qu. 14 (quarto postea)
931

Diss Utrecht 74
1901

HET MAUSOLEUM DER ORANJE'S TE DELFT



door
R.F.P. de Beaufort

BIBLIOTHEEK DER
RIJKSUNIVERSITEIT
UTRECHT

A. qu.

192

HET MAUSOLEUM DER ORANJE'S
TE
DELFT

BRANIB

RIJKSUNIVERSITEIT TE UTRECHT



1780 7417

Diss Utrecht 92

Aug. 192, 1931
kwarto-portefeuille

HET MAUSOLEUM DER ORANJE'S TE DELFT

PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN DOCTOR
IN DE LETTEREN EN WIJSBEGEERTE AAN DE
RIJKS-UNIVERSITEIT TE UTRECHT, OP GEZAG VAN
DEN RECTOR-MAGNIFICUS DR. L. S. ORNSTEIN,
HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT DER WIS- EN
NATUURKUNDE VOLGENS BESLUIT VAN DEN SENAAAT
DER UNIVERSITEIT, TEGEN DE BEDENKINGEN VAN
DE FACULTEIT DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE
TE VERDEDIGEN OP VRIJDAG 23 OCTOBER 1931, DES
NAMIDDAGS TE 4 UUR,

DOOR

RENÉ FRANÇOIS PAUL DE BEAUFORT,
GEBOREN TE LEUSDEN.

AAN DE
NAGEDACHTENIS
MIJNER OUDERS

VOORWOORD.

Gaarne wil ik de goede gewoonte volgen, om op deze plaats mijn dank te betuigen aan allen, die mij gedurende mijn studiejaren aan de Utrechtsche Universiteit leiding en voorlichting hebben gegeven.

Hooggeleerde *Vogelsang*, hooggeachte promotor, zeer veel dank ben ik U verschuldigd, niet alleen wegens het voorrecht dat ik had Uwe zeer gewaardeerde colleges bij te wonen, maar tevens stemt de bereidwilligheid die Gij steeds betoond hebt, door met raad en daad aan mijne studies leiding te geven, mij tot groote dankbaarheid. Met veel genoegen zal ik dan ook steeds terugdenken aan de jaren, waarin ik als Uw leerling aan het Kunsthistorisch Instituut gewerkt heb.

U, Hooggeleerde *Ligtenberg*, dank ik voor het onderwijs, dat ik van U mocht genieten. De belangstelling, die Gij voor Uwe leerlingen betoont, en die ik zelf ook ondervonden heb, zal ik steeds op prijs weten te stellen.

Een aangename herinnering zal ik altijd aan Uwe boeiende colleges, Hooggeleerde *Kernkamp*, bewaren.

Hooggeleerde *Bolkestein*, *Oppermann*, de *Vooy*s, Zeergeleerde van *Hoorn*, van *Huffel*, *Knuttel* en *Zwicker*, U allen ben ik zeer erkentelijk voor alles wat ik van U geleerd heb.

Aangenaam is het mij, Hooggeleerde *Snijder*, de lessen te gedenken, die Gij mij geeft, toen Gij nog te Utrecht waart.

Voorts wensch ik allen, die mij bij de samenstelling van dit proefschrift met het geven van inlichtingen en het verstrekken van gegevens van dienst zijn geweest, mijn gevoelens van dank en waardeering te vertolken.

Op de eerste plaats breng ik mijn eerbiedigen dank aan H. M. de Koningin, voor de mij verleende toestemming in het Koninklijk Huisarchief te hebben mogen werken. Dr. N. *Japikse*, den directeur van het Koninklijk Huisarchief, wil ik met een enkel woord mijn erkentelijkheid betuigen voor alle inlichtingen, die hij zoo vriendelijk was mij te willen geven.

Dr. A. Bredius te Monaco, Dr. Bijlsma, archivaris aan het Algemeen Rijksarchief te 's-Gravenhage, D. Hannema, directeur van het Museum Boymans te Rotterdam, Dr. Elisabeth Neurdenburg te Groningen en Dr. W. C. Schuylenburg, archivaris te Utrecht, die mij allen van grooten dienst zijn geweest bij het verzamelen van materiaal voor dit proefschrift, betuig ik mijn welgemeenden dank.

Ten slotte een woord van waardeering aan den heer P. T. A. Swillens, technicus aan het Kunsthistorisch Instituut, die de schetsen van de plattegronden vervaardigde.

INLEIDING.

Het blijft steeds een hachelijke onderneming om, uitgaande van één werk van een kunstenaar, zelfs al is dit zijn meesterwerk, een onderzoek in te stellen naar de invloeden, die ingewerkt hebben op den stijl van den meester.

Immers dit wil niet anders zeggen dan dat men het antwoord tracht te vinden op de volgende vragen: Waardoor kenmerkt zich die stijl, hoe is die te omschrijven? Waar heeft de kunstenaar zijn motieven, zijn geheelen stijl van gevormd? Van wien dus, of van welke groep voorloopers, leermeesters of medestanders heeft hij een zoodanigen invloed ondergaan, dat hij aan hun artistieke bagage de elementen kon ontleenen waarmede hij zijn eigen wijze heeft verrijkt, of die hij tot eigen uitingen heeft kunnen verwerken? Hoe is zijn verhouding ten opzichte van zijn tijdgenooten, mede-kunstenaars?

De poging dergelijke vragen te beantwoorden blijft te meer hachelijk, daar men reeds voor een goede uitwerking van het antwoord op de eerste vraag, gemeenlijk meer bestanddeelen noodig heeft dan wij meestal bezitten. Men zou toch immers het geheele oeuvre van den meester nauwkeurig moeten kennen; nauwkeuriger dan het werk van XVIe en vroeg XVIIe eeuwsche meesters, wier trant wij zoo goed en zoo kwaad als het kan uit de min of meer toevallig overgebleven en in originali bewaarde werken moeten beoordeelen. En zelfs waar wij, dank zij de voorafgaande uitvoerige behandeling door andere schrijvers, en dank zij de betrekkelijk gunstige omstandigheden — als juist in dit geval van Hendrik de Keyser — een tamelijk volledig overzicht bezitten, dan blijft het toch gewaagd bij den lezer de algemeene kennis van zijn stijl te veronderstellen, nu wij hem uitnoodigen slechts van een enkel der bekende werken uit te gaan.

Kennis van den stijl van een beeldhouwer, dat is de kennis van zijn algemeene opvatting, de kennis van zijn eigen bijzonder rhytme, zijn taal zooals die ons synthetisch verschijnt, samengesteld en opgebouwd uit tal van bijzonderheden, als zijn behandeling der anatomie, de physiognomiek, zijn wijze van schikking van gewaden en tooi, zijn bepaald handschrift waar hij ornamenten scheidt, ja waar hij slechts profileert en massa's opstapelt. Bij een beeldhouwer, die tegelijk bouwmeester geweest is moet men dus de

eene manier om zich uit te drukken op beiderlei gebied kunnen omschrijven en in rekening brengen, ja men zal geen dier beide takken zijner kunst veilig kunnen bestudeeren, zonder ook op den anderen te letten.

Dat ik mij desnietteenstaande toch alleenlijk met het mausoleum te Delft wil bezighouden, vindt zijn verklaring hierin, dat het graf der Oranje's, een combinatie van bouwkunst en beeldhouwkunst, juist door deze tweeslachtigheid zich gemakkelijker leent tot vergelijking met architectuur eenerzijds en met sculptuur anderzijds. Bovendien vormen de bronzen beelden van de Keyser een afzonderlijke groep in zijn oeuvre, die moeilijker te vergelijken zijn met zijn overig beeldhouwwerk van ander materiaal, dan met andere bronzen beelden. Daardoor noopt dit monument juist tot afzonderlijke en uitvoerige bespreking. Het staat, naar het mij voorkomt, voor den onderzoeker in de rij zijner werken eenigszins als wegwijzer naar verschillende kanten. En zoo men ergens wil beginnen en moet beginnen meer dan kunstenaarsgeschiedenis, algemeene historie, en feiten-vermelding over het merkwaardig verschijnsel Hendrik de Keyser te schrijven, dan kan men het verreweg het beste van hieruit.

Gaarne geef ik toe dat ik in deze poging desondanks niet geheel geslaagd ben. Ik heb echter steeds getracht een bepaalden invloed naar voren te brengen, dien men wellicht tot nog toe wat onderschat heeft. Zij die zich met de werken van Hendrik de Keyser hebben beziggehouden, Mej. Dr. Elisabeth Neurdenburg, Prof. Jhr. Dr. J. Six, A. W. Weissman e.a., hebben mijns inziens te veel den nadruk gelegd op de punten van overeenkomst tusschen het Delftsche graf en dat van Hendrik II en Catharina de' Medici te St. Denis. Niet dat ik deze overeenkomst ontken, maar ik acht ze meer betrekkelijk toevallig en geloof niet aan een rechtstreeksch verband. Liever zou ik derhalve het licht willen doen vallen op den invloed van voorbeelden en „Anregungen” van de Zuid-Nederlandsche kunst. Zeker, Fransche invloeden zijn bij de Keyser op te merken, maar dan, en dit geldt ook voor zijn bouwkunst, zijn die niet direct, maar over Vlaanderen tot hem gekomen. Dat de Keyser in Antwerpen in de leer is geweest, is tot nog toe niet te bewijzen.

Behalve monografieën over enkele Zuid-Nederlandsche beeldhouwers, zooals die van Robert Hedicke over Cornelis Floris en Dubroeuq, bezitten wij geen werk dat de Zuid-Nederlandsche beeldhouwkunst in de XVIe eeuw, met hare uitstralingen over West- en Noord-Europa en den invloed, dien Frankrijk op de Zuid-Nederlandsche beeldhouwkunst heeft uitgeoefend, uitvoerig behandelt. Voor de geschiedenis der Noord-Nederlandsche beeldhouwkunst zou een dergelijk breed opgezette studie van groot belang zijn.

De stof is als volgt ingedeeld:

- A. Bouwgeschiedenis van het graf.
- B. Beschrijving van het monument volgens het bestek.
- C. Gevolgtrekkingen.
- D. Nabetrachtingen.

Litteratuur.

1. Algemeen: Dr. Georg Galland: Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei, (Frankfort, Heinrich Keller 1890).
Dr. A. E. Brinckmann: Barockskulptur, uit het Handbuch der Kunstwissenschaft (Berlijn-Neubabelsberg Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m.b.h.)
2. Betreffende het Delftsche monument:
Resolutiën der Staten-Generaal 1613—1623, Alg. Rijksarchief.
Bestek. Lias loopende 1614 St. Gen. no. 4771, Alg. Rijksarchief.
C. Gijsberti Hodenpijl: De oprichting van het mausoleum der Oranje's. Elsevier's geïllustreerd Maandschrift Febr. 1900.
Prof. Jhr. Dr. J. Six: Hendrik de Keyser als beeldhouwer. Jaarverslag Kon. Oudheidkundig Genootschap 1910.
Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser, beeldhouwer en bouwmeester van Amsterdam. (Scheltema en Holkema's Boekhandel en Uitgevers Mij. N.V. te Amsterdam).
A. W. Weissman: Het geslacht de Keyser, Oud-Holland 1904.
A. W. Weissman: Hoofdstuk over Beeldhouwkunst in: Amsterdam in de XVIIe eeuw 3e deel door Dr. A. Bredius, Dr. H. Brugmans e.a. met een voorrede van Prof. Dr. P. J. Blok 1897—1904.
3. Over kunstenaars die met Hendrik de Keyser in verband kunnen worden gebracht.
Jean Babelon: Germain Pilon (Les Beaux Arts Parijs).
Robert Hedicke: Cornelis Floris (Julius Bard Berlijn 1913).

Voor volledige litteratuur over Hendrik de Keyser verwijs ik naar Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser blz. 155.

I.

Het is niet met zekerheid te zeggen, wanneer de Staten-Generaal besloten een praalgraf op te richten voor den prins van Oranje. In de resoluties, loopende van 1609—1613, is niets hieromtrent te vinden. De eerste resolutie betrekking hebbend op het graf, is die van 14 November 1613, waarvan de aanvang aldus luidt:

„Syn gesien eenige modellen, daer nae dat men soude moghen maecken het monument, Tombe ofte begraeffenisplaetse van Syn Excellentie Hoochloffelycker Memo-
rien op ten naam van de Republicqe van dese Vereenigde Nederlanden ten opsien ende
in memorie enz.

Gijsberti Hodenpijl zegt in zijn artikel omtrent de oprichting van het graf¹⁾, dat algemeen beweerd wordt, dat de natie de nagedachtenis van prins Willem van Oranje in 1609 na het sluiten van het Twaalfjarig Bestand heeft willen huldigen door de oprichting van een gedenkteeken. Dat in 1609 een dergelijke gedachte bestaan zou hebben, vermeldt Bor terloops²⁾, maar hij staft deze vermelding niet en zooals reeds is opgemerkt, zwijgen de resoluties van de jaren 1609—1613 over een dergelijk voornemen der Staten-Generaal. Toch moet men aannemen dat vóór 14 November 1613 wel degelijk een plan heeft bestaan ter eere van den prins een praalgraf op te richten. Immers, wanneer op 14 November 1613 eenige modellen in oogenschouw zijn genomen, moet men hieruit afleiden dat geruimen tijd vóór dezen datum aan één of meerdere architecten opdracht is gegeven dergelijke modellen te vervaardigen.

Hoe zag het graf van prins Willem er uit voordat het praalgraf tot stand kwam? Toen de prins in 1584 in het koor der Nieuwe kerk begraven werd, heeft men op zijn graf een katafalk opgericht, die een geheel provisorisch karakter droeg. De tijden waren er toen niet naar, de nagedachtenis van den pas ontslapen prins te eeren door een kostbaar monument. Hoe de situatie in 1584 bij de begrafenis was, leert ons een prent van Goltzius³⁾. In het midden van het koor, dat behangen was met een zwart laken waarop acht schilden, het wapen van Oranje-Nassau voorstellend, stond de katafalk bestaande uit vier Ionische zuilen die een pyramide-vormig baldakijn steunden. Onder een laken

¹⁾ Gijsberti Hodenpijl: De oprichting van het mausoleum der Oranje's blz. 155.

²⁾ Bor: Oorsprongk der Nederlandsche Beroerten. Boek 18 Fol. 59.

³⁾ Afgebeeld bij het artikel van G. Gijsberti Hodenpijl blz. 155.

stond de berrie in het midden onder de katafalk. Later heeft men blijkbaar een tombe gemetseld en deze geschilderd alsof zij van steen was. Zoo moet Aernout van Buchell het graf gezien hebben, toen hij Delft in 1597 bezocht en over dit bezoek in zijn dagboek schreef ¹⁾. 11 Juni 1611 brengt prins Otto van Hessen-Kassel, op doorreis van den Haag naar Rotterdam, een bezoek aan de Nieuwe kerk te Delft. Hierover vermeldt zijn reis-dagboek:

„Den 11 Junii sindt I(hre) f(ürstlichen) G(naden) in den Hagen wieder aufgebrochen, durch die Stadt Delfft, lieget ein meill von dem Hagen, gefahren, alda wihr die kirchen besehen, in welcher des Printzen von Uranien begrabnus, so nuhr aufge-mauret undt mit gips geschloszen undt schwartz geferbett. ²⁾).

14 November 1613 zijn dus enkele modellen bekeken ³⁾ en tevens wordt besloten eenige deskundigen uit te noodigen om over deze modellen hun oordeel uit te brengen. Deze vergadering van den 14en November werd gepresideerd door den heer Coenders. Begin 1614 brengt deze heer Coenders met den heer Joachemi een bezoek bij prins Maurits: „omme gehoort hebbende de meeninge van zijn Ex^{tie} voor hem te bescheyden, die meesters die souden aennemen te maecken de Sepulture ofte tombe van Zyne Ex^{tie} hoochloffelycker Memorien, achtervolgende het Patroon ofte model daervan getoont ende met advies van verstandigen mette selve aff te handelen.” Het valt te betreuren, dat wij niet weten wie die meesters geweest kunnen zijn. Brieven van de bovengemelde heeren bestaan er voor zoover ik kon nagaan, niet meer, en noch in de resoluties, noch in de correspondentie van prins Maurits komt iets omtrent hen voor.

Dat de vorstelijke familie belangstelling voor de plannen van het mausoleum koesterde en waarschijnlijk vond dat de voorbereidingen te weinig opschoten, blijkt uit een resolutie van de Staten van Holland van Januari 1614. De prinses-weduwe had betreffende het graf een vertoog gericht tot de Staten van Holland die daarop besluiten dat in de vergadering der Staten-Generaal: „tot maeckinge van de voorschreve sepulture by de Gecommitteerden van Holland sal ordre gestelt worden”.

Voor het eerst wordt Hendrik de Keyser's naam in de resolutie van 8 Februari 1614 vermeld. Op dien dag is zijn bestek geexamineerd. Aan het model zal niets ver-

¹⁾ In templo Summo apud Delphenses est sepulchrum Wilhelmi Nassovii Aurantii principis, ex calce colore marmor Lydium mentiente cum tabernaculo item ligneo nigro.

Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte XV.

Arnoldus Buchelius: Res Picturiae. Dr. G. J. Hoogewerff en I. Q. van Regteren Altena blz. 41.

²⁾ Itinerarium der Reise von Cassel aus in Englandt a(nno) 1611 den 14 Maji angefangen und den 4 Fbris glücklich volendet.

Landesbibliothek Kassel Ms. hass 4o 66.

³⁾ Of deze modellen alle van de hand van de Keyser zijn of door verschillende andere architecten ontworpen zijn, is niet uit te maken.

anderd worden en opdracht wordt gegeven aan de heeren Coenders en Joachemi met de Keyser in bespreking te treden „soo naer als zy sullen kunnen, sonder een duysent „guldens ofte twee aen te sien.”

Hierna brengen deskundigen aan de twee heeren gecommiteerden verslag uit over hunne taxatie van de prijzen der verschillende steensoorten en van het brons dat noodig zal zijn voor het monument. Zij achten het bedrag van f 28000 dat de Keyser in zijn bestek berekent wat te hoog. Volgens hunne meening zouden de totale kosten niet meer dan f 26000 behoeven te zijn.

De beelden zouden dan van wit albast dienen gemaakt te worden en niet van „cooper dat subject is van gestolen te worden ende te vervuylen.”

12 Februari 1614 wordt het bestek „ten beyden zyden” geteekend, en den dag daarop wordt aan de Keyser 3000 ponden als voorschot uitbetaald en eveneens ontvangt hij op 20 December van dat jaar 6000 ponden, hem door „die Gecommitteerden Raden ten Admiraliteit binnen Amstelredam” uitbetaald, op last van de Staten-Generaal ¹⁾.

Het duurt tot 9 Juni 1616, voordat wij weer iets over de Keyser in de resoluties vinden. Op dezen datum is „geaccordeert” dat hem wederom 6000 guldens zullen worden ter hand gesteld en weer wordt hem een gelijk bedrag op 22 Januari 1618 „noch toegeleit”. De Keyser is nu bijna vier jaren aan den arbeid en de Hoog Mogende Heeren vinden dat de werkzaamheden te weinig voortgang maken, want deze f 6000 zullen hem worden uitbetaald „mits dat hy gehouden zal syn 't voorsz. werck volcommelyck gemaect op te leveren binnen dit loopende Jaer 1600 achtthiene.”

Op 13 September van hetzelfde jaar besluiten de Staten David Hermansz steenhouwer te Amsterdam, die aangenomen heeft „de Tombe van de begraeffnisse van syne „pr. Exc. van Orangien” te maken „te sommeeren dat hy synen loon daer „wooren ontfangen heeft, sonder dat langer te dilayeren.” Het begint er naar uit te zien, dat de oplevering van het werk onmogelijk nog voor het einde van het jaar geschieden kan. Derhalve richten de Staten op den 9en October 1618 een schrijven aan de Keyser, waarin zij hun ongenoegen over den gang der zaken laten blijken. Hierop antwoordt de Keyser den 20en October ²⁾. Als verontschuldiging voert hij aan, dat hij veel tegenspoed gehad heeft: een schip uit Italië is „onderweeghen gebleven,” en veel tijd is verloren gegaan met het bestellen en bewerken van nieuw materiaal; bovendien is een groot beeld bij het gieten mislukt. Al deze tegenslagen zijn oorzaak geweest, dat er weinig voortgang met de werkzaamheden te Delft heeft plaats gehad. Hij hoopt dat het niet op tijd gereed komen van het graf, hem geen finantieel nadeel zal berokkenen, daar hij zelf geen kosten

¹⁾ Gepubliceerd in: De Navorscher jaargang XXII (1872).

²⁾ Deze brief bevindt zich in het Algemeen Rijksarchief te 's-Gravenhage: Zie bijlage II.

gespaard heeft. Verder vertrouwt hij, dat de Staten, wanneer het werk voltooid zal zijn, dit naar verdienste zullen „recompenseeren.” Voorts zal hij zorg dragen, dat „'t geen noch resteert” in Maart (1619) in Delft zal worden opgesteld. Reeds zijn twee volgeladen schuiten (damloopers) derwaarts gezonden. Ook zou hij binnenkort meer kunnen zenden, indien er te Delft een behoorlijke opslagplaats aanwezig ware. Hij besluit met te zeggen, dat de bouw van het monument thans zoo ver gevorderd is, dat, indien hij zou komen te overlijden, de voltooiing van het graf ook zonder hem zou kunnen geschieden. Met een enkel woord rept hij ten slotte van zijn werkzaamheden voor Amsterdam, die mede oorzaak zijn van den tragen gang der zaken te Delft.

In Mei 1619 staan de Staten aan de Keyser een som van f 3000 toe, te betalen binnen drie maanden. Eveneens worden hem in November van datzelfde jaar nog drie duizend carolus guldens toegewezen.

Het schijnt dat men in het jaar 1619 bezig is geweest met den bouw van den grafkelder, tenminste in September vraagt het stadsbestuur van Delft, uit naam van de kerkmeesters der Nieuwe kerk, aan de Staten een vergoeding van f 3600, voor zes en dertig graven die onteigend moeten worden en tevens f 2000 voor het vernieuwen van de schutting, die voor den duur der werkzaamheden tusschen het schip en het koor was opgesteld. Den 30en December 1619 staan de Staten deze vergoedingen toe.

Als Hendrik de Keyser den 15en Mei 1621 overlijdt ¹⁾, is het praalgraf voor het grootste gedeelte voltooid, zoodat in Januari 1622 de heer Joachimi den Staten kan voorstellen eenige leden naar Delft af te vaardigen, om het graf in oogenschouw te nemen, „off 't selve oock gemaect is volgende het besteck daarvan gemaect.” Het hekwerk om het graf zal dan wel opgesteld zijn, want den 4en Februari 1622 worden de requesten behandeld van Roelandt Henricxsoon Ravesteyn en Jan Hendricxsoon „meesters smits woonende tot Delff,” die om betaling vragen voor „de yseren traille om de begraeffnisse” en van het buitenwerk ²⁾.

Na den dood van Hendrik de Keyser, neemt zijn zoon Pieter de leiding van het werk op zich ³⁾. In het begin van 1622 dienen de erfgenamen bij de Staten een request in, verzoekende betaling van het bijwerk en tevens vragen zij om een tegemoetkoming in de schade geleden bij het vergaan van een schip met marmer. De Staten besluiten ⁴⁾ hierover eerst het advies te vragen van de heeren Joachimi en Schaffer, die vanwege de Staten het graf hebben geinspecteerd. De resultaten van deze inspectie, neergelegd in een

¹⁾ Blijkens het grafdicht van Hooft.

Dr. Neurdenburg: Hendrick de Keyser blz. 10.

²⁾ Dit hek werd in 1752 vervangen door een ander.

³⁾ Pieter de Keyser, oudste zoon van Hendrik, 1595–1676.

⁴⁾ 30 April 1622.

rapport, worden in de vergadering van 10 Januari 1623 besproken, Den twee juist genoemden heeren en den heer Gerrit van Santen, gecommiteerden raad van de Staten van Holland, wordt opgedragen deze buitenwerken door deskundigen te laten taxeeren. Dit gebeurt en den 31en Maart van dat jaar brengen de heeren Joachimi en van Santen verslag uit. De taxateurs vinden het bedrag van 9764 ponden (van 40 grooten), dat de Keyser's erfgenamen declareerden, wat te hoog, ook indien rekening wordt gehouden met verliezen en tegenspoeden geleden door de erfgenamen. Volgens de taxateurs zou volstaan kunnen worden met 5034 gulden, in welk bedrag echter niet begrepen zou zijn „de vereeringe” van f 1500 indertijd aan Hendrick de Keyser toegezegd, indien het werk „loffelyck quame uyt te vallen,” noch „hetgene dat d'erffgenamen soude mogen „resteren van haer bedongen loon.” De taxateurs hebben hierbij rekening gehouden met wat volgens het bestek niet geheel is uitgevoerd. De kosten van het plaveisel om het monument door Pieter de Keyser gemaakt en door hem op f 719 gesteld, worden door hen op f 680 geschat. Eindelijk vinden zij de kosten van een versiering van het graf, waarvan de plannen nog bij het leven van Hendrik de Keyser waren goedgekeurd en door hemzelf waren begroot op f 6000, te hoog. Volgens hunne taxatie zouden deze versieringen gemaakt en geplaatst kunnen worden voor f 4600. In het volgende hoofdstuk zullen deze versieringen, die nooit zijn aangebracht, uitvoeriger behandeld worden.

Wij zien dus, dat vrijwel op alle nog te maken onkosten voor het mausoleum beknibbeld wordt en dat de tijd, waarin de Staten met een breed gebaar opdracht gaven dat met de Keyser onderhandeld zou worden „sonder een duysent guldens ofte twee aen „te sien”, voorbij is. De werkzaamheden hadden negen jaren in beslag genomen, een te lange tijd om de belangstelling van Hunne Hoog Mogende op dezelfde spanning te houden. Men vond het nu welletjes en verlangde naar de voltooiing van het monument. Blijkbaar toonden zich de erfgenamen van de Keyser wat te inhalig bij het opmaken van hunne vorderingen, waaruit het laten taxeeren van de buitenwerken verklaard zou kunnen worden. Na onderhandelingen tusschen hen en de heeren van Santen en Joachimi, is de quaestie den 12en April 1623 eindelijk geregeld. In plaats van de 9764 pond die de erfgenamen eischten, krijgen zij f 6500, alles inbegrepen. Aan Pieter de Keyser wordt voor het plaveisel f 680 uitbetaald, welk bedrag door de taxateurs was vastgesteld ¹⁾.

Het monument was nu eindelijk voltooid. Gekost had het f 34000, een voor dien tijd vrij hoog bedrag ²⁾.

¹⁾ Zie bijlage IV.

²⁾ Gijsberti Hodenpijl: De oprichting van het mausoleum der Oranje's, blz. 158.

Op de schilderijen uit de XVIIe eeuw die het graf voorstellen, zooals dat van Bartholomeus van Bassen te Budapest en het schilderij van van Delen in het Rijksmuseum te Amsterdam, vertoonen de vier beelden op de hoeken zich aan ons oog in een gele kleur, zoodat men zou vermoeden, dat zij van geel koper (messing, laitton) zouden zijn vervaardigd. Het bestek spreekt afwisselend van koper en brons; waarschijnlijk zullen de beelden van brons zijn en niet van messing, Wanneer zij zoo dof zwart gemaakt zijn, zooals wij ze thans zien, is mij niet bekend ¹⁾. Toen in het begin der vorige eeuw de grafkelder vergroot moest worden, droeg koning Willem I in 1821 den rijksbouwmeester Noordendorp op, de verbouwing ter hand te nemen. Bij deze verbouwing is het achterste gedeelte van het koor met enkele treden verhoogd, welke verandering geen gunstige uitwerking heeft gehad op het aanzien van het monument, dat er ook, door de te lage plint waarop het is opgetrokken, toch al gedrongen uitziet, alsof het in den grond was weggezakt. Het gewelf van den grafkelder sluit onmiddellijk aan tegen den hardstenen vloer, zoodat het uitgesloten is dat zich onder de zichtbare plinten, nog een weg-gewerkt plint zou bevinden ²⁾.

De beoordeeling van het monument in den loop der tijden is niet altijd onverdeeld gunstig geweest. Bor roemt het praalgraf in hoogdravende taal ³⁾ eveneens doet dit Dirck van Bleyswyck in zijn: Beschrijvinge der stad Delft (1617) die o.a. schrijft:

„dat alle die de Kunst van Beeldhouwerye en Architecturen grondigh verstaen, het „werck soodanigh admireren en met sulck een verwonderinghe aensien, dat sy eenparigh- „lyck bekennen de Kunst alhier tot de hooghste volmaectheydt opgeklommen te zyn.”

Als de Rotterdammers in 1621 aan Hendrik de Keyser de opdracht geven voor een standbeeld van Erasmus, wordt het oordeel van Michiel van Miereveld over het model gevraagd. Het schijnt dat de kleeding van de bronzen beelden te Delft niet in den smaak was gevallen, zoodat men te Rotterdam ijverig werkte om dit te verbeteren ⁴⁾.

In 1687 bezocht de Zweedsche architect Nicodemus Tessin Jr., Delft. Over dit bezoek teekent hij aan:

„In Delfft habe ich gesehen in der Neuen Kirche dass Mausolée mitten im Chor vom „Printz Wilhelm von Oranjen, der allhier in den Printzen hoff ist erschossen werden „unten bey der treppen; wo wir auch 2 löcher in der Mauer haben gesehen, da die „Kugeln getroffen haben. Dass Tombeau ist von Marmor und siehst man ihn liegend

¹⁾ Op de aquarellen van J. Jelgerhuis in 's Rijksprentenkabinet, resp. gedateerd 1819 en 1824, komen de beelden al in een donkere kleur voor.

²⁾ De heer H. van der Kloot Meyburg was zoo welwillend mij dit mede te deelen.

³⁾ Bor: Oorspronck der Nederlandsche Beroerten Boek 18 fol. 59.

⁴⁾ Mr. Jac. Scheltema: Geschied- en Letterkundig Mengelwerk I blz. 105. Helaas wordt geen bron genoemd. Zie: J. H. W. Unger: De standbeelden van Desiderius Erasmus, in het Rotterdamsch Jaarboekje II (1890) blz. 270.

„von Marmor in der mitten darunter, vorn vor ihm siehst man ihn sitzend von bronz,
„hinter ist die fama von bronz, in den 4 Ecken stehen auch 4 lebensgrosse weiber von
„bronz, die bildhauerey hieran ist zimlich gut, die griffe am Tombeau seyndt wie folget
„undt von metal, sonsten ist die Architectur schlecht ordonniret, aber die Arbeit undt der
„Marmor an de Colonnen ist treflich schön ¹⁾).

¹⁾ Dr. Gustaf Upmark: Ein Besuch in Holland 1687, aus den Reiseschilderungen des schwedischen Architecten Nicodemus Tessin d j. Oud-Holland 1900, blz. 151.

II.

Het Delftsche mausoleum bestaat uit een architectonisch gedeelte: de overhuiving, de vier tot zelfstandige bouwsels aan de flanken gegroeide hoekpijlers en een sculpturaal gedeelte, n.l. de tombe met marmeren figuur van den liggenden prins (gisant), de zittende prins, de Faam, de vier Deugden, de twee toortsdragers en de twee epitaafhouders, allen van brons. Een dergelijke scheiding van bouwkunst en beeldhouwkunst maakt het bestek niet.

Het bestek begint met het geven der verschillende afmetingen. Dan wordt over het materiaal gesproken: „van vierderley stoffen, als te weten van witten Italiaenschen „merber, van Dynantschen toetssteen ¹⁾, ooc van swerte Italiaensche gemengelde merber, „ende verder van bronse metael.” Hierna vangt de beschrijving aan. Details, zooals deelen van ornament, worden niet uitvoerig genoemd. Aan het einde van het bestek wordt medegedeeld, dat alle „moleringen” en andere versieringen, die door de geringe afmetingen van het model niet aangegeven zijn, gemaakt zullen worden „naer den eyssch van „sulcke grooten werck ende voorts alles suyver wel ende naer behooren gemaect ende „gepolyst.”

Op een verhooging, bestaande uit drie trappen van toetssteen, staat op een plint, de tombe eveneens van toetssteen. Aan ieder der lange zijden van de tombe, op het concave gedeelte, bevinden zich, op gelijken afstand van de uiteinden der zijden, twee doodskoppen van brons in een auriculair ornament als versiering van het beugelachtige, aan gebogen schraagwangen herinnerend ornament, dat uit een verkropping van de plint te dier plaatse omhoog is getrokken.

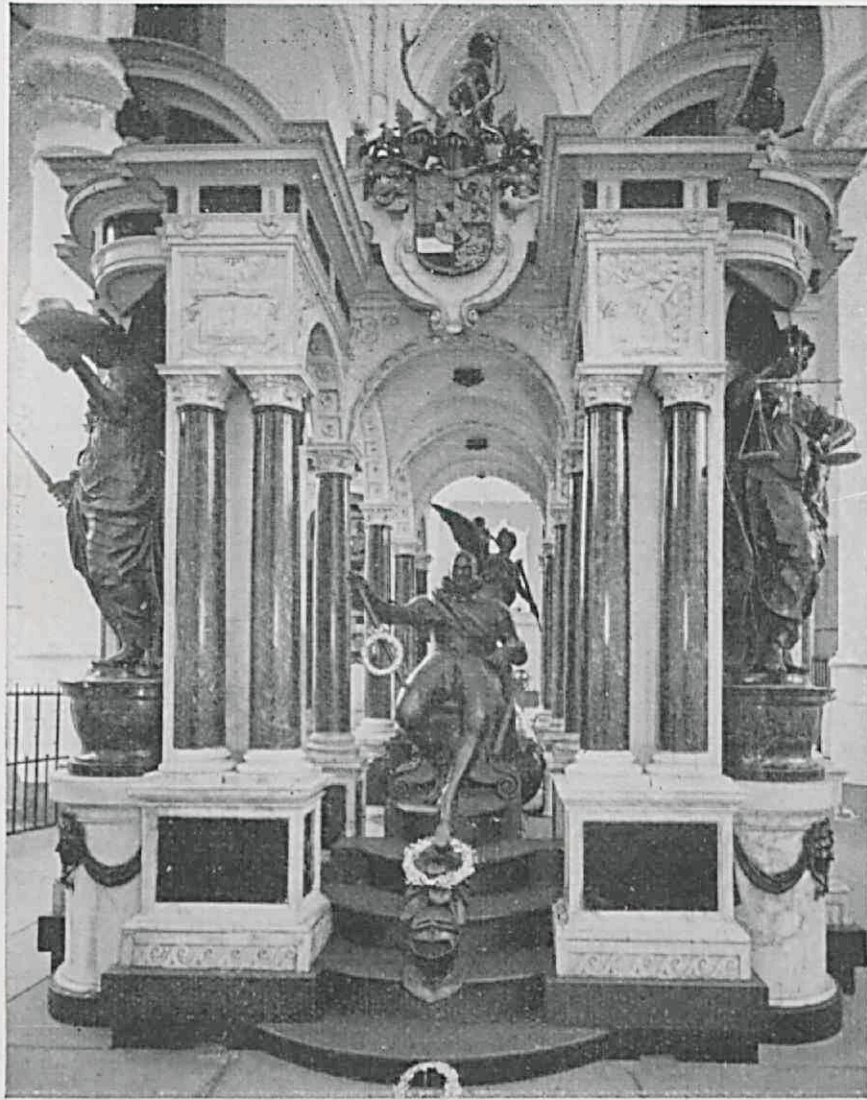
In het bestek staat alleen dat de tombe versierd is met „moluringe” en „copere ciraten”, zonder verdere omschrijving. Op de tombe ligt het wit marmeren beeld van den prins. In 1614 was nog niet beslist hoe men den prins zou afbeelden: in een harnas, of in een princenrock. Wanneer men tot het laatste besloten heeft, is niet met zekerheid te zeggen.

De prins ligt uitgestrekt op een mat. Het hoofd rust op twee boven elkaar geplaatste kussens, waarvan ieder versierd is met een verschillenden rand van arabesken, terwijl de

¹⁾ Het z.g. zwarte marmer afkomstig uit de groeven in de omgeving van Dinant is in werkelijkheid een zeer dichte kalksteen van amorphe structuur.

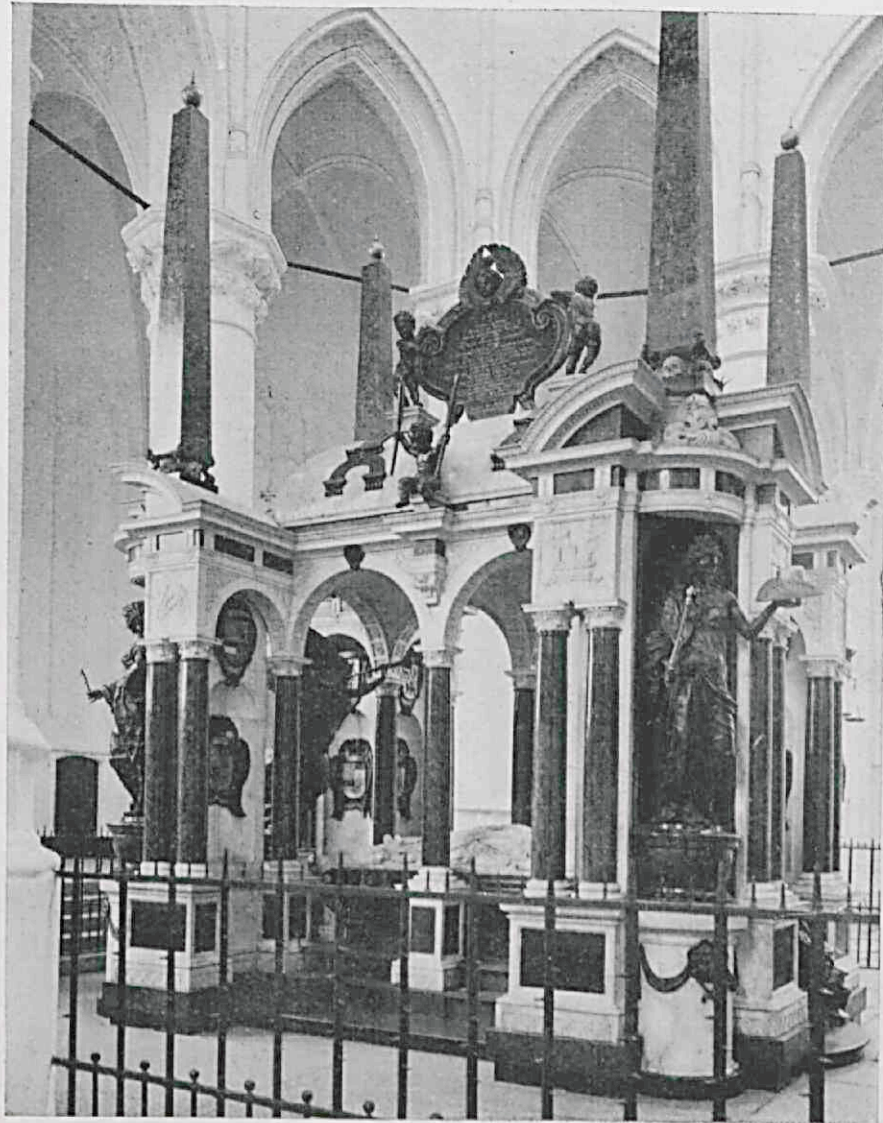
hoeken van ieder kussen met kwasten getooid zijn. De prins is gekleed in een wambuis, broek en tabberd. Het wambuis is van onderen gedeeltelijk los. De tabberd vertoont op de korte mouwen, die even over de schouders reiken, vier knopen met lussen, waarvan de onderste twee los zijn. De onderkant van den tabberd is versierd met een dubbelen rand en breeden zoom. Een pijpkraag en een calotje completeeren het toilet, terwijl de bloote voeten in muilen steken. De beenen van den prins zijn gestrekt en de voeten raken den rug van den hond, die op een kleine mat liggend, rust met den kop op den linker voorpoot. De armen liggen langs het lichaam. De wijsvinger van de linkerhand steunt op een plooi en de vingers van beide handen zijn iets opgetrokken. De tombe staat onder een overhuiving, die gedragen wordt door zes zuilen, die door bogen met elkaar verbonden zijn. De vier, het gewelf van het middendeel schorende uitbouwsels hebben tegen ieder der twee wanden die de groote nissen flankeren, dubbele zuilen, waarvan telkens één door een kleinen boog met een der hoekzuilen van de overhuiving verbonden is. Er zijn dus in het geheel 22 zuilen, alle van zwart Italiaansch marmer. Zij vertoonen een flauwe verjonging en een lichte entasis en worden bekroond door wit marmeren kapitelen, versierd met een hoogst eigenaardig sterk ingerold kort acanthusblad en een diep ingesneden eierlyst. Hier boven ligt de smalle abakus. De kapitelen, voetstukken en basen zijn „gesamentlyck volgens de ordre van Dorica”. Dorisch in strikten zin zijn deze onderdeelen niet; het is een door de Keyser zeer persoonlijk behandelde Dorica. De stylobaten van de dubbele zuilen en die van de zes zuilen van de overhuiving hebben gelijke profileering. Zij staan alle op een wit marmeren plint dat een relief met een streng golf-motief vertoont. Deze plint loopt bij de vier hoekdeelen door. Echter zijn de stylobaten bij de vrijstaande zuilen met zwart marmer ingelegd, terwijl die van de dubbele zuilen aan de uitbouwsels van toetssteen zijn. Volgens het bestek zouden in deze acht rechthoekige vlakken van toetssteen, met vergulde letters gegraveerd worden: „al sulcke „schriften als by de hooggemelde heeren Staten sal goet gevonden worden.” Deze opschriften zijn nooit aangebracht, waarschijnlijk omdat in de marmeren reliefs boven de dubbele zuilen 's prinsen deviezen in symbolische voorstellingen reeds werden weergegeven en men dit voldoende achtte.

Aan ieder der vier hoekdeelen bevinden zich twee wandvlakken. In ieder wandvlak is een ondiepe nis uitgehold. In de nis en in het veld daarboven onder den boog zijn bevestigd bronzen wapenschilden in hunne kleuren op cartouches met breede zwellende oorschelpmotieven. In het geheel zijn er dus zestien van deze wapenschilden van 'sprinsen kwartieren n.l. Nassau, Stolberg, Hessen en Königstein. De afgesnoten hoeken van de uitbouwsels zijn voorzien van nissen van toetssteen. Voor iederen buitenhoek staat op een rond wit marmeren stylobaat, zich verheffend tot aan den vloer van de nis, telkens



Uit „Hendrick de Keyser” door Dr. E. Neurdenburg

Grafmonument van Willem I, Prins van Oranje, te Delft.



Uit „Hendrick de Keyser” door Dr. E. Neurdenburg

Grafmonument van Willem I, Prins van Oranje, te Delft.

een beeld op een eigen voetstuk. Deze vier ronde stylobaten dragen een bronzen versiering, bestaande uit een draperie met vrouwemasker, waarvan de haren eindigend in vlechten, onder de kin ineengestremeld zijn. Op ieder rond piedestal staat een kleiner van zwart marmer, waarvan de massa in omgekeerd olijf is geprofileerd, dienend als basis voor een bronzen vrouwefiguur. Omtrant deze beelden vermeldt het bestek slechts: „Vier vrouwenbeelden van bronse, elcx ses voeten hooch,” zonder vermelding wat deze beelden hebben voor te stellen. Aan de voorzijde staan: Justitia (rechts) en Libertas (links) en aan de achterzijde rechts Fortitudo en links Religio.

JUSTITIA.

Zij is gekleed in een los gedrapeerde tunica, die even onder de borsten met een smalle ceintuur met gesp gegord is. In vorm gelijken deze gespen op de kleine marmeren schildjes die onder het fries zijn aangebracht. De linkerborst is zichtbaar, terwijl de rechter nog even bedekt is. Onderarmen en deelen van den bovenarm evenals de voeten zijn naakt. Het grootste gewicht der figuur steunt op het linkerbeen en daarbij helt zij ietwat links achterover, de rechterknie buigend. Het hoofd is iets voorover gebogen en naar links gewend. De blik is naar beneden geslagen naar de vergulde weegschaal, die door den duim en wijsvinger van de rechterhand wordt vastgehouden. De linkerarm is tegen de heup aangebracht en met den pols houdt zij een slip van het gewaad op. Op het voorhoofd zijn twee evenwijdige golvende haarstrengen, door een parelsnoer omwonden, zichtbaar, terwijl op de kruin het haar in dikke vlechten is samengebonden.

LIBERTAS.

Haar omzoomd gewaad, dat eveneens vlak onder de borsten door een zelfde smalle ceintuur met een gesp gegord wordt, bedekt nog juist de borsten en gaat onder den oksel van den linkerarm door. Aan den rechterkant wordt de tunica door een lange slip, die van den rug over den rechterschouder naar voren valt, rechthoekig gesneden. Even boven de linkerheup loopt een smalle gordel schuins-rechts naar beneden, op de rechterheup een slip van het gewaad vastleggend. Libertas laat de zwaarte van haar lichaam op haar rechervoet steunen, de linkerarm is gebogen, zoodat haar gewaad op die plaats acht aan elkaar evenwijdige plooiën vormt. De voeten zijn naakt, de linkervoet is nog net zichtbaar en van het rechterscheenbeen komt nog een gedeelte onder het gewaad te voorschijn. In de hand van den naar beneden gerichtten rechterarm, die door de over den schouder hangende slip geheel bedekt is, houdt zij een vergulde sceppter. De naakte linkerarm is gebogen en op de hand rust de vergulde vrijheidshoed. Het hoofd is iets naar voren gebogen en de blik is naar beneden gericht. Het haar is in het midden ge-

scheiden en wordt aan de achterzijde van het hoofd door een band vastgehouden, waarvan het uiteinde in den hals hangt.

FORTITUDO.

Ook hier snoert een zelfde smalle gordel de tunica even onder de borsten die beide bedekt zijn, toe. De linkerarm, die slechts aan den bovenarm door een slip is bedekt, is gebogen en rust met den pols tegen de heup, waardoor een punt van de omzoomde tunica wordt opgenomen. Een andere slip ligt over den pols van den lichtelijk gebogen rechterarm. De hand houdt den doornstok (roede) vast. Het hoofd, bedekt met het kopgedeelte van een leeuwenhuid, waaronder nog enkele golvende haarstrengen uitkomen, is naar rechts gekeerd, de blik gewend naar den doornstok. De rechterknie is wat gebogen en van de voeten zijn slechts de teenen van den rechter- en een deel van den linkervoet zichtbaar.

RELIGIO.

Zij steunt met het linkerbeen op een rechthoekig blok (hoeksteen) waarop het woord CHRISTUS staat ¹⁾, terwijl het rechterbeen op den grond staat. Haar, door het ingewikkelder motief van den stand wat warrelig gedrapeerde tunica, is weer even onder de borsten gegord. De rechterborst is gedeeltelijk naakt, de linker daarentegen geheel bedekt. De linkerarm, waarvan slechts het bovengedeelte bedekt wordt, is naar beneden gericht. De linkerhand steunt een tegen de opgetrokken dij rustend verguld model van een kerkgebouwtje, dat een vlak front heeft, waarin zich twee vensters bevinden doch geen ingang. Aan de koorzijde is het door een halven zeshoek afgesloten; aan de lange zijden ziet men vier ramen, die van elkaar door pilasters op postamenten gescheiden zijn. Het hooge zadeldak eindigt aan den voorkant tegen een topgevel met kruis op de spits. De rollaag der schuine kanten loopt in twee voluutbeugels uit. Een cordonband scheidt den top van het lager gedeelte. De rechterhand steunt den ronden rug van een opengeslagen boek. Het hoofd is naar rechts gedraaid en naar beneden gewend, de blik gericht op de bladzijde van het boek. Zij draagt het haar in golvende strengen, die gedeeltelijk met een sluier zijn doorwonden.

Aan de vooruitspringende fronten der hoekpostflanken van het monument, bevinden zich boven de gekoppelde zuilen en onder iedere helft van den gebroken segmentgevel, in het geheel acht wit marmeren, zeer weinig sprong vertoonende reliefs, met vier verschillende voorstellingen, betrekking hebbend op deviezen van den Prins van Oranje. Iedere voorstelling komt dus tweemaal voor.

¹⁾ Psalm 118, vers 22. Ephese 2. vers 20.



Uit „Hendrick de Keyser“
door Dr. E. Neurdenburg

Terracotta model van den liggenden prins
Rijksmuseum Amsterdam.

Aan de voor- en achterzijde vinden wij:

TE VINDICE TUTA LIBERTAS,

voorgesteld door een geopend boek, liggend op eenige bladen perkament, waaraan zeven zegels hangen, terwijl in gouden Hebreeuwsche letters de naam Jahweh in de wolken verschijnt.

SAEVIS TRANQUILLUS IN UNDIS.

Hier ziet men een ijsvogel in zijn nest en een rots, die door winden gebeukt wordt. Uit de wolken, boven een opgaande zon, verschijnt een hand met een scepter.

Aan de lange zijden bevinden zich de twee andere reliefs met de deviezen:

JE MAINTIENDRAY,

voorgesteld door twee gekruiste ankers omringd door water en vuur, terwijl daar boven een geopende hand uit de wolken verschijnt.

JE MAINTIENDRAY PIÉTÉ ET JUSTICE,

aangeduid door een hand komend uit de wolken, een weegschaal vasthoudend boven een altaar, waarop een offer brandt.

In het bestek wordt alleen gesproken van: „op halve taille acht devisen van den „hoochgedachten heere prince in de woorden: Saevis tranquillus in undis.” Van de andere deviezen wordt niet gerept. Blijkbaar zijn de andere drie voorstellingen er later aan toegevoegd om de eentonigheid van het achtmaal voorkomen van eenzelfde voorstelling te breken.

Aan de vier hoekdeelen bevindt zich boven deze reliefs een entablement, bestaande uit een wit marmeren verkropte kroonlijst met eierlijst, een zwart marmeren fries met wit marmeren trigliefen en een wit marmeren architraaf versierd met kleine schildvormige cartouches, zoodanig aangebracht, dat onder ieder triglief van het fries zich een dergelijke cartouche bevindt.

Ieder der vier hoekig gebroken pijler-massieven van de vier hoeken van het geheel wordt bekroond door twee naar elkaar toegekeerde wit marmeren gebroken segmentgevels, bestaande uit een zware kroonlijst versierd met een vlak behandeld motief van staande palmetten, tusschen een doorlopenden platten golfband, waaronder een smalle eierlijst. De door deze lijsten omvatte tympanen zijn van zwart marmer.

Tusschen de inspringende hoeken van de segmentgevels, dus recht boven de groote nissen, vullen als belegsel van de verbindende geprofileerde lijst, wit marmeren maskerachtige ornamenten, die telkens den vooruitspringenden hoek van een toetssteen plint ondersteunen, welke plint op de deklijsten der segmentgevels rust. Vier bronzen voluut-

beugels staan op de hoeken van iedere plint en dragen een zwart geaderden marmeren obelisk (2,60 M hoog) die door een met bladgoud vergulden koperen bal bekroond wordt. Tusschen de voluutbeugels staan op de plint wit marmeren doodskoppen, zoodat op iedere plint vier doodshoofden voorkomen. In het geheel telt men dus zestien van dergelijke doodskoppen, wat in het bestek vermeld staat als: „vier vierhoofdige dootshoofden.”

De zes zuilen die de overhuiving dragen, zijn met elkaar verbonden door middel van zeven bogen, waarvan de intrados met cassetten en rosetten versierd zijn. In het zenith van de extrados dezer bogen zijn bronzen cartouches aangebracht in den voor Hendrik de Keyser karakteristieken gewelfden en door weeke randmotieven omgeven schildvorm. „Copere compertementen”, heet het in het bestek.

Door middel van acht kleinere bogen is de overhuiving tevens verbonden met de vier uitbouwsels. De wit marmeren zoldering van de overhuiving is verdeeld in twee vierkante kruisgewelven, door een gordelboog van elkaar gescheiden. Deze kruisgewelven dragen bronzen rosetten als spiegels der sluitsteen. Boven ieder der middelste zuilen der overhuiving, bevindt zich aan den buitenkant, in het vlak tusschen de beide bogen, een wit marmeren console met een schildvormige versiering in den hierboven reeds aangeduiden vorm. Op deze consoles rust, als ter verkenning van het zwarte fries der groote hoekdeelen, een zwart marmer blok onder de aan weerszijden, op dat punt verkropte kroonlijst. Ook het langs den voet der overhuiving heengetrokken marmeren fries daar boven, is daar verkropt en dient met zijn smalle profiellijst tot steun en zitplaats voor de toortsdragers, die hierdoor tevens als in een vrije beëindiging, de richting van de enkele middenzuilen nog een eindweegs boven de kroonlijst voortzetten en doen uitwerken. In dit toortsdragende figuurtje herkennen wij aanstonds het „sittende schreyende koperen kindt,” dat in het bestek vermeld staat. Het zijn twee hevig schreien- de naakte putti, die in de handen van ieder der wijd uitgestrekte armen, een naar boven gerichte fakkel houden.

Op het „verwelff” van de overhuiving, staan boven het midden van de twee kruisgewelven, twee geprofileerde voetstukken van wit marmer. Deze pedestals staan ieder op een bronzen band, eigenlijk een dubbel bandvormig belegselsel, dat aan dergelijke deelen van paardetuigen herinnert. De beide parallel loopende, slechts door een smalle geul gescheiden en met een diamantkop bezette banden, loopen uit in een dwarsliggende, beide banden samenvattende, even omhoog gekrulde en in het midden hartvormig doorsneden verdikking, als had men lederen riemen door een gesp gehaald. Daaronder zet zich het band-appliqué nogmaals in hoefijzervorm voort. Aan ieder uiterste einde ziet men een smal architectonisch profiel, waaraan telkens vijf druppel-vormige lichamen als een soort



Uit „Hendrick de Keyser” door Dr. E. Neurdenburg.
De Gerechtigheid.



De Vrijheid.

franje hangen. Dit laatste ornament is feitelijk een vrije vervorming in den trant der Renaissance van de druppels der trigliëfen. Op ieder der boven genoemde voetstukken staat een bronzen putto. Deze putti houden het ovalen epitaaf van toetssteen vast, dat ingelijst is door een bronzen oorschelpachtigen cartouche-rand en aan de twee zijden be kroond wordt door gevleugelde cherubs, of, zooals het bestek aangeeft: „twee schreyen- „de gevleugelde kinderhooffden mede gemaect van bronse”. De epitaafhouders staan gewend naar de lange zijden van het monument, maar in tegengestelde richting aan elkaar. Zij buigen een weinig voorover en rusten met den linkerarm op den rand van het epitaaf, terwijl hun rechterarm naar de inscriptie is toegekeerd. Door deze contrasteerende houding blijven de beide lange zijden in het monument gelijkwaardig en wordt niet optisch één der zijden als de meest gewichtige gekenmerkt. Aan beide kanten is het navolgende grafschrift in vergulde letters gegrift:

D. O. M.
et
Aeternae Memoriae

GULIELMI NASSOVII
Supremi Arausionensium Principis
Patris Patriae
Qui Belgii Fortunis
Suas Post Habuit Et Suorum:
Validissimos Exercitus Aere Plurimum Privato
Bis Conscripsit, Bis Induxit
Ordinum Auspiciis: Hispaniae Tyrannidem
Propulit: Verae Religiones
Cultum, Avitas Patriae Leges
Revocavit, Restituit:
Ipsam Denique Libertatem
Tantum Non Assertam

MAURITIO PRINCIPI
Paternae Virtutis Heredi Filio
Stabiliendam Reliquit:
Herois Vere Pii, Prudentis, Invicti
Quem

Philippus II Hispan: Rex
Ille Europae Timor Timuit
Non Domuit, Non Terruit,
Sed Empto Percussore Fraude Nefanda
Sustulit.
Foederat, Belg. Provinc.
Perenni Meritor: Monum.

P. C. C.

In 1618 hadden de Staten het voornemen gehad Professor Heynsius te Leiden uit te noodigen den text voor het grafschrift te leveren. In de resolutie van 17 November van dat jaar lezen wij: „Te scryven aan Professoren Heynsium ¹⁾ by so verre als hy van „Z.Ex^{tie} Heere Prince van Oraignen ofte Mevrouw de Princesse van Oraignen ofte „yemant anders gesproocken is, om te maecten een Epitaphium opte Sepulture van zyn „Ex^{tie} die Heere Prince van Oraignen Hoochloffelycker Memorie Hendrick de Keyser „aenbesteet te maecten binnen Delff, dat haere Ho. Mo. begeven dat hy dat metten „ernst en wil doen ende aen hare Ho. Mo. senden.”

Het heeft nog tot het einde van 1621 of tot het begin van 1622 geduurd, alvorens de inscriptie werd aangebracht, want in September 1621 besloten de Staten-Generaal op verzoek van den heer Joachimi, dat aan de beide zijden van het epitaaf een gelijkkluidend opschrift aangebracht zou worden. Verder werd besloten, dat verschillende ontwerpen voor een dergelyk opschrift dienden gemaakt te worden, waaruit dan een gekozen zou worden. Toen eerst werd Prof. Heinsius uitgenoodigd een text op te stellen ²⁾. Hugo de Groot en Constantyn Huyghens zullen dan de andere ontwerpen geleverd hebben. Na inlevering van deze ontwerpen, hebben de Staten hunne keuze laten vallen op dat van Huyghens, wat blijkt uit zijn op rym geschreven levensbeschrijving: ³⁾

¹⁾ Daniel Heinsius, geboren te Gent in 1580 of 1581, gestorven te Leiden in 1655. Hij studeerde aanvankelijk rechten te Franeker en te Leiden, wijdde zich later geheel aan de schoone letteren. In 1602 kreeg hij van Curatoren der Leidsche Hoogeschool verlof college te geven over Latijnsche dichters. In 1603 werd hij benoemd tot buitengewoon hoogleeraar in de dichtkunst en in 1609 tot ordinariis prof: (in het Grieksch). Na den dood van Baudius werd hij in 1613 in diens plaats professor in de geschiedenis. In 1618 benoemde Gustaaf Adolf hem tot historieschrijver en tot raad. De Staten-Generaal droegen hem het ambt van secretaris der Nationale Synode te Dordrecht op (1618—1619). In 1627 werd hij door de Staten van Holland benoemd tot historieschrijver.

²⁾ De Navorscher no. 52 1902, blz. 547.

³⁾ Gijsberti Hodenpijl: De oprichting van het mausoleum der Oranje's, Elsevier's Geïllustreerd maandschrift, Febr. 1900, blz. 57.



Uit „Hendrick de Keyser”
door Dr. E. Neurdenburg

De Dapperheid of Kracht.



De Godsdienst.

Grafmonument van Willem I, Prins van Oranje, te Delft.

Ook ik (ligt doet my zulks een ydele roem gewagen)
 Heb tot dat praalgraf iets van 't myne bygedragen
 Het gouden opschrift, dat de Kunst uit marmer sneed
 Waarin 'k door gunst of kunst althans gelukkig slaagde
 Wijl 't meer dan dat van Heins of van de Groot behaagde.
 O, Assche van Oranje! Uw dierbaar nageslacht
 Dat ik met eerbied noem, bemin, ja heilig acht,
 Hoe streelt het my de ziel, dat reeds dezelfde liefde
 Uitblinkende in uw' lof, my in myn kindsheid griefde.

Thans eerst wordt in het bestek het bronzen beeld van den zittenden prins vermeld ¹⁾. De prins, blootshoofds, in wapenrusting met pijpkraag, zit op een zitbankje op schraagvoet of schabel, bestaande uit een breed voor- en achtervlak en beide verbindende smalle zijvlakken. De voorzijden zijn versierd met cartouches en de zijvlakken dragen leeuwekoppen. De beide schraagvlakken of wangen eindigen in voluutvormige pooten, zóó geprofileerd, dat men het rolwerkachtige karakter er in herkent. Op de schabel ligt iets scheef, een kussentje met kwasten. De rechterknie van den prins is gebogen en de rechtervoet steunt met de teenen op den grond en met de hak van de laars tegen den onderkant van de schabel. Het linkerbeen is gestrekt; de voet rust op den rand van de bovenste vijfde trede. Over den rug ligt een sjerp, die van voren van den rechterschouder afloopt onder den linkerarm doorgaat en daar is samengeknoopt. Met de ontbloote rechterhand omklemt hij den, op de rechterdij steunenden veldheerstaf. De geschoeide linkerhand rust op de linkerheup. De degen steunt ten deele op de schabel.

In het bestek heeft een andere hand de woorden: „ende dat”, (zie noot 1) doorgehaald, en tot aan: „van bronse tsamen” in margine bijgeschreven: „hebbende voor syn „voeten een cascken verciert met syn plumagien alles.” Waarschijnlijk is de met veeren versierde helm met open vizier, die vóór den prins op de tweede trede staat, iets later door de Keyser aan het beeld van den zittenden prins toegevoegd.

Niet in het bestek wordt genoemd het volle wapen van Oranje-Nassau in kleuren, dat boven den zittenden prins is aangebracht. Wel komt de rekening hiervan voor in de specificatie van 1 Maart 1623 ²⁾. Het zal vermoedelijk later toen het graf bijna voltooid was, aan het monument zijn toegevoegd en onder het bijwerk gerekend zijn. Het

¹⁾ „Ende aan het voeten eynde van de tombe op den vyffden trap sal gemaect worden eene sittende „figuyre representerende den persoon van den Prince van Orangien als levendich gewapent synde, ende dat „van bronse tsamen met den sitplaetse van een cierlycken antyckschen stoel.”

²⁾ Zie bijlage III.

wapen is gedekt met drie helmen, van welke de middelste versierd is met een vorstelijke kroon, het helmteken hebbende twee gouden hertehorens.

Thans komt de mededeeling over de versieringen, waarover in het begin van dit hoofdstuk gesproken is.

Hierna wordt vermeld, dat aan het grafmonument zal worden toegevoegd: „op een „bequaem pedestael teynden het hoofd-eynde, een vliegende fama van bronse, mede groot „ses voeten met twee basuynen in de handen, de rechter blaesende ende slincker neder-„hangende”. Dit „bequaem pedestael” is een zwart marmer geprofileerd stylobaat, aan de vier zijden versierd met eenzelfde motief van trigliefendruppels, als reeds opgemerkt werd op het dak van de overhuiving. Op dit stylobaat is een wit marmeren, ronde geprofileerde plint geplaatst. Twee maal twee, over elkaar liggende bronzen kinderkopjes, de vier winden voorstellende, dienen als steunpunt voor den linkervoet van de gevleugelde Faam. Haar linkerknie is gebogen en haar rechterbeen is naar achteren gezet, alsof zij vooruit stormde, terwijl zij haar lichaam naar voren en een weinig naar links wendt. Aan haar mond houdt zij met de hand van den ontblooten rechterarm een bazuin. De hand van den achterwaarts gestrekten, eveneens naakten arm, houdt de tweede bazuin vast. De allegorische figuur draagt een tunica, even onder de borsten gegord door een smalle ceintuur met gesp. Een klein gedeelte van den hals is onbekleed. Over den rechterschouder valt een slip van het gewaad, die onder den linkerarm door, naar achteren verloopt. Het haar is op het achterhoofd in vlechten samengebonden.

Hierna wordt in het bestek uitdrukkelijk vermeld, **dat alle beelden, bronzen zoowel als marmeren, door de Keyser gemaakt zullen worden en niet door een ander.** Het materiaal zal bestaan uit Italiaansch marmer en Dinantschen toetssteen, „ende niet artificieel”. Dit laatste slaat waarschijnlijk op een procédé van kunstmarmer, waarvan de Keyser de uitvinder was en waarvoor hij in 1612 een octrooi verkreeg ¹⁾.

Het werk zal den 12en Februari 1617 moeten worden opgeleverd, het brengen naar Delft en het opstellen van de verschillende onderdeelen, zal geschieden voor de Keyser's kosten en risico.

De Staten hebben beloofd aan de Keyser te zullen betalen f 28.000 en indien het werk „wel loffelyck uytvalt”, hem nog te vereeren met een som van f 1000 of duizend daalders. Van zijn kant neemt de Keyser aan, het werk volgens het model en zooals men was overeengekomen, te maken en af te leveren „onder verbintnisse van zyne persoon „ende goederen”.

Met de mogelijkheid dat tijdens de werkzaamheden, wijzigingen in de plannen zouden worden aangebracht, hetzij toevoegingen, of weglatingen van de bestaande projecten,

¹⁾ Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser, blz. 7.



Uit „Hendrick de Keyser“
door Dr. E. Neurdenburg

De zittende Prins.

Grafmonument van Willem I, Prins van Oranje, te Delft.

41

werd rekening gehouden. Bij de onderteekening van het bestek is door de heeren gecommiteerden met de Keyser afgesproken „by soo verre als men yets uit werck begeert „te veranderen min ofte meer gemaect te hebben ende 't selve den voorsz. Meester „Henrick binnen den tyt van vier ofte ses maenden naestcommende van wegen Haer „Ho. Mo. oftz Z.Ex^{tie} wordt aengesect dat hy hem daerna sal gehouden zyn te reguleren met verstaende dat hy naer advenant minder ofte meer van zyn werck sal werden „betaelt" 1).

Inderdaad heeft er een plan bestaan iets aan het monument toe te voegen. In het eerste hoofdstuk werd terloops vermeld dat de taxateurs een versiering, waarvan de plannen door de Keyser ontworpen waren, en waarvan de kosten door hem op f 6000 begroot waren, op f 4600 taxeerden. Tijdens het leven van de Keyser was goedgevonden, dat tot „volcommen ciraet", op de acht segmentgevels bronzen wapentropheëen zouden worden aangebracht: „acht tropheen van wapenen van koper die gelegd souden werden „op de tympanen aen de pyramiden te weeten aen elcke pyramide twee, volgende secker besteck daervan gemaect", zoals wij in de resolutie van 31 Maart 1623 lezen. Een bestek van deze tropheëen is niet bekend, echter is het niet moeilijk een denkbeeld te verkrijgen hoe het Oranjegrav er met deze toevoegingen uitgezien zou hebben, wanneer wij de *Architectura Moderna* van Salomon de Bray opslaan op plaat XXXIX en XL 2).

Wij zien, steunend tegen iederen segmentgevel een wapenrusting waarboven een helm geplaatst is. Echter zijn deze wapenrustingen zóó geteekend, dat men geneigd zou zijn te meenen, dat die harnessen nog om werkelijke lichamen pasten. Men krijgt den indruk, alsof verteerde lichamen nog in die wapenrustingen huizen. Bijna griezellig zijn de helmen, die haast tot hoofden geworden zijn, waaruit de oogaten den beschouwer onheilspellend en spookachtig aankijken. Dergelijke vervorming tot een spookachtige maskerade vindt men nog meer bij Hendrik de Keyser, o.a. bij de wit marmeren ornamenten boven de nissen, waarover in het volgende hoofdstuk nog gesproken zal worden.

Op het schilderij van Bartholomeus van Bassen, dat waarschijnlijk van 1620 is en dat zich thans in het museum te Budapest bevindt 3), is eveneens het Delftsche grav met de tropheëen afgebeeld. Wij zien daar het mausoleum staande in een gefantaseerd kerkgebouw. De opstelling van de wapenrustingen tegen de segmentgevels is ook weer anders dan in de *Architectura Moderna*. Het schilderij van Dirk van Deelen van 1645 in het Rijksmuseum te Amsterdam, 4) geeft het grav weer, gezien van een der lange zijden.

1) Resolutie van 12 Februari 1614.

2) In de in 1640 uitgegeven tweede editie van 1631.

3) Engelsche catalogus 1924, blz. 4, no. 346.

Afbeelding bij: Hans Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*, blz. 60, no. 19.

4) Cat. 1918, blz. 368, no. 769.

Evenals van Bassen plaatst hij het in een andere localiteit dan de Nieuwe kerk te Delft. Hij brengt de tropheëen wel aan, maar laat de obeliskken weer weg. Behalve deze schilderijen bestaan er nog verschillende andere afbeeldingen van het graf met deze toevoeging ¹⁾).

In de hierboven genoemde resolutie lezen wij verder, dat de gecommiteerden nog met de erfgenamen over den prijs zullen onderhandelen; men is waarschijnlijk niet tot overeenstemming gekomen, want men besloot „d'executie noch wat op te houden”. De zaak is vermoedelijk op de lange baan geschoven, zoodat er van de uitvoering ten slotte niets is gekomen.

Misschien moeten wij het betreuren dat deze plannen achteraf niet zijn uitgevoerd. De naakte segmentgevels maken ontegenzeggelijk een kouden en uit architectonisch oogpunt een onbelangrijken indruk; zij worden als het ware op hun gewichtige plaats, die juist een accent vraagt, door de hooge obeliskken neergedrukt en lijken nu te klein en te nietig. Niet zonder recht schrijft Weissmann in: Amsterdam in de XVIIe eeuw (deel III, blz. 88): „Staat men recht voor een der zijden van het monument, dan schijnen deze „frontons geen zin te hebben, beschouwt men daarentegen het gedenkteeken over „hoeksch, dan schikken zich zuilen, frontons, hoeknissen en obeliskken tot een weldoor „dachte compositie”.

Zijn deze tropheëen de eenige veranderingen geweest, die de Keyser aan zijn oorspronkelijk project heeft willen aanbrengen? De resolutie van 21 December 1619 zou ons haast doen gelooven, dat hij een nog omvangrijkere verfraaiing op het oog heeft gehad. Deze resolutie luidt als volgt:

„Op het voorgeven by den heere Joachimi, van dat tot het monument dat tot Delff „gemaect wert van zijne Princelycke Ex^{tie} Hoochloffelyker Memorien nootelyck wel „soude dienen gemaect een byvoeghsel van acht cooperen beelden tot een geheel ende „volcomen ciraet van 't voorszeide werck gelyck hij dat by het model daervan geexhi- „beert heeft verthoont, begrootende dat 't voorszeide voeghsel sal commen te costen „vyffduysent guldens recommandeerende dat Haere Hoog Mogende gelieven daerop te „resolveren ende daerop gedelibereert zynde is geaccordeert dat men den voorszeide „heer Joachimi ende met hem den heere Schaffer sal authoriseren gelyck deselve geau- „thoriseert werden mits desen om het voorszeide byvoeghsel mette beste mesnage ende „minste costen te bestaden opt welbehagen van Haere Hoog Mogenden”.

¹⁾ O.a. vond ik in 's Rijksprentenkabinet:

een gravure van Cornelis Visscher, een ongeteekende kopergravure uit de XVIIe eeuw, een gravure van C. Buys naar een prent van R. Vinckeles. In de verzameling Loudon in het Rijksmuseum bevinden zich twee Delftsche tegels met afbeeldingen van het graf met de tropheëen. Replieken van deze tegels waren vroeger in de verzameling van Mr. Th. Stuart; veiling R. W. P. de Vries, Amsterdam, December 1930, no. 230.



Uit „Hendrick de Keyser”
door Dr. E. Neurdenburg

De Faam.

Grafmonument van Willem I, Prins van Oranje, te Delft.

Er zullen dus, ter algeheele verfraaiing, aan het monument acht koperen beelden worden toegevoegd, zooals die aangegeven zijn bij het vertoonde model.

Aanvankelijk zou men geneigd zijn te veronderstellen, dat bedoeld worden de beelden die in het oorspronkelijke bestek genoemd zijn. Zoo schijnt Weissman dit ook te hebben opgevat ¹⁾).

Wanneer hier werkelijk de in het bestek genoemde beelden bedoeld waren, hoe zou men dan kunnen spreken van een „bijvoeghsel?“ Immers, beeldhouwwerk van een monument, beschreven in een bestek van 1614, kan men bezwaarlijk in 1619 een bijvoegsel noemen, al is men in die vijf jaren van idee veranderd, wat betreft het materiaal waaruit dit beeldhouwwerk vervaardigd zal worden.

Van de beelden wordt in het bestek geen afzonderlijk bedrag genoemd, de prijs is begrepen in de f 28000, het totale bedrag dat de Keyser voor het geheele monument vraagt. Uitdrukkelijk wordt echter in genoemde resolutie gezegd, dat dit bijvoegsel f 5000 zal kosten, zoodat men hier toch moeilijk aan de oorspronkelijke beelden kan denken. Bovendien klopt het aantal niet. Welke beelden zijn bedoeld met deze „acht cooperen beelden?“ Wanneer wij de vier allegorische figuren nemen met de Faam en den zittenden prins, komen wij op zes. Voegen wij daarbij de twee toortsdragertjes en de twee epitaafhouders, dan tellen wij er tien.

Het hier genoemde model behoeft niet het oorspronkelijke model te zijn, waar het bestek van spreekt. Het kan heel goed een geheel ander model zijn, betrekking hebbend op eventueele vergrooting van het monument.

Indien de Keyser werkelijk acht beelden aan het mausoleum had willen toevoegen, hoe zou hij zich dit dan hebben voorgesteld? Zou hij misschien acht beelden, voorstellend acht voorouders van Willem den Zwijger hebben willen opstellen in twee rijen van vier, staande aan weerszijden van het monument, zooals de bronzen beelden aan het graf van keizer Maximiliaan I in de Hofkerk te Innsbruck ²⁾ ?

¹⁾ A. W. Weissman: Het geslacht de Keyser. Oud-Holland 1904, blz. 72:

„In December van dat jaar (1619) besloten de Staten, dat de beelden met uitzondering van de liggende „figuur, niet van albast, doch van brons zouden gemaakt worden.“

Gysberti Hodenpyl neemt deze passage over, eveneens Dr. Neurdenburg. Hendrick de Keyser (blz. 116).

Uit deze resolutie, noch uit een andere uit dezelfde maand (30 Dec.) valt op te maken dat de Staten besloten de beelden van brons te maken. Zooals reeds vermeld werd, dacht men er in 1614 over, alle beelden van albast te maken, omdat men vreesde dat zij spoedig vuil zouden worden en ook, omdat bronzen beelden eerder kans hadden gestolen te worden dan beelden die niet van metaal waren. Wanneer definitief besloten is de beelden toch maar van brons te vervaardigen, is niet na te gaan, maar zeer waarschijnlijk was dit al vóór 1618, zooals wij in hoofdstuk III zullen zien.

²⁾ Vervaardigd in de jaren 1506—1508 door Peter Visscher, Gilg Sesselschreiber en Stefan Godl.

Afgezien van de vraag, of een dergelijke toevoeging aesthetisch verantwoord zou zijn, geloof ik dat, indien Hendrik de Keyser werkelijk een dergelijke belangrijke vergrooting van het monument voor oogen gezweefd zou hebben, de resoluties ons hierover wel meer zouden hebben ingelicht. Zoolang wij niet over meer gegevens beschikken, kunnen wij slechts gissen, wat met dit bijvoegsel „tot een geheel ende volcomen ciraet” is bedoeld.

III.

Wanneer wij willen onderzoeken door bestudeering van één of meerdere werken van een kunstenaar, welke invloeden op hem hebben ingewerkt, dienen wij met de volgende vragen rekening te houden:

1. Wat heeft hij van zijn(e) leermeester(s) kunnen leeren?
2. Welke kunstwerken van anderen dan zijn leermeesters, maar uit eigen tijd en omgeving bestonden er, die hij gezien en bestudeerd kan hebben en die hem kenmerkend tot voorbeeld hebben gediend?
3. Welke prenten, teekeningen of reproducties van kunstwerken kan hij gezien hebben, die van invloed op zijn schepping geweest kunnen zijn?

Wie waren de Keyser's leermeesters? Hendrik's vader was Mr. kistenmaker (wij zouden meubelmaker zeggen) en terecht haalt Dr. Neurdenburg in haar boek ¹⁾ de opmerking van de Bray aan, dat het vak van den vader beteekenis gehad zal hebben voor den zoon. Zeker zal hij van zijn vader een bepaalde versie van den Floris-Ducerceau-Vredeman de Vries-stijl hebben geleerd, zooals die op kisten en kasten werd toegepast. Als de Keyser's werkelijke leermeester noemt van Mander Cornelis Bloemaert. Hoelang de Keyser by Bloemaert in de leer is geweest, valt niet uit te maken, daarvoor ontbreken ons alle gegevens. In 1576 komt Bloemaert in Utrecht waar hij tot 1591 blijft. In dat jaar gaat hij naar Amsterdam als „ingenieur voor 't stadts Bouwmeester", waar hij tot 1594 verblijft. De jonge Hendrik zou bijv. op zijn veertiende of vijftiende jaar in de leer zijn gegaan, dus omstreeks 1580. Indien wij verder aannemen dat hij een jaar of drie bij Bloemaert gebleven is, zou hij in 1582 of 1583 diens werkplaats hebben verlaten. Wij weten dat hij in 1591 naar Amsterdam verhuist. In de acht of negen jaren die er liggen tusschen zijn vertrek van Bloemaert's atelier en zijn gaan naar Amsterdam, zou hij nog bij andere meesters gewerkt kunnen hebben of misschien gereisd hebben, echter, behalve de bovenvermelde mededeeling van van Mander, weten wij niets van den levensloop van de Keyser af, tot aan het jaar 1591.

¹⁾ Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser, blz. 5.

Wat weten wij van de werken van Cornelis Bloemaert? Galland ¹⁾ schrijft den preekstoel in de cathedraal van St. Jan in 's Hertogenbosch aan hem toe, doch alle zekerheid hieromtrent ontbreekt ²⁾. Zoolang wij niet met beslistheid een werk aan Cornelis Bloemaert kunnen toewijzen, is het onmogelijk na te gaan, wat de Keyser van zijn leermeester overgenomen kan hebben.

Wie waren de toen in de Noordelijke Nederlanden levende kunstenaars, wat waren hunne werken, en wat kan de Keyser behalve deze nog gezien hebben?

De Noordelijke Nederlanden in het midden van de eerste helft der XVIe eeuw kunnen helaas niet wijzen op een talrijke schaar van beeldhouwers, die de kerken en openbare gebouwen met hunne kunstwerken versierden, of voor belangrijke opdrachten in het buitenland werkten. Wel hooren wij hier en daar van een beeldhouwer, meest een plaatselijke grootheid, die in zijn woonplaats of elders gewerkt zou hebben, maar veelal is zijn naam alleen overgebleven en is zijn werk, of zijn de aan hem toegeschreven werken verdwenen en vergeten. Misschien is het zelfs even dikwijls of nóg vaker voorgekomen, dat én de naam, én de werken van een kunstenaar voor het nageslacht verloren zijn gegaan. Meesters van groote beteekenis heeft ons land in dien tijd niet gekend; van hunne werken zou dan allicht iets meer zijn overgebleven.

Wat wij weten omtrent de Kamperschouw ³⁾, geeft ons tenminste meer vasten grond onder de voeten. Wij hebben hier te doen met een werk, waarvan de dateering zeker is; 1543—1545 en waarvan wij den meester bij name kennen, n.l. Colijn de Nole uit Kamerijk. Voor ons doel leveren echter ook de werken van Colijn de Nole in het algemeen weinig op. Zijn zoon Jacob is de maker van de graftombe van Goert van Reede en Geertruyt van Nyenrode in de kerk van Amerongen, welk graf waarschijnlijk

¹⁾ Dr. Georg Galland: *Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei*, blz. 114. Op grond, dat hij in de stedelijke oorkonden van die stad als antycksnijder en beeldsnijder vermeld wordt, waaruit valt af te leiden, dat zijn voornaamste bezigheid was: hout te snijden. Bij den beeldenstorm van 25 Augustus 1566, is Cornelis Bloemaert, den deken van het schrijnwerkersgilde, behulpzaam geweest bij het redden van de voornaamste kostbaarheden uit de St. Jan. Galland oppert het vermoeden, dat de preekstoel een meesterwerk zou zijn, dat het schrijnwerkersgilde van 's Hertogenbosch zich voorgesteld had op te richten en dat voor de uitvoering hiervan, de beste handwerkslieden uit Brabant, zooals een Anthony van Helmond en de leerling van Jan Terwen, Cornelis van Bergeik (Bloemaert) opgeroepen waren hunne medewerking te verleen.

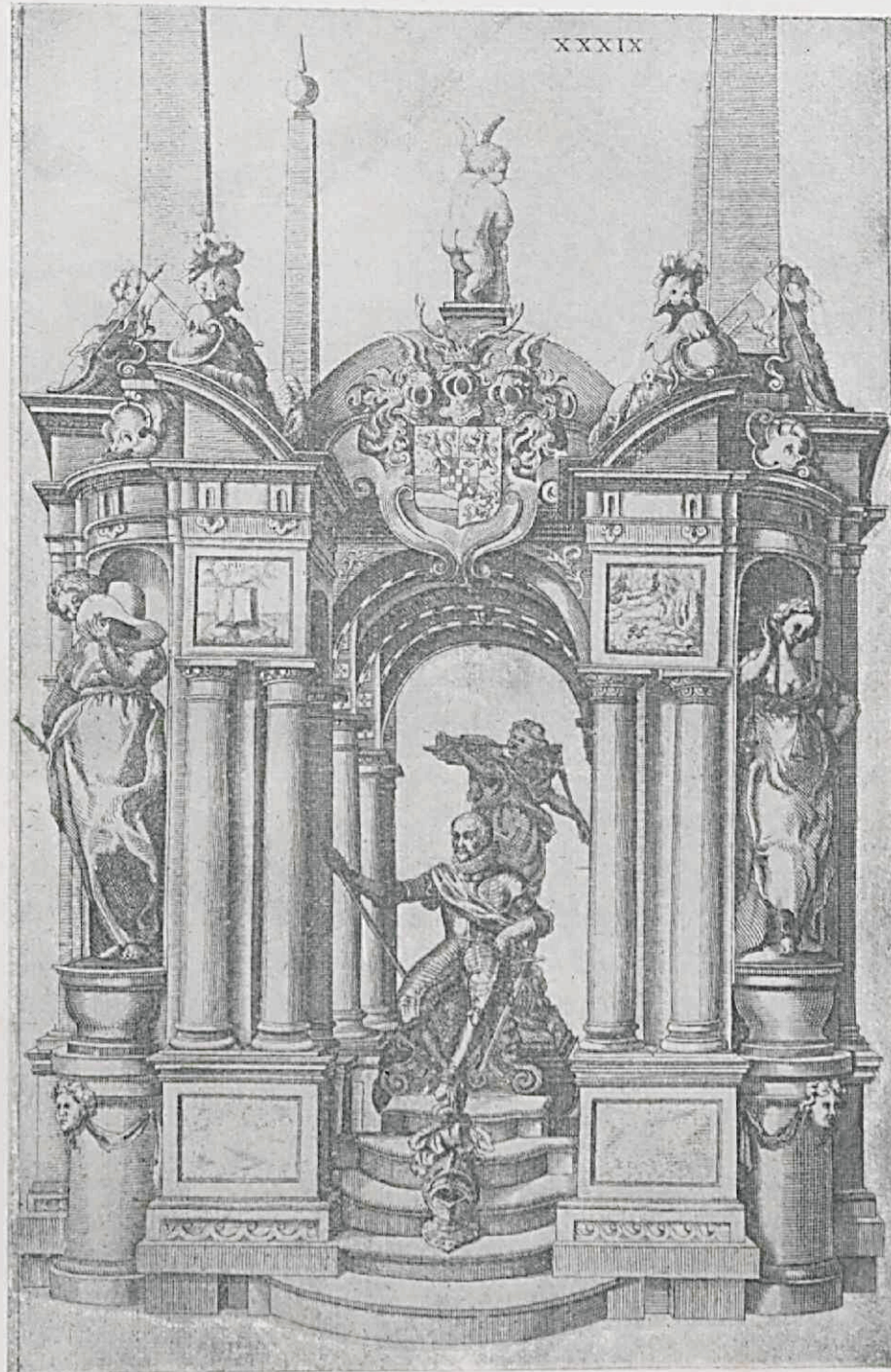
²⁾ Robert Hedicke: *Cornelis Floris*, blz. 210—211, meent dat Jacob Colijn wellicht hieraan gewerkt zou hebben.

Dr. C. F. Xavier Smits: *De Kathedraal van 's Hertogenbosch*, geeft op grond van kerkelijke rekeningen, Anthony van Helmond uit Antwerpen aan als meester van den kansel.

Jan Mosmans: *Wegwijzer voor bezoekers der St. Janskerk te 's Hertogenbosch*, blz. 35, zegt dat althans een deel van den kansel van Antoon van Helmond is.

Zie ook: Bierens de Haan: *Het houtsnijwerk in Nederland*, blz. 138.

³⁾ Mr. J. Nanninga Uitterdijk: *Schoorsteenmantel in het oude raadhuis te Kampen*, photo's van J. Enserink.



Grafmonument van Willem I, Prins van Oranje, te Delft.

Plaat XXXIX uit de „Achitectura Moderna” van Salomon de Bray.

vóór 1585 voltooid was ¹⁾). De twee liggende figuren, die bewaard zijn gebleven, verschaffen ons evenwel voor de Keyser's kunst nog geen materiaal ter vergelijking. Muller zegt op grond van eenige fragmenten van een fries, die tegelijk met de beelden gevonden zijn, dat het grafmonument zeer omvangrijk geweest moet zijn, voorzien van een rijk versierde steenen overhuiving ²⁾). Indien het Amerongsche graf werkelijk een dergelijke overhuifde tombe is geweest, dan zouden wij in 1585 reeds een zelfde graftype in ons land hebben gehad, als het ongeveer dertig jaar later opgerichte mausoleum te Delft. De twee kleine fragmenten van het fries die nog over zijn en thans aan de achterzijde in de tombe zijn aangebracht, wettigen echter een dergelijke veronderstelling nog niet ³⁾).

Of het grafmonument van Reinoud III van Brederode en van zijn gemalin Philippotta van der Marck in de kerk te Vianen oorspronkelijk een overhuifde tombe is geweest, blijft nog een vraag. De tegenwoordige baldakijn dateert niet van den bouw van het monument, maar is van lateren datum ⁴⁾).

Wat weten wij van andere Noord-Nederlandsche beeldhouwers uit de tweede helft der XVIe eeuw? Wat weten wij van een Willem Danielsz. van Tetrode, door zijn tijdgenooten uitbundig geroemd ⁵⁾? Zijn altaarstuk, dat hij in 1571 voor de Oude kerk te Delft maakte, bestaat niet meer en andere werken van zijn hand zijn slechts uit beschrijvingen en prenten bekend.

Vinden wij in de Noordelijke Nederlanden geen vergelijkingsmateriaal, in de Zuidelijke Nederlanden daarentegen kunnen wij dadelijk een kunstenaar aanwijzen, wiens werken, vooral wat het architectonisch gedeelte betreft, in nauw verband met het graf te Delft gebracht kunnen worden; ik bedoel Cornelis Floris.

Bij het type van een overhuifd (arcade) graf, zooals dit door Cornelis Floris in de tweede helft der eeuw wordt ontworpen en uitgevoerd, sluit zich de Keyser's praalgraf

¹⁾ Dr. R. Ligtenberg O. F. M.: Materialen voor eene studie over de beeldhouwers De Nole en hunne werken. Oud-Holland 1916, blz. 82.

²⁾ Mr. S. Muller Fzn.: De Utrechtsche beeldhouwer Colijn de Nole en zijn geslacht. Oud-Holland 1907, blz. 53.

³⁾ Graaf van Aldenburg-Bentinck was zoo vriendelijk mij mede te deelen, dat op den huize Amerongen geen andere fragmenten van het graf aanwezig zijn.

⁴⁾ Mr. P. C. Bloys van Treslong Prins: Genealogische en Heraldische gedenkwaardigheden in en uit de kerken der provincie Zuid-Holland, deel IIa, blz. 506, vermeldt dat het graf in 1554 vervaardigd werd door Jacob Colijn uit Utrecht. Hij verwacht hier twee personen met elkaar: Colijn de Nole en diens zoon Jacob (zie in Oud-Holland 1918 het artikel van Dr. R. Ligtenberg), De maker van het monument is onbekend.

⁵⁾ Jhr. E. W. C. Six: Willem Danielsz. van Tetrode. Oudheidkundig Bulletin 1917, blz. 125.

nauw aan ¹⁾). Hiermede wordt niet beweerd dat Cornelis Floris de uitvinder van dit soort graven geweest zou zijn, zijn werk is slechts een schakel in de rij van soortgelijke tombes met baldakijnen der Renaissance, die m.i. behooren tot de vër verspreide traditie die is uitgegaan van de Noord-Italiaansche, met name de Lombardysche kunst.

Want in Lombardye is het, in het graf van Gian Galeazzo Visconti in de Certosa van Pavia, dat men het proto-type van deze graven der Renaissance moet zoeken. Zoo men wil, kan men dit graf der Visconti dan ook weer, op zijn beurt beschouwen als deel uitmakend van de reeks van overhulde tombes, die men zou kunnen nagaan tot aan de graven van het type van dat van koning Rogier en keizer Frederik II in de cathedraal van Palermo. Deze laatste grafmonumenten, dateerend uit de XIIe eeuw, zijn echter slechts onder baldakijnen staande sarcophagen. Wil men de rij verder volgen, dan zou men over de ietwat afwijkend geordineerde grafteekens der Scaligers te Verona weer bij het zoo juist genoemde graf der Visconti belanden. Feitelijk is dit type van grafmonument een combinatie van de zoo juist genoemde overhulde tombes en het wandgraf, zooals wij dit vanaf de XIIe eeuw in Italië kennen, en dat nog een herinnering draagt aan de graven in de catacomben ²⁾). Een duidelijk voorbeeld van dit samengaan van twee verschillende typen, is het iets eerder, n.l. in 1475 door Giovanni' Antonio Piatti voltooide grafteeken van Giovanni en Vitaliano Borromeo in de kapel van de Villa Borromeo op Isola Bella ³⁾). Op een attica gedragen door zes met beelden versierde pijlers die op leeuwen rusten, zien wij de liggende figuren onder een kleinen, door zuilen gedragen vierkanten baldakijn. Vier, op de hoeken van de attica staande putti houden het onderste gedeelte van ieder der vier, aan den baldakijn bevestigde gordijnen vast en schuiven deze buitenwaarts, zoodat de liggende figuren zichtbaar zijn. Dit motief van opzijgeschoven, of door engelen opgehouden gordijnen, of ook wel gordijnen, die geheel om de liggende figuren heen gaan en als het ware een chapelle ardente vormen, vinden wij al aan grafteekens in Italië in de XIIIe eeuw ⁴⁾).

Het graf-type, zooals wij het in de Certosa aantreffen, door de Renaissance vergroot en verfraaid, vooral meest rijkelijk met beeldhouwwerk versierd, vindt dan zijn weg

¹⁾ Een dergelijk graf, echter niet vrijstaand, maar tegen den muur geplaatst, bevindt zich in de Oude kerk te Delft, n.l. dat van Elisabeth Morgan († 1608). Begonnen in 1611, voltooid in 1655. Op de voorloopige lijst komt het voor, als vermoedelijk door Hendrik de Keyser gemaakt.

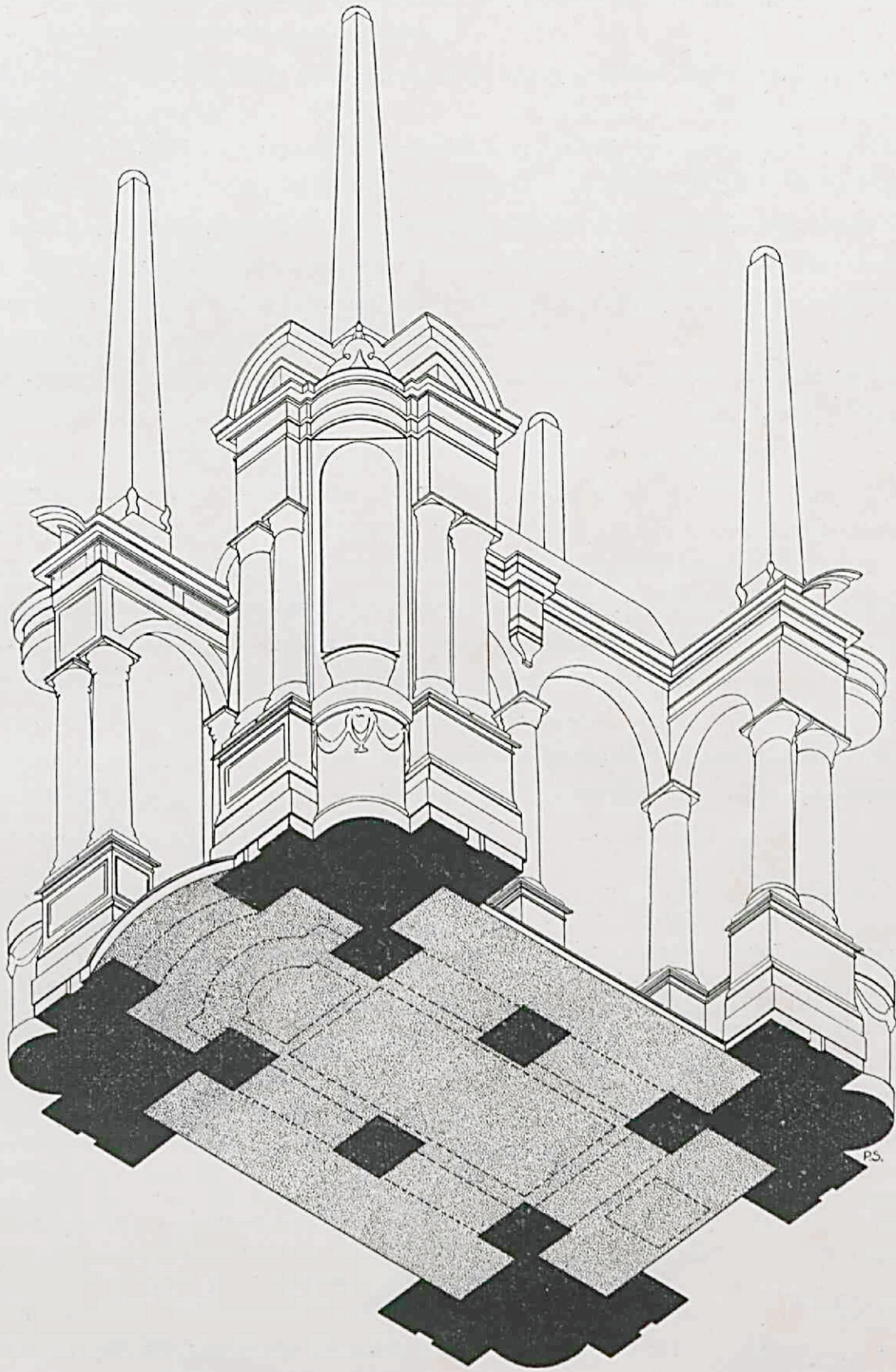
Afbeelding: Mr. A. Loosjes. Sprokkelingen door Nederland. Reeks C. Serie 3/4, blz. 38.

Dr. Elisabeth Neurdenburg, Hendrick de Keyser, blz. 133.

²⁾ Fritz Burger: Das Florentinische Grabmal bis Michel Angelo, blz. 5.

³⁾ Afbeelding: A. Venturi. Storia dell' Arte Italiana, deel VI. La scultura del Quattrocento, blz. 906, fig. 611.

⁴⁾ Bijv. het grafmonument van kardinaal de Braye in de cathedraal van Orvieto, door Arnolfo di Cambio in 1283 vervaardigd. Afb. Fritz Schillmann: Viterbo und Orvieto, Berühmte Kunststätten no. 55 blz. 122.



Graf van Willem I, Prins van Oranje, te Delft.

naar Frankrijk en Vlaanderen, vanwaar het door Floris en zijn werkplaats tot in Denemarken en Zweden wordt overgebracht ¹⁾.

Voor ons kan een korte analyse van het bovengenoemd monument bij Pavia van belang zijn.

Het graf van Gian Galeazzo Visconti (den stichter van het Karthuizer klooster), waarvan de bouw begonnen is in 1494, bestaat uit een arcadehal met twee bogen aan de lange zijden en één boog aan de korte zijde. Onder deze overhuiving staan de sarcofaag met de liggende figuur en twee bronzen beelden, Victoria en Fama voorstellend. Het op zuilen rustend gewelf draagt een rechthoekige hoge attica, die versierd is met pilaster reliefwerk en een Madonna-beeld ²⁾.

Eenigszins gewijzigd vinden wij dit type in Frankrijk weer terug in de koningsgraven te St. Denis, in de mausolea van Lodewijk XII en Anna van Bretagne, van Frans I en Claude de France, en van Hendrik II en Catharina de' Medici.

Het graf van Lodewijk XII en zijn gemalin, in de jaren 1516—1565 door Jean Juste (Giovanni di Giusti Betti) een Italiaan vervaardigd ³⁾, vertoont de tombe met de twee naakte gisants, staande op een hoog podium dat aan de vier zijden met reliefs versierd is. Over de tombe welft zich de overhuiving, bestaande uit vier bogen met pijlers die met reliefs gebeeldhouwd zijn aan de lange zijden en twee bogen aan de korte zijden. Op elk der vier hoeken van het podium zit een allegorische figuur en om de tombe onder de bogen zijn kleinere figuren aangebracht. De hoge attica, die wij bij de Certosa opmerkten is vervallen. De overhuiving heeft een platte bedekking, waarop de koning en de koningin in staatsiegewaad knielend voor hunne bidstoelen zijn voorgesteld. Deze

¹⁾ Gothische overhuifde graven vinden wij al eerder in Frankrijk n.l. dat van Paus Johannes XXII (1316—1334) in de cathedraal Notre-Dame te Avignon en het graf van Paus Innocentius VI (1352—1362) in het Hospice te Villeneuve-les-Avignon, aan de overzijde van de Rhône. Beide graven vertoonen de tombe staande onder een zwaar bewerkt baldakijn. Een uitlooper van deze graven vinden wij bijv. in de kerk te Brou bij Bourg-en-Bresse: het mausoleum van Margaretha van Oostenrijk († 1530) door Conrad Meit voltooid naar teekeningen van Jan van Room:

Victor Nodet: L'Eglise de Brou, uit de serie: Petites monographies des grands édifices de France, blz. 46 en blz. 61—67.

Aan de overhuifde tombe van Raynaud de la Porte in de cathedraal van Limoges (uit de XIVe eeuw) komen eveneens gordijnen openschuivende engelen voor.

In Duitschland zou men het Sebaldusgraf van Peter Visscher in de St. Sebaldus te Neurenberg kunnen noemen (1508—1519) en dat van Lodewijk den Beier van Hans Krumper en Hubert Gerhard in de Frauenkirche te München. (Begonnen einde der XVe eeuw). De vier geknielde wachters op de hoeken van dit laatste grafmonument herinneren aan de eveneens geknielde krijgslieden aan het graf van Engelbrecht II te Breda, echter verrichten de wachters in München geen dragende functie.

²⁾ Mario Salmi: La Certosa di Pavia, uit de serie: Il fiore dei musei e monumenti d'Italia. Afb. no. 34.

³⁾ Afb. Paul Vitry en Gaston Brière, Documents de sculpture française, pl. 13.

voorstelling van priants, is een zeer veel voorkomend motief aan Fransche graven¹⁾. Priants worden aangetroffen op vrijstaande graven, zoowel als aan graven die tegen den wand zijn opgesteld, zooals aan het graf van de kardinalen van Amboise te Rouen. Deze laatste opstelling komt nog tot ver in de XVIIe eeuw in Frankrijk voor, als de groote overhuifde (ledikant) graven reeds lang uit de mode zijn. In ons land komen dergelijke knielende figuren voor aan het grafmonument van Engelbrecht I van Nassau (1440)²⁾ en aan het epitaaf van het geslacht Assendelft in de kerk te Breda³⁾. Het beeld van Karel van Gelre, de z.g. man in het kastje in de St. Eusebiuskerk te Arnhem (\pm 1540), stelt den hertog voor in knielende houding⁴⁾. Wellicht bevond zich in den boog van de cenotaaf van George van Egmond, in den Dom te Utrecht, een beeld van den knielenden bisschop.

Het mausoleum van Frans I en Claude de France, door Philibert de Lorme in de jaren 1552—1561 gemaakt⁵⁾ en voltooid door Primaticcio⁶⁾, vertoont in zooverre een afwijking van het vorige, dat het monument gedacht is als een triomfpoort, met een middelste opening, waarbinnen op een podium de twee sarcophagen staan, geflankeerd door twee kleinere zijdoorgangen. Het monument wordt afgesloten door een vlakke bedekking, waarop zich de beelden van den koning, de koningin en hunne kinderen in knielende houding bevinden.

Na 1550 bestelt Catharina de' Medici bij Primaticcio een graf voor haar en haar gemaal⁷⁾.

Onder een aedacula, die aan de lange zijden geheel open is, en aan de smalle zijden deurvormige openingen heeft, staat de tombe met de liggende figuren van den koning en de koningin die gedeeltelijk door een lijkkleed bedekt zijn. Aan de vier hoeken staan groote bronzen vrouwefiguren en op de aedacula vinden wij weer het koningspaar, in brons, geknield.

Men heeft altijd een zeker verband willen leggen tusschen het graf van Willem den Zwijger en dat van Hendrik II en Catharina de' Medici, ja zelfs in het Delftsche graf een navolging van dat in St. Denis willen zien⁸⁾. Beide graven behooren tot het zelfde

¹⁾ Aan het graf van Karel VIII, dat later vernield is, kwamen voor het eerst te St. Denis priants voor.

²⁾ Afb. De Nederlandsche monumenten van geschiedenis en kunst, deel I eerste stuk plaat XXI.

Mr. A. Loosjes: Sprokkelingen in Nederland Reeks C serie 5/6 blz. 47.

³⁾ Afb.: De Nederlandsche monumenten van geschiedenis en kunst, deel I eerste stuk, afb. 90 blz. 117 en plaat XXIII.

Mr. A. Loosjes: Sprokkelingen in Nederland Reeks C serie 5/6 blz. 48.

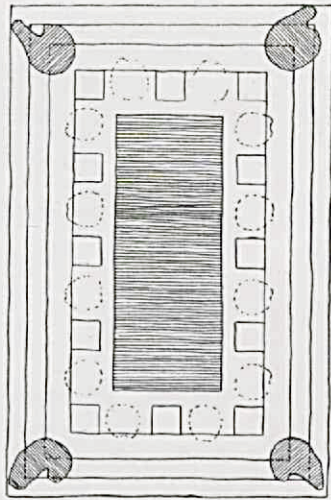
⁴⁾ Afb.: Mr. A. Loosjes: Sprokkelingen in Nederland, Reeks C, serie 6 b/8, blz. 24.

⁵⁾ Afb.: Paul Vitry, Gaston Brière: Documents de sculpture française. Plaat CXXV.

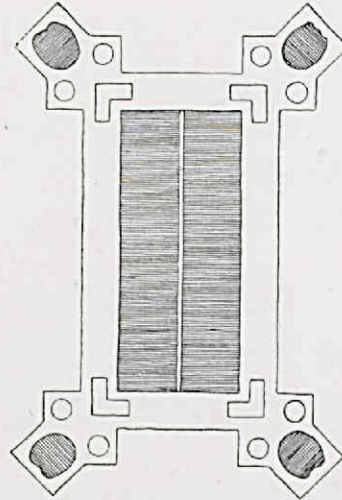
⁶⁾ De omlijste reliefs zijn van Pierre Bontemps.

⁷⁾ Het beeldhouwwerk was voltooid in 1570 en in 1573 was het monument in St. Denis opgesteld. Jean Babelon: Germain Pilon, blz. 59-61.

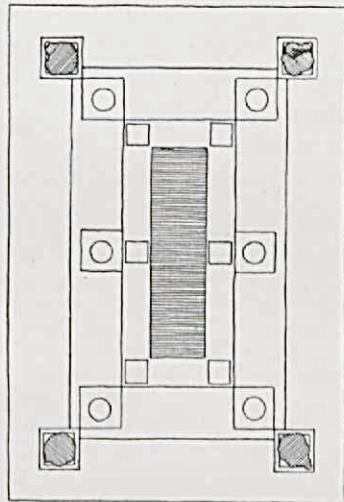
⁸⁾ Frans Vermeulen: Handboek tot de geschiedenis der Nederlandsche Bouwkunst, Deel II, blz. 275.



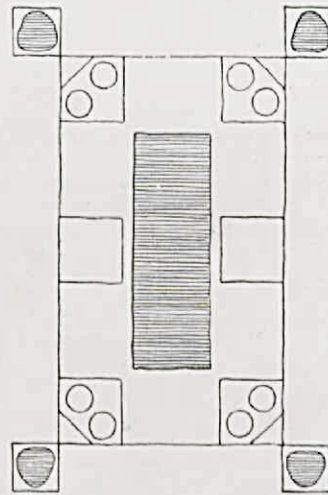
Grafmonument van Lodewijk XII
en Anna van Bretagne St Denis.



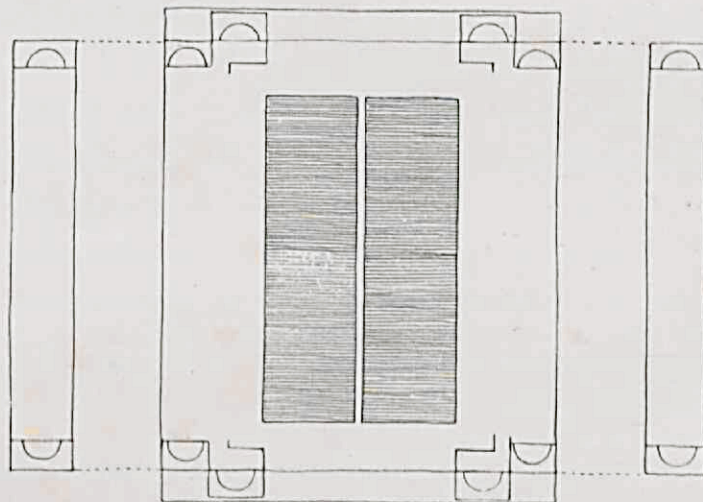
Grafmonument van Hendrik II
en Catharina de' Medici.



Grafmonument van Christiaan III
(Cornelis Floris) Roeskilde.



Grafmonument van Frederik II
(Gert van Egen) Roeskilde.



Grafmonument van Frans I en Claude de France St. Denis.

type en beide monumenten bestaan uit een combinatie van marmer (architectuur) en brons (de beelden). Bij beide graven staan op de vier hoeken bronzen vrouwefiguren, Deugden voorstellend. Echter verschillen het Fransche en het Hollandsche graf veel van elkaar. Primaticcio ontwierp zijn graf in Klassicistische geest, streng, monumentaal, de Keyser volgde in zijn opzet van de arcadehal, de vrijere noordelijk-Renaissancistische richting van Cornelis Floris.

Het zijn voornamelijk de vier bronzen beelden van Germain Pilon op de hoeken van het monument in St. Denis die onze aandacht vragen en in aanmerking komen vergeleken te worden met de bronzen Deugden te Delft. Zij zullen bij de behandeling van het beeldhouwwerk besproken worden.

In denzelfden tijd dat Primaticcio en Germain Pilon aan het graf van Hendrik II te St. Denis arbeidden, was Cornelis Floris, van 1568—1570 werkzaam aan het graf van Christiaan III van Denemarken, dat bestemd was voor de Driekoningen-kapel in den Dom te Roeskilde, waar het nog te vinden is. Dit laatste werk van Floris (hij sterft in 1575) is nog geheel Renaissancistisch, en sluit zich dan ook nauwer aan bij het graf van Lodewijk XII, dan bij dat van Hendrik II, echter is de opzet sterk gereduceerd. Het bestaat uit een kleine hal met slechts twee bogen op de lange zijden en één op de korte zijden en is opgesteld op een podium. Onder de overhuiving ligt op een mat het beeld van den dooden koning met zijn helm naast zich. Op ieder der vier hoeken staat op een stylobaat de albasten figuur van een wachter met het front gericht naar de lange zijde. Zes pijlers met zuilen er voor, dragen het platte dak, waarop van albast, het beeld van den koning, knielend voor een crucifix, en op de hoeken, vier putti zijn aangebracht ¹⁾.

De Keyser vergroot zijn arcadehal, die een gelijk aantal bogen telt, door de vier hoekpijlers tot zelfstandige, rechthoekige behuizingen voor de bronzen Deugden te laten uitgroeien, aldus meer nadruk gevend aan de werking van het geheel. De hoeken van deze vier uitbouwsels snijdt de Keyser af, zoodat de beelden, die in de nissen gehuisvest zijn, ten opzichte van het monument, overhoeks staan ²⁾. Aesthetisch van belang is hier op te merken, dat juist in dezen tijd, in de architectuur van het Nederlandsche meubel, de afgesnoten hoek een groote rol begint te spelen. Een eenvoudige afsnijding van de vlakken op de hoeken noodigt als het ware uit, het lichaam telkens afzonderlijk van

¹⁾ Afb.: Robert Hedicke; Cornelis Floris plaat XXIII², XXIV en XXV.

²⁾ In dezelfde Driekoningen-kapel in den Dom van Roeskilde, staat het graf van Frederik II door Gert van Egen in 1598 voltooid. Het vertoont een gelijke arcade-hal met platte bedekking en knielende figuur als bij het graf van Christiaan III opgemerkt is, echter zijn hier de vier hoeken afgesnoten, daarentegen plaatst van Egen de beelden van de vier wapendragers niet overhoeks, maar met hun front naar de korte zijden gekeerd.

Afb.: Robert Hedicke; Cornelis Floris, plaat XLIII.

iederem kant te bekijken. De afgesneden hoeken verlevendigen het voorwerp en verzekeren de veelkantigheid er van en nopen tevens dit als lichaam en niet als vlak te beschouwen. Men moet niet uit het oog verliezen, dat het Roeskildesche graf van 1568 is en het Delftsche van 1613. Er ligt een periode van vijf en veertig jaren tusschen het tijdstip van ontstaan van deze twee werken. Het hoofd-type van het nog geheel in den geest der Renaissance opgetrokken graf te Roeskilde heeft de Keyser overgenomen; in de toevoegingen, dus daar waar hij zijn eigen weg gaat, volgt hij geheel de richting van zijn eigen tijd.

Inplaats van de tombe te overhuiven met een plat dak, waarop het beeld van den overledene in knielende houding is opgesteld, zooals Floris dit doet, geeft de Keyser aan het dak een half cylindrischen vorm, ongeveer zooals die in ontwerpen van Jacques Androuet Ducerceau voorkomt ¹⁾, en plaatst daarop het epitaaf. De vier gevleugelde putti van Roeskilde worden in Delft epitaaf-dragers en fakkeldragers. De twee laatsten krijgen een zitplaats op de verkropping van de kroonlijst. Vliegen kunnen zij geen van vieren meer; het zijn gewone kindertjes geworden.

De velden van de stylobaten der zuilen zijn bij Floris van wit marmer, versierd met een bas-relief van tropheën, terwijl de omlijsting van zwart marmer is. Dit tegenover elkaar plaatsen van zwart en wit marmer aan stylobaten, architraven en andere onderdeelen, is een middel van versiering, dat in de Zuidelijke Nederlanden veel werd toegepast, nog tot ver in de XVIIe eeuw ²⁾. De Keyser doet net andersom als Floris; hij omvat de zwarte velden met wit marmeren randen. Zooals reeds vermeld werd, zouden de acht toetssteen velden van de groote stylobaten met inscripties gevuld worden; dit is echter nooit gebeurd. Doordat de zuilen, die het wit marmeren dak van de overhuiving dragen, van zwart marmer zijn, was de Keyser wel genoodzaakt de kernen van de stylobaten eveneens van zwart marmer of van toetssteen te maken, teneinde de stabiliteit te accentueeren. Men denke zich een oogenblik in dat de velden van wit marmer zouden zijn, ingesloten door een rand van zwart marmer; het verticalisme van de zuilen zou dan niet meer scherp zijn aangeduid en het zou schijnen, alsof zij aan de overhuiving hingen, inplaats van haar te dragen en het veraanschouwelijkt begrip van hunne functie zou hierdoor geheel verloren raken.

¹⁾ In vorm echter meer overeenkomende met het dak van het Palazzo della Ragione te Padua. Afbeelding: Ludwig Volkman: Padua, no. 26 uit de serie Berühmte Kunststätten blz. 16.

²⁾ Hetzelfde vindt men bij de vele altaarstukken of grafmonumenten door Vlamingen in Frankrijk gemaakt, bijv. het z.g. Mausolée in de Abdykerk te Saint-Benoît-sur-Loire, vervaardigd in de jaren 1659—1661 door Antoine Charpentier, die uit de buurt van Atrecht kwam. Dit monument werd in 1861 afgebroken en in 1923 in geheel gewijzigden vorm weer opgesteld.

M. le Chanoine Georges Chenesseau: Le mausolée de St. Benoît. Parijs, Imprimerie Frazier-Soye 1923.

De vier hoekdeelen, de wat schildwachthuisjes-achtige flanken en nissen van de Deugden, vertoonen aan de elkaar toegewende zijden ondiepe nissen, waarin een wapenschild is aangebracht. Dergelijke nissen met wapens bevinden zich aan den toren van de Westerkerk ¹⁾.

Wat speelsch en gedrongen zijn de gebroken segmentgevels en de iets te lange obeliskken herinneren aan die van Floris aan het stadhuis te Antwerpen.

ORNAMENT.

De Keyser is spaarzaam met zijn ornament. Op de wit marmeren plint, waarop de stylobaten der zuilen rusten, loopt een ietwat magere, al uit de Oudheid bekende golflijn van het gewone type, in een zeer vlakken snit. De versiering van de kapiteelen is bij de Keyser minder zwaar dan bij Floris. De Keyser verdeelt zijn kapiteel in een cilindrischen kern met staande, breedlobbige bladen en een soort eierlijst onder den platten abacus. De zwikken van de groote bogen zijn verfraaid met beeldhouwwerk in bas-relief met voorstellingen van een tros van bloeiende ranken. De zwikken van de kleinere bogen, die zich aan de hoekdeelen bevinden en ongelijk van grootte zijn, vertoonen dunne krullende bladmotieven.

Het ornament van de randen van de beide kussens van den liggenden prins en de versiering van het calotje laten ons een dergelijk spel van dunne, krullende, aan Moresken herinnerende lijnen zien.

Op de kroonlijst zien wij een eenvoudig bandmotief met palmetten. Een ongeveer gelijk motief vindt men bij Hans Vredeman de Vries en eveneens verwant met de Vries' voorbeelden, zijn de trigliefdruppel-versieringen op het dak van de overhuiving en op de stylobaat van de Faam. De trigliefen op het fries hebben in tegenstelling met de betekenis in hun naam, slechts één gleuf, terwijl van de guttae nog slechts één enkele in ovalen vorm overgebleven schijnt op de architraaf, en dit nu werkelijk druppelvormig versiersel wordt door Hendrik de Keyser, hoogst kenmerkend voor de wijze waarop hij overgeleverd ornament behandelt, nu aanstonds gebruikt als een hangende parel in het midden van een schelpvormig cartouche-schild. Ook kenmerkend voor de Keyser is de combinatie van harde architectonische deelen met als in halfweeke materie verschijnende motieven, zooals wij die aan de bronzen ornamenten op het dak kunnen waarnemen.

Merkwaardig zijn de reeds vroeger genoemde wit marmeren ornamenten, die op de vier hoeken van de uitbouwsels boven de nissen staan. Het zijn eigenlijk versiersels, die men zich eerder zou voorstellen uitgevoerd in een geheel ander materiaal dan steen. Vooral de insnijdingen aan den bovenkant laten het meest denken aan uit leder of vilt

¹⁾ Zie afb. bij Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser, blz 49, fig. 6 en plaat VI.

vervaardigde ornamenten ¹⁾). Kraakbeen-ornament kan men deze moeilijk meer noemen, daarvoor zijn hunne omtrekken te week, de randen te plát, doch kwab-ornament, in den trant van Lutma, ook reeds door de van Vianen's in hun zilverwerk aangewend, is dit toch ook weer niet. Men zou zeggen dat deze hoekstukken een overgang vormen van het een naar het andere.

Merkwaardig is ook in een ander opzicht hun voorkomen; half ornament, half masker, dat de gedachten aan levende wezens opwekt, een eigenschap die in de categorie van het kwab-ornament nog veel verder ontwikkeld is. Daar nemen bijna altijd de breede randen bij hun koppeling of ontmoetingspunt meer en meer de gestalte van dolfijnen en andere zeemonsters aan. Een mond en twee oogen zijn ook hier zonder moeite te onderscheiden. Het zijn dezelfde spookachtige gezichten, die wij bij de helmen der wapenrustingen reeds opmerkten en waarvoor de Keyser blijkbaar een bepaalde voorliefde koesterde ²⁾). Het bovenstuk van het marmeren voetstuk van het borstbeeld, dat met een monogram H. D. K. gemerkt is en het jaartal 1608 draagt en thans in het Rijksmuseum bewaard wordt ³⁾, vertoont een groote gelijkenis met deze masker-ornamenten. Ook hier merken wij dezelfde insnijdingen op, en tevens zijn mond, neus en oogen te onderscheiden. Dit masker-voetstuk zou dan de voorlooper zijn van de ornamentmaskers aan het graf, waarvan Brinckmann zegt, dat zij afkomstig zijn van het fries in de Medicin kapel ⁴⁾.

De Keyser kan tot zekeren graad zijn masker-ornament ontleend hebben aan de maskers van Cornelis Floris. Deze zijn strenger van omtrek; zij zouden van metaal kunnen zijn en zeker niet van leder of vilt. In opbouw zijn zij meer anthropomorph, echter groeien deze gezichten tot allerlei abnormaliteiten uit. De mondhoeken en de ooren worden uitgerekt tot lapvormige aanhangsels, de ooren worden groote schelpen en in plaats van haren, groeien uit den schedel, bladvormige en aan pennen van vleugels herinnerende uitwassen, of is het hoofd bedekt met vruchtentrossen en schelpen, of met in rolwerk overgaande vergroeiingen.

De bronzen vrouwekoppen op de ronde voetstukken van de Deugden zijn geen bepaalde Medusakoppen, zoals Cornelis Floris die geeft in het epitaaf boven de tombe van admiraal Herluf Trolle en zijn gemalin in de kerk van Herlufsholm bij Naestved in

¹⁾ In het Fransch heet deze categorie van ornament dan ook: cuir découpé.

²⁾ De heer F. A. J. Vermeulen (Hoofdcommies v. h. Rijksbureau voor de Monumentenzorg) was zoo vriendelijk mij opmerkzaam te maken op enkele afbeeldingen van ontwerpen voor poorten met dergelijke maskerachtige ornamenten, voorkomend in het: Premier livre d'architecture van Jacques Francart (Frankaert) in 1616 uitgegeven.

³⁾ Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser Afb. XXV.

⁴⁾ Dr. A. E. Brinckmann: Barockskulptur blz. 179.

Denemarken ¹⁾). Het bestek geeft alleen aan: „vier ronde pedestaelen van witte merber, „elckx verciert met een tronie ende tusschen hangende festoenen van bronse.“ De slangen die in Herlufsholm het hoofd omgeven, zijn in Delft haarvlechten geworden, die onder de kin samengebonden zijn.

Typeerend voor de Keyser zijn de veelvuldig aangebrachte schildvormige versieringen, zooals die voorkomen by de wit marmeren cartouche, waartegen het wapen van Oranje-Nassau is bevestigd, de zestien bronzen wapenschilden, de vier maal negen wit marmeren „schildekens“ onder de trigliefen, de zes bronzen schildjes boven het zenith van de bogen van de overhuiving en de twee consoles, door de Keyser „cortoes met syn vercieringe“ genoemd, waarop de fakkeldragers zitten. Bij al deze versieringen vallen de korte, dikke randen op. De Keyser snijdt zijn cartoucheranden als het ware bij den wortel af, zoodat, in tegenstelling met de oudere rolwerkcartouches, die in blikachtige, uiterst dunne randen uitkrullen, de cartouches van de Keyser platte, dikke randen hebben. Een typisch voorbeeld hiervan is het epitaaf, waarvan de randen er uitzien als lengte-door-sneden van ooren. Een breede insnijding wordt omsloten door een dikken platten rand, die aan de onderzijde uitloopt in twee naar buiten gekeerde steunsels.

Bij de zestien bronzen wapenschilden kan men twee typen onderscheiden: die boven de nissen hangen hebben meer den cartouchevorm, zijn gesloten en eindigen onderaan in een dubbele voluut. De in de nis hangende schilden laten aan den bovenrand twee ronde openingen zien, met daarboven weer een dubbele voluut. Aan den benedenkant eindigen de randen in twee naar buiten gekeerde uitsteeksels, die in vorm overeenkomen met de voeten van het epitaaf. Deze wapenschilden vertoonen wederom de dikke, korte, plat af-gesneden randen. De marmeren en bronzen schildjes verschillen ook weer in vorm van elkaar. De zes bronzen zijn zeer eenvoudig gemodelleerd, bijna rond van vorm en met onversierd middenvlak ²⁾). De opstaande randen vormen aan de bovenzijde een voluut-vormige verkropping en sluiten onderaan de cartouche met twee kleine voluten af.

De marmeren zijn iets breeder en versierd met een parelvormig motief, dat zooals reeds opgemerkt werd, een vervorming is van de ééne overgebleven gutta van de trigliefen uit het fries. De schildjes op de twee consoles zijn tusschen twee voluten gevat.

Het groote wit marmeren schild, waarop het volle wapen van Oranje-Nassau is aangebracht, vertoont onderaan weer dubbele voluten ³⁾).

¹⁾ Afb.: Robert Hedicke: Cornelis Floris plaat XXI.
Het graf is voltooid in 1568.

²⁾ Dergelijke schildjes, maar met nog meer uitgeschulpten rand, kwamen voor tusschen de zwikken van de bogen van de Keyser's Beurs te Amsterdam. Zie het schilderij van Hiob Berckheyde in het Museum Boymans te Rotterdam. Cat. 1921 blz. 6 no. 29.

³⁾ Aan de epitafen van Dorothea en Anna-Maria in den Dom te Koningsbergen beitelte Cornelis Floris de wapens in de klaverbladvormige cartouches. Robert Hedicke: Cornelis Floris plaat XIII.

In de omlijsting van de bronzen doodshoofden op de tombe, herkennen wij weer dezelfde randen, die bij de cartouches reeds eerder opgemerkt werden.

Hoogst eigenaardig is de manier, waarop hij de doodskoppen met den cartouche-rand verbindt: hij laat het jukbeen rechts en links in den leerachtigen cartouche rand overgaan.

BEELDHOUWWERK.

De liggende prins.

De Keyser heeft zich niet meer gehouden aan de, voor zijn tijd al verouderde traditie der Renaissance, de aanzienlijke personen op hun graf twee maal weer te geven: één keer in hun volle ornaat, symboliseerend de macht die zij bij hun leven bekleedden en een tweede maal als een half verteerd lijk ¹⁾, als een beeld der vergankelijkheid. Wel beeldt hij prins Willem tweemaal af, maar den gestorven prins geeft hij weer in wambuis en tabberd op een mat, het hoofd rustend op twee, op elkaar gestapelde kussens ²⁾. Ook breekt de Keyser met de gewoonte der Renaissance, die deze weer van de Gothiek overnam, den liggenden doode met voor de borst gevouwen handen voortestellen, zooals Floris het o.a. in Roeskilde doet. Hij geeft den prins weer met de armen slap langs het lichaam rustend op de mat. In de armen van den prins, maar vooral in de opgetrokken vingers, waarvan de wijsvinger van de linkerhand op een plooi steunt, is nog een zekere spanning gebleven. Het beeld van den dooden prins en vooral dan de prachtige kop met de ingevallen oogen, is het meesterwerk van de Keyser geweest en zeker één der grootste meesterwerken van de geheele Nederlandsche beeldhouwkunst. Behalve de kop, aangrijpend van uitdrukking, valt ook de manier waarop de tabberd is geplooid met de beide bijna evenwijdig verloopende diagonalen, die de anders popachtige strakheid van het uitgestrekte lichaam opheffen, te bewonderen. Six ³⁾ wees reeds op enkele onbelangrijke deelen, zooals de handen en de splitten van het wambuis, maar dit doet niets af aan de algemeene schoonheid van het kunstwerk. Enkele kleine afwijkingen vertoont de liggende prins ten opzichte van het model, zooals Six aangaf, n.l. de voeten die in de schets door schoenen

¹⁾ In ons land vinden wij dergelijke voorstellingen aan het reeds genoemde graf van den graaf van Brederode te Vianen, aan het grafteeken voor Joost Sasbout in de St. Eusebiuskerk te Arnhem (1546). Afb. Mr. A. Loosjes: Sprokkelingen in Nederland. Reeks C serie 6^b/8 blz. 24. Waarschijnlijk is de onderste ruimte van de cenotaaf van bisschop George van Egmond in den Dom te Utrecht, met een voorstelling van een half vergaen lichaam of skelet gevuld geweest.

²⁾ Christiaan III van Denemarken rust met het hoofd op een mat zonder kussen.

³⁾ Prof. Jhr. Dr. J. Six: Jaarverslag v/h Kon. Oudheidkundig Genootschap te Amsterdam 1910 blz. XXXIX.

bedekt zijn, steken hier naakt in de muilen. De hond en de rechtersvoet van het model zijn van lateren tijd, ook is de neus van het model gerepareerd ¹⁾).

Een gaarne aanvaard traditioneel attribuut van vroegere graftombes der Renaissance, is de hond aan het voeteneinde. Het vroegere soms nog kennelijk symbolisch of ornamentachtige karakter is hier geweken: het is de lievelingshond van den ontslapene, die zich rustig aan 's meesters voeten heeft neergelegd. Zoo zien wij dat op andere werken niet ²⁾).

De vier Deugden.

In alle handboeken die de beeldhouwkunst der Noordelijke Nederlanden behandelen, wordt in de enkele regels die aan het Delftsche graf gewijd worden, gewezen op de overeenkomst die er bestaat tusschen de beelden van Germain Pilon aan het mausoleum van Hendrik II te St. Denis en de bronzen Deugden van de Keyser. Inderdaad zijn er bij een vluchtige beschouwing enkele punten van overeenkomst op te merken. Vooral dezelfde overhoeksche opstelling van één beeld aan ieder der vier hoeken, zooals wij dat ook in Delft opmerken (zij het dan, dat de Delftsche beelden in nissen staan en die in St. Denis vrij op stylobaten geplaatst zijn), geeft een zekeren steun aan deze gelijkenis. Bovendien stellen de beelden aan beide graven vrouwelijke, allegorische figuren (Deugden-Vertus) voor. In St. Denis zijn het Justitia, Sapientia, Fortitudo en Temperantia en in Delft: Justitia, Fortitudo, Religio en Libertas.

Stricte kan men van al deze bronzen vrouwefiguren niet van Deugden spreken. Van de vier kardinale Deugden, komen er maar twee voor, n.l. Justitia en Fortitudo ³⁾. Religio en Libertas hooren daar niet bij, evenmin is Sapientia, die in St. Denis voorkomt, een kardinale Deugd.

In Frankrijk zien wij onder de regeering van Karel V (1364—1380) in de miniaturen reeds naast de kardinale Deugden de theologische Deugden: Fides, Spes en Caritas verschijnen ⁴⁾. De iconografie van deze Deugden wijzigt zich langzamerhand en

¹⁾ Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser, blz. 114.

²⁾ De lievelingshond van Frederik II van Denemarken, Wildpret, is ook op 's meesters graf gememoreerd. Naast het devies van den koning: *Meine Hoffnung zu Gott allein*, is in het marmer gegraveerd: *Treu ist Wildpret!*

³⁾ Voorstellingen van de kardinale Deugden kwamen al in den Karolingischen tijd voor. Theodulfus van Orleans (9e eeuw) beschrijft een schilderwerk waarin de zeven Vrije Kunsten waren voorgesteld. Bij de Ethica waren de vier kardinale Deugden afgebeeld. F. F. Leitschuh: *Geschichte der Karolingischen Malerei* blz. 272.

In de Karolingische miniaturen komen zij voor o. a.: in den bijbel van San Paolo, 3e kwart, 9e eeuw. A. Boinet: *Miniature Carolingienne* plaat 121, in het Sacramentarium van Moirmoutier in Autun, helft 9e eeuw. A. Boinet; idem plaat 43b., in den bijbel van Karel den Kalen. A. Boinet: idem plaat 49.

⁴⁾ Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, uitgave van 1925 blz. 309.

wordt steeds ingewikkelder doordat allerlei nieuwe attributen aan de oude worden toegevoegd.

De gewoonte, Deugden aan grafmonumenten op te stellen is in Italië ontstaan in het begin van de XIVe eeuw (graf van St. Petrus Martelaar in San Eustorgio te Milaan van 1339 en de Arca van St. Augustinus in San Pietro in Pavia¹⁾). Het graf van Karel VIII van Frankrijk († 1498) dat zich in de kerk van St. Denis bevond doch vernield is, vertoonde Deugden. Echter was dit grafteken geen Fransch werk. Het was ontworpen en uitgevoerd door den Italiaan Guido Mazzoni. In Frankrijk duurde het nog tot het begin van de XVIe eeuw, voordat aan een door een Franschman vervaardigd graf allegorische figuren werden aangebracht. Wij zien ze, en hier alleen nog de vier kardinale Deugden, aan de tombe van Frans II van Bretagne en Marguerite de Foix in de cathedraal van Nantes, door Michel Colombe uitgevoerd en voltooid in 1507. Het behoeft ons niet te verwonderen, in Bretagne, een uithoek van Frankrijk, een dergelijke uitheemsche nieuwigheid aan te treffen, indien wij bedenken, dat Colombe als medewerker had, Jacques Perréal, die in Italië geweest was²⁾. Merkwaardig op iconografisch gebied, is bij de vier hoekfiguren van dit monument, het samengaan van Fransche en Italiaansche tradities. In de eerste vijf en twintig jaren van de XVIe eeuw heeft de Fransche iconografische traditie de overhand, hoe verder men in de eeuw vordert, hoe meer de Italiaansche opvattingen beginnen veld te winnen, totdat tenslotte aan het mausoleum van Lodewijk XII, de vier kardinale Deugden geheel Italiaansch zijn geworden, wat begrijpelijk is door het groot aantal Italianen, dat aan dit, en aan de meeste belangrijke grafmonumenten van Frankrijk heeft meegewerkt³⁾.

Dat men Libertas een plaats inruimde aan het Delftsche graf, was alleszins begrijpelijk. De natie wilde hiermede haar groote dankbaarheid aan den Vader des Vaderlands betoonen, die zoovele offers gebracht had en ten slotte zijn leven gelaten had voor de onafhankelijkheid, voor de Aurea Libertas van ons vaderland. De Religio is onder de allegorische figuren opgenomen, om den prins te eeren als beschermer van het nieuwe geloof, den „waren godsdienst“, zooals het in den overtuigden, maar ook aanmatigenden en eigendunkelijken stijl van dien tijd op het epitaaf vermeld wordt. Men zou haar evengoed Fides kunnen noemen, wijl zij dezelfde attributen draagt, waarmede deze figuur meestal wordt afgebeeld, n.l. een model van een kerk en een opengeslagen boek (het O. en N. Testament, ook wel eens de tafelen der Wet). Bij Justitia ontbreekt het zwaard, dat zij doorgaans vasthoudt.

1) Emile Mâle : *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, 1925 blz. 320.

2) Emile Mâle : *idem* blz. 324.

Paul Vitry : *Michel Colombe* blz. 382.

3) Emile Mâle : *idem* blz. 326.

Moeilijker definieerbaar is de figuur die geacht wordt de Kracht of de Dapperheid voor te stellen. Prof. Six zou deze figuur liever Gezag willen noemen om de leeuwenhuid met den muil, die ten deele haar hoofd bedekt, en om de roede¹⁾. Juist om de aan Heracles herinnerende leeuwenhuid, schijnt zij mij eerder Fortitudo te moeten voorstellen²⁾. Wat beduidt de stok met doornen? Indien deze als een roede bedoeld is, zou men desnoods wel aan de personificatie van het Gezag kunnen denken. Duidelijker zou het geweest zijn, wanneer de doornen ontbraken en wij te doen hadden met een gewonen staf, door welk attribuut zij onmiddellijk als vertegenwoordigster van het Gezag herkend zou kunnen worden³⁾.

Als attribuut van de Kracht komt ook de zuil voor, zooals in St. Denis, n.l. de Kracht verzet het onverzettelijke. De analoge voorstelling, waarbij zij het kapiteel van de zuil afrukt, bevat een toespeling op Simson⁴⁾. Het oranjekleurig toegangsbewijs, tevens beschrijving van de vorstelijke graftomben, dat iedere bezoeker van de Nieuwe Kerk in handen krijgt, zegt dat de leeuwenhuid die deze figuur draagt, duidt op Voorzichtigheid en Beleid, daar de leeuw aan kracht ook voorzichtigheid paart. „Dapperheid en kracht „zonder voorzichtigheid of beleid komen wel eens door te grooten ijver ten val. Om dit „aan te duiden heeft zij in haar rechterhand een doorntakje.” Deze verklaring komt mij eenigszins gezocht voor: wij zouden dan eerder een Temperantia, die te groote dapperheid en te ruwe kracht matigt, dan een Prudentia in deze figuur dienen te zien. De staf met doornen is een ongewoon attribuut, dat ons moeilijk een oplossing kan geven. Het blijkt dus dat omtrent de personificatie van deze vrouwefiguur groote onzekerheid bestaat en zolang wij uit documenten niets te weten kunnen komen wat de Keyser zelf met dit beeld bedoeld heeft, kunnen wij slechts gissen.

Als alle allegorische figuren, zijn ook de Delftsche als opzettelijk tijdeloos gekarakteriseerd, m.a.w. wat gewaad en gezichtstype betreft, vallen zij buiten het kader van de levende menschen van eigen tijd en natie. Hun uiterlijk verschijnen berust tenslotte op de overlevering van de laat-Antieke kunst. Zij vertoonen hetzelfde onpersoonlijke, gladde, ovale gezicht met den kleinen mond en de wat dikke lippen van de laat-Antieke beelden, ook is het haar naar antiek voorbeeld opgemaakt. De Renaissance, die een zekere voor-

¹⁾ Prof. Jhr. Dr. J. Six: Jaarverslag v/h. Kon. Oudheidkundig Genootschap te Amsterdam 1910 blz. XXXVI.

²⁾ Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France* 1925 blz. 322.

³⁾ Zooals de staf van een hofmaarschalk, het brandmeesterstokje, de bodestaf enz. Bij de Verkondiging aan Maria, houdt de aartsengel Gabriël een staf in de hand, als teeken aan de H. Maagd, dat hij als afgeant van God den Vader tot Haar komt.

De Dapperheid wordt ook wel eens met een eikentak afgebeeld.

Zie: Cesare Ripa: *Iconologia of uytbeeldingen des Verstands*, Amsterdam D. P. Pers 1604 blz. 81.

⁴⁾ Emile Mâle: *idem* blz. 322.

liefde voor allegorieën koesterde, nam dit type met enkele wijzigingen over, zooals wij uit de werken van Michelangelo, Bronzino, Vasari en Giovanni da Bologna kunnen zien. Door de Italianen in Frankrijk en de school van Fontainebleau verspreidde dit algemeen type van Deugden en andere allegorische figuren zich over Frankrijk en West-Europa, terwijl de invloed die Italië, en met name Venetië in die dagen op Zuid-Duitschland uitoefende, er toe bijdroeg, dat deze opvatting van uitbeelding zijn weg over de Alpen vond en door meesters als Zustris en Candid in ruime mate werd toegepast.

Wat de Delftsche Deugden dragen is feitelijk het gewone theatercostuum uit die dagen, op antieken grondslag, zooals het bij Floris voorkomt en verder in vele geïllustreerde rederijkerstitelbladen werd afgebeeld. Merkwaardig tegen deze antikiseerende gewaden contrasteerend, is de hoed van de Vrijheid, die het type verthoont van den hoed zooals die in het begin der XVIIe eeuw hier te lande gedragen werd.

Vergelijken wij thans de Delftsche bronzen beelden met die van Germain Pilon. Zooals reeds gezegd is, treft ons dadelijk dezelfde overhoeksche opstelling van de beelden aan de beide monumenten. Oorspronkelijk stonden de Vertus te St. Denis niet overdwars zooals thans, maar in het verlengde van de lange zijden. Eerst bij de restauratie van 1867 heeft men de beelden op hunne tegenwoordige plaats gezet ¹⁾. Een zelfde opstelling overdwars past de Keyser toe bij de vrijstaande zuilen aan den toren van de Zuiderkerk te Amsterdam ²⁾.

Doordat de Delftsche Deugden veelal op één been steunen, buigen zij de knieën van het andere been in mindere of meerdere mate naar buiten. De Gerechtigheid doet dit vrij sterk, doch wordt hierin overtroffen door den Godsdienst die, doordat haar linkerbeen op den steen rust, haar knie nog verder naar voren brengt. De Kracht en de Vrijheid buigen hare knieën eveneens, maar in mindere mate dan hare collega's.

Bij de Fransche Deugden is de houding anders. Zij rusten meestal nagenoeg gelijkmatig op beide voeten. De Wijsheid leunt tegen een zuil, maar buigt haar knie niet noemenswaardig naar voren. De Gerechtigheid, die haar linkerbeen over het rechter plaatst, is de eenige, die een ietwat naar buiten stekende knie laat zien.

Het type van de Deugden in St. Denis is ook een geheel ander, dan dat van de Hollandsche zusters. Zij zijn statige, aristocratische, ietwat gemanieerde dames; er zit ongetwijfeld ras in deze vrouwen. Let bijv. op de houding van Fortitudo: haar rechterbeen schuift zij iets naar voren in een beweging van statig voortschrijden, het lichaam houdt zij rechtstandig, het hoofd iets naar links gedraaid. Koninklijk van houding is eveneens Sapientia. Ook wanneer zij een krachtige beweging moeten uitvoeren, zooals

¹⁾ Jean Babelon : Germain Pilon blz. 61.

²⁾ Dr. Elisabeth Neurdenburg : Hendrick de Keyser plaat III.

Temperantia doet, is deze beweging voornaam en tevens soepel ¹⁾). Van een kranige elegantie getuigen de koppen van de Vertus. Niet ten onrechte merken Brière en Vitry op ²⁾, dat de kop van Justitia „semble un portrait par le caractère contemporain des „traits du visage, les cheveux élégamment nattés et mêlés de bijoux.”

Deze Parmigianino-achtige slanke lichamen, lange halzen, voeten en vingers van deze zeer hoofsche dames, wijzen op hare herkomst uit de school van Fontainebleau. In ieder geval zijn zij uitgevoerd onder het toezicht van Primaticcio ³⁾.

Van de Delftsche Deugden kan men moeilijk zeggen dat zij hoofsche dames zijn. Het zijn brave burgerjoffers, die wat onwennig op hare tobbeachtige voetstukken staan. De houding is ook minder vast, zij staan alsof zij telkens van het eene been op het andere been zullen gaan steunen. Zij houden de lichamen ook minder gestrekt dan hare Fransche zusters, en allen buigen met uitzondering van de Kracht, zedig het hoofd. Van de vier beelden is de laatste het minst geslaagde. Haar weifelende houding verraadt allerm minst zelfbewuste kracht. Bijna angstvallig, ongedecideerd brengt zij den rechterarm met den doornenstok naar voren. Het plaatsen van een arm in de zij, wat de Keyser de Gerechtigheid laat doen, is geen houding die de dames te St. Denis zouden aannemen.

Vergelijkt men de drapeering der gewaden van beide reeksen en het verloop der plooien, dan vindt men verdere contrasten.

Bij Pilon weet men niet altijd, hoe deze gewaden bevestigd zijn. Bij de Wijsheid zien wij slechts een fraaie lus op den rechter schouder, maar verder moeten wij maar gissen, hoe deze Deugd het klaarspeelt, dat zij hare mouwlooze tunica niet verliest. De Gerechtigheid bedekt het onderste gedeelte van haar lichaam met een groote draperie, waarvan zij een slip in den linkerarm met den scepter bekneld houdt, terwijl de rechterarm deze draperie tegen de rechterheup aandrukt. Bij Pilon treft men zware, dikke plooien, die, wanneer zij vlak tegen het lichaam aanliggen, bijv. bij de Sapientia, toch nog meer relief vertoonen dan bij de Keyser. Dichter bij elkaar liggen de plooien van Pilon en ook zijn de groepen van plooien bij hem anders dan bij de Keyser, waar zij een vlakkere gedaante aannemen en verder uit elkaar liggen. Typisch voor de Keyser is deze behandeling van de stof, dit tegen elkaar plaatsens van vlakken, die bijna niet, of slechts door een dun randje van elkander gescheiden zijn ⁴⁾). Wij vinden deze behandeling in al zijn beeldhouwwerk, bijv. in de drapeering van het boven reeds genoemde borstbeeld van

¹⁾ la Tempérance mêlait l'eau et le vin en un geste harmonieux de danseuse.
Brière en Vitry: L'église abbatiale de St. Denis et ses tombeaux. blz. 177.

²⁾ Jean-Babelon: Germain Pilon blz. 61.

³⁾ Louis Dimier: Le Primatice (André Michel Parijs) blz. 55 en 56.

⁴⁾ Prof. Jhr. Dr. J. Six: Jaarverslag v/h Kon. Oudheidkundig Genootschap 1910, blz. XLI, spreekt van houtsneevlakken.

1608, dat zich in het Rijksmuseum bevindt en dat vermoedelijk Vincent Jacobsz. Coster voorstelt, en in het gewaad van St. Jan aan het Bossche oxaal in het South Kensington-Museum te Londen. Bij beeldhouwwerk van steen maken deze vlakken en de korte dunne plooitjes, een levendigen indruk. Toegepast op het brons, is de uitwerking minder gelukkig, het geheel krijgt iets van gedreven blik.

Van de punten van overeenkomst die er heeten te bestaan tusschen de Delftsche Deugden en de Vertus van St. Denis, blijft dus niet veel over. Wat overblijft is het feit, dat aan de beide marmeren grafmonumenten bronzen figuren van Deugden voorkomen. Opstelling, houding, drapeering en behandeling van het gewaad en de plooiën, zijn bij ieder der beide groepen toch weer verschillend.

Prof. Six merkte al op, dat de Religio bij nadere beschouwing herinneringen aan het werk van Michelangelo opwekt ¹⁾, en een zekere gelijkenis met den Daniel uit de Sixtijsche kapel is op te merken. Een zelfde overeenkomst in opstelling en houding, bestaat er met de figuur van de Architectura voorkomend in het fresco van Giorgio Vasari in de Cancellaria te Rome, dat de voortzetting van den bouw van de St. Pieter op bevel van Paus Paulus III voorstelt ²⁾. Op dit fresco zien wij geheel rechts, in een nis staande, geflankeerd door twee Dorische zuilen, de figuur van de Bouwkunst, met puntig naar voren gestoken knie, ongeveer in de houding van de Delftsche Deugden.

Dit wil nog niet zeggen, dat Michelangelo of Vasari als directe voorbeelden beschouwd moeten worden. In dezen tijd circuleerden zulk een groot aantal prenten en teekeningen naar werken van Italiaansche meesters, dat het niet te verwonderen zou zijn, indien Hendrik de Keyser enkele van dergelijke afbeeldingen onder de oogen gehad had. Ook zou hij wellicht eens een schetsboek van een bevrienden schilder, die in Rome geweest was, in handen gekregen kunnen hebben en daaruit enkele figuren hebben overgeteekend. Prof. Six zegt dan ook ³⁾: „Al te zwaar moeten wij trouwens de bijzondere „afhankelijkheid van het werk, juist van dezen of genen meester niet laten wegen.”

Aan de voorzijde van het monument is de prins ten tweeden male afgebeeld ⁴⁾. In een vorstelijke, gebiedende houding zit, of liever troont hij daar. Het gelaat staat ernstig.

1) Prof. Jhr. Dr. Six: Jaarverslag v/h Kon. Oudheidkundig Genootschap 1910, blz. XXXV.

2) Afb.: in het Maandblad voor Beeldende Kunst, 7e jaargang, no. 9, blz. 263, bij het artikel: De schilderkunst in Italië na de Renaissance door J. A. F. Orbaan.

3) Prof. Jhr. Dr. J. Six: idem blz. XXXVIII.

4) Het terracotta-model van den kop van den zittenden prins is bewaard gebleven en bevindt zich in het Rijksmuseum. Het ligt voor de hand te veronderstellen, dat met dezen kop bedoeld wordt: „de conterfeytsele van zyn Ex^{tie} den Prince van Oraignen hoogloffelycker memorie”, dat genoemd wordt in het testament van de weduwe van Hendrik de Keyser. Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser, blz. 114. Een andere kop van den prins van gebrande klei (?) waarschijnlijk wel van de Keyser of uit zijn werkplaats, wordt in het Oranje-Nassau Museum te 's-Gravenhage bewaard.

De opofferingen die prins Willem zich getroost heeft en de tegenspoeden en teleurstellingen door hem ondervonden, hebben hunne sporen op het gelaat achtergelaten in de groeven van het voorhoofd en in de vermoeide trekken om de oogen. Toch kan men niet zeggen dat de uitdrukking berusting of verslagenheid verraadt, integendeel, gelaat en houding van den prins duiden ontegenzeggelijk op wilskracht en taai volhouden.

De behandeling van de sjerp is dezelfde als die van de stof van de gewaden der Deugden. Ook vertoont het zachte leder van de rijlaarzen dezelfde kleine, door korte plooitjes omlijnde vlakken, die wij reeds bij de andere bronzen opmerkten. De schabel, waarop de prins gezeten is, komt in vorm overeen met het houten voetstuk van het borstbeeld van terracotta, gedateerd 1606, dat zich in het Rijksmuseum bevindt 1).

De Fama wordt door Six vergeleken met de Renommée de Cadillac van Pierre Biard, thans in het Louvre 2). „Drehenden Aufschwung schenkte die Bolognaschule, vermittelt „durch Biard“, zegt Brinckmann 3). Ook Dr. Neurdenburg meent dat de Keyser aan Biard's Faam motieven heeft ontleend. Zeker, er is een punt van overeenkomst tusschen de Delftsche Faam en de Renommée van Cadillac, en dat is beider houding. Beide figuren rusten met hun linkervoet op den grond en houden het rechterbeen achterwaarts gewend. De Fransche Faam blaast ook op een bazuin, die zij met haar rechterhand ondersteunt en in de linkerhand had zij vroeger een dergelijk blaasinstrument, maar hiermede houdt alle verdere vergelijking op. De krachtige, voor een Fransche figuur rijkelijk vleezige, naakte Faam is in volle actie. Juist even den grond rakend, rent zij vooruit en bij het voorwaarts stormen spant zij zich in, onderwijl nog op haar bazuin te blazen 4). De bolle wangen staan strak van het blazen in de klaroen des roems.

Haar Hollandsche zuster, die in hare bewegingen belemmerd wordt door het voor een dergelijke actie hoogst onpractisch lange gewaad, kan niet zoo snel vooruit en de uitdrukking van haar gelaat doet niet denken aan groote inspanning. Bovendien kan zij zich niet zoo vrijelijk wenden als haar Fransche collega, die geheel vrij staat en niet aan een bepaalde ruimte is gebonden en een echte figuur is voor den top van een monument.

Zou de Keyser het werk van Biard gezien kunnen hebben? Den 3en September 1597 teekent Pierre Biard te Bordeaux het contract, waarin hij verklaart te zullen uitvoeren het grafmonument, dat Louis de Nogaret, hertog van Epemon voor Marguerite de Foix-Candalle, zijn overleden gemalin, besteld had. Het monument, dat bekroond zou worden door het beeld van de Faam, zou geplaatst worden in de Collegiaatskerk

1) Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser, afb. XXIV.

2) Prof. Jhr. Dr. J. Six: Jaarverslag Kon. Oudh. Gen. Amsterdam 1910, blz. XXXIII en XXXIV.

3) Dr. A. E. Brinckmann: Barockskulptur blz. 178.

4) Afb.: Paul Vitry et Gaston Brière: Documents de sculpture française, plaat CLXXVII.

St. Blaise te Cadillac. Deze kerk is voltooid in 1608. Het mausoleum zal vermoedelijk toen wel gereed geweest zijn, want in 1609 sterft Biard te Parijs. Het is mogelijk dat het graf-teeken al eerder klaar was en al vóór 1608 naar Cadillac verzonden was. De Keyser zou dan tusschen 1597 en 1607 een bezoek aan Parijs gebracht hebben. In deze jaren valt het begin van den bouw van de Zuiderkerk (1603), die spoedig een onderbreking ondervindt. In 1607 gaat de Keyser naar Londen. Het lijkt mij niet waarschijnlijk, dat hij naar Engeland over Bordeaux gereisd zou zijn, om van uit die plaats een bezoek aan Cadillac te kunnen brengen.

Ik geloof dan ook niet, dat Hendrik de Keyser, Biard's Faam gekend heeft. Den „Drehenden Aufschwung”, zooals Brinckmann het noemt, ontleenen èn de Delftsche èn de Cadillacsche Faam aan de school van Giovanni da Bologna, evenals het statisch experiment van het rusten van het geheele lichaam op één voet een motief is, dat de Keyser en Biard uit dezelfde school hebben overgenomen. Voor de Keyser is door het tegenwicht van den mantel de proef zeer vergemakkelijkt zou men zeggen, al zullen wij later zien dat hier juist het vinden van het evenwicht moeilijkheden veroorzaakte. Dat de Keyser deze ontleeningen aan Giovanni da Bologna door bemiddeling van Biard verworven zou hebben, acht ik onnoodig en uitgesloten. Behalve eenzelfde houding, bestaat er niet de minste relatie tusschen de Faam te Delft en de Rénommée de Cadillac in het Louvre en niets wettigt dan ook Biard's middelaarschap, zooals Brinckmann dat wil ¹⁾.

Eerder meen ik, dat de Keyser bij het ontwerpen van zijn Faam zich gehouden heeft aan de algemeene iconografische opvatting van een Fama, die in zijn tijd gangbaar was. In boek 12 van zijn „Leven der Oud Antycke doorluchtighe schilders enz.” zegt Carel van Mander omtrent de Fama of Mare:

„D'oude Heydenen hebbende oock afghemaectt een Godinne gekleedt met een „dunne opgeschort cleedt om licht te loopen, en om haer lichtveerdicheyt uyt te beelden, „oock vleughelen op gevoeght welcke al vol ooghen zyn”. En verder: „Daarom most sy, „acht ik, twee Trompetten hebben om datse goede en quade, waerachtige en logen- „achtige tydinghe uytblaest en voortbrengt.”

¹⁾ Het grafmonument van den hertog van Epemon te Cadillac, is in 1792 vernield. De Rénommée werd terwille van hare schoonheid. „et de son caractère laïque et païen”, gespaard en aan het district overgedragen. In 1804 werd zij van uit een der zalen van het kasteel te Cadillac verwijderd en op een zuil geplaatst in den tuin van de Préfecture te Bordeaux. In 1834 lieten de administrateurs van het domein haar overbrengen naar Parijs, en in October van hetzelfde jaar werd zij ingeschreven in de registers van het museum van het Louvre. Zij had door al deze wederwaardigheden de bazuin verloren, die zij in de linkerhand hield. De vleugels, die van hout waren en door de vochtigheid veel geleden hadden, werden door bronzen vervangen. André Michel: Histoire de l'Art. Deel V 2e gedeelte blz. 740.

In de Bibliothèque Nationale te Parijs, bevindt zich een tekening van dit graf van ongeveer 1638 van de hand van den Hollandschen meester Herman van der Hem (gest. in 1649 te Bordeaux).

Deze voorstelling van de Faam vinden wij nog tot het einde der XVIIe eeuw, n.l. bij Joachim von Sandrart in zijn in 1680 uitgegeven werk: *Iconologia Deorum* ¹⁾, waar hij schrijft:

„Die alten haben Sie auch für eine Göttin gehalten und als ein Weib gebildet, so „mit einem sehr dünn und subtilen Tuchen überkleidet und auf einer Posaunen blasend, „in höchsten Eilfertigkeit bald da, bald dorthin zu lauffen schiene; sie haben Ihr auch „Flügel angedichtet.“

Dat de Keyser zijn Faam geen vleugels met oogen gegeven heeft en haar niet in een dun gewaad gestoken heeft, doet niets af aan de algemeene opvatting. Aan een grafmonument in een Protestantsche kerk, een geheel naakte of slechts een zeer weinig bekleede vrouwefiguur af te beelden, zou een uiterst gevaarlijk waagstuk geweest zijn, wat de Keyser, indachtig aan de lotgevallen van de figuren aan zijn grafteeken van Pieter Hoogerbeets te Hoorn, wijselijk niet heeft aangedurfd.

Uit het testament van zijn weduwe van 15 November 1621 weten wij, dat de Keyser een Mercurius in zijn bezit had. In den inventaris van Thomas Cruse, een Delftsch zilversmid wordt vermeld: „de vorm van den Mercuryus van de Keyser“ ²⁾. Wellicht is deze Mercurius dezelfde die in het testament vermeld wordt. Of dit een eigen ontwerp van de Keyser was, of wel een copie naar een anderen Mercurius, is niet te zeggen. In den inventaris van Thomas Cruse wordt tegelijk met enkele werken van de Keyser ook een Fortuna van Giovanni da Bologna opgesomd. Het zou niet geheel onmogelijk zijn, dat behalve deze Fortuna, de Keyser ook nog een copie van Giovanni da Bologna's Mercurius in zijn bezit gehad heeft, waar immers ongeveer hetzelfde motief voorkomt.

De werkzaamheden aan de Faam schijnen geen vlot verloop te hebben gehad, ten minste van Bleyswyck ³⁾ schrijft o.a. van de Faam: „dit Beeldt om de evenwichtigheydt „die daar in vereyscht werde, is tot verscheyden malen in het gieten mislukt“. In de specificatie en declaratie van het buitenwerk (zie bijlage III) komt de volgende post voor: „het mislucken van 4 groote cooper figuren wort genomen op 1500 gulden“. Welke beelden hiermee bedoeld worden, is niet na te gaan.

Het is niet met zekerheid te zeggen, wie de beelden gegoten heeft. In het hoofdstuk: Beeldhouwkunst, in het derde deel van "Amsterdam in de XVIIe eeuw", schrijft Weisman, als hij bij een kort overzicht van de werken van Hendrik de Keyser te Amsterdam, ook het Delftsche graf bespreekt:

¹⁾ Op de titelplaat van dit werk (Joachino de Sandrart invent: et declinavit, Joh. Jacob Sandrart fecit) komt een gevleugelde figuur voor met twee bazuinen in den mond.

²⁾ Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser blz. 95.

³⁾ Dirck van Bleyswyck: Beschrijvinge der Stadt Delft 1667 blz. 267.

„Het gietwerk van de bronzen beelden verraadt een hoogst bekwame hand. De „gieter zal wel geweest zijn Jan Aelten van Meurs uit Utrecht, die van 1619-1624 aan „het hoofd der Amsterdamsche gieterij stond en die wellicht op aanbeveling van Hendrik „de Keyser, die ook uit Utrecht was en daar vele bekenden en verwanten had, door het „stadsbestuur was aangesteld.”

Hier vermoedt Weissman nog slechts dat van Meurs de gieter geweest zou zijn. In zijn artikel in Oud-Holland van 1904 ¹⁾ zegt hij pertinent dat Jan Aelten van Meurs de beelden gegoten heeft. Jammer dat hij vergat zijn bron te noemen, zoo hij er een gehad heeft, wat ik betwijfel.

Van Jan Aelten van Meurs weten wij dat hij „wyncoper ende clockgieter” te Utrecht was, en aldaar al in 1610 woonde in de Lange Minrebroederstraat, „daer de Swarte Clock uythangt.” Zijn werkplaats: „clockhuys met zyn schuer”, stond in de Lollestraat, de tegenwoordige Nobeldwarsstraat ²⁾.

Op 12 April 1619 volgt van Meurs, Gerrit Coster als geschut- en klokkegieter van Amsterdam op. (2e Gr. Memoriaal f. 279 vso) ³⁾. Vermoedelijk is hij overleden in 1623 en den 15en December van dat jaar begraven ⁴⁾. Zijn opvolger Arent Jansz. van Putt treedt den 4en Januari 1624 in functie. (2e Gr. Memoriaal fo 308). Indien van Meurs de beelden werkelijk gegoten zou hebben, zou dit natuurlijk in de Amsterdamsche gieterij gebeurd zijn en dus na 12 April 1619, omdat van Meurs vóór dien datum nog niet in Amsterdam was, maar in Utrecht vertoefde. Waar de Keyser in zijn brief van 20 October 1618 al kan schrijven dat een groot koper beeld mislukt is, moet men aannemen dat het gieten al vóór 20 October 1618 een aanvang genomen had. Indien alle beelden door van Meurs gegoten zouden zijn, zou het proces van het gieten vóór April 1619 in Utrecht geschied moeten zijn, wat niet zeer waarschijnlijk lijkt. Niets duidt er tenminste op, dat ten behoeve der tombe, in Utrecht gegoten zou zijn en de Keyser meldt er ook niets van in zijn brief. Van Meurs kan alleen de beelden ná April 1619 gegoten hebben, voorzover deze nog niet voltooid waren. Het is mogelijk, dat van Meurs' voorganger Gerrit Coster de gieter is geweest ⁵⁾.

¹⁾ A. W. Weissman: Het geslacht de Keyser, Oud-Holland 1904 blz. 72.

²⁾ Dr. W. C. Schuylenburg, Gemeente-archivaris van Utrecht, was zoo vriendelijk mij deze gegevens te verstrekken.

³⁾ A. J. M. Brouwer Ancher: Iets over de Amsterdamsche lui- en speelklokken en hare gieters, Oud-Holland 1898 blz. 96.

⁴⁾ A. J. M. Brouwer Ancher: idem blz. 178.

⁵⁾ Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser, blz. 92, oppert het vermoeden dat Pieter de Keyser, Hendrik's zoon zich ook met het gieten zou hebben bezig gehouden, daar in het testament van weduwe de Keyser, aan Pieter verschillende gietvormen worden toegewezen.

Dat de bekleeding van de groote beelden duidelijk laat zien dat de Keyser in hout heeft gesneden, zooals Prof. Six meent ¹⁾, kan ik niet vinden. Vermoedelijk zullen de modellen van de bronzen beelden, evenals het model van den liggenden prins en het masker van den zittenden prins, van terracotta geweest zijn ²⁾.

In het bestek wordt uitdrukkelijk gezegd, dat de bronzen beelden door de Keyser met „syne handen” gemaakt zullen worden, en niet door anderen. Bor ³⁾ vermeldt in 1620, dat dit dan ook geschied zou zijn. Weissman betwijfelt dat alle beelden door Hendrik de Keyser zouden zijn uitgevoerd. Volgens hem zouden de Vrijheid en de Kracht van Pieter de Keyser's hand zijn ⁴⁾. Het valt niet te ontkennen, dat vooral de houding van deze twee Deugden veel slapper, veel minder vast is, dan die van hare collega's.

Vergelijking van de Delftsche beelden met beeldhouwwerk van Cornelis Floris (voor zoover men bronzen beelden met albasten kan vergelijken) levert niet veel op. In één opzicht zou men een overeenkomst tusschen beeldhouwwerk van de Keyser en Floris kunnen aanwijzen, n.l. in hunne afmetingen.

Bij een beschouwing van het Delftsche mausoleum, valt dadelijk in het oog, de iets te kleine afmetingen van de beelden ten opzichte van hunne omgeving. Vooral bij den zittenden prins is dit merkbaar. De prins is iets onder de maat en maakt daardoor den indruk van een klein mannetje te zijn. Onwillekeurig denkt men aan de beelden van het Campo Santo te Genua, die vrijwel alle aan hetzelfde euvel lijden, en daardoor reeds onmiddellijk een ietwat popachtig effect maken. Ook de Deugden maken, ondanks hunne afmeting van zes voet, den indruk van te klein te zijn. Waren deze beelden uitgevoerd meer dan levensgroot, (bijv. zooals de David en de Mozes van Michelangelo), dan zouden deze grootere dimensies veel aannemelijker voor ons oog zijn, niet alleen in verhouding tot de architectuur, maar ook in absoluten zin, dan de iets te kleine afmetingen die zij thans hebben. Wanneer wij den David of den Mozes beschouwen, associeeren onze gedachten zich niet met bepaalde, reële personen, omdat menschen van een dergelijke gestalte niet bestaan, en wij ons hoogstens kunnen indenken, hoe het zou zijn wanneer deze reuzen plotseling zouden gaan leven. Bezien wij echter een beeld van iets onder levensgrootte, dan zien wij hierin al te spoedig een werkelijken, als afgegoten of nagebootsten kleinen mensch, en aangezien ons oog zich gewend heeft aan een bepaalde norm van een menschelijke lichaamslengte, en gestalten die daar boven uitsteken voor ons oog nu eenmaal indrukwekkender zijn dan gestalten die onder deze norm

¹⁾ Prof. Jhr. Dr. J. Six; Jaarverslag Kon. Oudh. Gen. A'dam 1910 blz. XXXIV.

²⁾ Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser blz. 120.

³⁾ Bor: Oorspronck der Nederlandsche Beroerten, Boek 18 fol. 59 vv.

⁴⁾ Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser blz. 120.

blijven, zullen beelden die beneden levensgrootte zijn, ons wel steeds een dergelijke on-aangename gewaarwording geven. Beelden van de afmeting van den David en Mozes kunnen wij verdragen, omdat wij hierbij niet meer aan werkelijke menschelijke figuren kunnen denken. Hetzelfde geldt natuurlijk voor beeldhouwwerk van zeer kleine dimensies ver onder levensgrootte, dat de verloochening der realiteit op andere wijze bevordert.

Zijn de Delftsche beelden werkelijk beneden de ware grootte, of is dit slechts een optisch bedrog? Eigenlijk is het geheele mausoleum in verhouding te klein voor de omgeving, het koor der Nieuwe kerk, waarin het geplaatst is. Het verdwijnt in de hooge ruimte en is als een klein kunstwerk dat op een tafel behoorde te staan, maar dat tijdelijk op den grond gezet is. Hierdoor komt het, dat de onderdeelen van het monument, hoewel ten opzichte van elkaar in een juiste relatie staande, in vergelijking met de ruimte om hen heen, te klein schijnen, en dat wij tenslotte de kerk met een onbevredigd gevoel verlaten.

De beelden van Cornelis Floris lijden aan dezelfde kwaal. Zij zijn alle iets onder de maat. Hoe fraai zij ook mogen zijn, (men denke aan de prachtige vrouwefiguren aan het graf van Frederik I in den Dom te Sleeswijk) ¹⁾, aan den algemeenen indruk van het monument doen zij afbreuk.

Als rijpste arbeid, zou Prof. Six het marmeren beeld van den liggenden prins het laatst willen zetten van de beeldhouwwerken aan het graf, wat ook zeer aannemelijk lijkt ²⁾.

Wij zagen reeds, dat in het bestek de zittende prins en de Faam wat uitvoeriger worden beschreven dan de Deugden, die slechts als vier „Vrouwenbeelden van bronse” vermeld staan. Zou men hieruit kunnen opmaken, dat de Keyser in 1614 van de twee eerstgenoemde beelden zich al een bepaalde voorstelling of conceptie gemaakt had, terwijl hij het met zichzelf nog niet eens was, welke Deugden afgebeeld zouden worden? De prins en de Faam zouden dan iets eerder gedateerd dienen te worden. Heel veel eerder zal dat toch niet geweest kunnen zijn, hoogstens één of twee jaar.

De vier bronzen putti op het dak van de overhuiving geven niet veel stof tot beschouwing. De stand van de epitaafhouders, met de wat doorgezakte heupen, is nog wat manieristisch. De naakte fakkeldragers op hunne consoles die als figurale afsluiting van een architectonisch onderdeel zich voordoen als pinakels op de luchtbogen van een Gothische kerk, herinneren aan Michelangelo's naakte schildhouders op hun blokvormige zetels aan het plafond in de Sixtynsche kapel. Wellicht waren de modellen voor deze

¹⁾ Robert Hedicke : Cornelis Floris plaat XVII en XVIII.

²⁾ Prof. Jhr. Dr. J. Six : Jaarverslag Kon. Oudh. Gen. A'dam 1910 blz. XLI.

putti de „vijf geboetseerde kinderkes”, die in het testament van de Keyser's weduwe voorkomen. De Keyser zou dan misschien een vijfde „schreyend cooperen kindt” geprojecteerd hebben op een console boven de architraaf aan de achterzijde van het monument, boven de Faam.

De cherubkop met opgeslagen vleugels, die het epitaaf bekroont, heeft een voorganger, echter met uitgeslagen vleugels, aan het graf van Hoogerbeets te Hoorn, zooals wij het nog kennen uit de afbeelding van Paulus Jolly.

Beschouwen wij thans het graf aan de voorzijde, daar waar de prins gezeten is boven aan de vijf treden tellende, naar boven smaller wordende trap, die aan de trap van de Laurenziana herinnert en door de insnoering naar boven, zulk een sterk perspectivisch (Italiaansch) effect geeft. Als een vorst, gezeten op het bordes vóór den ingang van zijn paleis, de huldebetoogingen van zijn onderdanen in ontvangst nemend, of als een triumphator, tronend in een, voor één bepaalde feestelijkheid opgetrokken bouwwerk, zit prins Willem daar. En als wij dan verder de omgeving beschouwen, waarin deze triumphator gezeten is, de zwart marmeren zuilen, de wit marmeren reliefs, de gebroken segmentgevels met de obeliskken, kortom, deze geheele decoratieve omlijsting van den hoofdpersoon, zijn wij dan niet geneigd te gelooven, dat wij hier voor ons zien een marmeren triumpoort ter eere van den prins?

Stellen wij ons thans op aan één der lange zijden van het monument en denken wij ons de vier hoekdeelen weg, eveneens de tombe met den liggenden prins onder de overhuiving en wanneer wij dan nog de Faam in een Victoria veranderen, die met een lauwerkrans het hoofd van den prins gaat bekransen, dan houden wij over: den baldakijn, waaronder de zittende prins en de Victoria.

Laat een dergelijke opstelling ons niet denken aan de vele voorstellingen van triumfwagens, waarop vorsten of veldheeren gezeten zijn, omringd door allegorische figuren, die hun weg van Italië uit, (Mantegna) via Dürer en ook over Frankrijk naar Vlaanderen en ons land vonden? Stellig geloof ik dat de Keyser ook aan een dergelijken triumfwagen gedacht heeft, toen hij de beelden van den zittenden prins en de Faam ontwierp. Of hij een bepaalde prent als voorbeeld heeft genomen, is niet te zeggen. In dit geval zullen het dan vermoedelijk Vlaamsche voorbeelden geweest zijn, tenminste mij zijn geen Noord-Nederlandsche afbeeldingen van triumftochten van het begin der XVIIe eeuw bekend. Die na de voltooiing van het graf gemaakt zijn ¹⁾, kunnen natuur-

¹⁾ Bijv. de prent die Cornelis Kittensteyn in 1623 maakte naar de tekening van Willem Buytewech: „*Carrus triumphalis illustrissimi principis Gulielmi Nassauii Arausionensium principis*”, met het inschrift: „*Wilhelmus Buytenwegi inventor, Cornelius Kittensteynius sculp. Harlemi MDCXXIII*,” met een begeleidend lang gedicht van Jan Jansz. Starter.

Dr. G. Knuttel Wzn.: Willem Buytewech. Mededeelingen van den dienst voor Kunsten en Wetenschappen van de gemeente 's-Gravenhage Deel II Afl. IV, April 1928.

lijk hunne motieven, als de tronende prins en de Fama, aan het mausoleum hebben ontleend.

Hierbij komt nog dit: Aan de vier hoekdeelen bevinden zich de reeds besproken marmereen reliefs met deviezen van den prins, welke reliefs Prof. Six liever aan Huybert de Keyser ¹⁾ zou willen toeschrijven ²⁾. In de „Pompa triumphalis introitus Ferdinandi „Austriaci in urbem Antverpium”, een in het Latijn gestelde beschrijving van eerepoorten, een werk dat in 1635 uitgegeven werd, en waarvan de afbeeldingen door van Thulden gegraveerd zijn naar teekeningen van Rubens, komt een reeks afbeeldingen voor, hier in ovalen vorm, van voorstellingen van verschillende deviezen, die in wezen geheel overeenkomen met de Delftsche reliefjes. Bijv.: Utrum lubet, voorgesteld door een geharnaste hand. Hic Regit ille tuetur: opengeslagen boek, waarop een geharnaste hand een zwaard houdt enz.

Deze voorstellingen zijn weliswaar ontstaan veertien jaar na den dood van de Keyser, zoodat hij ze nooit gekend kan hebben, echter moet men niet vergeten, dat dergelijke triumpoorten, min of meer naar het model der Oudheid, producten van de XVIe en zelfs nog van de XVe eeuw zijn, en dat zij ook later, hoewel zij in vorm veranderden, naar gelang de tijd dat eischte, in hunne onderdeelen, — opstelling van de beelden, wapenborden, opschriften, — zich bleven houden aan de vroegere traditie. Het is niet aan te nemen, dat Rubens zijn voorstellingen aan de Keyser ontleend zou hebben, eerder is het te gelooven, dat hij zich gehouden heeft aan de gegevens, die hem uit de ontwerpen van reeds eerder opgerichte of geprojecteerde eerepoorten ter beschikking stonden. De aard van dergelijke voorstellingen bij de „Pompa”, komt zóó sterk overeen met de Delftsche reliefs, dat ik overtuigd ben, dat de Keyser bij het ontwerpen van deze emblemten, geput heeft uit den schat van decoratie-ontwerpen van triumpoorten, evenals hem prenten van eerepoorten en zegewagens te hulp zijn gekomen, toen hij de vier hoekdeelen ontwierp en de beelden van den zittenden prins en de Faam projecteerde ³⁾.

Reeds werd gewezen op den invloed van Vlaanderen en vooral van Antwerpen, dien de Keyser onderging. Juist in de Scheldestad bloeide in de XVIe eeuw en in Rubens'

¹⁾ Huybert de Keyser (1592—1678), zoon van Gerrit Cornelisz. de Keyser, een ouderen broeder van Hendrik.

²⁾ Prof. Jhr. Dr. J. Six: Jaarverslag Kon. Oudh. Gen. A'dam 1910 blz. XXVIII.

³⁾ Ook Germain Pilon heeft triumpoorten ontworpen; in 1561 ter gelegenheid van den intocht van Karel IX te Parijs, heeft hij twee eerepoorten gemaakt, die op de Nôtre-Dame brug opgericht zijn. Eveneens leverde hij ontwerpen voor een eerepoort voor den intocht van Elisabeth van Oostenrijk, dochter van Maximiliaan II, en gemalin van Karel IX, die in 1571 gehouden is. Uit slechts enkele beschrijvingen weet men eenigszins hoe deze decoraties zijn geweest.

Jean Babelon: Germain Pilon blz. 20.

tijd, de tak van kunst, waaraan het ontwerpen van eerepoorten werd overgelaten, die dienst moesten doen bij optochten en blijde incomste. Meestal zijn het vervaarlijke schijn-architecturen met groote en grove schilderijen en beelden versierd. Tevens ontwierpen de beoefenaars van deze feestdecoraties ook de teekeningen voor de zegewagens, waarop dan de landsvorst troonde of een menigte van allegorische en mythologische figuren in bonte mengeling werd opgesteld. Dezelfde soort wagens doet dienst bij de vele feesten, als Landjuweelen, optochten van rederijkerskamers en andere corporaties, die bij het Antwerpsche publiek steeds een zoo gunstig onthaal vonden en nog vinden.

Resumeerend kunnen wij dus zeggen:

1. Waar geen enkel werk met zekerheid aan Cornelis Bloemaert, Hendrik de Keyser's leermeester, kan worden toegeschreven, is het aandeel ook niet aan te wijzen, dat deze meester gehad zou hebben in de ontwikkeling van de Keyser.
2. Van de toenmaals levende Noord-Nederlandsche beeldhouwers weten wij vrijwel niets, zoodat het niet valt na te gaan, wat de Keyser van hen zou hebben kunnen overnemen.

Behalve het grafmonument van Elisabeth Morgan in de Oude Kerk te Delft het eenige monument, dat in type het dichtst bij het graf der Oranje's komt, terwijl het misschien uit de school van de Keyser is, valt er in de Noordelijke Nederlanden geen monument aan te wijzen, dat van eenigen invloed geweest kan zijn bij het ontwerpen van het Delftsche mausoleum.

Van de Zuid-Nederlandsche beeldhouwers is het Cornelis Floris, bij wien de Keyser zich aansluit. Aan Floris ontleent hij het type van het overhuifde graf. Voorbeeld: graf van Christiaan III van Floris en graf van Frederik II van Gert van Egen, in den Dom te Roeskilde.

Ornament: ontleend aan Floris: de obelisk, de bronzen koppen op de marmeren stylobaten en de maskers, waarvan de Keyser dan in zijn marmeren masker-ornamenten een eigen visie geeft.

Algemeen Vlaamsch is ook de wijze van aanwending van wit en zwart marmer of toetssteen, zooals bij de stylobaten geschied is.

Beeldhouwwerk: de Faam: indirecte invloed van Giovanni da Bologna.

3. Voor de Deugden kunnen wellicht prenten en teekeningen van Italiaansche kunstwerken tot voorbeeld gediend hebben: men denke aan de vele, overal verspreide Vasari-achtige teekeningen, die gemeenlijk op Luca Cambiaso's naam staan. Ik ben zeker dat hier ook in de prenten vaste aanwijzingen te vinden zouden zijn, maar toevallige vondsten kan men niet afwachten.

Afbeeldingen van triumpfoorten en zegewagens: voor de opstelling van den zittenden prins en de Faam en verder voor de marmeren reliefs.

Karakteristiek voor de Keyser: de dikke, breede randen van de cartouches, de masker-ornamenten en de behandeling van het beeldhouwwerk n.l. het tegen elkaar plaatsen van kleine vlakken. Een sterke Vlaamsche invloed valt bij Hendrik de Keyser niet te ontkennen, hoewel hij zich toch geheel Noord-Nederlander toont in zijn koelere en minder uitbundige weergeving.

IV.

Dat de Keyser, wat betreft de overhuifde tombe, verwantschap met Cornelis Floris toont, is niet zoo heel verwonderlijk, indien men bedenkt dat hij als bouwmeester zich ook bij Floris aansluit, bijv. bij den bouw van de Beurs te Amsterdam (1608) ¹⁾.

De Keyser kan onmogelijk bij Cornelis Floris in de leer zijn geweest, daar Floris reeds in 1575 sterft, als de Keyser slechts tien jaar telt. Hij kan echter, en dit houd ik voor zeker, later in Antwerpen geweest zijn, en daar gewerkt hebben bijv. tusschen 1585 en 1591.

In Antwerpen zijn de Keyser's, waaronder een Thomas (in 1531) en een Hendrick (in 1544) als leerjongens, resp. bij den glasschilder Aert Ortkens en den schilder Johan van Couwenberg aangenomen ²⁾. Het niet voorkomen van Hendrik de Keyser's naam in de Antwerpsche Liggeren, wil nog niet zeggen dat hij er niet gewerkt zou hebben ³⁾.

In 1591 huwt de Keyser met Barbara van Wildere, een Antwerpsche, wat voor een verblijf in de Scheldestad zou kunnen pleiten, waar hij dan zijn aanstaande vrouw zou hebben leeren kennen. In ieder geval is er m.i. zulk een onmiskenbaar Vlaamsche trek in het werk van de Keyser, dat men wel aan een leertijd in Antwerpen moet gelooven.

Het is opmerkelijk, dat men in de tweede helft van de XVIe eeuw en in het begin der XVIIe eeuw in verschillende steden van Noord-, Midden- en West-Europa beeldhouwers aantreft met Vlaamsche namen, of met namen die duiden op een herkomst uit een Vlaamsche stad. Er moet blijkbaar in die dagen een bloeiend beeldhouwersmilieu in Vlaanderen geweest zijn, vermoedelijk te Antwerpen, vanwaar de kunstenaars over een groot deel van Europa uitzwermden. We vinden tegen de helft der XVIe eeuw in ons land, te Utrecht de De Nole's die uit Kameryk kwamen. In Noord-Duitschland en verder in Scandinavië treffen wij beeldhouwers uit Cornelis Floris' kring aan, zooals Philip Brandin, uit Utrecht afkomstig, en Coppens in Mecklenburg, Gert van Egen in Denemarken, Willem Boyen in Zweden ⁴⁾. In Innsbruck en in Heidelberg werkt Alexander

¹⁾ Robert Hedicke: Cornelis Floris blz. 137.

Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser blz. 68.

²⁾ A. W. Weissman. Het geslacht de Keyser, Oud-Holland 1904 blz. 66.

³⁾ Mondelinge mededeeling van den heer A. J. J. Deelen, adjunct-conservator aan het Museum Plantijn-Moretus te Antwerpen.

⁴⁾ Robert Hedicke: Cornelis Floris blz. 132—136.

Colyn uit Mechelen. We vinden in Kassel een Adam Beaumont en Elias Godefroy uit Kameryk van 1568 tot 1570 werken aan het graf van Philips den Goedmoedigen, een Anton van Zeroen uit Antwerpen arbeiden als beeldhouwer aan het graf van Maurits in Freiberg in Saxen ¹⁾).

Ook in Frankrijk treffen we zeer veel Vlamingen aan, zoals een Nicolas Guillain „dit de Cambray” ²⁾, wiens zoon, Simon Guillain de bronzen beelden van Lodewijk XIII, Anna van Oostenrijk en van den kleinen Dauphin maakte, die bestemd waren voor den Pont-au-Change.

Kortom, Vlaanderen en dan zeker wel de voornaamste stad uit het gewest: Antwerpen, moet in die dagen een belangrijk beeldhouwers-centrum geweest zijn, zoodat het zeer waarschijnlijk is, dat Cornelis Dircksz. de Keyser, Hendrik's vader, misschien op aanraden van Cornelis Bloemaert, of eventueel door andere persoonlijke relaties, zijn zoon in die stad, in de leer deed.

Hendrik de Keyser kan het grafmonument van Christiaan III van Denemarken niet gezien hebben. Dit monument was in 1568 besteld en bleef tot 1578 of begin 1579 in Antwerpen, vanwaar het naar Roeskilde vervoerd werd. Hij kan de teekeningen of de ontwerpen van het graf gezien hebben in Antwerpen. Geheel onmogelijk lijkt het mij niet, dat Laurens en Hans van Steenwinckel, die in Denemarken werkzaam waren en waarschijnlijk in 1602 bij de Keyser in Amsterdam geweest zijn ³⁾, schetsen of teekeningen van dit graf en van dat van Frederik II, aan hem getoond hebben. Een eventuele reis naar Frankrijk zou van Antwerpen uit ondernomen kunnen zijn, maar noodzakelijk acht ik een Fransche reis niet, om daarmee in het bijzonder de enkele Fransche invloeden te willen verklaren, die aan het Delftsche graf te onderkennen zijn. Een reis naar Italië, waarop Brinckmann voorzichtig zinspeelt ⁴⁾, houd ik voor onwaarschijnlijk. In welke jaren zou dit dan geweest moeten zijn? Indien men aanneemt dat de Keyser op vijftienjarigen leeftijd in de leer is gegaan, dus in 1580 en na dezen leertijd nog enkele jaren in Antwerpen gewerkt heeft, zou hij in 1586 of '87 een reis ondernomen kunnen hebben. Maar indien hij werkelijk een reis naar Italië gemaakt mocht hebben, kan men niet anders zeggen, dan dat hij bitter weinig van de overzijde van de Alpen heeft meegebracht.

De Keyser leefde in een overgangstijd. Hij maakte den nabloei der Renaissance mede, zoowel als het begin der ontwikkeling van de Barok. Het Delftsche graf geeft

¹⁾ Dr. A. E. Brinckmann: Barockskulptur blz. 136.

²⁾ Paul Vitry: Le sculpteur Nicolas Guillain dit de Cambray.
Revue Archéologique 1899 3e serie deel I blz. 188.

³⁾ Ir. D. F. Slothouwer: Bouwkunst der Nederlandsche Renaissance in Denemarken blz. 28.

⁴⁾ Dr. A. E. Brinckmann: Barockskulptur, blz. 176.

hier een getuigenis van. Het is een compromis geworden tusschen twee periodes, dat verklaart ook zeker gemis aan geslotenheid. Zoo verrees het als een combinatie van vormen der grafversiering in de Renaissance, met Barokke uitbouwsels en beelden er omheen en tegen aan. De persoonlijkheid van de Keyser leeft het sterkst in het beeldhouwwerk. Een voortreffelijk beeldhouwer en — Noord-Nederlandsche erf-eigenschap — een uitnemend portrettist toont hij zich in de realistisch opgeloste en toch zoo sierlijk gecomponeerde figuur van den liggenden prins. Er is vooral in dit laatste werk, naast de scherpe en toch nooit droog inventariseerende observatie, een sierlijkheid die den zwier der Haarlemsche manieristen en dien hunner Utrechtsche tijdgenooten naderbij komt.

Niet altijd gelukkig is hij in de oplossing van enkele architectonische problemen: zoo brengt hij op de onderste plint, waarop het geheele monument rust, een tweede, zwaardere aan, die over de onderste uitsteekt en daardoor een weinig stabiliseerende werking op het grafteken uitoefent. Eveneens architectonisch niet geheel te verantwoorden, is de wijze waarop hij het fries, dat om de vier hoekdeelen loopt, botweg laat eindigen tegen de zwikken van de bogen der overhuiving.

Vergelijkt men zijn bronzen Deugden met beeldhouwwerk van tijdgenooten in Frankrijk en Duitschland, dan valt dadelijk zijn eigen stijl en opvatting in het oog. In Frankrijk zet zich na Pilon de klassieke richting voort, die tegen het einde der eeuw geheel in Italiaansch vaarwater komt. De drie vrouwefiguren van Barthélémy Prieur, afkomstig van het monument van Anne de Montmorency, (thans in het Louvre) ¹⁾, komen wat houding, uitdrukking en schikking van plooiën betreft, nog dicht bij Pilon te staan en dezelfde opmerkingen die gemaakt zijn bij vergelijking van de Delftsche Deugden met de Vertus van St. Denis kunnen ten opzichte van de beelden van Prieur herhaald worden. Naast dergelijke voorbeelden, toont de Keyser zich geheel Hollandsch, nuchter, realistisch, zonder zware, zuiver ornamentaal bedoelde draperiën.

Vergelijken wij de Keyser met de twee in Duitschland werkende kunstenaars van Hollandschen bloede: Hubert Gerhard, uit een Amsterdamsche familie stammend, en Adriaan de Vries, die uit 's-Gravenhage afkomstig is en die beiden uit de school van Giovanni da Bologna komen, dan kunnen we weer slechts met moeite enkele punten van overeenstemming vinden. Hubert Gerhard verloochent zijn Italiaansche leerschool niet, zijn figuren hebben de lange koppen van Parmigianino's figuren, die men in het oeuvre van de Keyser tevergeefs zou zoeken. De karakteristieke behandeling van het materiaal door de Keyser is zoo geheel anders dan die van zijn tijdgenooten. Het tegen elkaar zetten van vlakken, dat de Keyser doet, en dat een onrustig, blikachtig effect maakt, mist men bij de Italianiseerende kunstenaars van dien tijd, bij wie de overgangen van licht- en

¹⁾ Paul Vitry en Gaston Brière : Documents de sculpture française plaat CLXXVI.

schaduwpartijen meer gelijkmatig zijn. In den kring der Europeesche beeldhouwers van het begin der XVIIe eeuw neemt de Keyser een afzonderlijke plaats in. Den invloed van Giovanni da Bologna en diens school, heeft hij slechts zijdelings ondergaan. Hij blijft zich den nuchteren Hollander toonen, ook daar, waar men misschien een grootere dynamische kracht zou wenschen. Als portrettist laat hij zich als een groot kunstenaar kennen en het schoonste en tegelijk het meest eigenhandige stuk, dat hij ons heeft nagelaten, is het model van terracotta voor den liggenden prins.

In het begin der XVIIe eeuw, die ons hoegenaamd geen groote beeldhouwers geschonken heeft, rijst de figuur van Hendrik de Keyser plotseling hoog op. Een school van Noord-Nederlandsche beeldhouwers heeft hij eigenlijk niet gevormd. Even plotseling als de Noord-Nederlandsche beeldhouwkunst opgebloeid is, even snel zinkt zij na den dood van de Keyser weer in. Wat wij van beeldhouwkunst in de latere XVIIe eeuw hebben, is het werk van vreemdelingen, van Vlamingen of van hunne volgelingen.

Een van de voornaamste leerlingen van de Keyser is Geraert Lambertsz., van wien wij enkele beelden kennen, die hij voor de galerij van het slot Frederiksborg in Denemarken gemaakt heeft. Mocht de Dolhuysvrouw blijken werkelijk van zijn hand te zijn, zooals Dr. Neurdenburg met reden aanneemt ¹⁾, dan zouden wij in Geraert Lambertsz. een kunstenaar van beteekenis kunnen zien.

Zeker een werk voortkomend uit de traditie van de Keyser, is de graftombe van ridder Erik Soop en zijn gemalin Anna Posse, die in 1637 in de cathedraal van Skara in Zweden is opgericht. Dit graf bevindt zich aan het einde van den rechter beuk van de kerk en is tegen den muur opgesteld. De twee marmeren figuren der overledenen liggen op de tombe: Soop in wapenrusting, het hoofd rustend op een kussen. De tombe staat onder een overhuiving, die gedragen wordt door vier marmeren zuilen, terwijl de achterkant tegen den wand steunt. Het muurvlak onder de overhuiving is versierd met een groot wit marmeren relief, een slag voorstellend, welk relief omringd is door eveneens wit marmeren wapentjes. In de zwikken van den boog aan de voorzijde zijn twee reliefs, vrouwen met bazuinen voorstellend. Hierboven ligt de architraaf met acht wapenschilden en het monument wordt bekroond door een halfroond tympaan, waarin een marmeren putto, geflankeerd door wapenborden. Op het tympaan staat een Charitas, die wat bewerking betreft, sterk aan het atelier van Hendrik de Keyser laat denken. Rechts en links van de Charitas, leunen tegen de profielen van het tympaan, Spes en Fides, terwijl twee putti de uiterste hoeken bezetten. De twee wapendragers, die voor de tombe staan, hooren er m.i. niet bij; zij zijn waarschijnlijk van een ander, ouder grafmonument. De behandeling van het weeke leder van de laarzen van Erik Soop en van de beelden die op

¹⁾ Dr. Elisabeth Neurdenburg: Hendrick de Keyser blz. 128.

het tympaan staan (voor zoover zij te zien zijn), doet weer geheel aan Hendrik de Keyser denken, zoodat het zeer waarschijnlijk is, dat wij hier met een werk van Pieter de Keyser te doen hebben, zooals Weissman aangeeft ¹⁾. Trouwens na Hendrik's dood was zijn zoon Pieter de eenige beeldhouwer van beteekenis in ons land. Hij maakte o.a. het grafmonument van Willem Lodewijk van Nassau in de St. Jacobskerk te Leeuwarden, dat thans niet meer bestaat.

Men mag niet vergeten dat juist de tijd van 1590—1625, de tijd van Goltzius en de zijnen, kort vóór en nà het Bestand, de eenige tijd is, waarin wij hier, bij behoud van zelfstandigheid, toch de internationale allures eener mogendheid van beteekenis kenden. Dit geldt voor het kostuum, litteratuur (Hooft), wetenschap (Hugo de Groot) en evenzeer voor de kunst. Want wat is het manierisme anders dan het opzettelijk ingaan op den toon der groote en grootere wereld, met de bescheiden, maar tevens ook karakteristieke toevoeging van dien onverwelkelijken zin voor de realiteit, die Noord-Nederland's erfdeel is. De expansie van die groote-wereldkunst gist in Vlaanderen met Rubens rijker voort. Hier, in Noord-Nederland komt er spoedig een wending ten gunste van knusse realiteit, schamele, burgerlijke binnenhuis-cultuur en een uitgesproken afkeer van ornamentale pracht, tevens een meer Protestantsch Klassicisme, dat dan in Amsterdam tot heerschappij komt (van Campen) en alles van daar uit regelt en tot nabootsing brengt. Alleen Rembrandt en op andere wijze Ruysdael blijven naar beide kanten zien. Tot dat in het laatste derde deel der eeuw, een internationale golf, (van Frankrijk uit) alles meesleurt.

Na het Delftsche graf en het standbeeld van Erasmus te Rotterdam, vallen geen beeldhouwwerken van groote beteekenis in ons land aan te wijzen. Pas in 1648 als het stadhuis te Amsterdam gebouwd wordt en met beeldhouwwerk versierd zal worden en nog iets later, als de praalgraven van de gesneuvelde zeehelden van de Republiek worden opgericht, komt de beeldhouwkunst in deze landen weer in aanzien. De makers hiervan zijn, zooals reeds opgemerkt werd, geen Noord-Nederlanders, maar Vlamingen.

Daar in de XVIIe eeuw het Katholicisme hier bijna uitgeroeid was en er geen kerken meer gebouwd werden, vervielen de opdrachten voor kerkelijke beeldhouwkunst geheel. Het Protestantisme, dat min of meer vijandig tegenover de beeldhouwkunst stond, dulde geen beelden en altaren in zijn kille kerken. Wel werden gebeeldhouwde orgelkasten, preekstoelen, regeerings- en kerkeradbanken in de Protestantsche bedehuizen getoleerd, maar voor beeldhouwkunst in grooten stijl, was hier geen plaats.

¹⁾ A. W. Weissman: Het geslacht de Keyser. Oud-Holland. 1904 blz. 75.

Ir. D. F. Slothouwer: Bouwkunst der Nederlandsche Renaissance in Denemarken blz. 39—40.

Ook noemen het Nordisk Familjebok en een gidsje voor den Dom te Skara Pieter de Keyser als de maker van het graf.

Reeds werd gewezen op de houding van de Hoornsche bevolking in 1601, bij de oprichting van het epitaaf voor Pieter Hoogerbeets. Daar eischte men dat de „figuyren” zouden worden verwijderd, daar deze anders zouden worden stukgeslagen¹⁾). Als de Rotterdamsche vroedschap besluit het steenen beeld van Erasmus te vervangen door een ander van koper, trachten de predikanten verschillende malen dit te verhinderen. Nog in 1674 zijn er bezwaren van Protestantsch geestelijke zijde. Bijna was Erasmus aan de stad Bazel verkocht²⁾!

Voor de persoonlijkheid die prins Willem van Oranje was geweest en later voor een de Ruyter, Tromp en andere zeehelden, heeft men blijkbaar consideratie gehad, ten minste voor zoover bekend, hebben zich geen protesten laten hooren bij het oprichten van deze gedenkteeken.

Het ontbreken van een talrijken, machtigen adel in de Republiek der Vereenigde Nederlanden, heeft ook eenigen invloed gehad op de productie van beeldhouwwerk in de XVIIe eeuw. Wel zijn er door enkele geslachten, zooals Inn-ende-Knyphuysen, Clant, van Tuyll van Serooskerken en andere, opdrachten gegeven voor grafmonumenten, maar hun aantal is toch gering. Het rijk en machtig geworden patriciaat, dat de schilderkunst bevoordeelde en zich zoo graag liet portretteeren, had blijkbaar voor de ongekleurde koude beelden van dezen abstracten vorm van kunst, geen of weinig belangstelling.

In de geschiedenis der Nederlandsche beeldhouwkunst neemt het mausoleum van Willem van Oranje een even belangrijke plaats in, als dat van zijn voorvader Engelbrecht II van Nassau te Breda. Dit laatste graf, ongetwijfeld een meesterwerk, is het product van vreemden, Italiaanschen bodem. Het Delftsche graf, door een Nederlander vervaardigd, is de Nederlandsche vertaling van de toenmaals heerschende Europeesche kunstuiting. Dat deze vertaling gebreken vertoont, doordat Hendrik de Keyser wellicht zelf niet in staat was zijn ideëen geheel te verwezenlijken, zoodat aan het graf der Oranje's, die voldongenheid ontbreekt, die men aan groote kunstwerken pleegt te onderkennen, doet aan zijn kunsthistorisch belang niets af.

Wij XXe eeuwers beschouwen het meesterwerk van de Keyser met meer critiek en onze waardeering er voor mag misschien minder geestdriftig zijn dan die van de Keyser's tijdgenooten, toch moeten wij erkennen, dat wij hier met het werk van een groot kunstenaar te doen hebben en al zou er van het Delftsche graf en van alle andere werken van den architect-beeldhouwer niets meer over zijn gebleven dan de tombe met den liggenden prins, dan zou dit reeds voldoende zijn om ons te doen beseffen, welk een groot en voortreffelijk beeldhouwer Hendrik de Keyser is geweest.

1) Dr. Elisabeth Neurdenburg, Hendrick de Keyser blz. 103.

2) Dr. Elisabeth Neurdenburg, Hendrick de Keyser blz. 124 en 125.

BIJLAGE I.

Besteck ofte overslach van de coste achtervolgens seker modelle gemaect by mr. Hendrick de Keyser, beelthouder ende architector van de stadt Amsterdamme voor de Ed. Ho. Mo. Heeren mynheeren Staten-Generael der Vereenichde Nederlanden dienende tot een sepulture op 't graff van de Doorluchtigen Hoochgeboren Furst Wilhelm prince van Orangiën grave van Nassau, Ho: Loff: Me: waervan 'tvoors werck in 't groot soude gemaect werden op de groote ende maniere als volcht.

Eerst sal dit werck lanck syn twintich voeten, den voet tot elff duymen ende breed vyftien voeten ende hooch seven ende twintich voeten.

Welck werck naer uuytwysen der voors modelle sal gemaect worden van vierderley stoffen, als te weten van witten Italiaenschen merber van Dynantsche toetsteen, ooc van swerte Italiaensche gemengelde merber ende vorder van bronse metael.

Als te weten de eerste drie trappen maeckende de hoochte van twee voeten van Dynantsche toets daer op een tombe hooch twee voet vierdalf duym lanck acht voet ende thien duym, ende breed drie voeten ende seven duym mede van de voornoemde toets, verciert met moluringe ende copere ciraten gelyck in de voors. modelle is angewesen.

Waerop sal leggen het doode beelt van den Hooch gedachten heere Prince soe groot als het leven, gecleedt ofte in 't harnas off in eenen princen rock sulx als van beyde best gevonden sal werden te behooren gemaect van suyveren Italiaenschen witten merber.

Het werck buyten om sal bestaen in twee ende twintich ronde colommen gemaect van swerte gemengelde Italiaensche merber lanck synde sonder haer pedestalen ses voeten ende vier duym ende dick in de diametre negen duym.

De pederstaelen, basen ende capitelen gesamentlick volgens de ordre van Dorica sullen wesen van witten merber steen, de lichamen van de pedestaelen sullen met gemengelde merber werden geciert uuytwysende de voors. modelle.

De acht groote plaetsen begriipende elcx twee colommen sullen ingelegt worden met toetssteen, waerinne gegraveert sullen worden met vergulde letteren alsulcke schriften als by de hoochgemelte heeren Staten sal goet gevonden worden.

De vier lichaemen op de hoecken sullen gemaect worden van witte Italiaensche merber elcx uuytgehooft met twee nichen, waerin ende op ^{s v c} H⁴ n hangen sestien wapenen van bronse gestoffeert met hun eygen couleuren.

Noch op de uuyterste vier hoecken vier ronde pedestaelen van witte merber elcx verciert met een tronie ende tusschen hangende festoenen van bronse, ende op elcx van de

voornoemde pedestalen noch een tweede cleynder pedestael, het lichaem van gemengelde swarte merber, de onderste plint ende bovenste moluren van toets.

Noch op d'voorsz. pedestaelen vier nichen van toets breet twee voet ses duym ende hooch ses voet drie quaert op welke voorsz. vier pedestaelen staen sullen vier vrouwenbeelden van bronse elcx ses voeten hooch.

Noch sullen boven de achtparige colommen gemaect worden acht viercanten, waerin sal gemaect worden op halve taille acht devisen van den hooggedachten heere prince in de woorden Saevis tranquillus in undis, waervan de architrave, tregeliffen ende cornissen van witte ende de fryszen van swerte gemengelde merber gemaect sullen worden.

De acht hoecken in de timpanen van swerte gemengelde merber die vier dechselen boven de nichen met hun ciraten sullen gemaect worden van witte merber.

Boven welke vier timpanen ende decksels comen vier plenten van toets waerop comen sullen vier vierhooffdige dootshooffden van witte merber leggende elcks tusschen vier copere ciraten, waer op sullen staen vier piramiden elcx dick synde beneden aen de voet veertien duym ende hooch tien dalven voet gemaect van swerte gemengelde merber.

Op elcke piramide sal staen eenen ronden koperen cloot achtalven duym inde diametre, vergult met bladt goudt.

Noch sullen boven de colommen gemaect worden seven bogen van witte merber ende op de midden van de voorsz. bogen sullen gemaect worden tot ciraet van 't werk ses copere compertementen ende noch acht cleynder bogen boven de voorsz. nichen mede van witte merber.

Tusschen welke voorsz. seven bogen sullen comen twee cruys wulffselen van witte merber hangende onder elcx cruys een copere ciraet oock op yder syde boven de middelste colomme een cortoes met syn vercieringe ende op yder cortoes een sittende schreyende koperen kindt.

Tusschen de vier voorsz. piramiden sal comen een rondt verwelff van witte merber geciert met alsulck werck uuytwysende het model.

Op welck verwelff sullen rysen twee pedestaelen die draegen sullen twee schreyende staende kinderen van bronse gemaect, de welke sullen wysen met den vinger op een epitaphium van toetssteen hooch drie voet ses duym ende lanck vyftalven voet rontsom bevat met een koperen ornament verciert op 't hoogste met twee schreyende gevleugelde kinderhooffden mede gemaect van bronse welck epitaphium sal gegraveert ende vergult worden aen wedersyden met alsulcke geschriften als by de hooggemelte heeren Staten sal worden geordineert.

Ende aen het voeten eynde van de tombe op den vyffden trap sal gemaect worden

eene sittende figuyre representerende den persoon van den Prince van Orangiën als levendich gewapent synde **ende dat hebbende voor syne voeten een casken verciert met syne plumagien alles** van bronse tsamen met den sitplaetse van een cierlicken antyckschen stoel. 1).

Ende vorder soo sullen alle de moluringen ende alle andere ciraten, die in de voors. modelle (overmits haer cleynicheyt) nyet angewesen en syn gemaect worden naer den eyssch van sulcke grooten werck ende voorts alles suyver wel ende naer behooren gemaect ende gepolyst.

Sal noch stellen op een bequaem pedestael teynden het hoofd eynde, een vliegende fame van bronse mede groot ses voeten met twee basuynen in de handen, de rechter blaesende ende de slincker nederhangende.

Ende alle de figuren soo van bronse als marber selver dryven ende maecken, met syne handen, ende niet door andere doen maecken.

Alle de steen die in dit werck gebruyct sal werden sal wesen natuyrlicke Italiaensche marber ende dinantsche toetsteen ende niet artificieel.

Ende sal het werck opleveren binnen drie jaeren naer datum van desen ende het brengen ende stellen ter plaetse daer het den heeren Staten Generael believen sal, tot synen costen ende pericule.

d'Heeren Staten Generael hebben beloofd gelyck haere Ho. Mo. beloven mits desen voor het voorsz. werck te betaelen aen Mr. Henrick de Keyser voorn. de somme van acht en twintich duysendt gulden ende indien het werck wel loffelick uuytvalt gelyck men sulcx vertrout, sullen den meester noch vereeren met eene somme van duysendt guld. ofte duysendt dalers t'haere Ho. Mo. discretie.

Ende de voorgem. Mr. Heyndrick de Keyser heeft aengenomen 't voorsz. werck voorverhaelde modelle ende naer den eysch van 'tselvede werck verciert ende op den voorsz. conditien op te maecken ende leveren onder verbintnisse van zyne persoon ende goederen.

Actum in 's Gravenhage den XII February 1614.

Aldus gedaen overgecommen ende verdragen tusschen die heeren Gecommitteerde van de hooggemelte Heeren Staten Generael dese geteekent hebbende deur last van hare Ho. Mo. ende den voorn. Mr. Hendrick de Keyser in 's Gravenhage den twaelfden dach der maent February in 't jaar XVIC ende veertien.

1) Wat hier vet gedrukt staat, is in het origineel met een andere hand aan den kant bijgeschreven.

BIJLAGE II.

Hoge Mogende Edele Erentfeste
Hoochgeleerde wyse zeer voorsienige
discrete Heeren etc.

Uwer Ho. Mo. besloten missive gedateert den 9ⁿ corant is by myn den 13^{en} daer aen volgende wel ontfanghen ende heb daer uyt verstaen het misnoegen dat de Ho. Mo. over het lang vertreck van myn aengenoomen werck nemen. Daeromme ick dan haere Ho. Mo. seer vriendelyck wil gebede, my so veel doenelyck is myn daerin te excuseeren eensdeels wegen de ongelucken myn daerin overgecoomen. So door de schaede van een schip met merber dat ick uyt Italye hadde onboode 't welck onderweeghen is gebleven, daer ick nyet alleenlyck het verliess van den steen heb moeten lyden, maer oock myn tyt om de nieuwe aengecoomen steen nu te prepareeren gelyck my oock is mislukt een groot cooperen beelt 'twelck meede so veel tyt ten achteren heeft gestelt, dat ick daerdoor wat te langer in gebreke heb moeten blyven, als oock omdat men op sodanyghe werck meer tyts bevinde te moeten hebben als men in deerste wel gissinge hadde gemaect en te meer sonder roem gesproocken, dat men sal bevinden door 'twerck dat ick myn tyt nyet en sal hebben verseymt, maer dat haer Ho. Mo. 't selfde also sullen bevinden, dat die haer die saecke hebben bemoeyt geen oorsaeck van naespraeke sal geven, ende dat de penninge myn geformeert nyet qualyck vertrouut sullen zyn al waert noch meer gelyck men wel van noode soude hebben, want ick geen costen en spare, vertrouwe meede de discretie van haere Ho. Mo. 't selfde oock sullen considereeren het werck gemaect zynde nae verdienste te recompenseeren 't welck myn anders tot groot naedeel soude strecken. Ick sal nyet naelaeten meterdaet alles 'tgeen noch resteert gheet te maeken om in toecommende Martie met Godts hulpe 't selfde alles tot Delft coomen stellen, al waer ick alreede twe damloopers met een pont vol geladen hebbe gesonden. Ick meende oock haere Ho. Mo. hieraff al advertissement hadde becoomen ende soude noch eerst-daechs wel verscheyden stucken tot een schipladinge connen senden 'twaere ick te Delff bequame plaets hadde om te setten tot versekeringe in somma het werck is in 't geheele so verre gebrocht dat het oock sonder my oft ick quame te overlyden ('t welck Godt wil verhoeden) soude connen voltrocken werden, 'twaer myn oock nyet wel mogelyck geweest door de voorgevallen inconvenienten als oock d'ocupatie die ick van weege de

stadt van Amsterdam hebbe en 'tgeene ick noch in dwerck bevonden hebbe te ver-
eyschen eerder te connen volbrengen. Hiermede etc.

Ho. Mo. Eedele Erentfeste Hoochgeleerde wyse voorsienige discrete H. ick bidde
Godt Almachtich Uwe Ho. Mo. E. te willen sparen in langdurige en voorspoedige
regeringe.

Desen 20n October Ano 1618.
Uwer Ho. Mo. E. dienstwill.
en onderdanyge

HENRICK DE KEYSER.

Hoghe Mogenden Eedelen
Erentfesten Hoochgeleerden
Wysen zeer discreten heeren.

Myne Heeren den
Staten Generael der
Vereenichde Nederlanden.

BIJLAGE III.

Specificatie ende declaratie van alle de butte wercken aan het sepulture tot Delff by ons ondergeschrevenen gestelt elckx op zyn prys.

Het origineel wapen met zyn coopere Hellemen vergult gestoffeert met zyn eygen coleuren tot	500 gulden
De fryese die boven het ronde verwulffsel gaet van swarte gemengelde Italiaense marber ende de lyst van wytte marber tot	300 ..
163 roosen daermede het werck zeer ryckel. verciert is tot	250 ..
Voor de cyeraten van 118 voeten lyst boven ende onder tot	354 ..
36 schildekens boven de nysen	108 ..
22 capitelen vercyert met syn ornamenten het stuck à 8 gulden comt	178 ..
28 cieraten tuyschen de bogen à 16 gulden styck comt	448 ..
	<hr/>
	2138 gulden

Van d' andere zyde comt 2138 gulden

De twee fryesen met de archytraven onder de syttende schreyende kynderen met vercieringe van de cortonsen 't stuck tot 40 gulden comt	80	„
Vyer ornamenten van coper omde tombe met meer vercieringe beswaert tot welstandt vandt werck tot 18 gulden comt	72	„
48 phlintus onder ande pedestalen die men bazen nomt versyert het stuck tot 4 gulden comt 40 kleyne ende 8 grootte à 8 gulden	224	„
Ses ornamenten van coper gemaect inplaats van stien hangende onder het welffsel à 70 gulden	420	„
Een schyp comende van Geniua met 42 groote blocke steen is verongeluckt welcke schade wort genomen op	600	„
Het mislucken van 4 groote cooper figuren wort genomen op	1500	„
	<hr/>	
	5034	gulden
Boven dese vyff duysent 34 guldens voorszaid blyfft de beloffde vooreeringe van 1500 gulden over tloffelycke opmaken vandt voorszaide sepultuyre onvermyndert dus noch	1500	„
	<hr/>	
	6534	gulden

Actom desen 1en Maert 1623.

A. W. Spierinshouck.
Adriaen Fredericks.
van Ouwendyck.

W. Arents van Saelen.
Adriaen Jansen.
Verburch.

BIJLAGE IV.

Memorie van de Ordonnantien gedepescheert tot behoeve van weylen Mr. Hendrick de Keyser op affcortinge van de gemaecte sepulture van den Prince van Oraignen H. L. M.

In den eersten eene ordonnantie opten Ontfanger-Generael vande somme van 3 m gulden in dato den 23 febro 1614	3000
Item eene ordonnantie opte Admiraliteit Amsterdam van 6 m gulden in dato den 20 december 1614	6000
Item eene ordonnantie opte selve admiraliteit van 6 m gulden in dato den 9 Juny 1616	6000
Item eene ordonnantie opte voorszeide admiraliteit van 6 m gulden in dato den 22 January 1618	6000
Item den 17 Meye 1619 een ordonnantie opte voorszeide Admiraliteit van	3000
Item gelycke ordonnantie opte voorszeide admiraliteit van 27 November 1619	3000
	<hr/> 27000

Actom desen 1en Maert 1623.

Noch inde vloer rondome het cepultuer 450 ytalyanse voetsteyn met hondert voeten deckstyen om de baelgen in te ghyetten met een fundament van backstyen daer onder, met het passen van alle, de houcken ende decksteyne het inlatten van de ysere baelgen met loet tot het ghyetten ende schylderen van de ysere baelgen te samen 680 gulden.

Ick sechge ses hondert tachtich guldens.

Actom desen 8en Maert 1623.

A. W. Spierinshouck.
Adriaen Fredericks.
van Ouwendyk.

W. Arents van Saelen.
Adriaen Jansen.
Verburch.

STELLINGEN.

I.

De teekening van Dürer in de Albertina te Weenen, de landingsplaats bij de Scheldepoort te Antwerpen voorstellend (Lippmann no. 566), vertoont naar alle waarschijnlijkheid den Eeckhof, door Dürer in zijn dagboek van de Nederlandsche reis vermeld.

II.

Het opstel van Prof. Huizinga: Renaissance en Realisme, verschaft ons geen nieuwe bruikbare formule ter toepassing bij de studie der kunstgeschiedenis.

III.

Op grond van palaeografische gegevens kan niet aangenomen worden, dat de miniaturen uit het handschrift van Kosmas Indicopleustes te Rome (Bibl. Vat. Ms. Gr. 699), direct gecopieerd zouden zijn van het origineel.

IV.

De kop van den zittenden mannefiguur op sarcophaag 181 van het Museo Lateranense te Rome, moet als een portret worden opgevat.

V.

De beste beteekenis voor „spits” bij Huygens' Voorhout, vs 84, blijft, zoolang de mogelijkheid van de vertaling van een Fransche uitdrukking niet aangetoond is, die van „gevaarvol”, n.l. voor Hendrik IV.

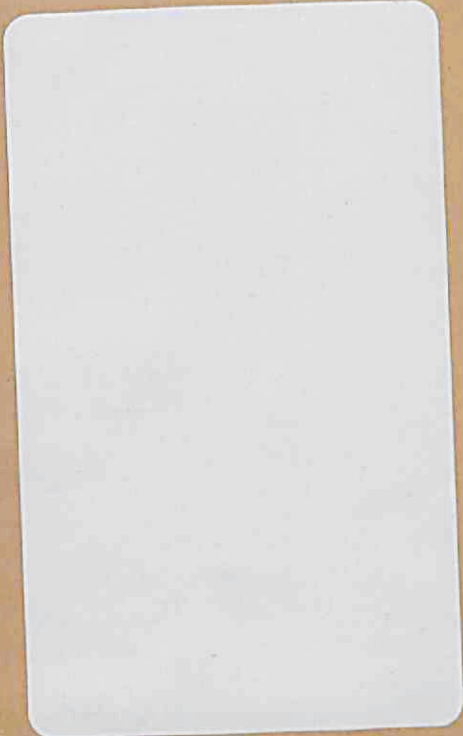
VI.

De door Ludwig Schemann in zijn opstel: Die Rasse in den Geisteswissenschaften (Festschrift Alexander Cartellieri, blz. 113) genomen tegenstelling der rassen als oorzaak van de Fransche revolutie, moet als phantastisch gekenmerkt worden.

VII.

De gelijkwaardigheid der Fransche en Engelsche talen, waarvan het slotartikel van het verdrag van Versailles gewaagt, kan aanleiding geven tot verschillende interpretatie van dat verdrag, en van dat van den Volkenbond.

SGT
9 JUN 1941





U
S