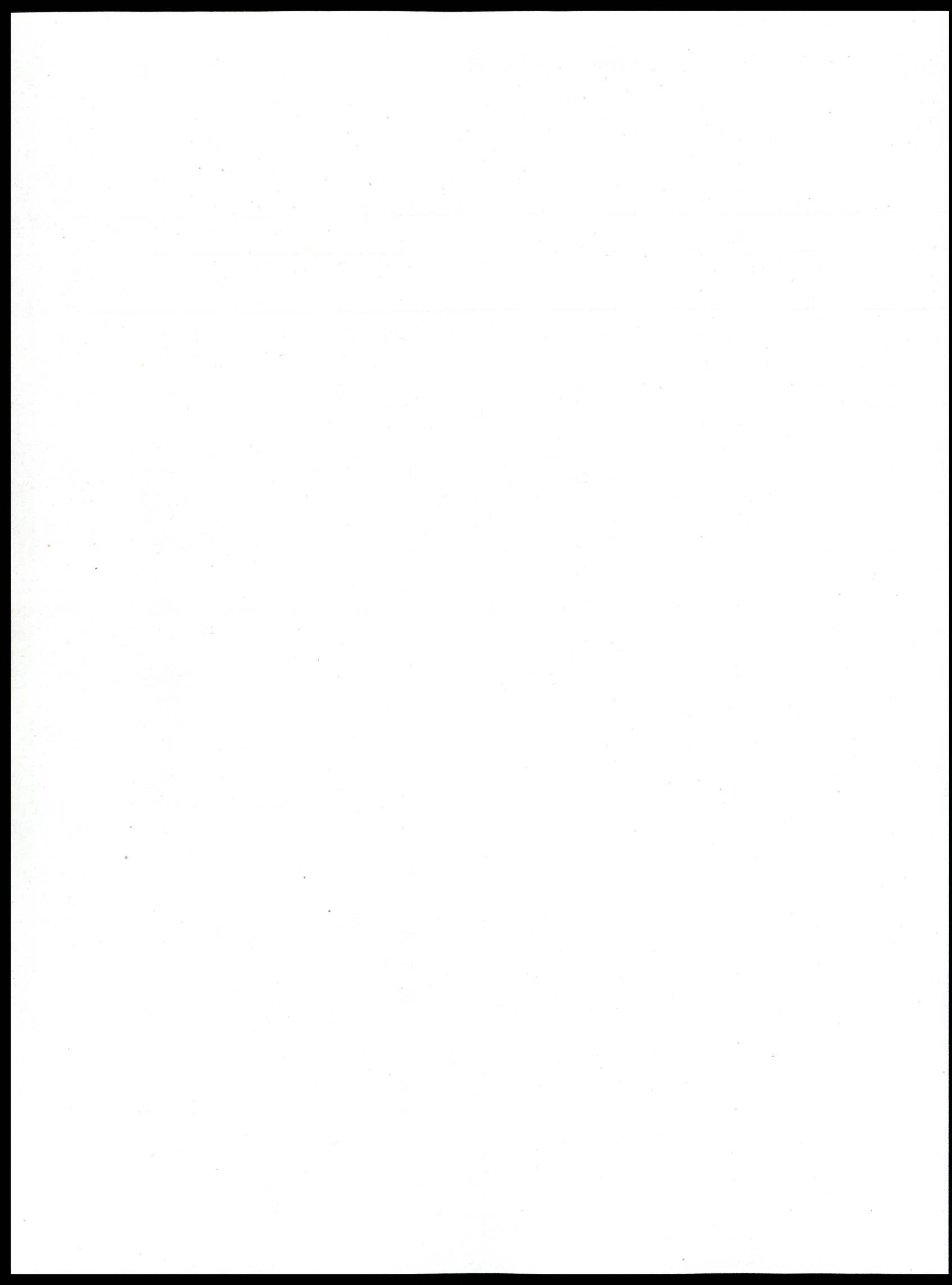


SAM SEGAL

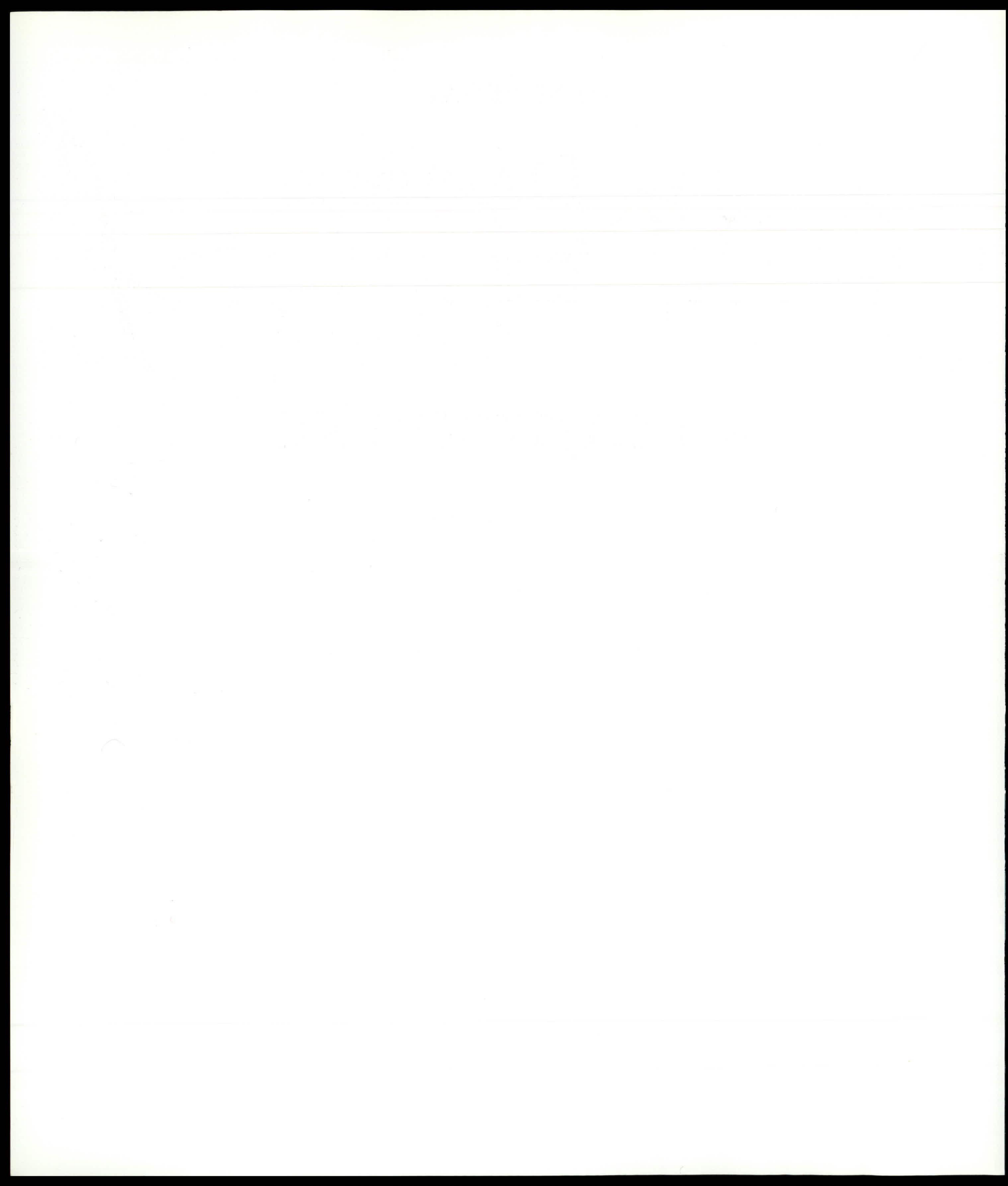
JAN DAVIDSZ
DE HEEM



EN ZIJN KRING



JAN DAVIDSZ DE HEEM EN ZIJN KRING



SAM SEGAL

JAN DAVIDSZ
DE HEEM
EN ZIJN KRING

MET EEN BIJDRAGE VAN LIESBETH HELMUS

SDU UITGEVERIJ, 'S-GRAVENHAGE, 1991

CENTRAAL MUSEUM, UTRECHT

© Tekst en tekeningen, Sam Segal, 1991

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system of any nature, or transmitted in any form or by means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher (copyright holder), application for which should be addressed to the publisher.

ISBN 90 12 06641 7 Gebonden

ISBN 90 12 06661 1 Paperback

Vormgeving: sdu ontwerpgroep,
Herman Govers
Zetwerk: 1GS, Rotterdam
Lithografie: Repro van Diggelen,
Haarlem
Druk: Boom Ruygrok, Haarlem
Afwerking: Stokkink, Amsterdam

Deze catalogus verscheen bij de tentoonstelling over Jan Davidsz de Heem en zijn kring in het Centraal Museum in Utrecht, van 16 februari tot en met 14 april 1991, en in het Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, van 9 mei tot en met 7 juli 1991.

Illustratie omslag:
JAN DAVIDSZ DE HEEM,
catalogusnummer 15

Sjarel Ex en Jochen Luckhardt

VOORWOORD

Bloem-, vruchten- en pronkstillevens genieten tegenwoordig zeer grote waardering. Dat geldt zowel voor schilderijen als voor tekeningen en aquarellen. Statistische gegevens ontbreken, maar het is niet uitgesloten dat dergelijke werken tot de meest geliefde genres van de Nederlandse kunst uit de 17de eeuw behoren. Vreemd genoeg heeft geen van de kunstenaars die zich bezig hield met het vervaardigen van 'blompotten', 'fruytagies' of 'ontbijtgens', zoals deze schilderijen toen werden genoemd, de bekendheid van Rembrandt, Hals of Vermeer. Zo blijkt Jan Davidsz de Heem, die onmiskenbaar de belangrijkste 17de eeuwse schilder van pronkstillevens in de Nederlanden mag worden genoemd, nog steeds een 'grote onbekende' te zijn.

Jan Davidsz de Heem ontwikkelde zich in een vrij snel tempo tot een kunstenaar van internationale allure. Zijn carrière begon in zijn geboortestad Utrecht. Deze stad was in de eerste helft van de 17de eeuw een belangrijk centrum van stillevenschilderkunst. Een ander centrum op dat gebied was Antwerpen. Daar, in de geboortestad van zijn vader, eindigde de loopbaan van Jan Davidsz de Heem.

De idee voor het organiseren van een pronkstilleven-expositie is afkomstig van Jos de Meyere, conservator beeldende kunst van het Centraal Museum. Voor het realiseren van een dergelijke tentoonstelling werd een beroep gedaan op dr. Sam Segal, internationaal gerenommeerd expert op dit gebied. De veel bredere opzet van De Meyere werd in overleg met Sam Segal beperkt tot het oeuvre van Jan Davidsz de Heem en zijn kring. De keuze van de schilderijen voor de tentoonstelling werd bepaald door Sam Segal, die ook verantwoordelijk is voor de catalogus. Voor het onderzoek naar de biografie van De Heem werd Segal bijgestaan door Liesbeth Helmus.

Kunsttheoretici uit de 17de eeuw toonden zich niet erg ingenomen met kunstenaars die stillevens schilderden. Stillevenen werden echter wel in groten getale vervaardigd en verkocht. Ze worden — om de vele bewaard gebleven exemplaren buiten beschouwing te laten — veelvuldig vermeld in inventarissen en er werden hoge, soms zeer hoge bedragen voor betaald. Dat geldt ook voor het werk van Jan Davidsz de Heem.

Uiteraard is er in de loop der eeuwen wel eens een negatief oordeel geveld over het werk van De Heem. Maar lof en waardering overheersen. Kunsthistorici van naam wisten het oeuvre van De Heem naar waarde te schatten. Kunsthandelaren zetten deze kunsthistori-

sche waarde om in keiharde valuta. Werken van De Heem behoren tot de duurste Nederlandse 17de-eeuwse schilderijen.

Werk van Jan Davidsz de Heem is letterlijk en figuurlijk een kostbaar bezit. Desondanks werd zowel door particulieren als door officiële instellingen op genereuze wijze gevolg gegeven aan verzoeken om bruiklenen. We zijn alle bruikleengevers daar bijzonder dankbaar voor.

Het zal inmiddels wel duidelijk zijn dat het organiseren van een De Heem-tentoonstelling een ambitieuze onderneming is. De bedragen die daarmee gemoeid zijn, gaan de middelen van modale musea verre te boven. Voor het realiseren van de expositie in Utrecht leverde het Ministerie van Welzijn Volksgezondheid en Cultuur een belangrijke bijdrage. Ondanks deze zeer gewaardeerde ondersteuning zou de expositie toch onmogelijk zijn geweest zonder extra financiële steun. Deze mochten we ontvangen van: de Provincie Utrecht; Verenigde Spaarbank 'Stichting vsb' Fonds; Christie's Amsterdam; Dr. Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds, 's-Gravenhage; K.F. Hein Stichting, Utrecht; Fentener van Vlissingen Fonds, Utrecht; M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting, 's-Gravenhage; Mr. Paul de Gruyter Stichting, Nijmegen; Stichting Fonds van Taet Luitgens, Bussum; Stichting Elise Mathilde Fonds, Amsterdam en Stichting Laméris Fundatie, Utrecht. We zijn hen zeer erkentelijk voor hun bijdragen.

Behalve in het Centraal Museum te Utrecht zal de tentoonstelling ook te zien zijn in het Herzog Anton Ulrich-Museum te Braunschweig. Het is niet de eerste keer dat beide instellingen samenwerken. De basis voor deze coöperatie werd jaren geleden gelegd en leidde tot enkele imposante tentoonstellingen, zoals 'Nieuw Licht op de Gouden Eeuw'. Met de expositie over Jan Davidsz de Heem wordt de traditie voortgezet. Het Herzog Anton Ulrich-Museum bedankt het Nedersaksisch Ministerie voor Wetenschap en Cultuur voor het beschikbaar stellen van de middelen ter financiering van haar tentoonstellingsaandeel.

Behalve Jos de Meyere waren Marja Bosma en Marja de Jongh, respectievelijk hoofd en coördinator van de afdeling Presentatie, zeer nauw betrokken bij de voorbereiding van de tentoonstelling in het Centraal Museum. In Braunschweig was dr. Thomas Döring betrokken bij de tentoonstellingsvoorbereiding. In de relatief korte periode waarin de voorbereiding en realisatie van expositie en catalogus tot stand kwamen, werden grote inspanningen geleverd van allen die bij dit project waren betrokken. Dat geldt zeer zeker voor de medewerkers van de Sdu Uitgeverij in Den Haag. Wij zijn hen daar bijzonder erkentelijk voor.

We zijn realistisch genoeg om te beseffen dat noch de tentoonstelling noch de catalogus zal leiden tot een massale erkenning van Jan Davidsz de Heem. Met andere woorden: de naam De Heem zal niet meteen in één adem worden genoemd met die van Rembrandt, Hals en Vermeer. We zijn er echter wel van overtuigd dat De Heem in veel bredere kring bekendheid zal genieten dan tot nog toe het geval was.

Drs. Sjarel Ex
Directeur Centraal Museum Utrecht

Dr. Jochen Luckhardt
Directeur Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

BRUIKLEENGEVERS

Amsterdam <i>Kunsthandel K. & V. Waterman</i> 36	Dublin <i>National Gallery of Ireland</i> 27	Londen <i>National Gallery</i> 38	Schwerin <i>Staatliches Museum</i> 23
Amsterdam <i>Rijksmuseum</i> 1, 24, 43, 46, 50	Gotha <i>Schloßmuseum</i> 4	Londen <i>National Loan Collection Trust</i> 45	Stuttgart <i>Staatsgalerie</i> 6
Antwerpen <i>Museum Mayer van den Bergh</i> 40	's-Gravenhage <i>Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritsbuis</i> 3, 10	Londen <i>Rafael Valls Gallery</i> 35	Utrecht <i>Centraal Museum</i> 8
Bamberg <i>Schloßmuseum</i> 20	's-Gravenhage <i>Rijksdienst Beeldende Kunst</i> 8	Londen <i>Wengraf Gallery</i> 35	Vaduz <i>Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein</i> 11, 16, 19
Barnsley <i>Cannon Hall Museum</i> 45	Karlsruhe <i>Staatliche Kunsthalle</i> 13	Lyon <i>Palais des Beaux-Arts</i> 22	Velzen <i>Huize Beeckestein</i> 50
Berlijn <i>Bodemuseum</i> 21	Leiden <i>Stedelijk Museum De Lakenhal</i> 5	München <i>Alte Pinakothek</i> 32	Washington <i>National Gallery of Art</i> 30
Brussel <i>Koninklijke Musea voor Schone Kunsten</i> 29	Leipzig <i>Museum der bildenden Künste</i> 25	München <i>Bayerische Staatsgemäldesammlungen</i> 20, 32	Wenen <i>Gemäldegalerie Akademie der bildenden Künste</i> 9, 51
Darmstadt <i>Hessisches Landesmuseum</i> 39	Leningrad <i>Hermitage</i> 17	Parijs <i>Musée du Louvre</i> 47	Wenen <i>Kunsthistorisches Museum</i> 49
Dresden <i>Gemäldegalerie Alte Meister</i> 18, 26, 28, 31	Lille <i>Musée des Beaux-Arts</i> 44	Praag <i>Národní Galerie</i> 48	Particuliere verzamelingen 2, 7, 12, 14, 15, 33, 34, 37, 41, 42

INHOUDSOPGAVE

VOORWOORD VAN DE AUTEUR 11

HET WERK VAN JAN DAVIDSZ DE HEEM 15

Inleiding 15

Het materiaal van het onderzoek 16

Onderwerpen 17

Ontwikkeling van het oeuvre 19

Versies, variaties en samenwerking 28

Stijl en techniek 31

Objecten 37

Symboliek 39

Navolging van Jan Davidszoon 43

Stand van het onderzoek 49

BIOGRAFIE VAN JAN DAVIDSZ, CORNELIS JANSZ, JAN JANSZ EN DAVID CORNELISZ DE HEEM

Liesbeth Helmus en Sam Segal 55

KLEURENPLATEN 69

CATALOGUS 121

LIJST VAN DOCUMENTEN BETREFFENDE DE SCHILDERSFAMILIE DE HEEM

Liesbeth Helmus 226

LITERATUUR 233

FOTOVERANTWOORDING 248

VOORWOORD VAN DE AUTEUR

Jan Davidsz de Heem is *de* centrale figuur bij de ontwikkeling van de Nederlandse stillevenkunst van de zeventiende eeuw. Deze grote vakman en kunstenaar introduceerde op alle mogelijke wijzen vernieuwingen binnen het genre. Nieuwe ontwikkelingen nam hij op om die te combineren met nieuwe invalshoeken. Daarbij experimenteerde hij met verschillende soorten composities en met kleur- en lichteffecten. Zijn oeuvre omvat vele typen stillevens: het boekenstilleven (een nieuw, door hem ontwikkeld genre), het Vanitasstilleven, het banketje, het pronkstilleven, het fruitstuk, het bloemstuk, de festoen, de guirlande, de krans, het cartouche, het kruidstuk en diverse onderlinge combinaties. Jan Davidsz de Heem is een van de weinige stillevenschilders die niet alleen tijdens zijn leven hoge roem verwierf, maar ook in alle perioden daarna. Tot in onze tijd staat hij bovenaan de ranglijst van de Nederlandse stillevenkunst.

Een totaaloverzicht van het oeuvre van Jan Davidszoon de Heem bestaat tot op de dag van vandaag nog niet. Dat is ook niet zo vreemd, omdat hij zeer veel werd nagevolgd en aan veel werk van navolgers de naam Jan Davidsz de Heem als maker gekoppeld is — met goede of kwade bedoelingen. Vervalste of verkeerd geïnterpreteerde signaturen komen meer voor dan echte. Daarbij komt dat zijn schildertrant vele verschillen in techniek en uitvoering vertoont, zoals dikwijls bij grote kunstenaars het geval is. Dit maakt het het toeschrijven van schilderijen aan De Heem soms een hachelijke zaak.¹ Het probleem begint al bij het werk van zijn schilderende zonen Cornelis en Jan Janszoon de Heem, waarvan de signatuur verkeerd geïnterpreteerd werd of met opzet veranderd. Ook schilderijen van zijn kleinzoon David Corneliszoon de Heem ondergingen dit lot. Daarbij komt dat leerlingen uit zijn atelier aan een aantal werken van Jan Davidszoon de Heem waarschijnlijk een kleiner of groter deel bijdroegen. Het ontwarren van deze knoop is niet eenvoudig en vereist niet alleen een gedegen inzicht in de gehele school van De Heem, maar ook een grondige training in het bestuderen van de originele kunstwerken en het kunnen onderscheiden van compositie, stijl, detaillering, techniek, toets, penseelstreek en intentie van de verschillende kunstenaars.

Deze catalogus is het resultaat van jarenlange studie. Vanaf het begin van mijn onderzoek over het Nederlandse stilleven had Jan Davidszoon de Heem mijn bijzondere belangstelling. Ik heb er dan ook naar gestreefd om zoveel mogelijk origineel werk van hem en van

zijn school te bestuderen en kreeg de kans een groot deel van deze werken in musea over de gehele wereld en in particuliere verzamelingen te zien.

Middels een representatieve keuze uit zijn werk willen deze tentoonstelling en catalogus de ontwikkeling, de variatie, de betekenis, de invloed en de uitstraling van Jan Davidsz de Heems werk visualiseren. Daarbij wordt aandacht besteed aan zijn leerlingen en aan andere navolgers. De expositie geeft geen afdoend antwoord op alle vragen rond toeschrijving maar is bedoeld om de stand van zaken bij het De Heem-onderzoek te tonen, met de problemen die zich daarbij voordoen. Tentoonstellingen bieden bij uitstek de mogelijkheid om kunstwerken met elkaar te confronteren, wat in de praktijk vaak tot nieuwe inzichten leidt. Daarom toon ik werken waarvan de toeschrijving zeker is naast materiaal dat juist ter discussie staat. Eventuele nieuwe toeschrijvingen zijn *mijn* toeschrijvingen en niet noodzakelijk de enig mogelijke of juiste. Ik zal de eerste zijn om mijn standpunt te wijzigen als ik zelf materiaal vind dat daartoe aanleiding geeft (zoals mij enkele malen tijdens het onderzoek overkwam), of als een ander mij met goede argumenten weet te overtuigen. Voor dit onderzoek heb ik naar een methode gezocht, die zowel voor de analyse van de afzonderlijke stillevens als voor vergelijkend onderzoek bruikbaar was. De eerste concepten van zo'n methodiek werden in 1975 aan enkele kunsthistorici voorgelegd, en besproken.² Sindsdien is het concept sterk gewijzigd. In grote trekken komt de methode van onderzoek neer op het zodanig systematisch beschrijven van elk kunstwerk dat zowel de voorstelling en de afgebeelde objecten als zoveel mogelijk aspecten van stijl en techniek aan de orde komen. De criteria en de wijze van uitwerken werden geïnventariseerd en daarna zodanig in een systeem gepast, dat vergelijkend onderzoek met behulp van een computer mogelijk is. Voor dit onderzoek is een programma ontwikkeld waarmee individuele schilderijen of groepen met elkaar vergeleken kunnen worden. Een deel van het de familie De Heem betreffende materiaal is thans ingevoerd.³

Een uitgebreide en geïllustreerde oeuvre-catalogus van het werk van Jan Davidsz de Heem is in voorbereiding. Ik hoop dat deze tentoonstellingscatalogus mensen zal stimuleren mij van nieuwe gegevens te voorzien, die ik met de uiterste discretie zal behandelen.

Wij zijn de bruikleengevers, onder wie ik vele goede vrienden tel, zeer erkentelijk voor hun welwillende medewerking. Graag wil ik hier ook mijn dank en waardering uitspreken voor de goede samenwerking met de directie, de wetenschappelijke, administratieve en de technische medewerkers van het Centraal Museum in Utrecht en van het Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, en met de staf van de SDU Uitgeverij.

Mijn literair agente, Alice Toledo, was een onmisbare schakel in alle stadia van het proces, zij het om mij steeds weer op het juiste spoor te zetten als mijn aandacht een andere wending dreigde te nemen, bij het nazien van de teksten, en bij de supervisie op de totale gang van zaken vanaf de eerste afspraken met de musea tot aan de aflevering van de catalogus. Liesbeth Helmus dank ik voor haar inzet bij het opsporen en ordenen van de archivalia. Een lijst met documenten omtrent Jan Davidsz de Heem en zijn familie is aan de catalogus toegevoegd. De biografieën zijn voor een belangrijk deel gebaseerd op deze bronnen. Machtelt Israëls deed in het kader van het De Heem-onderzoek het voorbereidend werk van de catalogusnummers 27, 35, 36 en 37, waarvan zij tevens een deel van de teksten ver-

zorgde. De restauratoren Marcel van Dam en Hélène Kat dank ik voor hun aanwijzingen tijdens het gezamenlijk bestuderen van de gebezigde techniek van een aantal schilderijen. Ik hoop ook in de toekomst met hen te kunnen samenwerken. Ineke Schwartz dank ik voor het redigeren van de catalogus. Ook dank ik haar voor haar toewijding en kritiek, die een prettige samenwerking en heel wat waardevolle discussies opleverden, zowel bij het bekijken van de schilderijen als bij het uitwerken van de teksten. Een aantal ideeën zijn voortgekomen uit haar opmerkingsgave en uit onze gesprekken. Tenslotte dank ik zowel Liesbeth, Machtelt en Ineke als mijn zoon Joes voor het kritisch lezen van de teksten.

Amsterdam, december 1990

¹ Waar in het vervolg van 'De Heem' sprake is, wordt Jan Davidsz de Heem bedoeld.

² Ik dank Hessel Miedema, Bob Haak en Ernst van de Wetering voor hun bijdragen tot de discussie.

³ Het invoeren van mijn complete stilleven-documentatie vergt enkele jaren; daarvoor is nog geen afdoende financiering gevonden.

HET WERK VAN JAN DAVIDSZ DE HEEM

INLEIDING

Jan Davidsz de Heem werd tijdens zijn leven al hoog geschat en zijn werk is blijvende waardering ten deel gevallen. Dat was niet het geval met stillevenschilders als Ambrosius Bosschaert, Balthasar van der Ast of Jan Jansz den Uyl, wier roem fluctueerde: in het begin van deze eeuw waren hun namen bijna vergeten, terwijl hun werk nu opnieuw zeer gewild is. Uit schattingen van inventarissen en het aanbod en de prijzen in oude veilingcatalogi blijkt duidelijk, dat de grote meesters van het Nederlandse stilleven vanaf de eerste ontwikkelingen in dit genre aan het begin van de zeventiende eeuw bedragen ontvingen, die niet onderdeden voor wat schilders van andere genres verdienden. En dat is nu opnieuw zo. Een goed pronkstilleven van Jan Davidszoon behoort tot de duurste schilderijen uit de Nederlandse Gouden Eeuw, in prijs alleen overtroffen door eersteklas werken van Rembrandt en Rubens. Drie jaar geleden bracht één van de nu tentoongestelde pronkstillevens op een veiling nog ruim 13,2 miljoen gulden op.

Vreemd genoeg stonden in academische kringen stillevens nooit in hoog aanzien en werden zij zelfs op de laagste plaats in de rangorde van de schilderkunst gezet. In kunsthistorische literatuur kregen zij een plaats achteraf, veelal zelfs letterlijk als laatste hoofdstukje in een overzicht van schilderkunst. En in veel Nederlandse steden zijn straten naar bekende meesters genoemd, maar waar zijn de Jan De Heemstraat, de Willem Hedastraat, de Willem Kalfstraat, de Rachel Ruyschkade of de Jan van Huysumlaan?

Tot op heden heeft nog niemand een poging gewaagd om een kritische oeuvrecatalogus van het werk van Johannes Davidszoon de Heem — die algemeen bekend is onder de naam Jan Davidsz de Heem — samen te stellen. Ook is nooit eerder een speciale tentoonstelling aan hem gewijd. Het werd tijd, gezien de betekenis van deze kunstenaar voor het Nederlandse stilleven in de zeventiende eeuw.

De eerste oeuvrecatalogi van stillevenschilders betroffen niet Jan Davidsz de Heem, de man die het genre tot grote bloei bracht, maar Rachel Ruysch (1664-1750) en Jan van Huysum (1686-1749), geschreven door de Engelsman John Smith en uitgegeven in 1835 en 1842.¹ Reden hiervan was de heersende smaak, die naar het classicisme neigde. Met deze catalogi was echter een toon gezet, zodat deze twee kunstenaars tot in de twintigste eeuw

zowel bij kunsthistorici als bij het publiek in hoger aanzien stonden dan Jan Davidszoon de Heem en de stillevenschilders uit de zeventiende eeuw.

Het zou tot na het midden van onze eeuw duren voor nieuwe, kritische oevrecatalogi over het werk van stillevenschilders verschenen.² De belangstelling voor zeventiende-eeuwse stillevens, die in de achttiende en de negentiende eeuw was teruggelopen, groeide in de twintigste eeuw geleidelijk. Met steeds kortere tussenpozen werden tentoonstellingen rond dit genre georganiseerd, in Rotterdam in 1909, in Heidelberg in 1924, in Brussel in 1929, en in 1933 en 1935 in Amsterdam, de laatste over bloemstillevens en alle met werk van Jan Davidsz de Heem. De economische crisis en de Tweede Wereldoorlog onderbraken deze tendens enige tijd, maar vanaf 1954 waren er enkele stillevententoonstellingen in Dordrecht, en in versneld tempo volgden tentoonstellingen in andere plaatsen, ook buiten West-Europa.

Een eerste overzicht van leven en werk van Jan Davidsz de Heem vinden we bij Toman (1888). Hij vergeleek de tot dan gepubliceerde biografische bronnen kritisch, wat het bestaande beeld van de kunstenaar aanzienlijk verhelderde.

De belangrijkste publicatie over Jan Davidszoon de Heems oeuvre was tot nu toe het hoofdstuk, dat Ingvar Bergström in zijn klassieke standaardwerk over Hollandse stillevens van 1947 aan hem wijdde. De Engelse editie van 1956, *Dutch still-life painting in the seventeenth century*, is bekender dan de oorspronkelijk Zweedse. Bergström verrichtte belangrijk pionierswerk, maar intussen zijn veel nieuwe gegevens aan het licht gekomen.

HET MATERIAAL VAN HET ONDERZOEK

Het belangrijkste uitgangspunt voor het onderzoek zijn de *originele kunstwerken*. De belangrijkste methode is *kijken* en beschrijven. Daarbij worden enkele technische hulpmiddelen, zoals ultraviolet licht, gebruikt en soms zijn instituten of onderzoekers behulpzaam met infrarood-reflectografie of met verfanalyse. Steeds weer blijkt dat het blote oog tot veel in staat is, vooral onder optimale lichtomstandigheden.

In mijn onderzoek zijn fotomateriaal en literatuur hulpmiddelen en secundaire bronnen. Ik maak gebruik van veel detailfoto's, zowel in zwart-wit als in kleuren en dia's.³ Alleen als ik het werk niet zelf heb kunnen bestuderen, moet ik primair van fotomateriaal uitgaan. Uiteraard bevatten museum- en andere collectiecatalogi en tentoonstellingscatalogi belangrijke informatie. Wel blijkt dat een signatuur en de opname in een catalogus niet altijd een garantie is voor de juiste toeschrijving.

Een andere bron vormen stads- en gemeentearchieven en, voor het biografisch onderzoek, ook archieven van gilden en soms van kerken. Zulk onderzoek vergt veel tijd en blijft gemakkelijk onvolledig. Gelukkig is veel belangrijk materiaal over inventarissen en veilingen gepubliceerd, onder meer door Hoet (1752), Terwesten (1770), Obreen (1877-90) en Bredius (1915-22).⁴ Voor de inventarisatie van de kunstwerken zijn overigens oude lijsten en catalogi maar beperkt bruikbaar omdat de technische gegevens zoals maten en de beschrijvingen vaak zeer te wensen overlaten; van hetzelfde schilderij staan ze vaak heel ver-

schillend genoteerd. Veilingcatalogi gaven in de loop van de achttiende eeuw steeds minder informatie ten opzichte van de periode ervoor en de omschrijving van kunstwerken werd globaler, dus minder bruikbaar om ter vergelijking met bekend werk te kunnen dienen. Voor het onderzoek naar de waardering, die een bepaald kunstenaar genoot, zijn de gegevens echter van grote betekenis.

Veilingcatalogi uit de negentiende en vooral die uit de twintigste eeuw zijn een onuitputtelijke bron van informatie maar in zeer veel gevallen vereisen de gegevens een kritische benadering, ook als het werk met autoriteit is toegeschreven. Helaas zijn naar aanleiding van gegevens uit oude catalogi de originele werken lang niet altijd te achterhalen.

De literatuur geeft soms lijsten van kunstwerken die zijn samengevat uit andere publicaties. Zulke compilaties zijn nuttig, ook al zijn ze zelden kritisch. Ik heb gestreefd naar volledigheid in het citeren van de literatuur, maar heb onduidelijke vermeldingen, waarbij afzonderlijke kunstwerken niet herkenbaar zijn — zoals 'x stuks in Dresden' — weggelaten.

ONDERWERPEN

In de zeventiende eeuw was een kunstenaar zelden uit op originaliteit. Wel zochten schilders naar manieren om een bekend onderwerp op een nieuwe wijze weer te geven en zo een *inventie* te scheppen.⁵ Jan Davidsz de Heem was bij uitstek een man van inventies. Zelden werkte hij volgens ideeën van anderen, een korte periode in zijn beginjaren uitgezonderd. Wel namen kunstenaars zijn inventies over.

Onderstaand overzicht behandelt de door Jan Davidsz de Heem geschilderde onderwerpen globaal volgens hun ontstaansvolgorde.

Fruitstukken schilderde De Heem een groot deel van zijn leven. Eenvoudige, zonder levenloze objecten, zijn zeldzaam. Meestal combineert hij vruchten met glaswerk (catalogusnummers 13, 14), met edelsmeedwerk (nr. 15), met oesters, een kreeft, een krab of een haring (nr. 16). De meeste fruitstukken zijn in de jaren veertig en vijftig ontstaan.

Monochrome banketjes — stillevens met brood en wijn in overheersend bruine en grijze tinten — maakte De Heem gedurende een korte periode vanaf 1628 (catalogusnummer 4). Hiervan zijn slechts enkele voorbeelden bekend.

Een *interieur* ontstond in 1628 (afb. 2A), een tweede misschien in 1629.

Ook *Vanitas-stillevens* met boeken, schrijfgerei, muziekinstrumenten of een schedel schilderde De Heem vanaf 1628. De vroegste Vanitas-schilderijen zijn boekenstillevens (catalogusnummer 3). Als enkele getekende studies van Albrecht Dürer uit het begin van de zestiende eeuw niet meegerekend worden, is het *boekenstilleven* als een inventie van De Heem op te vatten. Gedurende zijn hele carrière bleef De Heem af en toe Vanitas-stukken schilderen (catalogusnummer 29). Ook een vondst van hem is de combinatie van een *bloemstuk met Vanitas-objecten* (catalogusnummer 28). Een werk van 1635 uit het Louvre te Parijs (afb. 1), een van de weinige gedateerde bloemstukken, is hiervan het vroegste voorbeeld. Later introduceerde De Heem een crucifix in een bloemstuk (catalogusnummer 32) en in een vruchtenfestoen (nr. 27).

In 1631 schilderde De Heem een enkel *schuurstuk* (catalogusnummer 5), een apart type stil-

leven met keukengerei, in een omgeving die niet duidelijk als een keuken betiteld kan worden. Soms is het een voorraadschuur, soms een hoek van een stal en soms een boeren erf. Een enkel *zelfportret* maakte De Heem omstreeks 1634 (catalogusnummer 1).

Pronkstillevens vormen een belangrijk deel van De Heems oeuvre. Dit is een type stilleven waarin kostbare, met de hand vervaardigde objecten een voorname plaats innemen.⁶ Doorgaans betreft het edelsmeedwerk, Venetiaans- of *façon-de-Venise* glaswerk of Chinees porselein en soms een juwelenkist. Een kreeft of een krab is geen zeldzame verschijning. Eigenlijk is een pronkstilleven een combinatie van een vruchtenstilleven, een banketje en opvallende objecten van kunstnijverheid. Zij kunnen betrekkelijk eenvoudig zijn (catalogusnummers 6, 12) of groot en gecompliceerd (nrs. 7 t/m 10) met alle stadia daar tussenin (nrs. 14, 16). In de meest ingewikkelde constructies is dan nog een festoen opgenomen (catalogusnummers 25, 26) of zijn de objecten in de buitenlucht geplaatst (nr. 17). Vaak worden de grote pronkstillevens als het meest karakteristieke werk van De Heem beschouwd.

De Heem schilderde de meeste echte *bloemstukken* — boeketten die gewoonlijk in een vaas geschikt zijn — na 1650. Vaak zijn deze bloemstukken gecombineerd met enkele vruchten (catalogusnummers 31 t/m 33), soms ook met andere objecten (nrs. 28, 32, 33).

Cartouchestillevens of kortweg *cartouches* zijn voorstellingen, waarbij bloemen, vruchten of beide door een stenen cartouche gevlochten zijn, met in het midden van deze omlijsting een andersoortige voorstelling. De Heem plaatste daar een keer een glas (catalogusnummer 21), een andere keer een portret (nr. 22). In beide gevallen is sprake van een inventie. De *cartouches* zijn gedateerd 1648 en 1651.

Guirlandes zijn gevlochten bloemen of vruchten die aan twee of meer punten bevestigd zijn, vaak met een lint of een strik. Van dit type schilderij zijn slechts enkele door De Heem gemaakte voorbeelden bekend (catalogusnummer 23). Een festoen hangt aan één punt (nr. 24) en wordt door De Heem vaak met andere objecten gecombineerd (nrs. 25, vergelijk nrs. 26, 27 en 35).

Een *kruidstuk*, in de literatuur wel met de term 'bosstilleven' aangeduid, is een voorstelling van kruiden of bloemen, soms vruchten en gewoonlijk insecten of ander kruipend gedierte als een slang of een hagedis nabij een boomstam. De Heem schilderde een boeket tegen een boom in een beekdal (catalogusnummer 19), opnieuw een inventie. Gelijksortige typen van vegetatie met gedierte zijn het *ruïnestilleven* (catalogusnummer 18) en het *grotstilleven*, waarmee vooral Abraham Mignon, die beide ideeën van De Heem overnam, naam maakte. Deze zijn op te vatten als variaties op het kruidstuk.

De grenzen tussen deze categorieën zijn niet altijd scherp en De Heem was wel de laatste om zichzelf beperkingen op te leggen. In zijn werk vervagen de grenzen tussen de thema's meer dan bij de meeste stillevenschilders. Zo is er niet altijd een duidelijk waarneembare scheiding tussen een binnen- en buitenruimte. De Heems grote pronkstillevens tonen vaak een tafel met etenswaren en objecten op een terras. In andere pronkstillevens is een verbinding tussen binnen en buiten middels een open venstergat in de muur gelegd (afb. 11) of door een muur halfhoog te maken (catalogusnummer 12). Soms gebruikt De Heem teksten in zijn Vanitas-stillevens. Op zich was dit niet nieuw, maar zijn wijze van verwerken wel: als tekst op boeken en brieven (catalogusnummers 3, 8, 29 en 32), op een fles (nr. 29), in steen gebeiteld (nr. 17) of in glas gegrift (nr. 12).

ONTWIKKELING VAN HET OEUVRE

Van wie Jan Davidsz leerde schilderen is onbekend. Aangenomen wordt dat zijn vroege werk beïnvloed is door dat van Balthasar van der Ast (1593/4-1657).⁷ Of Jan Davidsz in Utrecht bij Van der Ast in de leer was, is niet ondenkbaar maar wordt niet door documenten gestaafd. De vermeende invloed is gebaseerd op vroege fruitstukken van De Heem, maar vooral op schilderijen die aan Jan Davidsz zijn toegeschreven. Deze toeschrijvingen leveren geenszins een bruikbaar bewijs op.

De Heem's vroegst bekende werk zou een fruitstuk zijn met een Chinese schotel met vruchten op een stenen tafel met schelpen (afb. 2). Dit schilderij werd voor het laatst gesignaleerd op een veiling in 1899.⁸ De reproductie van de veilingcatalogus toont een leesbare signatuur: *J. De Heem 1624*. Hier is echter sprake van een toeschrijvingsprobleem. In 1890 bestreed al Bredius de toeschrijving aan De Heem. In 1894 bevond het schilderij zich op een tentoonstelling in Utrecht, waar het voor een werk van Balthasar van der Ast doorging.⁹ C. Hofstede de Groot schreef in zijn exemplaar van de catalogus in de marge: 'Valsch gemerkt «De Heem» Daaronder sporen van echte handteekening'.¹⁰ Hofstede de Groot, die als medeauteur van die catalogus het schilderij wel goed bekeken zal hebben, was op



1 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1635

het goede spoor. Het werk lijkt veel op dat van Balthasar van der Ast, maar is waarschijnlijk een kopie, want Van der Ast schilderde vrijwel altijd op paneel of koper.¹¹ De Heem voerde zijn vroegste werken overigens evenmin op doek uit. In elk geval staat de compositie van genoemd schilderij dicht bij werk van Van der Ast uit de jaren 1623-1625.¹²

De signatuur kan inderdaad onmogelijk juist zijn. Zowel het handschrift als de tekst wijkt af van de signaturen van Jan Davidszoon uit zijn begintijd. De Heem signeerde in die periode altijd voluit met zijn voornaam Johannes. Of het schilderij dan toch van de hand van Jan Davidszoon kan zijn, zoals tot voor kort algemeen in de literatuur aangenomen werd, is zeer de vraag, en in elk geval niet te beoordelen aan de hand van één overgebleven reproductie.¹³

De invloed van Van der Ast blijkt in feite alleen duidelijk uit een fruitstuk van 1628 (catalogusnummer 2). De Heems latere compositieschema's tonen overigens die invloed wel. Maar Van der Ast was niet de enige die op Jan Davidszons vroege werk invloed uitoefende.

Van der Ast was naast de zwager een leerling van Ambrosius Bosschaert de Oude. De door Bosschaert en Van der Ast gevestigde traditie leefde in Utrecht voort in het werk van Bosschaerts schilderende zonen, vooral in dat van Ambrosius Bosschaert de Jonge. De vaas met bloemen in een bloemstuk met Vanitas-motieven van De Heem uit 1635 in het Louvre te Parijs (afb. 1) doet denken aan sommige bloemstukken van Ambrosius Bosschaert de Jonge, waarin ook een relatief klein boeket in een grote glazen vaas staat.¹⁴ Het schilderij in het Louvre wordt thans aan Jan Jansz de Heem toegeschreven en de datum gelezen als 1685.¹⁵ Zowel het handschrift als de wijze van noteren van de signatuur en datering, *Johannes de heem fA° 1635*, is argument om dit werk als een origineel schilderij van Jan Davidsz uit 1635 aan te merken.¹⁶ Heel waarschijnlijk is dit werk van invloed geweest op een der belangrijkste bloemstukken van Jacob Marrell, een werk met Vanitas-motieven uit 1637.¹⁷ Naklanken van Balthasar Van der Ast vertoont De Heems beroemde grote pronkstilleven van 1640 in het Louvre (afb. 9).¹⁸ De schuin op de mand leunende Chinese schaal met vruchten is typisch voor Van der Ast, evenals de wijze waarop bladeren — vooral wijnloof — gerangschikt zijn.

De compositorische gelijkenissen met het werk van Ambrosius Bosschaert de Jonge doen vermoeden dat Jan Davidsz in de jaren dertig met kunstenaars in Utrecht, zijn geboortestad, in contact bleef. Vermoedelijk reisde hij al in de jaren dertig af en toe vanuit Antwerpen naar Utrecht, waar hij familie en bezittingen had. Later bezoek aan die stad is gedocumenteerd of aantoonbaar. Balthasar van der Ast kwam hij echter tijdens die bezoeken waarschijnlijk niet tegen: die was in 1631 naar Delft verhuisd.

Bij het ontstaan van De Heems boekenstilleven hebben andere invloeden een rol gespeeld. Jacques de Gheyn de Jonge (1565-1629), die aan het eind van de zestiende eeuw enkele jaren in Leiden gewoond had en zich daarna in het slechts vijftien kilometer verderop gelegen Den Haag vestigde, had in 1603 en 1621 twee Vanitas-stilleven geschilderd. Dit zijn de vroegste in hun soort, toonaangevend voor de traditie van het Hollandse Vanitas-stilleven. Vooral het exemplaar met boeken uit 1621 (afb. 3)¹⁹ is van belang voor de ontwikkeling van het boekenstilleven. Dit stilleven van De Gheyn staat op zijn beurt in verband met het ruim anderhalve eeuw oudere werk van Albrecht Dürer. Hendrick Hondius com-



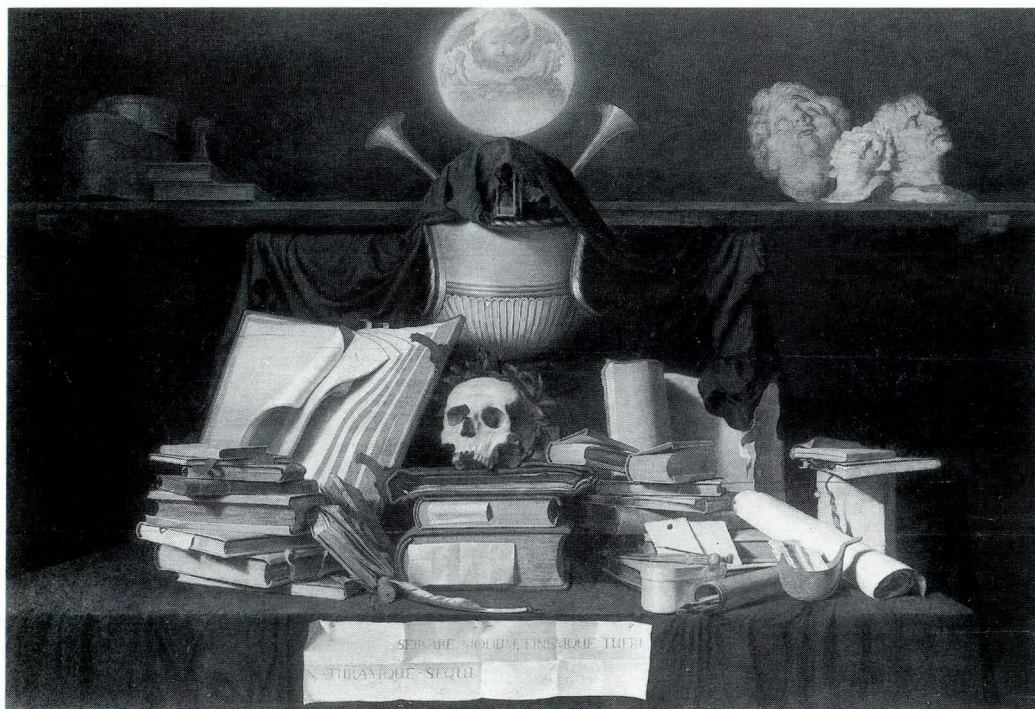
2 KOPIE NAAR BALTHASAR VAN DER AST

bineert motieven van beide kunstenaars in een gravure van een Vanitas-voorstelling uit 1626.²⁰

Mogelijk is het Vanitas-stilleven van Jacques de Gheyn ook beïnvloed door het werk van Jan Simonsz van der Beeck uit Haarlem, beter bekend als Torrentius (1589-1644). Deze had in een schilderij van 1614 (afb. 5)²¹ een tekst aangebracht op een blad muziek midden onder, eenzelfde plaats als die waar De Gheyn een tekst plaatste.²² Van Torrentius is bekend dat hij in Leiden contacten had en daar soms verkeerde.²³ Het is niet onmogelijk dat Jan Davidsz Torrentius zelf of diens werk kende. Enkele stijlkenmerken van De Heem zijn vergelijkbaar met die in het enig bewaarde stilleven van Torrentius, vooral de weerspiegelingen in glaswerk en metalen en het notenschrift. Dat het in 1628 door Jan van de Velde gegraveerde portret van Torrentius, in een ovaal, zekere overeenkomsten vertoont met het zelfportret in ovaal in het werk van De Heem uit hetzelfde jaar, zou een kwestie van mode kunnen zijn.²⁴

Vaak is David Bailly (1584-1657) naar voren gehaald als eventuele leermeester of inspirator van De Heem in Leiden. Bailly's nogal simpele schets van een Vanitas in 1624 in een *Album Amicorum* (afb. 2c) bevat echter geen andere elementen, dan die al voorkwamen in het werk van zijn leermeester De Gheyn of in dat van Pieter Claesz uit de voorafgaande jaren.²⁵ Zijn enig bekende Vanitas-stilleven schilderde Bailly op hoge leeftijd in 1651, en dat laat juist een sterke invloed van De Heem zien.²⁶

Daarbij komt dat De Heems stiefvader in boeken handelde. Jan Davidszoon was met boeken opgegroeid en kwam daardoor mogelijk zelf op het idee boeken als hoofdbestanddeel in stillevens toe te passen.



3 JACQUES DE GHEYN DE JONGE, 1621

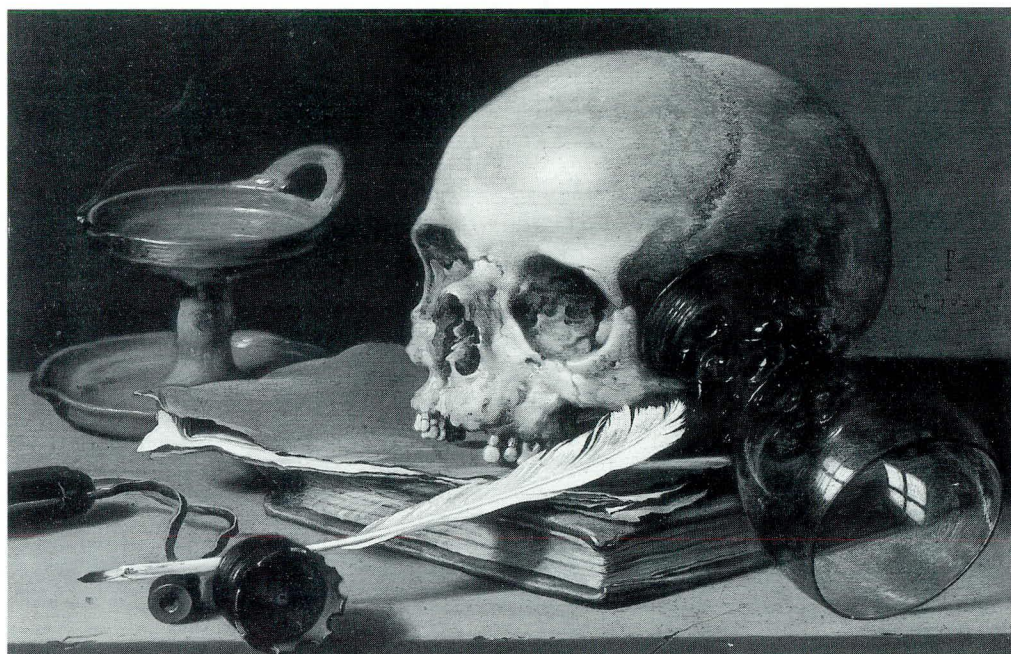


4 TORRENTIUS, 1614

In Haarlem (40 km van Leiden) had zich sedert het begin van de zeventiende eeuw een traditie ontwikkeld in het schilderen van 'banketjes', stillevens van vruchten en andere etenswaren, meestal aangevuld met kostbare voorwerpen. Pieter Claesz begon in 1624 de banketjes met Vanitas-motieven te combineren in een groot stilleven, een combinatie van een maaltijd en muziekinstrumenten.²⁷ In dit werk van Claesz komt behalve boeken, rookgerei met een gloeiende lont en een spiegel nog een uurwerk voor dat op vijf voor twaalf staat. Met de muziekinstrumenten zijn dit alle attributen die in latere Vanitas-stillevens van diverse schilders, onder wie De Heem, terug te vinden zijn. Een ander motief van Claesz dat ook De Heem gebruikt, is een aangebroken vruchtentaart.

Een voorbeeld van een 'monochroom' werk is een Vanitas-stilleven van Claesz uit 1628 (afb. 5).²⁸ De traditie van de monochrome stillevens — voornamelijk in zilverachtig grijze en bruine tinten uitgevoerde schilderijen — komt voort uit de vroege Vanitas-schilderijen van De Gheyn. Vooral Claesz ontwikkelde dit type tot een traditie, die door vele anderen werd overgenomen, in Haarlem bijvoorbeeld door Willem Claesz Heda en in Amsterdam door Jan Jansz den Uyl. Jan Davidsz de Heem paste deze kleuropvatting toe in zijn boekenstillevens en zijn vroege 'banketjes' (catalogusnummer 4 uit 1628). Op het schilderij van Claesz ligt een roemer op zijn kant, schuin naar beneden gericht. Willem Claesz Heda nam dit gegeven over in een van zijn vroegste werken, een Vanitas uit 1628.²⁹ Jan Davidsz deed hetzelfde in een monochroom banketje uit 1629 (afb. 6).³⁰

In Amsterdam (ca. 50 km van Leiden en 20 km van Haarlem) blonk Jan Jansz den Uyl uit in



5 PIETER CLAESZ, 1628



6 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1629

het schilderen van tinnen kannen. Het werk van deze kunstenaar herkent men onder meer aan een tafelblad dat zo hoog in de compositie geplaatst is dat men tegen het laag afhangend tafelkleed aankijkt, en liggend glaswerk waar metalen objecten doorheen schijnen. Soms werkte Den Uyl samen met zijn zwager Jan Jansz Treck aan eenzelfde schilderij. Ook in sommige werken van Heda lijkt de hand van Den Uyl aanwezig.³¹ Het samenwerken van kunstenaars of het in een werk van een bekende meester laten inschilderen van details door leerlingen was, in mijn ogen, een veel algemener verschijnsel dan de kunsthistorische literatuur doet vermoeden.³² Ook het werk van De Heem werpt dit vraagstuk op. In sommige compositorische en technische elementen toont het werk van De Heem in de jaren dertig overeenkomst met dat van Den Uyl, bijvoorbeeld werk van 1632 (afb. 6b) en van 1634 (catalogusnummer 6). Van directe navolging is echter in geen van beide gevallen sprake. Bredius veronderstelt dat in Leiden De Heem's schuurstuk van 1631 (catalogusnummer 5) het directe voorbeeld was voor de bijna tien jaar oudere Pieter Symonsz Potter bij diens schuurstukken. In elk geval stonden De Heems boekenstillevens model voor Potters Vanitas-stillevens uit de jaren dertig.³³

In de Leidse beginjaren van zijn schildersloopbaan is Jan Davidsz dus geneigd van verschillende kanten ideeën en technieken over te nemen en vervolgens te experimenteren met thema, compositie, penseelstreek, lichtval en kleur. Van sommige thema's is slechts een enkel voorbeeld gemaakt of overgebleven: een (zelf)portret (catalogusnummer 1), een fruitstuk in de stijl van Van der Ast (nr. 2), een interieur (nr. 2A) en een schuurstuk (nr. 5). Van monochrome banketjes rest een tweetal (catalogusnummer 4, afb. 6). Wanneer De Heem een eigen motief heeft uitgewerkt, houdt hij daar tenminste enige tijd aan vast: in 1628 en 1629 schilderde hij minstens vijf boekenstillevens. Inventies van anderen neemt hij bliksemsnel over om die meteen in eigen werk toe te passen.³⁴ Soms is het onduidelijk of en in

welke richting de invloed werkt en wanneer sprake was van uitwisseling van ideeën. Als De Heem in Antwerpen woont, ondergaat hij daar nieuwe invloeden. Zo zijn er de monumentale en kleurrijke stillevens van Frans Snyders (1579-1657), de meer ingetogen stillevens van Adriaen van Utrecht (1599-1652/53) en de bloemenkransen en -cartouches van Daniël Seghers (1590-1661). Hij verwerkt de ideeën van deze kunstenaars zodanig, dat van directe navolging geen sprake is. De grote doeken van Snyders — extraverte, rijke, stillevensachtige marktstukken en voorraadkamers met veel vruchten en wild, uitgevoerd in felle kleuren en met sterke kleurcontrasten, soms met kreeften en vaak nog verrijkt met levende dieren die een zekere onrust teweeg brengen (afb. 7),³⁵ stonden lijnrecht tegenover de relatief kleine, intieme en eenvoudige stillevens in sobere kleuren van schilders uit Haarlem en Leiden.

De Heem werkt deze uitersten om tot een nieuwe harmonie, waarin de tinten op elkaar zijn afgestemd en door gelijke kleurwaarden zijn verbonden. Deze 'tonaliteit' ontwikkelt zich vanuit zijn meer monochrome kleurgebruik van de jaren dertig. De in een aantal grote schilderijen van De Heem opgenomen doorkijk is waarschijnlijk een navolging van Snyders. Dit motief heeft zijn wortels in religieuze schilderijen vanaf de vijftiende eeuw en sluit via het werk van Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer in het derde kwart van de zestiende eeuw aan op de Vlaamse stillevens van de zeventiende eeuw.³⁶

In de ontwikkeling van het grote en rijke pronkstilleven vormt het werk van Van Utrecht een schakel.³⁷ Diens coloriet is beheerster dan dat van Snyders. In 1636 schilderde Van Utrecht een groot pronkstilleven (afb. 8),³⁸ dat als directe voorloper gezien kan worden van de grote pronkstilleven die De Heem vanaf 1640 schilderde. In dit schilderij komen enkele motieven voor die later in het werk van De Heem terugkomen, zoals een grote papegaai (catalogusnummer 9).

Een deel van het succes van De Heem is gebaseerd op zijn vermogen verschillende methoden, ideeën en expressiemiddelen van tijdgenoten te integreren en in nieuwe concepten om te zetten. Het uitgangspunt was het monochrome stilleven. Jan Davidsz introduceert andere ruimteverhoudingen en een lichtval met schuin van boven invallend strijklicht met een sterk chiaroscuro (licht-donkertegenstelling) om de atmosfeer te verdiepen. Hij legt de nadruk op kostbare objecten van edelsmeedwerk en doorbreekt de monochromie door tinten rood of oranje in een kreeft of vruchten. Sterke kleurcontrasten worden echter gemeden. Zo bereikt hij een tonale harmonie, waarbij kleuraccenten een zekere spanning oproepen (catalogusnummer 6).

De Heem combineert zijn meer tekenachtige, gedetailleerde techniek steeds meer met een brede, meer schilderachtige penseelstreek en bouwt zo opnieuw een kleurenharmonie op, nu ook met grotere kleurentegenstellingen. In 1640 schildert hij het eerste pronkstilleven op groot formaat (afb. 9), een mijlpaal in de geschiedenis van het Nederlandse stilleven. Een twee jaar later gemaakt pronkstilleven (catalogusnummer 7) vormt een hoogtepunt in deze ontwikkeling.

Voor zijn latere werk vormden mogelijk de vruchtenfestoenen, -guirlandes en cartouches van Van Utrecht een inspiratiebron.³⁹ Deze zijn deels geïnspireerd op het werk van Daniël Seghers, die zelf uitsluitend bloemen schilderde. Uiteraard heeft De Heem het werk van Daniël Seghers (afb. 10) in Antwerpen ook met eigen ogen gezien.⁴⁰ Vanaf 1648 schilderde



7 FRANS SNYDERS



8 ADRIAEN VAN UTRECHT, 1636



9 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1640



10 DANIEL SEGHERS

Jan Davidsz zelf enkele cartouches (catalogusnummers 21, 22). Ook het coloriet, de manier waarop hij plasticiteit schept en de uitwerking van bepaalde details van zijn bloemstukken doen vermoeden dat hij Seghers' techniek aandachtig bestudeerd heeft. Hij neemt diens methoden over maar gaat een stapje verder. Als geen ander weet Jan Davidsz de grote kleurenrijkdom van zijn bloemen zo subtiel te schikken, dat het spannend, rijk aan variatie, helder en overzichtelijk tegelijk is. De textuur, de glans, de transparantie en de natuurlijke houding van zijn bloemen zijn bijzonder goed getroffen.

Ook vlinders zijn in hun natuurlijke houding geobserveerd en niet alleen nageschilderd van opgeprikte, dode exemplaren, zoals voorheen de meeste schilders deden. Nieuw is dat De Heem grote aantallen insecten en waterdruppels zo weet te verdelen dat hun toegevoegde vormenrijkdom slechts subtiel opvalt: veelal half verscholen, verlevendigen ze het beeld.

Een inventie van De Heem was het aanvullen van zijn bloemstukken met Vanitas- of pronkattributen. Hierbij schroomt hij niet om de assistentie van zijn beste leerlingen in te roepen. Sommige produkten van samenwerking zijn met recht de som van mogelijkheden van twee kunstenaars (catalogusnummers 32 en 33).

VERSIES, VARIATIES EN SAMENWERKING

In inventarissen en veilingcatalogi van de zeventiende en achttiende eeuw krijgt een schilderij vaak als aanbeveling mee dat het een 'principael' is, dat wil zeggen: een origineel werk van een bepaalde kunstenaar. Deze 'principaelen' onderscheidde men van schilderijen, die gedeeltelijk of geheel van een andere hand dan die van de meester konden zijn.

Al tijdens zijn leven werd het werk van Jan Davidszoon de Heem door anderen gekopieerd. Zo vermeldt een loterij uit 1649 naast twee werken van De Heem zelf, vijf kopieën naar De Heem en een zesde kopie naar de 'Jonge De Heem', die niemand anders dan Cornelis kan zijn, toen omstreeks negentien jaar oud. De verschillen in prijs zijn aanmerkelijk.⁴¹ Ook elders worden kopieën genoemd, bijvoorbeeld in de handel te Antwerpen in 1667 en 1675.⁴²

Een kunstenaar kon natuurlijk van een geslaagd werk zelf kopieën maken, wanneer bijvoorbeeld een klant het oog had laten vallen op een reeds door een ander besteld schilderij. Zo ongeveer moet het gewerkt hebben bij Jan Brueghel de Oude (1568-1625), die met zijn bloemstukken veel succes oogste. Om aan de vraag te kunnen voldoen ging hij aan meer bloemstukken tegelijk werken en schakelde vervolgens assistenten en leerlingen in. Jan Brueghel de Jonge had, na de plotselinge dood van zijn vader, diens atelier in Antwerpen overgenomen en er een bedrijf van gemaakt dat veel van een kleine fabriek weg had. En hij was niet de enige die er een atelier-fabriek op nahield. Naar bepaalde voorstellingen bestond een grote vraag. Dit hing samen met de functie, die schilderijen in deze tijd vervulden: ze waren als wandversiering belangrijker dan nu, omdat behangsels en gedrukte reproducties nog niet bestonden, of het moesten gravures zijn, maar die waren kwetsbaar. Wandversieringen en meubels konden eenvoudig en goedkoop dan wel duur en prestigieus zijn, en bij iedere klasse van schilderijen hoorde een bepaalde groep kunstenaars. Sommige schilders bleven een soort lagere klasse ambachtslieden, anderen waren door familieomstandigheden — meestal de traditie van een schildersfamilie — voorbestemd tot een hoger plan. Weer anderen wisten zich op te werken.

Tegenover de volledig eigenhandige behandeling van een schilderij door een enkele kunstenaar bestonden allerlei situaties waarin de eigenhandigheid schommelde tussen bijna 100% en vrijwel 0%. Een meesterschilder kon assistenten of leerlingen inschakelen voor het inschilderen van details of voor grotere partijen. Of hij kon samenwerken met collega's, die in bepaalde onderwerpen gespecialiseerd waren. Ook tussen het zelfstandig kopiëren van een eigen werk en dit werk volledig laten uitvoeren door leerlingen bestonden alle denkbare overgangen. Naast exacte kopieën kon men nog 'versies' maken: werk dat min of meer afwijkt van het origineel of waarbij details van verschillende schilderijen gecombineerd werden.

Het kopiëren van een kunstwerk door een ander zou men tegenwoordig als plagiaat beschouwen en verwerpelijk vinden. In de zeventiende eeuw lag dat anders. De verbinding van een naam aan een bepaald kunstwerk was vooral van betekenis bij een principael, of wat daarvoor moest doorgaan. Dit wordt begrijpelijker als men aan de functie van wandversiering denkt. Er waren eenvoudig geen andere middelen om een versiering te vermenigvuldigen en voor een breed publiek was het kopen van principaelen van vooraanstaande meesters niet mogelijk.

Waarschijnlijk was het inschakelen van leerlingen veel gewoner dan wij thans beseffen of willen aannemen. Dat in relatief weinig kunstwerken verschillende handen herkend worden, komt door een gebrek aan training in het onderscheiden van verschillende schilderwijzen, doordat zo'n samenwerking tegenwoordig ongewoon is en doordat men niet geneigd is vraagtekens te zetten bij een algemeen aanvaarde toeschrijving. In de praktijk van de kunsthandel wordt een produkt van samenwerking doorgaans voor minder kostbaar gehouden dan een eigenhandig werk, als het tenminste niet om een samenwerking tussen grote namen gaat, zoals bij Rubens en Jan Brueghel de Oude. Dit ondanks het feit dat een leerling of assistent zo bedreven kon zijn dat samenwerking kon bijdragen aan de kwaliteit van het eindprodukt.

Jan Davidsz de Heem kwam al spoedig tot eigen inventies, te beginnen met zijn boekenstillevens. Waarschijnlijk is het werk dat hij tot het begin van de jaren veertig schilderde, grotendeels of geheel eigenhandig. De kans dat hij in toenemende mate een deel van de uitvoering aan zijn zoon Cornelis overliet, is aanzienlijk. Verder is denkbaar dat Cornelis' halfbroer Jan Janszoon en andere leerlingen later werden ingeschakeld. Daarbij moeten we in de eerste plaats denken aan Abraham Mignon, die enige jaren in het atelier van De Heem in Utrecht werkte. Mij zijn echter geen schilderijen bekend die naast de signatuur van Jan Davidsz een tweede signatuur van een der genoemde kunstenaars dragen. Wel zijn werken bekend met een tweede signatuur van andere kunstenaars. In de meeste gevallen zijn dat schilderijen, die gedeeltelijk door een leerling uitgevoerd zijn.

Van sommige kunstenaars zijn kopieën bekend naar composities van Jan Davidsz de Heem, bijvoorbeeld van de Antwerpse schilder Thomas van Apshoven (ca. 1622-1664/65), die zich overigens niet tot stillevenschilder ontwikkelde. Zijn schilderij, dat zich in de Gemäldegalerie Alte Meister te Dresden bevindt, is een kopie van een werk waarvan het origineel onbekend is en waarvan de Hermitage een vals gesigioneerde kopie bezit.⁴³ Philip de Neef (Antwerpen, midden 17e eeuw), die zich evenmin tot stillevenschilder ontwikkelde, signeerde samen met Jan Davidsz een kopie van een schilderij van De Heem uit 1642, dat zich in de Residenzgalerie in Salzburg bevindt.⁴⁴ Dat deze schilders leerlingen van De Heem waren, wordt niet door documenten gestaafd.

Van de bekende Antwerpse schilder Jan van Kessel de Oude (1626-1679), een zwager van Thomas van Apshoven, zijn enkele kopieën naar werk van De Heem bekend. De eerste kopie is 1653 gedateerd, gemaakt naar een werk van De Heem uit 1652.⁴⁵ Van een tweede, eveneens 1653 gedateerde, kopie maakte Van Kessel bovendien twee versies waarin details uit het stilleven van De Heem waar hij van uitging, gebruikt zijn.⁴⁶ De derde is een in de Tweede Wereldoorlog verloren gegane kopie naar een werk uit 1654.⁴⁷ Uit deze gegevens blijkt hoe kunstenaars werk van anderen tot hun geestelijk bezit maakten. Jan van Kessel was in de periode waarin hij De Heem imiteerde allang een erkend bloemenschilder; in 1644 was hij als meester in het Antwerpse gilde opgenomen. In hoeverre hij betrekkingen met De Heem onderhield, is niet duidelijk.

In Utrecht kopieerde Jacob Marrell enkele werken naar De Heem, die hij eerlijk signeerde met zijn eigen naam en de aanvulling *ab Heem* (naar De Heem). Het zijn een groot pronkstilleven uit 1649 (catalogusnummer 45) en een werk met een tekst 'Niet hoe veel maer hoe eel', vermoedelijk iets later geschilderd (afb. 12a). Mogelijk ging Marrell, die al in de jaren

dertig een gevestigd bloemenschilder was, enige tijd bij De Heem in de leer, hoewel voor deze stelling geen bewijzen bestaan. Ook is niet gedocumenteerd dat De Heem in de periode waarin Marrell deze werken kopieerde in Utrecht was. Marrell bracht later vanuit Frankfurt de jonge Abraham Mignon mee, die in Utrecht bij De Heem in het atelier ging werken. Een als Mignon gesigneerd werk uit de Neue Residenz te Bamberg is een letterlijke kopie naar De Heem maar niet van de hand van Mignon want de signatuur is vals (catalogusnummer 20).

Variaties op het werk van Jan Davidsz door andere leerlingen en navolgers zijn talloos en hebben vaak voorstellingen, die nauw verwant zijn met hun bron. Een markant voorbeeld vormt een vroeg werk van Cornelis de Heem, gedateerd 1654 (catalogusnummer 35), dat dichtbij een werk van zijn vader uit 1653 staat (catalogusnummer 27). De expositie toont naast dit nog andere voorbeelden.

Een der beroemdste bloemstukken van De Heem is ontstaan uit een samenwerking met de bekende, veel jongere Antwerpse bloemenschilder Nicolaes van Veerendael (1640-1691), dat door beide kunstenaars gesigneerd is (catalogusnummer 32). Een keukenstuk uit het Los Angeles County Museum is zowel door Jan Davidsz als door David Teniers de Jonge getekend en 1643 gedateerd.⁴⁸ De hand van De Heem is hierin moeilijk herkenbaar. Teniers en De Heem waren vrienden op gelijk niveau van vakmanschap.

De literatuur vermeldt nog enkele andere gevallen van samenwerking. Van den Branden schrijft: 'Een tafereel: Werktuigen der Passie, geschilderd door Jan de Heem, stoffeerde Lievens met eenige naakte Kindekens en dit gewrocht werd gewaardeerd op 300 gulden'.⁴⁹ Ook Jan Lievens was een vriend van De Heem. Hairs noemt de merkwaardige combinatie van Gerard Seghers (figuren), Paul de Vos (wapens), Cornelis de Vos (achtergrond), David Teniers de Jonge (vechtscène) en Jan Davidsz de Heem (bloemen) als makers van een schilderij, dat zich in een kerk te Laxenburg bij Wenen bevindt.⁵⁰

Een akte over een door Cornelis de Heem verkocht schilderij geeft een idee van de door kunstenaars en handelaars gebezigde praktijken: '... noch den sesten april anno 1657 voor zijn soon aende weduwe Catarina Jacobs opde Groote Marckt tot Brussel inde Cordewagen off Het Gulden Hooft betaelt tien pond vlaems by haer ontfangen voor Sr. Carel de With, daar voor hij comparant geschildert ende het verandert hadde het stuck van Den uyl sijnde een vanitas, ...'⁵¹ Helaas is dit door Jan Davidsz de Heem veranderde Vanitas-stilleven van Jan Jansz den Uyl onbekend.

Een probleem vormen enkele tientallen schilderijen van Jan Davidszoon die hij behalve met zijn naam met een *R* signeerde (catalogusnummers 18, 19, 24, 26, 31 en 33) in plaats van de gebruikelijke *F* of *f* voor Fecit ('heeft gemaakt') of de minder gebruikelijke *P* voor Pinxit ('heeft geschilderd'). De *R* is op allerlei wijzen geïnterpreteerd.

Woermann (1888) argumenteerde dat het Ridder zou betekenen. Hij kwam tot deze conclusie door de mededeling van Houbraken in diens *Schouburg* dat De Heem 'het teeken van de Ridderschap ... droeg'.⁵² Toman (1888a) wees Woermann terecht met de opmerking dat een teken dat men draagt iemand nog niet het recht geeft zich ridder te noemen.⁵³ Daarbij komt dat als De Heem de titel Ridder gevoerd zou hebben, dat zeker in officiële documenten genoemd zou zijn, wat niet het geval is. Nergens in de zeventiende en achttiende-eeuwse literatuur staat iets over een ridderschap van De Heem.

Toman volgde de suggestie van Bredius, die in een catalogus van het Rijksmuseum in Amsterdam suggereerde dat de R als een onduidelijke F zou moeten worden gelezen. De R is echter zeer duidelijk leesbaar en verschilt sterk van de F in andere signaturen van De Heem. Von Wurzbach interpreteerde de R als 'Retouchiert',⁵⁴ wat kan betekenen dat de schilder de voorstelling van een ander heeft gewijzigd of voleindigd. Wat Wurzbach hiermee bedoelde, is niet geheel duidelijk. Waarschijnlijk meende hij dat de voorstelling het werk was van een leerling, dat voltooid werd door de meester, die het recht had er zijn signatuur op te plaatsen. De R zou dan een bescheiden gebaar zijn, een visie die lijnrecht staat tegenover de opvatting de R als 'Ridder' te interpreteren.

Hairs overwoog of de R zou kunnen staan voor de eerste letter van een plaatsnaam.⁵⁵ Voor zover bekend, heeft De Heem echter nooit in een plaats, die met een R begon, gewerkt. Bovendien heeft hij nooit een werk met de L van Leiden, de A van Antwerpen of de U van Utrecht getekend.

De eenvoudigste verklaring lijkt mij 'Refecit' in plaats van Fecit, voor 'heeft afgemaakt, verbeterd of gewijzigd'. In de meeste gevallen is inderdaad een tweede hand in het werk te ontdekken. Maar in alle gevallen is aannemelijk dat Jan Davidsz zelf een belangrijk aandeel in het werk had.⁵⁶ Tenminste elf werken in musea en in belangrijke verzamelingen zijn met een R gesigneerd.⁵⁷ Daartoe behoort een aantal topstukken van Jan Davidszoon. Dat geldt ook voor het bloemstuk met vogels in de tentoonstelling (catalogusnummer 33). Op stilistische gronden lijkt het aannemelijk dat de met een R gesigneerde werken alle na het midden van de jaren vijftig geschilderd zijn. Waarschijnlijk kwam een aanzienlijk deel in Utrecht tot stand. Eén der belangrijkste medewerkers daar was Abraham Mignon.

Hoewel mij de mogelijkheid niet als zeer waarschijnlijk voorkomt, lijkt nog een andere suggestie de moeite van het overwegen waard. Jan Davidsz was vanaf 1644 gehuwd met Anna Ruckers; het zou haar naam kunnen zijn.⁵⁸

STIJL EN TECHNIEK

Het onderzoek naar Jan Davidsz de Heem en zijn kring is een onderdeel van een ruimer opgezet onderzoek naar Nederlandse stillevens. Hiertoe werd gezocht naar een geschikte methode voor het beschrijven en vergelijken van kunstwerken. Dit leidde tot de ontwikkeling van een omvangrijk programma van criteria voor het gebruik en de onderscheiding van kenmerken, voor de ordening van de gegevens en voor hun verwerking. Uitgangspunt was het ontwikkelen van een objectieve methode om het 'kennerschap' in verstaanbare termen uit te drukken. Een probleem hierbij is dat de bestaande terminologie voor het aangeven van nuances bij het beschrijven van door een schilder toegepaste technieken en methoden zeer beperkt is. Op de stijl en techniek van De Heem hoop ik later uitvoeriger in te gaan. Hier worden slechts enkele punten aangestipt.

De kennis over de techniek en de pigmenten is vrijwel uitsluitend gebaseerd op onderzoek met het blote oog of met een vergrootglas, onder de best mogelijke lichtomstandigheden. Ook onderzoek met ultraviolet licht was in een aantal gevallen mogelijk. Slechts zelden was ik in de gelegenheid met behulp van een microscoop te kijken dan wel van geavanceerde technieken als infraroodreflectografie en röntgenonderzoek gebruik te maken.

Drager, grond en imprimatura

Jan Davidsz de Heem werkte in olieverf op een *drager*, een paneel, een doek, een koperplaat. De grotere formaten zijn doorgaans op doek geschilderd. De doeken die hij in latere jaren verwerkte, vermoedelijk in zijn Utrechtse periode tussen 1667 en 1672, zijn doorgaans wat fijner van structuur dan die waarop hij daarvoor in Antwerpen schilderde.⁵⁹ Jan Davidsz gebruikte, net als de meeste zeventiende-eeuwse stillevenschilders in de Nederlanden, dragers waarop een witte grond van een krijt-en-lijm-mengsel geprepareerd was. Daarover werd een *imprimatura* aangebracht, een dunne, gekleurde laag olieverf met weinig pigment, meestal een aardpigment met een zandkleurige of lichtbruine kleur.⁶⁰

De imprimatura heeft verschillende functies: de eroverheen geschilderde, gekleurde verf kan zo niet door de krijtgrond worden opgezogen, de kleur ervan verleent een basistoon aan tinten erboven en kan eventueel als zelfstandige kleur gebruikt worden of als ondertoon onder een transparante laag om plasticiteit uit te drukken. Hiervan maakte De Heem, evenals Pieter Claesz vóór hem, uitvoerig gebruik bij het schilderen van tin, zilver en glas en ook bij het afbeelden van gepleisterde muren.

Later, omstreeks 1650, ging De Heem ertoe over lokaal een roodachtige imprimatura toe te passen, een *rode bolus*.⁶¹ Hiermee bereikte hij speciale kleureffecten, onder het wit van een sneeuwbal of onder een roze roos bijvoorbeeld verleent het de bloemen een zekere gloed. Zo'n lokale bolus werd meestal als een ronde of ovale plek neergezet, zonder precies met de grenzen van de bloemen of bladeren erboven te hoeven samenvallen. Een lokale rode bolus komt ook voor in werken van de zonen en die van een aantal navolgers van De Heem.

Meer dan Claesz maakte De Heem gebruik van bruine aardpigmenten, althans in zijn vroege werk dat hij in Leiden schilderde. Dat werk heeft dikwijls een bruinige toon, terwijl Haarlemse en Amsterdamse stillevenschilders als Claesz, Heda en Den Uyl meer in zilvergrijze tinten werkten. Mogelijk zette hij de eerste schets, de *onderschildering*, op in bruin, het zogenaamde 'doodverven'.⁶² Dat stillevenschilders het doodverven toepasten, blijkt uit een inventaris van Jacob Marrell uit 1649, waarin een aantal 'gepleijmeerde penelen' en een aantal 'gedootverffde penelen' genoemd worden.⁶³

Waarschijnlijk maakte De Heem weinig gebruik van een *ondertekening* zoals Balthasar van der Ast die vaak toepaste. Dit is een meestal in zwart krijt uitgevoerde schets, direct op de witte grond gemaakt. Voor gedegen onderzoek zijn infraroodtechnieken onontbeerlijk maar als lichte verflagen doorzichtig worden, zijn ondertekeningen lokaal vaak met het blote oog zichtbaar. Het is niet altijd eenvoudig om zonder microscoop afstekende dunne contourlijnen in olieverf van een ondertekening te onderscheiden. In sommige gevallen zijn zulke contourlijnen bij De Heem zichtbaar (catalogusnummer 6).

Aan het eind van de zeventiende eeuw gingen sommige schilders ertoe over om de krijtgrond te vervangen door één van lijnolie met een pigment. Dit is bijvoorbeeld zichtbaar in werken van David de Heem (catalogusnummer 39 uit ca. 1700). Nog iets later paste deze een imprimatura toe die geheel uit rode bolus bestaat.

Pigmenten

Om zonder voorafgaand chemisch en fysisch onderzoek over de gebruikte pigmenten uitspraken te doen is gevaarlijk, maar enige ervaring met verflagen die eerder wetenschappelijk onderzocht zijn, verschaft wel wat inzicht. Een aantal pigmenten is met het blote oog te onderscheiden. Sommige pigmenten zijn korrelig, zoals het blauwe smalt — een glasachtig pigment, dat met een goede loep al te zien is — andere zijn amorf. Daarbij is het van belang hoe zij zich op de lange duur gedragen. Sommige kleuren kunnen onder bepaalde omstandigheden aan intensiteit winnen, zoals het ultramarijn (door toepassing van gemalen lapis lazuli) in vroege werken van Cornelis de Heem, terwijl andere een specifiek verkleurings- of verweringspatroon vertonen.

Smalt kan, al naar gelang de grootte van de korrels, grijsig of bruinig worden. Lapis lazuli kan naar zwart toe verkleuren, azuriet — een andere blauwe kleurstof — groenig. Jan Davidsz de Heem paste in zijn bloemstukken soms combinaties van het goedkope smalt met eroverheen een kostbare laag lapis lazuli of azuriet toe. In een fruitstuk uit Dresden (catalogusnummer 18) schilderde hij waarschijnlijk lapis lazuli over smalt bij de dagschone en de lis; in een ander bloemstuk uit hetzelfde museum (catalogusnummer 28) is de dagschone met smalt geschilderd terwijl de gentiaan en lis uit lapis lazuli over smalt bestaan. Ook Marrell gebruikte deze blauwe pigmenten, zoals blijkt uit de eerder genoemde inventaris van zijn bezit. Deze vermeldt blauwe smalt en ultramarijn, rode 'lack', loodgeel (masticot) en 'scheijtgeel' en een (bruine) aarde: 'duijtsche as'.

Jan Davidsz de Heem werkte daarnaast met het resistente loodtingeel dat vaak iets groenig is, en minder dan Seghers en zijn navolgers met schietgeel, dat vaak op den duur verkruijmt of in dun aangebrachte lagen *verzeept* (dan wordt de verf transparant door chemische veranderingen in het gebruikte bindmiddel). Een andere karakteristieke tint is het bruinig roze-paars van pruimen en druiven, geschilderd met het pigment gebrande sienna.⁶⁴ Cornelis de Heem schilderde bladgroen soms in twee aparte lagen, een doorzichtige van gele oker over één van azuriet. Hierdoor bereikte hij een grotere helderheid dan wanneer hij een groen pigment of een mengsel van oker en azuriet zou hebben gebruikt.⁶⁵

Deze opmerkingen moeten als voorlopig worden opgevat. Het onderzoek naar pigmenten in stillevens, waarbij vooral bloemstukken veel informatie kunnen verschaffen, is nog maar nauwelijks gestart.

Penseelstreek

De Heem experimenteerde met verschillende stijlen en technieken. Soms nuanceert hij zo precies dat elke aanduiding van een penseelstreek is weggewerkt, een andere keer is zijn schildertrant vrij en breed met vormen, die van dichtbij bekeken vaag aangeduid lijken. Dikwijls gebruikte hij *glacis*, transparante lagen die bestaan uit weinig pigment, dat in veel olie opgelost of geëmulgeerd is. De techniek van het glaceren is tijdrovend, want naarmate de verf meer verdund is, duurt het drogen langer en een volgende laag kan pas worden aangebracht als de vorige geheel droog is. Dit is één van de technieken om de penseelstreek weg te werken. Ook werkte De Heem wel *nat-in-nat*, waarbij dekkende verf over een verse of halfgedroogde verflaag word opgebracht en waarbij vermenging of uitvloeiing kan optreden. Voor *hogingen* — in wit of een lichte tint uitgevoerde glimlichten — gebruikte hij allerlei technieken, van dikke, pasteuze verftoetsen tot *glacis*.

Daarbij paste hij voor speciale gevallen speciale technieken toe. Bij een behoefte aan lichte strepen trok hij soms lijnen met een stokje of met de achterkant van een penseel in de nog natte verf, om de bladzijden van een gesloten boek aan te duiden bijvoorbeeld. En ook daarmee experimenteerde en varieerde hij, zoals blijkt bij vergelijking van de boekenstillevens (catalogusnummer 3 en afb. 3a) en de ingekraste lijnen in zijn interieur met figuur (catalogusnummer 2A), die met transparante verf zijn opgevuld. Een ander voorbeeld van een speciale techniek is beschreven voor de snaren van de viool, die in het boekenstillevens voorkomt.

Grotere schilderijen bevatten verschillende gebruikte technieken (bijvoorbeeld catalogusnummer 7). Het met heel verschillende werkwijzen opbouwen van een harmonie kan alleen een groot kunstenaar. In dat opzicht is Jan Davidsz de Heem vergelijkbaar met Rembrandt. Het is niet altijd eenvoudig binnen deze variatie constante factoren te ontdekken.

Opbouw van de compositie

Globaal gezien bouwde Jan Davidsz de Heem zijn composities van achteren naar voren op, maar niet zo dat de achtergrond over het gehele oppervlak doorgeschilderd is. Hij spaarde ruimte uit voor de voorgrond en voor tevoren geplande, markante objecten. De volgorde van de verflagen is soms zichtbaar doordat bepaalde verflagen transparant zijn of in de loop der tijd geworden zijn of door onderzoek van de grenzen tussen twee kleuren. Als men ter plaatse de penseelstreek kan onderscheiden, is van de onderliggende laag de penseelstreek plotseling verbroken door de laag eroverheen, hetgeen des te duidelijker is indien de richting van de penseelstreek in de beide lagen verschilt.⁶⁶

Een verandering in de schikking tijdens het wordingsproces is voor een geoefend oog zichtbaar als een *pentimento*, een licht reliëf onder de oppervlakte van de uiteindelijke verflaag. Zulke *pentimenti* spelen een belangrijke rol bij het oordelen over een eventuele samenwerking van Jan Davidsz de Heem met assistenten of leerlingen. *Pentimenti* komen het meest voor in grote composities, waaraan meer moest worden veranderd om vormen en kleuren beter met elkaar in balans te brengen. Zij treden vooral op in een aantal werken dat ook op andere gronden als niet geheel eigenhandig op te vatten is, doorgaans gesigneerd met een *R* achter de naam van de kunstenaar.

Compositie

Zeventiende-eeuwse stillevens zijn geen afbeeldingen van een al of niet tevoren geconstrueerde opstelling van objecten of van een bestaand boekje in een vaas. Bloemen en vruchten uit verschillende seizoenen zijn met elkaar gecombineerd. De stillevens zijn zorgvuldig gecomponeerde composities, waarbij de kunstenaar per object gebruik kon maken van bestaande voorwerpen, planten, dieren of van tevoren gemaakte studies. Bij de schikking kon hij met een harmonische verhouding van vormen en kleuren rekening houden.

De verschillende typen stillevens laten zich niet in enkele eenvoudige compositieschema's vangen, al zijn er wel constanten. In veel composities bepaalt één der diagonalen of een daaraan min of meer evenwijdig lopende lijn de compositie, middels opvallende, langgestrekte vormen zoals takken of als een as door de harten van opvallende objecten. Vaak zijn

er nevenlijnen, die ongeveer evenwijdig lopen aan zo'n as. Zelden lopen ze echter helemaal parallel. Verder worden de composities, vooral bij fruitstukken en pronkstilleven, bepaald door bogen en ellipsen. Deze zijn weergegeven in een aantal compositieschetsen. Een andere karakteristiek van De Heem is de neiging om het optisch centrum a-centraal te plaatsen. Daarbij wordt niet alleen de schikking van de objecten maar ook die van de kleuren betrokken. Zo kunnen de door de kleuren en de compositie bepaalde lijnen in een punt op het schilderij samenkomen, dat naast het midden ligt (bijvoorbeeld catalogusnummer 9).

De uitwerking van het onderzoek naar de compositie moet wachten tot een later tijdstip. Aan enkele onderdelen wordt hier enige aandacht besteed, omdat hierin gemakkelijk enkele karakteristieken van De Heem herkenbaar zijn. Dit zijn de achtergrond, vormverwantschappen en kleurschikking.

Achtergrond

Bij het schilderen van een achtergrond introduceerde De Heem een aantal opmerkelijke vernieuwingen. Al vroeg begon hij een zijwand, aanvankelijk als een smalle strook, in te schilderen. Dit heeft een duidelijk effect op de ruimtewerking binnen een schilderij. De manier waarop de lichtval is weergegeven, doorgaans middels een van linksboven invalende bundel met sterke licht-donkereffecten, versterkt dit effect nog. Daarbij gebruikt De Heem een aantal trucs, zoals een in de muur geslagen nagel met zijn slagschaduw en een licht afschilferende, dunne pleisterlaag waarbij de lichtbruine imprimatura doorschemert. Zulke details dragen bij aan een illusionistisch effect, het effect van schijnbare natuurgetrouwheid. Variaties op een vlakke muur als achtergrond vormen de nis, de zuil en de coulissemuur.

Andere ruimtesuggererende vondsten van De Heem zijn de plaatsing van het stilleven op



11 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1646



12 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1653

een terras met ruim uitzicht op een landschap (catalogusnummer 7), het toevoegen van een doorkijk via een rechthoekige opening in de muur (afb. 11),⁶⁷ het geheel naar buiten verplaatsen van het stilleven (vanaf 1653, afb. 12),⁶⁸ en tenslotte het opvatten van het stilleven als onderdeel van een landschap (catalogusnummer 19).

Vormherbalingen

Eén van de veelvuldig toegepaste schildertrucs van Jan Davidsz de Heem is het schilderen van objecten met een zekere vormverwantschap. De catalogus geeft hier talloze voorbeelden van, maar er zijn er nog veel meer, soms heel subtiele (catalogusnummer 45). Enkele voorbeelden zijn waarneembaar in een werk van Museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam (afb. 13).⁶⁹ De ham reflecteert de rondingen van de kreeft. Bepaald geestig is de vormherhaling van de kreeft in de kleine garnaal linksvoor. De spiraalvormige wijnrank rechts boven komt overeen met de spiralen van de vleugels van het middelste wijnglas. De gekartelde rand van dat glas verwijst naar de kartels langs de rand van de aangesneden ham. In een aantal gevallen is sprake van vorminversie, een in tegengestelde richting herhaalde vorm.

Kleurencompositie

Op de ontwikkeling van monochromie via tonaliteit naar kleurenharmonie is reeds gewezen. De verschillende afgebeelde metalen en het bladgroen — in de pronkstillevens vooral



13 JAN DAVIDSZ DE HEEM

van de druivebladeren — vervullen een belangrijke functie bij het tot stand komen hiervan. In De Heems bloemstukken komen vaak bladeren met verschillende tinten en van een verschillende textuur voor, zoals de grijzig groene, gewelfde bladeren van de slaapbol naast de stevige blauwgroene bladeren van de oranjebloesem en door vraat aangetaste, herfstig gekleurde bladeren van rozen.

In de fruit- en pronkstilleven komen veel tinten voor tussen groen, rood en bruin. De Heem verstond de kunst de tinten zodanig te variëren en te schikken dat een combinatie van koele beheersing en zachtheid het gevolg is. De beheersing uit zich in de alleen lokaal afstekende kleuren, bijvoorbeeld van het rood en het blauw in het grote pronkstilleven uit 1642 (catalogusnummer 7). De zachtheid is onder meer het gevolg van het overvloeien van tinten in aangrenzende zones van verschillende objecten, waarbij lichtreflecties en schaduwval vaak een rol spelen. Dit geraffineerde spel van kleur en licht is één van de geheimen van De Heems kunstenaarschap.

OBJECTEN

In veel pronkstilleven staan de objecten op een balpoottafel. Dit is een typisch zeventiende-eeuws meubel uit Antwerpen.⁷⁰ In de teksten wordt de tafelrand plint genoemd. De objecten zelf zijn zeer divers, De Heem schildert weinig volkomen identieke. De verscheidenheid, in het *façon-de-Venise* glaswerk en in het smeedwerk bijvoorbeeld, is dusdanig dat verschillende schilderijen vaak sterk gelijkende objecten tonen, die meestal echter in details verschillen. Vermoedelijk varieerde De Heem op bestaande decoratiemotieven en combineerde hij deze tot nieuwe objecten. Zo is het de vraag of de zilveren tazza uit het 'Bloemstuk met tazza en vogels' (catalogusnummer 33) en de verwante tazza uit een pronkstilleven van het Museo del Prado in Madrid⁷¹ beide bestaan hebben. De stam van beide bestaat uit een identieke sater, maar die bij het bloemstuk is meer versierd. Zo'n lust tot variëren en combineren vertoont bijvoorbeeld ook het werk van Willem Kalf.⁷² Bij navolgers is de verscheidenheid gewoonlijk geringer en wordt hetzelfde object herhaaldelijk geschilderd.

Niet altijd zijn de objecten nauwkeurig geobserveerd. Zo komen blokfluiten voor die een gat teveel hebben (catalogusnummers 7, 29, afb. 29a).⁷³ De rol die de talrijke muziekinstrumenten in de stilleven van De Heem spelen, kan slechts ten dele worden verklaard uit zijn tweede huwelijk in 1644 met Anna Ruckers, de dochter van een vermaard clavecimbelbouwer uit Antwerpen. Al vanaf 1628 komen muziekinstrumenten voor in de Leidse boekenstilleven. Ook in de grote pronkstilleven van 1640 (afb. 9) en 1642 (catalogusnummer 7) komen ze voor maar De Heem woonde toen in Antwerpen en had wellicht al lang contact met de familie Ruckers.⁷⁴

Als drinkglazen komen groene roemers en heldere *façon-de-venise* glazen het meest voor. Dit soort roemers werd oorspronkelijk in Duitsland vervaardigd, in kleine bedrijfjes in bosrijke gebieden, onder de naam 'Waldglas'. In de zeventiende eeuw werd dit glaswerk echter ook in de Nederlanden gefabriceerd. Ze bestaan uit een *cuppa* — de verwijding waaruit men drinkt — een stam met *noppen* — ronde of druppelvormige, glazen versieringen — en een voet. Van de verschillende typen glazen worden de catalogusnummers van de

schilderijen waar ze op voorkomen gegeven. In feite zijn dit twee typen: roemers met een rondlopende (een bolle of eivormige) cuppa (catalogusnummer 4, afb. 6 en 2b) en die met een conische (trechtersvormig verwijde) cuppa (het meest voorkomende type, bijvoorbeeld nrs. 6, 8, 9, 10, 12, 14, 21 en 37), naast tussenvormen. De roemers met een conische cuppa hebben zich ontwikkeld uit de zestiende-eeuwse *berkemeier* — een type glas met een versiering van puntnoppen (stekelnoppen, deze komen het meeste voor, bijvoorbeeld nrs. 4, 6 en 8) en een geschulpte voet. In de praktijk blijkt onder specialisten op het gebied van glas geen eensluidende definitie van de term 'berkemeier' te bestaan. Sommigen vatten het woord ruimer op dan voorheen door ook de zeventiende-eeuwse noppenglazen met een conische cuppa zo te noemen, ook al hebben deze andere noppen of een ander type voet.⁷⁵ Op schilderijen komen vele overgangen voor tussen de originele berkemeier en typen met verschillende soorten noppen, voet, stam of aanhechtingsrand tussen stam en cuppa. Sommige zijn versierd met *braamnoppen* (braamvormige versieringen, vanaf ongeveer 1630, catalogusnummers 10, 12, 14 en 21), andere met vlakke *pastilles* (nr. 37, afb. 22b en 37b). De meeste hebben een gladde voetrand of een vlakke, uitlopende voet (nr. 6), maar er zijn ook typen met een geschulpte voet (nr. 9) of (later) met een parelrand (nr. 21). De meeste typen hebben een lage of (later) een hoge voet met een *kabeldraad* — een spiraalvormige glasdraad, die aan de buitenkant rond de voet windt, die dan *geringde* voet heet (nr. 4, 10, 12, 14 en 37). Bovendien kan tussen stam en cuppa een glasdraad aangebracht zijn in de vorm van een *doorlopende draad* (nrs. 4, 8 en 37) een *gehakte draad* (nrs. 12 en 21) of een *kettingdraad* (nrs. 10 en 14).

In deze catalogus is de term berkemeier in ruime zin opgevat. De term roemer is beperkt tot noppenglazen met een rondlopende cuppa. Gedurende de zeventiende eeuw is de ontwikkeling van beide typen duidelijk te volgen en soms bruikbaar als hulpmiddel bij een globale datering.⁷⁶

Glaswerk dat in Venetië of in Noord-Europa door geëmigreerde Venetianen werd gemaakt, is aangeduid als *façon-de-Venise* glaswerk. Dit soort glazen werd door patriciërs gebruikt en was veel kostbaarder dan het Waldglas, dat als een gewoon gebruiksgoed gold.⁷⁷ De stam is doorgaans versierd met gebogen glasdraden, die in een plat liggen; in dat geval is sprake van een vleugelglas. In het algemeen zijn glazen met gecompliceerde of asymmetrische vleugels niet Venetiaans. De echte Venetiaanse vleugelglazen zijn meestal eerder ontstaan en hebben vaak een stam met ronde *knopen* (nrs. 7 en 45) en vleugels met platte schijfjes (*mérisés*). Het noordelijke type heeft vaker een vlakke, geschulpte *kam* als versiering.⁷⁸

Soms is niet duidelijk te onderscheiden of een bord of een schaal op een schilderij van zilver of van tin gemaakt is. De zilveren en verguld zilveren voorwerpen werden deels in Duitsland geproduceerd, de pronkbekers en schelpbekers vooral in Nürnberg en Augsburg. De *tazza's* en de zilveren schotels, inclusief de *puntschotels* (nr. 48) werden in de Nederlanden gemaakt.⁷⁹

Voor in zijn bloemstukken schilderde De Heem soorten, die kunstenaars vóór hem zelden of niet toepasten, zoals bloesems van vruchtbomen, wilde planten, grassen en tarwe, peulen en sierlijke bladgroenten. Bij de bespreking van de bloemstukken wordt hier nader op ingegaan. Sinds De Heem zijn mieren op rozen in bloemstukken tot in de negentiende

eeuw haast niet meer weg te denken. Daarnaast is het totale aantal soorten vlinders en andere insecten, dat in zijn oeuvre voorkomt, aanzienlijk. Zij zijn niet alleen nageschilderd van dode exemplaren, zoals de meeste kunstenaars vóór De Heem deden, maar nauwkeurig in de natuur geobserveerd en in allerlei natuurlijke standen geschilderd: de vlinders vliegen, rusten of hangen aan een bloem met gespreide, half open of samengeklapte vleugels.

SYMBOLIEK

In hoeverre zeventiende-eeuwse stilleven schilders bewust een boodschap of een zedenles in hun werk wilden leggen, is meestal onbekend. Wanneer objecten in een kunstwerk eenmaal een voor iedereen overtuigende betekenis gekregen hebben — zoals het geval is met de witte lelie als symbool van reinheid of een schedel als symbool van vergankelijkheid — kan dat op den duur tot gewoonte of sleur leiden; de symboliek raakt dan uitgehold. Juist dan kan behoefte aan verdieping en vernieuwing ontstaan. In het geval van Jan Davidsz de Heem is er aanleiding genoeg om te veronderstellen dat hij naar middelen zocht om aan tenminste een deel van zijn werk inhoud te geven. Sommige schilderijen bevatten teksten, waar dat duidelijk uit blijkt, zoals de catalogusnummers 9, 12, 17, 29 en 32.

Wat de schilderijen zonder dergelijke teksten betreft, zij met nadruk vooropgesteld dat de gegeven betekenissen van de objecten en van hun onderlinge samenhang in alle gevallen bedoeld zijn als *sleutels tot een mogelijke interpretatie*, en dus niet als interpretaties zelf.⁸⁰ Mijn voorkeur gaat uit naar een vrije interpretatie door iedere toeschouwer afzonderlijk boven een eenduidige interpretatie. Ook in de zeventiende eeuw kon ieder voor zich duiden naar eigen ervaring en inzicht, afhankelijk van zijn opvoeding en status. Het is als met spreekwoorden, waarover Jacob Cats in 1632 schreef dat ze 'beteekenen wat de lezer er zelf in wenst te leggen'.⁸¹ Ik ben mij ervan bewust dat deze visie de mogelijkheid tot overinterpretatie en fantasie opent en dat het sommigen gebrek aan houvast biedt.

Waar dus een uitleg is gegeven, bedoel ik die in geen enkel geval als de enig juiste interpretatie. Wel heb ik getracht zoveel mogelijk gegevens uit de cultuurgeschiedenis en de contemporaine literatuur bij de uitleg te betrekken om de gedachtenwereld uit De Heems tijdvak zoveel mogelijk te benaderen. Enkele in de schilderijen voorkomende thema's worden hieronder besproken. Daarbij moet rekening gehouden worden met de mogelijkheid dat een schilderij met verschillende thema's tegelijk in verband te brengen is. In de catalogusteksten zijn de thema's nader uitgewerkt.

Keuze

Tegenstellingen als goed en kwaad, hemels en werelds, eeuwig en vergankelijk, geestelijk en materieel, beschouwing en zingenot, religie en heidendom, kennis en onwetendheid en dergelijke vormen het onderwerp van vele stillevens. Het algemene thema — goed en kwaad — is te herleiden tot het verhaal van de Zondeval in het boek Genesis: de keuze om van de verboden vrucht van de Boom der kennis van Goed en Kwaad te eten. De kunsthistorische ontwikkeling van dit thema in stillevens heb ik elders besproken.⁸² Het begrip keuze vormt een overkoepelend thema voor de meeste volgende.

Vanitas

Het begrip Vanitas kan verschillende betekenissen hebben: vergankelijkheid, ijdelheid en ledigheid. Vaak zijn zij alledrie tegelijk van toepassing.

De vergankelijkheid van materie of van bloemen wordt vergeleken met het kortstondige leven van een mens. Dat zelfs de hardste steen niet het eeuwige leven heeft, vermeldt Jacob Cats in zijn beschouwing over spreekwoorden: 'Spreeck-woorden hebben behouden, ende (tot dese eeuwe toe) overgebracht het gene dat noch metale pilare, noch ghehouwe sarcken [grafzerken], noch harde marmer-steenen, van den knagenden tant des al-verte-renden tijts hebben kunnen bewaren'.⁸³ Dit is van toepassing op de beschadigde of gebar-sten tafels en muren in stillevens. Over de snel verwelkende bloem als vergankelijkheids-symbool is veel geschreven.⁸⁴ Dat muziek behalve als symbool van harmonie wegens de korte duur van haar klank ook als vergankelijkheidssymbool gebruikt kan worden, blijkt uit afb. 14, een kopergravure van Jacob Matham naar een ontwerp van zijn zoon Theodoor uit 1622.⁸⁵ De Latijnse teksten onder de muziek en onder de afbeelding zijn van de dan 24-jarige priester-musicus Joan Albert Ban, samengesteld uit teksten uit de Oudheid en de Renaissance.⁸⁶ Vertaald luiden ze:

Alles wat des menschen is, hangt aan een dunne draad,
en valt terneer door een onverwachte oorzaak.

Wat is de wereld? Wat genotzucht? Wat ijdele lust?
Stank, treurnis, rook en schaduw, niets.
Goud noch ivoor, eten, drinken, muziek noch bejubeling
(die snel voorbijgaan) samen, veroorzaken geluk.
Tijd en eeuwigheid, die twee zijn onze ware roeping,
Dat moet de mens overwegen, al het andere is voor de dood.⁸⁷

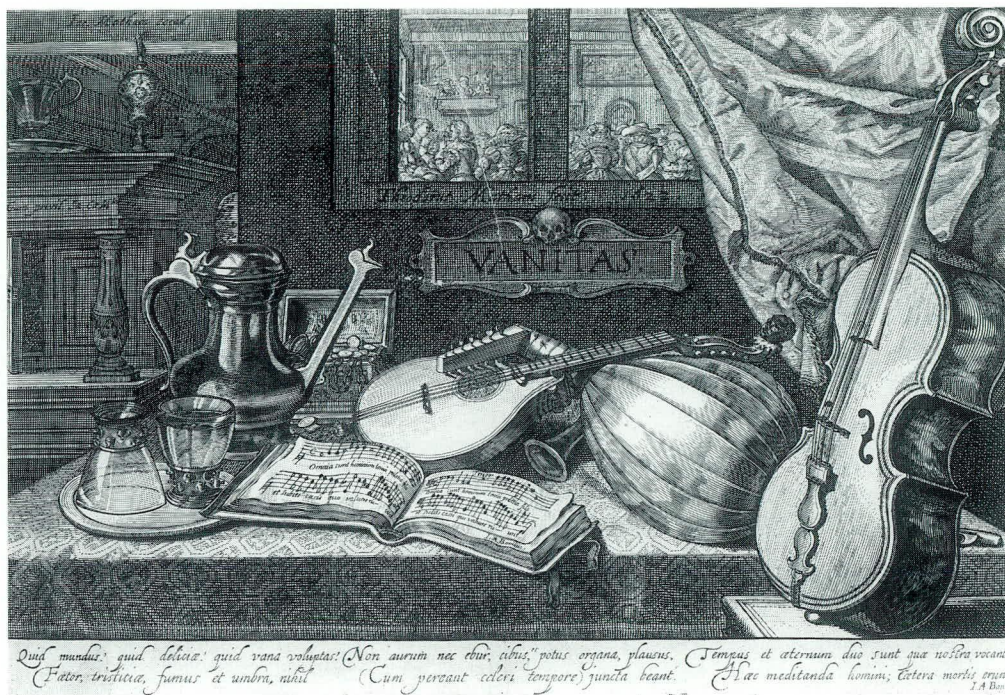
Ook de ijdelheid komt in deze tekst ter sprake. Dit aspect van de Vanitas is vaak verbonden aan bezittingen, vooral kostbaarheden, en aan roem (bejubeling).

De ledigheid wordt vaak verbeeld door objecten die het spel om geld betreffen, zoals speelkaarten en dobbelstenen. In De Heems interieur (catalogusnummer 2A) is dit aspect uitgedrukt in het triktrakspel en de geldbuidel, die eroverheen hangt.

De verschillende inhouden van het begrip Vanitas komen vaak voor in combinatie met symboliek van verlossing, bijvoorbeeld in de vorm van een vlinder als symbool van de ver-loste ziel, die uit zijn aardse omhulsel — de rups en de pop — bevrijd is, of middels een ver-wijzing naar Christus (catalogusnummers 27, 28, 29 en 32). In de zeventiende eeuw be-schouwde men het leven op aarde als voorbereiding op het ware leven in het hiernamaals.

Christus-symboliek

Symbolen van Christus kunnen op allerlei manieren in stillevens verwerkt zijn, onder meer door een directe verwijzing naar de Passie middels een crucifix (catalogusnummers 27 en 32, vergelijk nr. 35) of door met een titel te wijzen op de navolging van Christus als de juiste weg in het leven (catalogusnummer 29, vergelijk nr. 49). De meest algemene verwij-



14 JACOB MATHAM NAAR THEODOOR MATHAM, 1622

zingen vormen waarschijnlijk de druif of de wijnstok in verband met een uitspraak van Christus waarin hij zichzelf de ware wijnstok noemt,⁸⁸ en het brood en de wijn in verband met zijn uitspraak tijdens het Laatste Avondmaal, waarin het brood zijn lichaam en de wijn zijn bloed vertegenwoordigen. In het Nieuwe Testament wordt Christus gekruisigd en zijn bloed vergoten ter compensatie van de zondenlast van de mensheid.⁸⁹ Deze tekst werd de grondslag van de Eucharistie, een ritueel onderdeel van de rooms-katholieke mis. Zo werden brood en wijn verlossingssymbolen.

De Heem gebruikte in een aantal schilderijen het beeld van een druivetak over een glas (catalogusnummers 10 en 14), een tot een krans gebogen druivetak rond een glas (nr. 12), een krans van laurier (een lauwerkrans, het symbool van de eeuwige roem)⁹⁰ of één van allerlei bloemen (afb. 37b, vergelijk catalogusnummers 37 en 38). Zo'n krans is als een lofprijzing van de wijn op te vatten of als een ode aan Christus. Op een soortgelijke manier valt het wijnglas in een cartouche met bloemen of vruchten te duiden (catalogusnummer 21). In het werk van De Heems zoon Cornelis en in dat van andere schilders komen deze motieven veelvuldig terug.

Vasten

In het katholicisme gelden de vastendagen als dagen van algehele versobering en ingetogenheid.⁹¹ Van vlees, eieren, boter en kaas dient men zich dan te onthouden, maar vis, schaal- en schelpdieren, eierkoeken, krakelingen, rozijnen, noten, knollen en uien mogen wel worden gegeten. Deze gerechten komen in sommige stillevens voor en zouden dan ook met de vasten in verband kunnen staan.⁹² Rozijnen en vijgen in combinatie met noten



15 JAN JANSZ DE HEEM

en amandelen, soms ook met krakelingen, komen vooral aan het begin van de zeventiende eeuw voor in stillevens van onder meer Clara Peeters en Osias Beert. Deze traditie hield lang aan.

In het Kunsthaus te Zürich bevindt zich een aan Jan Davidsz de Heem toegeschreven schilderij (afb. 15),⁹³ waarop linksboven een cartouche is afgebeeld met de tekst:

Memoriael.

Dat is, dat ons de vasten past
Maer, tis niet; soo ghy niet vast
van sonden, quaet, en eijgen lust
Tis niet geuast, tot sielens Rust.⁹⁴

Matigheid

Een der thema's van de grote pronkstilleven is overmaat, met matigheid als antithese.⁹⁵ Al in 1614 benadrukte Torrentius het maat houden (afb. 4). Op dit schilderij komt een tekst op een blad muziek voor, die luidt: 'wat buiter maat be-staat, int onmaats qaat ver-ghaat'. De maat in de muziek is hier in verband gebracht met maat houden bij roken en drinken.

NAVOLGING VAN JAN DAVIDSZOON

Geen schilder heeft zoveel invloed uitgeoefend op de ontwikkeling van stillevens als Jan Davidszoon de Heem, de centrale figuur van de Nederlandse stillevenkunst in de zeventiende eeuw. In het begin van de jaren veertig maakten zijn grote pronkstilleven veel indruk. Geen tijdgenoot ontkwam aan zijn invloed, de grootsten onder de stillevenschilders zoals Willem Kalf en Abraham van Beyeren niet uitgezonderd. In de Nederlanden van de tweede helft van de zeventiende eeuw werd vrijwel de gehele stillevenkunst beheerst door het imago van De Heem. En ook in het werk van de grootste Hollandse stillevenschilders van de achttiende eeuw, Rachel Ruysch (1664-1750), Jan van Huysum (1682-1749) en zelfs nog Gerard van Spaendonck (1746-1822) is de invloed van De Heem duidelijk aanwijsbaar. In Frankrijk onderging een schilder als Alexandre François Desportes (1661-1743) zijn invloed.

Toen De Heem in Leiden werkte, was hij pas 22 jaar oud en niettemin al in staat tot inventies. Wat zijn vroege schuurstuk (catalogusnummer 5) betreft, het is onduidelijk of hier sprake is van beïnvloeding door Pieter Potter. In ieder geval moeten de boekenstillevens indruk op Potter gemaakt hebben, want diens Vanitas-stilleven uit de jaren dertig bevat elementen uit werk van De Heem en dat van Pieter Claesz.

De invloed van De Heem concentreerde zich vooral in drie centra: in Antwerpen, waar hij het grootste deel van zijn leven werkte; in Leiden, waar na het midden van de zeventiende eeuw een groep van De Heem-adepten rond de schilder Pieter de Ring werkte en in Utrecht, waar hij in de jaren veertig waarschijnlijk af en toe en later regelmatig kwam en waar hij van 1667 tot 1672 woonde. Daarnaast werkten in Amsterdam, in Haarlem en in andere steden schilders in de trant van De Heem. De belangrijkste onder hen tonen vaak een relatief grote onafhankelijkheid. Vele volgelingen worden in de literatuur leerlingen van Jan Davidsz genoemd, maar slechts in een enkel geval zijn archivalische bronnen bekend, die dit bevestigen. Op zich zegt dat weinig, want dit soort afspraken werd vaak ondershands gemaakt en niet op schrift gesteld. Aan het werk van Cornelis, Jan Jansz en David Cornelisz de Heem wordt afzonderlijk aandacht besteed.

Antwerpen

In Antwerpen had Jan Davidsz vele navolgers, van wie slechts enkelen als zodanig in de archieven van het gilde vermeld staan. Alleen van *Alexander Coosemans* (1627-1689), die in 1641 genoemd wordt, is werk bekend. Tot de belangrijkste navolgers in Antwerpen kunnen we verder rekenen (in alfabetische volgorde): *Theodoor Aenvanck* (1633-na 1690), de Italiaan *Andrea Benedetti* (geb. ca. 1618), *Pieter Boel* (1622-1674), *Cornelis de Brijer* (ca. 1620-na 1668), *Guilliam van Deynum* (2e helft 17e eeuw; afb. 16c), *Frans van Everbroeck* (1638-na 1672), *Guilliam Gabron* (1619-1678; catalogusnummer 44), *Jasper Geeraerts* (1620-ca. 1654), *Jan Pauwel Gillemans de Oude* (1618-1675), *Jan van den Hecke den Oude* (1620-1684), *Carstian Luyckx* (1623-na 1653; catalogusnummer 42), *Peeter van Overschee* (midden 17e eeuw) die een deel van zijn leven in Leiden werkte, *Thomas de Paep* (ca. 1630-na 1670), *Joris van Son* (1623-1667; catalogusnummer 41, afb. 16d, e) en *Peter Willebeeck* (geb. voor 1620). Tot de minder bekende kunstenaars behoren onder meer *Jan Baptist*

Dandoy (midden 17e eeuw), *Jacob Caproens* (2e helft 17e eeuw), *Andries de Coninck* (midden 17e eeuw; afb. 34c), *Jan Baptist de Crepu* (2e helft 17e eeuw), *Peeter Gysels* (1621-1690/91), *Mattheus van Helmont* (1623-1679), *Abraham van Lamoen* (midden 17e eeuw), *Pieter Nijs* (1624-1681), *Michaelina Wautiers* (midden 17e eeuw) en *Theodoor en Wouter Mertens* (midden 17e eeuw).

Enkele grote pronkstilleven van Pieter Boel zijn duidelijk op De Heem geïnspireerd, maar Boel leerde ook van Joannes Fyt en ontwikkelde uiteindelijk een persoonlijke stijl. Zijn reusachtige Vanitas-stilleven uit 1663,⁹⁶ met veel voorwerpen die op rijkdom, macht en roem wijzen, vormt de uiterste consequentie van het pronkstilleven à la Jan Davidsz de Heem.

Leiden

In Leiden werd *Pieter de Ring* (1615-1660) een lokale 'plaatsvervanger' van Jan Davidsz de Heem (catalogusnummer 43). Wellicht waren de Leidse vertegenwoordigers van de kring van de Heem De Rings leerlingen. Over *Johannes Hannot* (1633-1685) is in de literatuur weinig bekend. Veel van zijn werk ging door voor dat van Jan Davidsz de Heem of Pieter de Ring, nadat de oorspronkelijke signatuur was verwijderd of overschilderd (catalogusnummer 47). Thans zijn vijftien gesigeneerde werken van Hannot bekend, waarbij een aantal gedateerde vanaf 1654.⁹⁷ Het werk van *Nicolaes van Gelder* (ca. 1636-1677) sluit direct bij dat van De Ring aan. Gedateerde schilderijen van zijn hand zijn bekend vanaf 1660, het sterfjaar van De Ring. Over *Harmen Loeding* (geb. ca. 1637) is minder bekend. Ook zijn werk ging meestal onder een andere naam, vooral als Jan Davidsz de Heem, Pieter de Ring of Nicolaes van Gelder. Een voorbeeld is het aan Nicolaes van Gelder toegeschreven pronkstilleven uit de Heinz collectie in Washington.⁹⁸ Van Loeding zijn thans twaalf gesigeneerde werken bekend, die met zekerheid aan hem kunnen worden toegeschreven en waarvan enkele met het monogram HLD gesigeneerd zijn.

Tot de Leidse De Heem-De Ring-traditie kan nog *Johannes Borman* (midden 17e eeuw) en een deel van het werk van de latere *Jan Mortel* (ca. 1650-1719) gerekend worden. Andere kunstenaars die in Leiden in de geest van De Heem werkten, waren *Johannes Potheuck* (1626-1669) en *Matthys Naiveu* (1647-1721).

Utrecht

In Utrecht onderging *Jacob Marrell* (1613/14-1681) de invloed van Jan Davidsz de Heem (catalogusnummer 45). Dat geldt in nog sterkere mate voor *Abraham Mignon* (1640-1679), die op jonge leeftijd door Marrell uit Frankfurt werd meegenomen naar Utrecht en daar in het atelier van Jan Davidsz ging werken (catalogusnummers 46, 47).

Hendrick Schoock (tweede helft 17e eeuw) en de uit Hamburg afkomstige *Ernst Stuven* (1657-1712) waren leerlingen van Mignon, wiens werk duidelijk de sporen van de De Heem-traditie draagt. Schoock toont zich daarbij een zwakke echo van de meester. *Michiel Simons* (ca. 1620-1673) in Utrecht mengde de invloed van Abraham Bosschaert met die van De Heem. Daarbij bereikt hij een persoonlijk effect door dode vogels te schilderen in vruchten- en bloemstilleven.

Amsterdam

In Amsterdam werkte *Simon Luttichuys* (1610-1661), die enkele jaren jonger was dan De Heem en diens invloed wel onderging maar zijn persoonlijke stijl handhaafde (catalogusnummer 48). Alleen over *Elias van den Broeck* (ca. 1650-1708) is uit documenten bekend dat hij, nadat Cornelis Kick zijn leermeester was geweest, bij De Heem in huis kwam om zich verder te bekwamen. De invloed van Abraham Mignon op Van den Broeck lijkt groter dan die van De Heem. Van Mignon en Van den Broeck bestaat een werk dat beiden signeerden.⁹⁹ Het late werk van Van den Broeck toont enige overeenkomsten met werk van David Cornelisz de Heem, een parallele ontwikkeling.

Daarnaast noemt de literatuur *Maria van Oosterwyck* (1630-1693; catalogusnummer 49) en *Cornelis Kick* (1635-1681; vergelijk catalogusnummer 24) als leerlingen van De Heem. In het werk van *Jacob van Walscappelle* (1644-1727; catalogusnummer 50), die bekender werd dan zijn leermeester Kick, is de invloed van De Heem nog steeds goed waarneembaar, evenals in dat van *Rachel Ruysch* (1663-1750), die deze invloed indirect via Ernst Stuvén en Abraham Mignon onderging.

Haarlem

In Haarlem combineerde *Pieter van Roestraeten* (1629/30-1698) elementen van De Heem en Willem Kalf,¹⁰⁰ terwijl *Barend van der Meer* (1659-ca. 1700) hier in een wat vrijere stijl werkte. In het derde kwart van de zeventiende eeuw maakte *Jan Vermeulen* (ca. 1620-1674) stillevens met boeken en muziekinstrumenten.¹⁰¹ *Vincent Laurensz van de Vinne* (1629-1702) verwerkte ook andere Vanitas-objecten.

Andere kunstenaars

Jacob Rootius (1644-1681/82) uit Hoorn wordt als leerling van De Heem genoemd, maar de invloed van deze schilder lijkt beperkt. De in Maastricht geboren kunstenaar *Hendrick de Fromantion* (1630-1694) combineerde elementen van De Heem met die van Willem van Aelst. Verder werkte *Laurens Craen*, die tussen 1655 en 1664 in het gilde in Middelburg was ingeschreven, in de geest van De Heem.¹⁰²

De schilder *Theodoor Smits* komt in de literatuur ook voor onder de foutieve namen Th. Sauts en Dirck Smits of Sauts en wordt bovendien vaak verward met een zekere 'Caspar Smits', die eigenlijk *Jasper Smits* heet (beiden 3e kwart 17e eeuw), en eveneens stillevens waaronder Vanitas-stillevens schilderde.¹⁰³

Van vrijwel al deze ruim vijftig kunstenaars en daarnaast zelfs nog van anderen is in de kunsthandel ooit werk gepresenteerd onder de naam Jan Davidsz de Heem, of anders wel onder de naam 'De Heem' of 'School van de Heem'.

*Cornelis de Heem*¹⁰⁴

De belangrijkste navolger van Jan Davidsz de Heem is zijn zoon Cornelis (1631-1695), die in zijn beste werk de kwaliteit van zijn vader benadert. Cornelis schilderde vooral relatief eenvoudige composities: fruitstukken (afb. 35a), boeketten (catalogusnummer 36), festoenen (nr. 35) en guirlandes, bloemkransen om een drinkglas (nr. 37) en kleine pronkstillevens, maar ook enkele schilderijen van groot formaat.



16 CORNELIS DE HEEM, 1655

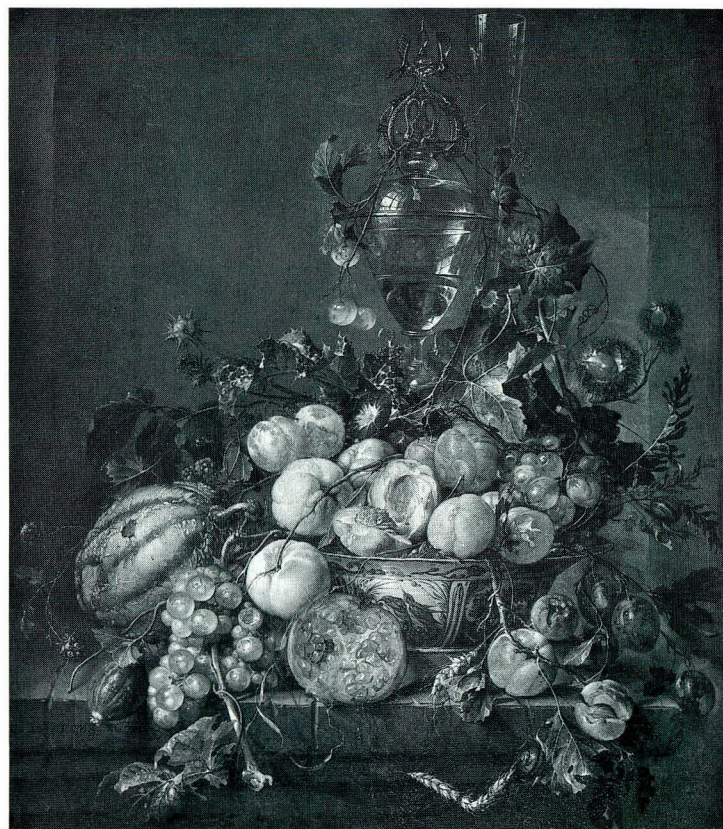
Ruim twintig werken van Cornelis zijn gedateerd, de meeste tussen 1654 en 1665 en slechts vijf in de periode daarna tot 1690. Het lijkt erop dat zijn schildertechniek zich van een meer schilderachtige naar een meer grafische ontwikkelde, zijn late werk doet daarbij vaak enigszins mechanisch en hard aan. Overigens kan men niet zonder meer stellen dat in dit opzicht van een lineaire ontwikkeling sprake is; fluctuaties komen ook voor.

Cornelis signeerde steeds in kapitalen maar niet altijd op gelijke wijze, een gegeven dat aanwijzingen kan leveren voor dateringen. Zijn vroegste werken dragen een signatuur, waarin de **D** en de **H** verbonden zijn (catalogusnummer 35 uit 1654). Zijn palet is dan nog tamelijk bont, met opvallende blauwe accenten naast de overheersende tinten rood en geel,¹⁰⁵ maar al spoedig stemt hij zijn kleuren harmonieuzer op elkaar af, waarbij hij gedurfde kleureffecten niet uit de weg gaat.

In de periode tussen 1655 en 1660 schildert hij enige grote pronkstilleven. Net als bij Jan Davidsz zijn de daarop voorkomende objecten uitgestald op een balpoottafel die met een kleed overdekt is en beslaat een gordijn een deel van de achtergrond. Bij Cornelis heeft dat gordijn een karakteristieke, hangende draperie. Dat hij in 1655 in staat was om een kleurenharmonie te scheppen en tevens het spel van licht en schaduw beheerste, blijkt uit afb. 16.¹⁰⁶ Wel ontleent hij dan nog veel aan zijn vader, wat blijkt bij vergelijking van dit schilderij uit 1655 met een werk van Jan Davidsz uit 1653 (afb. 17)¹⁰⁷ en bij vergelijking van de cata-



17 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1655



18 CORNELIS DE HEEM, 1671

logusnummers 27 en 35. De houten tafel is karakteristiek voor de schilderijen uit Cornelis' vroegere periode. In de jaren zestig schilderde hij soms een marmeren plint en in de jaren zeventig en tachtig meestal één van hardsteen met verticale groeven en vaak op een voetstuk. De nis in de achtergrond die hij in de jaren zestig introduceerde, bestaat uit steenblokken en versterkt het dan meer grafische karakter van de schilderijen (afb. 18).¹⁰⁸ Lijnen in de vorm van takken en twijgjes dragen verder bij aan het lineaire karakter van de compositie.

Het werk van Cornelis de Heem vertoont een aantal karakteristieke trekjes. Zo schildert hij een langwerpige beschadiging in de bovenrand van de plint (afb. 16). Zijn druivebladeren zijn lichter en blonder van toon dan bij Jan Davidsz, doordat hij de meeste hogingen niet in kleine accenten van toetsen dikke, pasteuze verf uitvoert maar ze met dunne verf in vaak grote partijen aanbracht, en doordat hij bruinoranje, herfstachtige tonen gebruikt. Andere kenmerken zijn de combinatie van langgerekte, purperen en van lichtgroene druiven in een compacte tros (afb. 16, 35a), een aangesneden meloen waarop een scheefgezakt schijfje kleefte en een door het glas heen zichtbare dekselrand van een glasbokaal (afb. 18; vergelijk catalogusnummer 12). Het werk van Cornelis is doorgaans gemakkelijk te onderscheiden van dat van Jan Davidsz. Niettemin kan men schilderijen van Cornelis onder de naam Jan Davidsz in musea aantreffen.¹⁰⁹



19 JAN JANSZ DE HEEM

Jan Jansz de Heem

Van Jan Jansz de Heem (1650-na 1695) is nog onvoldoende bekend om een duidelijke karakteristiek van zijn werk te geven. Zijn composities zijn grotendeels aan zijn vader ontleend en bevatten ook elementen uit die van zijn negentien jaar oudere halfbroer Cornelis, die wel bijgedragen zal hebben aan zijn ontwikkeling als stillevenschilder.

Het belangrijkste houvast bij toeschrijvingen vormen de gesigioneerde werken die later dan 1684, dus na de dood van Jan Davidsz, gedateerd zijn. Dat zijn echter slechts enkele schilderijen. Jan Janszoons signatuur lijkt erg veel op die van zijn vader, zolang die geen D (van Davidsz) achter de J plaatste. Het zijn meestal varianten op J. De heem. Maar Jan Davidsz signeerde op veel meer verschillende manieren. Jan Jansz signeerde ook met een monogram. Tussen de werken van Jan Jansz en die van Jan Davidsz bestaat een aantal opmerkelijke verschillen. Jan Janszoons belichting is vlakker, de bloemen en vruchten zijn compacter, de objecten meer lineair geschikt, de toon is blonder en de kleuren steken meer af, er is minder gebruik gemaakt van glacijs en veel van vlakke hogingen op metalen en bladeren, de bladeren zijn vaak gespreid en weinig gewelfd of gekromd en de druiven zijn weinig transparant geschilderd. Een typisch voorbeeld van zijn werk geeft afb. 19.¹¹⁰ Het oeuvre van Jan Jansz omvat enkele bloemstukken, cartouches — waarvan hij er één met bloemen en vruchten samen met zijn vader maakte —¹¹¹ en vooral fruitstukken en pronkstillevens (catalogusnummer 34), waarbij enkele met grote afmetingen. In een aantal gevallen combineerde hij een bloemenvaasje met vruchten en objecten.



20 DAVID DE HEEM

David Cornelisz de Heem

Het werk van David Cornelisz de Heem (1663-vóór 1714) komt in veel opzichten overeen met het werk van zijn vader Cornelis. In zijn beginperiode toont het soms een kwaliteit, die het beste werk van Cornelis benadert (catalogusnummer 38). Davids latere werk, vooral bloemstukken, -guirlandes en -festoenen, is in een veel grafischer stijl geschilderd en doet dikwijls nogal hard aan. Vrij veel werk van David gaat voor dat van Jan Davidsz door. Aan de signatuur is dan veelal voor de eerste letter D een J toegevoegd.¹¹² David de Heem signeerde sommige werken met een monogram, bijvoorbeeld enkele Vanitas-stillevens, waaronder een aan Jan Davidsz de Heem toegeschreven werk (afb. 20),¹¹³ met de optimistische tekst 'NON OMNIS MORIAR', Ik zal niet volledig sterven.¹¹⁴

STAND VAN HET DE HEEM-ONDERZOEK

Het onderzoek heeft grote verschuivingen teweeggebracht bij de toeschrijving van schilderijen. Het aantal werken dat met zekerheid aan Jan Davidsz zelf kan worden toegeschreven, is een fractie van wat ooit voor zijn werk doorging. Vele schilderijen blijken door zijn zoons, zijn leerlingen of door navolgers te zijn gemaakt. Bronnenmateriaal is ruim aanwezig maar vermeldingen in oude inventarissen en veilingcatalogi bieden dikwijls weinig

houvast als men ze wil vergelijken met thans bekend werk, daar de genoteerde gegevens dikwijls uiterst summier zijn. Het voor dit onderzoek opgezette computerprogramma is in staat om gegevens van diverse aard te vergelijken en vormt in bepaalde gevallen een nuttig hulpmiddel.¹¹⁵

In deze catalogus zijn lang niet alle voorlopige resultaten van het onderzoek vermeld. In een aantal gevallen zijn ze aangestipt. Van het onderzoek naar de signaturen, dat van grote betekenis bleek bij de datering, is bijvoorbeeld geen melding gemaakt.¹¹⁶ Hoewel reeds veel materiaal verzameld is, kon dit onderzoek nog niet geheel worden afgerond, daar het nog een nieuwe ronde van diepgaande technische analyse vereist. De resultaten van deze en andere, meer technische onderzoeken zullen in het werk betreffende De Heem dat op stapel staat, aan bod komen. Hierin zullen ook oevrecatalogi van Jan Davidsz, Cornelis, Jan Jansz en David Cornelisz de Heem worden opgenomen.¹¹⁷

Het is nog niet gelukt het oeuvre van Jan Davidsz volledig te zuiveren van verkeerde toeschrijvingen. Een aantal vragen blijft over om in de naaste toekomst op te lossen. Eén daarvan is de afgrenzing van het werk van Jan Jansz de Heem. De tentoonstelling zal de gelegenheid bieden tot nader onderzoek en daardoor mogelijk een aanzet tot enkele antwoorden geven; het is een goede gelegenheid tot vergelijking van origineel materiaal.

In veel gevallen kon aan Jan Davidsz de Heem toegeschreven werk op naam van andere kunstenaar gebracht worden. Dit leidde ertoe dat van een aantal kunstenaars, van wie tot nu toe weinig bekend was, een beter beeld gegeven kan worden. Dat geldt onder meer voor Guiliam van Deynum, Johannes Hannot, Harmen Loeding, Michiel Simons, Hendrick Schoock, Ernst Stuvén en Hendrick de Fromantieu.¹¹⁸ De relatie met het werk van De Heem kreeg bijzondere aandacht, wat tot het inzicht leidde dat vele kunstenaars zijn ideeën en ontwikkelingen op de voet volgden. De catalogus geeft daarvan een aantal voorbeelden.

Een der grootste problemen bij het De Heem-onderzoek is van psychologische aard. Eigenaren van schilderijen hopen vaak dat zij een origineel werk van De Heem of op zijn minst van één van zijn belangrijke adepten bezitten. Soms verkeert een schilderij, dat op naam van een grootheid staat, al decennia in de familie. Helaas is het aantal ten onrechte aan De Heem toegeschreven werken talrijk en dat betekent wel eens een teleurstelling. Ik vertrouw erop dat verzamelaars en handelaren er een eer in stellen de waarheid onder ogen te zien.

NOTEN

- 1 Deze werden in 1928 herzien door Hofstede de Groot; in 1954 en 1956 volgden oevrecatalogi van Grant waarin het aantal dubieuze toeschrijvingen legio is.
- 2 In 1945 publiceerde Vroom een nog zeer onvolledige lijst van schilderijen van 'monochrome banketjes'. In 1955 gaf Hairs een lijst van Vlaamse bloemstillevens en in 1956 Greindl van overige Vlaamse stillevens, deze waren nog niet gebaseerd op grondig kritisch onderzoek. Eerst in 1956, één en een kwart eeuw na Smith, schreef Müller een boek over de Tsjechisch-Duitse stillevenschilder Georg Flegel, en daarop volgden andere biografieën met catalogi, van wisselend gehalte. Een der hoogtepunten is het werk van Grisebach over Willem Kalf uit 1974.
- 3 Met het aanleggen van een aanzienlijke collectie foto's, detailfoto's, dia's en reproducties begon ik in 1970. Veel duplicaten werden afgestaan aan het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag. Ik maakte gebruik van de documentatie van dit bureau en van onder meer het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in Brussel, de Witt Library in Londen, de Frick Collection in New York en van enige musea en kunsthandelaren.
- 4 Voor de bronnen van biografische gegevens zie p. 226 e.v.
- 5 Vergelijk Miedema 1981, pp. 139-141; het begrip werd ook in ruimere zin opgevat voor nieuwe ideeën voor een compositie of voor het zonder voorbeeld vanuit de herinnering werken.
- 6 Vergelijk Segal 1988a, pp. 15-16. De term pronkstillevens wordt soms gereserveerd voor schilderijen van grote afmeting, maar in dat geval is de maat, die als grens zou moeten dienen, onduidelijk.
- 7 Bijvoorbeeld: Von Wurzbach 1906, deel 1, p. 658, die Van der Ast als leermeester noemt; Von Bode 1917, p. 289.
- 8 Doek, 41 x 62 cm, gesigneerd en gedateerd; verzameling Martin Schubart, Dresden; veiling Hugo Helbing, München, 21-10-1899, nr. 29, met afb. (waarnaar afb. 2 van deze catalogus).
- 9 Bredius 1890, p. 131; tentoonstellingscatalogus Utrecht 1894, nr. 1.
- 10 RKD, Den Haag; vergelijk Meijer 1988, p. 6 n. 3.
- 11 Later werden door Van der Ast voornamelijk grote formaten op doek geschilderd.
- 12 Vergelijk diens vruchtenstillevens: 1) koper, 23½ x 32 cm, gesigneerd en gedateerd 1623, Centraal Museum, Utrecht; museumcatalogus 1952, nr. 3; Bol 1960, nr. 58, pl. 42; 2) paneel, 43,8 x 60,8 cm, gesigneerd en gedateerd 1625, particuliere verzameling, Engeland; tentoonstellingscatalogus Norfolk 1988, p. 23 afb. 21; Bol 1960, nr. 59.
- 13 Als Jan Davidsz de Heem onder meer bij Von Bode 1883, p. 215; Bergström (1947) 1956, pp. 192-193, afb. 164 (waarbij hij genoemd werk verwacht met een ander schilderij; de foutieve herkomst werd sindsdien door anderen in publicaties overgenomen). Meijer 1988 (p. 36 n. 3) meent dat het schilderij een werk is uit de omgeving van Jan van Kessel, wat betekent dat het ongeveer dertig jaar later ontstaan zou zijn.
- 14 Bijvoorbeeld: paneel, 82,5 x 53,2 cm, getekend 'A · Bosschaert · 1629 ·', particuliere verzameling. Ook een schilderij met een bloemenvaas en een mand met bloemen, koper, 44 x 67 cm, getekend 'A · Bosschaert · fecit · 1633 ·', particuliere verzameling; Bol 1960, p. 96 nr. 28. Soortgelijke composities vinden we bij Jacob Marrell in 1637, bijvoorbeeld: paneel, 76 x 58 cm, getekend 'J Marrell / Fe 1637', particuliere verzameling; van deze compositie bestaat een aantal versies, waarvan één een uitgebreid Vanitas-stilleven met bloemstuk uit hetzelfde jaar is, zie noot 17.
- 15 Doek, 69 x 58 cm, inventarisnummer R.F. 39-10; museumcatalogus 1979, p. 68, als Jan Jansz de Heem en 1685; zo ook in de tentoonstellingscatalogus Caen & Paris 1990-91, p. 306, nr. 0.40. De toeschrijving aan Jan Davidsz is de traditionele, en wordt onder meer gevolgd door Hairs (1965, p. 386; 1985, deel II, p. 30, beide keren met het jaartal 1640); Greindl (1956, p. 173; niet in de 1983 editie) en Meijer 1988, pp. 35, 36 n. 7.
- 16 Vergelijk afb. 9 en de catalogusnummers 2, 2A, 3, 4, afb. 3a, 3b, 4a en 6a.
- 17 Doek, 93 x 80 cm, getekend 'Jacob. Marrell. / fecit. Anno. / 1.6.37 / In / Francofurt', Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, inventarisnummer 2586. Jacob Marrell werkte afwisselend in Utrecht en in Frankfurt am Main.
- 18 Doek, 149 x 203 cm, getekend 'IOHANNES.DE.HEEM. F.A. °.1640 en op het meslemmet IDH (in monogram), inventarisnummer 1321; museumcatalogus 1979, p. 68, met afb.
- 19 Paneel, 117½ x 165½ cm, gesigneerd en gedateerd, Yale University Art Gallery, New Haven (Mass.), inventarisnummer 1937.36; met diverse teksten in het schilderij.
- 20 Zie voor de invloed van Dürer op het ontstaan van deze Vanitas-voorstellingen, en dus op de traditie van Vanitas-stillevens: Segal 1989.
- 21 Paneel, vrijwel rond, 52 x 50½ cm, getekend met een monogram en gedateerd, Rijksmuseum, Amsterdam, inventarisnummer A 2813; museumcatalogus 1976, p. 543, met afb.
- 22 Het toepassen van zulke teksten was niet nieuw, en komt ook voor in zestiende-eeuwse voorlopers van de Vanitas-stilleventraditie, en in een Vanitas-gravure van 1599 door Jacob Matham naar Carel van Mander. De ronde vorm van Torrentius' stilleven doet denken aan een spiegel — deze waren toentertijd veelal rond van vorm. Het is denkbaar dat de schilder de ideeën van matigheid en Vanitas door deze vorm met bijbehorende connotaties wilde versterken. Hij besloot in ieder geval het notenschrift niet in spiegelbeeld af te beelden. Voor de samenhang van het schilderij met een embleem van Roemer Visscher, uitgegeven in hetzelfde jaar, zie De Jongh 1967, pp. 56-60. Deze samenhang toont aan dat ideeën snel werden overgenomen. Mogelijk is ook dat Torrentius door de vorm van zijn schilderij een link met emblemen wilde leggen: afbeeldingen van emblemen zijn soms rond, bijvoorbeeld die van Crispyn de Passe de Jonge in de in 1611 en 1613 uitgegeven embleemboeken van Rollenhagen.
- 23 Bredius 1909, p. 38: archivalia uit 1627.
- 24 Portretten, vooral gravures van de eerste decennia van de zeventiende eeuw zijn vaak in een ovalen vorm uitgevoerd. De betekenis van de Vanitas-stillevens van 1614 en 1621 zien we reeds weerspiegeld in een gravure van 1622 met muziekinstrumenten en bladmuziek door de Haarlemmer Jacob Matham naar een ontwerp van zijn in 1606 geboren en op dat moment dus nog jonge zoon Theodoor, afb. 14.
- 25 Het album in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag; vergelijk Bergström (1947) 1956, pp. 160-161, afb. 136.

- 26 Paneel, 89½ x 122 cm, gesigneerd en gedateerd, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, inventarisnummer 1351; museumcatalogus 1983, pp. 51-52, met afb.
- 27 Doek, 69 x 122 cm, getekend in monogram en gedateerd, Musée du Louvre, inventarisnummer R.F. 39-11. Tussen dit werk en de gravure van vader en zoon Matham uit 1622 (afb. 14) bestaat een duidelijke betrekking.
- 28 Paneel, 24 x 36 cm, getekend in monogram en gedateerd, Metropolitan Museum of Art, New York, inventarisnummer 49.107 (Rogers Fund); museumcatalogus 1980, deel 1, p. 28 (als gedateerd 1623), deel III, p. 409 afb.
- 29 Paneel, 45½ x 69½ cm, gesigneerd en gedateerd, Museum Bredius, Den Haag; museumcatalogus 1980 (A. Blankert), pp. 62-63, met afb.; Vroom 1980, deel 1, afb. 65, deel 2, p. 65 nr. 325; in vroegere literatuur met 1621 als datering. Hier blijkt duidelijk dat Heda aanvankelijk Claesz navolde. De roemer staat bijna overdreven scheef tegen de schedel; zulke overdrijvingen wijzen vaak op navolging. Het scheef geplaatste glas komt al in een werk van Claesz uit 1624 voor, vergelijk Segal 1988a, p. 122 afb.
- 30 Paneel, 37,9 x 63,5 cm, getekend *Johannes de heem fecit* 1629, particuliere verzameling, Engeland.
- 31 Bijvoorbeeld in een werk in het Frans Halsmuseum in Haarlem, paneel, 59 x 79 cm, gesigneerd en gedateerd 1633, inventarisnummer 705; museumcatalogus 1969, p. 33, afb. 62; Vroom 1980, nr. 337. Verder in een werk dat tevens door Cornelis Mahu getekend is: doek, 106 x 109 cm, getekend *HEDA · 1635 ·* en met een monogram van Mahu met een familieteken (omgekeerde 4), Kunsthandel Bruno Meissner, Zürich; hierin kan men een bewijs zien voor de leertijd van de Antwerpenaar Mahu bij Heda. (Een vergelijkbaar monogram komt voor op een schilderij van Cornelis Mahu in het Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, inventarisnummer 802, dat op naam van Willem Claesz Heda staat maar een valse signatuur heeft; hierin zijn enkele overeenkomende elementen te herkennen.) Een sterke overeenkomst met de tinnen kannen van Den Uyl meen ik onder meer te zien in de uitwerking van de reflecties als witte, spetterige 'hogingen' of als vaag op een uil lijkende vormen. Ook als Den Uyl deze veel voorkomende reflecties niet bedoeld zou hebben als een verwijzing naar zijn naam, zijn ze karakteristiek. Vergelijkbare reflecties vindt men slechts sporadisch in werk van Claesz of Heda.
- 32 Samenwerking wordt wel onderkend bij Antwerpse kunstenaars, en was daar waarschijnlijk algemener.
- 33 Bredius 1893, pp. 44, 45.
- 34 Dat gold niet alleen voor De Heem, vergelijk de teksten met betrekking tot Jacob Marrell, Hendrick Hondius, Torrentius en Theodoor Matham (noten 17, 20 t/m 21).
- 35 Doek, 175 x 256½ cm, gesigneerd, figuur toegeschreven aan Cornelis de Vos, Norton Simon Museum, Pasadena, inventarisnummer F.73.16.P; museumcatalogus 1989, p. 75 afb.; Robels 1989, pp. 205-206, nr. 41, met afb.
- 36 Bijvoorbeeld: Pieter Aertsen, 'Keukenstuk met Christus in het huis van Martha en Maria', paneel, 126 x 200 cm, gesigneerd en gedateerd 1553, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, inventarisnummer 1108, museumcatalogi 1962, p. 17 en 1972, p. 35 afb.; Joachim Beuckelaer, 'Keukenstuk met Emmaüsgangers', paneel, 110 x 169 cm, Stichting P. & N. de Boer, Amsterdam, Segal 1983a, p. 110 nr. 2, met afb.
- 37 Vergelijk Van Luttermvelt 1947, p. 50.
- 38 Doek, 158 x 217 cm, gesigneerd en gedateerd, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, inventarisnummer 4731; museumcatalogus 1984, p. 399, met afb.; vergelijk Segal 1988a, pp. 18-19, afb. 1.3. In dit werk zien we een wisselwerking met David Teniers de Jonge.
- 39 Bijvoorbeeld een festoen van 1638 met groenten, een guirlande van 1640 en een cartouche van 1643, alle gesigneerd en gedateerd, respectievelijk: doek, 186 x 60 cm, Museo del Prado, Madrid, inventarisnummer 1853, museumcatalogus 1975 (M. Díaz Padrón), p. 425, afb. p. 292; doek, 58 x 88½ cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, inventarisnummer 3044, museumcatalogus 1984, p. 300, met afb., Warner 1928, nr. 103a, met afb.; paneel, 120 x 82 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen, inventarisnummer 6401, museumcatalogus 1973, p. 184.
- 40 Paneel, 83 x 59 cm, gesigneerd, het portret toegeschreven aan Gonzales Coquez, Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, inventarisnummer 803; museumcatalogus 1988, p. 343, met afb.; Warner 1928, nr. 89b, met afb.
- 41 Loterij van Jan de Bondt in Wijk bij Duurstede, 1649, volgens Obreen 1879, deel 2, pp. 83-91: de werken van De Heem, nrs. 55 en 155 voor 66 en 200 gulden, de kopieën, nrs. 28, 61, 67, 68 en 154 voor prijzen tussen 12 en 50 gulden, de kopie naar de Jonge De Heem, nr. 14 voor 10 gulden.
- 42 Bij Forchoudt, volgens Denucé 1931, p. 94: 3 stuks à 6 gulden, p. 142: 6 gulden, p. 175: 3 rijksdaalders.
- 43 Paneel, 27 x 39½ cm, getekend *T. v. APSHOVEN*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inventarisnummer 1217, museumcatalogus 1930, pp. 100-101; paneel, 28½ x 37½ cm, vals getekend *I. De heem 1659*, Hermitage, Leningrad, inventarisnummer 3727; Fechner 1981, afb. 72-73 (als Cornelis de Heem). Van hetzelfde schilderij zijn nog twee kopieën bekend.
- 44 Het origineel: paneel, 46½ x 58½ cm, getekend *J. De heem f. A° 1642*, museumcatalogus 1980, p. 65, afb. 36, Segal 1983a, nr. 34; de kopie: Castello Sforzesco, Milaan, paneel, 49 x 61 cm, getekend *J. De heem fe. A° 1642 en P. de neeffec.*, Hoogewerff 1932, p. 173 n. 63.
- 45 Het origineel: paneel, 34 x 49½ cm, getekend *J. De heem-A° 1652*, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, inventarisnummer Sp. 392, museumcatalogus 1951, p. 123, nr. 293, met afb.; de kopie: paneel, 34 x 51 cm, getekend *J v kessel 1653*, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, inventarisnummer 6443, tentoonstellingscatalogus Bordeaux 1978, nr. 44, met afb.
- 46 Mogelijk is het origineel (door mij niet gezien): koper, 22¼ x 28¼ cm, met resten van een signatuur, Veiling Mak van Waay 166, Amsterdam 8-2-1966, nr. 177, met afbeelding; de kopie: paneel, 25 x 37 cm, getekend *J v kessel. fecit / anno. 1653.*, particuliere verzameling, Frankrijk; de versie: doek, 31 x 44 cm, getekend: *J. v. kessel f. / A. 1653*, Palazzo Pitti, Florence, inventarisnummer 1890-1119; nog een andere versie bevindt zich in een particuliere verzameling.
- 47 Het origineel: doek, 82 x 116 cm, Bergström (1947) 1956, afb. 171, getekend en gedateerd 1654, verzameling Koning van Zweden, Stockholm (deze catalogus, afb. 14c); de kopie: doek, 85½ x 117 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inventarisnummer 1221, museumcatalogus 1887, p. 390, Warner 1928, nr. 57b. met afb.
- 48 Paneel, 48½ x 64 cm, inventarisnummer M 1972.67.1; Davidson 1980, pl. 5.

- 49 Van den Branden 1883, p. 864.
- 50 Hairs 1955, p. 222; 1965, p. 387, 1985, deel II, p. 31; genoemd in inventaris van Aartshertog Leopold-Wilhelm in Wenen, 1659, deel II, nr. 99, met deze toeschrijvingen.
- 51 Gemeentearchief Utrecht, nr. 0015013, notaris van Eck, fol. 207r-208v, 1-3-1669; zie Lijst documenten, p. 230. 1 pond Vlaams is 6 gulden.
- 52 Houbraken, deel I, p. 210. Woermann beargumenteert zijn opvatting in een museumcatalogus van de Gemäldegalerie Alte Meister te Dresden en in Woermann 1888, pp. 344-345, naar aanleiding van de Dresdense inventarisnummers 1260 (catalogusnummer 26), 1266 en 1267 (catalogusnummer 31).
- 53 Toman 1888a, kol. 607-610.
- 54 Von Wurzbach 1906, deel I, p. 657.
- 55 Hairs 1955, p. 189 n. 130 en in latere drukken.
- 56 Vergelijk Segal 1990, p. 218.
- 57 De schilderijen in musea (* in deze catalogus): 1) doek, 74 x 60 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inventarisnummer A 138, museumcatalogus 1976, p. 263, met afb., * nr. 24; 2) paneel, 47,5 x 37 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, inventarisnummer 105, museumcatalogus 1984, p. 135, met afb.; 3) doek, 67 x 56 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inventarisnummer 1260, museumcatalogus 1982, p. 202, met afb., 58 nr. 26; 4) doek, 85½ x 67½ cm, idem, inventarisnummer 1266, cat. p. 203, met afb.; 5) doek, 100 x 75½ cm, idem, inventarisnummer 1267, cat. p. 203, met afb., * nr. 31; 6) doek, 58.8 x 80 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, inventarisnummer 361, museumcatalogus 1966, p. 139, afb. in *Bildband* I, p. 281; 7) doek, 82 x 69½ cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig, inventarisnummer 653, museumcatalogus 1979, p. 84; 8) doek, 90 x 68 cm, idem, inventarisnummer 1578, cat. p. 54, afb. p. 301; 9) paneel, 37 x 47 cm, Nationalmuseum, Stockholm, inventarisnummer 453, museumcatalogus 1958, p. 89, met afb.; 10) doek, 90 x 74½ cm, Galleria Sabauda, Turijn, inventarisnummer 419; 11) doek, 113 x 131 cm, verzameling Prins van Liechtenstein, Vaduz, inventarisnummer 926, * nr. 19.
- 58 De Vlaamse stillevenschilder Jan Philips van Thielen voegde een R toe aan zijn naam voor Rigouldts, de familienaam van zijn moeder.
- 59 De meeste doeken tellen 12 tot 16 draden per cm, de grovere doeken hebben doorgaans draden die minder regelmatig van dikte zijn dan de fijnere doeken.
- 60 Vergelijk Van de Wetering 1982, pp. 18-19.
- 61 Ook deze bestaat uit aardpigmenten. De rode ondergrond werd vaker toegepast in portretten en in Italië in vele typen schilderijen.
- 62 Het doodverven is een onderschildering of eerste opzet in olieverf, veelal in bruin of grijs, maar ook wel in kleur; vergelijk Vey 1960, p. 195; Van de Wetering 1982, pp. 21-23.
- 63 Inventaris naar aanleiding van de dood van Marrell's echtgenote Catharina Eliot; Bredius 1915, deel I, p. 113.
- 64 Mijn fragmentaire kennis van de pigmenten dank ik vooral aan de samenwerking met enkele restauratoren; met name wil ik Hélène Kat, restaurator aan het Rijksmuseum, noemen.
- 65 Groen 1987, p. 108. De meest toegepaste groene pigmenten voor bladgroen zijn koperverbindingen.
- 66 Vergelijk Van de Wetering 1982, pp. 25-26.
- 67 Doek, 59,3 x 92,6 cm, getekend *J-De heem fA° 1646*, Toledo Art Museum, Toledo (Ohio), inventarisnummer 55.33; museumcatalogus 1976, p. 75, pl. 123.
- 68 Doek, 67½ x 92½ cm, getekend *J-De heem f/1653*, Paleis Schleissheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inventarisnummer 2082; museumcatalogus 1980, p. 27, met afb.
- 69 Doek, 75 x 105 cm, getekend *J. De heem f*, museumcatalogus 1972, p. 211, afb. p. 108; Segal 1988a, nr. 39, met afb.; tentoonstellingscatalogus Rotterdam 1989, nr. 18, met afb.
- 70 Vergelijk Champier 1925, pl. 37, 40.
- 71 Paneel, 49 x 64 cm, gesigineerd, inventarisnummer 2090; museumcatalogus 1975, p. 154, afb. p. 108.
- 72 Segal 1988a, pp. 195-196.
- 73 Met dank aan Frans Brüggem te Amsterdam die dit opmerkte. Blokfluiten uit één stuk buxus-hout werden tot diep in de zeventiende eeuw gemaakt, kleinere (tot ongeveer 25 cm) tot ca. 1700.
- 74 Voor een studie over de muziekinstrumenten bij De Heem: De Mirimonde 1971.
- 75 Vergelijk Dexel 1962, p. 246 afb. 420; Isings 1966, afb. 74; Schrijver 1980, pp. 53 afb. 27, 68 afb. 33-34.
- 76 Vergelijk Brongers & Wijnman 1968; met het talrijke materiaal in mijn documentatie kan de studie aanmerkelijk verfijnd worden.
- 77 Baart et al. 1984.
- 78 Met dank aan Frides Laméris te Amsterdam voor zijn aanwijzingen betreffende het glaswerk.
- 79 Meer bijzonderheden over het smeedwerk in Segal 1988a, in verband met De Heem in hoofdstuk 8.
- 80 Meermalen heb ik tot mijn verbazing moeten constateren, dat mijn interpretaties door anderen als definitieve uitspraken uitgelegd worden, veelal met uit het verband gerukte duidingen van de afzonderlijke objecten. In deze gevallen lijkt men over de toelichting heengelezen te hebben.
- 81 Cats, *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijd*, Voor-reden, p. [4].
- 82 Segal 1986a; 1988a, pp. 34-35.
- 83 Cats 1632, Voor-reden, p. [7].
- 84 Bijvoorbeeld Bergström 1956, p. 155; Segal 1990, pp. 30-34.
- 85 Hollstein, deel XI, p. 253, nr. 36.
- 86 Fischer 1975, pp. 62-65.
- 87 De eindfrase, 'caetera mortis erunt', komt eerder voor bij Jacob Hoefnagel op de titelpagina van het vierde deel (Pars Quarta) van zijn *Archetypa* [...] uit 1592, ook in verband met Vanitas.

- 88 Joh. 15:1,5; 14:7; Melito van Sardes, cap. 100, in Pitra 1865, p. 453, en vele andere bronnen; vergelijk Segal 1983a, p. 42, Engelse editie p. 39.
- 89 Mattheus 26:26-28; Marcus 14:22-24; Lucas 22:19-20.
- 90 Onder meer in teksten van Ovidius (*Metamorfosen* 1, 560), voor dichters ook bij Homerus, Hesiodes en Horatius. Omdat de soort winterhard is, geldt hij als symbool van onsterfelijkheid, bijvoorbeeld bij Gregorius de Grote, *Moralia* 30, 20, in Migne, deel 76, kol. 560.
- 91 Het vasten in het Christendom is voortgekomen uit de joodse vastencultuur en beroept zich op het vasten van Christus, onder meer in de woestijn. De veertiendaagse Grote Vasten bij de katholieken is bedoeld als boete ter voorbereiding van het Paasfeest.
- 92 Voorbeelden van teksten in oude handschriften bij Pleij 1983, pp. 249, 253-254; Kavalier 1990, pp. 14 n. 13, 86 n. 35.
- 93 Deze toeschrijving is m.i. onjuist. Argumenten voor de toeschrijving aan Jan Jansz de Heem geeft de tekst bij catalogusnummer 11; in dit geval zijn ook de vorm en de schrijfwijze van de signatuur typisch voor Jan Jansz.
- 94 Doek, 42 1/2 x 56 1/2 cm, getekend onder de tekst *J. De Heem F*; C. Klemm in museumcatalogus 1988, pp. 42-43, nr. 13, met afb. Mijn transcriptie wijkt iets af van de catalogus-tekst.
- 95 Dit onderwerp is uitgebreid behandeld in Segal 1988a, met betrekking tot De Heem in hoofdstuk 8.
- 96 Doek, 207 x 261 cm, gesigineerd en gedateerd, Musée des Beaux-Arts, Lille, inventarisnummer p78; museumcatalogus 1970, pp. 98-99, nr. 41, met afb.
- 97 Voor Hannot zie Segal 1988a, p. 161-162.
- 98 Doek, 110 x 91 1/2 cm, getekend met monogram op een ring (zie catalogusnummer 43); catalogus Washington 1989 p. 107 nr. 16, met afb. (met verkeerde maten). Aan Pieter de Ring toegeschreven is een werk dat voorheen in het Atkins Museum of Fine Art in Kansas City (Missouri) was: paneel, 43 x 36,8 cm, veiling Christie's, New York, 2-6-1988, nr. 131, met afb.; De Jongh et al. 1982, nr. 14, met afb.
- 99 Doek, 63 1/2 x 53 1/2 cm, tentoonstelling *Natures mortes*, Galerie Jacobs, Brussel 1951, nr. 17, pl. III nr. 4. (Het origineel is mij niet bekend.)
- 100 Van Roestraeten werkte een deel van zijn leven in Engeland, en onderscheidt zich door zijn 'theestilleven' met theegeeren en soms met serviesgoed voor chocolade.
- 101 De schilder signeerde meestal J. Van Meulen of J.V. Meulen, soms J. van der Meulen, vergelijk Vermeers signatuur.
- 102 Voor het werk van Craen: Segal 1984a, pp. 81-83.
- 103 Beide schilders tekenden voluit of met een monogram TS of IS. Jasper Smits werd ook wel Gaspar Smits genoemd en verward met Johannes Smits. Van Jasper Smits zijn mij negen stilleven bekend. Waarschijnlijk is hij dezelfde persoon als de 'Monogrammist IS', een portret- en interieurschilder; vergelijk Bernt 1979, deel 2, nrs. 854-856.
- 104 Dit tekstdeel is in samenwerking met Machtelt Israëls tot stand gekomen.
- 105 Nagler 1838, p. 34, merkte reeds op dat Cornelis de Heem de beste soort ultramarijn toepaste, een kleur waarvan de intensiteit toeneemt met de tijd.
- 106 Doek, 96 x 119 cm, getekend *C. DE. HEEM. f. A° 1655*; in de handel.
- 107 Paneel, 35,2 x 51,8 cm, getekend *J- heem f- A° 1653*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, inventarisnummer M.86.95; museumcatalogus 1987, p. 49, met afb.
- 108 Doek 66 x 54 cm, getekend *C. DE. HEEM. f. 1.6.7.1*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, inventarisnummer 1914; museumcatalogus 1984, p. 134 met afb.; Warner 1928, nr. 40a met afb.
- 109 Bijvoorbeeld: 1) doek, 58,2 x 48,8 cm, Schloß Fasanerie, Fulda, inventarisnummer 412; museumcatalogus 1979, pp. 40-41, 96-97 met afb.; 2) doek, 64,9 x 53,7 cm, idem, nr. 357; idem pp. 39-40, 94-95 met afb.; 3) paneel, 46 x 62 cm, gedateerd 1659, Musée Fabre, Montpellier, inventarisnummer 837.1.38; 4) koper, 63 x 49 cm, Kunsthaus Zürich, Stiftung B. & D.M. Koetser; museumcatalogus 1989, pp. 44-45, nr. 40, met afb.
- 110 Paneel, 47 1/2 x 64 cm, getekend *JDe heem. f. (J en D aaneen)*, Kunsthandel Müllenmeister, Solingen, catalogus 1989-90, met afb.
- 111 Doek, 98 1/2 x 77 cm, getekend *J D De heem R*, particuliere verzameling; tentoonstellingscatalogus London 1987, nr. 31, met afb.
- 112 Bijvoorbeeld een bloemstuk: doek, 79 x 46 cm (versmald), getekend *[J.] D. DE HEEM*, Staatliches Museum Schloß Mosigkau, inventarisnummer 34; museumcatalogus 1988, pp. 18-19, nr. 12, afb. 9.
- 113 Doek, 42 x 56 cm, getekend met monogram *DDH*, verzameling Graven Schönberg, Pommersfelden, inventarisnummer 230; tentoonstellingscatalogus Nürnberg 1988, nr. 334, met afb.
- 114 De tekst is ontleend aan Horatius' ode 'Aere perennius', 3,30,6, en refereert aan de roem die eeuwig is; vergelijk Becker 1979, pp. 455-456.
- 115 In het systeem worden niet alleen technische gegevens, zoals drager, maten, locaties en literatuur opgeslagen en vergeleken, maar ook compositorische elementen.
- 116 Het materiaal omvat detailfoto's en tekeningen met beschrijvingen van gedetailleerde waarnemingen.
- 117 Liesbeth Helmus zal vermoedelijk meewerken aan de archivalia en de biografieën van kunstenaars rond De Heem, Machtelt Israëls zal bij het onderzoek betrokken zijn.
- 118 Een deel van hun werk was toegeschreven aan andere kunstenaars rond De Heem.

DE BIOGRAFIE VAN JAN DAVIDSZ, CORNELIS JANSZ, JAN JANSZ EN DAVID CORNELISZ DE HEEM

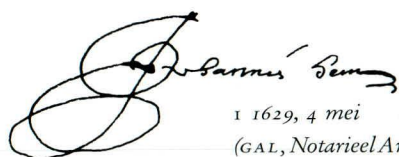
De eerste literatuurvermelding over Jan Davidsz de Heem en zijn zoon Cornelis geeft Cornelis de Bie, die in *Het Gulden Cabinet van de Edel Vry Schilderconstit* 1661 de lof van vele dan levende schilders bezingt. Vooral over Jan Davidsz de Heem is hij bijzonder lovend en hij wijdt dan ook vier pagina's aan hem, een hoeveelheid ruimte die hij weinig andere schilders toebedeelt. 'De Heem is soodanich schilderende dat den Natuer stom staet midts zijn fruyten door Pinceel het leven schier overtreffen', meent hij en dicht:

Om dat hun edel Const soo op het leven treckt
Die menich mensch tot lust en oock tot smaeck verweckt.¹

Daarna vermelden alle belangrijke overzichten van Nederlandse schilders Jan Davidsz de Heem en zijn schilderende familieleden, om te beginnen Arnold Houbraken in zijn *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* in 1718. Deze literatuur geeft echter allerm minst een duidelijk beeld van het leven van Jan Davidsz de Heem en zijn familie. In feite is tot de dag van vandaag onduidelijk welke De Heems schilderden, laat staan wát ze schilderden.

Een kritisch levensbericht over Jan Davidsz de Heem en zijn familie verscheen in 1888 van de hand van Toman. Daarin vergeleek en evalueerde de auteur alle tot dan toe gepubliceerde gegevens, om vervolgens een aantal misverstanden uit de weg te ruimen. Vooral het onderzoek in de archieven van Antwerpen door Van Lerijs (1880) had een aantal nieuwe gegevens opgeleverd, maar tegelijk nieuwe vragen opgeworpen. Aan het eind van de negentiende eeuw ontdekte Abraham Bredius nieuwe bronnen in Nederlandse archieven, die in zijn eigen handgeschreven archief bewaard zijn gebleven. Een deel hiervan werd eerst kort geleden gepubliceerd. De recente publicaties van Wurfbain (1989) en Bok (1990) naar aanleiding van in Leiden en Utrecht verricht archiefonderzoek brachten nieuwe feiten aan het licht. Wij ontdekten nog een dertigtal onbekende documenten.²

Bij zijn geboorte heette Jan Davidsz 'Jan Davidtsz van Antwerpen'. In een document uit 1625 wordt hij nog eenmaal zo genoemd, maar beginnend bij een document uit 1626 vermelden alle geschriften de naam 'Johannes de Heem', welke naam hij tevens gebruikte in alle schilderijen, die hij met zijn voornaam signeerde. De literatuur van de twintigste eeuw



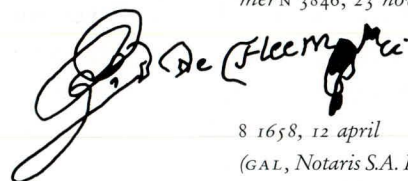
1 1629, 4 mei
(GAL, Notarieel Archief, notaris J. van der Meer, inventarisnummer 342, 4 mei 1629, fol. 36)



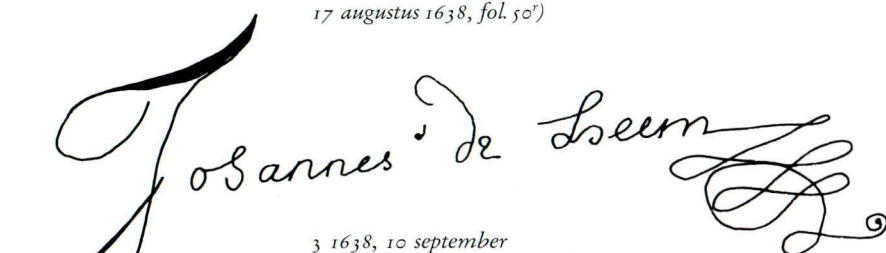
7 1646, 23 november
(SA, Notaris Kaspar van der Herstraeten jr., inventarisnummer N 3846, 23 november 1646, geen fol.)



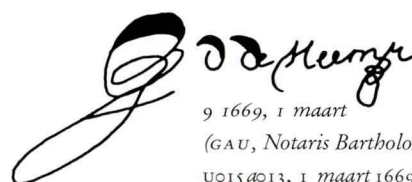
2 1638, 17 augustus
(SA, Notaris Ambroos Seville, inventarisnummer N 3001, 17 augustus 1638, fol. 50^v)



8 1658, 12 april
(GAL, Notaris S.A. Raven, inventarisnummer 764, 12 april 1658, geen fol.)



3 1638, 10 september
(SA, Notaris Cornelis Loets, inventarisnummer N 2535, 10 september 1638, geen fol.)



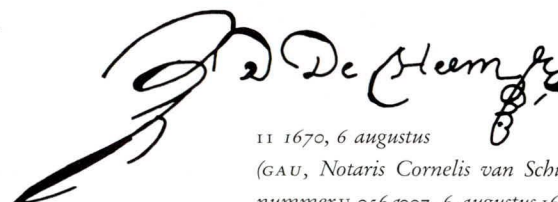
9 1669, 1 maart
(GAU, Notaris Bartholomeus van Eck, inventarisnummer U0154013, 1 maart 1669, fol. 207^r-208^v)



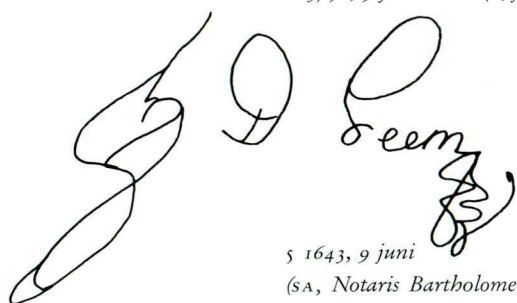
10 1669, 27 september
(GAA, Weeskamer, archiefnummer 5073, scheidingen 1669, inventarisnummer 1065, 27 september 1669, geen fol.)



4 1640, 9 februari
(SA, Notaris Andries van der Donck, inventarisnummer N 3758, 9 februari 1640, fol. 42^v)



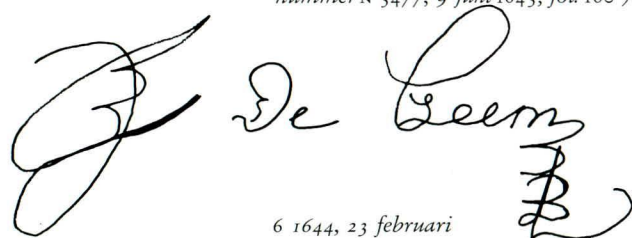
11 1670, 6 augustus
(GAU, Notaris Cornelis van Schuylenborch, inventarisnummer U 0564007, 6 augustus 1670, fol. 10)



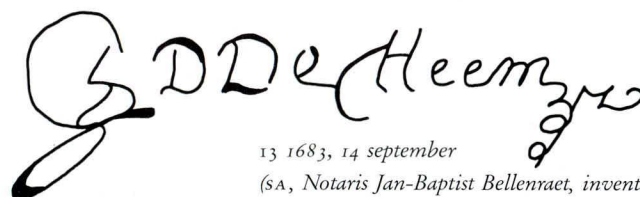
5 1643, 9 juni
(SA, Notaris Bartholomeus van den Berghe, inventarisnummer N 3477, 9 juni 1643, fol. 160^v)



12 1683, 9 augustus
(SA, Notaris Jan-Baptist Bellenraet, inventarisnummer N 160, 9 augustus 1683, fol. 38^v)



6 1644, 23 februari
(SA, Notaris Bartholomeus van den Berghe, inventarisnummer N 3478, 23 februari 1644, fol. 46-47)



13 1683, 14 september
(SA, Notaris Jan-Baptist Bellenraet, inventarisnummer N 160, 14 september 1683, fol. 50^v)

B1 Signaturen van Jan Davidsz de Heem in documenten

De handtekeningen zijn nagetekend en dus niet altijd op het juiste formaat weergegeven

noemt hem meestal Jan Davidsz. de Heem (met een punt achter de z) en soms Jan Davidsz de Heem (zonder punt). Dit is vreemd, omdat de schilder zichzelf noch in signaturen van schilderijen, noch in documenten ooit Jan, maar altijd Johannes noemde. In feite zouden we in het vervolg dan ook liever over Johannes Davidsz de Heem spreken, ware het niet dat de naam Jan Davidsz al te zeer is ingeburgerd.

In zeventiende- en achttiende-eeuwse inventarissen en veilingcatalogi vinden we Jan Davidsz, behalve als Johannes, Jan, J.D., J. de Heem of zelfs alleen maar De Heem, in volgorde van frequentie als Jan Davidse, Jan D., Jan Davids, Jan Davidsz of Jan Davidsz. en Jan David de heem.³ In feite staat de sz (of s en se) voor een versleten afkorting met als betekenis 'zoon van', dus betreft het hier Jan Davidszoon de Heem, ofwel Jan de Heem, zoon van David. De schrijfwijze J.D. de Heem is natuurlijk uit den boze, evenals W.C. Heda voor Willem Claesz Heda. Omdat het gaat om een versleten afkorting die al in de zeventiende eeuw op diverse wijzen geschreven werd en meestal zonder punt, geven wij aan de schrijfwijze Jan Davidsz de voorkeur boven Jan Davidsz. met punt.⁴ Deze punt kwam vooral in de achttiende eeuw in zwang.

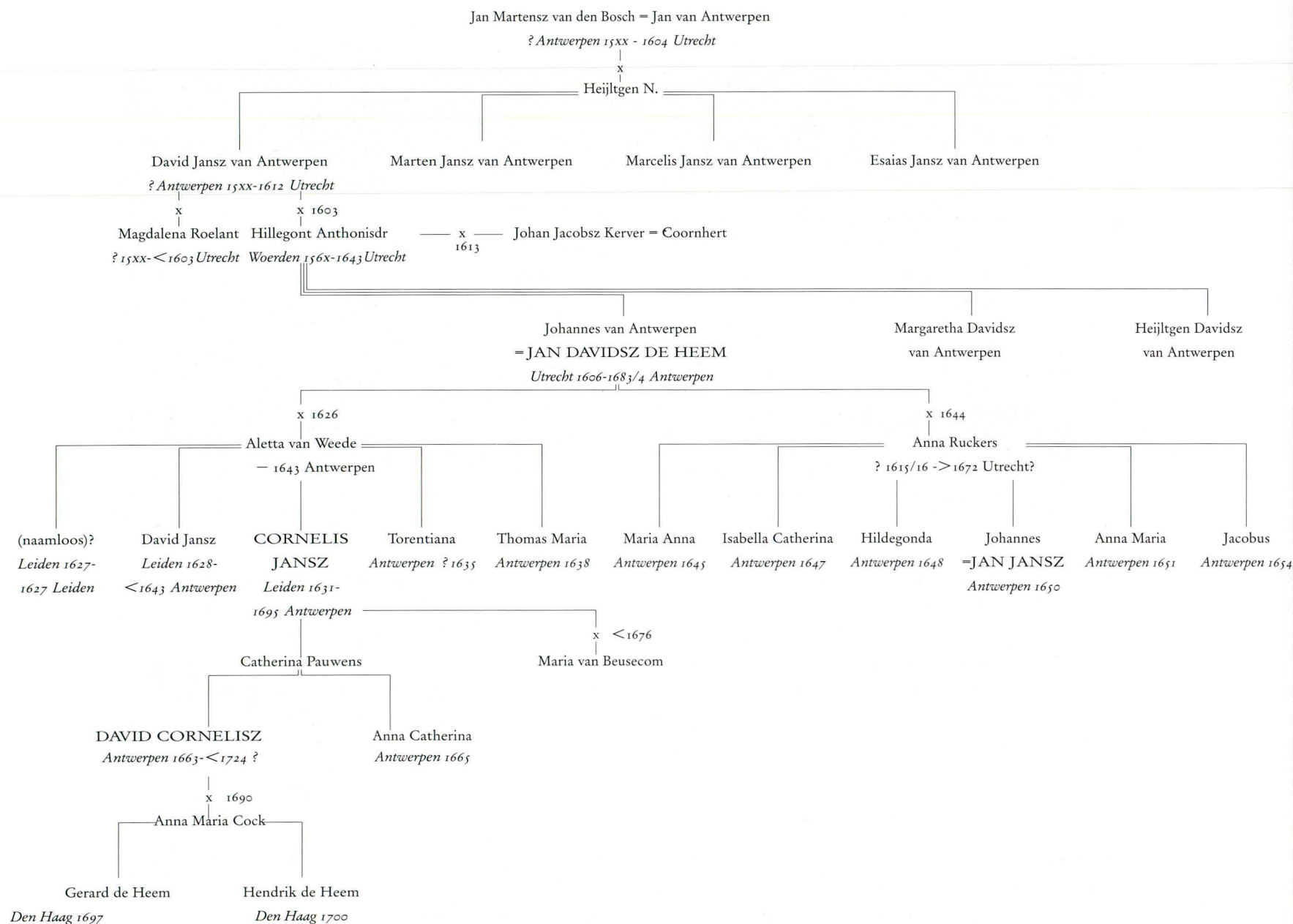
De handtekening die Jan Davidsz onder documenten plaatste, heeft een hele ontwikkeling doorgemaakt (afb. B1). De zogenaamde 'r' aan het slot van zijn ondertekening, vooral in die vanaf 1658, bracht men wel in verband met de R, die De Heem in sommige schilderijen achter zijn naam aanbracht, een letter die tot vele speculaties heeft geleid.⁵ In het overzicht van de verschillende signaturen wordt echter duidelijk dat de 'r' niet als een afkorting geïnterpreteerd moet worden maar dat deze deel uitmaakt van een ingewikkelde krul, waar men gewoonlijk zijn signatuur mee afsloot om vervalsing te voorkomen.⁶

Waarom Jan Davidsz de naam Van Antwerpen in De Heem veranderde, is niet duidelijk.⁷ Een heem is een besloten erf, een woonplaats of een vaderland. Aan een echt heem ontbrak het Jan eigenlijk: zijn vader kwam uit Antwerpen, zijn moeder (geboren in Woerden) uit Leiden, Jan zelf was in Utrecht opgegroeid en met zijn moeder en stiefvader (die uit Worms kwam) verhuisd naar Leiden.

JOHANNES ALIAS JAN DAVIDSZ DE HEEM

Johannes van Antwerpen, ofwel 'Jan Davidsz de Heem', wordt in april 1606 in Utrecht geboren uit het tweede huwelijk van David Jansz van Antwerpen uit Utrecht met Hillegont Teunisdr uit Leiden. Jans ouders waren weduwnaar en weduwe voor ze in 1603 met elkaar trouwden.⁸ De familierelaties, voor zover thans bekend, zijn in een stamboom weergegeven (afb. B2).

Over Jans vader is weinig bekend. In documenten komt hij voor als Davidt, in de literatuur wordt hij David genoemd. Tot voor kort werd aangenomen dat hij schilder was en dat zoon Jan het vak van hem geleerd zou hebben. Zo staat het in vele biografieën. Dat dit op een misverstand berust, was echter al in de vorige eeuw bekend.⁹ David was één der vier zonen van de speldenmaker Jan Martensz van den Bosch, die ook wel Jan van Antwerpen werd genoemd. Davids vader was getrouwd met een zekere Heijltgen en werd vóór 1594 als burger in Utrecht ingeschreven. Oorspronkelijk kwam hij uit Antwerpen, en waar-



B2 Stamboom van de familie van Jan Davidsz de Heem



B3 Gevelsteen van het huis van Jan Davidszoon's stiefvader Coornbert

schijnlijk was hij één van de velen die in het laatste kwart van de zestiende eeuw om geloofsredenen naar het noorden uitweken nadat Antwerpen in 1576 door de Spanjaarden ingenomen en geplunderd was.

Een document uit 1594 vermeldt dat Jan Martensz van den Bosch een huis in De Rosendael te Utrecht verwierf. Het huis bleef nog lang in de familie.¹⁰

Van Jan Martensz' zonen was David de oudste. Een Utrechts document uit 1610 noemt David Jansz van Antwerpen een speelman (musicus), die aan de Vismarkt op nr. 12 woonde. Evenals zijn vader schijnt hij in goeden doen te zijn geweest, want in 1611 kocht hij een groot kapittelhuis aan het Domkerkhof, waarvan de achteruitgang aan zijn huis aan de Vismarkt grensde.¹¹ Veel plezier heeft hij daaraan niet beleefd, want in 1612 overleed hij en werd zijn boedel verdeeld. Jans moeder Hillegond is dan voor de tweede maal weduwe en blijft achter met Jan en zijn zusters Margaretha (Margriet) en Heijltgen.¹² In januari 1613 huwt zij voor de derde keer, met de uit Worms afkomstige boekbinder en boekhandelaar Johan Jacob Coornhert. Jans stiefvader koopt in 1615 een belendend perceel aan de Vismarkt nr. 18 dat hij laat renoveren en waarop hij een gevelsteen laat aanbrengen. Hierop staat de tekst 'IN DEN HOCHDEVSCHEN / VERGVLDE BIBEL 1615' onder een Bijbel met sloten (afb. B3).¹³ Uit een document van 20 april 1615 blijkt dat Marten Jansz en Marcelis Jansz, broers van David Jansz, eerste en tweede voogd zijn over Jan Davidsz en zijn zusters Margriet en Heijltgen van Antwerpen.

Later schijnt Jans stiefvader in financiële problemen geraakt te zijn. In 1623 verkoopt hij het kapittelhuis en in 1625 moet hij het huis met de gevelsteen verkopen om aan zijn schuldeisers te voldoen. Blijkbaar zag Coornhert in Utrecht geen toekomst meer, want het gezin vertrok in het voorjaar van 1625 naar Leiden, waar Jans moeder en stiefvader beiden eerder gewoond hadden.

In 1625 geeft Johannes, die zich dan schilder noemt, te kennen dat hij een studiereis naar Italië wenst te maken. Met Pasen zal hij negentien jaar worden. Door de verkoop van het huis aan de Vismarkt nr. 12 heeft hij een aandeel van 150 gulden verkregen, dat hij aan deze reis wil besteden. De dan in Leiden wonende oom en voogd Marten Jansz dient het verzoek in bij de weeskamer, maar de toestemming om het geld voor dit doel vrij te maken wordt geweigerd. Bok veronderstelt dat de weigering verband houdt met de financiële toestand van de stiefvader Coornhert, die zo geen kans krijgt om een eventuele aanspraak op Jans erfdeel te maken.¹⁴

Op 12 november 1626 wordt de ondertrouw van Johannes Davidsz de Heem met Aletta (Aeltgen) van Weede uit Utrecht geregistreerd. In dit document duikt voor het eerst de naam *De Heem* op. Uit het document van ondertrouw blijkt dat Jan aan de Maredorp te Leiden woont.

Drie kinderen worden uit het huwelijk geboren, mogelijk na de misgeboorte van een eerste kind in 1627. Een zoon David wordt op 29 november 1628 in de Pieterskerk gedoopt.¹⁵ Cornelis, die ook een belangrijk schilder van stillevens zal worden, wordt op 8 april 1631 in de Hooglandse kerk gedoopt, waarbij de schilder Pieter Simonsz Potter uit Enkhuizen getuige is.¹⁶ Jans dochter Torentiana (Teresia) wordt omstreeks 1635 geboren. En op 11 april 1638 wordt zoon Thomas Maria in de Antwerpse Sint Joriskerk door de schilder Thomas Willeboirts over de doopvont geheven. Dit kan erop wijzen dat Jan en zijn vrouw op het

rooms-katholieke geloof overgingen. Voor deze veronderstelling bestaan meer aanwijzingen, zoals nog zal blijken (catalogusnummer 21).

Andere documenten die betrekking hebben op de periode waarin Jan met zijn familie in Leiden woonde, handelen over een aantal conflicten. Het eerste stamt uit augustus 1626 en betreft een geschil tussen 'Mr. Johannes de heem' en Boudewijn Pietersz Vergeijl, van beroep 'witmaecker', wat waarschijnlijk betekent dat hij schildersdoeken, panelen en wellicht ook perkament prepareerde. Waarover het geschil handelt, is niet bekend. In april 1627 wordt 'Johannes de Heem, schilder', veroordeeld tot het betalen van drie gulden en twee stuivers 'ter saecken van verteerde gelagen' aan de tabaksverkoper Jacob Danens. In augustus 1631 reclameert Danens opnieuw. In maart 1630 vindt een meningsverschil plaats tussen Johannes de Heem en de suikerbakker Joris Balantijn, die eerder bij Jans huwelijk getuigde. Ook van dit geschil is de aanleiding onbekend. In februari 1631 wordt Jan aangeklaagd door de schrijnwerker Pieter Pietersz van den Bosch en in augustus nog eens, 'tersaecke van hout en arbeytsloon' waarvoor hij elf gulden en achttien stuivers verschuldigd was. In hetzelfde jaar krijgt Jan het met de invloedrijke 'sydelaeckenverkoper' Mr. Pieter van Scharpenbrant aan de stok, aan wie hij het aanzienlijke bedrag van 175 gulden schuldig was, en wordt hij tot betaling veroordeeld. Uit deze perikelen wordt niet duidelijk of De Heem aan de grond zat of dat hij zijn schuldeisers tartte. Mogelijk was hij in goeden doen maar niet altijd solvent en gaf hij eenmaal ontvangen geld gemakkelijk weer uit. De grote schuld voor fijne kledingstof en Jans woning aan de Breestraat wijzen op een aanzienlijke staat.¹⁷

De Leidse archieven bevatten daarnaast documenten over een delicate kwestie. Het Bredius-archief herbergt een aantal notities, waarvan één met een aantekening: 'Vele Acten over die zaak. De vrouw van de Heem had zich toch bijna geheel als Koppelaarster aange-steld, zooals daaruit blijkt.' Aeltgen speelde namelijk een rol bij een poging van een kennis om een meisje dronken te voeren en met behulp van een slaapmiddel te verkrachten, ten-einde haar te kunnen huwen.¹⁸

Al met al bevatten de Leidse archieven heel wat documenten met betrekking tot Jan Davidsz de Heem uit de jaren 1626 tot 1631, al tonen zij slechts een zeer beperkt en waarschijnlijk een vertekend beeld. In archivalia vindt men nu eenmaal meer over problemen dan over harmonische relaties.¹⁹ Daarbij komt dat in het zeventiende-eeuwse Holland relatief onbelangrijke meningsverschillen veel eerder gerechtelijk werden uitgevochten dan tegenwoordig. Het ziet er niet naar uit dat Jan in Leiden veel contact had met aristocratische of academische kringen. De archiefstukken plaatsen hem in het milieu van de middenklasse, waaronder velen waren, van wie de familie direct of indirect uit de Zuidelijke Nederlanden afkomstig was.

Jan vertrok met zijn gezin uit Leiden en vestigde zich in Antwerpen, waar zijn vader en ooms vandaan kwamen. Waarom hij uit Leiden vertrok, is niet bekend, evenmin als zijn vertrekdatum. Misschien benauwde de strenge, calvinistische sfeer van het noorden hem. Omdat het oudst bekende document over De Heem in Antwerpen van het jaar 1636 dateert, wordt algemeen aangenomen dat het gezin in 1636 verhuisde. Het volledig ontbreken van enig document over het gezin De Heem in Leiden na 1631 lijkt echter een goede grond voor de veronderstelling dat de verhuizing eind 1631 of begin 1632 plaats had.²⁰

In het gildejaar 1635-1636 verwerft Jan de Heem het vrijmeesterschap van het Sint Lucas-gilde in Antwerpen.²¹ Bij de afsluiting van een leercontract tussen Jan Lievens en een van diens leerlingen treedt hij op 1 maart 1636 samen met Adriaan Brouwer op als getuige. Een document van twee jaar later meldt dat Jan de Heem 'oppositie voert' ten aanzien van de nagelaten goederen van dezelfde Brouwer.

Het poorterschap verwerft Jan op 28 augustus 1637. In augustus en september van het daarop volgende jaar komen een zekere Michiel Verstijlen, van wie geen werk bekend is, en de stillevenschilder Andrea Benedetti bij hem in de leer. Met dezelfde Michiel sluit De Heem in juni 1643 een contract af, waarin wordt vastgelegd dat deze nog een half jaar bij de meester in de leer zal komen. Gedurende de periode 1641-1642 is nog van een aantal andere leerlingen sprake: de stillevenschilder Alexander Coosemans, Thomas de Klerck en Lenaert Rougghe; van de laatste twee zijn geen werken bekend. Jan bewoont een huurhuis in de Papenstraat. In 1640 treedt Jan nogmaals op als getuige.

Jans vrouw Aeltgen overlijdt op 29 maart 1643. Bij het opmaken van de staat van het sterfhuis hebben de schilderijen en meubelen een waarde van 4224 gulden en is er 1200 gulden aan baar geld, waarvan de kosten van het sterfhuis nog moeten worden afgetrokken. Jan moet enige schilderijen laten veilen om zijn kinderen te verzekeren van hun erfdeel en hierbij brengt zijn werk hoge prijzen op. Jan Casspeel, die kopergraveur, smid en handelaar van kunstvoorwerpen en ijzerwaren genoemd wordt, krijgt het voogdijschap over de kinderen. Jan Davidsz schenkt hem later een gravure van Pieter de Baillu naar Antonie van Dyck, waarop hij een opdracht met een Latijnse tekst schrijft.

Nog geen jaar na de dood van zijn eerste vrouw maakt Jan huwelijksvoorwaarden op met Anna Ruckers, de dochter van de clavecimbelmaker Andries Ruckers en Catharina de Vriese. Het huwelijk wordt op 6 maart 1644 ingezegend in de kathedraal, waarbij de beroemde schilder Jacob Jordaens getuige van de bruid is.²² Op 7 maart 1645, vlak voor de geboorte van haar eerste dochter, maakt Anna haar testament op.

Uit dit tweede huwelijk worden zes kinderen geboren: Maria Anna op 16 maart 1645, Isabella Catharina op 17 april 1647, Hildegonda op 17 mei 1648, Johannes op 2 juli 1650, Anna Maria op 3 november 1651 en Jacobus op 25 oktober 1654. Johannes stapt in de sporen van zijn vader en wordt stillevenschilder. Op 14 april 1655 wil Jan, die voor zijn grote gezin veel geld nodig heeft, opnieuw een openbare verkoping van zijn werk houden in zijn huis aan de Meir, maar het gilde geeft geen toestemming omdat er geen bijzondere aanleiding is, zoals wel het geval was bij de dood van zijn eerste vrouw.

Uit 1652 rest een tweede tekst van De Heem. Het is opnieuw een opdracht in het Latijn, ditmaal onder een gravure van Pieter de Baillu naar een schilderij van Rubens. Kretzer wordt in documenten naast kunstliefhebber een beschermer van De Heem genoemd. Hij woonde in Amsterdam en had een belangrijke schilderijenverzameling.²³

Op 12 april 1658 erven Jan en zijn zuster Margaretha elk 600 gulden uit de nalatenschap van Cornelis Pietersz van Zijlhouck te Leiderdorp. Over hun relatie met de erflater is niets bekend. Intussen onderhoudt Jan nauwe banden met het noorden en vertoeft hij geregeld en langdurig in Utrecht. Mogelijk verblijft hij hier enige tijd in of rond 1649, want Jacob Marrell kopieert in Utrecht een werk van De Heem dat 1649 gedateerd is (catalogusnummer 45). Op 24 december 1658 laat Jan zich als buitenpoorter aantekenen, en in de jaren 1659,

1660, 1661, 1663 en 1667 betaalt hij de jaarlijkse belasting om zijn poorterschap te behouden. Op 24 juni 1667 vertrekt het gezin naar Utrecht, waar het tot 1672 blijft wonen. Een uitgebreide acte van 1 maart 1669 vermeldt de vertrekdatum, en uit de tekst blijkt bovendien dat Cornelis tot 4 december 1667 met vrouw en twee kinderen bij zijn vader te Utrecht inwoonde.

In 1669 registreert het Utrechtse schildersgilde Jan Davidsz de Heem als lid.²⁴ Hij woont in de Bemuurde Weerd. In deze periode moet hij een atelier met leerlingen hebben gehad, waar echter weinig over bekend is. Een uitzondering vormt een document dat het onderwijs aan de Amsterdamse stillevenschilder Elias van den Broeck regelt. Op 27 september 1669 wordt hiertoe een contract opgemaakt met de 'wytvermaerde constschilder binnen Utrecht', Jan Davidsz, die Elias voor twee jaar in de leer neemt tegen betaling van 200 gulden per jaar. Elias moet zijn materialen en gereedschappen zelf bekostigen maar zal wel zelf het profijt hebben van hetgeen hij schildert.²⁵

Houbraken meldt dat Abraham Mignon enige jaren bij zijn leermeester De Heem in Utrecht woonde.²⁶ Volgens overlevering bezocht Cosimo III de Medici op 12 juli 1669 het atelier van Jan Davidsz in Utrecht. Van zijn reis bracht hij een stilleven met vruchten mee terug naar Florence.²⁷

Op 30 juli 1668 wordt in Utrecht een acte opgemaakt, waarin het aandeel van Johannes en Anna in de erfenis van Anna's oom Zacharias de Vriese en diens vrouw Anna Jordaens wordt geregeld. Op 7 mei 1672 verklaart Anna in een te Antwerpen opgemaakt testament dat zij in Utrecht woont. Ze vermaakt haar vermogen aan haar echtgenoot Jan, op voorwaarde dat haar vier kinderen (Jacobus en één van de vijf dochters waren inmiddels overleden) hun moederlijk erfdeel van ieder 1000 gulden zullen ontvangen. Kort daarna keert Jan, waarschijnlijk op de vlucht voor de Fransen die Utrecht innemen, voorgoed naar Antwerpen terug.²⁸ Een document van 9 augustus 1683 handelt over een huis in Utrecht. Niet veel later moet Jan Davidsz de Heem overleden zijn. Op 26 april 1684 heeft het Antwerpse gilde zijn doodschuld ontvangen.²⁹

CORNELIS DE HEEM

Over het leven van Cornelis de Heem, de zoon van Jan Davidsz, was nog niet veel bekend. Archiefonderzoek in Utrecht, Den Haag en Antwerpen heeft nieuwe gegevens opgeleverd, waardoor het mogelijk is een completer beeld van zijn leven te schetsen.

Cornelis, een zoon uit het eerste huwelijk van Jan Davidsz met Aletta van Weede, wordt in april 1631 gedoopt in de Hooglandse Kerk te Leiden. Samen met zijn ouders verhuist hij vóór 1636 naar Antwerpen, waar zijn naam in juni 1657 voor het eerst in een document voorkomt. In dat jaar treedt hij op als getuige bij de doop van de dochter van de beeldhouwer en schilder Jean van Brekevelt. In 1663 wordt hij zelf vader van een zoon. Het lijkt waarschijnlijk dat hij dan ook voor dit jaar met Catharina Pauwens getrouwd is. Behalve David schenkt zij hem in 1665 een dochter, Anna Catharina. Beiden worden in de Sint-Joriskerk in Antwerpen gedoopt.

Het ligt voor de hand te veronderstellen dat Cornelis zijn opleiding tot stillevenschilder van zijn beroemde vader heeft gekregen. In 1660 wordt hij vermeld als wijnmeester van het Antwerpse Sint Lucasgilde en een jaar later kiest het Oude Handbooggilde van Antwerpen hem tot gildebroeder.³⁰

In 1665 geeft Cornelis procuratie aan zijn vader om te erven van zijn nicht van moederszijde, wat betekent dat hij zijn vader volmacht geeft om hem te vertegenwoordigen. In 1667 woont hij een half jaar lang met zijn vrouw en twee kinderen in bij zijn vader in Utrecht. Dit blijkt uit een belangrijk document van 1 maart 1669, waarin Johannes de Heem en zijn vrouw Anna Ruckers aantonen dat zij in de periode 1653 tot 1668 57 gulden en 8 stuivers teveel hebben betaald aan Cornelis, ter voldoening van zijn moederlijk erfdeel. Dit bedrag ontving hij blijkbaar bovenop de 1000 gulden waar hij recht op had en moet hij restitueren. Johannes had de som voldaan door in de genoemde periode schulden voor hem te betalen, door hem in 1667 kost en inwoning te geven en door hem schilderijen te leveren, waarmee hij in de handel zijn voordeel kon doen. Het gaat hier om de volgende stukken, waarbij Johannes de prijzen aangeeft die hij er zelf voor heeft betaald. '...een stuckxken van Jan Massijs op twijntich gulden, noch een waterval van Sr. Jan Artoijs op gelijke twijntich gulden, item een lantschapien van Lowies de Vadder op achten gulden, noch een inde hoochte op vier ende twijntich gulden vanden voors. Sr. Artoijs, noch een weergaij van Artoijs op vijftien gulden, item een goude loreijn van vijftien gulden, item een van Brouwer copijken op drie gulden twaelff stivers, noch een seeken van Claesgen van Eijck op vier ende twijntich gulden, noch twee cleijne van Monsr. Van Eelen op achten gulden, tsamen bedragende hondert seven ende vijftich gulden xii stivers...'. In 1653 betaalt Johannes één van de schuldeisers van zijn zoon met 'een schoon stuck schilderije alse ons Lieff Vrouwe hemelvaert mit alle die apostelen gemaect vande hant vanden Jonge Franck' [Frans Francken de Jonge], waarvoor hij zelf eerder 72 gulden had neergegeld.³¹

In 1676 woont Cornelis de Heem in IJsselstein. Inmiddels is hij voor de tweede maal getrouwd, met Maria van Beusecom, de weduwe van Jan van Oostrum. Ter ondertekening van een schuldacte komen zij in dat jaar bij de Amsterdamse notaris Dirck van der Groe. Twee jaar later blijken zij nog steeds de schuld van 553 gulden aan 'geleverde koopmanschappen' niet te hebben voldaan. Zij wonen dan met de twee kinderen uit Cornelis' eerste huwelijk in Den Haag en worden aangeklaagd door de Amsterdammer Paulus Jans en zijn vrouw. In 1676 is Cornelis lid van de Haagse kunstenaarssociëteit *Pictura*.³² In 1679 huurt hij een huis in de Harderinnestraat voor de duur van een jaar en het jaar daarop verlengt hij de huur voor eenzelfde periode. In 1679 bedraagt de huurprijs 172 gulden en het jaar daarop 180 gulden.

Een aantal documenten uit 1679 betreffen de financiële afwikkeling van het erfdeel van Florus van der Weyde, Maria van Beusecoms zoon uit haar eerste huwelijk. Johannes de Roy, een chirurgijn, speelt een centrale rol in deze affaire. Aan hem worden in maart een huis met erf te IJsselstein verkocht, waarschijnlijk de oude woning van Cornelis en Maria. In de maanden erna wordt De Roy gemachtigd om de zakelijke belangen van Cornelis en zijn vrouw Maria te behartigen en een hypotheek van 1690 gulden op een stuk grond bij IJsselstein te verkopen. De hypotheek en waarschijnlijk ook het huis waren tot die tijd het

bezit van Maria van Beusecom geweest. Florus van der Weyde, haar zoon, kon op die 1690 gulden aanspraak maken en krijgt daarom land in de omgeving ter compensatie.

In hetzelfde jaar moet Cornelis een schuld van zestien gulden en zeventien stuivers betalen aan de weduwe van Joachim van der Hulst over 'gehaalde wijnen en verteeringen'. Twee jaar later, in 1681, heeft hij een schuld bij de wijntapper Johan Chadborn over geleverde wijnen. Cornelis voldoet een deel van dit bedrag, dat in totaal 162 gulden, vier stuivers en acht penningen bedraagt, door een schilderij ter waarde van 120 gulden te leveren. In 1687 komt Cornelis voor de laatste maal in de Haagse archieven voor. Ook hier betreft het een schuld, deze keer een huurschuld.

Daarna moet hij zijn teruggekeerd naar Antwerpen. Op 12 mei 1695 maakt hij zijn testament op, waarin hij al zijn goederen aan zijn kinderen vermaakt. Cornelis woont op dat moment in een huurhuis aan de Eiermarkt. Uit de tekst blijkt dat hij zeer ziek is en zijn ondertekening is dan ook vrijwel onleesbaar. Vier dagen later verklaart hij voor de notaris dat hij van zijn vader- en moederlijk goed voldaan is: van zijn zus Torentiana, zijn broer Jan en van zijn stiefzusters Isabella, Hildegonda en Anna Maria de Heem heeft hij niets meer te goed. Hij ondertekent de acte niet. De volgende dag wordt hij, volgens zijn laatste wens, begraven bij de Predikheren in Antwerpen.

JAN JANSZ DE HEEM

Over Jan Jansz is veel minder bekend dan over zijn oudere halfbroer Cornelis. Jan Jansz is de eerste zoon uit het huwelijk van Jan Davidsz met Anna Ruckers, en wordt op 2 juli 1650 in de Sint Joriskerk te Antwerpen ten doop gehouden. Net als zijn vader luidt zijn eigenlijke naam Johannes. Van 1667 tot 1672 verblijft hij met zijn ouders en familie in Utrecht. Verder wordt hij genoemd in een document van 1695, waarin Cornelis vlak voor zijn dood verklaart niets meer van hem te goed te hebben.

Volgens Houbraken was Jan Jansz een leerling van zijn vader, die 'voor gewoonte had hunne werken met zyn konstpenceel 't overloopen of over te polysten [...]'.³³

DAVID CORNELISZ DE HEEM

David, de enige zoon van Cornelis, treedt in de voetsporen van zijn vader en wordt ook schilder. Over zijn leven is weinig bekend. In 1663 wordt hij geboren uit het eerste huwelijk van Cornelis met Catharina Pauwens. Zijn doop vindt plaats op 27 februari in de Antwerpse Sint Joriskerk.

In 1690 trouwt hij op 27-jarige leeftijd met Anna Maria Cocq. Dit blijkt uit een verklaring, die zij vierentwintig jaar later voor een Haagse notaris aflegt. Het echtpaar blijft in ieder geval tot 1693 in Antwerpen wonen. Hun twee zoons worden in Den Haag geboren. Gerard, de oudste, wordt op 17 november 1697 in de Grote Kerk te Den Haag gedoopt en Hendrik in dezelfde kerk op 29 september 1700. Gerard duikt opnieuw op in een te Antwerpen opgemaakt document uit 1713.

In 1693 wordt David als wijnmeester van het Sint Lucasgilde in Antwerpen vermeld. Gezien de doop van zijn zoon Gerard in Den Haag in 1697 werkte en woonde hij blijkbaar vanaf dat jaar in deze stad.

In mei 1698 legt David een verklaring af in verband met een erfeniskwestie van luitenant Adriaen Heynsius. Diens broer Pieter Heynsius was in 1693 met een schip van de Oostindische Compagnie, de Ysselmonde genaamd, vertrokken. Het schip verging voor Kaap de Goede Hoop. David en een andere getuige, Cornelia van Buyren, bevestigen op verzoek van de luitenant Adriaen dat deze enig en universeel erfgenaam van zijn broer Pieter is. Het laatste document uit Den Haag, dat David vermeldt, noemt hem in verband met een schuld van de overleden timmerman Leendert van der Werff. Deze had op zijn sterfbed op verzoek van de aanwezigen verklaard, dat de kunstschilder Hendrick Carré nog een aantal schilderijen van Leendert in zijn bezit had, waaronder een werk van Emanuel de Witte 'verbeeldende de Tyt [en] een groot stuck verbeeldende flora'. Carré was zes weken tevoren bij de timmerman geweest om de schilderijen te taxeren. Uit het document blijkt verder dat de schilder De Heem (David) op 18 januari 1701 bij de erfgenamen was gekomen met de mededeling dat de overleden timmerman al sedert drie jaar een schuld bij hem had. Zij begrepen dit echter niet goed, omdat Leendert zijn schulden altijd direct betaalde.

Davids vrouw Anna Maria Cocq komt na dit jaar nog wel in Haagse documenten voor. Op 10 augustus 1714 legt zij een verklaring af met betrekking tot een huis, waarin zij lange tijd met haar ouders had gewoond. Zij verklaart verder dat zij 24 jaar geleden getrouwd was en nu weduwe van David de Heem is. De schilder moet dus vóór 1714 overleden zijn. De vermelding van Jacob Campo Weyerman dat de schilder in 1718 in Engeland verbleef, lijkt dus onjuist.³⁴

Hoewel we vrij veel aan de biografie van de drie schilders hebben kunnen toevoegen, met name aan die van Cornelis en David, blijft vanuit de thans bekende documenten een aantal vragen nog onopgelost. Dit zijn vragen die de schilderijen en het schilderen zelf betreffen, aangezien archieven daar nauwelijks iets over meedelen. Zo is weinig over de leerlingen van Jan Davidsz de Heem bekend. In de biografieën over Jan Davidsz wordt een aantal namen genoemd waarvoor geen bewijzen gevonden werden. Het is wel zeker dat nog andere dan de bovengemelde stillevenschilders onderricht van Jan Davidsz de Heem ontvingen, zijn schilderende zonen Cornelis en Jan Jansz in de eerste plaats. Bij de bespreking van enkele volgelingen van Jan Davidsz wordt op deze vraag ingegaan. Over eventuele leerlingen van Cornelis is niets bekend. Ook hij zal in ieder geval zijn zoon David in het schildersvak hebben onderwezen.

NOTEN

- 1 De Bie 1661, pp. 216-219. Ongeveer 350 kunstenaars worden genoemd. De vergelijking van de kunst die de natuur overtreft is in die tijd een gemeenplaats die ook voor andere schilders gebruikt werd, bijvoorbeeld voor de fijnschilder Gerard Dou, aan wie De Bie een halve pagina wijdt.
- 2 De hierna in de biografie genoemde documenten zijn alle met hun archiefbewaarplaats en indien eerder gepubliceerd met hun literatuurverwijzing opgenomen in de lijst van documenten. Met dank aan Marten Jan Bok die ons inzage heeft gegeven in zijn documentatie over de familie De Heem.
- 3 In veel gevallen waar een aanduiding voor Davidszoon in welke vorm ook ontbreekt, kan het andere leden van de De Heem-familie betreffen.
- 4 Na overleg met de archivaris van het Gemeentearchief Amsterdam, de heer B. Dudok van Heel.
- 5 Zie p. **. De 'r' kan niet gezien worden als onderdeel van 'sr' voor senior, ter onderscheiding van de zoon Johannes, want de vader Johannes Davidsz onderscheidde zich door een (tweede) D van Davidsz voor de achternaam De Heem.
- 6 Zo veronderstelt ook de heer Dudok van Heel (noot 4).
- 7 De naam 'De Heem' komt wel eerder dan 1626 in het Stadsarchief van Antwerpen voor. Uit een document van 11 oktober 1614 blijkt dat Anna Cathelijns, de weduwe van Jan de Heem, inwoner van Antwerpen is. Zij tekent de akte met 'anna chatelyniens weduwe wijlen Jan du hem'. (Stadsarchief Antwerpen, Notaris Hendrik van Cantelbeck jr., inventarisnummer 3368, 11 oktober 1614, geen fol.) Een relatie tussen deze 'Jan du hem' en de familie van Jan Davidsz de Heem is echter niet aangetoond.
- 8 Volgens Wurfain 1989, p. 432, was de moeder geboren in Woerden en omstreeks 36 jaar oud toen ze in 1603 hertrouwde. Uit het eerste huwelijk had zij een dochter Geertruijt van Antwerpen.
- 9 Het misverstand berust op een verkeerde interpretatie door Houbraken van een tekst van Cornelis de Bie (Houbraken 1718, editie 1753, deel 1, p. 210). Houbraken schreef dat de vader in 1660 nog leefde en citeerde (p. 211): 'Hier leven twee door Konst, de Zoon met zynen Vader', vergelijk De Bie 1661, p. 217: 'Hier leven twee door Const, den Sone en den Vader...'. Dit sloeg op Jan Davidsz en diens zoon Cornelis, die door De Bie met name genoemd worden. Het misverstand werd al in 1859 door Kramm signaleerd (Kramm 1859, p. 652), zij het dat deze de schuld bij Weyerman legt, die Houbraken naschreef. Ook Toman en Bok constateerden de vergissing (Toman 1888, p. 127 en Bok 1990 pp. 50, 52 n. 18).
- 10 Het wordt genoemd in documenten van 3 november 1668 en van 14 september 1683.
- 11 In een kapittel zijn kanunniken (hoge geestelijken verbonden aan een kapittelkerk) bij een kathedraal (in dit geval de Dom van Utrecht) verenigd.
- 12 Margaretha noemt zich later, evenals haar broer, ook De Heem. Haar naam komt voor in documenten wegens gezamenlijk bezit met Jan en met vererving. Vanaf 1631 wordt ze in Rotterdamse documenten vermeld, zij trouwt met Laurens Claesen (overleden 1658). In 1669 overlijdt ze en blijkbaar kinderloos, want ze benoemt Jan tot universeel erfgenaam (Bredius 1886 en Bredius-archief).
- 13 Deze gevelsteen van zandsteen, 51 x 51 cm, bevindt zich in het Centraal Museum te Utrecht, museumcatalogus 1928, p. 72, nr. 362; Bok 1990, p. 49 afb. 1. Als men bedenkt dat Johan Jacob Coornhert, ook wel Kerver genoemd, staat aangetekend als burger 'boekvergulder', dan wordt de betekenis van de tekst op de gevelsteen direct duidelijk (Weide 1990, p. 55). Het huis aan het Domein wordt verhuurd aan de uit Duitsland gevluchte Protestantse edelman Frederik van Schurman, de vader van de beroemde geleerde tijdgenote van Jan Davidsz, Anna Maria van Schurman (Bok 1990, p. 50).
- 14 Bok 1990, p. 50.
- 15 Volgens Van Lerijs 1880, p. 220 zou David jong gestorven zijn; bij de dood van Jans vrouw in 1643 wordt hij in elk geval niet genoemd. Sommige auteurs melden dat het kind vlak na de geboorte overleed, maar mogelijk is hierbij verwarring ontstaan met het eerdere, naamloos overleden kind.
- 16 Pieter Potter (1597-1652) was de vader van de beroemde dierenschilder Paulus Potter. Tussen 1628 en 1632 woonde hij in Leiden, daarna in Amsterdam.
- 17 Een ander document laat zien dat in de familie grote sommen geld omgingen: op 27 september 1629 dragen Johannes de Heem en zijn echtgenote Aeltgen van Weede, wonende aan de Breestraat, een lijfrentebrief, groot 550 gulden, met een jaarlijkse rente van 62 gulden en 10 stuivers over aan Quirijn van Weede, wonende te Leiden.
- 18 De geschiedenis wordt uitvoerig uit de doeken gedaan in Wurfain 1989, pp. 435-439.
- 19 Vergelijk Wurfain, p. 439.
- 20 Wurfain, p. 439, waarbij hij veronderstelt dat het vertrek van ook andere kunstenaars uit Leiden in dezelfde periode in verband zou kunnen staan met de toeneemende druk waaraan Remonstranten bloot stonden. Pieter Potter en Rembrandt van Rijn vertrokken naar Amsterdam en Jan Lievens naar Londen, alle omstreeks januari 1632. Vooral Remonstranten bestelden schilderijen.
- 21 In de gildeboeken wordt hij Joannes de Heem, de Hem, de Heim en de Heym genoemd.
- 22 De bruid werd verder bijgestaan door haar vader en door haar oom Zacharias de Vriese, van wie Jordaens een zwager was. Als uitzet ontvangt Anna een jaarrente van 87 gulden en 10 stuivers op een huis in de Lombaerdstraat (Van den Branden 1883, p. 868).
- 23 J.A. Alberdingk Thym, *Volksalmanak voor Nederlandse katholieken* 1875, p. 186, n. 2; Van Lerijs 1880, pp. 234-236.
- 24 Adrianus Hoevenaar vermeldt dat Johannes de Heem in 1669 in het register van het Sint Lucasgilde te Utrecht ingeschreven staat (Hoevenaar 1778, p. 11). Hij baseert zich op verloren gegane archiefstukken. Muller baseert zich weer op Hoevenaar (Muller 1880, p. 33). Van der Puyl vermeldt als schilders, die bij het Lucasgilde geregistreerd staan onder andere: '1668, David Davidsz de Heem, 1669 Johan de Heem en Abraham Minjon'. Op deze tekst baseerde men het idee dat er een schilder met de naam David Davidsz de Heem bestaan zou hebben (Van der Puyl 1806, p. 15). Houbraken en Kramm weten zelfs een sterfdatum te melden, namelijk 1632 (Houbra-

- ken 1718, p. 333; Kramm 1859, p. 652). Deze datum zou eventueel betrekking kunnen hebben op de in 1628 geboren en vóór 1643 overleden David Jansz.
- 25 Na de terugkeer van Jan Davidsz in Antwerpen lijkt Elias hem daarheen te volgen, want in 1673 wordt hij daar vrijmeester van het gilde. Van huis uit protestant blijkt hij later tot het rooms-katholieke geloof over te zijn gegaan (Van Eeghen 1979, p. 59).
- 26 Houbraken (1718) 1753, deel 1, p. 212.
- 27 Hoogewerff 1919, pp. 283-284; vergelijk M. Mosco & M. Rizotto in de tentoonstellingscatalogus Firenze 1988, p. 46 (sub nr. 18).
- 28 Immerzeel 1843, p. 23, abusievelijk met het jaartal 1670.
- 29 De doodschuld werd door een gildelid of door zijn erfgenamen voldaan, het gilde zelf had bepaalde verplichtingen bij de begrafenisplechtigheden. De datum 26 april wordt genoemd in Van den Branden 1883, p. 870.
- 30 Uit de vermelding is niet geheel duidelijk of het om de vader of de zoon gaat. Daar Jan Davidsz zich al sedert 1658 als buitenpoorter liet inschrijven, gaat het hier hoogstwaarschijnlijk om Cornelis.
- 31 Verder wordt onder meer een stuk van Jan Jansz den Uyl genoemd dat Jan de Heem veranderd had, zie p. 53.
- 32 Hij belooft dan dat hij zijn jaargeld van drie gulden en drie stuivers aan het schildersgenootschap zal betalen. Op 1 juni 1678 verplicht hij zich de 25 gulden, bestemd voor zijn begrafenis, te voldoen. Uit een aantekening van 1681 blijkt tenslotte dat hij als wanbetaler staat aangekend bij Pictura.
- 33 Houbraken (1718) 1753, p. 212; dit sloeg ook op werk van Cornelis de Heem en van Abraham Mignon.
- 34 Weijerman 1729, deel 3, p. 387.

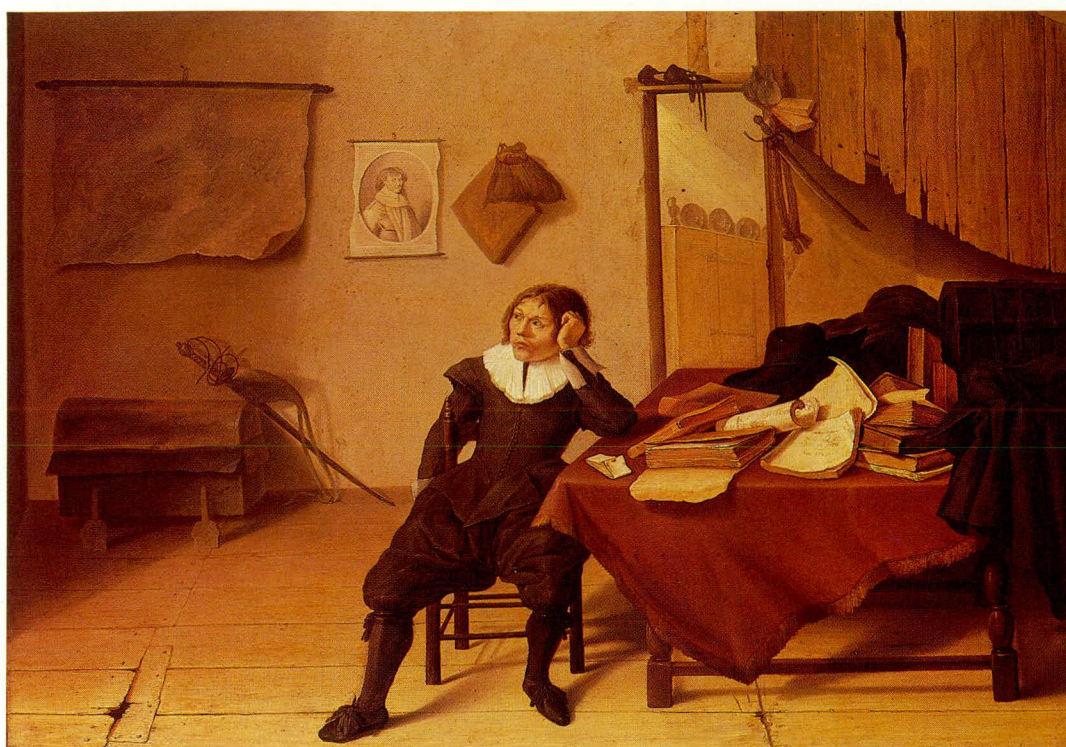
KLEURENPLATEN



1 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Rijksmuseum, Amsterdam



2 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1628
Particuliere verzameling



2A JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1628
Ashmolean Museum, Oxford



3 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1628
Mauritshuis, 's-Gravenhage



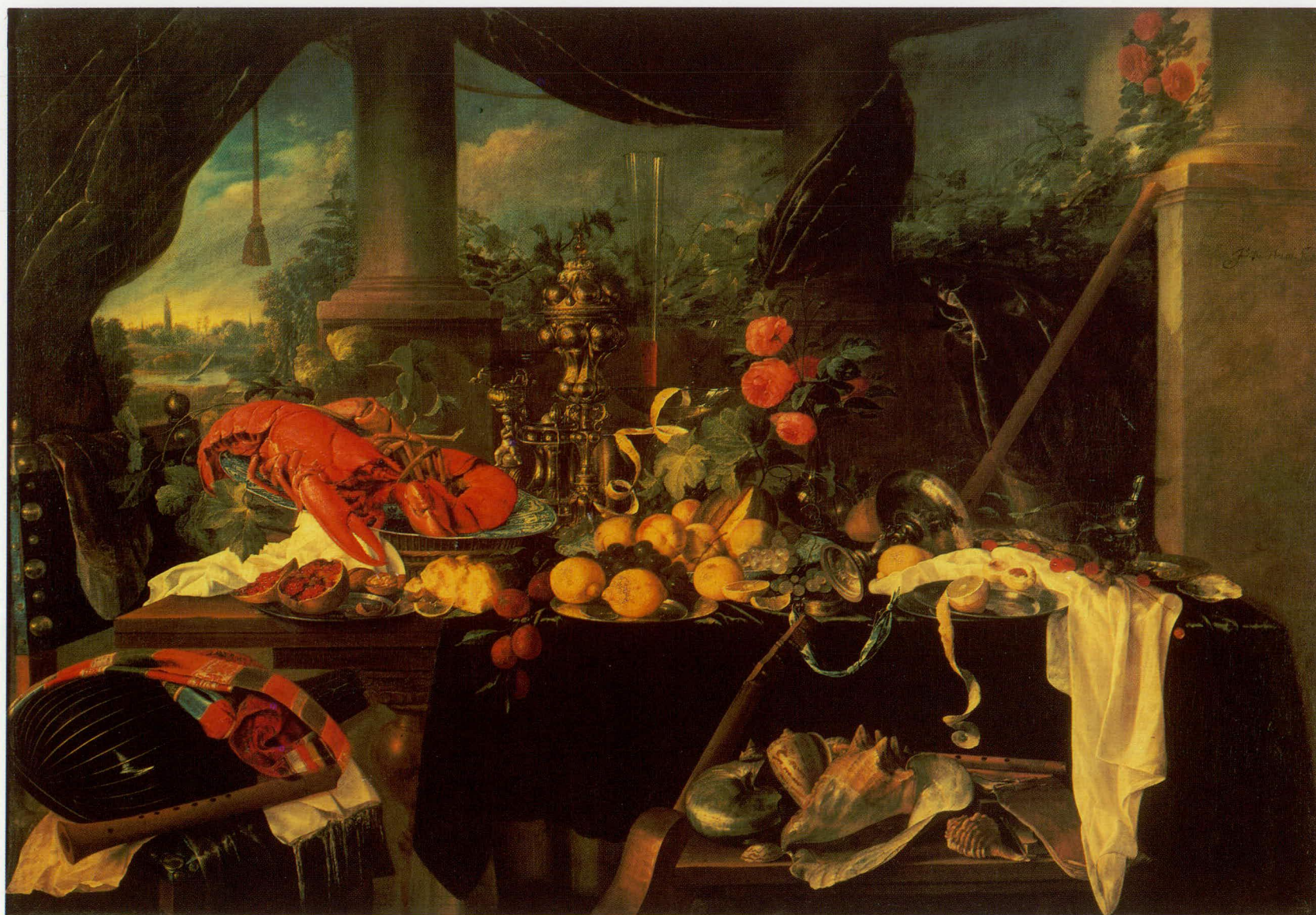
4 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1628
Schloßmuseum, Gotha



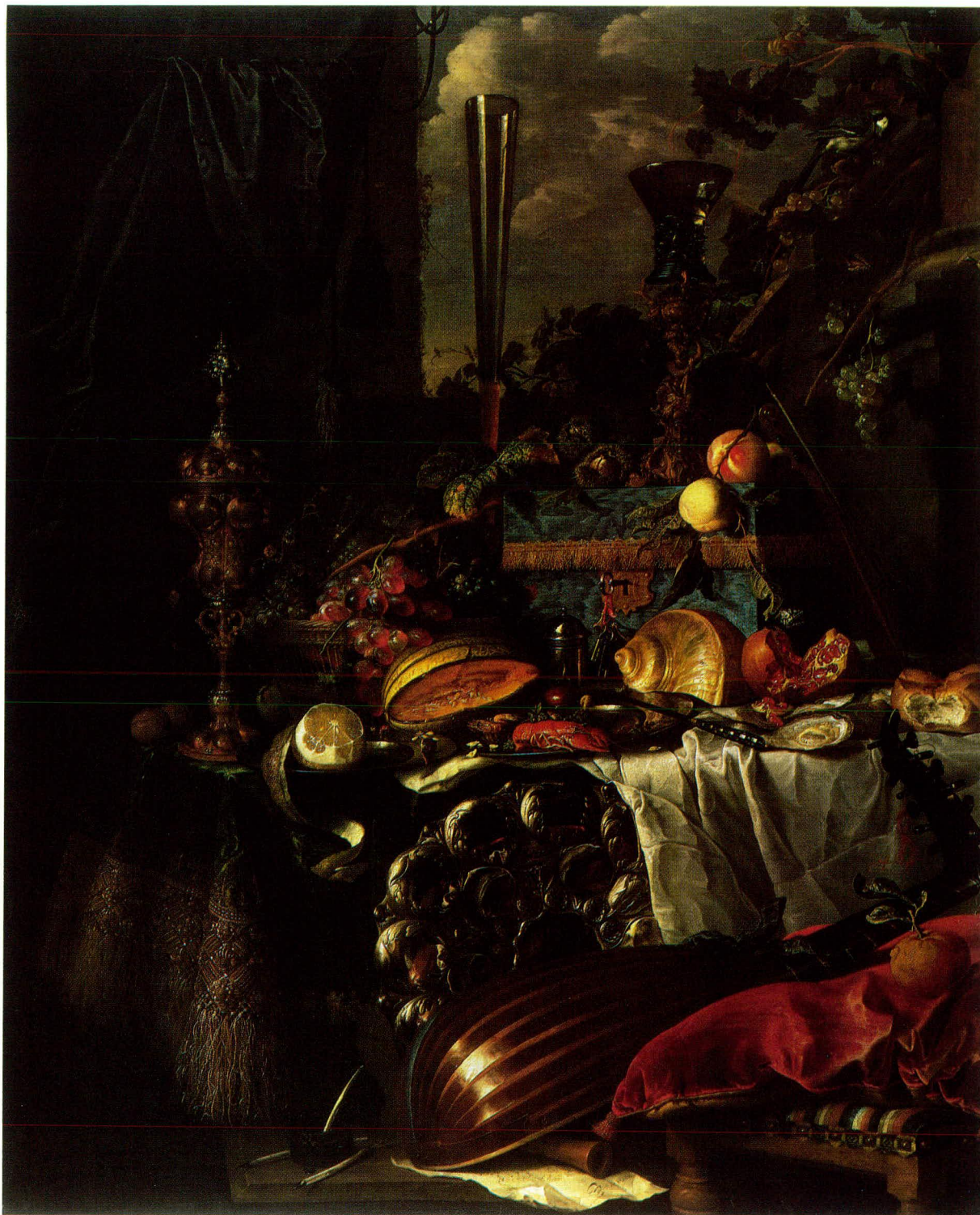
5 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1631
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden



6 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1634
Staatsgemäldegalerie, Stuttgart



7 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1642
Particuliere verzameling



8 JAN DAVIDSZ DE HEEM

Centraal Museum, Utrecht / bruikleen van de Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage



9 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Gemäldegalerie Akademie der bildenden Künste, Wien



10 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Mauritshuis, 's-Gravenhage



11 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1648
Verzameling Prins van Liechtenstein, Vaduz



12 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1651
Particuliere verzameling



13 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



14 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1652
Particuliere verzameling



15 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1653
Particuliere verzameling



16 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Verzameling Prins van Liechtenstein, Vaduz



19 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Verzameling Prins van Liechtenstein, Vaduz



20 KOPIE NAAR JAN DAVIDSZ DE HEEM
Staatgalerie, Bamberg / Bayerische Staatsgemäldesammlungen



21 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1651
Bodemuseum, Berlijn



22 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Palais des Beaux-Arts, Lyon



23 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Staatliches Museum, Schwerin



24 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Rijksmuseum, Amsterdam



25 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Museum der bildenden Künste, Leipzig



26 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



27 JAN DAVIDSZ DE HEEM, 1653
National Gallery of Ireland, Dublin



28 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



29 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel



30 JAN DAVIDSZ DE HEEM
National Gallery, Washington



31 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



32 JAN DAVIDSZ DE HEEM en NICOLAES VAN VEERENDAEL
Alte Pinakothek, München / Bayerische Staatgemäldesammlungen



33 JAN DAVIDSZ DE HEEM
Particuliere verzameling



34 JAN JANSZ DE HEEM
Particuliere verzameling



35 CORNELIS DE HEEM, 1654
Wengraf Gallery en Rafael Valls Gallery, Londen



36 CORNELIS DE HEEM
Kunsthandel K. & V. Waterman, Amsterdam



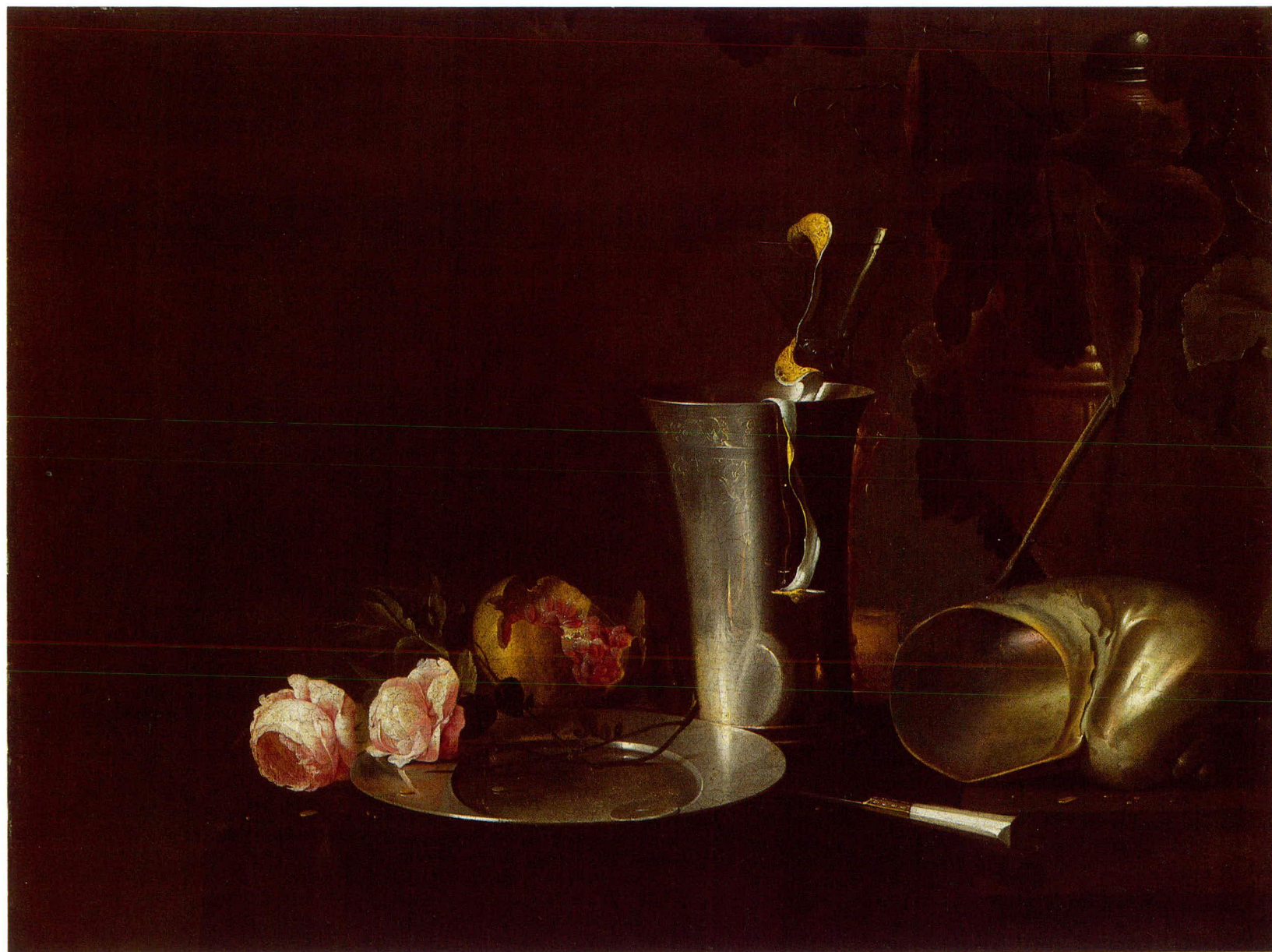
37 CORNELIS DE HEEM
Particuliere verzameling



38 DAVID DE HEEM
National Gallery, London



39 DAVID DE HEEM
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt



40 GUILLIAM GABRON
Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen



41 JORIS VAN SON, 1659
Particuliere verzameling



42 CARSTIAN LUYCKX
Particuliere verzameling



43 PIETER DE RING
Rijksmuseum, Amsterdam



44 JOHANNES HANNOT
Musée des Beaux-Arts, Lille



45 JACOB MARRELL
Cannon Hall Museum, Barnsley



46 ABRAHAM MIGNON
Rijksmuseum, Amsterdam



47 ABRAHAM MIGNON
Musée du Louvre, Parijs



48 SIMON LUTTICHUYS, 1649
Nàrodní Galerie, Praag



49 MARIA VAN OOSTERWYCK, 1668
Kunsthistorisches Museum, Wien



50 JACOB VAN WALSCAPPELLE
Huize Beeckestein, Velzen / bruikleen van het Rijksmuseum, Amsterdam



51 RACHEL RUYSCH, 1703
Gemäldegalerie Akademie der bildenden Künste, Wien

CATALOGUS

Van elk schilderij zijn behalve de drager en de maten zo nauwkeurig mogelijk de kleur en de schrijfwijze van de signatuur weergegeven. In vele gevallen is de werkelijke schrijfwijze anders dan hoe die in catalogi vermeld wordt. Daarin is de interpunctie vaak anders weergegeven dan op het schilderij zelf. In de schrijfwijzen voor 'Heem' is de eerste letter in signaturen van Jan Davidsz en van Jan Jansz de Heem veelal een 'h', die wel als hoofdletter bedoeld is maar een andere schrijfwijze heeft dan de kapitaal H. Catalogi geven deze letter vaak als kapitaal weer. Een vergelijkbaar probleem vormt de M, die als 'm' kan voorkomen in een signatuur, die overigens geheel in kapitalen is uitgevoerd, zoals vooral Cornelis en David Cornelisz de Heem deden. In catalogi wordt dan bijvoorbeeld de hele signatuur in kapitalen vermeld.

Gepoogd is per schilderij een zo volledig mogelijk overzicht van de herkomst, tentoonstellingen en literatuur te noemen. Op verzoek van enkele verzamelaars zijn niet alle beschikbare gegevens over herkomst ingevuld. Gewoonlijk is van museumcatalogi de meest recente vermeld maar ook oudere edities als die aanvullende informatie verschaffen. Van catalogusteksten die meer dan alleen technische gegevens vermelden en van tentoonstellingscatalogi, die delen van een verzameling bestrijken, zijn de auteurs vermeld.

In de literatuur zijn catalogusteksten met specifieke redeneringen onder de naam van de auteur vermeld en dus ook onder die naam in de literatuurlijst opgenomen. De lijst bestaat uit titels onder auteursnamen en uit tentoonstellingscatalogi. Noten zijn vermeld als de hoofdtekst niet refereert aan de informatie die zij bevatten. Alleen edities van officiële uitgevers zijn als publicatie aangemerkt. Voor Bijbelcitaten is gebruik gemaakt van de Statenvertaling.

Besprekingen van verkooptentoonstellingen zijn niet opgenomen, tenzij daarin originele informatie verwerkt is; wel opgenomen zijn illustraties in tijdschriften. Ook niet opgenomen zijn vermeldingen in prijsindices en in jaarboeken van veilinghuizen. In zeldzame gevallen is een advertentie vermeld als bron van herkomst.

De wetenschappelijke, Latijnse namen van planten en dieren zijn cursief gegeven, zoals in de biologische literatuur gebruikelijk is. Hierbij zijn zoveel mogelijk de nieuwste inzichten gevolgd. Voor de nomenclatuur is, waar dit mogelijk bleek, gebruik gemaakt van de *Flora Europaea* (Tutin et al. 1964-80) en van *The European Garden Flora* (Walters et al. vanaf

1986). De wetenschappelijke naam is in naamlijsten aangevuld met de afgekorte *auteursnaam*, de naam van degene die de soort het eerst volgens internationaal vastgelegde normen beschreven heeft. In veel gevallen is dat L. voor Carl von Linné, beter bekend als Linnaeus, wiens *Species Plantarum* van 1753 het oudste werk is waarvan geldige namen zijn afgeleid.

Soms zijn cultuurvariëteiten of cultivars, afgekort cv., opgenomen en soms afwijkende vormen of monstrositeiten, afgekort monstr. Veelal is op de naam een aanvulling in het Latijn gegeven als het nuttig bleek onderscheid te maken tussen verschillende cultivars. Die aanvullingen hebben meestal betrekking op verdubbeling of vermenigvuldiging van het aantal kroonblaadjes of van bloemdelen die tot kroonblaadjes zijn omgevormd (*duplex*, *plena*, *pseudoplena*), van kleuren of kleurpatronen en soms van bloemgrootte.

In een aantal gevallen zijn de determinaties een benadering. Het is niet altijd mogelijk de kenmerken van verschil tussen soorten op schilderijen waar te nemen. Cultivars zijn vaak het produkt van herhaalde kruising, zoals bij de meeste tulpen en rozen het geval is. Bij het onderscheiden van insectensoorten moet men in de natuur al vaak gebruik maken van een vergrootglas, de meeste schilders zijn er uiteraard niet op uitgeweest de verschillen waar te nemen die wetenschappelijke specialisten van belang achten. Daarbij kan beschadiging of sleetsheid van een schilderij en de onbekendheid van restaurateurs met de natuurlijke vormen een schadelijk effect op de mogelijkheden tot herkenning hebben. Bij de insecten ben ik, anders dan bij bloemen en schelpen, ervan uitgegaan dat de meeste soorten inheems en niet zeldzaam zijn. In vele gevallen hielpen zoölogische specialisten mij met de determinaties.

JAN DAVIDSZ DE HEEM
(Utrecht 1606 — 1683 of
1684 Antwerpen)

I ZELFPORTRET

Paneel, 24,4 x 18,8 cm¹

Getekend rechts, boven de schouder, in
bruin: *J. D. Heem*

Rijksmuseum, Amsterdam,
inventarisnummer A 2396

*Alle schilderijen van het Rijksmuseum te
Amsterdam — Volledig geïllustreerde cata-
logus* (P.J.J. van Thiel et al.), Amsterdam
& Haarlem 1976, p. 263, met afb.

Herkomst:

Aankoop van kunsthandel, F. Kleinberger,
Parijs, 1909.

Tentoonstelling:

Delft & Antwerpen 1964-65, nr. 60, afb. 26.

Literatuur:

Schneider 1923, p. 224;

Schneider 1927, p. 272;

Warner 1928, afb. frontispiece;

Vorenkamp 1933, p. 65;

Goldscheider 1936, p. 37, nr. 191;

Moermans 1941, p. 275;

Boon 1947, p. 55, afb. 34;

Hairs 1955, pp. 138, 190 n. 634; 1965, pp.

268, 341 n. 804; 1985, pp. 392, 454 n.

1195;

Wilenski 1960, deel 1, p. 571;

Van Hall 1963, nr. 860:1;

De Mirimonde 1971, pp. 247-248, afb. 2;

Eckardt 1971, p. 189, afb. 7;

Hijmersma 1983, p. 106;

Raupp 1984, pp. 318, 321, 484 pl. 193.



Het portret toont de halffiguur van de schilder, die met zijn rug naar de ezel zit en een pijp rookt. Hij heeft lichtbruine ogen, bruin krullend haar en een bruine baret met witte veren en een strokleurige versiering op zijn hoofd. Over een wit hemd draagt hij een groene buis met gouden tressen. Uit de pijp met gloeiende tabak in zijn rechterhand kringelt grijze rook. In zijn linkerhand houdt hij een gloeiende lont, waarvan eveneens rook opstijgt.

De schaduw van de kunstenaar valt op een paneel, dat tegen zijn ezel staat en waarop hij zijn signatuur heeft aangebracht. Links achter bevindt zich een vensteropening.

De Heem heeft hier voornamelijk in bruine en grijze tinten geschilderd. Van de op vele plaatsen sterk doorschemerende bruine imprimatura is gebruik gemaakt om atmosfeer te scheppen. De uitvoering van de knopen en tressen doet enigszins aan portretten van Rembrandt denken. De compositie herinnert aan interieurs van Adriaen Brouwer en David Teniers de Jonge.

De Mirimonde (1971) vermoedt dat het werk omstreeks 1635 in Antwerpen geschilderd is, Raupp (1984) plaatst het omstreeks 1636, wanneer de schilder ongeveer 30 jaar oud is. Hij ziet in het schilderij een allegorische voorstelling van de reuk. Roken is een zingenot, en als zodanig verwerpelijck. Daarom zou de

schilder met zijn rug naar de ezel zitten: de verleiding van het roken leidt hem af van de inspiratie voor het schilderen. De kunstenaar zou zichzelf als een 'pictor vulgaris' — een gewone, alledaagse schilder — hebben voorgesteld.² Deze opvatting strookt enigszins met de zienswijze van Moermans (1941): 'Jan Davidsz. de Heem, tijdgenoot van Frans Hals en Rembrandt, vindt zichzelf niet belangrijk genoeg om voor zijn zelfportret meer dan vijf vierkante decimeter over te hebben.' Maar gaat het hier wel om een allegorische voorstelling van de reuk? De rokende schilder als vertegenwoordiger van één van de vijf zinnen mist enige aanwijzing over een relatie met de andere zintuigen: smaak, gezicht, gevoel en gehoor. Het was niet gebruikelijk om de zintuigen apart af te beelden en het lijkt onwaarschijnlijk dat dit schilderij deel uitmaakte van een serie, waar ook de andere zintuigen in vertegenwoordigd waren. De gloeiende en rokende lont wijst in een andere richting. Zo'n lont werd gebruikt om een pijp aan te steken. We komen hem tegen in tal van Vanitas-schilderijen, waar het een vergankelijkheidsymbool is: de materie gaat op in rook. In de *Sinnepoppen* van Roemer Visscher is dit idee geënt op een afbeelding van een groter rokend lont met het motto 'Evanescet' — Het zal vervliegen — en de toelichting: 'Dit behoeft gheen beduyt, om dat elck een bekent is, hoe haest vier van buskruyt met zijn roock vervliegt. Alsoo verdwijnt des wereldts glorie.'³ Tabak gaat natuurlijk evenzeer in rook op. Daarom komt een pijp nogal eens voor in Vanitas-stillevens.⁴ Stellig is de bijgedachte dat elk zingenot slechts van korte duur is en daarom te vergelijken met het korte, aardse bestaan van de mens.⁵ Van Mander (1604) brengt rook in verband met 'ons vluchtige, korte leven'.⁶ De 'toebackjens' of tabakstillevens zijn voor een deel te zien als een speciaal soort Vanitas-schilderijen.

De gelaatsuitdrukking van de schilder geeft een ander argument om het niet te zoeken in de richting van zingenot. Hij is in gepeins verzonken. Is het mogelijk dat hij nadenkt over zijn plaats in de vergankelijke wereld of in het eeuwige leven na de dood? Zijn schaduw op het paneel zou een aanwijzing kunnen zijn dat het hier om het begrip vergankelijkheid draait. Sinds de vroege Middeleeuwen wordt in tal van liederen en teksten het leven vergeleken met een schaduw.⁷

Ook het kleurgebruik van dit zelfportret toont verwantschap met beelden van vergankelijkheid. Vanitas-stillevens zijn vaak in sobere kleuren — grijze en bruine tinten — uitgevoerd. De neiging tot sobere tinten, 'monochromie',⁸ was in in het tweede kwart van de zeventiende eeuw overigens niet beperkt tot stilleven, maar ook te vinden in landschappen (van Jan van Goyen bijvoorbeeld), zeegezichten (bij Simon de Vlieger) en zelfs in genretafereeltjes (bijvoorbeeld bij Adriaen van de Venne).

Schilders portretteerden zichzelf of hun collega's wel vaker in combinatie met de Vanitas-idee. Al in de zestiende eeuw werden kunstenaars met een schedel afgebeeld.⁹ Soms schilderden zij zichzelf met een schedel, Gerard Dou bijvoorbeeld.¹⁰ In sommige zeventiende eeuwse pronkstillevens zien we een schilder weerspiegeld in kostbaar smeedwerk, meestal een vergulde pronkbeker of een zilveren kan. Clara Peeters en Abraham van Beyeren deden dit,¹¹ en ook De Heem paste de truc wel eens toe (catalogusnummers 7, 12). Op deze wijze betrok de schilder zichzelf in de Vanitas-idee, misschien met de bijgedachte dat zijn roem in zijn werk zou voortbestaan. Mogelijk benadrukte De Heem dit idee nog eens door rechts boven op het paneel, dat in het schilderij op de ezel staat, zijn signatuur aan te brengen. Veel van zijn stilleven zijn op deze plaats gesigneerd (bijvoorbeeld het schilderij van 1634, catalogusnummer 6).

In oude en recente literatuur wordt aangenomen dat Adriaen Brouwer in een herbergscène die hij in Antwerpen schilderde De Heem, zichzelf en de schilder Jan Cossiers afbeeldde (fig. 1a).¹² Er wordt gerookt en bier gedronken, De Heem stopt een pijp. Als de identificatie van de figuren juist is, moet het schilderij in het begin van De Heems Antwerpse periode tot stand gekomen zijn, dus omstreeks 1632. Het zelfportret in het Rijksmuseum is wellicht hierdoor geïnspireerd, en werd dan iets later geschilderd.¹³

1 De museumcatalogus geeft 24 x 19 cm. Het paneel is afgeschaafd en geparketteerd, waarbij rondom een smalle strook verloren gegaan is.

2 Volgens Raupp deed De Heem dit onder invloed van Adriaen Brouwer. In de tweede helft van de zeventiende eeuw zou deze benadering van het zelfportret door invloed van de fijnschilderkunst in diskrediet raken.

3 Visscher 1614, deel 1, embleem xxiv.

4 Rook wordt reeds in de vierde eeuw als Vanitas-element genoemd door de kerkvader Johannes Chrysostomos; vergelijk Bruyn 1987, pp. 61-62 n. 22 met deze bron en de tekst. Ook de schaduw, de zeepbel en het spinneweb noemde Johannes als vergankelijkheidsmotieven.

5 Onder het motto 'Veeltijds wat nieuws, seldom wat goedts' geeft Roemer Visscher (1614, deel III, embleem x) aan rokers een veeg uit de pan. Hij meent dat mensen vaak eerder roken om met de mode mee te doen dan omdat het lekker is.

6 Van Mander, *Uytbeeldinge [...]*, fo. 134^r.

7 Vergelijk Thomas à Kempis, catalogusnummer 29.

8 'Monochromie' betekent letterlijk: een uitvoering in één kleur, bijvoorbeeld grijs. De

term wordt echter ook algemener toegepast voor schilderijen, die in verschillende tinten van een kleur uitgevoerd zijn, of in verschillende tinten van verwante kleuren, bijvoorbeeld combinaties van grijstinten en groengrijze of bruinigrijze tonen. Jan Davidszoon gebruikt in zijn 'monochrome' schilderijen vaak alle tinten tussen grijs en bruin in.

9 Zo maakte Johannes Wierix een gravure van Hieronymus Cock (naar een onbekende kunstenaar) met een tekst, die verwijst naar de schilders die Cock in de dood zijn voorgegaan, tentoonstellingscatalogus Rotterdam 1988, afbeelding frontispiece, p. 120 nr. 107.

10 Paneel, 52 x 40 cm, gesigneerd en gedateerd 1658, Galleria degli Uffizi, Florence; Martin 1913, afb. p. 19 (als 1656), Hecht 1989, p. 42 fig. 5b.

11 Bijvoorbeeld in een schilderij van Clara Peeters uit 1612 in de Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe, Lauts 1969, pp. 14-18, detailafbeelding p. 16; 2e druk 1983. Bij Van Beyeren komt dit vele malen voor, vergelijk Segal 1988a, afbeeldingen pp. 171, 176.

12 Paneel, 46.4 x 36.8 cm, gesigneerd, Metropolitan Museum, New York, inventaris-

nummer 32.100.21. Voor een uitvoerige beschrijving: W.A. Liedtke, *Flemish paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1984, deel I, pp. 5-10, deel II, pl. 1, afb. 3-4.

13 Deze identificaties werden het eerst beschreven door Jacob Campo Weyerman in 1729 (deel 2, p. 69). Weyermans gegevens zijn echter veelal onbetrouwbaar.



1a ADRIAEN BROUWER

2 FRUITSTUK MET PORTRET

Paneel, 32,5 x 40,5 cm
 Getekend links op de plint in bruin:
Johannis. de. Heem. fecit. A^o 1628.
 Particuliere verzameling, Nederland

Herkomst:

Veiling Frederik Muller, Amsterdam,
 20-5-1919, nr. 131;

Particuliere verzameling, Gotenburg
 (Zweden)/ Zwitserland;¹

Veiling Christie's, Londen, 10-4-1987,
 nr. 37, met afb.

Tentoonstellingen: geen.

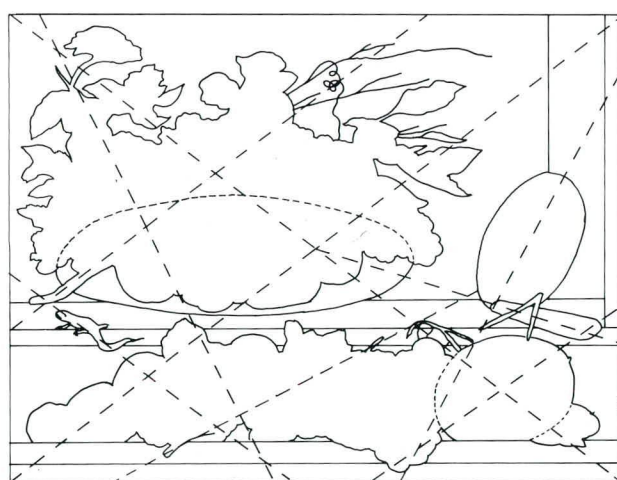
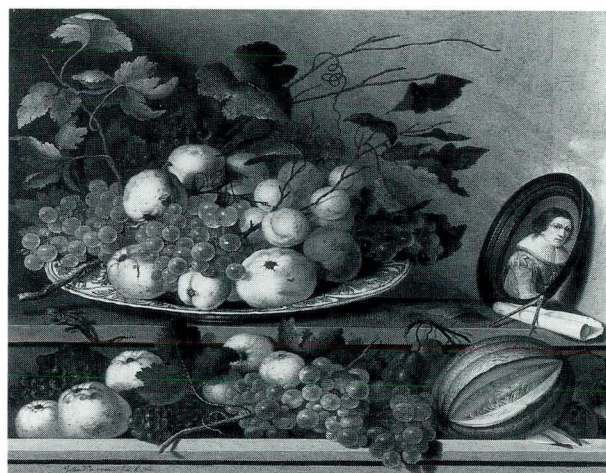
Literatuur:

Veilingcatalogus 1987 (naar gegevens
 S. Segal);

Meijer 1988, pp. 29-30, 31, 35;

Bergström 1988, pp. 38 afb. 2-2a, 40-41,
 43, 49.

In een trapsgewijze compositie zijn twee stenen plateaus tegen een muur geplaatst. Op het onderste, naar voren uitstekende plateau met een opstaande rand zien we van links naar rechts: appels, druiven in drie variëteiten, perziken, pruimen, een aangesneden meloen en mispels. Op het stenen blad erboven staat een Chinese schotel uit de Wan-li periode met appels, perziken, druiven in drie variëteiten, een kweepeer, glaskersen en abrikozen. Links kruipt een hagedis over de plint. Rechts leunt een ovale portretje in een ebbehouten lijst tegen een hoek van de muur. Het portretje toont de buste van een man met een kanten kraag, half naar links gewend. Ervoor liggen een opgerold stuk papier en een passer.



2a Compositieschets van nr. 2

De compositie is opgebouwd uit horizontale en diagonale lijnen en langs lijnen, die ongeveer evenwijdig aan één der diagonalen lopen. Fig. 2a geeft de belangrijkste schematisch weer. Vooral de takken van de vruchten geven deze compositielijnen aan. De assen van de drie grote ovalen — het portretje, de meloen en de Chinese schotel — bepalen enkele hoofdrichtingen. Verscheidene kleine ovalen kan men onderscheiden in de contouren van de abrikoze- en de pruimebladeren en in de bladlobben van de druif.

Een aantal principes van dit compositieschema gaan terug op Balthasar van der Ast, zoals we kunnen afleiden uit fig. 2b, een schilderij uit 1623.² In het werk van Van der Ast is vaak met het blote oog de in zwart krijt uitgevoerde ondertekening zichtbaar. Soms zijn ook de diagonalen als constructielijnen te zien.³ Om de compositie te versterken, paste Van der Ast in zijn late werk kale takken toe, net als De Heem in dit schilderij doet. De strakke indeling, die een werk zo krijgt, is in overeenstemming met het strenge tonale karakter ervan: beide zijn aspecten van versobering. De bruinige toon is typerend voor veel werk van De Heem uit zijn vroege jaren.

We zien dat De Heem in een aantal opzichten van Van der Ast afwijkt door in diens symmetrische composities veranderingen aan te brengen. Terwijl Van der Ast meestal schelpen of bloemen in zijn fruitstukken schilderde, voegt De Heem nieuwe objecten toe, in dit geval het portretje met de passer en de rol papier. Ook verandert hij de plint — bijna onopvallend — in een opstaande tafelrand. Maar de meest ingrijpende vernieuwing is de manier waarop De Heem atmosfeer weet te scheppen. Dit bereikt hij door een aantal veranderingen in de achtergrond. Rechts introduceert hij een zijmuur met een hoek, wat een ruimtelijk effect geeft. Beschadigingen in het pleisterwerk langs de rand geven de hoek een extra accent. Rechtsboven laat hij een deel van de kale muur zien, waarop hij de stralen van het invallende licht schildert. Deze combinatie heeft een heel ander effect dan een compositie die het beeldvlak grotendeels opvult. De lichtval is uitgewerkt als een zachte straling met lichte schaduwen. Om het beeld te verlevendigen is de olijfgrijze achtergrondkleur in de lichte partijen slechts dun over de grond en de dunne lichtbruine imprimatura aangebracht, en wel zo dat de lagen ongelijk doorschemerden.⁴ In het latere werk van Van der Ast zijn dergelijke atmosferische effecten wel sterk ontwikkeld. Het is de vraag in hoeverre hierbij sprake is van wederzijdse beïnvloeding.

Het portretje met het papier en de passer wordt door Bergström in verband gebracht met een zelfportret

2b



van David Bailly uit 1625, een tekening uit het Rijksprentenkabinet in Amsterdam (afb. 2c). Dit portret is in een ovaal geschilderd.⁵ De rol papier is een herhaling van die in een tekening met vergankelijkheidsmotieven uit 1624 in een *Album Amicorum*, waarin op de rol de tekst 'QVIS EVADIT' — Wie ontkomt? — (aan het lot) staat.⁶

Mogelijk heeft De Heem zichzelf op het portretje afgebeeld. Het lijkt enigszins op de man van het schilderij 'Figuur in interieur' uit het Ashmolean Museum in Oxford (catalogusnummer 2A). Een vergelijking met de portretten van De Heem die we kennen (catalogusnummer 1 en een zwartkrijttekening van Jan Lievens) geeft enige aanleiding voor de veronderstelling dat het in beide gevallen om een zelfportret gaat.⁷

De rol papier zou kunnen verwijzen naar de kunst van het tekenen en schilderen volgens een ontwerp en de passer bovendien naar de juiste maat. In de *Iconologia* van Ripa komt de passer onder meer voor als attribuut van de allegorie 'Dissegno' of Ontwerp: 'De Passer beoont dat het Ontwerp bestaat in de maeten, die by haer dan prijselijck zijn ...'⁸ Ook als attribuut van Mathematica (Wiskunde) staat hij voor gelijkmatigheid: 'De Passer is het eygen wercktuygh dat gelijkmatigh is in dese konste, en veroot dat die aen yder dingh zijn evenreedenthey, maete en regel geeft.'⁹ Voor *Economia* (Huishouding) geldt hetzelfde: 'De passer leert, hoe een yder sijne macht en midlen moet meeten, en dat hy daer nae, soo wel in 't uytgeven als in andere dingen, sich daer nae moet voegen ...'¹⁰ Daarnaast noemt Ripa de passer als attribuut van Maat, Symmetrie, Geografie, Astronomie, Voorzienigheid, Spaarzaamheid en Mildheid. Deze betekenissen geven een idee van de reden waarom De Heem hem schilderde. Daarbij komt dat de passer vlak boven een aangesneden meloen ligt. In de zeventiende eeuw gold deze

vrucht als symbool voor matigheid; teveel ervan eten zou ongezond zijn. In zijn populaire kruidboek van 1554, waarvan tot 1644 nieuwe uitgaven verschenen, waarschuwt Dodoens (Dodonaeus) tegen een overmaat aan meloen.¹¹ Dat doet ook Jacques Pons, die in 1583 als eerste een studie aan deze vrucht wijdde, met voorbeelden van beroemde personages die zouden zijn overleden aan een overmatige consumptie ervan. Later werd hij lijfarts van koning Hendrik IV, die verzot was op meloenen. Een gedicht uit 1607, 'Le proces du melon', is geschreven ter nagedachtenis van een indigestie-aanval, waaraan de koning leed omdat hij weer eens teveel meloen gegeten had.¹²

2b BALTHASAR VAN DER AST

1 De eigenaar verhuisde in het begin van de jaren zeventig naar Zwitserland (Bergström 1988, p. 40).

2 Paneel, 24 1/2 x 32 1/2 cm, gesigneerd en gedateerd, verzameling Heinz, Washington DC; catalogus Washington & Boston 1989, nr. 1, met afb. Van dit schilderij bestaan enkele replieken en kopieën.

3 Segal 1984a, p. 58.

4 Bij vele zeventiende-eeuwse stillevens werden dergelijke subtiele achtergronden later door ondeskundige restauratoren overschilderd omdat men meende dat de schildering 'dun' was geworden.

5 Inventarisnummer A 1940, pen en inkt in bruin en gewassen in bruin en grijs, 181 x 137 mm.

6 Een gravure van Hendrik Goltzius uit 1594 met een 'homo bulla' en een schedel draagt de tekst *Quis evadet*, Hollstein deel 8, p. 23, nr. 10.

7 Mijn suggestie in deze richting werd opgenomen in de veilingcatalogus van Christie's uit 1987 en gevolgd door Meijer (1988, pp. 29-30). Bergström meent dat het om een portret van of naar David Bailly gaat. Ovaalvormige portretten zien we behalve in tekeningen en schilderijen in talloze gravures sinds het eind van de zestiende eeuw (zie catalogusnummer 2A). De tekening van Lievens, 265 x 202 mm, is in het British Museum, Londen; Meijer 1988, p. 29 afb. 1.

8 Ripa-Pers 1644, p. 374.

9 Ripa-Pers 1644, p. 615; Ripa (1593) 1611, p. 330.

10 Ripa-Pers 1644, p. 212; Ripa (1593) 1611, p. 130.

11 Dodoens 1644, pp. 1036-1037; zie Segal 1988a, p. 149.

12 Pons (1583) 1680, pp. 24-30; Vicaire 1890, kol. 711-712; zie Ketcham-Wheaton (1983) 1988, p. 56.



2c DAVID BAILLY

Wright 1976, p. 88;
 Wright 1978/1980, p. 76;
 S. Nihom-Nystad in collectiecatalogus
 Paris 1983, pp. 60-61 (sub nr. 35);
 Haak 1984, p. 128, afb. 251;
 Bergström 1988, p. 43;
 Meijer 1988, pp. 34-35, afb. 10;
 Schneider 1989, p. 188 afb.



2A¹ INTERIEUR: EEN MAN IN GEDACHTEN VERZONKEN

Paneel, 60 x 82 cm

Getekend op een bladzijde van een boek
 in grijszwart: *Johannes. de / Heem Fecit /*
Anno. 1628

Ashmolean Museum, Oxford, inventa-
 risnummer A 558;

Ashmolean Museum — Catalogue of the
collection of Dutch and Flemish still-life
pictures bequeathed by Daisy Linda Ward
 (J.G. van Gelder), 1950, pp. 92-93, nr. 34,
 met afb.; *Summary catalogue of paintings*
in the Ashmolean Museum, Oxford 1980,
 p. 44.

Herkomst:

Kunsthandel Asscher Gallery, Amster-
 dam & Koetser Gallery, Londen, 1920.

Tentoonstelling:

London 1976, p. 50, nr. 53, met afb.

Literatuur:

Schneider 1923, p. 223;

Martin 1925, pp. 43-44, afb. 1;

Boström 1944, pp. 5 afb. 5, 8-9;

Van Gelder in museumcatalogus Oxford
 1950 (zie boven);

Gwynne-Jones 1954, pp. 47-48, pl. 36;

Bergström 1956a, p. 195;

Bergström 1956b, p. 176 n. 7;

Bauch 1960, p. 245, afb. 215;

M.L. Wurfain in tentoonstellings-
 catalogus Leiden 1970, p. 14 (sub nr. 15);

De Mirimonde 1971, pp. 262 afb. 18, 266;

C. Brown in tentoonstellingscatalogus
 London 1976 (zie boven);

Kindlers Malerei Lexikon 1976, deel 6,
 p. 25 afb.;

Een jonge man zit in het midden van een kamer op een
 stoel, naar voren gewend en met zijn gezicht iets naar
 boven en naar links gericht. Zijn kleding is zwart met
 een kanten kraag en manchetten. Met zijn linkerarm
 leunt hij op een tafel tegen de rechterwand, waarover
 een bruin kleed met een franjerand ligt. Op de tafel lig-
 gen een document met lakzegel, opeengestapelde boe-
 ken, handschriften, een metalen kist, een donkergrijze
 hoed met brede rand en een grijze mantel.

Aan de wand hangen een (onduidelijke) tekening, een
 ovaalvormige gravure van een mansportret en een
 geldbuidel over een gesloten triktrakbord. Links tegen
 de muur staat een met leer beklede kist, waar een in
 een schede met een vaan gestoken zwaard tegenaan
 leunt. Via een deuropening in de achterwand is een
 doorkijk naar een andere ruimte met een kast, waarop
 borden en een kan van tin staan. Bovenop de deurpost
 ligt een paar schoenen, aan de rechterhelft hangt een
 zwaard in een schede met twee boeken en twee glazen
 karafjes erboven. Rechts boven is een beschoot van ver-
 ticaal lopende, ruw afgewerkte planken aangebracht,
 waarachter een trap loopt. Ook de planken vloer ver-
 toont onregelmatigheden.

Net als bij het fruitstuk uit hetzelfde jaar (catalogus-
 nummer 2) wordt de compositie bepaald door hori-
 zontalen en door denkbeeldige lijnen evenwijdig aan
 één der diagonalen, in dit geval die door de linker bo-
 ven- en de rechter onderhoek. De kleuren zwemen
 naar 'monochromie' in grijs- en bruintinten.

Het portret aan de wand is volgens Martin (1925) een
 vrije kopie naar een gravure van de hand van Willem
 Jacobsz Delff (1580-1638). Delff graveerde dit naar
 een schilderij door Michiel Jansz van Miereveld
 (1567-1641), dat de protestantse Christiaan van Bruns-
 wijk (Braunschweig; 1599-1626) voorstelt, een generaal
 uit de dertigjarige oorlog.² Deze identificatie, die door

Van Gelder (1950) en anderen werd overgenomen, is
 onzeker.³

In het oeuvre van Jan Davidszoon is dit interieur een
 unicum. Ten onrechte werden enkele andere interieurs
 aan hem toegeschreven.⁴ Het thema is in verband ge-
 bracht met werk van onder meer Pieter Codde en Pie-
 ter Potter.⁵ De vraag blijft echter van wie het oorspron-
 kelijk idee was, want we kennen geen gedateerd werk
 van deze aard. Bergström brengt de voorstelling in ver-
 band met de portretten met boeken van Rembrandt,
 Jan Lievens en Gerard Dou, die allen in Leiden werk-
 ten, net als De Heem wanneer hij dit interieur schil-
 dert. De omgekrulde kaart doet inderdaad aan het
 werk van Dou denken.

Wat de duiding van dit schilderij betreft, lopen de me-
 ningen uiteen. Van Gelder meent dat het een uitbeel-
 ding van Melancholia of Zwaarmoedigheid is.⁶ Zulke
 personificaties gaan terug op de beroemde 'Melancho-
 lia'-gravure van Albrecht Dürer, waarin de allegori-
 sche Melencolia een vrouwenfiguur is. De Mirimonde
 ziet in dit interieur de keuze tussen een leven gewijd
 aan studie en een aan militarisme verbeeld. Bauch
 dacht aan Temperantia of Matigheid en Brown (1976)
 zet het contemplatieve of beschouwelijke leven tegen-
 over het actieve leven. De zwaarden zouden in dat ge-
 val het actieve leven vertegenwoordigen. Het triktrak-
 bord met de geldtas biedt een mogelijkheid tot verdere
 duiding. Triktrak is een gokspel, een aards genot dat
 spanning en hebzucht impliceert. De degens kunnen
 in plaats van met militarisme met de degensport in ver-
 band worden gebracht en koffers zijn om bezittingen
 te bergen. In dit licht gezien lijkt het te gaan om de
 keuze tussen aards bezit en vluchtig plezier of studie
 en het vergaren van kennis.

- 1 Pas toen de voorbereidingen van de tentoonstelling in een gevorderd stadium verkeerden, bereikte ons het bericht dat dit schilderij niet kon komen omdat het Ashmolean Museum in principe geen panelen uitleent. Omdat het hier om een voor Jan Davidszoon unieke voorstelling gaat en van al zijn overige thema's wel een voorbeeld getoond kan worden, besloten we de reeds geschreven tekst toch in de catalogus op te nemen.
- 2 Deze Van Miereveld zou deel van de verzameling van Koning Karel I uitgemaakt hebben en zich thans in het paleis Hampton Court in Londen bevinden. Dit schilderij komt echter niet voor in White's catalogus uit 1982 van de koninklijke verzamelingen te Londen. Het portret aan de wand — de kopie naar Delff — werd omstreeks 1625 uitgevoerd tijdens een bezoek van de 'administrateur' van Halberstadt aan Den Haag.
- 3 Ovaalvormige portretten zien we behalve in tekeningen en schilderijen in talloze gravures sinds het einde van de zestiende eeuw (zie ook catalogusnummer 2). De wijze van monteren tussen twee donkere houten staafjes, die ook bij het ophangen van landkaarten werd toegepast, was gebruikelijk. Een ander voorbeeld van een schilderij waarop zo'n ovaalvormige portretgravure aan de wand hangt, is een werk van Johannes van der Aack (1635/6-na 1680) uit 1655. Dit stelt een interieur met een naaiende vrouw voor. Ook in deze portretgravure meent men Christiaan van Brunswijk te herkennen (National Gallery, Londen, catalogus 1986, p. 1, met afb.).
- 4 Een schilderij in het Museum Bredius te Den Haag is door verschillende onderzoekers aan David Ryckaert III toegeschreven (doek, 72 x 78 cm; museumcatalogus 1980 (A. Blankert), p. 112, nr. 142, met afbeelding). Martin (1925) schreef een interieur met een kluizenaar aan De Heem toe (p. 45, afb. 3) en De Mirimonde (1971) noemt een Vanitas met een figuur, een schilderij van van Willem van Drielenburch, dat eerder aan De Heem was toegeschreven (pp. 254 afb. 20, 266).
- 5 Respectievelijk Martin 1925, p. 45 en Boström 1949, pp. 99-110.
- 6 In de zeventiende eeuw onderscheidde men het menselijk karakter in vier temperamenten: de sanguinicus, die blijmoedig en hartstochtelijk is, de heftige en agressieve cholericus, de zwaar-moedige en bespiegelende melancholicus en de trage en onbewogen flegmaticus.

Herkomst:

Verzameling douarière J.K.H. de Jonge-de Kok, 's-Gravenhage (1881);
Bruikleen aan het Mauritshuis vanaf 1897;
Aangekocht door de 'Vereniging Rembrandt' in 1910;
Overgedragen aan het museum in 1912.

Tentoonstellingen:

Utrecht 1894, nr. 83;
's-Gravenhage 1926, nr. 44 (als gedateerd 1626);
Amsterdam 1933, nr. 143, afb. 20;
Zürich 1956, nr. 128;
Eindhoven 1957, nr. 30, met afb.;

3 BOEKENSTILLEVEN



Paneel, 36,1 x 48,5 cm

Getekend op de bladzijde van een boek links voor in bruin: *Johannes. de. / Heem. / 1628. / ** (" met een krul onder het jaartal)

Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, 's-Gravenhage, inventarisnummer 613

Museumcatalogi: 1881 (V. de Stuers), nr. 151; *Mauritshuis — The Royal Cabinet of Paintings — Illustrated general catalogue*, 1977, p. 108, met afb.; *The Royal Picture Gallery Mauritshuis* (H.R. Hoetink et al.), Amsterdam, New York & The Hague 1985, pp. 200-201, nr. 41 met afb., 373 met afb.

Luxembourg & Liège 1957, nr. 30, pl. 13;
Amsterdam 1968, nr. 35;
Leiden 1970, pp. 13-14, nr. 14, met afb., (en sub nr. 15).

Leiden 1976-77, p. 81 afb. d;
Paris 1986, pp. 239-243, nr. 31, met afb.

Literatuur:

Hofstede de Groot 1895, p. 35;
Wurzbach 1906, deel 1, p. 657;
Bangel 1915, p. 186;
Von Bode 1917, pp. 289 afb., 294;
Martin 1925, pp. 42-43;
Schneider 1926, pp. 189 afb., 190;
Vorenkamp 1933, pp. 103-104;
Martin 1935, pp. 417-418, afb. 250;
Bergström 1947, pp. 170, afb. 138; 1956a, 163-165, afb. 139;

Van Luttervelt 1947, pp. 41-42, afb. 19;
 Bernt 1948, deel II, afb. nr. 355; 1969, deel
 II, afb. nr. 492; 1980, deel II, afb. nr. 524;
 Van Gelder 1950, p. 93 (sub nr. 34);
 Greindl 1956, pp. 102, 172; 1983, pp. 123,
 361 nr. 63;
 Leymarie 1956, p. 174;
 Wilenski 1960, deel I, p. 571;
 Seifertová-Korecká 1962, pp. 59-60, 71 afb. 4;
 Lesure 1968, afb. 79;
 L.J. Slatkes in 'Mc Graw-Hill' 1969, pp.
 74-75, met afb.
 De Mirimonde 1971, pp. 250 afb. 3,
 251-257;

Een houten tafel staat tegen een muur, waarop het van
 linksboven invallende strijklicht een vrij scherpe
 scheiding tussen een verlicht deel en een schaduwpar-
 tij tekent. Op de tafel zien we vijftien boeken kriskras
 over elkaar heen liggen. Links voor staat een inktpot,²
 links achter liggen een viool en een strijkstok over en-
 kele boeken. De meeste boeken zien er oud en bedui-
 meld uit, met gekreukelde en gescheurde bladzijden
 en banden. Van enkele ontbreekt de band zelfs. Op één
 van de pagina's van zo'n boek zonder band is in calli-
 grafisch schrift de signatuur aangebracht. Met een
 tweede signatuur is een brief of document met onlees-
 bare tekst ondertekend.³ 'G.A. BRDEROOS / Treur-spel
 / van / RODD'RICK / ende / ALPHONSUS. / [...] / T'AM-

verf gewerkt toen die nog nat was: de lichtere lijnen
 van de bladzijden zijn deels met de achterkant van een
 penseel in de natte verf gekrast.⁴ Ook de even oude
 Rembrandt en Lievens pasten deze techniek toe in en-
 kele werken uit de jaren 1626-1629. Net als De Heem
 woonden deze twee schilders in de jaren twintig in
 Leiden.⁵

De dunne snaren van de viool liggen letterlijk als
 draadjes in reliëf over de ondergrond.⁶ Door het bo-
 venste deel van het schilderij leeg te laten en daar al-
 leen een spel van licht en schaduw op de muur te laten
 zien, heeft De Heem sfeer weten te scheppen.

Het eerste toneelstuk 'Rodd'rick en Alphonsus' van de
 Amsterdamse schrijver Gerbrand Adriaensz Brederoo
 (1585-1618) was een treurspel. De ondertitel van de
 oorspronkelijke uitgave van 1616 geeft een samenvat-
 ting van de moraal van het stuk: 'De vrunden moghen
 kyven, maar moeten vrunden blyven'. De geschiedenis
 handelt over twee vrienden wier vriendschap op de
 proef gesteld wordt door hun beider liefde voor de
 adellijke Elizabeth. Nadat Alphonsus per ongeluk
 door Rodd'rick gedood is, huwt de laatste zijn be-
 minde maar dit huwelijk houdt niet lang stand. De stof
 is ontleend aan de Spaanse 'Amadis-romans' waarvan
 reeds enkele vertaald waren.⁷ In 1611 vond de eerste
 uitvoering van het stuk plaats in Amsterdam. De hier
 afgebeelde postume editie is van 1620, herkenbaar aan
 haar titelpagina met een bijenkorf en de drukfout in de
 spelling van de naam van de schrijver, die De Heem let-
 terlijk overgenomen heeft.

Jacob Westerbaen (1599-1670) was een Haagse dichter
 die in Leiden theologie studeerde en later arts werd. In
 1619 verscheen van zijn hand een Nederlandse bewer-
 king van Janus Secundus' (pseudoniem voor Joannes
 Nicolai, 1511-1536) postuum uitgegeven 'Basia' of
 'Kusjes' uit 1539.⁸ In 1624 volgde Westerbaens even-
 eens postuum verschenen vertaling van een deel van
 Secundus' Minne-dichten uit 1541.⁹

Zowel de geschiedenis van Rodd'rick en Alphonsus
 als de bewerking van Janus Secundus' gedichten ver-
 beelden het noodlot, dat met kortstondigheid samen-
 hangt. Daarbij overleed Janus Secundus toen hij nog
 jong was. De viool herhaalt dit motief: haar klank is
 slechts van korte duur. De brief (of het document) is de
 uitdrukking van materiële of immateriële zaken, die
 hoogstens een mensenleven duren. 'Nota bene',
 schijnt De Heem te willen zeggen: neem hier goed no-
 tie van. Een ander motief uit het toneelstuk wordt
 door Bergström benadrukt: in de tekst van Brederoo
 lezen we dat 'De wetenschap tot hoogmoedt drijft'.¹⁰
 Van De Heem zijn nog een vijftal andere boekenstille-



3a JAN DAVIDSZ DE HEEM

Grohn (1966) 1976, p. 26;
 Leppert 1977, deel I/II, kol. 64 nr. 267;
 'Oosthoek' 1981, deel I, p. 432 afb.;
 Hijmersma 1983, p. 151, met 2 afb.;
 Nihom-Nijstad 1983, pp. 60-61 n. 5 (sub
 nr. 35);
 Haak 1984, p. 267, afb. 567;
 Hoetink 1985, pp. 200-201, nr. 41, met afb.;
 Segal 1985a, pp. 97, 201 afb.;
 Broos 1987, pp. 185-189 met afb.;
 Schwarz 1987, pp. 53-54, afb. 36;
 Schneider 1989, pp. 189-190 met afb.;
 Sonnema (1980) 1990, pp. 66-67, 125 n.
 33, afb. 31.

STEL[DAM]', luidt de tekst op de titelpagina van het
 boek in het midden. Op de linkerpagina van het open-
 geslagen boek rechts lezen we 'NOTA BENE,' en onder-
 aan 'I. WE [...]', een vooraankondiging van de tekst op
 de rechterpagina, die luidt: 'I. WESTERBAENS. / KU-
 SIENS. CLACHTEN. / I. / [...] / II. / [...]'
 De compositie lijkt horizontaal opgebouwd maar ook
 hier zijn diagonalen in de voorstelling verwerkt, onder
 meer in de scheidingslijn tussen schaduw en licht op
 de wand. Vanuit een laag gezichtspunt kijken we tegen
 het tafereel aan. De horizon ligt op de halve hoogte van
 het paneel, zodat we net over de viool heen kijken. Het
 schilderij is geheel in bruine en grijze tinten opgezet,
 met bruin als hoofdkleur. Plaatselijk bijvoorbeeld op
 de viool is met lilagrijs over het bruin heen geglanceerd.
 De bruine imprimatura is opzettelijk in de kleuren-
 compositie opgenomen. De Heem heeft vrij veel in de

vens bekend, waarvan vier 1628 of 1629 gedateerd zijn. Sterk verwant aan dit schilderij in het Mauritshuis is een werk van de Stichting Custodia in Parijs, waarin we een aantal elementen letterlijk herhaald zien (fig. 3a).¹¹ Daarin komt tevens de vertaling van een andere Spaanse Amadis-roman voor.

De tekst 'NOTA BEN[E]' lezen we ook op een document in een ander boekenstilleven van De Heem uit 1628, dat zich in het Museum der bildenden Künste in Leipzig bevindt. Daarop komen verder een schedel en een dijbeen voor, overduidelijke verwijzingen naar vergankelijkheid (afb. 3b).¹²

Een Vanitas-stilleven van De Heem uit 1629 met boeken, schrijfgerei, een brief, een schedel en een stuk wa-



3b JAN DAVIDSZ DE HEEM

penrusting op een tafel, bevindt zich in het museum te Liberec (Tsjechoslowakije). Op dit schilderij hangt een tekst aan de muur met als opschrift 'VANITAS VANITATIS', IJdelheid der ijdelheden.¹³ De ondertekening van de brief of het document is gelezen als 'Heinsius', wat zou verwijzen naar de Leidse hoogleraar Grieks en geschiedenis Daniel Heinsius (1580-1655).¹⁴ De compositie van dit schilderij met een houten schot links toont verwantschap met het interieur in Oxford (catalogusnummer 2A).

Van een in de Tweede Wereldoorlog verloren gegaan Vanitas-stilleven dat zich in het Suermondt-Museum te Aken bevond, resten ons een oude foto en een korte beschrijving.¹⁵ Het toont boeken en een schedel op een tafel met een globe. Aan de bruine wand hangt eveneens de tekst 'Vanitas vanitatis'. De datering is gelezen als 1625, maar een vergelijking van de foto en de beschrijving in de catalogus met het materiaal dat we van onderzoek van origineel werk kennen, doet vermoeden dat het eerder om een werk uit 1629 gaat.¹⁶

Een ongedateerd boekenstilleven in het Rijksmuseum te Amsterdam bestaat uit boeken op een tafel, een tegen de rechter zijmuur geleunde luit, een palet aan de muur en een brief of document met onderaan de inscriptie 'Finis', dat 'einde' betekent.¹⁷ In Vanitas-stillevens heeft een luit eenzelfde betekenis als een viool. Door middel van het palet is ook de schilder in de vergankelijkheidsgedachte opgenomen. Zijn werk is echter niet tijdelijk maar leeft voort.

Samen geven deze werken een indicatie van de Vanitas-betekenis van de boekenstillevens. Dat vergankelijkheid een hoofdmotief is, blijkt tevens uit het feit dat de boeken half vergaan zijn. Daarnaast spelen mogelijk andere betekenissen een rol.¹⁸

Boeken kunnen dienen tot het verwerven van kennis. Kennis kan tot wijsheid leiden. Een der gedachten van het humanisme is dat de geest de materie kan overwinnen en zo onsterfelijk kan worden (vergelijk de onsterfelijkheid van de schilder middels zijn kunstwerk). Men leeft door de geest, de rest zal aan de dood ten deel vallen (*Vivitur ingenio caetera mortis erunt*), is het motto van het eerste embleem in één der vroegste Noordnederlandse embleemboeken (Rollenhagen 1611, met prachtige gravures van Crispyn de Passe de Jonge). In de toelichting lezen we dat men de wetenschappen moet bestuderen en de vergankelijke goederen verzaken. Roemer Visscher noemt het lezen van boeken 'Kruijt voor de wilde woeste', een geneesmiddel tegen bandeloosheid en innerlijke leegte. In de Pers-editie van Ripa's *Iconologia* lezen we in verband met de boekdrukkunst: '... uyt haer is de kennisse van het goed en quaed, van de deughd en ondeughd, van de geleertheyd en onwetendheyd, heergekomen: Door haer worden de Menschen onsterfelijk ...'¹⁹

1 Volgens een etiket op de achterzijde van het paneel was het schilderij op een 'Tentoonstelling van kunstwerken van oude meesters', nr. 279, in de periode waarin het eigendom was van mevrouw De Jonge.

2 Oorspronkelijk was een ganzepen over de rand van de inktpot geschilderd en een tweede links van het midden over de tafeland heen. Deze zijn echter (waarschijnlijk) door de schilder zelf weggenomen en dus pentimenti.

3 De signatuur lees ik als *JDDH Leidensis... Anno...* (*JDDH* in monogram). Een ander boekenstilleven van De Heem, dat zich in de Stichting Custodia te Parijs bevindt (afb. 3a), toont een document, waarvan de ondertekening veel lijkt op die in het schilderij uit het Mauritshuis.

- 4 Deze methode werd reeds door Martin beschreven (Martin 1925, pp. 42-43) en gebruikte De Heem ook in andere werken.
- 5 Zie bijvoorbeeld Van de Wetering, 1982, p. 31.
- 6 Waarschijnlijk heeft de schilder dit effect bereikt door behalve lijnolie een tweede bindmiddel, mogelijk lijm, door de olieverf te mengen.
- 7 Amadis-romans zijn fantastische ridderromans rondom de figuur van de held Amadis. Hun oorsprong ligt rond 1300 en zij verschenen in verschillende talen. Vooral in Spanje was het genre populair. Cervantes bedoelde zijn *Don Quijote* als een persiflage op deze Amadis-romans. Brederoo ontleende de stof voor dit toneelstuk in het bijzonder aan de Spaanse ridderromen *Palmerin d'Oliva*, waarvan in 1613 de Hollandse vertaling *Palmerin van Olijven* verscheen; vergelijk E.K. Grootes in de tentoonstellingscatalogus Amsterdam 1968, pp. 49-51.
- 8 *Basiorum*, lib. 1, 1539.
- 9 *Elegiarium*, 1641; vergelijk de tentoonstellingscatalogus Leiden 1970, p. 13 (sub nr. 14).
- 10 Bergström 1947, pp. 162/164; 1956, p. 156; G.A. Brederoo, *Werken — Dramatische werken*, deel 1, Amsterdam 1921, p. 92.
- 11 Paneel, 31,2 x 40,2 cm, getekend en gedateerd 1628; collectiecatalogus 1983 (S. Nihom-Nijstad), pp. 59-61, nr. 35, pl. 93.
- 12 Paneel, 33,7 x 40,3 cm, getekend en gedateerd, inventarisnummer 1022; museumcatalogus 1973, pp. 56-57, nr. 22, afb. 57; tentoonstellingscatalogus Dresden 1983, nr. 75, afb. 55. Een niet door Jan Davidszoon zelf geschilderde kopie bevindt zich in het Musée des Beaux-Arts te Caen, paneel, 30 x 40 cm, tentoonstellingscatalogus Caen 1990, pp. 254, nr. 0.18, 255 met afb. (als Jan Davidsz. de Heem).
- 13 Paneel, 26 1/2 x 35 cm, getekend en gedateerd, inventarisnummer 69.
- 14 Seifertová-Korecká 1962, pp. 58-60, afb. 1-2; het originele schilderij heb ik niet bestudeerd.
- 15 De foto is mij welwillend ter beschikking gesteld door Prof. Dr. Ingvar Bergström uit Göteborg.
- 16 Paneel, 31 x 40 cm, getekend *Johannes de Heem fecit 1625*, Städtisches Suermondt Museum, inventarisnummer 190 (gegevens uit de museumcatalogus van 1932). Bergström 1947, pp. 170-172, afb. 137, ed. 1956, pp. 164-165, afb. 138.
- 17 Paneel, 26,3 x 40,7 cm, getekend, inventarisnummer A 2565; museumcatalogus 1976, p. 263, met afb.
- 18 Recente literatuur over de betekenis van boekenstillevens: Miedema 1975, Becker 1979, Białostocki 1982, Eikemeier 1984, Schwarz 1987.
- 19 Ripa 1644, p. 66, niet in de oorspronkelijke Italiaanse editie.

4 ONTBIJTJE

Paneel, 30 x 39 cm

Gesigneerd links op de plint in bruin:
Johannis. de. Heem Fecit. 1628.

Schlossmuseum, Gotha, inventarisnummer 302

Museumcatalogi: 1858, Abt. IX, 3; *Herzogliches Museum zu Gotha — Katalog der Herzoglichen Gemäldegalerie* (C. Aldenhoven), Gotha 1890, p. 22, nr. 105.

Herkomst:

Sammlung Ernst von Sachsen-Gotha-Altenburg.

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

Parthey 1863-64, pp. 558, nr. 25;

Schmidt 1873, p. 260;

Von Wurzbach 1906, deel 1, p. 657;

Bangel 1915, p. 186;

Von Bode (1917) 1919, p. 294;

Schneider 1923, p. 223;

Martin 1935, p. 417;

Bergström 1956a, p. 194;

Bergström 1956b, pp. 173-174, afb. 1, 194;

Greindl 1956, pp. 102, 172; 1983, pp. 123, 360 nr. 53;

Grohn (1966) 1976, p. 26;

Bergström 1988, p. 44;

Grimm 1988, p. 243;

Sonnema (1980) 1990, p. 125 n. 33.

Op een enigzins beschadigde stenen tafel zien we van links naar rechts een aangebroken broodje en koek, een roemer met witte wijn, een mes met een achtkantig, met goud afgewerkt heft van geslepen donkere kwarts, een tinnen bord waarop een citroen, een schijfje en een opgekrulde citroenschil liggen en een open uurwerk met een gouden kast. De gele citroen contrasteert iets met de hoofdzakelijk bruine en grijze tinten van het schilderij.

Dit is een van de weinige 'monochrome banketjes' van Jan Davidszoon de Heem. Een tweede, waarin meer bruine tinten overheersen, maakte hij in 1629, een jaar later (p. 24, afb. 6).¹ In 1632 begon De Heem met het schilderen van zilveren smeedwerk en kreeften,² de



aanzet voor de rijke pronkstilleven, waarmee hij grote roem zou verwerven (catalogusnummers 7, 8, afb. 9). Met zijn stilleven in sobere tinten volgde de schilder een traditie, die vooral in Haarlem tot ontwikkeling was gekomen, in de eerste plaats door de activiteiten van Pieter Claesz.³ In 1627 begon deze kunstenaar eenvoudige composities met weinig objecten op kleine panelen te schilderen.⁴ De Heem schijnt hem hierin op de voet te hebben gevolgd (vergelijk afb. 4a).⁵ Gelijktijdig schilderde Claesz ook grote 'banketjes' met veel en kostbare objecten. Een der thema's van zulke voorstellingen is *Temperantia* of Matigheid, dat op grote en kleine schilderijen vaak verschillend benaderd werd. In de grotere schilderijen benadrukt hij de overmaat: er worden veel delicatessen en kostbare objecten getoond. Bij de kleinere ligt de nadruk meer op soberheid. Ook bij de Heem zien we deze tendens. In dit schilderij is de soberheid niet alleen uitgedrukt in de eenvoudige compositie, het geringe aantal objecten en het kleurgebruik, maar ook in de objecten zelf.

4a PIETER CLAESZ



Een citroen werd gebruikt om zoete wijn op smaak te brengen, waarbij de juiste maat van groot belang was. Dit gebruik vinden we gedemonstreerd in een schilderij van Pieter de Hoogh van het Rijksmuseum (afb. 4b), waarin de matigheid wellicht een dubbele bodem heeft en op hartstocht betrokken kan worden.⁶ Ook een uurwerk kan, naast zijn betekenis met betrekking tot de vergankelijkheid, voor matigheid staan.⁷ De Heem volgt Claesz hier andermaal op de voet. In een Vanitas-stillevan van Claesz uit 1628 zien we een roemer op zijn kant met een schuin naar beneden gerichte cuppa (p. 23, afb. 5). Willem Claeszoon Heda nam dit motief in een van zijn vroegste werken, een Vanitas-stillevan uit 1628, over.⁸ Uit diverse observaties blijkt dat het werk van Pieter Claesz waarschijnlijk het meest oorspronkelijke is.⁹



4b PIETER DE HOOGH

- 1 Paneel, 37,9 x 63,5 cm, gesigneerd *Johannes. de heem. fecit. 1629.*, particuliere verzameling, Engeland.
- 2 Een monochroom stillevan met een pronkbeker en een tazza in een Franse verzameling — paneel, 47 x 50 1/2 cm, gesigneerd — is door Bergström ook als een vroeg werk van Jan Davidszoon de Heem opgevat, vermoedelijk ten onrechte. Zie Bergström 1956b, p. 175 fig. 3.
- 3 Schneider (1923) en Bergström (1956b, p. 173) noemen ook Willem Claesz Heda, maar die kwam pas later tot ontwikkeling; vergelijk Segal 1988a, p. 133. Bergström vergelijkt dit schilderij op basis van fotomateriaal met een werk van Pieter Claesz, dat 1623 gedateerd zou zijn (Bergström 1956b, pp. 173-174, afb. 2). Binnen de ontwikkeling van Claesz lijkt 1628 of 1633 echter veel aannemelijker als datering. Het schilderij is tijdens de Tweede Wereldoorlog verloren gegaan.
- 4 Segal 1988b, p. [1]; 1989, p. 255.
- 5 Paneel, 47 1/2 x 74 cm, getekend met monogram en 1628, particuliere verzameling; tentoonstelling 's-Gravenhage 1982, pp. 86-87, nr. 24, met afb.; Vroom 1980 deel 1, afb. p. 41, deel 2, p. 18 nr. 53.
- 6 Doek, 61 x 47 cm, gesigneerd, inventarisnummer c 150, bruikleen van het Amsterdams Historisch Museum; museumcatalogus Rijksmuseum 1976, p. 187, met afbeelding; Sutton 1980, p. 94 nr. 59, afb. 62-63.
- 7 Bergström 1947, pp. 195-196; 1956, pp. 189-190.
- 8 Paneel, 45 1/2 x 69 1/2 cm, gesigneerd en gedateerd, Museum Breidius, 's-Gravenhage; museumcatalogus 1980 (A. Blankert), pp. 62-63, met afb.; Vroom 1980, deel 1, afb. 65, deel 2, p. 65 nr. 325.
- 9 Heda beeldt een aantal objecten af die in vroeger werk van Claesz voorkomen. Daarnaast staat de roemer bijna overdreven scheef tegen de schedel. Zulke overdrijvingen wijzen op navolging. Claesz had overigens al in 1624 een glas op zijn kant geschilderd, vergelijk Segal 1988a, afb. p. 122.

5 SCHUURSTUK

Paneel, 38 x 49 cm
 Gesigneerd rechts onder: *JD Heem. f. A. 1631.* (JDH ineen)
 Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, inventarisnummer 957
Stedelijk Museum De Lakenhal - Catalogus van de schilderijen en tekeningen, (M.L. Wurfbain), 1983 p. 160, met afb.

Herkomst:
 Aangekocht van kunsthandel Kleinberger te New York in 1954 (f 2.500).
Tentoonstelling:
 Leiden 1956, nr. 59.
Literatuur:
 Jaarverslag Lakenhal 1954, p. 12, met afb.; Bergström 1956b, pp. 176-178, afb. 4; Grohn (1966) 1976, p. 26; Klinge-Gross 1976, p. 74, afb. 8; Bergström 1988, p. 50 n. 4; Segal 1988a, p. 156.



In de hoek van een schuur staat allerlei keukengerei, op de grond, op een tafel tegen de achterwand en tegen een houten schutting. Het zijn voorwerpen van tin, van gietijzer met koper, van aardewerk en van hout: pannen, schalen en een kan. De boomwortels op de grond en de takken in een mand dienen om vuur mee te maken. Boven de tafel hangt een vergiet van aardewerk, eronder staat een afvalton. In de achterwand bevindt zich een boogvormig stookgat met traliewerk. De ruimte wordt beheerst door diagonalen. De manier waarop de grote, open muurvlakken behandeld zijn en de ruimte die zij binnen het schilderij creëren, dragen sterk bij aan de sfeer van de voorstelling. Dat doen ook de kleuren, voornamelijk grijze en bruine tinten. De lichtval is geconcentreerd op de tinnen schaal, de koperen pan en de opstaande houten bak.

Hoe we de locatie moeten plaatsen en welke maatschappelijke klasse we eraan verbinden moeten, is niet geheel duidelijk. Mogelijk gaat het hier om een erf achter een huis of een boerderij, of om een bijkeuken waar de afwas wordt gedaan. Een dergelijke omgeving wordt vaak aangeduid als stalinterieur, maar het is de vraag of we met de hoek van een stal te doen hebben. Enkele tientallen kunstenaars, zowel in de Noordelijke als de Zuidelijke Nederlanden, hebben dergelijke voorstellingen geschilderd. Als we hun werk bekijken, valt op dat ze allerlei overgangen schilderden tussen ruimtes, die men als erf, schuur, stal, keuken of voorraadkamer kan aanduiden, en allerlei combinaties waarbij die ruimten wel of niet door muren gescheiden zijn.¹ In hoeverre deze constructies met de werkelijke bouw in die tijd overeenkomen, weten we niet. Ze zouden ook bedacht kunnen zijn om hun schilderachtigheid.

Dit schilderij is 1631 gedateerd. Dat betekent dat De Heem het vrijwel zeker in Leiden schilderde, vanwaar

hij waarschijnlijk tegen het einde van dat jaar naar Antwerpen verhuisde (zie p. 61). Qua kleur en sfeer sluit het aan bij de Hollandse monochrome banketjes (catalogusnummer 4).

Wie het eerst op het idee kwam om een schuurstuk te schilderen, is niet zeker. De term 'schuurstuk' is hier in algemene zin gebruikt voor de hierboven aangeduide voorstellingen. Van een stalinterieur met een stilleven van Cornelis Saftleven, dat 1630 gedateerd zou zijn, is de verblijfplaats onbekend. Een vergelijking van fotomateriaal van dit schilderij met bekend gedateerd werk doet echter twijfel rijzen over de datering.² Vergelijkbaar werk van de meeste andere kunstenaars is later gedateerd; dat van Herman Saftleven en David Teniers bijvoorbeeld vanaf 1634 en dat van Ryckhals vanaf 1638. Alleen een verwant, eenvoudiger werk van de bijna tien jaar oudere Pieter Simonsz Potter is ook 1631 gedateerd.³ Potter leefde van 1628 tot 1630 in Leiden en verkreeg burgerrechten in Amsterdam in 1631. Aangezien van Potter geen vroegere stillevens bekend zijn en hij in zijn latere Vanitas-stillevens elementen van het werk van De Heem uit de periode 1628-1629 heeft overgenomen, lijkt het waarschijnlijk dat het originele idee voor een schuurstuk van Jan Davidszoon komt. Mogelijk liet De Heem zich hierbij inspireren door de boereninterieurs van de Haarlemmer Adriaen van Ostade en die van de Antwerpenaar Adriaen Brouwer, die enige tijd in het Noorden werkte. In het oeuvre van Jan Davidsz de Heem is dit werk een unicum.

¹ Een erf is een ruimte buiten, die meestal aan de keuken van een huis of een boerderij grenst. Vaak is er een waterput of -pomp. Erfstukken werden onder meer door Willem Kalf, Isaack van Ostade en Egbert van der Poel geschilderd. Een schuur en een stal zijn herkenbaar aan hun stutbalken. Een schuur dient voor langdurige opslag van hooi, stro, gereedschappen of andere materialen, een stal voor paarden of vee. Een keuken heeft een schouw om te koken en vaak een pomp of een watervat. Overgangen, combinaties of direct aan elkaar grenzende, nauwelijks van elkaar gescheiden ruimtes zien we bijvoorbeeld in het werk van Cornelis Saftleven, Frans Ryckhals, David Teniers, Isaack van Ostade, Hendrick Sorgh, Egbert van der Poel en Dirck Wyntrack. Bij de laatste twee zien we combinaties van een keuken, een schuur en een stal. Bij latere schilders bestaat een zekere tendens tot uitbreiding van dit soort open ruimtes, men krijgt soms de indruk dat het leven zich half binnen en half buiten kon afspelen. Vooral uit het werk van David Teniers en Willem van Herp blijkt dit.

² Paneel, 40 x 55 cm, veiling Parijs, 4-5-1876, nr. 113; Schulz 1978, p. 229, nr. 651.

³ Paneel, 32 1/2 x 41 1/2 cm, gesigneerd *P. Potter f. 1631*, Museum Narodowe, Warschau, inventarisnummer 46503; museumcatalogus 1970, deel II, p. 49, met afbeelding. Vergelijk Bergström 1956b, pp. 176-178, afb. 5.

6 STILLEVEN MET KREEFT EN NAUTILUSBEKER

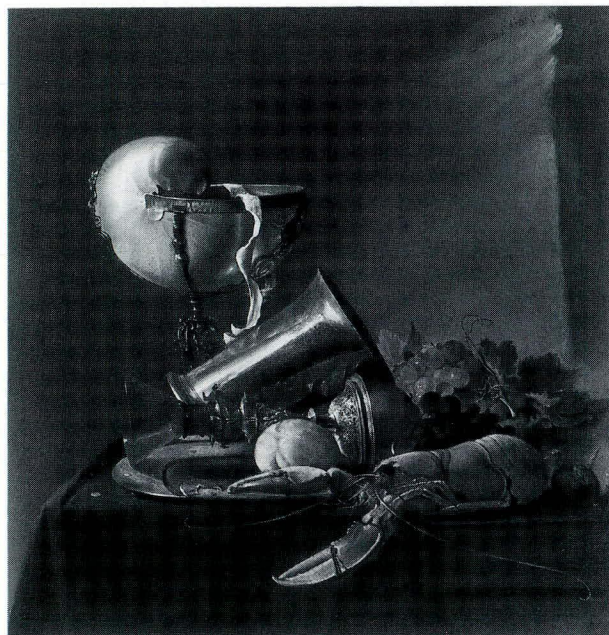
Doek, 61½ x 55 cm

Getekend rechts boven schuin omhoog
in groenbruin: *JDHeem FA i634*: (JDH
verbonden)

Staatsgemäldegalerie, Stuttgart, inventarisnummer 3323

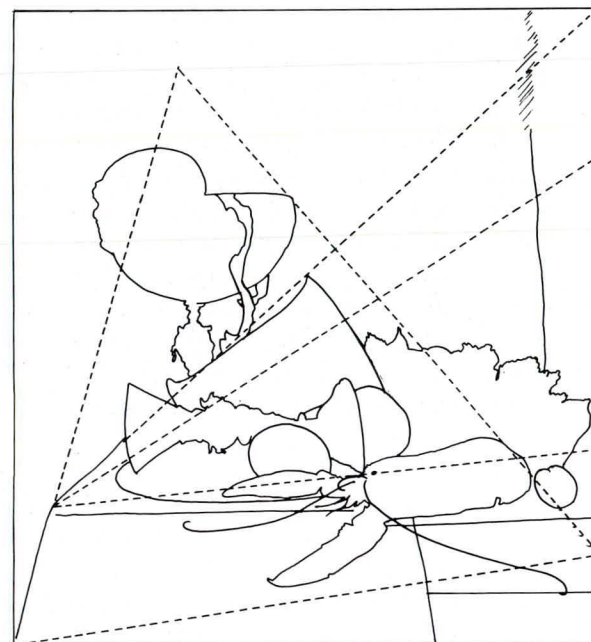
Herkomst:

Duits Ltd Gallery, Londen (1954);
Verzameling Dr. Philip Lindstedt, Göttenburg (1954);
Veiling Sotheby's, Londen 1973, nr. 30, met afb., verkocht voor £12.000 aan Baile;
Herner Wengraf Gallery, London, catalogus antiekbeurs CINOA, New York 1974-1975, nr. 7, met afb.;
Kunsthandel Julius Böhler, München, catalogus 1978, nr. 7, met afb.;
Aangekocht door het museum in 1978.
Tentoonstellingen:
Stockholm 1967, p. 69, nr. 70;
Münster & Baden-Baden 1979-1980, pp. 442-443, nr. 232, met afb.;
Lohr & Dortmund 1984, pp. 203 afb., 354 nr. 20;
Delft, Cambridge & Fort Worth 1988-1989, pp. 141-142, 144-145, met afb., 240 nr. 37 met afb.



Literatuur:

Bergström 1956a, pp. 194-195, pl. v;
Bergström 1956b, pp. 180-183, afb. 8;
Gerson & ter Kuile 1960, pp. 162, 195 n. 48;
Pavière 1965, p. 20;
Grohn 1966, p. 112; 1976, p. 26;
Grisebach 1974, p. 168, afb. 197;
Klapproth 1979, pp. 229 afb. 3, 231-232;
Gazette des Beaux Arts 121, nr. 4 (1979), p. 18, afb. 94;
Veca 1981, pp. 98-100 met afb. 120, 196;
Greindl 1983, p. 362 nr. 125;
Bergström 1988, pp. 45-46, 49, afb. 13;
Grimm 1988, p. 243;
Segal 1988a, pp. 141-142 met afb., 144-145.



6a *Compositieschets*
van nr. 6

Een met een grijsblauw kleed bedekte tafel staat voor een muur, die naar rechts wijkt. Erop ligt een tinnen bord met een schijfje citroen en een perzik. Een gegraveerde zilveren beker en een vergulde bekerschroef, waarop een berkemeier is geklemd, liggen op hun kant; daarachter staat een nautilusbeker op een zilveren voet, waar een dunne, uitgedroogde citroenschil overheen hangt. Verder liggen nog een kreeft, een tweede perzik, blauwe en groene druiven en een walnoot op de tafel.

Samen vormen de objecten een driehoek (afb. 6a). Vanuit de hoek van de tafel links kan men zich uitwaaiende lijnen denken, die de compositie bepalen. Het schuin invallende licht, dat de structuurlijnen van de muur laat zien, verleent het beeld een zekere monumentaliteit. De driehoek, die voornamelijk door de muur gevormd wordt en dus veel lege ruimte bevat, is als het ware de opponent van de vorige. De weerspiegelingen van het licht zijn uitgevoerd in vloeiende, vlakke hogingen en zodanig over het vlak verdeeld, dat zij een van links boven naar rechts onder lopende diagonale lichtas vormen.

Behalve de gebruikelijke grijze en bruine tinten die de 'monochrome' stillevens uit de voorafgaande periode beheersen, gebruikt De Heem nu ook andere kleuren. Deze zijn zodanig gedempt met grijsen en bruinen dat ze in tonaliteit toch met deze meer sobere kleuren overeenstemmen, waardoor geen al te harde contrasten ontstaan. De rode kreeft steekt dus weinig af. De kleurschikking is geraffineerd door steeds verwante

kleuren aan elkaar te laten grenzen en zo vloeiende overgangen te creëren. Zo ligt de voet van de vergulde bekerschroef qua toon tussen de kreeft, de perziken en de zilveren beker in. Op deze manier weet De Heem de sferische effecten van een streng, monochroom kleurenscale te behouden en tegelijkertijd zijn werk te verdiepen door met behulp van nieuwe kleuren extra spanning in de kleurverhouding te brengen.

Het schilderij is voor een deel 'nat in nat' geschilderd met gebruikmaking van dunne, vloeibare verf. Hierdoor krijgt het een zachte en mysterieuze uitstraling.² Op deze manier kon De Heem het verschil in hardheid tussen de materialen overtuigend uitdrukken. De zilveren beker lijkt vrij zacht, alsof men er gemakkelijk in zou kunnen krassen, de verzilverde voet van de nautilus is hard en de vergulde voet van de bekerschroef heeft een hardheid, die daar tussenin ligt. De kreeft heeft een fluweelachtig oppervlak. De schelp van de nautilus is dun en breekbaar geschilderd, maar lijkt tegelijkertijd scherp en hard, een suggestie die bereikt wordt door een onderlaag met tempera. In het kleurpatroon is niet alleen in de achtergrond functioneel gebruik gemaakt van de bruine imprimatura, maar ook bij de nautilus en de beker. De witte hogingen zijn hier op de droge materie afgezet.

Een schilderij, dat een schakel tussen de sobere stillevens van het einde van de jaren twintig en dit schilderij vormt, is een 'pronkstilleven' van het Barber Institute of Fine Arts in Birmingham, het enige gedateerde stilleven na 1629 en vóór 1634 waarvan ik met zekerheid durf aan te nemen dat het door De Heem zelf geschilderd is (afb. 6b).³

Na in enige werken uit 1629 ervaring met de stofuitdrukking van metalen opgedaan te hebben,⁴ blijkt De Heem in dit pronkstilleven in staat zich hier volledig op toe te leggen. Het bijna monochrome werk — de citroen wijkt enigszins af in toon — laat een zelfde nautilusbeker zien als op het hier tentoongestelde schilderij uit Stuttgart, naast een aantal andere, vergelijkbare objecten. Zo is de zilveren beker met oor te vergelijken met de strakke, zilveren beker. Op dit schilderij is de penseelstreek nog duidelijker zichtbaar dan op het doek uit Stuttgart, dat een volgende fase in de richting van de 'fijnschilderkunst' inluidt. Dit is een vorm van schilderkunst waarbij de zichtbaarheid van de penseelstreek tot een minimum is teruggebracht, onder meer door het toepassen van glacis. Het schilderij in Birmingham doet in enkele opzichten denken aan het werk van de Amsterdammer Jan Jansz den Uyl, van wie het vroegst bekende werk ook uit 1632 stamt. Dat schilderij bevindt zich in de Národní Galerie te Praag



6b JAN DAVIDSZ DE HEEM

en heeft eveneens een opstaand formaat en eenzelfde tafelschikking: een hoog front met een afhangend kleed.⁵ Dit is zo'n markante inventie, dat we moeten aannemen dat één van beiden de initiator was, in dit geval waarschijnlijk Den Uyl. De overwegend bruine grondkleur bij De Heem sluit aan bij het banketje van 1629; de toon van Den Uyl is meer zilverachtig grijs. Het 'Stilleven met kreeft en nautilusbeker' uit 1634 staat aan het begin van een ontwikkeling naar een nieuwe kleurharmonie in het werk van De Heem. Hierin wordt de monochromie doorbroken door nieuwe kleuren in een tonale verhouding tot de bruinen en grijsen toe te voegen. Deze ontwikkelingslijn zet zich voort in de richting van de grote pronkstilleven met een helderder, meer extraverte kleurharmonie (catalogusnummer 7).

¹ Een dergelijke uitvoering van een muur vinden we in sommige werken van Rubens en in Franse stillevens vanaf het einde van de zeventiende eeuw. Vergelijk een bloemstuk van Gerard van Spaendonck van 1781, thans in het Noordbrabants Museum in 's-Hertogenbosch, Segal & Van Boven 1980, pl. 5.

² Het pigment is met meer lijnolie verdund dan gewoonlijk, maar niet zo sterk dat men van glacis kan spreken. In dit geval werden nieuwe lagen over de nog niet opgedroogde, eerdere verflaag aangebracht, waarbij de lagen dus deels in elkaar overgaan. Dit in tegenstelling tot de techniek van het glaceren, waarbij de voorgaande laag droog moet zijn voor er een nieuwe overheen kan.

³ Paneel, 77½ x 64½ cm, getekend J.D. Heem. F. A° 1632 (JDH verbonden); collectiecatalogus 1952, pp. 60-61, met afb.; vergelijk Grimm 1988, pp. 128-129, afb. 82-83 en Segal 1988a, p. 144, afb. 8.1.

⁴ Met name het monochrome banketje (afb. 6) met een tinnen bord, en het boekenstilleven uit Liberec met een metalen schouderblad van een harnas (catalogusnummer 3 n. 13). Aan De Heem toegeschreven vroeger werk laat ik hierbij buiten beschouwing.

⁵ Vergelijk Segal 1988a, p. 139 afb. 7.7.

7 PRONKSTILLEVEN MET SCHELLEN EN MUZIEKINSTRUMENTEN

Doek, 152 x 206 cm

Getekend op de zuilvoet op 3/4 hoogte
rechts in bruin: *J. De Heem. F. A° 1642*
Particuliere verzameling

Herkomst:

Vermoedelijk gekocht door Koning
Karel I voor Windsor Castle bij Londen;
Overgebracht naar een der jachtkastelen
van Koning George III;
Verkocht aan de heer Atkins in Bath in
1800;
Door Atkin's kleinzoon verkocht aan
Colnaghi Gallery in Londen;
Kunsthandel Frederik Muller, Amster-
dam, catalogus *Importants tableaux an-*
ciens, juli-september 1912, nr. 15;
Kunsthandel Goudstikker, Amsterdam,
catalogus oktober 1916, nr. 16, met afb.
en facsimile van de signatuur (als pen-
dant van nr. 21);
Galerie O. Granberg, Stockholm;
Veiling verzameling Björk, Stockholm,
16-12-1922, nr. 31, pl. 10;
Verzameling Karl Bergsten, Stockholm,
Catalogue de la Collection de M. & Mme.
Karl Bergsten — Art Ancien, deel 1, *Pein-*
ture (K. Madsen), Stockholm 1925, nr. 24,
met afb. en facsimile van de signatuur;
Particuliere verzameling;
Veiling Christie's, New York, 15-1-1988,
nr. 107, met 3 afb.

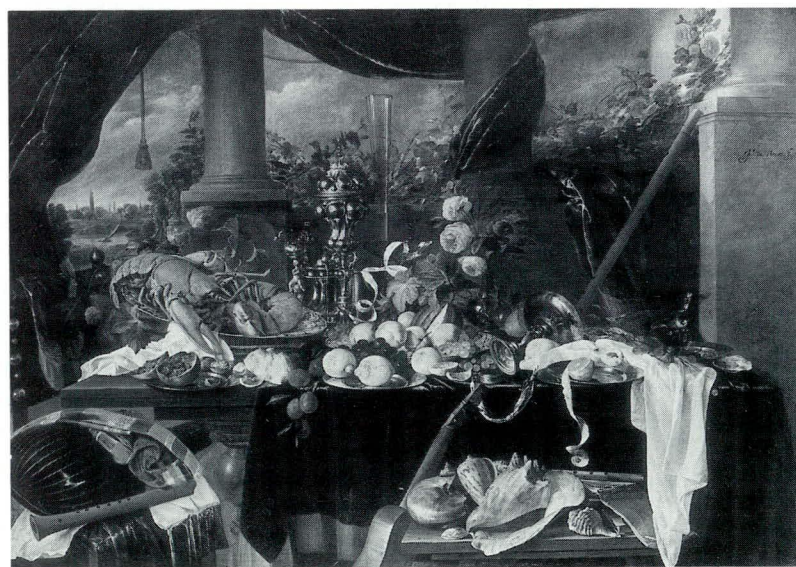
Tentoonstelling:

Stockholm 1967, pp. 15 afb. detail, 70
nr. 71.

Literatuur:

Schneider 1923, p. 224;
Bergström 1947, pp. 204, 205 afb. 167;
1956a, pp. 189, 199 afb. 167, 200, 202;
Bengtsson & Omberg, 1951, pp. 37-38,
met afb.;
Hairs 1955, p. 222; 1965, p. 386; 1985,
deel II, p. 30 (met verkeerde gegevens);
Greindl 1956, pp. 103, 173; 1983, p. 362
nr. 123;
Millar 1960, vergelijk p. 196;
De Mirimonde 1971, pp. 278, 280-281,
afb. 35-37;
Leppert 1977, deel I, p. 84, deel I/II,
kol. 64 nr. 266;
Kinder 1979, p. 35;
Talley 1983, p. 195;
Ter Kuile 1985, pp. 116, 206 n. 5 (sub
nr. VI-27);
Lincoln 1985, p. 52 n. 1;
G. Keyes in tentoonstellingscatalogus
Minneapolis, Houston & San Diego
1985, p. 52 n. 1 (sub nr. 17);
Segal 1988a, pp. 19, 146-147 met afb. 8.3,
148, 149, 161, 217 n. 7-11;
Connaissance des Arts, april 1988, p. 32
afb.;
Kunst & Antiquitäten 11/1988, p. 13 afb.;
Weltkunst 58, nr. 5 (1988), p. 774 afb.

Een balpoottafel staat op een terras, dat wordt be-
grensd door een stenen muur, waarop vier zuilen rus-
ten. Een donkergroen fluwelen kleed met een zoom
van goudgalon en een witte franjerand bedekt de tafel
voor een deel. Een groenbruin fluwelen gordijn met
een witte franjerand, dat met een koord met een kwast
eraan bediend kan worden, is opgetrokken en om één
der zuilen heengeslagen; dit gordijn scheidt het terras
gedeeltelijk af van het landschap erachter. Links geeft
het terras een vrij uitzicht op een landschap, een rivier
met zeilboot en een stad onder een deels bewolkte
lucht. Wijn groeit van achter over de muur heen.
Rechts op de muur staat een witte steengoed kom met
rozen (Provenceroos, *Rosa x provincialis* Mill.) tussen



twee pilaren. Het glazuur van de kom heeft een blauwe
weerschijn.

Links van de tafel staat een blauw beklede stoel met
koperen nagels en knoppen, waarover een purper-
bruin kleed ligt met daarop een luit met een veelkleu-
rige zijden shawl, een blokfluit en twee brieven of do-
cumenten. Voor de grote tafel staat een kleinere met
schelpen, boeken en een kleine houten fluit. Een gitaar
leunt tegen de linkerkant van dit tafeltje. De schelpen
zijn de volgende soorten:

Nautilus pompilius L. Indo-Pacifisch (links)
Lioconcha castrensis L. Indo-Pacifisch (links voor)
Melolonga corona Gmelin Indische Oceaan (op de
nautilus)
Conus spectrum L. Indo-Pacifisch (midden)
Strombus gigas L. Caribisch (midden voor)

Tonna perdis L. ? Indische Oceaan (achter)
Cimatium pileare L. Indo-Pacifisch (rechts voor)

Het zijn uitheemse schelpen, die voor veel geld aan verzamelaars verkocht werden. De meeste komen uit Oost-Indië en de grote Strombus van de West; zij werden door zeevaarders meegebracht. De gepolijste nautilus is dezelfde soort die voor nautilusbekers gebruikt werd (vergelijk catalogusnummer 6) en die veel in pronkstilleven voorkomt.

Op de grote tafel zien we van links naar rechts een tinnen bord met een opengebroken granaatappel en walnoten, een mand waaruit een servet hangt en waarop een Wan-li schotel met twee kreeften geplaatst is, een schijfje citroen, brood, een tak pruimen, een zilveren, gedeeltelijk vergulde bekerschroef met een glazen drinkschaaltje, een zilveren zoutvat, een vergulde zilveren, gebombeerde pronkbeker met deksel, een gegraveerde zilveren beker, een façon-de-Venise fluitglas met rode wijn, een met witte wijn gevuld façon-de-Venise glas met een brede cuppa met gegolfde rand waaruit een citroenschil naar beneden krult, een façon-de-Venise glas met een conische cuppa, een tinnen bord met citroenen en blauwe druiven, een hele oranjeappel en een aangesneden exemplaar, een Wan-li schaal met perziken, een peer, blauwe en groene druiven, een aangesneden meloen en een walnoot, een glazen vaas met rozen (Provenceroos), een uurwerk met een blauw lint en een sleuteltje, een zilveren tazza op zijn kant, twee tinnen borden op elkaar met een opengebroken perzik en een aangesneden citroen met afhangende schil, een servet, een tak kersen, een tegen de muur geleunde houten fluit, een tinnen bord waarop een berkemeier staat, een kleine roemer op zijn kant en oesters.

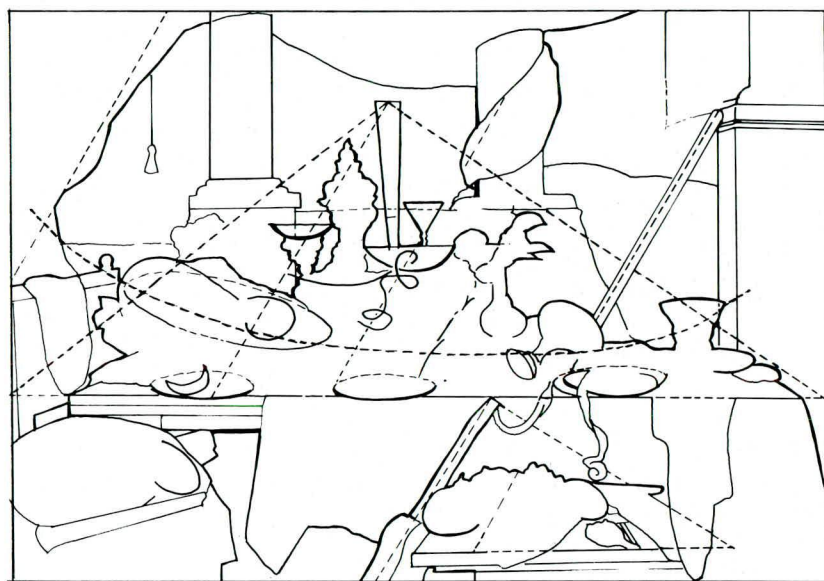
Op een aantal plaatsen zijn pentimenti waar te nemen, bijvoorbeeld bij de balpoot, die iets is ingenomen, bij de bladeren van de roos en de druif, waarvan enkele zijn weggeschilderd, bij het gordijnkoord, dat op enkele plaatsen is weggenomen en bij de berkemeier, op welke plaats oorspronkelijk een schelp lag.

Dit is het grootste doek dat we van Jan Davidszoon kennen. Het schilderslinnen is goed bewaard en betrekkelijk fijn geweven voor zo'n groot oppervlak.²

De signatuur is uitgevoerd in een krachtige en tegelijk sierlijke kalligrafie. Eén der nagels van de stoel en één van de knorren van de pronkbeker weerspiegelen de schilder in zijn atelier aan zijn ezel.

De compositie toont een spel van rechte, golvende en kronkelende lijnen. De zuilen, de rechtopstaande zilveren voorwerpen en het fluitglas vormen met de tafelfranden en de zuilvoeten een raamwerk van horizonta-

len en verticalen. Evenwijdige lijnen lopen door de opstaande fluit, de steel van de gitaar, het om de zuil gewonden gordijn en via denkbeeldige lijnen door de pronkbeker en de objecten daarnaast, door de meloen en de rozen in het vaasje, door de linker tafelfrand en door de rand van het gordijn links. Liggende gebogen lijnen vormen het hangende gordijn, een denkbeeldige lijn langs de kreeft en door de liggende tazza, het lint van het uurwerk en de vele ellipsvormige projecties van ronde objecten als borden, schalen en glazen. Kronkelende lijnen worden gevormd door de krullen van de citroen en de ranken van de druif. De kromming van de rechter kreeft herhaalt zich in de zijden doek en in de strombus-schelp. Daarnaast zijn er



7a Compositieschets van nr. 7

nog meer vormverwantschappen te herkennen.

De stilleven-elementen liggen besloten binnen twee driehoeken (fig. 7a). Ook het kleurenpatroon lijkt weloverwogen. Zo loopt de verdeling van de rode en rose tinten ongeveer langs de diagonaal door de linker onder- en rechter bovenhoek, doorkruist door een kortere strook van gele tonen. De zwaarste impasti (dik opgezette verf) zijn op het zilveren en vergulde smeedwerk, op de nautilus en de citrusvruchten aangebracht. De verdeling van de tinten wit en de andere kleuren volgt een duidelijk patroon: in een lijn van toenemende intensiteit en helderheid vanaf de lucht links boven tot aan het servet rechts onder en in een lijn — ongeveer loodrecht op de vorige — die van de lucht in het midden tot het papier links onder loopt, met een optimale intensiteit in het midden bij het servet onder de kreeft.

Opvallend zijn de verschillen in benadering tussen bepaalde delen van het schilderij. De meeste objecten zijn nauwkeurig en gedetailleerd soms bijna grafisch uitgewerkt, terwijl de rozen en het wijnloof breed en schilderachtig uitgevoerd zijn. Door deze verschillen is de voorstelling fris en levendig. Voor dit monumentale schilderij lijkt de schilder al zijn technische vernuft te hebben aangewend. Het vermogen om harmonie te scheppen binnen een veelheid van technieken is één van de grondslagen van zijn virtuositeit.

De afgebeelde *façon-de-Venise* glazen hoeven niet noodzakelijk in Venetië gemaakt te zijn. Zulke glazen werden ook in Antwerpen vervaardigd. Glasblazers uit Venetië hadden zich in West-Europa gevestigd en daar invloed uitgeoefend op het reeds aanwezige vakmanschap. Ook het groenbruine glazen drinkschaaltje met ziel op de bekerschroef is een Venetiaans type. Een dergelijk glas komt voor in handen van de jonge Bacchus op een schilderij van Rubens van de dronken Silenus in de Akademie der bildenden Künste in Wenen. De objecten op dit schilderij zijn door Snyders geschilderd. Er zijn een paar glazen bij,³ die in vorm verwant zijn aan die in dit werk van De Heem.

De pronkbeker is waarschijnlijk in Nürnberg vervaardigd. In vorm verwante exemplaren, die te dateren zijn in de periode 1635-1640, worden door Pechstein beschreven.⁴ Het zilveren zoutvat is zeer verwant met iets latere voorbeelden, die in 1646 te Amsterdam gemaakt zijn, waarschijnlijk door Anthony Grill.⁵ De bekerschroef met de jonge Bacchus op een wijnvat is verwant met een bekerschroef van Anthony Grill uit 1642 — hetzelfde jaar als de datering van het schilderij — dat zich nu in het Haags Gemeentemuseum bevindt.⁶ Al deze voorwerpen zouden echter tevens in Antwerpen vervaardigd kunnen zijn. Ook de gegraveerde beker en de tazza kunnen zowel Hollands als Antwerps zijn. De zijden shawl is niet te traceren, hiervan zijn geen voorbeelden bewaard. Waarschijnlijk is hij afkomstig uit Klein-Azië. Dergelijke gewezen doeken vinden we in de tulbanden van sommige Bijbelse figuren in Rembrandts schilderijen, bijvoorbeeld in 'Saul en David' van het Mauritshuis te Den Haag.⁷ Zulke shawls werden al vroeger gemaakt; ze komen als hoofddoek al voor in enkele schilderijen van Raphaël, bijvoorbeeld in de 'Madonna della Sedia' (omstreeks 1514).⁸

De grote rechtopstaande dwarsfluit heeft een pinkgat te veel. Zo'n pinkgat hoort bij een blokfluit, niet bij een dwarsfluit.⁹

De informatie over de herkomst vóór 1912 vinden we in de catalogi van kunsthandel Goudstikker te Amsterdam, overgenomen in de grote folio catalogus van

de verzameling Bergsten in 1925. Volgens deze catalogi vormde het een 'pendant' van een werk van Jacob Jordaens en Joannes Fyt, dat een jager, twee vrouwen met dood gevogelte en twee honden voorstelt.¹⁰ Dit iets grotere doek van 175 x 220 cm was op overeenkomstige wijze ingelijst en werd door Goudstikker in zijn catalogus van 1912 tegelijkertijd aangeboden. Het werk van De Heem moest f 24.000 opbrengen, het werk van Jordaens f 20.000, aanzienlijke bedragen in die tijd. Dit doek van Jordaens komt ook in de Goudstikker-catalogi van 1915 en 1917 voor en in de veiling-catalogus van de verzameling Björk in 1922, waarin ook het werk van de Heem weer figureert. Beide werken zouden uit één der jachtkastelen van Koning George III afkomstig zijn. In 1800 zouden ze verkocht zijn aan ene heer Atkins in Bath, wiens kleinkind het aan de kunsthandel Colnaghi in Londen verhandeld zou hebben.¹¹

Als deze informatie over de herkomst juist is, zou Koning Karel I de eerste eigenaar geweest kunnen zijn. In elk geval staat vast dat hij een werk van Jan Davidsz de Heem in zijn verzameling had, want in een oude inventaris lezen we: 'baecht bij de king don by hemeson — itm a pis in a blak fram auff som silffr shel and Wijt Wijnpot standing op an a tabel'.¹² (Door de koning gekocht, uitgevoerd door Heemszoon — idem een stuk in een zwarte lijst waarop een zilveren schelp en een brede wijnpot op een tafel.) Een schelp, de strombus, en een breed wijnglas in het centrum van de compositie zijn in elk geval opmerkelijke objecten in dit werk van De Heem. Een mogelijk alternatief is een doek dat zich thans nog in de verzameling van de Engelse koningsfamilie bevindt. Het is een schilderij met eenzelfde nautilusbeker als in catalogusnummer 7 en een liggende berkemeier op een tafel onder een overhangend gordijn. De toeschrijving van dit schilderij wordt echter door White (1982) betwijfeld.¹³

Dit 'Pronkstilleven met schelpen en muziekinstrumenten' werd in 1988 geveild voor het recordbedrag van \$ 6,6.000.000, één van de hoogste bedragen, die ooit op een veiling voor een Nederlandse oude meester betaald is.

1 Indo-Pacifisch: afkomstig uit de Indische en de Grote Oceaan, vermoedelijk uit Indonesië; Caribisch: afkomstig uit de Caribische Zee.

2 De dikte van de draden is enigszins ongelijk. Het weefsel telt 13 tot 16 draden per cm, gemiddeld 15 draden. Dit is ongebruikelijk: doorgaans is het aantal draden per cm van Vlaamse doeken, die voor stilleven van deze grootte gebruikt werden, 10 à 12, althans bij stilleven uit de zeventiende eeuw. Dichter geweven doeken vinden we vooral bij prestigieuze werken.

3 Deze glazen komen ook voor op een gravure naar dit werk, door Franciscus van den Wyngaerde.

4 Pechstein in de catalogus Nürnberg 1985, p. 279 nr. 125, een bokaal met als hoogte 45 cm en pp. 283-283, nr. 137, een andere met als hoogte 62 cm. De hoogte van de eerstgenoemde en tevens meest verwante bokaal komt ongeveer overeen met die van de op het schilderij afgebeelde bokaal. Deze maat is bepaald naar de grootte van de overige afgebeelde objecten.

5 Ter Molen 1976, nr. 24; Den Blaauwen et al., 1979, nr. 43; Citroen et al., 1984, nr. 36; hoogte 18,7 cm.

6 Frederiks 1961, deel IV, nr. 99.

7 Doek, 130 x 164,3 cm, inventarisnummer 621; Hoetink et al. 1985, pl. 75.

8 Palazzo Pitti, Florence; Oppé 1970, afb. 230; op de overeenkomst maakte Machtelt Israëls mij attent.

9 In een Vanitas-stilleven van 1652 schilderde De Heem een gat te veel bij een blokfluit, zie afb. 30b.

10 De toeschrijving van de figuren in het werk van Jordaens valt te betwijfelen. Het is waarschijnlijker dat Jan Boeckhorst ze schilderde.

11 Bij Kunsthandel Colnaghi kon men deze oude gegevens niet achterhalen, de archieven uit die periode zijn niet bewaard.

12 Handschrift Ash. 1514, fo. 180v, gepubliceerd in Millar 1960, p. 196; vergelijk Talley 1983, p. 195.

13 Paneel 91,4 x 71,1 cm, getekend JD Heem f. (JD verbonden), volgens White 1982, pp. 45-46, nr. 60, pl. 48. Het originele schilderij heb ik nog niet kunnen bestuderen.

8 PRONKSTILLEVEN MET EEN KOOLMEES

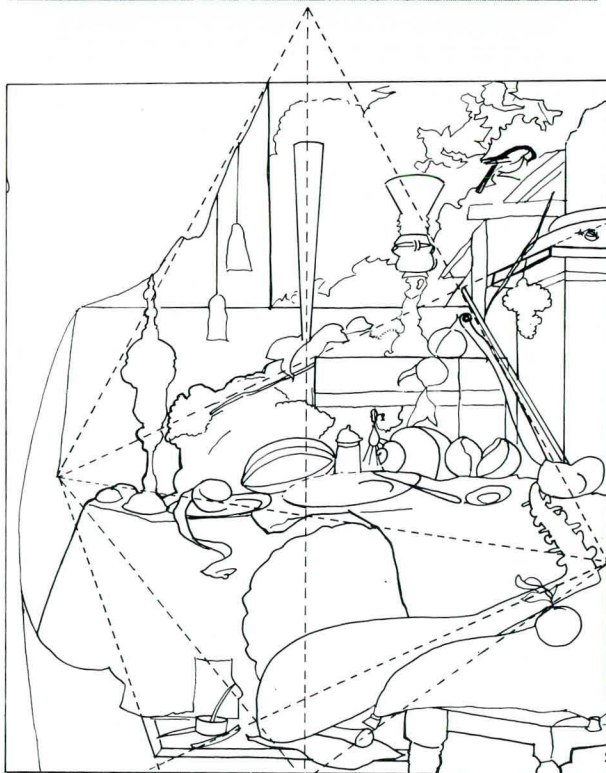
Doek, 140 x 115 1/2 cm

Getekend op het muziekblad midden onder in bruin: *J. D De Heem*
Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage, inventarisnummer NK 2711; bruikleen aan het Centraal Museum, Utrecht sinds 1948

Rijksdienst Beeldende Kunst — Seventeenth-century North Netherlandish Still Lifes (O. Ter Kuile), 1985 pp. 116-117, nr. vi-27, met afb.; *Centraal Museum — Utrecht Catalogus der schilderijen*, (C.H. de Jonge), 1952 pp. 56-57, nr. 137.

Herkomst:

Verzameling Christoph van Loo, Berlijn (1906);
Veiling Frederik Muller, Amsterdam, 16-12-1919, nr. 29, met afb.;
Kunsthandel Paul Cassirer, Berlijn (ca. 1925);
Verzameling S.P.D. May en mevrouw May-Fuld, De Breul, Zeist;
Particuliere verzameling, Nederland;
Veiling Frederik Muller, Amsterdam, 14/17-10-1941, nr. 311 met afb.;
Tijdens de Duitse bezetting gedurende de Tweede Wereldoorlog overgebracht naar Duitsland;
Recuperatie, Stichting Nederlands Kunstbezit, Amsterdam, inventarisnummer 1010, catalogus 1946, p. 19, overgegaan in de Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen in 1949 en in 1984 in de Rijksdienst Beeldende Kunst.



8a Compositieschets van nr. 8

Tentoonstellingen:

Berlijn 1906, p. 19, nr. 56;
Leiden & Groningen 1985, nr. vi-27 (zie Ter Kuile);
Delft, Cambridge & Fort Worth
1988-1989, p. 241 nr. 38, met afb.

Literatuur:

Van Luttervelt 1947, pp. 23, 46, 50, afb. 23;
Greindl 1956, pp. 103, 105, 174; 1983, pp. 124, 249 afb. 130, 362 nr. 131 (met foutief inventarisnummer 416);
De Mirimonde 1960, p. 11 n. 17;
Foucart 1965, dossier 33, met afb.;
Bott 1966, p. 110 (sub nr. 26);
Houtzager et al., 1967, pp. 238-239;
De Mirimonde 1971, p. 280-282, afb. 38 (met een herkomst die ten dele op onderstaande kopie betrekking heeft);
Grisebach 1974, p. 125 n. 285;
Leppert 1977, deel 1/II, kol. 64 nr. 270;
F.W. Robinson in museumcatalogus Sarasota 1980, sub nr. 84;
Wright 1980, p. 165;
Ter Kuile 1985, pp. 50-51 met afb. 33, 116-117 nr. vi-27 met afb. 204 (afb. detail: signatuur), 206;
J.A.L. de Meyere in tentoonstellingscatalogus Köln & Utrecht 1987, p. 41, afb. 8;
Segal 1988a, pp. 143 afb., 148-149, 152, 217 n. 20;
Robels 1989, p. 164 n. 164.
Opmerking:
Van dit schilderij bestaat een vals gesigeneerde, latere kopie: doek, 130 1/2 x 110 cm, getekend *David de Heem*;
Verzameling Consul Rudolf Tewes, Bremen;
Tentoonstelling Bremen 1904, nr. 197;
Pauli 1905, pp. 53-54, afb. 13 (als Jan Davidsz de Heem);
Verworven door de Kunsthalle, Bremen, in 1912;
C. Stoermer 1913, pp. 789-790, afb. 5;
Veiling Lempertz, Keulen, 27-11-1935, nr. 147, met afb.;
Thans in de handel in Parijs.

Een bolpoottafel staat op een terras. Erover ligt een groen fluwelen kleed, afgezet met goudgalon en een franjerand van goud- en zilverdraad. Het terras wordt begrensd door een muur. Daarachter staat links een uit grote steenblokken opgebouwde, hoge muur van een gebouw en rechts een gebroken zuil van terracotta-kleurig marmer. Links hangt een donkergrijs gordijn met koorden, kwasten en een zilverkleurige franjerand. Over de muur groeien wijnranken, rechts zijn trossen groene druiven zichtbaar. Een koolmees zit rechts op een wijntak en op de zuilvoet kruipt een bosslak.¹

Midden voor staat een laag tafeltje met een inktpot waarin een ganzeveer steekt. Twee schachten van ganzeveren, een blad muziek (met de signatuur), een blokfluit en een luit liggen ernaast. Tegen de grote tafel leunt een gedreven zilveren schotel met compartimenten, versierd met naar elkaar toegebogen lovers en met aardbei-, dagschone- en tulpmotieven. Rechts onder staat een met veelkleurige streepjesstof beklede stoel met een roodfluwelen kussen, waarop een oranjeappel ligt. Dit kussen en de luit weerspiegelen in de zilveren schotel.

Op de tafel zien we van links naar rechts walnoten, een vergulde zilveren gebombeerde pronkbeker met zilveren versieringen, een perzik, een tinnen bord waarop een half geschilderde citroen met afhangende schil en een takje bramen liggen, een spijltjesmand met druiven in vier variëteiten en een tak met bramen, een aangesneden meloen, een conisch glas met een bodempje rosé, een hoog fluitglas met rode wijn, een tinnen bord waarop garnalen, peterselie, een rivierkreeft en een kastanje liggen, een zilveren peperbus, een mes met een geblokt heft van parelmoer en ebbenhout, een blauwe juwelenkist met een franjerand en een koperen slot, een geslepen turboschelp,² een opengebroken granaatappel, oesters, een pochette (kleine dansmeester-viool) met een strijkstok en een broodje. In het slot van de juwelenkist steekt een sleutel, één van een sleutelbos, die samen met een lakstempel door een roze lint bijeengehouden wordt. Aan een blad van de perzik hangt een aalbessevlinder en op een rank van de druif rechtsboven zit een nachtvlinder, de zogenaamde huismoeder.³ Naast een paar kastanjes in opengebroken bolsters en een tak perziken staat op de blauwe juwelenkist een vergulde bekerschroef. Erop is een berkemeier met witte wijn geklemd.

Men kan de objecten besloten denken in een scheve ruit, waarvan de linkerpunt tevens als gezichtspunt dient (afb. 9a). Het gezichtspunt is laag, de horizon ligt ongeveer op de halve hoogte van het beeld. Lijnen

langs de viool, het mes en de luit komen rechts bijna in één punt samen.

In het schilderij komen vele vormherhalingen voor. De meest opvallende zijn de herhalingen van langgestrekte, evenwijdige vormen: de pronkbeker, het fluitglas en de bekerschroef met berkemeier, het meester-viooltje met de strijkstok en de sleutelkast van de luit, en het mes en de blokfluit. Grappig is de overeenkomst in vorm en houding van de kreeft met één van de garnalen. Andere voorbeelden van vormovereenkomst zien we in de gestreepte luit en de meloen en in de naar elkaar toegebogen lovers op de zilveren schaal. Deze bladmotieven citeren tevens de opengebarsten kastanjebolsters.

De vergulde pronkbokaal is waarschijnlijk een produkt uit Nürnberg.⁴ Een bekerschroef als deze, met een steel in de vorm van een putto, die op een bol zit en een bloem in zijn hand houdt, komt al in 1641 in een werk van De Heem voor.⁵ Ook in het grote pronkstilleven van 1642 (catalogusnummer 7) staat er een op tafel. Zulke objecten verschillen op elk schilderij in details. Waarschijnlijk varieerde de schilder, net als Willem Kalf, zelf op bestaande motieven.⁶ Van een dergelijke rijk versierde zilveren schaal is geen voorbeeld bewaard gebleven.

Een opmerkelijk detail is de gebroken zuil rechts boven. Een hele zuil geldt onder meer als symbool van geestelijke kracht en standvastigheid,⁷ maar een gebroken zuil duidt op vergankelijkheid. De aardse slak, die over de zuilvoet kruipt, is een symbool van 'aerdsche ghesintheyt' en traagheid⁸ maar ook van bedachtzaamheid.⁹ Veel iconologen halen de combinatie van brood en wijn als eucharistische symbolen naar voren. Het voedsel zou verband kunnen houden met de vasten: er is geen vlees. Een vogel, hier een koolmees,¹⁰ is een symbool voor de menselijke ziel en net als de vlinder een verlossingssymbool. Een bevrijde ziel kan immers na de dood ten hemel opstijgen. Daarbij vindt de mees zijn voedsel in de druif, die een symbool is voor de leer van Christus.

De oranjeappel, markant gepresenteerd op een fluwelen kussen, staat mogelijk voor de keuze tussen het goede en het kwade. Dit is immers de vrucht van de Boom der Kennis van Goed en Kwaad uit het boek Genesis.¹¹ Het gaat hierbij om de keuze tussen aardse, materiële en vergankelijke zaken enerzijds en hemelse, geestelijke en eeuwige zaken anderzijds. Bij de eerste categorie hoort alles wat de zinnen kan prikkelen of de begeerte kan opwekken: voedsel, kostbare objecten, muziek, maar ook de over de aarde kruipende slak. De kreeft in het midden van het beeld is een bij uitstek ne-

gatief symbool, want hij loopt scheef of achteruit en volgt dus niet het rechte pad.

Bij de tweede categorie horen het brood en de wijn — de symbolen van het Heilig Avondmaal — de wijnrank als Christus-symbool, de granaatappel als verbeelding van de Kerk en haar gelovigen (de zaden) en de vogel en vlinders als symbolen van de verlorene ziel.¹² Dit zijn uiteraard slechts sleutels tot een mogelijke interpretatie.

Om een duiding met betrekking tot matigheid kunnen we niet heen. De argumenten daarvoor vinden we in de matig gevulde wijnglazen, in de aangesneden citroen (zie catalogusnummer 4) en -meloen (zie catalogusnummer 2) en vooral in de teksten op schilderijen van De Heem zelf (catalogusnummer 13).

¹ *Cepaea nemoralis* (L.).

² *Turbo marmoratus* L. uit Indonesië.

³ Respectievelijk *Abraxas grossulariata* (L.) en *Noctua pronuba* L.

⁴ Een bijna identiek exemplaar uit het begin van de zeventiende eeuw van de zilversmid Hanns Wasmundus is te zien in het Bayerisches Nationalmuseum te Nürnberg, inventarisnummer R 7821, hoogte 39 cm; vergelijk Ter Kuile 1985, p. 206 n. 13.

⁵ Paneel, 45,3 x 53,2 cm, getekend en gedateerd, Leonard Koetser Gallery, Londen, catalogus Autumn 1963, nr. 23, met afb.

⁶ Een verwante bekerschroef met een putto, die ook een bloem in zijn hand houdt maar op een dolfijn zit, komt voor in een aantal schilderijen van Joris van Son. Een andere verwante soort is een bekerschroef met de jonge Bacchus op een wijnavat, die bijvoorbeeld in werk van Willem Kalf voorkomt. Een voorbeeld van zo'n bekerschroef werd in 1642 door de in Augsburg geboren en in Den Haag werkende Andries Grill vervaardigd. Deze bevindt zich in het Haags Gemeentemuseum (hoogte 25 cm; vergelijk Frederiks 1961, deel 4, p. 49, nr. 99, pl. 113).

⁷ Bijvoorbeeld de zuil op de gravure 'Fortitudo' één van de zeven deugden van Pieter Breughel. Vergelijk verder Tervarent 1958, kol. 106-108, met bronnen.

⁸ Van Mander 1604, *Uytbeeldinge der figuren* [...], fo. 132v; vergelijk Valerianus, lib. 28, cap. 59 (ed. 1610, p. 287); Cats 1627, *Emblemata Moralia*, embleem 23, pp. 46-47, gebaseerd op de dertiende-eeuwse Thomas van Cantimpré.

⁹ Bij Rollenhagen 1611 (deel 1, embleem 11) is de slak het symbool van de bedachtzaamheid: 'Lente sed attente', langzaam maar met aandacht. Zie ook Kuechen 1979.

¹⁰ Abusievelijk als distelvink in Segal 1988a, p. 149.

¹¹ Segal 1983, p. 37.

¹² Zie voor de duidingen de Inleiding, pp. 39-42 en Bergström 1956, Segal 1982a, 1983a en 1988a.

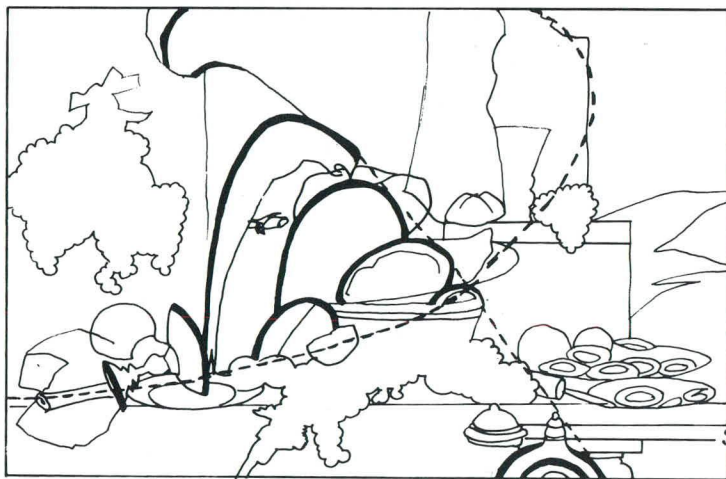
9 PRONKSTILLEVEN MET PAPEGAAI

Doek, 116 x 169 cm

Op de brief links onder in bruin: *J. D. De Heem f*¹

Akademie der bildenden Künste, Wenen, inventarisnummer 612

Handgeschreven inventaris van de overdracht der verzameling Lamberg-Sprinzenstein, 1822, als 'Heem'; *Unbekannte Schätze aus den Sammlungen der Akademie*, 1969, nr. 122, afb. 15; *Akademie der bildenden Künste in Wien Katalog der Gemäldesammlung* (M. Poch-Kalous & H. Hutter), 1972, p. 67, nr. 106; (zie ook Literatuur: Keyes).



9a Compositieschets van nr. 9

Herkomst:

Verzameling Graaf Anton Lamberg-Sprinzenstein;

In 1822 nagelaten aan de Akademie.

Tentoonstellingen:

Wien 1952, nr. 10;

Wien 1965, nr. 4;

Wien 1969, nr. 122, afb. 15;

Minneapolis, Houston & San Diego 1985, pp. 52-53 met afb., 101, nr. 17.

Literatuur:

Waagen 1862, deel 1, p. 421;

Frimmel 1901, p. 154;

Von Wurzbach 1906, deel 1, p. 658;

Bergström 1947, p. 207; 1956a, pp.

200-202 met afb. 168, 212, 310 n. 15;

L. Münz in tentoonstellingscatalogus

Wien 1952, pp. 14-15, nr. 10;

Greindl 1956, pp. 103, 174; 1983, pp. 124, 362 nr. 140;

Pavière 1965, p. 20;

M. Poch-Kalous in tentoonstellingscatalogus Wien 1965, pp. 6-7, nr. 4;

Bénézit 1966, deel 4, p. 631;

Grohn (1966) 1976, p. 26;

De Mirimonde 1971, pp. 275-279, afb. 32-33;

Leppert 1977, deel 1/II, kol. 65 nr. 273;

G. Keyes in tentoonstellingscatalogus

Minneapolis, Houston & San Diego

1985, pp. 52-53 met afb., 101, nr. 17;

Ter Kuile 1985, pp. 116, 206 n. 7 (sub nr. VI-27);

Segal 1988a, pp. 147, 217 n. 14-15;

Maino 1989, p. 408.

Opmerking:

Een kopie, doek, 112 x 168 cm, bevond zich bij Sala Biosca in Madrid, tentoonstellingscatalogus Madrid 1957, nr. 4

(volgens Valdivieso 1973, pp. 59-60, 272).

Op een hooggelegen terras staat een balpoottafel. Een naar links wijkende, gepleisterde muur begrenst het terras aan de linkerkant. In de beide linker muurvlakken is een nagel geslagen. Voor de muur hangt een grijsblauw gordijn met koorden en een kwast, afgezet met een franjerand van zilver- en gouddraad en galon met witte en rode stenen. Rechts van de muur kijken we langs een rotspartij met wijnranken de diepte in. Daar ligt een door heuvels omzoomde baai onder een avondlucht.

Voor de tafel rechts staan drie voorraadflessen voor wijn. Twee daarvan zijn van steengoed met een tinnen stop over de kurk en op hun vlakke zijde een wapen met een (vrijwel onleesbare) tekst rondom,² de derde is van tin met een koperen schroefdeksel. Aan de nagel in de linkermuur hangt een festoen aan een blauwe strik, met (van boven naar beneden:) klimop, pruimen, abrikozen, perziken, druiven in drie variëteiten, lambertsnoten, een opengebroken granaatappel en een maïskolf.

Over een deel van de tafel ligt een blauw kleed. De vrije tafelfrand is lichtelijk beschadigd. Links op de tafel ligt een brief (met de signatuur) waarop een blokfluit en een 'gehoornde' oranjeappel liggen. Op een boek met een blauwe band ligt een opengeslagen album met een handgeschreven gedicht, dat deels zichtbaar is door de cuppa van een liggende roemer heen. Daarvoor ligt een opgerold blad papier.

Een zilveren, gelobde tazza ligt op zijn kant op een tinnen bord. Rond een mand liggen vruchten: blauwe en groene druiven, perziken (waarvan één is opengebroken), een aangesneden meloen en granaatappelen (waarvan één opengebarsten is). Een grote Braziliaanse papegaai (*Ara macao* (L.)) zit op een stok, die boven de objecten op tafel uittoert. De mand zelf is gevuld met vruchten.³ Erop ligt een naar links hellende tinnen schaal met een gekookte ham aan het been. Achter de mand leunt een grote, bewerkte gouden schaal tegen de muur. Deze is versierd met compartimenten, op één waarvan de zeegod Neptunus met zijn drietand is afgebeeld. Rechts achter staat een blauwe houten juwelenkist met koperbeslag. In het slot steekt een sleutel, waaraan een roodbruin lint met nog meer sleutels hangt. Op de kist liggen een broodje, een oranjeappel en blauwe druiven en staat een grote berke-meier. Voor de kist staat een glazen façon-de-Venise schenkan met een handvat in de vorm van een draak. Vooraan liggen een zilveren peperbus en een mes met een geblokt heft van parelmoer en ebbenhout, dat met goud is afgewerkt. Op een groot tinnen bord liggen oesters, oranjeappels en een halfgeschildte citroen met

een opgekrulde schil; op een kleiner een oester en garnalen.

Van de tekst in de brief zijn behalve de signatuur nog slechts enkele fragmenten te ontcijferen. Zij hebben betrekking op 's Hemels zegen, hoop, geluk en voorspoed. De tekst van het gedicht is bijna geheel te reconstrueren en luidt:

'De schoonste die mijn ooght oyt sach
die metter sonne maackt den dach
en mette nacht sluijt 's heemels oogen
die doet mijn siecke herte drooghen.
dat soete schepsel Aerdigh dier
dat goddelijcke vonckie vier
doet stadich mijn gemoet vermijen
als d'heete son de landerijen'.⁴

De compositie kan men zich opgebouwd denken langs de twee diagonalen. In het door Jan Davidszoon gecreëerde vormenspel spelen vooral bogen een rol. De kromming van de rug van de papegaai herhaalt zich in de grote zilveren schotel, in de ham, in het hengel van de mand, in de top van de peperbus en in het mesheft. Globaal gezien liggen al deze krommingen, waarvan de bogen steeds kleiner worden, op één lijn. Een andere lijn van krommingen kan men waarnemen tussen de tazza, de schotel, de gebogen wijntak om de schotel en de wijntak over de rots, met daartussenin nog rondingen van onder meer de meloen en de berkemeier. De rangschikking van de objecten samen kan binnen een grote boog gezien worden (fig. 9a). Ook bogen in tegengestelde richting komen in de compositie voor. De papegaai en de bolling van het gordijn linksboven zijn daar een voorbeeld van. Andere herhalingen zien we in concentrische vormen, bijvoorbeeld door de ham met de oesters te vergelijken.

In de kleurenschikking overheersen tinten tussen grijs, groen en roodbruin, opgevoerd tot een climax van rood en donkergroen in de papegaai. Lokaal is een 'rode bolus' als imprimatura toegepast, bijvoorbeeld onder de druiven rechts in het festoen.

Een aantal elementen kennen we uit De Heems werk van de jaren veertig. De tazza is verwant met die in een werk, dat 1653 gedateerd is (catalogusnummer 15). Ook andere objecten, schikkingen en technieken zijn typisch voor de jaren vijftig, zoals de roemer met ronde cuppa en braamnoppen, de gebarsten granaatappel (vergelijk het schilderij van 1653 uit Dublin, catalogusnummer 27), de bewerkte schaal, het festoen, de centrale samenvoeging van objecten binnen een halve cirkel en de toepassing van een rode bolus. Waar-

schijnlijk is het schilderij in de tweede helft van de jaren vijftig gemaakt.

Een papegaai komt wel vaker in werk van Jan Davidszoon voor. Een markant voorbeeld is een pronkstilleven in het Ringling Museum te Sarasota (Florida) (afb. 9b),⁵ dat waarschijnlijk iets eerder tot stand kwam en waarvan enkele elementen aansluiting vinden bij het 'Pronkstilleven met schelpen en muziekinstrumenten' uit 1642 (catalogusnummer 7). Ook in dit schilderij constateren we opmerkelijke vormovereenkomsten en -effecten. Zo is de pronkbeker vergelijkbaar met de rechtopstaande schelp en de kop van de grote papegaai met de rug van de kleine, maar dan in tegengestelde richting. Hier lijkt het idee om een papegaai in een stilleven op te nemen, overgenomen van de dierenschilder Joannes Fyt, die op dat moment in Antwerpen naam maakte, en van diens beroemde leermeester Frans Snyders. Een aantal navolgers van De Heem nam de papegaai in hun pronkstillevens over. De meest opvallende voorbeelden vinden we in het werk van Pieter de Ring.

Over de betekenis van het gedicht zijn enkele onbevredigende suggesties gedaan.⁶ Waarschijnlijk moeten we het gedicht als een toespeling op de papegaai lezen.⁷ Zou die wellicht een persoonlijk bezit van De Heem zijn? Het woord 'heemels', naast zijn letterlijke betekenis misschien een niet geheel toevallige verwijzing naar de naam De Heem, komt in ieder geval in beide teksten voor. De papegaai is in vele religieuze schilderijen uit de zestiende eeuw de verkondiger van Gods lof of een aansporing om God te loven. Deze symboliek heeft bijna altijd betrekking op het vermogen van de papegaai om de menselijke stem na te bootsen. Daarnaast is deze vogel een Maria-symbool en een symbool van verlossing.⁸



9b JAN DAVIDSZ DE HEEM

1 Een door de schilder zelf weggenomen aanzet voor een tweede signatuur bespeurt men rechts op de plint en is dus een pentimento.

2 Links boven staat *N. R. E.* (waarvan de *N* gespiegeld is) en rechts boven *TI* (?).

3 De soorten zijn niet duidelijk te onderscheiden. Vermoedelijk zijn het appels of oranjeappels.

4 Mijn transcriptie verschilt in details van die bij Münz (1952) en Keyes (1985).

5 Doek, 150,4 x 116,2 cm, getekend *J D De heem f.* inventarisnummer SN 298; museumcatalogus 1986, pp. 32-33, met afb. Het originele werk heb ik niet bestudeerd.

6 Keyes (1985) interpreteert dit schilderij als een uitbeelding van de levenscyclus van generaties, met de nadruk op verval. Zijn vertaling, die op een deels foutieve transcriptie berust, geeft hiertoe enige aanleiding. Eerder suggereerde ik dat hier sprake zou kunnen zijn van een gelegenheidsgedicht (Segal 1988, p. 147).

7 Deze eenvoudige oplossing stelde Liesbeth Helmus voor.

8 Voor enkele van de vele betekenissen: Segal 1988a, pp. 157, 218 n. 49-51, met bronnen.

10 FRUITSTILLEVEN MET JUWELENKIST

Doek, 94,7 x 120,5 cm

Getekend links boven in bruin: *J J De Heem* f¹

Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, 's-Gravenhage, inventarisnummer 48; in bruikleen aan de Schilderijenzaal Prins Willem v, 's-Gravenhage Inventarissen: Schilderijenzaal Prins Willem v, 's-Gravenhage, 1774-1795; diverse inventarissen Nationale Kunstgalerie 1801-1809

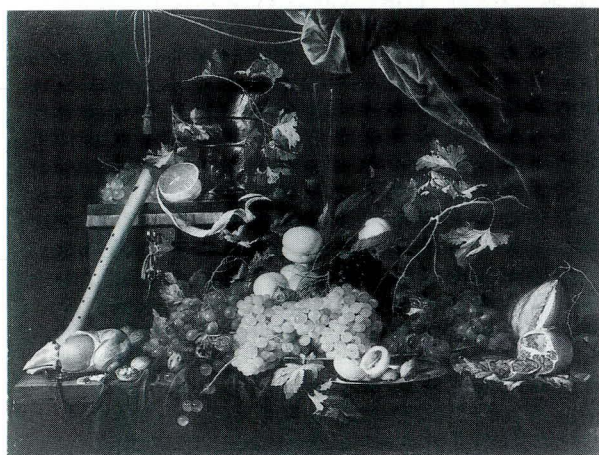
Museumcatalogi: 1935 (W. Martin), p. 131 met facsimile signatuur, afb. 48; *Mauritshuis The Royal Cabinet of Paintings Illustrated general catalogue*, 1977, p. 107 met afb.; *The Royal Picture Gallery Mauritshuis* (Hoetink et al.), Amsterdam, New York & The Hague 1985, p. 373, met afb.; *Schilderijenzaal Prins Willem v*, 1977, p. [4] nr. 13, met afb.; *Schilderijengalerij Prins Willem v The Prince Willem v Gallery of Paintings*, 1982, nr. 134, met afb.

Herkomst:

Verzameling Prins Willem van Oranje en Nassau, Den Haag.

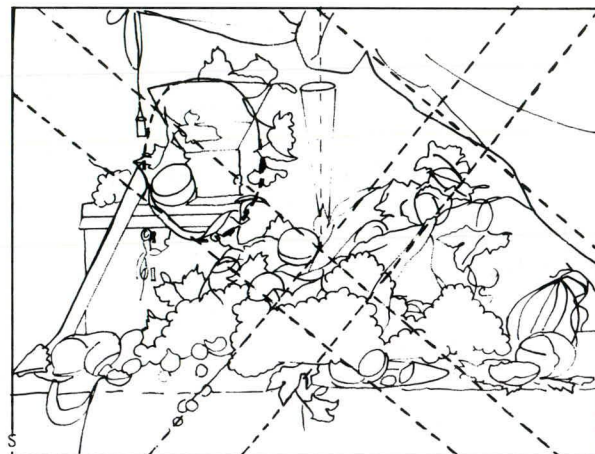
Tentoonstelling:

Paris 1965, p. 26, nr. 25, met afb.



Literatuur:

Terwesten 1770, pp. 697-698;
 Waagen 1862, p. 248;
 Van Lierus 1880, pp. 240-241;
 Von Wurzbach 1906, deel 1, p. 657;
 Moes & Van Biema 1909, pp. 17, 41, 51, 125, 139, 171;
 Warner 1928, p. 103 (sub nr. 46d);
 Greindl 1956, pp. 104, 172; 1983, pp. 127, 360 nr. 61;
 De Mirimonde 1960, p. 15 n. 17;
 Bénézit 1966, deel 4, p. 631;
 De Mirimonde 1971, pp. 273-274, afb. 30;
 Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1976, deel III, p. 214, nr. 55;
 Leppert 1977, deel 1/II, kol. 65 nr. 267;
 G. Keyes in tentoonstellingscatalogus Minneapolis, Houston & San Diego 1985, p. 101 n. 4 (sub nr. 17);
 Brenninkmeyer-de Rooij 1977, p. 165, nr. 55, met afb.;
 Segal 1985, pp. 97-98.



10a Compositieschets van nr. 10

Een deels met een groen kleed bedekte tafel staat voor een opgetrokken rozebruin gordijn met koorden en een kwast. Op de tafel zien we van links naar rechts: twee schelpen — een *Strombus pugilis* uit West-Indië en een gepolijste *Turbo marmoratus* uit Indonesië, een gouden uurwerk in een kast van kwarts met een blauw lint en een sleuteltje, een blokfluit, die rechtop tegen een juwelenkist met koperen sluiting staat, walnoten, groene druiven, mispels, glaskersen, een gedreven gouden schotel, waarop perziken, mispels en druiven in drie variëteiten liggen, een fluitglas met een laagje rode wijn, een tinnen bord met een opengebroken perzik met pit, een opengebroken granaatappel op een wijnblad en een aangesneden meloen aan een tak met een jonge vrucht. Op de juwelenkist liggen groene druiven en een aangesneden citroen en staat een grote berkemeier, waar een wijntak overheen hangt. In het slot van de kist steekt een sleutel, die met andere sleutels en een lakstempel aan een oudroze lintje hangt. De objecten liggen besloten binnen een driehoek. In de compositie kan men paren van denkbeeldige, evenwijdig lopende lijnen ontdekken (afb. 10a). Vormherhalingen zien we vooral in de kronkelende lijnen van de citroenschil, die van de druiveranken en van het gordijn. Het schilderij toont verwantschap met een pronkstilleven in de verzameling van de Koning van Zweden, dat De Heem in 1653 of 1654 schilderde.²

¹ De signatuur was oorspronkelijk meer naar links begonnen (pentimento).

² Zie afb. 14c.

II STILLEVEN MET EEN AARDEWERK KAN

Tentoonstellingen:

Luzern 1948, p. 49, nr. 205;
Vaduz 1956-1957, p. 16, nr. 778;
New York 1985-86, nr. 185, met afb.

Literatuur:

Toman 1888, pp. 132-133, 140;
Von Wurzbach 1906, deel I, p. 658;
Von Bode 1917, p. 103;
Schneider 1923, p. 224;
Bergström 1947, pp. 208-209, afb. 170;
1956a, pp. 203 afb. 170, 204, 205;
Greindl 1956, p. 174; 1983, p. 362
nr. 136;
Baumstark 1980, pp. 167-168, nr. 80;



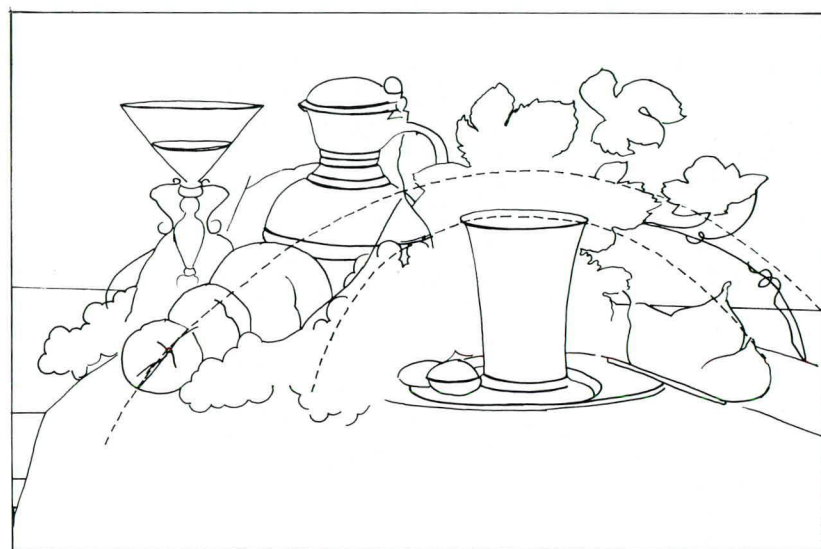
Paneel, 45 1/2 x 64 1/2 cm
Getekend links boven in donkerbruin
binnen een rechthoekige omlijning: *J. D.
heem f. A 1648*
Verzameling Prins van Liechtenstein,
Vaduz, inventarisnummer 778
Collectiecatalogi: 1767, nr. 95; 1780,
nr. 86; 1873, nr. 1170; 1885, nr. 778; *Füh-
rer durch die Fürstlich Liechtensteinsche
Gemäldegalerie in Wien* (A. Kronfeld),
1931, p. 156, nr. 778

Herkomst:

Een zegel uit 1733 op de achterkant van
het paneel wijst erop dat het schilderij
vóór 1712 in de verzameling van de vor-
sten van Liechtenstein kwam; daarna
kwam het de huidige prins via erfopvol-
ging toe.¹

W. Liedtke in tentoonstellingscatalogus
New York 1985-86, pp. 292-294, nr. 185,
met afb.
Liedtke 1985, pp. 54, 58 afb. 10;
Baumstark 1987, p. 31 n. 23;
C. Klemm in museumcatalogus *The
paintings of the Betty and David M. Koetser
Foundation*, Kunsthaus Zürich,
Doornspijk 1988, p. 46 (sub nr. 13).

Voor een muur staat een houten tafel, die grotendeels
met een olijfgroen kleed bedekt is. Erop staan en lig-
gen (van links naar rechts): druiven in twee variëteiten,
perziken, een kweepeer, een *façon-de-Venise* vleu-
gelglas met witte wijn, een lichtgrijze aardewerk kan,
versierd met blauwe granaatappelmotieven en met een
zilveren deksel, een tinnen bord waarop een openge-
broken walnoot, een gegraveerde zilveren beker en
een zwavelstokje liggen, een tegen dit bord leunend
zwavelstokje, vijgen en de steel van een pijp.
Een aantal pentimenti geven inzicht in het ontwikke-
lingsproces van de compositie. Oorspronkelijk was de
tuit van de kan meer naar links geschilderd. Enige
wijn- en vijgbladeren zijn door de schilder wegge-



11a *Compositieschets
van nr. 11*

haald. Lokaal is een voortekening van bruine lijnen
zichtbaar: aan de linkerkant van het kleed en in de om-
trek van het glas. Voor de zilveren beker en de wijnbla-
deren is een vloeiende penseelstreek gehanteerd, de
bladeren zijn relatief breed geschilderd. Bij het kleed
en de beker is van de bruine imprimatura gebruik ge-
maakt.

De compositie is opgebouwd uit diverse bogen en uit
lijnen, die evenwijdig aan één der diagonalen lopen
(fig. 11a). De Heem heeft voornamelijk met tinten
groen, bruin, grijs en geel gewerkt. De lichte kleuren
steken enigszins af. De kleuren van het glas met wijn
links komen overeen met die van de wijnbladeren
rechts, die van de druiven links met de vijgen rechts.
Dit werk stond model voor een groep schilderijen,
waar eenzelfde kan op voorkomt met soms een iets an-
dere versiering.² Sommige hiervan zijn gesigneerd, an-
dere niet. De meeste gaan door voor werk van Jan

Davidszoon. Enkele zijn het werk van Jan Janszoon, andere zijn kopieën of pastiches van andere kunstenaars. Een goed voorbeeld van een werk van Jan Janszoon is een schilderij met een tekst over de vasten (p. 42, afb. 15). De overige zijn schilderijen met kreeften, krabben, garnalen of oesters, die met de vasten in verband gebracht kunnen worden, bijvoorbeeld een banketje met bloemen, dat zich in een particuliere verzameling bevindt (afb. 11b).

Het tentoongestelde 'Stilleven met aardewerk kan' uit 1648 wekt niet direct de associatie met de vasten. De gebroken pijp en de zwavelstokken wijzen eerder op vergankelijkheid, als zij al symbolisch bedoeld zijn. Ook een interpretatie in de richting van een keuze voor het goede, in casu de Leer van Christus als de ware wijnstok, ligt voor de hand.³



11b JAN JANSZ DE HEEM

- ¹ De achterzijde van het paneel heeft tevens een ongeïdentificeerd lakzegel.
- ² Hieronder volgt een keuze uit deze schilderijen. 1° Doek, 47 x 61 cm, getekend *J. D. De heem f.*, Kunstmuseum, Sankt Gallen, inventarisnummer G 1898.4; museumcatalogus 1987, p. 32, met afb.; Schneider 1989, p. 113 afb.; het originele schilderij heb ik niet bestudeerd, de foto doet vermoeden dat het niet van Jan Davidszoon, of anders niet geheel van zijn hand is. 2° Stilleven uit het Kunsthuis te Zürich, zie tekst en afb. p. 42 afb. 15. 3° (afb. 12b) Paneel, 48 x 64 cm, getekend *J. de heem f.*, particuliere verzameling. 4° Paneel, 41 cm x 63 cm, Kunsthandel Cramer, 's-Gravenhage (ca. 1970), voorheen Národní Gallery, New York. 6° Doek, 57 x 67 cm, Richard Green Gallery, London (1980) (als Joris van Son).
- ³ Liedtke (1988b) interpreteerde het schilderij in verband met vruchtbaarheid en huwelijk, en duidde de vruchten afzonderlijk.

12 NIET HOE VEEL ...

Paneel, 88,8 x 62,3 cm
Gemerkt links op de plint in donker grijsbruin: *J De heem. f.A°. 1651*
Particuliere verzameling

Herkomst:

Veiling Sotheby's, Londen, 2-12-1964, nr. 104, met afb.;
Alfred Brod Gallery, Londen;
William Hallsborough Gallery, Londen;
Calsen Collection, Kingston, Surrey;
Galerie Julie Kraus, Parijs, catalogus 1976, nr. 5, met afb.;
Galerie Müllenmeister, Solingen.

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

Theuerkauff-Liederwald 1968, pp. 130, 131 afb. 10 (met twijfelachtige herkomst);
F.W. Robinson in museumcatalogus Sarasota 1980, afb. 84b (sub nr. 84);
De Jongh 1982a, p. 85, afb. 8a (sub nr. 8);
Segal 1982a, p. 59;
Greindl 1983, p. 361 nr. 91 (met verkeerd veilingnummer);
Segal 1983a, pp. 31-32 met afb. 15, 57, 112;
Segal 1983c, pp. 80-81, afb. 2;
Segal 1985a, pp. 97-98, afb. 3;
Segal 1986a, pp. 56 afb. 7, 59, 70;
Díaz Padron & Royo-Villanova 1987, p. 115;
Segal 1988a, pp. 36, 148 met afb. 8.4, 217 n. 16;
Meijer 1989, p. 108 (sub nr. 30).

Tegen een muur staat een houten balpoottafel. Over de muur heen kijken we uit op een heuvellandschap onder een bewolkte lucht. Erboven hangt een roodbruin fluwelen gordijn, dat door een koord met een kwast links wordt opgehouden. Links op de muur staat een berkemeier met witte wijn, omkransd door een wijnrank.

Een groen fluwelen kleed, dat met zilver- en goudgalon, opgestikte stenen en een franjerand is afgezet, bedekt de tafel grotendeels. Van links naar rechts zien we een krab op zijn rug, een tinnen bord met een krab en garnalen, druiven in twee variëteiten, een tak abrikozen, pruimen, perziken (de meest rechtse opengebrosen), brood, een halve, deels geschilde citroen, walnoten (deels opengebrosen) en lambertsnoten. Rechts achter staat een blauwe houten juwelenkist met een zilver- en goudkleurige franjerand en koperbeslag. Op de kist staat een grote, met wijn gevulde façon-de-Venise glaskokaal met knorren en een deksel met een kroon op een afhangend laken. *NIET HOE VEEL* — is op de bokaal gegraveerd. Links ervan ligt een tak vijgen, rechts liggen een tak kersen en een halve citroen, waarvan de deels losgemaakte schil in een krul naar beneden hangt.

Op een wijnrank zit een atalanta, rechts boven een



rupus op een tak en een tweede op een rank rechts onder. Een grote rupsendoder zit op het servet.¹

De dreigende lucht zorgt voor een gespannen geladenheid. Afgezien van de horizontalen lopen de belangrijkste compositielijnen evenwijdig aan de diagonalen. Opvallend in de compositie is de hoge horizon, die iets hoger ligt dan de bovenkant van de juwelenkist. Het witte tafelkleed, dat over de kist heenhangt, kan daardoor veel ruimte innemen. Bovendien krijgen de objecten, die op de kist en de muur staan, door dit optisch effect extra aandacht en lijken ze monumentaler. Hiermee heeft De Heem een nieuwe benaderingswijze gevonden voor de trapsgewijze compositie met lage horizon, die Balthasar van der Ast eerder ontwikkelde. Met deze formule weet De Heem een nieuw soort hiërarchie in aandachtspunten te creëren.

Herhalingen van hangende vormen zien we in de lus van het koord, in de wijnranken, de druiventrossen, in de lob van het gordijn en die van het laken en in de buikvormige bokaal. Daar tegenin gaan de opstaande vormen van de top van de bokaal en de versieringen van het tafelkleed. De vorm van de bokaal herhaalt zich in het klein in de gordijnkwast; het gordijnkoord verbindt beide met elkaar. De krullende citroenschil is niet alleen met de links hangende steel van de druiventros te vergelijken maar ook met de plooiën in het gordijn. In feite is deze citroenkrul te lang om reëel te zijn, maar het effect ervan op de compositie is groot. De rupsendoder op het laken lijkt een herhaling van een garnaal; de kromming van het stukje walnoot rechts die van een andere garnaal.

De detaillering van een aantal objecten is opmerkelijk. Bij de citroen, de kersen en de druiven schemeren de pitten door het vruchtvlees en de vruchtwand heen. Het idee om een glazen deksel zo te schilderen dat hij zichtbaar in een glasbokaal valt, is een gegeven waarvan Cornelis de Heem regelmatig gebruik zou gaan maken. Om een grote hoeveelheid verschillende soorten tintelingen en reflecties te verbeelden, heeft De Heem een scala aan technieken. Hij glaceert, werkt met dekkende verf en combineert beide mogelijkheden.

De trapsgewijs opgebouwde compositie biedt De Heem nieuwe mogelijkheden voor een kleurenspeel. Subtiele overgangen verbinden een veelheid aan tinten groen, bruin en rood. Het witte laken, gedempt met grijs, bindt de lichtere kleuren rondom. Kleurverwantschap versterkt ook sommige vormherhalingen: zo zijn de lob van het gordijn, de lus van het koord en de linker druiventros alle bruinachtig rood. Van de bruine imprimatura is vooral bij de muur gebruik gemaakt.



12A JACOB MARRELL

Voor de symbolische betekenis van het schilderij geeft De Heem zelf een aanwijzing in de vorm van de in het glas gegraveerde tekst. 'Niet hoe veel' is de eerste helft van het spreekwoord 'Niet hoe veel, maar hoe eel (edel)'. Het volledige spreekwoord vinden we op een schilderij van Jacob Marrell, dat *Jacob Marrell ab Heem* gesigeneerd is (afb. 12a).² Blijkbaar is dit werk geschilderd naar een origineel van Jan Davidszoon. Dit originele werk is thans niet bekend maar wel een andere kopie, die enigszins afwijkt.³ Erasmus behandelt 'Nequid nimis' (Niet hoe veel) uitgebreid in zijn 'Adagia' (Spreekwoorden),⁴ waarbij hij teruggaat tot de Griekse Oudheid. Bij Rollenhagen (1613) is het spreekwoord een motto van een van zijn emblemen.⁵ Roemer Visscher (1614) past het motto 'Niet hoe veel, maar hoe eel' toe op een embleem, waarin hij stelt dat een goed gestemde luit beter is dan honderd boerenfluiten,⁶ en bij Jacob Cats vinden we het spreekwoord terug in zijn *Liefdes Kort-Sprake* van 1632.⁷ In verband met vrijage schrijft hij:

Een greyntjen pepers is beter dan een mande vol pompoenen:

Niet hoe veel, Maer hoe eel.

Niet hoe kleyn, Maer hoe reyn.

Blijkbaar hebben de teksten op de schilderijen van De Heem niet nagelaten indruk te maken. Samuel van Hoogstraten raadt in zijn *Inleyding tot de hooge schoole*

der *Schilderconst* van 1678 jonge schilders aan 'Gematichtheyt in 't ordineeren' te betrachten en schrijft: '... dat gy uw werk niet te zeer met onnodige dingen overlast: want *Niet hoe veel, maer hoe eel*, schreef de *Heem*. Een menichte van beelden, die geen werck doen, is walchelijk.'⁸

De Heem zelf had in zijn schilderijen waarschijnlijk nog iets anders op het oog: matigheid in eten en drinken of misschien maat houden in het algemeen, met de nadruk op kwaliteit boven kwantiteit. De citroen heeft tot twee maal toe een markante plaats gekregen. Deze vrucht werd gebruikt om wijn, garnalen of krab op smaak te brengen, en daarbij luistert de juiste hoeveelheid nauw.

Met een subtiele grap relateert De Heem zijn moralisme. Zowel in de berkemeier als in de grote glasbokaal heeft de schilder zichzelf achter zijn ezel in zijn atelier vereeuwigd, maar dan wel ondersteboven. We zien hem dus pas goed als we het beeld omdraaien: door te veel staat de wereld op zijn kop!

13 FRUITSTILLEVEN MET EEN VLEUGELGLAS EN GARNALEN

Doek, 35,4 x 53,3 cm

Getekend rechts boven in donkerbruin:
J. De heem f.

Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, inventarisnummer 362

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe — Katalog Alte Meister bis 1800 (J. Lauts), 1966, p. 139, Bildband p. 281; Lauts 1969/1983 (zie literatuur).

Herkomst:

Volgens een etiket op de achterzijde in een achttiende-eeuwse veiling: 'Een Stuk met diverse vrugten, een glas mit Wyn en een Zilver schoteltje mit Garnaalen, extra fraay geschilderd door Johan David de Heem';

Mogelijk door Prinses-Markiezin

Karoline Luise von Baden-Durlach (overleden 1783) in november 1762 verworven: 'een schilderij van De Heem' (zonder nadere aanduiding) 'via Dubourg uit een Hollanse particuliere verzameling' (volgens Kircher 1933) en opgenomen in haar 'Mahlerey Cabinet'; overgegaan in de Grossherzogliche Gemäldegalerie, in 1838 in de Grossherzogliche Kunsthalle en in 1919 in de Staatliche Kunsthalle.

Tentoonstelling:

Kunstverein, Tübingen 1957, nr. 10.

Literatuur:

Parthey 1863, p. 560 nr. 60;

Von Wurzbach 1906, deel 1, p. 657;

Kircher 1933, pp. 154 nr. 119, 200 nr. 119;

Greindl 1956, p. 172; 1983, p. 360 nr. 59;

Lauts 1969, pp. 29-30, afb. 18; 1983, pp. 26-27, afb. 15;

A.W. Vliegenghart in museumcatalogus Anholt 1981, p. 74 (sub inventarisnr. 436);

Grimm 1988, pp. 140-141 afb. 84-85, 225, 228, 230 afb. 167 (detail).



¹ Atalanta, *Vanessa atalanta* (L.); de twee rupsen zijn van de aalbesvlinder *Abraxas grossulariata* (L.); grote rupsendoder *Amphila sabulosa* (L.).

² Doek, 76 x 61 1/2 cm, kunsthandel Charles Roelofs, Amsterdam; Segal 1983a, pp. 33, 61, 118 nr. 21, met afb. (Engelse editie pp. 31, 57, 112). Ook de roemer in dit schilderij reflecteert de schilder aan zijn ezel in zijn atelier, maar dan op zijn kop gespiegeld.

³ Doek, 65 1/2 x 56 cm, vals gesigneerd en onduidelijk gedateerd 1661(?), Musée des Beaux-Arts, Quimper, inventarisnummer 673-1-183; museum- en tentoonstellingscatalogus Paris 1987, p. 85, met afb. (als Cornelis de Heem).

⁴ *Adagiorum [...]* (1500), chil. 1, cent. 1, cap. 96, editie Köln 1612, kol. 256-257.

⁵ *Nucleus Emblematum [...]*, deel 2, embleem 84.

⁶ *Sinnepoppen*, deel 1, embleem 21.

⁷ Jacob Cats, 'Liefdes Kort-Sprake', in *Spiegel Vanden Ouden ende Nieuwen Tijdt [...]*, p. 35 (katern e2).

⁸ Van Hoogstraten 1678, boek 5, hoofdstuk 4, p. 186.

Een houten tafel staat voor een muur, die naar rechts wijkt. Een olijfgroen kleed bedekt de tafel grotendeels. Van links naar rechts zien we glaskersen, een opengebroken granaatappel, een perzik, groene druiven en garnalen op een tinnen bord, blauwe druiven, een *façon-de-Venise* vleugelglas met een geplooid conische cuppa met witte wijn en een tak met vijgen. Links lopen enkele waterdruppels over het kleed.

De compositie volgt lijnen langs de twee diagonalen (fig. 13a). Een denkbeeldige, grote boog omsluit de vruchten en het glas. Vormovereenkomsten zien we onder meer in de opengebroken granaatappel, de gebarsten vijg en — heel subtiel — in de eitjes, die één van de garnalen draagt. De liggende vijg herhaalt de vorm van de rechter garnaal in tegengestelde richting, evenals de rechtopstaande vijg dat doet met de vorm van de balustersteel en de kartelrand van het vleugelglas met die van de bladeren linksboven. De zwierige ranken van de druiven zijn te vergelijken met de lange sprietten van de garnalen.

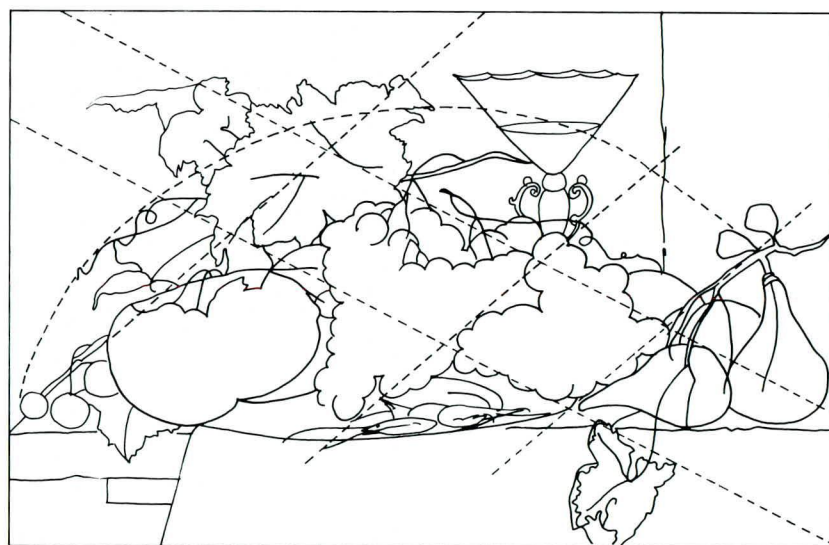
Er valt een zekere overgang te bespeuren van een meer tekenachtige techniek langs de diagonaal tussen de linker onder- en de rechter bovenhoek (granaatappel, groene druiven en glas) naar een meer schilderachtige techniek langs de diagonaal tussen de linker boven- en de rechter onderhoek (bladeren links boven, blauwe druiven en vijgen). Het blad rechts onder, eerder een druive- dan een vijgeblad (!), is meer tekenachtig geschilderd dan de bladeren links boven.

Op enkele plaatsen is een voortekening in bruine lijntjes zichtbaar, bijvoorbeeld langs de omtrek van de kersen en die van de granaatappel links, langs enkele druiven en langs de cuppa van het glas. Tussen de

blauwe druiven en de vijgen is een door De Heem weggeschildeerde ronde vrucht zichtbaar. Van de *imprimatura* is vooral bij de muur gebruik gemaakt. De kleuren van dit tonale schilderij zijn tinten groen, grijs en rood met daartussen alle mogelijke overgangen, die De Heem vooral met behulp van glacerende lagen — veelal in bruin — schildert. De roodachtige tinten verlopen van gedempte rechts naar min of meer heldere links, met de krachtigste tonen in de granaatappel. De druiven in het midden dragen de lichtste groene tinten. Een verband tussen deze complementaire kleuren komt tot stand door de bruine glaciëten en de heldere glimlichten op de granaatappel en de druiven.

Het is alsof De Heem in dergelijke kleine en eenvoudige stillevens 'zijn' spreuk 'Niet hoe veel maar hoe eel' (zie catalogusnummer 12) toepast op de 'ordonnantie' of compositie. Vanaf 1640 schilderde hij dit soort werk, in dezelfde periode als de grote pronkstilleven. Ook dit 'Fruitstilleven met een vleugelglas en garnalen' uit Karlsruhe moet in de jaren veertig ontstaan zijn. In compositie en koloriet vertoont het een zekere verwantschap met werk uit 1642, bijvoorbeeld met een stilleven uit de Residenzgalerie in Salzburg.¹ Door de jaren heen zien we vaak een dergelijk vleugelglas als in dit schilderij verschijnen, maar nooit zijn ze helemaal gelijk.

¹ Paneel, 46 1/2 x 58 1/2 cm, getekend *J. De heem* f. A. ° 1642, museumcatalogus 1980, p. 65, afb. 36; Segal 1983a, nr. 34, met afb.



13a Compositieschets van nr. 13

14 STILLEVEN MET
VRUCHTEN, EEN
BERKEMEIER EN EEN
VLEUGELGLAS



Paneel, 34,2 x 51,7 cm
Getekend links op de plint in bruin: JD.
De heem. fA° 1652 (JD aaneen)
Particuliere verzameling

Herkomst:

Veiling Christie's, Londen, 26-3-1971, nr. 59, met afb.;

Richard Green Gallery, Londen (1971
afb. advertentie *The Connoisseur* juli
1971, p. 11).

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

The Burlington Magazine 819/113 (1971),
pl. xxi;

Lewis 1973, pl. 20b;

Greindl 1983, p. 361 nr. 80;

Lorenzelli & Veca 1986, p. 176, afb. 85.

Opmerking:

Alle vermeldingen van een datering ge-
ven 1632.

Voor een naar rechts wijkende, gepleisterde muur staat een houten tafel, deels bedekt door een groen kleed. Erop staan en liggen (van links naar rechts): pruimen, een abrikoos, een tinnen bord waarop nog vijf abrikozen liggen, groene druiven, een berkemeier met witte wijn, een half geschilde citroen met een los schijfje, een façon-de-Venise vleugelglas met witte wijn, vijgen, een halve oranjeappel met een stuk schil en kersen. Uit de muur links boven steekt een nagel, die een slagschaduw naar rechts onder werpt. Drie vlinders en vijf andere insecten verlevendigen het beeld (afb. 14a):

a Atalanta *Vanessa atalanta* (L.)

b Aalbesvlinder *Abraxas grossulariata* (L.)

c Distelvlinder *Cynthia cardui* (L.)

d Kruisspin *Zygiella x-notata* (Cl.)

e rups van Aalbesvlinder (2x) *Abraxas grossulariata* (L.)

f Leliehaantje *Liliocercis lilii* (Scop.)

g Wrattenbijter (sprinkhaan) *Decticus verrucivorus* (L.)

De objecten liggen grotendeels besloten binnen een boog, die gevormd wordt door de bladeren van de druif, de bovenrand van het vleugelglas en de sprinkhaan (afb. 14a). Een daaraan evenwijdige boog loopt door de wijntak met -ranken links, over de bovenrand van de berkemeier en door de vijgetak rechts. Daarnaast is een aantal kleinere bogen te onderscheiden. De diagonalen en daaraan evenwijdige lijnen bepalen de compositie verder. Alle vormen en lijnen lijken een functie te hebben. De verticaal van de terugwijkende muur sluit aan bij een serie rechts naar boven oplopende verticalen, die begint in het tafelkleed en zich voortzet in beide glazen en de muurhoek. De nagel en zijn slagschaduw sluiten aan bij de lijn van een wijnrank.

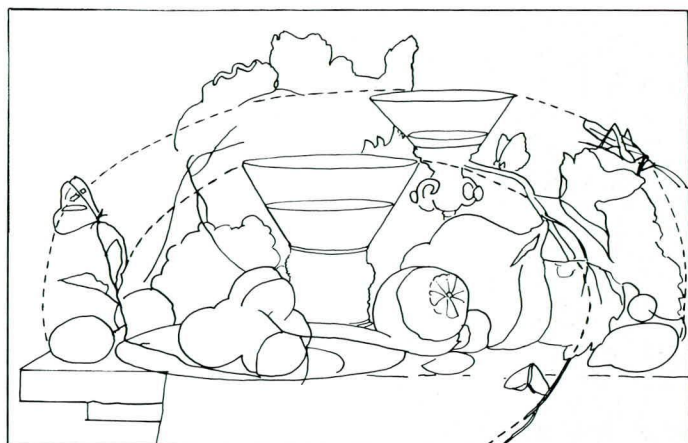
Vormverwantschappen vertonen de bladvormen van de druif en die van de vijg. Daarnaast zijn de 'braamnoppen' van de berkemeier vergelijkbaar met de druiventrossen en met het hobbelige oppervlak van het gewelfde druiveblad. De gekromde houding van de rups onder de wijntak herhaalt de buiging van de tak direct ernaast.

Het palet bestaat in de eerste plaats uit vele tinten tussen groen, bruin en rood in. De lichtere kleuren concentreren zich in de citroen en liggen daar omheen. Ook herhalingen van kleuren spelen een rol in de compositie. Zo vindt men overeenkomstige kleurschakeringen van groen naar rood zowel in de wijnbladeren als in de druiven. De lichte bladnerven zijn vergelijkbaar met de belichte plooiën van het tafelkleed. De tinten en de vorm van de blauwe pruimen naast de groene druiven zijn herhaald in de blauwe knoppen aan de glazen bogen van het vleugelglas maar dan omgekeerd in verhouding van grootte. In de kleur van de muur is de imprimatura verwerkt.

Kleine schilderijen als deze vormen in zekere zin tegenpolen van de grote pronkstilleven; daarmee vergeleken zijn ze eenvoudig wat compositie en kleurgebruik betreft. Binnen die schijnbare eenvoud is het aantal geraffineerde en niet direct in het oog springende effecten echter groot en bepaalt uiteindelijk de totaalindruk. Toch is de basis soberheid. Zelfs de franjerand van het kleed is vermeden. Hier schuilt de schoonheid in verstillings.

Al in het begin van de jaren veertig, de periode van de grootste pronkstilleven, schilderde De Heem kleine en eenvoudige fruitstukken met glazen, oesters of ander bijwerk (zie ook catalogusnummer 13). De in deze periode gebruikte kleurstelling is doorgaans meer tonaal.

De datering van dit 'Stilleven met vruchten, een berke-

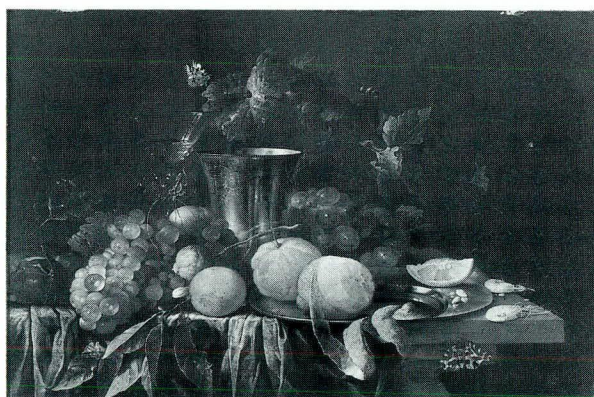


14a Compositieschets van nr. 14

- 1 Bijvoorbeeld een schilderij uit het Národní Museum in Praag (paneel, 41,6 x 35,6 cm, getekend *J. De heem* f^a 1652, inventarisnummer 0 1376, tentoonstellingscatalogus 1967, p. 37, nr. xx), en een werk uit 1653 met vruchten, glaswerk, een tazza en een vruchtentaart (doek, 46 x 61 cm, B. Mont Gallery, New York 1950).
- 2 Koper, 38,7 x 56,5 cm, getekend *J. De heem* f^a 1652, Tatton Park, Knutsford, Cheshire (National Trust).
- 3 Doek, 82 x 116 cm, gesigneerd en gedateerd, verzameling Koning van Zweden, Stockholm; Bergström (1947) 1956, afb. 171.

meier en een vleugelglas' is vroeger gelezen als 1632, waarbij men een 5 voor een 3 aanzag. Deze vergissing is meermalen gemaakt, ook bij andere schilderijen, die daardoor twintig jaar te vroeg gedateerd zijn.¹ Niet alleen de 5, ook de stijlkenmerken laten echter geen twijfel over de juiste datering. Een van die stijlkenmerken is de door druive- of vijgetakken gevormde boog over glaswerk of andere objecten heen. In een schilderij uit 1646 (p. 35, afb. 11) en een uit 1648 (catalogusnummer 11) zien we zo'n boog over een deel van het schilderij spannen. Ook in een aantal schilderijen uit het begin van de jaren vijftig komt dit voor. Dit zijn meestal kleinere werken, bijvoorbeeld een tweede uit 1652 met een zilveren beker en hetzelfde vleugelglas (afb. 14b), waarvan de datum ook als 1632 gelezen is.² Een jaar later werkte De Heem de boog uit in een groot pronkstilleven (afb. 14c).³

Dit schilderij toont verbeeldingen van het aardse en het hemelse: kruipende insecten tegenover vlinders, abrikozen tegenover druiven en een sprinkhaan, bekend als een aardse veelvraat. Ook rupsen zijn kruipende, aardse dieren die bladeren vreten, maar zij kunnen na verpoping — te vertalen als een periode van bezinning op het goddelijke — evolueren tot vlinders. De abrikozen gelden door hun vorm en kleur, die aan het vrouwelijke geslachtsdeel doen denken, als lustsymbolen. Druiven zijn Christus-symbolen — de Ware Wijnstok is immers Christus zelf. De wijn kan zowel de drankzucht dienen als de leer van Christus betekenen.



14b JAN DAVIDSZ DE HEEM



14c JAN DAVIDSZ DE HEEM

15a *Compositieschets van nr. 15*15 STILLEVEN MET TAZZA
EN KRULBEKER

Doek, 45 1/2 x 60 cm

Getekend in een grijze cartouche links
boven in bruin: *J. De heem fecit / A° 1653*
Particuliere verzameling, Verenigde
Staten

Herkomst:

Waarschijnlijk verzameling Staatsraad
Hefner;

Waarschijnlijk verzameling Hofraad Rit-
terich, Leipzig, veiling *Hofrath Ritterich's-*
chen Gemäldesammlung in Leipzig, Leip-
zig 1860, nr. 6: 'Stilleben; auf der grünen
Decke eines Tisches eine aufgebrochene
Pastete mit Löffel; zwei prachtvolle Be-
cher golden und silbern in reichem Re-
naissancestyl, ein Glas mit Wein, eine
Uhr am blauen Band, geschälte Citrone
auf silbernem Teller, einige Kirschen und
eine Weintraube. Bezeichnet J. de Heem
1653. Ein Bild von seltener Schönheit
aus der früheren Staatsrath von Hefner'-
schen Sammlung.' Doek, 19 x 26 Zoll (= 45 x 61 cm);¹

Waarschijnlijk verzameling Stadtrat
Dürr, Leipzig;

B. Mont Gallery, New York 1950;

Particuliere verzameling, v.s.;

Veiling Christie's, New York, 31-5-1989,
nr. 44, met afb.;

Richard Green Gallery, Londen, catalo-
gus 1989, nr. 7, met afb.

Tentoonstellingen:

Leipzig 1890, nr. 101;

Literatuur:

Veilingcatalogus 1989 (naar gegevens van
S. Segal).

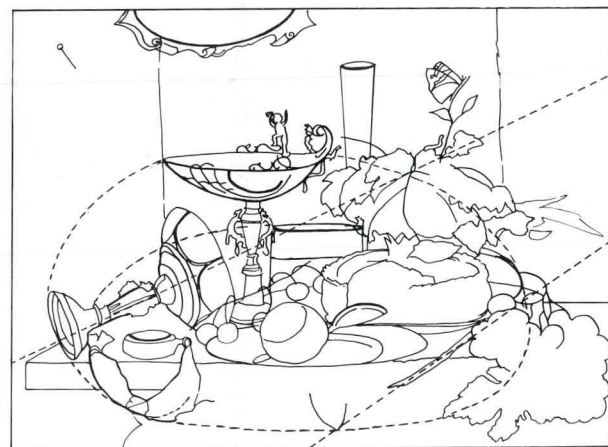


Een houten balpoottafel staat voor een licht gepleis-
terde bakstenen muur met een ondiepe nis in het mid-
den. Linksboven steekt een nagel uit de muur, die een
slagschaduw naar rechts onder werpt. Rechts van deze
nagel bevindt zich een brede ovalen cartouche met de
signatuur. Op de deels met een olijfgroen kleed be-
dekte tafel zien we links een gelobde zilveren tazza of
'Hansje-in-de-kelder' op zijn kant. Eronder ligt een
gouden uurwerk, dat tussen 11 en 12 uur aanwijst en
waaraan een blauw lint met een sleuteltje bevestigd is.
Op een zilveren bord liggen een gedeeltelijk geschilde
citroen, een tak met kersen en een zilveren bokke-
pootlepel. Rechtop staan een vergulde zilveren
'schelpbeker', versierd met een putto, een cilindrisch
geribd glas met rozebruin bier en een fluitglas op een
balustervoet. Een aangebroken vruchtentaart ligt op
een tinnen bord, ernaast ligt een druiventros op de ta-
fel. Op de druiven lopen zeven mieren van verschil-
lende grootte, op een wijnblad kruipt een rups en bo-
venop de tak zit een vlinder.²

Cirkels en bogen spelen een grote rol in de compositie
(afb. 15a). De vorm van de halfronde cuppa's van de zil-
veren en de vergulde drinkbeker, beide met halfronde
lobben versierd, is herhaald in de onderrand van de
cartouche en in het lint van het uurwerk. De schep van
de lepel en de rand langs de afsnijding van de taart heb-
ben eenzelfde vorm, maar dan in tegengestelde rich-
ting. De boog van het handvat is vergelijkbaar met die
van de druivetak en de voluten (krullen) van de cartou-
che.

De gebruikte kleuren zijn voornamelijk variaties van
groen, grijs, bruin en rood en allerlei daartussen lig-
gende overgangstonen. De gele citroen vormt een op-
tisch middelpunt.

De beide smeedwerk drinkbekers hebben een balus-
tersteel, zoals veel voorkomt in de zeventiende eeuw.



Meestal is die balustervorm echter korter en breder.
Beide balusters zijn met krullen met een drakekop ver-
sierd.

De gelobde tazza is waarschijnlijk Hollands. Hij toont
overeenkomsten met een door Jan Hermansz van Os-
sevoort in 1622 gemaakt exemplaar.³ Dergelijke ge-
lobde tazza's zijn vaak een 'Hansje-in-de-kelder'; die
kelder is een uitholling in de bodem van de cuppa.
Daaroverheen ligt een koepeltje met een gat, waaruit
bij het vullen van de beker een poppetje naar boven
komt, dat op de wijn drijft. Zulke Hansjes werden ge-
bruikt om aan de visite te laten weten dat de gastvrouw
in blijde verwachting was, zodat men haar kon geluk-
wensen. De Heem had al eerder, in 1651, zo'n Hansje
geschilderd op een schilderij, dat zich in het Städel-
sches Kunstinstitut in Frankfurt am Main bevindt.⁴
Nog een andere Hansje komen we tegen in een werk
van Carstian Luyckx (catalogusnummer 41). Van echte
Hansjes zijn thans slechts ongeveer twintig exempla-
ren bekend.

De vruchtentaart heeft een 'schoorsteentje' in de vorm
van een kroontje. Via dit gat kan tijdens het bakken de
hete lucht ontsnappen, zodat de korst later niet in-
zakt.

Een van de schilderijen, die voorkomt op een door Ka-
rel Emanuel Biset geschilderde voorstelling van een
schilderijenverzameling — een doek dat zich momen-
teel in het paleis te Schleissheim bevindt — stelt een
pronkstilleven voor met een overeenkomstige tazza
en schelpbeker als onderdeel van een grotere composi-
tie, met *C. DE HEEM* — Cornelis dus — als signatuur.⁵
De staande schelpbeker is vermoedelijk uit Augsburg
of Nürnberg afkomstig. Dergelijke bekens vinden we
ook in de stillevens van Abraham van Beyeren uit deze
periode, waarvan enkele 1654 en 1655 gedateerd zijn.⁶
Een door Christoph Jamnitzer in 1616 gemaakt exem-

plaar is volgens een ingegraveerde tekst een geschenk van een grootvader bij de geboorte van een kleinkind.⁷ Of dergelijke drinkbekers, die meer voor de sier bedoeld waren dan om uit te drinken, vaker gebruikt werden als gelegenheidsgeschenk bij een geboorte, is niet bekend. De kleine putto zou er in ons geval wel op kunnen wijzen. Als het schilderij voor een dergelijke gelegenheid gemaakt zou zijn, zou de op zijn kant liggende Hansje kunnen betekenen dat de zwangerschap ten einde is. De vruchten zouden in dat geval voor de vruchtbaarheid of voor een vruchtbaar leven kunnen staan. De vergankelijkheid is uitgedrukt in het uurwerk, dat dicht bij twaalf uur staat en onder de Hansje ligt, want geboorte en dood staan aan beide einden van de levenscyclus. De rups verbeeldt het aardse leven, de vlinder de bevrijde ziel na de dood ofwel de verlossing.

¹ In Leipzig gingen 12 Zoll in een voet van 28,3 cm.

² Respectievelijk de soorten: rode bosmier, *Formica rufa* L.; een rups van de aalbesvlinder, *Abraxas grossulariata* (L.) en een atalanta, *Vanessa atalanta* (L.).

³ Zie de tentoonstellingscatalogus Dordrecht 1975, nr. 14, met afb.; vergelijk Segal 1988a, nr. 35, pp. 134 afb., 140.

⁴ Doek, 46 x 63 cm, getekend *J. De Heem* f1651 en op de voet van de tazza *IDH*, inventarisnummer 1041; museumcatalogus 1900, p. 147 (met oud inventarisnummer 330). Van dit schilderij zijn tevens kopieën bekend.

⁵ Doek, 141 x 236 cm; zie *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Alteren Pinakothek in München*, 1904, pp. 201-202, nr. 934, met onder meer een schilderij gesigneerd *Van Ehrenberg* 1666; Speth-Holterhoff 1957, afb. 71-72 (tegenover p. 191), volgens de tekst (p. 186) is het genoemde schilderij-op-het-schilderij van de hand van Jan Davidsz de Heem.

⁶ Segal 1988a, pp. 173, afb. 9.3, 219 n. 11, 13. Exemplaren uit Nürnberg in de tentoonstellingscatalogus Nürnberg 1987, nrs. 23, 38; uit Augsburg in Seling 1980, bijvoorbeeld nr. 420.

⁷ Catalogus Nürnberg 1987, pp. 118 nr. 23, 135 afb.

16 VRUCHTENSTILLEVEN MET HARING

Doek, 46 x 65 cm

Getekend links op de plint in donkerbruin: *J. De heem. f.*

Verzameling Prins van Liechtenstein, Vaduz, inventarisnummer 777

Collectiecatalogi: 1767, nr. 96; 1780, nr. 84; 1873, nr. 1169; 1885, nr. 777; 1927 (G. Glück), afb. 12; *Führer durch die Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*, (A. Kronfeld) 1931, p. 156, nr. 777

Herkomst:

Een zegel uit 1733 op de achterkant van het schilderij wijst erop dat het vóór 1712 in de verzameling kwam, door erfopvolging kwam het de huidige prins toe.

Tentoonstelling:

Vaduz 1956-57, p. 16.

Literatuur:

Greindl 1956, p. 174; 1983, p. 362 nr. 135; *Baumstark* 1987, pp. 30-31, afb. 4.

Een houten tafel staat voor een naar rechts wijkende muur. Een nagel in die muur werpt een schaduw naar rechts onder. Op de tafel, die deels met een leverkleurig kleed bedekt is, zien we van links naar rechts een krab, garnalen, pruimen, groene druiven, lambertsnoten met een boorgat van een insect, een aangesneden meloen, een tinnen bord waarop een in stukjes gesneden maatjesharing, een pruim aan een takje, garnalen en een zwavelstok liggen, een ronde spanen doos, een brood, nog een paar garnalen, zilveruien en mispels. Op de doos staat een Chinese kom, waarnaast een abrikoos en een garnaal liggen. Enkele garnalen dragen eitjes. In de kom liggen abrikozen, pruimen, kruisbessen, druiven en kersen.

De compositie volgt een aantal bogen en diagonaalsgewijs lopende lijnen, die ontspringen in de hoeken van het tafelblad (afb. 6a). De opbouw is opvallend symmetrisch. In het midden liggen de ovalen van het tinnen bord, de spanen doos en de porseleinen kom achter en boven elkaar. De krab links herhaalt deze vorm nogmaals. Een andere vormverwantschap kan men zien in de evenwijdige windingen van de wijnrank links, in de stekels en afstaande stengeltjes van de kruisbes en in de stukjes gesneden haring. De zilverigolvende tekening van de haringmoten komt terug tussen de plooien van het kleed rechts; de rechtopstaande garnaal herhaalt de richting van de opstaande haringkop.

De in dit schilderij gebruikte schildertechniek is voor Jan Davidszoon opvallend grafisch. Daarbij contrasteren de kleuren sterker dan we van hem uit de jaren veertig gewend zijn. In het begin van de jaren vijftig experimenteert De Heem met een nieuwe kleurenharmonie. Hij verlaat zijn palet met beperkte tonen en gaat afstekende tinten wit en zilver gebruiken. Een ander voorbeeld van deze kleuropvatting is een werk uit 1653, waarin oesters en objecten van tin en zilver een belangrijke plaats innemen tussen een blauw tafelkleed en een tamelijk bonte afwisseling van vruchten.¹ Een schilderij van De Heem met een krab uit 1652 toont eveneens een zekere verwantschap met dit 'Vruchtenstilleven met haring'.² Op nog een ander, ongedateerd werk dat verwantschap toont, staan een spanen doos en een soortgelijke Chinese kom met vruchten.³ Van dit laatste schilderij bestaat een aantal kopieën en versies; een der kopieën is door Jan Pauwel Gillemans de Oude getekend en 1657 gedateerd.⁴ Het origineel is vermoedelijk niet lang daarvoor geschilderd. Afb. 16b geeft een voorbeeld van een andere kopie.⁵

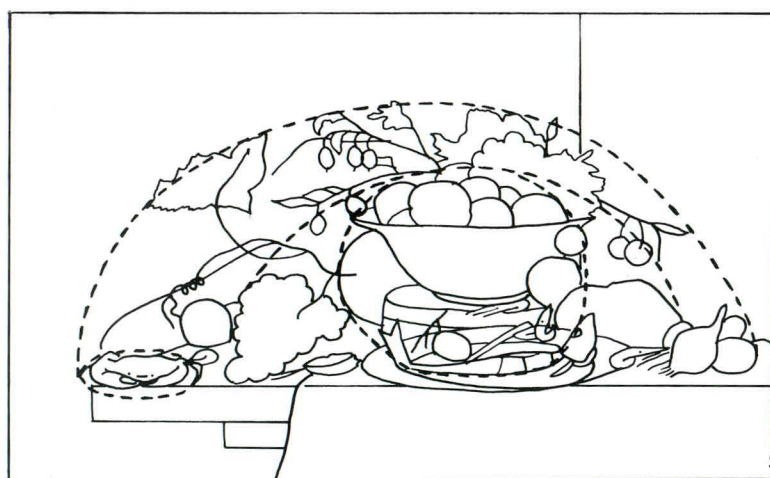
Het schilderij in Vaduz moet in 1654 of iets eerder ge-

maakt zijn en is een voorbeeld voor een hele groep stillevens van navolgers, waarin een haring met uien, een hoge Chinese kom met vruchten of een spanen doos verwerkt zijn. Als een versie van dit 'Vruchtenstillevens met haring' kunnen we een werk van de Antwerpse schilder Guiliam van Deynum uit 1654 zien (afb. 16c).⁶ Ook een fruitstuk met oesters van Joris van Son uit 1654 (afb. 16d)⁷ kan met dit voorbeeld in verband gebracht worden. Later gebruikt Van Son dit thema opnieuw: in 1658 maakt hij een stillevens dat origineler is (afb. 16e),⁸ maar toch duidelijk een relatie met het werk van Jan Davidsz vertoont, en dan zowel met het schilderij met haring als met het latere werk, waarvan afb. 16b een kopie toont. Opnieuw blijkt dat nieuwe ont-

wikkelingen binnen de stillevenschilderkunst op de voet gevolgd werden.

We kunnen het vruchtenstillevens met haring evenals vele kleinere schilderijen van De Heem afzetten tegen zijn grote pronkstilleven. Het valt op dat bij de eerste groep gekozen is voor minder kostbare objecten en minder kostbaar voedsel. Er is geen juwelenkist maar een spanen doos, geen kreeft maar een haring, geen citrusvruchten maar uien en er zijn inheemse, goedkope kruisbessen.

Haringen komen al vroeg op stillevens voor, een gerookte bijvoorbeeld in een stillevens van Hieronymus Francken van omstreeks 1600. Zij werden als armeluisvoedsel opgevat.⁹ Het vroegst bekende stillevens met



16a Compositieschets van nr. 16

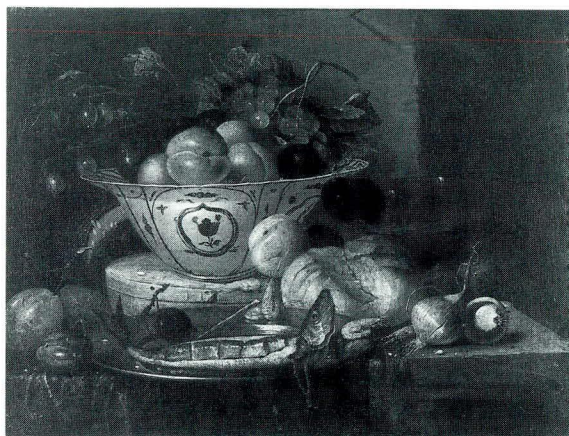


16b Kopie naar
Jan Davidsz de Heem

een maatjesharing en uien is een schilderij van De Heem uit 1641.¹⁰ De Heem maakte nog slechts enkele andere haringstillevens.¹¹ Een aantal schilderijen met haringen is ten onrechte aan hem toegeschreven.

In de tweede helft van de zeventiende eeuw genoot het haringstillevens enige populariteit. Vooral Willem van Aelst blonk uit in dit thema, hij schilderde ze in gedistingeerde stillevens met kostbaar glaswerk. Het vroegste voorbeeld van Van Aelst is uit 1657.¹² Een jaar eerder maakte Joseph de Bray een wat boers haringstillevens met een lange tekst, waarin de 'Lof van den Pekelharingh' wordt bezongen.¹³ Het is een gedicht van Jacob Westerbaen uit 1633, waarin hij de smaak en de medicinale eigenschappen van de haring roemt.

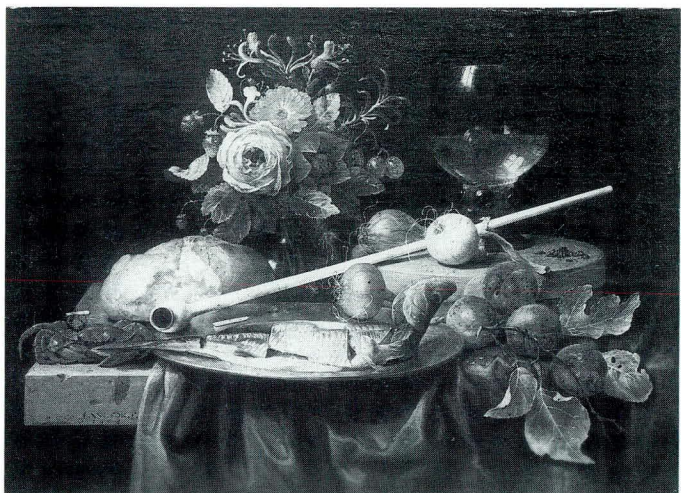
16c



16d



16e



- 1 Paneel, 36,2 x 53,0 cm, getekend *J. De heem f. A° 1653*, Los Angeles County Museum, Los Angeles, inventarisnummer M. 86.98; museumcatalogus 1987 (S. Schaefer, P. Fusco & T. Wiens), p. 55.
- 2 Paneel, 34 x 49½ cm, getekend *J. De heem, A° 1652*, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen; museumcatalogus 1951, p. 123, met afb. Een kopie van Jan van Kessel in het Musée des Beaux-Arts te Bordeaux.
- 3 Paneel, 45 x 60 cm, getekend, Koninklijk Paleis te Aranjuez, Spanje, inventarisnummer 202; Valdivieso 1977, pp. 14, 16 afb. 2.
- 4 Doek, 45½ x 61 cm, Richard Green Gallery, Londen 1979, catalogusnummer 8.
- 5 Doek, 45 x 61 cm, met valse signatuur, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College (Ohio), inventarisnummer 54.21, museumcatalogus 1967, pp. 71-72, afb. 58 (als Jan Davidsz de Heem) (afb. 16b). Andere kopieën: 1° Doek, 49 x 65 cm, voorheen kunsthandel Arthème, Brussel; Greindl 1983, afb. p. 132 (als Joris van Son); 2° Doek, 45,7 x 56,6 cm (versneden), met valse signatuur (op de manier van Jan Davidsz de Heem), veiling Christie's, Londen, 15-12-1989, nr. 249, met afb. Een der versies: Doek, 140 x 165 cm, vals gesigneerd en gedateerd *J. De Heem 1645*, particuliere verzameling; Greindl 1983, p. 245 afb. 125 (als Jan Davidsz de Heem).
- 6 Doek, 39½ x 50½ cm, gesigneerd en gedateerd, kunsthandel J.O. Leegenhoek, Parijs.
- 7 Doek, 28 x 34 cm, gesigneerd en gedateerd, particuliere verzameling; catalogus Herner Wengraf Gallery, Londen, Summer 1972, nr. 3, met afb.
- 8 Doek, 43 x 56 cm, gesigneerd en gedateerd, Kunstmuseum, Düsseldorf, inventarisnummer 640; tentoonstellingscatalogus Gent 1960, nr. 138, afb. 85.
- 9 Segal 1988a, pp. 39-42, 50 afb., 227 nr. 1.
- 10 Paneel, 45,3 x 53,2 cm, getekend *J. De heem f. A° 1641*, Leonard Koetser Gallery, Londen, catalogus herfst 1969, nr. 23, met afb. Een kopie heet van Jan van den Hecke te zijn: Vroom 1945, afb. 106 en 1980, deel 1, p. 195.
- 11 Paneel, 48½ x 63½ cm, getekend *J. De heem f. 1645*, Museum voor Schone Kunsten, Gent, inventarisnummer 1902-G, museumcatalogus 1938, p. 68 (Franse editie p. 66), hier en in literatuur als 1643.
- 12 Segal 1988a, pp. 187 afb., 250 nr. 58; de meeste schilderde hij tussen 1670 en 1680.
- 13 Paneel, 57 x 48½ cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inventarisnummer 1407, museumcatalogus 1982, p. 116-117, met volledige tekst en afb.; tentoonstellingscatalogus Dresden 1983, nr. 22, afb. 52; enkele latere versies zijn bekend.

16c GUILLIAM VAN DEYNUM

16d JORIS VAN SON

16e JORIS VAN SON

17 VRUCHTEN EN BLOEMEN IN EEN LANDSCHAP

Doek, 95 x 124 1/2 cm

Getekend links op een een steenblok in donkergrijs: *J.D. De heem f/A° 1655*

Hermitage, Leningrad, inventarisnummer 1107

Inventaris: 1797

Diverse museumcatalogi vanaf 1863;

1958, deel II, p. 179.

Herkomst:

Verworven door Keizerin Catharina II, in de Keizerlijke Hermitage vóór 1797.

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

Von Wurzbach 1906, deel I, p. 658;

Schneider 1923, p. 224;

Shcherbachova 1945, p. 37, nr. 46;

Hairs 1955, p. 222 (als gedateerd 1635);

1965, p. 385; 1985, deel II, p. 30;

Greindl 1956, p. 172; 1983, p. 361 nr. 65;

Pavière 1965, p. 20;

Bénézit 1966, deel 4, p. 631;

Kuznetsov 1965, p. 180, pl. 33 (met als datering 1665);

Fechner 1981, pp. 27-28, 169, afb. 59-61 (als Jan Davidsz de Heem & Jan Baptist Weenix);

Kuznetsov & Linnik 1982, p. 265, afb. (als gedateerd 1665);

Segal 1990, pp. 61-62 met afb. 38, 235 (sub nr. 64).



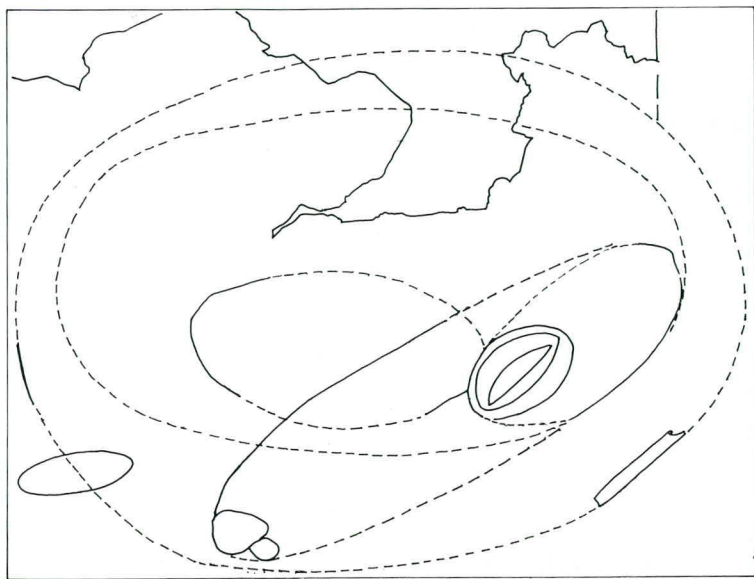
17a Compositieschets van nr. 17

Op een pad, dat links door een rotspartij en rechts door een deels gepleisterde muur van baksteen begrensd wordt, staat een laag tafeltje. Slechts één van de poten, in de vorm van een buste van een satyr, is zichtbaar. Uit de muur steken enkele nagels, op het pad liggen kleine en grotere steenbrokken. De rotspartij helt aan de bovenkant iets over het pad heen. Het midden van het schilderij geeft een blik op een glooiend landschap met bomen in de verte onder een stemmige lucht met roze, gele, blauwe en loodgrijze vegen. Of de zon op- of ondergaat is niet helemaal duidelijk.

Links voor de rotswand staat een met rolwerk versierde terracotta tuinvaas met de in calligrafisch schrift gegraveerde tekst *phenix*. De in de vaas groeiende koolrozen (*Rosa centifolia*) steunen tegen een cirkelvormig raamwerk van stokken en wilgetenen. Ervoor staat een beetje schuin een Chinese kom met aardbeien. Op het tafeltje liggen groenten en vruchten, een distel, graan en paddestoelen deels tegen de muur en deels tegen een achter op tafel staande koperen emmer aan gestapeld. Van links naar rechts zien we citrium met bloesem, Mariadistel (*Silybum marianum*), bleekselderie, tarwe in twee variëteiten, boleten (paddestoelen), mais in twee variëteiten, erwteplanten met peulen, bleke krulsla, lambertsnoten, walnoten in hun bolster, groene druiven, kastanjes in hun bolster, meloenen (waarvan één is aangesneden), perziken (waarvan één opengebroken is), purperen druiven, 'gehoornde' oranjeappelen, paarse druiven, aardbeien, appels, een opengebroken granaatappel achter en een sukade rechts voor. Tegen de muur groeit een druif, waarvan de bladeren met galbulten bezet zijn. Rechts

voor groeien nog een bloeiende meloenplant en maartse viooltjes (*Viola odorata*). In de koperen emmer zitten druiven en pruimen, rechts achter hangt een tak moerbeien.

Zowel rechts- als middenvoor kruipt een smaragdhagedis (*Lacerta viridis*). Een exotische slang kronkelt rond een brok steen rechts met erachter een gebroken bamboestok. Verschillende soorten insecten bevolken het schilderij: een oranjetip (*Anthocharis cardamines*) rust op een tak van een aardbeiplant, op de Mariadistel zit een atalanta (*Vanessa atalanta*) en op een druivetak links van de emmer een hooibeestje (*Coenonympha pamphilus*). Een penseelkever (*Trichius fasciatus*) zit op een rozetak, een kruisspin (*Zygiella x-notata*) hangt links van de Mariadistel aan een draad, op de bleekselderie en de tarwe zitten wrattenbijters (sprinkhanen, *Decticus verrucivorus*), vier rupsen van de aalbessevlinder (*Abraxas grossulariata*) kruipen over twee tarwehalmen en een blad van de oranjeappel, op het brok steen rechts voor wandelt een doodgraver (*Necrophorus vespillo*), over het pad en de stenen lopen tenminste vijftien rode bosmieren (*Formica rufa*) en rechts voor zit een huisvlieg (*Musca domestica*). Midden voor ontmoeten twee bosslakken (*Cepaea nemoralis*) elkaar en copuleren twee regenwormen (*Lumbricus terrestris*). De compositie toont een opbouw langs lijnen, die in een denkbeeldig punt links onder samenkomen en een aantal bogen, die tot ovalen te verbinden zijn (afb. 17a). Bijzondere vormherhalingen tonen de wigvormig uitgesneden meloen, de opengebarsten kastanjabolster en de opengebroken perzik. De maïskolf correspondeert met de pittenrijen van de meloen en de bobbelige



walnootschillen, de kronkelende slang met de regenwormen en de rechter hagedis.

De hoofdkleuren van het doek zijn groen, bruin, rood en vele daartussenin liggende tinten. De roze en rode tonen liggen links en rechts van een heldere partij lichtgroene en gele tinten, met elkaar verbonden door de rotsen en de lucht.

Aan deze voorstelling van bloemen en vruchten in een landschap gaat een werk van twee jaar eerder vooraf (afb. 17b).¹ Dit schilderij geeft een eenvoudiger voorstelling met voornamelijk vruchten, te zien als een voorloper van de kruidstukken in de geest van Otto Marseus van Schrieck. Het gecombineerde bloemen-vruchten-groentenstuk met dieren is de eindfase van een korte ontwikkeling, waarin verschillende opvattingen binnen een totaalvisie verenigd zijn.

De tekst op de vaas geeft de sleutel voor de betekenis van de afbeelding: de feniks is de legendarische vogel, die uit zijn as verrijst. In het oude Egypte werd hij vereerd als de ziel van de zonnegod Ra. In de Griekse mythologie gold de feniks als symbool van vernieuwing. Al in de eerste eeuw van het Christendom werd dit symbool geadopteerd en aangepast als symbool van Christus' lijden, zijn dood en verrijzenis; later tevens als symbool van onvergankelijkheid of eeuwig leven.² De rozen in de tuinvaas, in allerlei stadia van knop tot volle bloei, zouden naast de betekenis van geboorte, dood en verrijzenis of het ontstaan van een nieuwe generatie de betekenis van Christus' liefde of van christelijke naastenliefde kunnen hebben. Aardbeien zijn symbool van de Opstanding omdat zij de vroegste vruchten in de lente zijn. En ook vlinders zijn symbo-

len van verrijzenis: bevrijd uit hun periode van verpoping staan zij voor de verlorene zielen. Bij deze verrijzenis-symboliek passen ook de korenaren, die meel voor het brood van het Heilig Avondmaal leveren. De aardse en vergankelijke wereld speelt zich vooral op de voorgrond af in de vorm van de kruipende dieren en de vlieg.

Het woord *phenix* heeft tot enige verwarring aanleiding gegeven. Men zag er een tweede signatuur in die zelfs geïnterpreteerd werd als van een tweede kunstenaar, de landschaps- en dierenschilder Jan Baptist Weenix.

De merkwaardige ondersteuning van het tafelblad door een satyr vond al heel spoedig navolging. Een tafelblad op een schilderij van Pieter de Ring uit 1656 wordt geschraagd door een kop met ezelsoren als de mythologische koning Midas.³ De Ring gebruikt dergelijke versieringen wel vaker evenals andere De Heem-navolgers, in Leiden bijvoorbeeld Jan Mortel.



17b JAN DAVIDSZ
DE HEEM

¹ Doek, 67 x 91 cm, getekend: *J- De heem f/1653*, Staatsgalerie, Schleissheim, eigendom van de Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inventarisnummer 2082, museumcatalogus 1980, p. 27, met afb. De Bayerische Staatsgemäldesammlungen bevatten nog een ander, verwant schilderij: doek, 83 x 113 cm, getekend *J- De heem. f.*, Neues Schloß, Bayreuth, inventarisnummer 144; met een slang als op het 1653 gedateerde schilderij te Dublin en het 1655 gedateerde schilderij te Leningrad (catalogusnummers nummer 27 en 17).

² Timmers 1947, nrs 176-278, 625, met bronnen.

³ Doek, 92 1/2 x 76 cm, gesignd en gedateerd, particuliere verzameling, catalogus Richard Green Gallery 1989, nr. 10, met afb.

18 RUÏNE MET VRUCHTEN EN VOGELNEST

Doek, 89 x 72 cm

Getekend rechts onder op een steen in
bruin: *J. D De Heem fecit* -

Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden,
inventarisnummer 1261

Vele museucatalogi, onder meer: Inven-
taris 1722, nr. A 382; 1887, pp. 404-405,
met facsimile signatuur; *Gemäldegalerie
Alte Meister Dresden - Katalog der ausge-
stellten Werke - Staatliche Kunstsamm-
lungen Dresden*, 1982, p. 202, met afb.

Herkomst:

In 1709 via Raske gekocht in Antwerpen.

Tentoonstelling:

Berlin 1955-56.

Literatuur:

Von Wurzbach 1906, deel 1, p. 657;

Bye 1921, pp. 74-75;

Vorenkamp 1933, p. 70;

Martin 1936, pp. 427 afb. 225, 428-429;

Greindl 1956, p. 172; 1983, p. 360 n. 44;

Gammelbo 1960, p. 102 (sub nr. 159);

Bol 1969, p. 379 n. 558;

Hütt 1973, pp. 28-29, afb. 15;

Grimm 1988, pp. 224-226, afb. 159 (de-
tail).

Opmerking:

Een kopie werd geveild bij Ader Picard
Tajan, Parijs, 16-9-1990, nr. 128, paneel,
63 x 48 cm, met afb. (als Duitse school
19e eeuw).

Vanuit een ruimte in een ruïne die de indruk van een
grot wekt, ziet een boogvormige poort uit op een rot-
sige muur, waarboven een smalle strook bewolkte
lucht zichtbaar is. Op de rotsachtige grond liggen
steenblokken en links een stuk van een stenen orna-
ment. Voor de muur staat rechts een oude eik met een
dode zijstam. Vruchten liggen opgehoopt tussen de
vegetatie. Midden boven zit een distelvink (putter) op
een tak. Een vogelnest met twee eieren ligt rechts op de
voorground schuin tegen een steen. Ervoor liggen een
dode putter op zijn rug en een gebroken ei. De vegeta-
tie bestaat grotendeels uit wilde soorten (afb. 18a):

- 1 Kruldistel (in bloei) *Carduus crispus* L.
 - 2 Klein kaasjeskruid *Malva neglecta* Wallr.
 - 3 Braam (met vruchten) *Rubus fruticosus* L. coll.
 - 4 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.
 - 5 Krulzuring (blad) *Rumex crispus* L.
 - 6 Eik (met eikels) *Quercus robur* L.
 - 7 Klit (blad) *Arctium pubens* Bab.
 - 8 Duitse lis *Iris germanica* L.
 - 9 Klimop (vegetatief) *Hedera helix* L.
- Alleen de dagschone en de lis zijn niet inheems.

We zien de volgende vruchten:

- 10 Pruimen rozepaars *Prunus domestica* L.
 - 11 Perziken *Prunus persica* (L.) Batsch
 - 12 Druiven blauw *Vitis vinifera* L.
 - 13 Kastanjes *Castanea sativa* L.
 - 14 Hazelnoten *Corylus avellana* L.
 - 15 Mispels *Mespilus germanica* L.
 - 16 Pruimen rozeblauw *Prunus domestica* L.
 - 17 Tarwe *Triticum aestivum* L. *aristatum*
 - 18 Meloen *Cucumis melo* L.
 - 19 Druiven groen *Vitis vinifera* L.
 - 20 Druiven lilapaars *Vitis vinifera* L.
 - 21 Pompoen rond *Cucurbita pepo* L.
 - 22 Pompoen peervormig *Cucurbita pepo* L.
 - 23 Druiven blauw tot paars *Vitis vinifera* L.
- Alleen de kastanje en hazelnoot zijn inheems.

Op de boom groeien korstmossen:

- 24 *Ramalina fastigiata*
- 25 *Lecanora cf. dispersa* (Pers.) Sommerf.
- 26 *Parmelia cf. sulcata*
- 27 *Ramalina cf. farinacea* (L.) Ach.

De volgende diersoorten zijn te onderscheiden:

- a Huismuis *Mus musculus* L.
- b Distelvink *Carduelis carduelis* (L.)
- c Groene kikker *Rana esculenta* L.

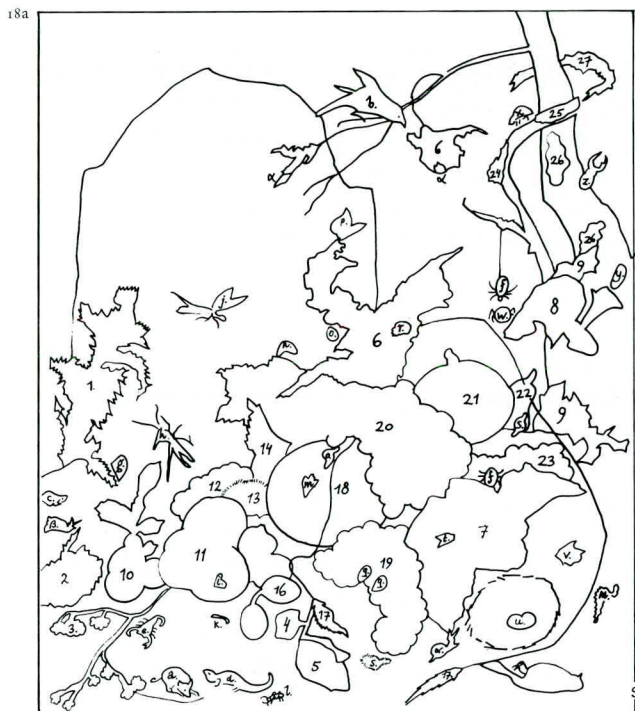
- d Zandhagedis *Lacerta agilis* L.
- e Schorpioen *Euscorpius italicus* Herbst
- f Kruisspin (2) *Zygiella x-notata* (Cl.)
- g Wrattenbijter (Sprinkhaan) *Decticus nerrucivorus* (L.)
- h Sabelsprinkhaan *Tettigonia viridissima* L.
- i Goudvlieg *Chrysis ignita* (L.)
- j Libel *Aeschna juncea* (L.)
- k Vliegendoder *Mellinus arvensis* (L.)
- l Loopkever *Carabus violaceus* L.
- m Wesp *Vespula germanica* (F.)
- n rups Witvlakvlinder (2) *Orgyia antiqua* (L.)
- o rups Aalbessevlinder *Abraxas grossulariata* (L.)
- p Atalanta *Vanessa atalanta* (L.)
- q Oorwurm *Forficula auricularia* L.



- r Aardhommel *Bombus terrestris* L.
- s Ringelrups (2) *Malacosoma neustria* (L.)
- t Huismoeder (mot) *Noctua pronuba* L.
- u Rode bosmier (vele) *Formica rufa* L.
- v Citroenvlinder *Gonepteryx rhamni* (L.)
- w Langpootmug *Tipula oleracea* L.
- x Meikever *Melolontha melolontha* (L.)
- y Doodgraver *Necrophorus vespillo* (L.)
- z Vliegend hert (kever) *Lucanus cervus* (L.)
- α Gal (wesp) *Cynips quercus-folii* L.
- β Bosslak (2) *Cepaea nemoralis* (L.)

De diagonaal door de linker onderhoek en de rechter bovenhoek verdeelt de voorstelling in twee delen: de boogpoort en de vruchten. Rond de vruchten vormen de gekromde, lange tarweaar en de braamtak een boog. Feitelijk is deze tarweaar veel te lang, maar binnen de compositie is dit functioneel. De bladeren van de klit liggen in eenzelfde positie als die van de druif en de eik, en ook de vormen zijn enigszins verwant. De wigvorm, die de eikeblaadjes ten opzichte van elkaar maken, komt terug in de bloem van de lis, in de voet van het klitblad en in de stand van de vleugels van de distelvink boven. De kromming van de dode tak rechts boven vindt tegenbewegingen in de krommingen van de braam links onder en die van de tarwearen.

18a *Compositieschets van nr. 18*



Vele van de op het schilderij voorkomende planten, dieren en voorwerpen zijn met aandacht geobserveerd en komen als natuurlijk over. Een aantal details is bijzonder minutieus geschilderd, een tak met stekels van de braam bijvoorbeeld. In de dunne tarwehalm heeft De Heem kleurnuances aangebracht, die samenhangen met de lichtval en boven donkerder zijn dan onderaan. Dit soort raffinement treft men zelden in het werk van andere kunstenaars aan.

In de atalanta herhaalt De Heem de kleuren van de distelvink erboven. De kleurschikking van de bladeren die de vruchten omkransen, is zodanig dat verwante kleuren elkaar steeds dicht naderen. Zo ligt het ge-

kleurde druiveblad vlakbij de lilapaarse druiven en de meloen. Door dit soort effecten krijgt de voorstelling een bijzondere zachtheid, iets wat men alleen in het werk van Jan Davidsz de Heem aantreft.

Dit onderwerp komt binnen het oeuvre van De Heem niet vaker als zodanig voor. Waarschijnlijk ontwikkelde het zich uit voorstellingen in de open lucht, waarvan een schilderij uit 1653 het vroegste voorbeeld is (afb. 17b). Hier komen grote bladeren van een pompoen op voor, die doen denken aan de bladeren van de klis op dit schilderij 'Ruïne met vruchten en een vogel-nest', dat waarschijnlijk in de jaren zestig geschilderd is.

Deze specifieke combinatie van voorstellingen vormde een inventie, die tot ver in de achttiende eeuw veel werd nagevolgd. Vermoedelijk inspireerde dit doek Abraham Mignon tot zijn 'Ruïnestillevens' (catalogusnummer 47). Enigszins verwant in stijl met het schilderij uit Dresden is een ongeveer even groot ruïnestillevens van De Heem met vruchten, bloemen en vier slangen.¹

¹ Doek, 90 x 74 1/2 cm, getekend *J.D. De Heem*. R., Galleria Sabauda, Turijn, inventarisnummer 419; museumcatalogus 1959, p. 22.

19 BLOEMEN IN EEN BEEKDAL

Doek, 113 x 131 cm

Getekend midden onder in bruingrijs op een grijze steen: *J.D. De Heem. R*
Verzameling Prins van Liechtenstein,
Vaduz, inventarisnummer 926
*Führer durch die Fürstlich Liechtenstein-
sche Gemäldegalerie in Wien* (A. Kron-
feld), 1931, p. 187, nr. 926

Herkomst:

Galerie Vicomte Du Bus de Gisignies,
Brussel, catalogus 1878 (E. Fétis), p. 69;
Veiling C.J. Nieuwenhuis, Brussel,
4-5-1883, nr. 8 (als 114 x 182 cm);
Galerie Du Bus de Gisignies, Brussel;
Aangekocht 1883.

Tentoonstellingen:

Luzern 1948, nr. 206;
Zürich 1953, nr. 50;
Vaduz 1956-57, p. 16.

Literatuur:

Hairs 1955, p. 220; 1965, p. 384; 1985,
deel II, p. 29;
Berardi 1988, p. 8 afb. 4 (als Abraham
Mignon);
Meijer 1989, p. 102;
Segal 1989, in tentoonstellingscatalogus
Zürich 1989, sub nr. 12 n. 4;
Segal 1990, pp. 219 n. 5 (sub nr. 53), 236
(sub nr. 65); Japanse editie p. 171.

In een beekdal met rotsige oevers zien we bomen,
bloemen, kruiden en allerlei gedierte onder een ge-
deeltelijk bewolkte lucht. Een doorkijkje onder een
stenen brug door toont een blik in de verte, waar een
burcht en enkele andere bouwwerken zich verheffen
voor het oprijzende heuvelland. Zowel de brug als de
beekschoeiing ervoor op de plaats waar de beek een
kleine stroomversnelling heeft, zijn met oud en ge-
deeltelijk vergaan latwerk afgepaald. Rond een eik
links groeit klimop. Rechts zien we een 'boeket' van
cultuurbloemen achter een oude vlierboom. Op de
stenige, gedeeltelijk met mos begroeide voorgrond
groeien paddestoelen en ontmoeten een aantal dieren
elkaar. In het water zwemmen kikkers; een ijsvogel
vliegt op van de oever. De volgende soorten planten en
dieren komen op het schilderij voor (afb. 19a):

Bomen en struiken:

- 1 Eik *Quercus robur* L.
- 2 Klimop *Hedera helix* L.
- 3 Braam *Rubus fruticosus* L. agg.
- 4 Hazelaar *Corylus avellana* L.
- 5 Vlier *Sambucus nigra* L.
- 6 Levensboom *Thuja occidentalis* L. (?)

Wilde planten:

- 7 Speerdistel *Cirsium arvense* (Savi) Ten.
- 8 Scherpe zegge *Carex acuta* L.
- 9 Krulzuring (bladeren) *Rumex crispus* L.
- 10 Dopheide *Erica tetralix* L. (?)
- 11 Egelskop (bladeren) *Sparganium erectum* L.
- 12 Duivekervel *Fumaria officinalis* L.
- 13 Hondsdraf ■ *Glechoma hederacea* L.
- 14 Brunel *Prunella vulgaris* L.
- 15 Tijm ■ *Thymus vulgaris* L.
- 16 Madeliefje ▲ *Bellis perennis* L. var. *hortensis* L.
- 17 Klit (bladeren) *Arctium pubens* Bab.
- 18 Kamille *Matricaria recutita* L.
- 19 Witbol (gras) *Holcus lanatus* L.
- 20 Witte dovenetel *Lamium album* L.
- 21 Kaasjeskruid *Malva neglecta* Wallr.
- 22 Lisdodde *Typha angustifolia* L.
- 23 Koolzaad *Brassica napus* L.
- 24 Kattestaart *Lythrum salicaria* L.
- 25 Kruiskruid *Senecio jacobaea* L.
- 26 Akkerkool *Lapsana communis* L.
- 27 Moerasspiraea ■ *Filipendula ulmaria* (L.) Maxim
- 28 Kweek *Elymus repens* (L.) Gould
- diverse Grasachtigen

Waterplanten:

- 29 Eendekroos *Spirodela polyrrhiza* (L.) Schleid.
- 30 Gele plomp *Nuphar luteum* (L.) Sm.
- 31 Watergentiaan *Nymphoides peltata* (Gmel.) O. Kuntze
- 32 Pijlkruid (blad) *Sagittaria sagittifolia* L.
- 33 Waterlelie (bladeren) *Nymphaea alba* L.

Boeket:

- 34 Dagbloem *Ipomoea purpurea* (L.) Roth
- 35 Duitse lis ■ *Iris germanica* L.
- 36 Provenceroos *Rosa x provincialis* Mill.
- 37 Stinkende gouwe ● *Chelidonium majus* L.
- 38 Gele lis ● *Iris pseudacorus* L.
- 39 Witte roos *Rosa x alba* L. *semitplena*
- 40 Witte lelie *Lilium candidum* L.
- 41 Gele roos *Rosa foetida* Herrm.
- 42 Boerenpioen *Paeonia officinalis* L. *plena*
- 43 Capucijnerroos *Rosa foetida* Herrm. cv. *Bicolor*
- 44 Heggedoornzaad *Torilis japonica* (Houtt.) DC.
- 45 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *albo-rubra fimbriata*
- 46 Zandkool ● *Diplotaxis tenuifolia* (L.) DC.
- 47 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.

Mossen en korstmossen:

- 48 Slaapmos *Brachythecium rutabulum* (Hedw.) Schimp.
- Andere mossen:
- 49 Korstmos *Ramalina spec.*

Paddestoelen:

- 50 Ridderzwam *Tricholoma spec.* (?)
- 51 Inktzwam *Coprinus cf. domesticus* (Bolt.) S.F. Gray
- 52 Eekhoornntjesbrood *Boletus edulis* (Pers.) Karst.
- Andere paddestoelen

Vogels:

- a Ijsvogel *Alcedo atthis* L.
- b Distelvink *Carduelis carduelis* L.
- Vliegende vogels

Reptielen en amfibieën:

- c Aspisadder *Vipera aspis* L.
- d Smaragdhagedis (2) *Lacerta viridis* L.
- e Groene kikker (4) *Rana esculenta* L.
- f Buikvuurpad *Bombina variegata* (L.)



Vlinders:

- g Grote vos *Nymphalis polychloros* (L.)
- h Aalbessevlinder (2) *Abraxas grossulariata* (L.)
- i Oranjetip *Anthocharis cardamines* (L.)
- j Dagpauwoog *Inachis io* (L.)
- k Tienuursvlinder *Spilosoma lubricipeda* (L.)
- l Atalanta *Vanessa atalanta* (L.)

Overige insecten:

- m Oorwurm (2) *Forficula auricularia* L.
- n Schalebijter *Carabus nemoralis* O.F. Mueller
- o Wesp *Parvavespula vulgaris* (L.)
- p Gele weidemier (13) *Lasius flavus* F.
- q Vliegend hert *Lucanus cervus* (L.)
- r Groene sabelsprinkhaan *Epiphigge epiphigge* (Fiebig)
- s Ringelrups *Malacosoma neustria* (L.)
- t rups van Aalbessevlinder *Abraxas grossulariata* (L.)

Overige ongewervelde dieren:

- u Bosslak (3) *Cepaea nemoralis* (L.)
- v Regenworm *Lumbricus terrestris* L.

Tussen de vegetatie komt een enkele cultuurplant voor, deze is gemerkt met een ▲. Wilde planten in het boeket hebben het merkteken ●. In enkele gevallen wijkt de afbeelding van een soort af van de werkelijkheid, deze zijn met een ■ gemerkt.¹ Soms zitten aan dezelfde stengel bloemen en bladeren, die niet bij elkaar horen. Zo kreeg de Duitse lis de gekielde bladeren van de egelskop en zijn enkele lipbloemigen (*Lamiaeae*), die normaliter onregelmatige bloemen hebben, met regelmatige bloemen geschilderd (13, 15). De nauwkeurigheid, waarmee de soorten geschilderd zijn, verschilt. Zo is bij de vogels de distelvink fijner geschilderd dan de ijsvogel en is bij de vlinders de kleine vos links onder fijner dan de dagpauwoog rechts on-



der. De bloemen van het boeket en de insecten daarbij zijn in detail uitgewerkt. Zoals we wel meer zien in het werk van De Heem, zijn de grootteverhoudingen soms overdreven. In werkelijkheid zou de moerasspiraea (27) in dit landschap nooit zo groot kunnen zijn. Hier is stellig opzet in het spel: door de gelijkvormigheid met de bomen (vooral met 6) werkt de spirea sterk als compositielijn. Ook de distel in het midden lijkt te groot maar brengt wel een harmonieuze verbinding van voor- en achtergrond tot stand. De distel links voor is heel anders benaderd, in vorm meer uitgewerkt maar met minder verschillende tinten. Ook dit werkt functioneel in de compositie: als repoussoir versterkt hij de dieptewerking.



19b RACHEL RUYSCH

De compositie bevat tevens enkele onlogische details. Zo lijkt de rechterzijde van de brug perspectivisch gezien dichterbij dan de linkerzijde, terwijl de linkerzijde en de bovenkant van de brugboog er juist uitzien alsof het precies andersom is. Ook de rotspartij links met bovenop een constructie van houten latten is wonderlijk.² Merkwaardig is de ontmoeting tussen het kleine slangetje en de relatief grote kikker: hoewel slangen kikkers eten heeft deze voorstelling weinig dreigends.

De bomen zijn afgebeeld in verschillende levensstadia: jong, volwassen en omgroeid met klimop, jong maar

afgebroken, oud met dode takken en gedeeltelijk ontschorst en als gebroken oude stomp.

Vormovereenkomst zien we onder meer in de stenen en de paddestoelen, waarbij ook de kleuren overeenstemmen en in de bloemen van het madeliefje, die corresponderen met die van de gele plomp. Ook de kronkelingen van het slangetje en de regenworm midden voor lijken op elkaar, nog eens herhaald door de oorwurmen en de windingen van het slakkenhuis. Voor een balans in deze kleine sub-compositie zorgen de poten van de kikker, die deze vormen in de gelijke of tegengestelde richting herhalen.

Vanaf de voorgrond strijkt een lichtbaan over de bloemen van het boeket naar rechts boven. Mogelijk stelt dit het licht van de dageraad voor. De tinten van het landschap, van de bomen en van details als het vogelnest vloeien in elkaar over en vormen een eenheid. Het boeket, in bonte kleuren geschilderd maar harmonisch als geheel, steekt daartegen af. Gewaagd is de satijnachtige kleur groen van de ijsvogel.³ De vlindersoorten zijn zodanig verdeeld dat hun kleuren aan de directe omgeving zijn aangepast, zoals vooral bij de kleine vos, de dagpauwoog en de aalbessevlinder boven de paal in het midden te zien is. Het mostapijt is waarschijnlijk met behulp van een sponsje geschilderd.

Een van de argumenten om dit schilderij te zien als een laat werk van De Heem vormt de kleurenschikking. In zijn latere werk zien we dikwijls afzonderlijke bonte gedeelten binnen of naast de meer tonale partijen, zoals in dit schilderij de bloemen rechts. Vermoedelijk is het omstreeks 1670 tot stand gekomen, dus tijdens de periode waarin De Heem in Utrecht woonde. De vraag of één of meer leerlingen of assistenten hem bij dit werk hebben geholpen, wat de R in de signatuur doet vermoeden, is nog niet geheel opgelost en verdient nader onderzoek. Als mogelijke medewerker komt Abraham Mignon in aanmerking. In vroeger werk van De Heem zien we meermalen een doorkijk met een landschap, in de jaren veertig en vijftig zijn deze landschappen vermoedelijk eigenhandig ingeschilderd.

Voor Rachel Ruysch (1663-1750) bleek dit schilderij een inspiratiebron: verschillende details nam zij over in haar vroege werk (afb. 19b).⁴ Hoe zij met het werk van (of naar) De Heem in aanraking kwam, is niet bekend. Mogelijk voert de weg via Ernst Stuven (1657-1712) en Abraham Mignon (1640-1678).⁵ Typerend voor Jan Davidszoon is dat hij eerst verschillende inventies apart schildert om ze dan uiteindelijk te combineren binnen één schilderij. In dit geval heeft hij een kruidstuk en een bloemstuk geïntegreerd in

een landschap. Een opvallend verschil met de meeste andere kruidstukken is dat hier geen sprake lijkt te zijn van een avondstemming. De nadruk lijkt dan ook minder duidelijk op vergankelijkheid te liggen. Wel zien we de kringloop van het leven in allerlei vormen uitgedrukt: de geboorte, vormgegeven door middel van het vogelnest, groei en ontwikkeling, bloei, verval en dood. En ook het noodlot doet mee, wat onder meer blijkt uit de afgebroken jonge boomtak.

De ontwikkeling naar de inventie om een kruidstuk met een landschap en een bloemstuk te combineren, kunnen we ons een aantal stappen voorstellen, die beginnen bij Jan van Eyck. Diens 'Madonna met Kanse-lier Rolin' bijvoorbeeld geeft een van de mooiste door- kijken op een landschap die ooit geschilderd zijn.⁶ In de tweede helft van de zestiende eeuw vinden we zulke doorkijken bij keuken- en marktstukken van Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer en omstreeks 1600 in stillevens van Hieronymus Francken de Jonge. Via composities van Frans Snyders komen we bij de ster- ker uitgewerkte landschaps-achtergronden van Jan Davidsz de Heem, die hij het eerst in zijn grote pronk- stilleven van 1642 verwerkt (catalogusnummer 7). De volgende stappen van De Heem zijn het schilderen van stillevens in een landschap vanaf 1653 (catalogusnum- mer 17) en zijn ruïnestilleven met vruchten (catalogus- nummer 18). Zo komen De Heem en Mignon op het idee van het bloemstuk in een landschap. Ernst Stuken en Rachel Ruysch nemen dit over; Ruysch zet het zelfs voort tot in de eerste decennia van de achttiende eeuw.

¹ In dat geval is de determinatie niet altijd zeker.

² Mogelijk is de linkerkant iets versneden; vergelijk met de rech- terzijde van de boerderij op de kopie (catalogusnummer 20).

³ Deze karakteristieke kleur gebruikt Melchior d'Hondecoeter om het verenkleed van woerden te schilderen.

⁴ Doek, 117 x 87 cm, gesigneerd en gedateerd 1686, Memorial Art Gallery of the University of Rochester (New York), inventaris- nummer 82.9, Grant 1956, p. 25 nr. 9 (als 1680); Segal 1982a, nr. 60, met afb.; Berardi 1988, met afb.

⁵ Segal 1990, pp. 236-237 (sub nr. 65).

⁶ Paneel, 66 x 62 cm, Musée du Louvre, Parijs, inventarisnummer 1271, museumcatalogus 1979, p. 57, met afb.; Dhanens 1980, pp. 266-281, met afb.

20 BEEKDAL MET BLOEMSTUK

Doek, 112 x 140 cm

Getekend op de grote grijze steen in bruin, dun: *A Mignon f.*

Staatgalerie Bamberg; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inventaris- nummer 754

catalogus *Staatgalerie Bamberg* (G. Goldberg & R. an der Heiden), Zürich 1986, pp. 29 afb., 46-47, nr. 25

Herkomst:

Galerie van Zweibrücken, inventaris- nummer 1799, nr. 248; Staatgalerie Schleissheim, inventaris 1881, nr. 3063.

Literatuur:

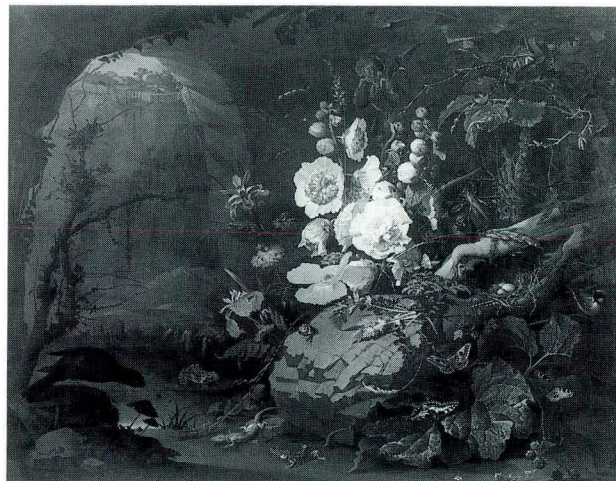
Parthey 1864, deel II, pp. 138, nr. 37; Kraemer-Noble 1973, p. 37, nr. B34 (als ongesigneerd, waarschijnlijk geen Mignon).



Dit schilderij is een bijna letterlijke herhaling van het voorgaande catalogusnummer. Vele details zijn echter minder duidelijk of minder gedetailleerd uitgevoerd. Zo blijft het landschap achter de brug vaag en zijn de meeste vlinders en de ijsvogel breder geschilderd dan op het doek uit Vaduz. Tussen de beide distels is veel minder verschil in behandeling. De mossen zijn totaal anders geschilderd, vettig en pasteus in beige met groene vegen. Behalve de kale voet van de vlier die minder scherp is uitgewerkt, zijn ook de bloemen in het algemeen minder exact weergegeven.

We hebben hier met een kopie te doen. De planten en dieren zijn niet direct naar de natuur geobserveerd. De signatuur 'Mignon' is vals; de uitvoering doet eerder aan Ernst Stuken denken.

Abraham Mignon nam inderdaad De Heem's inventie van een bloemstuk in een landschap over en paste die meermalen toe. Diverse details van het schilderij uit Vaduz (catalogusnummer 19) en van de kopie daarvan kan men in Mignon's grot- en ruïnetafelen terugvin-



20A ABRAHAM MIGNON

den, bijvoorbeeld in een schilderij dat zich in Darmstadt bevindt (afb. 20a).¹ Ook hier zien we een boeket tegen een boom in een grot met een aantal soorten, dat ook op het schilderij uit Vaduz voorkomt, waaronder de gele lis, de witbol, het eendekroos, de inktzwam, de distelvink, de kikker, de dagpauwoog en de groene sabelsprinkhaan. De compositie sluit aan bij die van Jan Davidszoons ruïnestillevan (catalogusnummer 18). Bij Mignon valt de scherpe, grafische uitvoering op, die door de geconcentreerde lichtval nog een extra accent krijgt.² Zijn composities zijn vaak enigszins geforceerd.

- ¹ Doek, 78 x 99 cm, getekend, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, inventarisnummer GK 1190; Kraemer-Noble 1973, p. 20, afb. frontispiece.
- ² Een ander voorbeeld, waarop een aantal identieke soorten voorkomt: doek, 68 x 82 cm, gesigeneerd, Verzameling Heinz, Washington; tentoonstellingscatalogus Washington & Boston 1989, pp. 119-120, nr. 27, met afb.; Kraemer-Noble 1973, p. 24, nr. A37, pl. 40; met een hazelaar, gele plomp, eendekroos, een distelvink met nest, een ijsvogel, zittende en zwemmende kikkers en een dagpauwoog.

21 VRUCHTEN ROND EEN WIJNGLAS IN EEN CARTOUCHE

Doek, 122 x 86½ cm
Getekend links van het midden in bruin:
J De heem f/A 1651,
Bodemuseum, Berlin, inventarisnummer
9068;
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie — Holländische und flämische Gemälde des 17. Jahrhunderts im Bode-Museum,
1976, pp. 41, 129 afb.

Herkomst:

Mogelijk verzameling Jacomo de Wit, Antwerpen;
Mogelijk veiling Sieur Jacomo de Wit, Antwerpen, 15-5-1741, nr. 16: 'Een seer capitaal stuk met Bloemen en vruchten en in 't midden eenen grooten rynschen Roomer met wijn, Heerlijk geschildert door J. de Heem, zynde het beste dat oyt van hem gesien is 4 v. 2 d. x 3 v.', verkocht voor 400 gulden;¹
Verzameling Kardinaal Fesch, catalogus 1844, deel II, p. 80, nr. 98: 'L'oeil de la Providence' (Het oog van de Voorzienigheid);
Verzameling Leroy d'Etiolles, Parijs;
Veiling Leroy d'Etiolles, Parijs, 21-2-1861, nr. 46;
Aangekocht via B. Suermondt in Parijs 1878 voor het Kaiser Friedrich-Museum in Berlijn;
Van 1946 tot 1950 in bewaring in Rusland (Sovjet Cultuurcommissie);
Vanaf 1950 (terug) in het Bodemuseum in het voormalige Oost-Berlijn.

Tentoonstellingen:

Bruxelles 1873, p. 35, nr. 89;
Essen 1938;
Dresden 1983, p. 123, nr. 74, afb. 81.

Literatuur:

Hoet 1752, deel II, p. 32;
Waagen 1862, deel II, p. 248;
Van Lierus 1880, p. 240;
Toman 1888, p. 137;
Von Wurzbach 1906, deel I, p. 657;
Sjöblom 1917, pp. 52-53;
Oldenbourg 1918, p. 199;
Schneider 1923, p. 224;
Warner 1928, pp. 59 (sub nr. 24a), 96-97, nr. 43b met afb.; 1975, ook p. 246;
Bergström 1947, p. 212 afb. 173; 1956, pp. 205 afb. 173, 207-208, 211;
Hairs 1955, pp. 138, 219; 1965, pp. 268, 383; 1985, deel I, p. 394, deel II, p. 29 (in de tekst met inventarisnummer 1628 en verwarrende samenhang met de verzameling Leroy & d'Etiolles);
Knipping 1974, deel II, p. 300;
Grohn (1966) 1976, p. 26;
Veca 1981, pp. 121-122 met afb. 143, 205-206;
I. Geismeier in tentoonstellingscatalogus Dresden 1983, p. 123;
S. Segal in Bergström & Segal 1984, p. 78;
Marx 1985, pp. 14-15, nr. 8, met afb.;
O. Dolenda in tentoonstellingscatalogus Caen 1987, p. 19 afb.;
Klemm 1988, pp. 42 (sub nr. 13), 574 n. 155;
Meijer 1989, p. 84, n. 4 (sub nr. 18);
Segal 1990, pp. 218-219 met afb. 53c.

Drie met klimop verbonden guirlandes zijn door een cartouche van grijze steen gevlochten. Tussen het rolwerk van deze op een stenen voetstuk rustende cartouche bevindt zich midden onder een gebeeldhouwde leeuweskop en staan links en rechts engelen, waarvan de vleugels in het rolwerk zijn opgenomen. Hun haar is met een band opgebonden. Een schelpmotief bekroont de cartouche.

Middenin staat een roemer op een voetstukje. De conische cuppa is halfvol witte wijn. Vier alternerende braamnoppen sieren de stam, de geringde voet is voorzien van een 'parelrand'. Dit is een zeldzaam type glas.² Als we de guirlandes links onder, midden boven en rechts onder respectievelijk A, B en C noemen, kunnen we daarin de volgende soorten onderscheiden:

Klimplant:

Klimop *Hedera helix* L. ABC

Bloemen:

Franse roos *Rosa gallica* L. A

Granaatbloesem *Punica granatum* L. A

Citroenbloesem *Citrus limon* (L.) Burm. A

Provenceroos *Rosa x provincialis* Mill. B

Goudsbloem *Calendula officinalis* L. B

Damascener roos *Rosa x damascena* Mill. *semitplena* B

Zonnebloem *Helianthus annuus* L. B

Witte roos *Rosa x alba* L. *subplena* B

Kruldistel *Carduus crispus* L. B

Oranjbloesem *Citrus aurantium* L. C

Vruchten en granen:

Eik *Quercus robur* L. AC

Tarwe in drie variëteiten *Triticum aestivum* L. ABC

Kers in twee variëteiten *Prunus cerasus* L. CV.

Caproniana, *P. avium* (L.) L. AC

Hop *Humulus lupulus* L. AB

Citroen *Citrus limon* (L.) Burm. A

Granaatappel *Punica granatum* L. A

Druif in drie variëteiten *Vitis vinifera* L. ABC

Vijg *Ficus carica* L. AC

Abrikoos *Prunus armeniaca* L. A

Kruisbes *Ribes uva-crispa* L. A

Walnoot *Juglans regia* L. ABC

Pruim in vier variëteiten *Prunus domestica* L. AB

Mispel *Mespilus germanica* L. BC

Lambertsnoot *Corylus maxima* Mill. B

Perzik *Prunus persica* (L.) Batsch BC

Aardbei *Fragaria vesca* L. B

Moerbe *Morus nigra* L. tussen B en C

Artisjok *Cynara scolymus* L. C

Kastanje *Castanea sativa* Mill. C

Maïs *Zea mays* L. C

Geroosde Oranjeappel *Citrus aurantium* L. C

Slaapbol *Papaver somniferum* L. C

Braam *Rubus fruticosus* L. agg. C

Gewervelde dieren:

Huismus *Passer domesticus* (L.)

Smaragdhagedis *Lacerta viridis* (L.)

Geleedpotigen:

rup van Aalbesvlinder *Abraxas grossulariata* L. AB

Lieveheersbeestje *Coccinella septempunctata* L. B

Atalanta (vlinder) *Vanessa atalanta* (L.) B

Kruisspin *Zygiella x-notata* (Cl.) B

Leliekever *Lilioceris lili* (Scop.) C

Wesp *Parvavespula vulgaris* (L.) C

Wrattenbijter (sprinkhaan) *Decticus verrucivorus* (L.) C

Bij nauwkeurige observatie van het schilderij vallen een aantal subtiele details op, zoals de door de huid van de kruisbessen en de druiven heen schemerende pitjes, de draderige vezels van de walnootbolster en de maïskolf, de bladeren die dorren en inkrullen of aangevreten zijn, de vele verschillende ontwikkelingsstadia



van de bloemen — van bloemknop tot opengebarsten vrucht — en de weerspiegeling van de atelierruit in de eikels. De zonnebloem heeft een markante plaats bovenin gekregen.

Vormovereenkomsten zien we in de gebarsten granaatappel, in de bolster van de walnoot en in een vijg; daarnaast in de bloeiwijzen van de hop, in de bloesems van de citrusvruchten en in de granaatappelpitten. Ook de maïskolf en een daaraan evenwijdige tarweaar met blad rechtsonder, de gekneusde mispels en de slaapbolvruchten herhalen elkaars vormen.

Voor de plaats van het schilderij binnen het oeuvre van De Heem en voor de interpretatie is het nuttig een vroegere cartouche in de beschouwing te betrekken,



21A JAN DAVIDSZ DE HEEM

een werk uit 1648 met in het midden een zilveren, gedeeltelijk vergulde miskelk (afb. 21A).³ Dit schilderij laat weinig twijfel over de duiding van de voorstelling als geheel en van een aantal elementen afzonderlijk. Een miskelk bevat de wijn voor de Heilige Mis. Het eucharistisch offerbrood, de hostie, wordt gewoonlijk gegeten in de vorm van ouwels, flinterdunne schijfjes gebakken meel, waarop vaak een versiering of een voorstelling gedrukt wordt. Boven de miskelk zweeft een lichtende en stralende hostie met een voorstelling van de gekruisigde Christus, die zichzelf offerde voor de mensheid. Binnen de compositie vormt dit het imaginaire deel.⁴

De kelk is versierd met een portret in een medaillon en met cherubijntjes, symbolen van de verlore ziel. De

bundels korenaren vormen de grondstof voor de hostie, die het lichaam van Christus vertegenwoordigt. De rozen zijn symbolen van liefde, hier in de betekenis van Christelijke naastenliefde.

Deze cartouche met miskelk uit 1648 komt al voor in de inventaris van Aartshertog Leopold Wilhelm van Oostenrijk.⁵ Waarschijnlijk werd het schilderij direct besteld bij of gekocht van de Heem, in de periode dat Leopold Wilhelm nog in Brussel regeerde. Het portretje op de kelk stelt mogelijk de aartshertog voor. Vroeger was er een onderschrift bij dat luidde: 'Bacchus et alma Ceres caelestia pabula signant, Imperium signent et Leopold, tuum' — Bacchus en de verheven Ceres verwijzen naar het hemelse voedsel, laat hen ook, Leopold, verwijzen naar uw keizerrijk. Zo wordt Christus' genade via een humanistische beeldspraak in verband gebracht met het ambt van de aartshertog, dat vruchtbaar diende te zijn.

Het wijnglas binnen deze cartouche met vruchten uit 1651 bevat de eucharistische wijn, het bloed van Christus ofwel Christus' leer uit de Ware Wijnstok, Jezus zelf. De korenaren vertegenwoordigen dan het brood, het lichaam van Christus ofwel de Kerk.

De zonnebloem verdient speciale aandacht. We komen hem in een aantal embleemboeken steeds tegen als de bloem die zich op de zon richt, een metafoor voor het zich richten op Christus of God.⁶ De zonnebloem staat voor de waakzame mens, die de leer van Christus in het oog houdt en volgt.⁷ Zacharias Heyns gaf in 1625 aan een afbeelding van een op de zon gerichte zonnebloem het motto 'Christi, actio imitatio nostra' — laat ons Christus volgen — mee, met een tekst uit het Evangelie naar Johannes: 'Ik ben het licht der wereld; die mij volgt, zal in de duisternis niet wandelen, maar zal het licht des levens hebben'.⁸ De goudsbloem werd eenzelfde betekenis toegedicht als de zonnebloem, ook hij zou zich op de zon richten.

De zonnebloem heeft zijn naam in de eerste plaats te danken aan zijn vorm als een stralende zon. De zon werd vaak als metafoor voor God of voor Christus gebruikt. Wellicht moeten we in dat verband de weerspiegeling in de conische cuppa van het glas nader bezien. Op dit schilderij komen geen objecten van een stilleven voor die in het glas weerspiegeld zouden kunnen zijn, zoals in een aantal pronkstillevens het geval is. Zoals gewoonlijk weerspiegelt het glas de atelierruit, maar er is meer: een oog. Het Alziend Oog? Gods oog wordt wel voorgesteld in het midden van een gelijkzijdige driehoek als symbool van Gods alomtegenwoordigheid als versiering van sommige kerken, maar vooral in vrijmetselaarsloges.

Vele vruchten kunnen Christologisch geduid worden.⁹ Het meest bekend zijn duidingen voor de druif in verband met de wijnstok en de wijn, en die voor de granaatappel. De laatste is het symbool van de Kerk. De zaden staan voor de gelovigen, die in de vrucht besloten liggen. Ook worden zij met bloeddruppels vergeleken en zijn dan passiesymbool of symbool van de martelaren voor het geloof. De zeldzame combinatie van de granaatappel en de rode granaatbloesem kan in deze zin worden uitgelegd (zie catalogusnummer 28). De vogel en vlinder zijn symbolen van verlossing, de klimop en de citrusbloesem van eeuwigheid.

Veel later schilderde De Heem nogmaals een cartouche met een wijnglas. Niet alleen is het glas van een later type, ook de stijl en de soortensamenstelling maken duidelijk dat het werk na 1670 ontstaan moet zijn.¹⁰ Een aantal andere kunstenaars, waaronder Jan Jansz de Heem en Joris van Son, volgde dit thema na. Ook een aan Jan Davidsz de Heem toegeschreven werk met een roemer in een cartouche, dat 1650 gedateerd heet te zijn en zich in het museum van Dresden bevindt, is van Joris van Son.¹¹

- 1 Naar Hoet, de maten (in voeten en duimen) iets groter dan het schilderij van de tentoonstelling: 128,2 x 92,5 cm. De schilderijenveiling telde 218 nummers, waaronder vele belangrijke werken, met een gemiddelde prijs van 105 gulden. Een Mignon (nr. 15, Vanitas) deed 600 gulden. De beschrijving voldoet ook aan een Jan Davidsz de Heem toegeschreven vals gesigneerd schilderij in Dresden, inventarisnummer 1268, van Joris van Son, zie noot 11.
- 2 De vroegste roemers, gemaakt in het eerste kwart van de zeventiende eeuw, zijn van het berkemeier-type en hebben puntnoppen en een parelvoet zonder gedraaide ringen. In het tweede kwart van de eeuw werden roemers met rondlopende cuppa, puntnoppen en parelvoet gemaakt, naast roemers met een geringde voet en een plat uitlopende rand. Roemers met braamnoppen en meestal een geringde voet werden gemaakt vanaf de jaren dertig, en waren populair tussen ca. 1645 en 1660; vergelijk Brongers & Wijnman 1968.
- 3 Doek, 138 x 125 1/2 cm, getekend *J De heem fecit Anno 1648*, Kunsthistorisches Museum, Wenen, inventarisnummer 571; museumcatalogus 1972, p. 40, afb. 39; van dit schilderij zijn enkele kopieën bekend.
- 4 De ronde en dus oneindige vorm van de hostie herinnert aan 'Hem die geen begin en geen einde kent', vergelijk Guilielmus Durandus, *Prochiron, vulgo Rationale Divinorum Officiorum*, (omstreeks 1320), iv, 30, 8; Timmers 1947, p. 413, nr. 923.
- 5 Handgeschreven inventaris 1659, fo. 187-187', nr. 140, Berger 1883, p. cxvii.
- 6 De vermeende neiging van de zonnebloem om met de zon mee te draaien is onder meer uitgedrukt in de Franse naam *Tourne-sol* en de Italiaanse naam *Girasole*.
- 7 Bijvoorbeeld Paradin (1551) ed. 1557, p. 41: 'Non inferiora sequutus' — niet het lagere volgend — met betrekking tot een goudsbloem, overgenomen en bewerkt voor een zonnebloem door onder meer Camerarius 1590, embleem 49 en Rollenhagen 1613, vol. 2, embleem 51; vergelijk Bruyn & Emmens 1956.
- 8 Heyns 1625, p. D2 (Johannes 8:12).
- 9 Segal 1983a, hoofdstuk 11.
- 10 Doek, 98 x 76 cm, getekend *J D De Heem F*, particuliere verzameling; tentoonstellingscatalogus Londen 1987, nr. 31, met afb. Dit werk telt 60 soorten planten en 17 soorten insecten. Typerend voor De Heems late periode zijn onder meer de wilgekatjes, de sukade, de gestreepte oranjeappel en de lampionplant, soorten die we ook in de catalogusnummers 22 en 23 tegenkomen. De literatuur noemt nog andere voorbeelden van cartouches met een wijnglas.
- 11 Doek, 122 x 87 cm, vals getekend, inventarisnummer 1268. Het schilderij werd voor het eerst met zekerheid vermeld in een catalogus van de Dresdense verzameling van 1765: als van Jan Jansz de Heem. Ook kopieën zijn bekend.

22 **PORTRET VAN PRINS
WILLEM III IN
EEN CARTOUCHE
OMRINGD DOOR BLOEMEN
EN VRUCHTEN**

Doek, 132 x 108 cm
Getekend rechts onder op de plint in
bruin: *J.D. De Heem f.*
Palais des Beaux-Arts, Lyon
Inventarissen: 1713, Paleis Het Loo: 'Het
pourtrait van Zijn Majt in een crans van
bloemen door De Heem'; 1757-63, Paleis
het Loo: 'Prins Willem de 3e in een bloe-
mencrans, de prins door Van Dijk, de
bloemen door De Heem', als supraporte
in een kabinet naast de bibliotheek;
1774-1795 het Buitenhof: 'Een Kapitaal
Stuk zijnde een Bloemenkrans, in 't mid-
den staat het Portrait van Prins Willem
de 3e nog jong zijnde, op ieder zijde van
't portrait, staat een Arend houdende in
de Klauwen een hoorn van Overvloed,
onder het Portrait een leeuw, die in de
eene Klaauw een Oranje Appel houdt;
fraaij van Ordonnantie en Schildering,
op doek, in een dito Lijst 4v 8d, 4v door
J.D. de Heem, het portrait door een an-
der meester'.
Museumcatalogi: 1861, pp. 54, 55, 106 nr.
102; [1897], nr. 119; 1912 (P. Dissard), p. 32.

Herkomst:

Verzameling Johan van der Meer, kunst-
schilder te Utrecht, die het voor 2000
gulden kocht van de schilder en er later
het portret in liet aanbrengen;
Door Van de Meer geschonken aan
Prins Willem III; Verzameling Prinsen
van Oranje bij erfopvolging; 1713 Paleis
Het Loo, door Prins Willem V naar het
Buitenhof in Den Haag overgebracht
omstreeks 1774;

In 1793 door de Franse Republikeinen
geconfiskeerd en overgebracht naar het
Palais du Louvre in Parijs;

In 1805 overgebracht naar de nieuwe te-
kenschool ten behoeve van de zijde-in-
dustrie in Lyon;

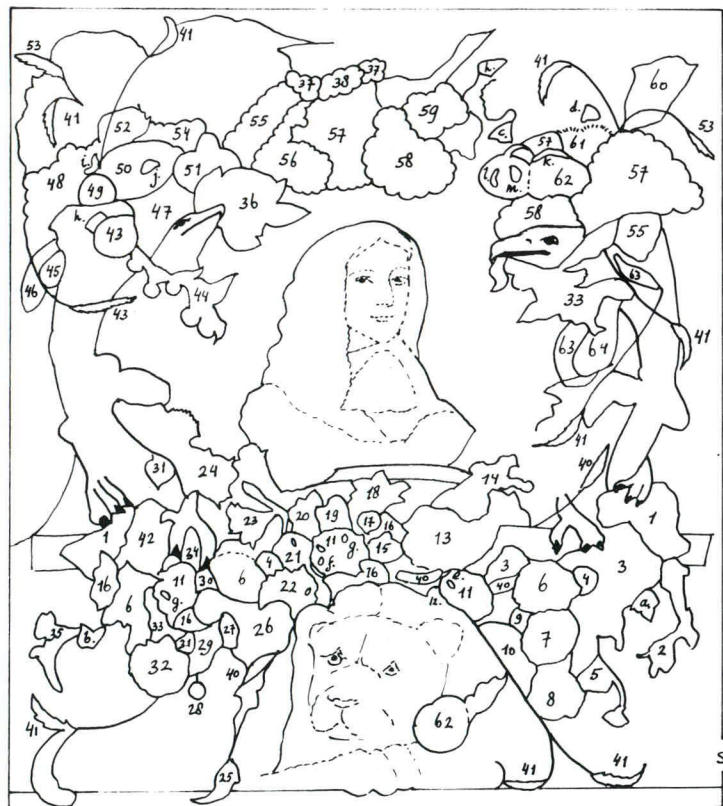
In 1811 overgebracht naar het nieuwe
museum in Lyon.

Tentoonstelling:

Bruikleen Schilderijenzaal Willem V,
's-Gravenhage 1983-1984 (zie Brennink-
meyer-de Rooij 1983).

Literatuur:

Houbraken (1718) 1753, deel I, pp.
209-210;
Weyerman 1729, deel I, pp. 408-409;
Descamps 1754, deel II, p. 39;
De Stuers 1874, pp. V, VI;
Van Lerijs 1880, pp. 242-243;
Hofstede de Groot 1893, pp. 128-129;
Schneider 1923, p. 224;
Bergström 1947, pp. 212-213, afb. 174;
1956, pp. 207-209, afb. 174;
Hairs 1955, p. 138; 1965, pp. 268, 341 n.
806; 1985, pp. 394, 454 n. 1196;
Gammelbo 1960, p. 102 (sub nr. 142);
Pavière 1965, p. 20;
Bénézit 1966, deel 4, p. 631;
L.J. Slatkes in McGraw-Hill 1969, deel
III, p. 74;
Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974,
deel II, pp. 642, 677; 1976, deel III, p. 214,
nr. 56; 1977, p. 165, nr. 56, met afb.;
Bergström et al. 1977/1979, p. 193 afb.;
Brenninkmeyer-de Rooij 1983;
Anoniem in tentoonstellingscatalogus,
Hamburg 1983, p. 65, afb. 11-3;
Tiethoff-Spliethoff 1985, pp. 36-37, 59;
A. Tapié & S. Segal (determinaties) in
tentoonstellingscatalogus Caen & Paris
1987/1989, nr. 7, met afb.;
Dumas 1988, p. 67 n. 77;
C. Klemm in museumcatalogus Zürich
1988, p. 42, n. 5 (sub nr. 13).



22a Schema van nr. 22

Opmerkingen:

Een gesigioneerde, niet eigenhandige kopie, toegeschreven aan Jan Davidsz de Heem, is mij alleen van een foto bekend: Doek, 146½ x 118 cm, getekend *J. D. heem*. F, particuliere verzameling, Portugal

Herkomst: Verzameling Bax, Wassenaar; Veiling verzameling Bax, Van Marle & Bignell, 's-Gravenhage, 18-6-1941, nr.

1145; Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam, catalogus Zomer 1948, met afb.; *Literatuur:* Hairs 1955, p. 223; 1965, p. 387; 1985, deel II, p. 31; Brenninkmeyer-de Rooij 1983, p. [3], afb. 4; Tiethoff-Splithoff 1985, p. 36.

Deze kopie bevat een aantal inscripties, zie de tekst.

Een ongesigioneerde, niet eigenhandige kopie van het schilderij, met minder soorten en het portret in grisaille: doek, 134 x 112 cm, bevindt zich in het Städtisches Museum Haus Koekkoek te Kleve. *Tentoonstelling:* William & Mary A Glorious Revolution, Nieuwe Kerk, Amsterdam 1988;

Literatuur: Brenninkmeyer-de Rooij 1983, p. [4].

In het midden van een stenen cartouche zien we een portret in de vorm van een borstbeeld van een jonge man die over een loge uitkijkt. Hij heeft golvend bruin haar en bruine ogen en is gekleed in het blauw, met een witte zijden bef die met kantwerk is afgezet. Om zijn schouders is een oranje sjerp met een oranje franjerand gedrapeerd.

De in grijs en bruin uitgevoerde cartouche is midden onder versierd met een leeuw en zowel links als rechts met een arend. De arenden houden elk een cornucopia (hoorn van overvloed) vast in een der klauwen. De hoorns zijn omwonden met een blauw lint met een grote strik om enkele takken heen. De cartouche is bekroond met een bladmotief. Over de leeuw heen is een bloemenguirlande door de cartouche gevlochten. Tussen de inhoud van de cornucopiae links en rechts boven hangt een vruchtenguirlande. De leeuw houdt een tak met een oranjeappel in zijn klauwen. De linker arend houdt een laurierkrans in zijn snavel, de rechter een tak oranjebloesem. De volgende soorten zijn te onderscheiden (afb. 22a):¹

Klimplant:

- 1 Klimop *Hedera helix* L.

Bloemen, sierheesters en geurplanten:

- 2 Kruldistel *Carduus crispus* L.
- 3 Hulst *Ilex aquifolium* L.
- 4 Goudsbloem *Calendula officinalis* L.
- 5 Tuinanjier *Dianthus caryophyllus* L. *plenus*
- 6 Provenceroos *Rosa x provincialis* Mill.
- 7 Damascener roos *Rosa x damascena* Mill. *semitplena*
- 8 Kaasjeskruid *Malva moschata* L.
- 9 Groot afrikaantje *tagetes erecta* L.
- 10 Monnikskap *Aconitum napellus* L.
- 11 Witte roos *Rosa x alba* L.
- 12 Havikskruid *Hieracium aurantiacum* L.
- 13 Boerenpioen *Paeonia officinalis* L. *plena*
- 14 Romeinse kamille *Anthemis nobilis* L.
- 15 Klaproos *Papaver rhoeas* L.
- 16 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.
- 17 Korenbloem *Centaurea cyanus* L.
- 18 Roggelelie *Lilium bulbiferum* L.
- 19 Kamperfoelie *Lonicera periclymenum* L.
- 20 Driekleurig viooltje *Viola tricolor* L.
- 21 Gele roos *Rosa foetida* Herrm.
- 22 Apothekersroos *Rosa gallica* L. cv. *Officinalis*
- 23 Witte lelie *Lilium candidum* L.
- 24 Artisjok *Cynara scolymus* L.
- 25 Kattestaartamarant *Amaranthus caudatus* L.
- 26 Rode pioen *Paeonia peregrina* Mill.

- 27 Grote ratelaar *Rhinanthus angustifolius* C.C. Gmelin
- 28 Ganzebloem *Chrysanthemum segetum* L.
- 29 Slaapbol bladeren *Papaver somniferum* L.
- 30 Narcis 'kampernel' *Narcissus x odoratus* L.
- 31 Lampionplant *Physalis alkekengi* L.
- 32 Toscaanse roos *Rosa gallica* L. cv. *Tuscany*
- 33 Emilia *Emilia sagittata* (Vahl) DC.
- 34 Wijnruit *Ruta graveolens* L.
- 35 Egelantier *Rosa rubiginosa* L.
- 36 Laurier bladerkrans *Laurus nobilis* L.
- 37 Tuinviooltje *Viola tricolor* L. var. *hortensis* L.
- 38 Zonnebloem *Helianthus annuus* L.
- 39 Oranjebloesem *Citrus aurantium* L.

Vruchten en granen:

- 40 Tarwe *Triticum aestivum* L. *acutum*
- 41 Tarwe *Triticum aestivum* L. *aristatum*
- 42 Braam *Rubus fruticosus* L. agg.
- 43 Gestreepte Citrium *Citrus medica* L.
- 44 Kers *Prunus cerasus* L.
- 45 Pruim *Prunus domestica* L.
- 46 Aubergine *Solanum melongena* L.
- 47 blauwe Druif *Vitis vinifera* L.
- 48 beigegroene Druif *Vitis vinifera* L.
- 49 Perzik *Prunus persica* (L.) Batsch
- 50 Meloen *Cucurbita melo* L.
- 51 Abrikoos *Prunus armeniaca* L.
- 52 Vijg *Ficus carica* L.
- 53 Tarwe *Triticum aestivum* L.
- 54 groene Druif *Vitis vinifera* L.
- 55 donkerblauwe Druif *Vitis vinifera* L.
- 56 bronsgroene Druif *Vitis vinifera* L.
- 57 grijsblauwe Druif *Vitis vinifera* L.
- 58 purperen Druif *Vitis vinifera* L.
- 59 lichtgroene druif *Vitis vinifera* L.
- 60 Maïs *Zea mays* L.
- 61 Kastanje *Castanea sativa* L.
- 62 Geroosde Oranjeappel *Citrus aurantium* L.
- 63 Pompoen *Cucurbita maxima* Duch.
- 64 Pompoen *Cucurbita pepo* L.

Vlinders:

- a Atalanta *Vanessa atalanta* (L.)
- b Oranjetip *Anthocharis cardamines* (L.)
- c Citroenvlinder *Gonopteryx rhamni* (L.)
- d Tijgermot *Spilosoma luteum* (Hufn.)

Overige insecten:

- e Gele weidemier (2) *Lasius flavus* F.
- f Tonderkever *Triplax aenea* Schall.

- g Rode bosmier (13) *Formica rufa* L.
- h Meikever (2) *Melolontha melolontha* L.
- i rups Aalbessevlinder *Abraxas grossulariata* (L.)
- j Aardhommel *Bombus terrestris* L.
- k rups Meriansborstel *Dasychira pudibunda* (L.)
- l Oorwurm *Forficula auricularia* L.
- m Schallebijter *Carabus nemoralis* Mill.

Op de bloemen liggen ruim twintig waterdruppels. Opvallend is het grote aantal druiverassen, de bijzondere plaats van de oranjeappelen en -bloesem, de oranje roggelelie en de laurierkrans. De compositie moet vanuit een laag gezichtspunt worden gezien. De horizon ligt onder het niveau van het



22b JAN DAVIDSZ DE HEEM

stenen blad waarop de leeuw rust. Hierdoor lijkt het alsof de prins in een loge zit.

Het portret werd in de inventaris van 1757-1763 ten onrechte aan Anthonie van Dyck toegeschreven.² De kop werd uitgevoerd naar een portret van 1661 door de hofschilder der Oranjes, Abraham de Raguineau, gemaakt toen de prins tien jaar oud was.³

De vroegste geschiedenis van het schilderij vinden we bij Houbraken (1718). Hij schreef dat De Heem's 'laatste penceelwerk het best en konstigste was' en vervolgde: 'Onder alle muntte uit een zeker groot Tafereel, gemaakt met een krans van allerhande Fruit en Bloemen, 'tgeen hy voor den Konstminnende Johan vander Meer, [...] ook [...] Konstschilder [...], schilderde, die hem daarvoor betaalde de somme van 2000 gulden.

Dezen vander Meer die een Loodwitmakery en treffelyke woning buiten Utrecht hadde, trof het ongeluk, dat de soldaten in den jare 1672 dit alles tot den grond toe verwoesten, zoo dat hy daar door in een slegten staat raakte. Dit stuk ter naauer nood voor de woede geborgen, scheen hem de eenigste hoop te wezen tot herstelling; des hy besloot met goedkeuring van den Heer van Zuilestein dit ten present te schenken aan zyn Hoogheid den Prince van Oranje, naderhand Koning van Engeland, met verbeelding van eenig ampt daar door te zullen verkrygen, en des te meer, om dat de soldaten van den Staat wel voornamentlyk de oorzaak van zyn bederf waren geweest. Dit geschiede. Dog hy liet voor af, om het te meer smakelyk te maken aan den Stadhouder, deszelfs beeltenis in 't midden van gemelde Fruit en Bloemkrans schilderen [...]'⁴

Jan van der Meer van Utrecht (ca. 1632-1688) was portret- en historieschilder. Hij had een rijke grootvader en trouwde met een vermogende vrouw, eigenaresse van de loodwitmakerij.⁵ De geschiedenis verhaalt dat de prins aanvankelijk weinig dankbaarheid toonde maar hem tenslotte toch een kleine gunst verleende. De geschiedenis van het schilderij was tot nu toe alleen bekend vanaf 1713. Thans is het een der weinige schilderijen waarvan we de weg terug kunnen volgen tot aan de kunstenaar. Het lijkt waarschijnlijk dat Van der Meer als opdrachtgever fungeerde en dat hij tevoren reeds van plan was een portret van Willem III ofwel zelf aan te brengen of door een ander in te laten schilderen, want de oranjeappelen en de oranje bloemen, vooral de lelie midden onder, kunnen geen toeval zijn. Waarschijnlijk geldt dat ook voor de leeuw, hoewel vroegere cartouches wel vaker van leeuweklauwen voorzien waren.

Deze geschiedenis werpt een ander licht op interpretaties zoals die tot nu toe gegeven zijn en vult ze tevens aan.⁶ Voor de duiding zijn de inscripties op de latere, gesigioneerde kopie interessant.⁷ Boven de cartouche is 'INTAMINATIS FVLGET HONORIBUS HORAT', hij straalt met vlekkeloos blazoën, in de steen gegraveerd. Deze tekst is uit een der *Oden* van Horatius afkomstig, die gewijd is aan de Deugd en behandelt hoe een jonge man van goede komaf zich dient te gedragen.⁸ Onder de leeuw is in het stenen front een tekst gegraveerd:

DIT'S WILH[e]M VAN NASSOVW: [] H:ORANIE BLOVM.
DIE DOOR DEN LUISTER PRAELT. [] N'VOOR-OVWD'-
REN ROVM
GELIEVKOOST VAN DE LEEUW. SOO ICH ALS WEL:VAC-
REND
BY D V[...]SPROTEN SPRVIT VAN LELY EN VAN AREND.

VAN WITTE'N ROODE ROOS. TOT MEERSEING SYNS ROVM

Deze inscriptie geeft een duiding van een aantal elementen, die met de afstamming van de prins te maken heeft. De leeuw is de leeuw van Nassau of anders de Nederlandse leeuw, de republiek. De witte en rode roos zijn de symbolen van de Engelse huizen van Lancaster en York, waarvan Willem's moeder Mary Stuart afstamde. Waarschijnlijk is de lelie als symbool van zuiverheid en deugd bedoeld.⁹ De arend, die veel in de Duitse heraldiek werd toegepast, is een vorstelijk symbool en evenals de feniks een symbool van vernieuwing.¹⁰ De laurier is niet genoemd, wel de roem waarvan de laurierkrans bij uitstek symbool is. Voor de zonnebloem zie catalogusnummer 21.

Het schilderij moet omstreeks 1670 geschilderd zijn, gedurende De Heem's vierjarig verblijf in Utrecht vanaf 1668. De schilder had op dat moment al een ander aan Oranje gewijd schilderij op zijn naam staan, waarin hij de inscriptie *VIVAT-ORAENGE* — verwerkte (afb. 22b).¹¹ In plaats van de oranjetak en de laurier zijn hier de oranjetak en de olijf als symbolische elementen aangewend. De olijf is symbool van vrede en wijsheid.

1 Sommige determinaties verschillen van de lijst in de tentoonstellingscatalogus Caen & Parijs 1977/79, waarin mijn determinaties niet integraal werden opgenomen.

2 Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974, deel II, p. 642.

3 Het originele portret, waarop de jonge prins een harnas draagt, is verloren gegaan. Een kopie bevindt zich in het Mauritshuis te 's-Gravenhage, inventarisnummer 498, paneel, 74 x 60 cm, met inscriptie *Ao. 1661. Aetat: 10.*; Staring 1951, pp. 169, met afb.; Brenninkmeyer-de Rooij 1983, afb. 2.

4 Houbraken, deel I, ed. 1753, pp. 209-210; vergelijk Weyerman 1729, deel I, pp. 408-409 en Descamps 1754, deel II, p. 39.

5 Houbraken, deel III, ed. 1753, pp. 291-292.

6 Bergström 1956; Brenninkmeyer-de Rooij.

7 Vergelijk Tiethoff-Splithoff, wier transcriptie iets afwijkt.

8 Oden, 2, 3.

9 Door Brenninkmeyer-de Rooy wordt de lelie in verband gebracht met de afstamming uit het Franse geslacht Bourbon. De heraldische fleur-de-lis van Frankrijk is, botanisch gezien, een iris.

10 Voor vele betekenissen van de arend: Henkel & Schöne (1967) 1978, kol. 757-780. Vergelijk de Bijbel, onder meer Psalm 103, 5.

11 Doek, 63 x 49 cm, getekend *J. D. De He[...]*, particuliere verzameling; Segal 1983, nr. 38, met afb. Ook van dit schilderij kan de herkomst verder terug getraceerd worden dan voorheen.

23 GUIRLANDE VAN BLOEMEN MET VRUCHTEN

Paneel. 26,2 x 47,5 cm

Getekend rechts van het midden boven in donkerbruin: *J. d De Heem f.*

Staatliches Museum, Schwerin, inventarisnummer 156 (voorheen 3068)

Collectie- en museumcatalogi: 1821 (F. Lenthe), nr. 115; 1882 (F. Schlie), nr. 464; 1951 nr. 94, afb. xxxix; 1962 (R. Krüger), nr. 126, met afb.; 100 *Jahre Staatliches Museum Schwerin 1882-1882 Holländische und Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts — Bestandskatalog I* (L. Jürss), 1982, pp. 68 afb. 95, 92 afb. facsimile signatuur, 102 nr. 127; *Museums-Konpendium*, Leipzig 1984, p. 40, afb. 54

Herkomst:

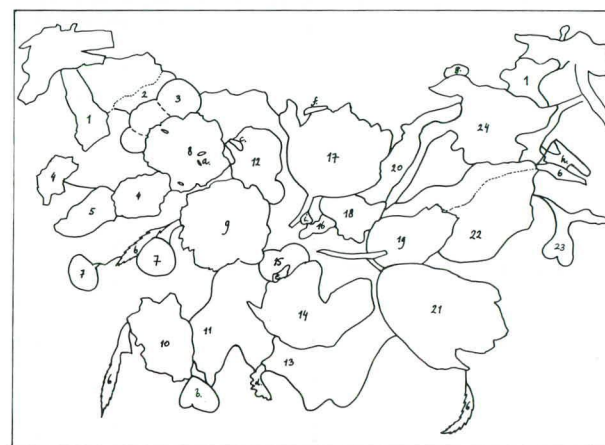
Verzamelingen Hertogen, later Groot-hertogen van Mecklenburg te Schwerin, verworven tussen 1792 en 1821; Waarschijnlijk in 1806 door de troepen van Napoleon naar Parijs gebracht en in 1816 teruggekomen.

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

Von Bode 1891, p. 72; Von Wurzbach 1906, deel I, p. 658; Hairs 1955, p. 222; 1965, pp. 269, 386; 1985, deel I, p. 396, deel II, p. 30, Engelse editie pp. 396, 480.

23a Schema van nr. 23



23a

Een guirlande hangt met twee blauwe strikken aan twee nagels ter weerszijden van een grijze stenen nis. De strikken hebben rafelige randen. De guirlande bevat de volgende soorten (afb. 23a):

Planten, bloemen en vruchten:

- 1 Klimop *Hedera helix* L.
- 2 groenblauwe Druif *Vitis vinifera* L.
- 3 Abrikoos *Prunus armeniaca* L.
- 4 Klein afrikaantje *Tagetes patula* L.
- 5 Tulp *Tulipa clusiana* Vent. x *T. stellata* Hook.
- 6 Tarwe *Triticum aestivum* L.
- 7 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.
- 8 Witte roos *Rosa x alba* L. *subplena*
- 9 Provenceroos *Rosa x provincialis* L.
- 10 Franse roos *Rosa gallica* L. *subplena*
- 11 paarse Druif *Vitis vinifera* L.
- 12 Gele roos *Rosa foetida* Herrm.
- 13 groene Druif *Vitis vinifera* L.
- 14 Tulp *Tulipa clusiana* Vent. x *T. agenensis* DC.
- 15 Mispel *Mespilus germanica* L.

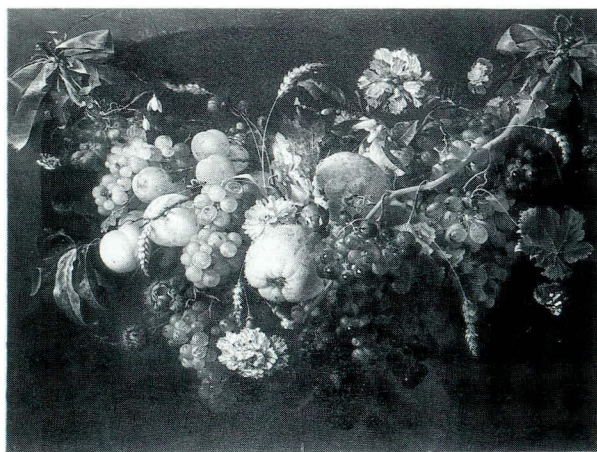
- 16 Framboos *Rubus idaeus* L.
- 17 Tulp *Tulipa stellata* Hook. x *T. clusiana* Vent.
- 18 Sneeuwbal *Viburnum opulus* L. cv. *Roseum*
- 19 Tulp *Tulipa praecox* Ten. x *T. schrenkii* Reg.
- 20 blauwe Druif *Vitis vinifera* L.
- 21 Tulp *Tulipa stellata* Hook. x *T. schrenkii* Reg.
- 22 Boerenpioen *Paeonia officinalis* L. *plena*
- 23 Pruim *Prunus domestica* L.
- 24 Duitse lis *Iris germanica* L.

Insecten:

- a Gele weidemier (5) *Lasius flavus* F.
- b Atalanta *Vanessa atalanta* (L.)
- c Oorwurm *Forficula auricularia* L.
- d rups Witvlakvlinder *Orgyia antiqua* (L.)
- e Langpootmug *Tipula oleracea* L.
- f Veldsprinkhaan *Chortippus biguttulus* (L.)
- g Aardhommel *Bombus terrestris* L.
- h Wrattenbijter *Decticus verrucivorus* (L.)
- i Bosslak *Cepaea nemoralis* (L.)



23b JAN DAVIDZ DE HEEM



23c JAN DAVIDZ DE HEEM

De Heem schilderde meer dan tien guirlandes, de meeste met voornamelijk bloemen maar enkele met vruchten als hoofdbestanddeel. Slechts één hiervan is gedateerd: een werk van 1675, waarin de guirlande voor een marmeren nis met rechthoekige omlijsting hangt (afb. 13b).¹ In 1669 kocht Cosimo de' Medici een verwante guirlande van de kunstenaar,² die zich nu in het Palazzo Pitti te Florence bevindt. Een guirlande in Karlsruhe is waarschijnlijk omstreeks 1670 geschilderd, in de tijd dat De Heem in Utrecht werkte en Abraham Mignon hem hielp.³

De tentoongestelde 'Guirlande van bloemen en vruchten' is van iets eerdere datum, uit de jaren zestig. Hetzelfde geldt voor een andere guirlande op paneel,⁴ en de wat grotere guirlande op doek in Antwerpen.⁵ Typerend voor deze periode zijn enkele lissen en tulpesoorten, die vaak half geopend en met enigszins gedraaide kroonblaadjes geschilderd zijn. Abraham Mignon nam deze typen bloemen over.

Afb. 23c toont een vruchtenguirlande met enkele bloemen uit het Mauritshuis in Den Haag.⁶ Mogelijk heeft de schilder de anjer niet alleen om het schilderachtige effect gekozen maar ook om zijn betekenis als symbool van Christus.⁷ Deze vruchtenguirlande gaat aan de bloemguirlandes vooraf en is waarschijnlijk in de jaren vijftig geschilderd.

¹ Doek, 64 x 80 cm, gesigneerd en gedateerd; veiling Sotheby's, Londen, 10-7-1974, nr. 61, met afb.; het origineel is mij onbekend.

² Doek, 57 x 81 cm, getekend *J. D. De Heem*, inventarisnummer 1261; tentoonstellingscatalogus Firenze 1988, pp. 46-47, nr. 18, met determinaties (diverse foutief).

³ Doek, 58,8 x 80 cm, getekend *J. D. De Heem · R*, Staatliche Kunsthalle, inventarisnummer 361; museumcatalogus 1966, p. 139, Bildband, p. 281 afb.

⁴ Paneel, 44 x 54½ cm, getekend *J. D. De Heem f*, veiling Ader Picard Tajan, Parijs, 5-12-1990, nr. 39, met afb.

⁵ Doek, 49 x 67 cm, getekend *J. D. De Heem f*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inventarisnummer 54, museumcatalogus 1988, p. 511, met afb.; Warner 1928, nr. 45b met afb.; in bruikleen in het Paleis Argenteuil.

⁶ Doek, 60,2 x 74,7 cm, getekend *JD · D · De · Heem fecit*, inventarisnummer 49; museumcatalogus 1977, p. 108, met afb.

⁷ Vergelijk Segal 1990, p. 36. Het afrikaantje heeft dezelfde betekenis.

24 FESTOEN VAN VRUCHTEN MET BLOEMEN

Doek, 74 x 60 cm

Getekend midden onder in grijs: *J. D. De Heem R*

Rijksmuseum, Amsterdam, inventarisnummer A 138 (voorheen 1123)

Inventaris: mogelijk Het Loo 1757-1763:

'Een vrugstuk sijnde een festoen met vrugten en bloemen, door De Heem' Diverse museumcatalogi, onder meer: 1909, p. 28, nr. 115; 1870 (L. Dubourcq), pp. 58-59; 1918, p. 119 met facsimile signatuur; 1960, pp. 124-125; *Alle schilderijen van het rijksmuseum te Amsterdam — Volledig geïllustreerde catalogus* (P.J.J. van Thiel et al.), Amsterdam & Haarlem 1976, p. 263, met afb.

Herkomst:

Mogelijk verzameling prinsen van Oranje, inventaris Het Loo 1757-1763 (volgens Van Thiel 1981, p. 204; vergelijk Drossaers & Lunsingh Scheurleer); Verzameling Jean de Neufville, Amsterdam 1783 (vlgs. oude museumcatalogi); Veiling G. van der Pot, Rotterdam 1808, aangekocht door het museum (idem); Kabinet Van Heteren, Amsterdam (volgens Van Lerijs 1880); Bruikleen aan het Centraal Museum, Utrecht, museumcatalogus 1933, nr. 98.

Tentoonstelling:

Stockholm 1959, nr. 224.

Literatuur:

Van Lerijs 1880, pp. 242, 244 n. 3; Von Wurzbach 1906, p. 657, met facsimile signatuur;

Moes & Van Biema 1909, p. 159; Warner 1928, nr. 43d met afb.; Bergström 1947, p. 215, afb. 176; 1956, pp. 209 afb. 176, 211-212, 311 n. 35; Martin 1950, p. 114, afb. 316; Hairs 1955, pp. 139, 189 n. 630, 219 (als 73½ x 49½ cm); 1965, pp. 340 n. 800, 382-383; 1985, deel I, p. 454 n. 119, deel II, p. 29; Pavière 1965, p. 20; Bénézit 1976, deel 5, p. 455; Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974, deel II, p. 64, nr. 107; deel III, 1976, p. 215, nr. 57.

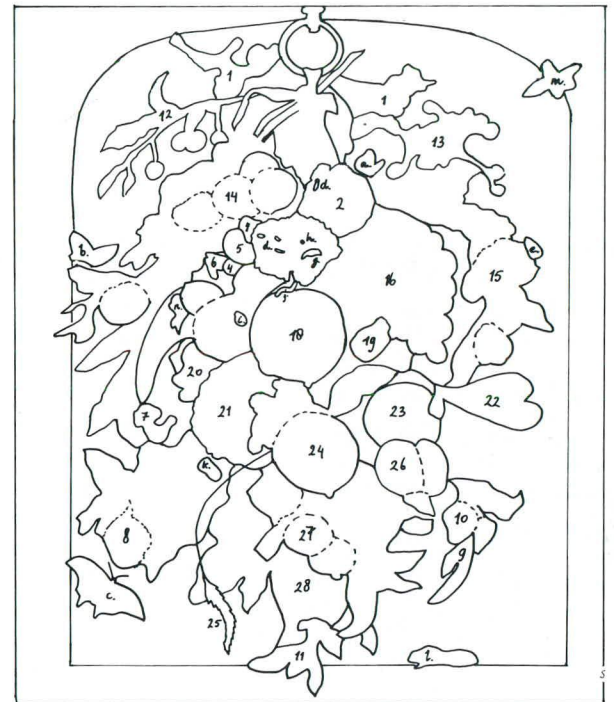


Blankert in museumcatalogus Museum Bredius, 's-Gravenhage 1980, p. 63 (sub nr. 68), 168 afb. 14; Van Thiel 1981, p. 204, nr. 149, met afb.; Greindl 1983, pp. 359 nr. 5 (als 70 x 59 cm), 362 nr. 130 (als bruikleen Centraal Museum); Woodford 1983, pp. 40-41, afb. (als 70 x 59 cm); Van Thiel & De Bruyn Kops in tentoonstellingscatalogus Amsterdam 1984a, p. 23 n. 15; H. Potterton in museumcatalogus Dublin 1986, p. 59 (zie catalogusnummer 27).

Voor een grijze, stenen nis met scheuren en barsten hangt een festoen met een blauwe strik aan een kope-ren ring. Links onder vliegt een vlinder, op de nislvloer kruipt een kever en op de nisrand rechtsboven slaat een kever zijn vleugels uit. Een aantal bladeren vertonen sporen van slakken- of insectenvraat of virusaan-tasting. Meer dan dertig waterdruppels geven het beeld een fris en bedrieglijk echt aanzien.

De kleuren zijn voornamelijk tinten tussen geel en rood en tussen bruin en purper.

De volgende soorten zijn te onderscheiden (afb. 24a):



24a Schema van nr. 24

Bloemen, kruiden en sierheesters:

- 1 Klimop *Hedera helix* L.
- 2 Provenceroos *Rosa x provincialis* Mill.
- 3 Stokroos *Alcea rosea* L. *duplex alba*
- 4 Eik *Quercus robur* L.
- 5 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.
- 6 Sneeuwkllokje *Galanthus nivalis* L.
- 7 Wilg ? *Salix cf. viminalis* L. ?
- 8 Mariadistel *Sylibum marianum* (L.) Gaertn.
- 9 Duinriet *Calamagrostis epigeios* (L.) Roth
- 10 Lampionplant *Physalis alkekengi* L.
- 11 Wilg *Salix cf. viminalis* L.

Vruchten en granen:

- 12 Kers *Prunus cerasus* L.
- 13 Braam *Rubus fruticosus* L. agg.
- 14 Abrikoos *Prunus armeniaca* L.
- 15 Pruim *Prunus domestica* L.
- 16 roodpurpere Druif *Vitis vinifera* L.
- 17 Perzik *Prunus persica* (L.) Batsch
- 18 Granaatappel *Punica granatum* L.
- 19 Pruim *Prunus domestica* L.
- 20 Kastanje *Castanea sativa* Mill.
- 21 Sierpompoe *Cucurbita pepo* L.
- 22 Vijg *Ficus carica* L.
- 23 geroosde Oranjeappel
Citrus aurantium L.
- 24 gestreepte Citrium *Citrus medica* L.
- 25 Tarwe *Triticum aestivum* L.
- 26 Pruim *Prunus domestica* L.
- 27 Mispel *Mespilus germanica* L.
- 28 Sukade (Citrium) *Citrus medica* L.
var. *macrocarpa*

Vlinders:

- a Parelmoervlinder *Issoria lathonia* (L.)
- b Koolwitje *Pieris brassicae* (L.)
- c Koninginnepage *Papilio machaon* L.

Overige insecten:

- d Rode bosmier *Formica rufa* L.
- e Schallebijter *Carabus nemoralis* Müll.
- g Doodgraver *Necrophorus vespillo* (L.)
- h Gouden tor *Cetonia aurata* (L.)
- i Keizersvlieg *Lucilia caesar* (L.)
- j rups van Walstropijlstaart *Hyles galii* (Rott.)
- k Neushoornkever *Oryctes nasicornis* L.
- l Vliegend hert *Lucanus cervus* (L.)
- m Meikever *Melolontha melolontha* L.

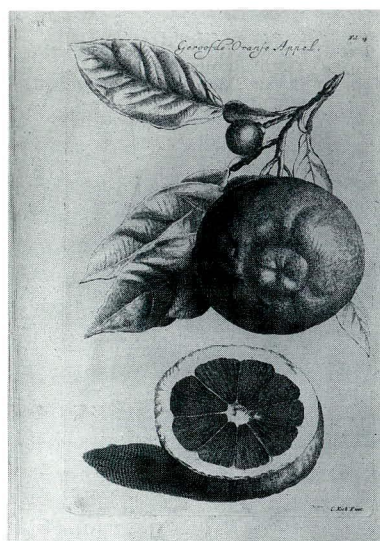
Slak:

- n Bosslak *Cepaea nemoralis* (L.)

Vele festoenen zijn in de literatuur en in de handel voor werk van Jan Davidsz de Heem doorgegaan, maar slechts een klein aantal is werkelijk van zijn hand. Vooral Cornelis de Heem heeft zich op het festoen toegelegd. Maar ook werk van onder meer Jan Janszoon de Heem, David de Heem, Abraham Mignon, Harmen Loeding, Pieter Gallis en Jacob Rootius gaat voor dat van Jan Davidsz de Heem door. Onder deze foutief toegeschreven werken bevinden zich schilderijen uit musea en belangrijke verzamelingen. Het enige gedateerde festoen dat zeker door Jan Davidsz zelf is geschilderd, is het vruchtenfestoen met crucifix uit 1653 (catalogusnummer 28).

De sukade is een zeldzame verschijning in stillevens. Het is een hier grillige vorm van de doorgaans wrange citrium, die verwant is met de citroen. De vrucht heeft een dikke schil. Geconfijt werden ze vroeger, en ook nu nog wel, verwerkt in gebak. De oranjeappel is verwant aan de sinaasappel en heeft een dikkere schil en een meestal wrange smaak. Hij wordt gebruikt voor de bereiding van oranjemarmelade.

De citrusvruchten vinden we beschreven bij Commelyn in zijn *Nederlantze Hesperides* van 1676, met gravures van de stillevenschilder Cornelis Kick (1635-1681). Over de sukade, of 'Peers-gewijze Limoen' schrijft de auteur dat hij die in 1672 leerde kennen bij de 'Heer Boot, Raats-heer in den Hove van Uytrecht, die daar af een schoonen boom in zijnen Hof heeft'. De smaak noemt hij aangenaam, tussen zuur en zoet.¹ Een interessant gegeven, omdat deze soort kennelijk zelden gekweekt werd en De Heem in die periode in Utrecht werkte. Men mag aannemen dat Cornelis Kick de vruchten in Utrecht heeft nagetekend.



24b Gravure uit: Commelyn,
De Nederlandtze Hesperides

De 'Geroosde Oranje Appel' en een gestreepte citrium komen ook in het boek van Commelyn voor.² Eerstgenoemde (afb. 24b) kweekte de auteur zelf vanaf 1671. Over de gestreepte citrium schrijft hij dat de vrucht in verschillende vormen aan dezelfde boom groeit: 'Deze verandering is hier aangewezen, om de Wonder werken des Almaghtigen Gods te vertoonen; hoe dat op eenen Boom eenderley vrught, op verscheiden wijzen wert voortgebraght, en het niet-te min geen byzondere soorten zijn, gelijk vele daar van maken, en aan de onkundige mede-deelen [...]'. De verwondering over de Schepping naar aanleiding van de veelvormigheid in de natuur is in de literatuur van de zeventiende eeuw vaak uitgedrukt en stellig ook een der oogmerken van bloemen- en vruchtenschilders. Interessant is ook de opmerking waaruit blijkt dat de diversiteit in verschijningsvormen bij het aanbod werd uitgebuit, wat ook het geval was bij de variatie van tulpen en andere bloembolsoorten.

De geroosde oranjeappel en de gestreepte citrium kwamen al voor in de cartouche met het portret van Willem III (catalogusnummer 23) uit 1669 (of iets vroeger). De guirlande is waarschijnlijk wat later in Utrecht geschilderd, mogelijk met medewerking van de Amsterdammer Cornelis Kick. Vooral de wat samengedrukte roos en de stokroos doen aan diens werk denken. Kick was in 1665 de leraar van Elias van den Broeck,³ die later bij De Heem in de leer ging. Enkele elementen uit de voorstelling, zoals de koninginnepage, zijn terug te vinden in het werk van Mignon. De sukade en de geroosde oranjeappel komen ook voor op een schilderij, dat waarschijnlijk aan Jan Jansz de Heem moet worden toegeschreven.⁴

Een merkwaardig fenomeen is de grashalm met aan het eind een wilgekatje. Het lange katje doet denken aan de Naalbaar (*Setaria*), een gras, maar de schutbladjes aan de voet van de bloeiwijze passen slechts bij een wilgekatje.

1 Commelyn 1976, p. 11, afb. Fol. 11: 'Peers-gewijze Limoen van Ferrarius' uit Genua.

2 Pagina 15, afb. Fol. 15: 'Geroosde Oranje Appel' en p. 8, afb. No. 2 Fol. 8: 'Limon Sbardonijs met Streepen'.

3 Bredius 1917, deel 3, p. 791.

4 Doek, 66 x 77 cm, Brod Gallery, Londen. Zie ook catalogusnummer 21 noot 12 voor een cartouche uit dezelfde periode.

25 VRUCHTEN MET EEN FESTOEN EN EEN KREEFT

Doek, 70½ x 58 cm

Getekend links onder in donkerbruin:

J.D. de Heem. fecit

Museum der bildenden Künste, Leipzig,

inventarisnummer 1577

Museum der bildenden Künste Leipzig

1979 — *Katalog der Gemälde*, pp. 84, 301

afb.

Herkomst:

Verzameling Speck von Sternberg, Lützenschena, collectiecatalogus 1889, p. 23, nr. 226;

Door het museum verworven in 1945.

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

Becker 1904, p. xxxvi, nr. 226;

Meissner 1967, afb. omslag;

Lexikon der Kunst 1971, deel II, p. 235 afb.

Opmerkingen:

Voor een andere versie zie catalogusnummer 26. Verder zijn een aantal kopieën bekend:

- Doek, 70 x 59 cm, Schilderijenzaal Willem v; onder beheer van het Mauritshuis, 's-Gravenhage, voorheen van de Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage, inventarisnummer B 118 en van het Rijksmuseum, Amsterdam, inventarisnummer A 139 (vroeger 1124); museumcatalogi: onder meer 1809, p. 28, nr. 113; 1870 (P.L. Duburg), p. 159, nr. 18 (als een schilderij van David Davidsz de Heem met een venster op achtergrond); 1918, p. 120; *Alle schilderijen van het Rijksmuseum*

te Amsterdam — Volledig geïllustreerde catalogus (P.J.J. van Thiel et al.), Amsterdam & Haarlem 1976, p. 263, met afb.

(als Jan Davidsz de Heem);
- Doek, 67 x 55 cm, veiling Lempertz 579, Keulen, 20-11-1980, nr. 52, met afb.

(als Jan Jansz de Heem);
- Doek, 66 x 55,8 cm, veiling Nagel 306, Stuttgart, 10-3-1984, nr. 2683, met afb.

(als Cornelis de Heem).
We hebben hier te doen met kopieën naar De Heem van onbekende handen.

Warner (1928) schreef naar aanleiding van het idee dat het schilderij uit de Schilderijenzaal Willem v een kopie van De Heems doek uit Dresden zou zijn: 'This is difficult to believe, as the colour and finish especially in the vine leaves have the technique which is so characteristic of the Master. (I point this out, because when looking at copies, the leaves always seem to be the stumbling block for the copiest).' Maar hoewel het een knappe kopie is, zijn er toch aanmerkelijke verschillen (afb. 25a).

Een aan een blauwe strik opgehangen festoen hangt voor een grijsbruine nisboog. Achter de festoen hangt een gordijn, waar een speld doorheen is gestoken. De festoen bestaat uit paarse druiven, tarwe, mispels, bramen en hulst. Aan een druiveblad hangt een atalanta-vlinder (*Vanessa atalanta*).

Voor de festoen staat een bolpoottafel met een stenen blad, dat deels bedekt wordt door een grijsachtig lila fluwelen kleed met een zilver- en goudkleurige franjerand. Aan het kleed is rechtsboven achter de tarwehalm een speld gehecht. Links op tafel liggen een aangesneden citroen, waar de half afgehaalde schil nog in een krul aanhangt en twee losse pitten. Op de schil zit een wesp (*Parvavespula vulgaris*). Aan de citroen en de plint hangen druppels.

Een blauw-witte Chinese schaal staat scheef naar links omdat hij tegen een broodje leunt. De schaal bevat bramen, groene en blauwe druiven, walnoten, kersen, abrikozen, lambertsnoten en een perzik. Eén der lambertsnoten is door een insect aangeboord. Aan een andere noot hangt een resedawitje (*Pontia daplidice*). Over de druivetak kruipt een bosslak (*Cepaea nemoralis*) en over de druiven en een abrikoos lopen mieren, waarvan één van een waterdruppel drinkt. Op één van de abrikozen zit een aardhommel (*Bombus terrestris*), op een abrikozeblad kruipt een rups van de witvlakvlinder (*Orgyia antiqua*?) en aan een ander hangt een rupsenest met vele jonge rupsjes aan draden. Op de perzik kruipt een oorwurm (*Forficula auricularia*).

Rechts achter staat een houten kistje, waarop een grote kreeft en een tak met pruimen voor een conisch glas met witte wijn liggen. Op de kreeft zit een keizersvlieg (*Lucilia caesar*). Rechts van het kistje liggen lambertsnoten en van dezelfde nootsoort een aantal lege doppen.

Waterdruppels parelen op de vruchten, vooral op druiven. Diverse bladeren vertonen vraatsporen, de bladeren van de abrikoos en de druiven zijn iets verdord en aan de randen ingerold.

In de compositie vallen grote en kleine bogen en enige ovalen op, die soms in tegengestelde richtingen lopen. Ook de beide vlinders hangen in omgekeerde richting aan een blad en de slak beweegt zich naar rechts, terwijl de kreeft naar links gewend is. Het rupsenest herhaalt de vorm van de festoen.

Het 'Pronkstilleven met papegaai' (catalogusnummer 9) bevatte reeds een festoen. Die is echter compacter en bonter van kleur en vertegenwoordigt een andere periode. De compositie staat veel dichter bij een schilderij uit 1667, dat zich in Brussel bevindt (afb. 25a).¹ Blijkbaar was dit laatstgenoemde werk succesvol,



want er zijn verschillende zeventiende-eeuwse kopieën en vrije versies door andere kunstenaars van bekend. Dat geldt ook voor dit 'Vruchten met een festoen en een kreeft' uit Leipzig, dat vermoedelijk omstreeks 1669 geschilderd is.²

In beide schilderijen kan men in de korenaren en de wijn de thematiek van de Eucharistie ontdekken. Ook de motieven van het leven, de vergankelijkheid en de verlossing, verbeeld in de rupsen en de vlinders, keren terug, evenals het thema overmaat en matigheid, dat in de citroen tot uitdrukking komt. Ook aan de keuze tussen goed en kwaad wordt herinnerd door de aanwezigheid van kwade of aardse elementen: de kreeft, de slak, de vlieg en de rupsen. Over de kreeft schreef Van Mander (1604): 'Den kreeft beteeckent ongestadicheyt: want hij gaet somtijts voorwaerts, somtijts tersijden uyt, en somtijts achterwaerts, toonende als een lichtveerdich mensch groote ongestadicheyt.'³ Mogelijk heeft deze schuinsmarcheerder ook het Boze Oog. De vlieg is een symbool van zonde en verval.⁴ We zullen hem elders op een schedel tegenkomen (catalogusnummers 27 en 28).

25b JAN DAVIDSZ DE HEEM



25a Kopie naar JAN DAVIDSZ DE HEEM

26 VRUCHTEN MET EEN FESTOEN EN EEN KREEFT

Doek, 67 x 56 cm

Getekend links boven in donkerbruin:

J. D. De Heem R.

Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inventarisnummer 1260

Inventaris: 1722-1728, nr. A 164

Museumcatalogi: vele sinds 1755, onder meer 1782, nr. 788; 1887, p. 404, met facsimile signatuur; *Gemäldegalerie Alte Meister — Katalog der ausgestellten Werke* — Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1982, p. 202, met afb.

Herkomst:

Verzameling Koning Augustus de Sterke van Saksen (1670-1733); daarna erfopvolging tot 1914;

Na de Tweede Wereldoorlog ondergebracht in Rusland tot omstreeks 1955.

Tentoonstellingen:

Berlin 1955-56;

Dresden 1957, pp. 29, 73 afb.;

Sofia 1958, nr. 32;

Stockholm 1969, p. 69 nr. 150.

Literatuur:

Von Wurzbach 1906, deel 1, p. 657;

Bye 1921, p. 73;

Earp 1928, pl. 7;

Warner 1928, p. 96 (sub nr. 43c);

Hairs 1955, p. 189 n. 630; 1965, p. 340 n. 800; 1985, p. 454 n. 1191;

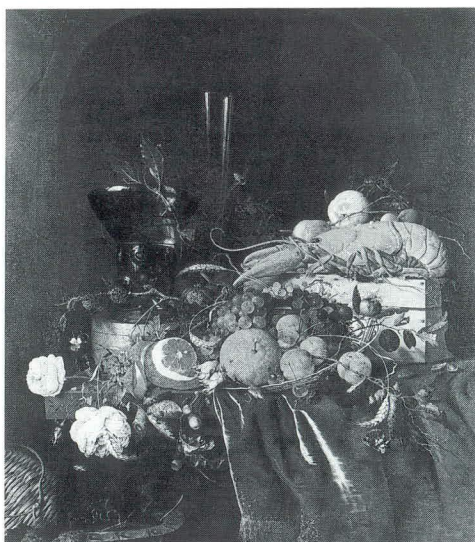
Greindl 1956, p. 172; 1983, p. 360 nr. 43;

S. Segal in kunsthandelcatalogus D.

Koetsier, Zürich 1989, sub nr. 14 n. 4;

Segal 1990, p. 219 n. 5 (sub nr. 53).

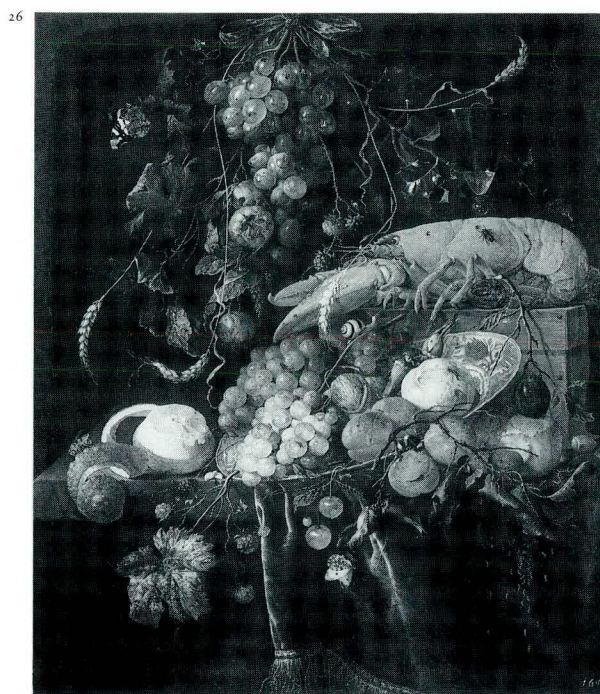
- 1 Doek, 86 x 71 cm, getekend *J. D. De. heem* / f. 1667, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inventarisnummer 3166; museumcatalogus 1984, p. 134, nr. 505, met afb.
- 2 De signatuur was tijdens mijn onderzoek in 1978 gedeeltelijk achter de lijst verborgen.
- 3 Van Mander 1604, fo. 132r; talrijke bronnen wijzen op deze betekenis, vergelijk Segal 1988a, pp. 149, 152, 218 n. 30-36.
- 4 Vergelijk Segal 1988a, pp. 112, 215 n. 26-27.



Opmerking:

Zie voor een andere versie en kopieën catalogusnummer 25.

27 EEN VRUCHTENFESTOEN MET EEN CRUCIFIX



Het schilderij verschilt in een aantal details van de versie in Leipzig (catalogusnummer 25). Het aantal waterdruppels is bijvoorbeeld kleiner. De verdere overeenkomsten en verschillen en de interpretatie van de toeschrijvingen zullen tijdens de tentoonstelling onderwerp van nadere studie zijn.

Doek, 85 x 65 cm

Getekend midden op de plint in donker bruingrijs en lichtgrijs: *J- De heem. f. A° 1653*

National Gallery of Ireland, inventarisnummer 11

Museumcatalogi: onder meer 1981, p. 71, met afb. (met datering 1633);

Dutch seventeenth and eighteenth century paintings in the National Gallery of Ireland – A complete catalogue (H. Potterton), Dublin 1986, pp. 59-60, afb. 68, 246 (detail: signatuur)

Herkomst:

Verzameling Lucas De Schamp(s), Gent (1754);

In de familie De Schamp via erfopvolging; Verzameling Schamp d'Aveschoot (tot 1840);

Veiling Regemorter, Gent, 14-9-1840, nr. 133;

Verzameling George Blamire (tot 1863);

Veiling Christie's, Londen, 7-9-1863, nr. 49;

Aankoop museum 1863 (65 guineas).

Tentoonstelling:

Santa Ana, etc. 1987, pp. 34-35, nr. 17, met afb.

Literatuur:

Descamps 1754, deel 2, p. 40;

Armstrong 1890, p. 283;

Schneider 1923, p. 224;

Greindl 1956, pp. 122, 172; 1983, pp. 146, 360 nr. 47;

Pavière 1965, p. 20;

Hairs 1965, p. 384; 1985, deel II, p. 29;

Bénézit 1976, deel 5, p. 455;

E. Brochhagen & B. Knüttel in museumcatalogus München 1967, p. 32 (zie catalogusnummer 32);

De Mirimonde 1971, pp. 268 afb. 15, 271;

Potterton 1987 (zie tentoonstellingscatalogus Santa Ana, etc.);

Grimm 1988, pp. 225, 227 afb. 166 (als navolger Jan Davidsz de Heem);

Segal 1988a, pp. 113, 116 afb. 6.10, 215 n. 32.

Opmerkingen:

Voor een versie door Cornelis de Heem uit 1654 zie catalogusnummer 35.

Een festoen van vruchten hangt met een blauwe strik aan een nagel in een muur. Tussen de grijze steenblokken van de muur is rechtsboven een stenen bas-reliëf ingemetseld. Onder de festoen bevindt zich een stenen blad, waarop links een roemer met witte wijn naast een broodje staat. Rond de basis van een langgerekt crucifix rechts kronkelt een slang. Erachter ligt een schedel waar een vlieg op zit.

De voorstelling van het reliëf toont drie gevleugelde putti op een wolk. Samen heffen zij een mand met druiven en andere vruchten boven hun hoofd. Het reliëf is uitgevoerd binnen een lijstvormige omranding, die vele barsten vertoont. Het onderste deel van de muur is bepleisterd, daarboven zijn de bouwstenen zichtbaar.

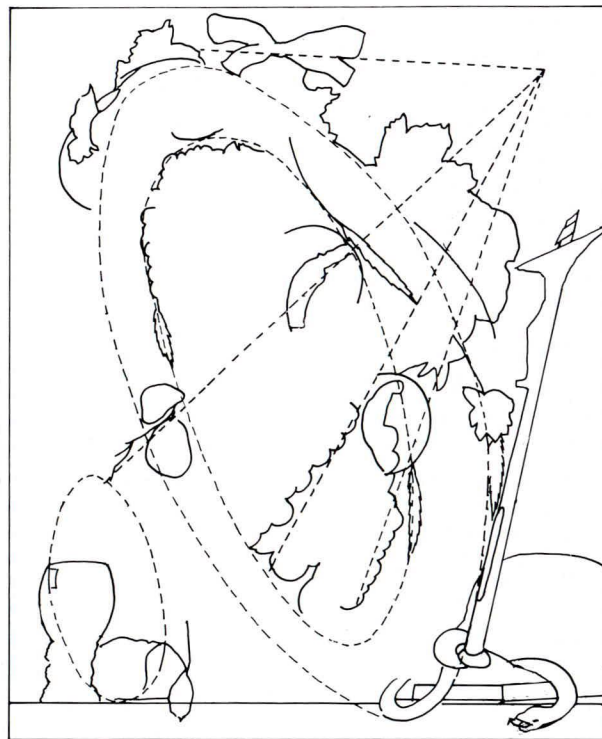
De festoen bestaat uit klimop, druiven in vier variëteiten, een perzik, tarwearen, kersen, een tak met opengebarsten granaatappels en bloemen, vijgen, moerbeien, pruimen en bramen. In het midden zit een aalbessevlinder (*Abraxas grossulariata*) op een druif, links hangt een atalanta (*Vanessa atalanta*) aan een vijgeblad. Vijftien grote en kleine rupsen van de aalbessevlinder kruipen over de vijgetak of hangen eronder aan draden. Op de granaatappelbloesem zit een wesp (*Vespula germanica*), erboven hangt een kruisspin (*Zygiella x-notata*). De vlieg op de schedel is een huisvlieg (*Musca domestica*). De slang, grijs tot zwart gekleurd, is een niet-Europese soort met een pijlvormige fantasietong.

Het crucifix staat enigszins schuin op een houten onderstuk, een plankje met een heuveltje dat met gras begroeid lijkt. Het verticale deel bestaat uit een balkje van berkehout, dat aan de voet ruw is als een stam, dan een langwerpige uitholling heeft en vervolgens rechthoekig geschaafd naar boven loopt. Boven de dwarsbalk hangt een stuk papier met een onleesbare tekst.

De constructielijnen van de compositie komen niet in het ophangpunt van de festoen samen, zoals men zou verwachten, maar rechtsboven in het reliëf (afb. 27a). Doordat de festoen onregelmatig van vorm is, blijft de voorstelling van het reliëf zichtbaar en wordt deze in de compositie geïntegreerd. De festoen ligt besloten binnen een ellips, waarvan de crucifix, de slang en de wijnranken deels de omtreklijnen vormen. Binnen deze ellips loopt nog een kleinere ongeveer evenwijdig, omsloten door onder andere de twee boven elkaar hangende korenaren, de vijgen en een bladnerf van het druiveblad linksonder.

Een ander ordeningsprincipe in de compositie is de herhaling van ronde, gebarsten vormen. De schedel

en in gemengde tinten voorkomen. Geïsoleerd is het groen het prominentst aanwezig in de druiven, het rood in de granaatappelbloesem, in de zaden van de granaatappel en in de glaskersen. De helrode granaatappelbloem heeft een onderschildering in de vorm van een ronde vlek van rode bolus.¹ Rood en groen mengen zich in de eveneens met rode bolus onderschilderde vijgen en in de donkere tros druiven linksboven. Bij de onderste druif van de middelste lichtgroene tros is een pentimento zichtbaar; aanvankelijk was deze druif meer naar links geschilderd. Door de correctie is niet alleen een compactere tros ontstaan maar grenst de lichtgroene druif ook niet meer aan de diep donkerrode moerbei. Tot een confrontatie tussen het comple-



27a Compositieschets van nr. 27

met Andreasbreuk, de twee opengebarsten granaatpels, de opengebarsten vijg en het broodje met de knip liggen langs de zijden van een imaginaire driehoek. Deze constructie geeft de festoen en de voorwerpen op het stenen blad samenhang. Een tweede vormverwantschap vertonen de rond de nagel geknoopte strik en de zich rond de crucifix kronkelende slang. De bramen en moerbeien zijn zo binnen de festoen gerangschikt, dat zij het dichtst bij de met braamnoppen versierde roemer hangen.

De hoofdkleuren van het schilderij zijn rood en groen, die zowel geïsoleerd als in verschillende combinaties

mentaire rood en groen komt het rechtsboven in de tros bruinpurperen druiven en de granaatappel met zijn nog wat groenige schil.

Grimm schrijft dit schilderij aan een navolger van Jan Davidsz toe.² Hij is van mening dat de hand van een meester af te lezen is aan het routinematig gebruiken van bepaalde motieven, zoals korenaren, en dat dit gebruik en de mate van detaillering constanten zijn.³ Deze criteria hanteert hij bij het vergelijken van twee detailfoto's, één van een guirlande uit het Mauritshuis (afb. 23c) en één van dit vruchtenfestoen uit Dublin. Een gevaar van het werken met detailfoto's is echter

dat sommige verschillen onopgemerkt kunnen blijven. De schaal van de details kan variëren, evenals de toestand van de schilderijen, zoals verkleuring van het vernis. Grimm meent in de twee details een verschil in precisie van observatie van de druivehuid te onderscheiden, volgens hem een bewijs voor zijn veronderstelling dat het festoen uit Dublin niet van de hand van Jan Davidszoon zou zijn.

Ik ben het hier niet mee eens. In de eerste plaats is het juist typerend voor Jan Davidsz dat hij in één schilderij een grote variatie aanbrengt in detaillering en in het gebruik van een tekenachtige dan wel een meer schilderachtige en brede techniek. Dit maakt een werk afwisselend en spannend. Bovendien is deze variatie in weergave van de verschillende motieven functioneel. De guirlande met bloemen en vruchten uit het Mauritshuis is gecomponeerd langs golvende, speelse lijnen. De gebogen vormen van de korenaren accentueren dit subtiel en completeren de gebogen lijnen van een aantal ellipsen in de compositie. Het festoen uit Dublin heeft een heel ander ordeningsprincipe, dat aan de rechte vorm van het crucifix gerelateerd is. De korenaren accentueren gestrekte lijnen en zijn in dit schilderij dan ook veel stijver en compacter. De keuze om de aren dit uiterlijk te geven, lijkt zowel voor de samenhang van de compositie als voor het benadrukken van de betekenis van de voorstelling gemaakt te zijn. Ook de manier waarop het licht valt en de schikking van bepaalde kleuren in de compositie kunnen argumenten zijn om variatie in de weergave van motieven aan te brengen.

Ook vergelijkt Grimm de granaatappels van het vruchtenfestoen uit Dublin met granaatappels uit ander werk van Jan Davidsz en omgeving. Voor hem een nieuw argument ten nadele van het festoen uit Dublin, hoewel ik meen dat juist bij vergelijking met de andere voorbeelden blijkt dat de weergave van de granaatappelhuid in dit schilderij zo subtiel is.

Het opnemen van een reliëf in een voorstelling komen we veel bij de fijnschilders tegen. Gerard Dou, die vanaf 1651 bij zijn figuren in hardstenen nissen vaak een reliëf opneemt, maakt hiermee een begin met een lange traditie.⁴ Meestal neemt Dou een bas-reliëf van Duquesnoy, waarop putti een bok met een masker voor de gek houden, als uitgangspunt. Een allusie op de illusie, een commentaar op het voorgestelde en eventueel op het voorstellen zelf. Wellicht nam Jan Davidsz het idee van Dou over en betrok hij de voorstelling van zo'n geschilderd reliëf op zijn eigen motieven. Ook Rafaël en Titiaan gebruikten al reliëfs in de voorstellingen van hun schilderijen.⁵ Mogelijk komt het

idee voort uit de manier waarop een doorkijk in een afbeelding werd toegepast. Zo gebruikt Pieter Aertsen de doorkijk als een separate voorstelling, die echter wel een bepaalde betekenisgevende relatie met de hoofdvorstelling heeft. Ook de traditie om reliëfs in het midden van cartouches te plaatsen zou iets met deze inventie te maken kunnen hebben. Met name in stillevens uit de achttiende eeuw komen vaak nevenvoorstellingen in de vorm van een reliëf voor.

De voorwerpen rechtsonder verlenen het schilderij een christologische invalshoek. Het crucifix introduceert het thema van de passie van Christus; door zijn kruisdood verlost deze de mensheid van haar zonden en opent hij de weg naar de Wederopstanding. De onder het crucifix liggende voorwerpen verwijzen hiernaar. Het heuveltje aan de voet van het crucifix stelt de berg Golgotha voor. Golgotha betekent Hoofdschedelplaats.⁶ Vroeg-christelijke kerkvaders en Bijbeluitleggers meenden dat Adam, de eerste mens, hier begraven lag. In dit licht gezien verbeeldt de schedel aan de voet van het kruis de schedel van Adam en verwijst op deze manier naar het opheffen van de doem der zondeval door het lijden van Christus. De eerste mens, Adam, is de prefiguratie van Christus. Christus is de nieuwe Adam.

Ook wordt bij een uitbeelding van de Kruisiging vaak een slang of draak aan de voet van het kruis toegevoegd, als teken van het kwaad, waarover Christus triomfeert. De slang kan naar de slang van de Zondeval verwijzen.⁷ Het aanbrengen van een schedel, een slang en een 'bergje' onder een crucifix volgt dus een bestaande traditie, maar het lijkt erop dat Jan Davidszoon hier een nieuwe vorm aan wilde geven door een deels ruwe balk te schilderen en de slang en de schedel niet als deel van de sculptuur maar apart en naturalistisch weer te geven.⁸

De combinatie van een crucifix met een schedel komt men vaak tegen op afbeeldingen van Hieronymus en van de boetvaardige Maria Magdalena. De vlieg op de schedel wijst op zonde, corruptie en bederf.⁹ Het broodje en de roemer met wijn links verbeelden het sacrament der Eucharistie, dat met de Verlossing en de vergeving der zonden samenhangt.¹⁰

Ook de vruchten in de festoen kunnen in deze context geduid worden. Vooral de druiven, de korenaren en de granaatappels zijn prominent aanwezig. Druiven gelden als de leer van Christus, omdat Christus zichzelf in het evangelie van Johannes de Ware Wijnstok noemt.¹¹ In combinatie met de druiven kunnen de korenaren weer op de Eucharistie wijzen, maar het zijn ook symbolen van de Wederopstanding; als de zaden

uit de dode aren vallen, ontstaat nieuw leven.¹² De granaatappel is een symbool van de Kerk, die haar gelovigen omvat als de granaatappelschil zijn zaden. Het heldere rood van zijn bloem en het sap van zijn vrucht verwijzen ook naar de passie.¹³ De combinatie van de granaatappel en zijn bloesem komt zelden op een schilderij voor.

De andere vruchten in de festoen passen wel in deze christologische context maar spelen een ondergeschikte rol.¹⁴ Het rupsennest en de vlinders herhalen het thema van dood en wederopstanding in miniatuurvorm. De rups is aan de aarde gebonden, de vlinder het symbool van de naar de Hemel opstijgende, bevrijde ziel.¹⁵ Op het reliëf torsen gevleugelde putti een mand met druiven. Verheerlijken zij de Leer van Christus?

Het idee om een festoen te schilderen heeft Jan Davidsz aan een bestaande traditie ontleend.¹⁶ Jacob Floris de Vriendt gebruikte ze al in 1564 in één van zijn 'Compartmenten'-gravureseries.¹⁷ En in de jaren dertig van de zeventiende eeuw schilderde Daniel Seghers guirlandes en festoenen in een cartouche. Waarschijnlijk schilderde hij ook al vroeg geïsoleerde guirlandes, maar deze zijn niet gedateerd. Van Adriaan van Utrecht is wel een gedateerd voorbeeld van een geïsoleerde guirlande bekend, uit 1640.¹⁸ De blauwe strikken waaraan de guirlandes en de festoenen van De Heem meestal hangen, komen we al bij de guirlandes van Daniel Seghers tegen.

Jan Davidszoon gebruikte een zelfde soort crucifix in het schilderij 'Boeket met een crucifix en een schelp', dat hij samen met Nicolaas Veerendaal schilderde (catalogusnummer 32). Het kruis op dit schilderij staat eveneens op een heuveltje dat met gras begroeid lijkt, maar heeft een gewone balk. Ook later komen crucifixen voor in Vanitas-stilleven.¹⁹ De slang schildert hij opnieuw in 1655 (catalogusnummer 17). Zou dit één van de eerste keren zijn dat een slang een stilleven binnenkruipt? In de kruidstukken van Marseus van Schrieke en consorten zal het reptiel nog vele malen opduiken.

1 Deze is met het blote oog waarneembaar, doordat in de loop der tijd middels chemische veranderingen de verf op sommige plaatsen transparant geworden is. Dit is een zogenaamd verzepingsproces.

2 Grimm 1988, pp. 224-225, 227 afb. 165-166.

3 Zie Grimm 1988, p. 226 afb. 159-164 voor de vergelijking van detailfoto's van korenaren, pp. 230-231, afb. 167-178 voor de vergelijking van detailfoto's van opengebarsten granaatappels.

4 Martin 1901, pp. 52-53, 222 nr. 254. Van het eerste gedateerde werk uit deze serie is de verblijfplaats sinds 1883 onbekend. Het is gesigineerd en gedateerd 1651 en stelt een haringverkoopster met een dienstmeisje voor. Er bestaat een prent naar het schilderij (Martin 1913, afb. p. 132). Zie voor het voorkomen van dit reliëf bij Dou en de discussie over de betekenis ervan ook Hecht 1989, pp. 46-51, nr. 6, noten 2-5. Reeds in 1646 had Dou in de achtergrond van het portret van Johan Uitertert van der Aa een reliëf geschilderd. Hierop staan putti rond de schacht van een zuil.

5 Rafaël (Raffaello Sanzio), 'School van Athene', fresco, Stanza della Segnatura, Vaticaan; Titiaan (Tiziano Vecellio), Hemelse en Aardse Liefde, doek, 118 x 279 cm, Rome, Galleria Borghese.

6 Mattheus 27:33.

7 Voor enige voorbeelden, een beschrijving van de beeldtraditie om een berg Golgotha, een schedel en een slang aan het kruis toe te voegen en bronvermeldingen van kerkvaders en Bijbeluitleggers (exegeten): Kirschbaum (1970) 1990, deel 2, kol. 165-166 onder 'Golgotha', 610, 615, 622 onder 'Kreuzigung Christi', deel 4, kol. 77-79 onder 'Schlange'; Mâle (1898) 1958, deel II, pp. 106-107, noot 28, 30. Voor de slang: Genesis 3:1-4.

8 In deze context van het naturalistisch vertalen van traditionele elementen is het opmerkelijk, dat ook het kruishout deels uit een naturalistische boomstam bestaat. Volgens een legende was het kruis van Christus gemaakt uit de Boom der Kennis van Goed en Kwaad. Mâle (1898) 1958, pp. 106-107, n. 30; Legenda Aurea, editie R. Benz 1979, pp. 349-358, in het bijzonder 349-351.

9 Prediker 10:1; Bergström 1955, p. 307; Segal

1988a, pp. 112, 116 afb. 6.10, 215 n. 26-27. Ook de slang heeft deze connotaties van zonde, bederf en corruptie: Genesis 3:1, 3:2, 3:4; II Korinthe 11:3; vergelijk Bergström 1955, p. 346 en n. 39.

10 Mattheus 26:26-28; Johannes 6:54.

11 Johannes 15:1; Melito van Sardis cap. 100, Pitra (1865), p. 453; vergelijk Segal 1983a, pp. 39, 43 n. 116-117.

12 Johannes 12:24; Paradin 1557, p. 258 (laatste devies van 'Les Dévies Heroïques'); Rolenhagen I, nr. 21 (Mors Vitae Initium); vergelijk Segal 1988a, pp. 112, 113 afb. 6.9. Zie catalogusnummer 28.

13 Hrabanus Maurus in Migne, deel 112, p. 992; vergelijk Segal 1983a, pp. 14, 38.

14 Zie voor vruchtensymboliek Segal 1983a, pp. 14-43.

15 Ambrosius, *Hexaemeron* v, 77-78; Cats, *Sinne- en Minnebeelden*, (1618) 1627, embleem L11; vergelijk Bergström 1955, p. 342.

16 Bergström 1956, pp. 210, 212.

17 Segal 1990, nr. 18A, pp. 166, 167 afb. 18a.

18 Doek, 58 x 88½ cm, gesigineerd en gedateerd, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, inventarisnummer 3044.

19 Bijvoorbeeld Dirck de Bray, 'Stilleven met crucifix', paneel, 49 x 37 cm, gesigineerd en gedateerd 1678, Provinciaals Overijssels Museum, Zwolle; Alexander Coosemans, 'Vanitas-stilleven', paneel, 61 x 84 cm, gesigineerd, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, inventarisnummer 3422, museumcatalogus 1984, p. 66 met afb.; Jan Matham, 'Vanitas-stilleven', ets met diameter 29½ cm, Hollstein, deel XI, p. 234, nr. 355, met afb. (als Jacob Matham); Pieter Gerritsz van Roestraten, 'Vanitas-stilleven' doek, 63 x 75 cm, veiling Habsburg Feldman, Genève, 18-6-1989, nr. 81/43, met afb.; Pieter Gerritsz van Roestraten, 'Vanitas-stilleven', doek, 46½ x 43 cm, gesigineerd, Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam (1987).

28a Schema van nr. 28

28 BLOEMSTUK MET
SCHEDEL EN SCHELP

Doek, 87½ x 65 cm

Getekend op de brief in bruin in een calligrafisch handschrift: *J D De Heem*(krullerige J en versieringen aan de m)
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden,
inventarisnummer 1265

Inventarissen: 1722-1728, nr. A 187;

Museumcatalogi: 1887, p. 406, met facsimile signatuur; *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden — Katalog der ausgestellten Werke — Staatliche Kunstsammlungen Dresden* (Mayer-Meintschel et al.), 1982, p. 203, met afb.*Herkomst:*Aangekocht door Graaf Wackerbarth;
Verzameling Koning August de Sterke
van Saksen (1722), dan bij erfopvolging
tot 1914;Na de Tweede Wereldoorlog in Rusland
opgeslagen tot ca. 1955.*Tentoonstellingen:*

Dresden 1957, p. 29;

Zürich 1971, p. 52, nr. 24;

Tokyo & Kyoto 1974-1975, nr. 53, met
afb.;

Mexico City 1980-1981, nr. 22, met afb.;

Dresden 1983, pp. 123-124, nr. 75, pl. 12;

New Delhi 1984, nr. 19.

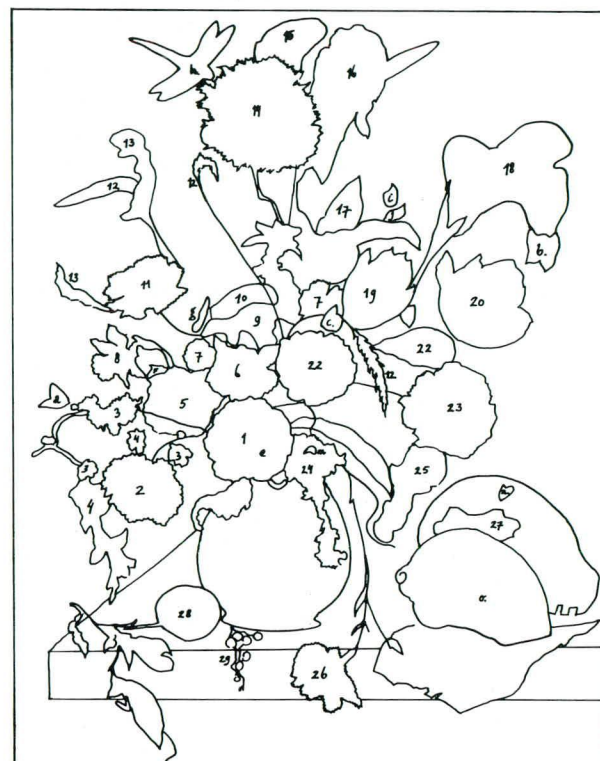
Literatuur:

Von Wurzbach 1906, deel 1, p. 657;

Schneider 1923, p. 224;

Bergström 1947, pp. 216-219, afb. 179, 306
n. 34; 1956, pp. 154, 212-214, afb. 179, 311
n. 39;Van Gelder 1950, pp. 97 (sub nr. 36), 129
(sub nr. 57);

Bergström 1955, kol. 343-345, afb. 15;
Hairs 1955, pp. 140, 220; 1965, pp. 271,
384; 1985, deel I, p. 397, deel II, p. 29;
Engelse editie pp. 397, 479;
Greindl 1956, pp. 122, 172; 1983, pp. 146,
360 nr. 45;
Pavière 1965, p. 20;
E. Brochhagen & B. Knüttel in museum-
catalogus München 1967, p. 32 (zie cata-
logusnummer 32);
De Mirimonde 1971, pp. 267 afb. 23, 269;
Mitchell 1973, pp. 134-137;
Kuechen 1979, p. 512 n. 196;
Veca 1981, pp. 119 met afb. 139, 204;
S. Segal in Bergström & Segal 1984, p. 78;
Ter Kuile 1985, pp. 40-41, afb. 20;
Segal 1988a, pp. 112-114 met afb., 116, 236
nr. 25 met afb.

*Opmerking:*Van het schilderij bestaan verschillende
kopieën, onder meer:— Paneel, 46 x 38 cm; particuliere verza-
meling, Parijs; Hairs 1985, p. 545 n. 1200.

Een glazen vaas met bloemen staat op een stenen tafel-
blad met barsten en beschadigingen. Links voor liggen
een takje rode aalbessen en een oranjeappel aan een
tak. Een grote, geslepen turboschelp ligt rechts op een
aan de onderrand gescheurd blad papier met de tekst
'Memento Mori' en de signatuur. Achter de schelp ligt
een met klimop omkranste schedel waarop een vlieg
zit. De volgende soorten planten en dieren zijn te on-
derscheiden (afb. 28a):

Bloemen en planten:

- 1 Witte roos *Rosa x alba* L. *subplena*
- 2 Sneeuwbal *Viburnum opulus* L. cv. *Roseum*
- 3 Perebloesem *Pyrus communis* L.
- 4 Maagdepalm *Vinca minor* L.
- 5 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *brunnescens*
- 6 Narcis 'Dubbele Van Sion' *Narcissus pseudonarcissus* L. *plenus*
- 7 Goudsbloem *Calendula officinalis* L.
- 8 Trompetnarcis *Narcissus pseudonarcissus* L.
- 9 Witte dovenetel *Lamium album* L.
- 10 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.
- 11 Anjer *Dianthus caryophyllus* L. *plenus puniceo-albus*
- 12 Tarwe *Triticum aestivum* L.
- 13 Vogelkers *Prunus padus* L.
- 14 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *fimbriatum plenum rubrum*

- 15 Hondspeterselie *Aethusa cynapium* L.
- 16 Duitse lis *Iris germanica* L.
- 17 Tulp *Tulipa clusiana* Vent. x *T. stellata* Hook.
- 18 Dille *Anethum graveolens* L.
- 19 Tulp *Tulipa praecox* Ten. x *T. stellata* Hook.
- 20 Tulp *Tulipa agenensis* DC. x *T. schrenkii* Reg.
- 21 Gentiaan *Gentiana clusii* Perr. & Song.
- 22 Provenceroos *Rosa x provincialis* Mill.
- 23 Boerenpioen *Paeonia officinalis* L. *plena*
- 24 Sierkool blad *Brassica oleracea* L. var. *acephala* DC. f. *plumacea* Alef.
- 25 Dessertbladen *Malva verticillata* L. var. *crispa* L.
- 26 Anjer *Dianthus caryophyllus* L. *plenus albo-rubrus*
- 27 Klimop *Hedera helix* L.
- 28 Oranjeappel *Citrus aurantium* L.
- 29 rode Aalbes *Ribes rubrum* L.

Vlinders:

- a Kleine vos *Aglaia urticae* (L.)
- b Atalanta *Vanessa atalanta* (L.)
- c Aalbessevlinder *Abraxas grossulariata* (L.)

Overige insecten:

- d Ringelrups *Malacosoma neustria* (L.)
- e Gele weidemier (10) *Lasius flavus* F.
- f Honingbij *Apis mellifera* L.
- g rups Satijnvlinder *Leucoma salicis* (L.)
- h Libel *Aeschna juncea* (L.)
- i Kruisspin *Zygiella x-notata* (Cl.)
- j Langpootmug *Tipula oleracea* L.
- k Zweefvlieg *Syrphidae*
- l Wrattenbijter (sprinkhaan) *Decticus verrucivorus* (L.)
- m Lieveheersbeestje *Coccinella septempunctata* L.
- n Huisvlieg *Musca domestica* L.

Schelp:

- o Turbo *Turbo marmoratus* L.

Het midden van de mooi bewaarde achtergrond is zeer dun geschilderd. De schilder heeft vele lagen glaci toegepast, wat betekent hij er lang aan gewerkt moet hebben.

De glazen vaas met zijn glanzend-heldere weerspiegelingen is bijzonder fraai uitgewerkt en contrasteert met de matte schedel. Het parelmoer van de geslepen turboschelp — een soort die soms voor schelpbekers gebruikt werd¹ — ligt tussen deze twee in en houdt qua glans precies het midden. Als voorbereiding op de kleuren van deze schelp dienen de in de vaas gereflecteerde kleuren rechts.

De schelp en de schedel zijn op te vatten als een globale

vormherhaling in tegengestelde richting. Een andere vormherhaling zien we in de opgerichte tarwehalm met bladeren en de dunne stengel met de smalle blaadjes van de hangende anjer, en in de tak met bladeren van de oranjeappel en die van de maagdepalm erboven. Alle drie de vlinders hebben half samengeklapte vleugels maar hun houding is verschillend: de linker zit rechtop terwijl de rechter hangt.

Enkele bladeren, die van de oranjeappel en die van de narcis links, tonen karakteristieke vraatsporen. Op en rond het narcisseblad wemelt het van de grote en kleine rupsen, die vanuit een aangetaste bladspruit van de heester linksboven langs een fijn web afdalen. Hoewel er veel insecten zijn, is hun aanwezigheid toch niet opvallend.

Het boeket en de objecten liggen besloten binnen een denkbeeldige ellips, gevormd door de slaapbol in de top, de anjer linksboven, de sneeuwbal, de oranjeappel, de anjer midden onder, de schelp en de schedel, de pioen en de tulpen. Daarbinnen vormen de vaas, de drie grote bloemen erboven en de hangende tarweaar een kleinere ellips.

Vier helrode bloemen vormen een ruit: de slaapbol in de top, de anjer onder, de donkere slaapbol links en de pioen rechts. In een diagonale baan van de sneeuwbal naar de tulpen verlopen de kleuren van wit naar rood. Links daarvan ziet men een onderbroken baan met tinten tussen geel en oranje.

De Heem geeft zelf enkele overduidelijke aanwijzingen voor een interpretatie van dit schilderij: de tekst 'Memento Mori' — Gedenk te sterven — en de met klimop omkranste schedel. Uit vele teksten vanaf de middeleeuwen blijkt dat het bij deze tekst niet in de eerste plaats om een herinnering aan de dood gaat; in ieder geval gaat het niet alléén daarom. Veeleer is het een aansporing voor de levenden op een juiste wijze te leven om in het hiernamaals de heerlijkheid en eeuwigheid te verdienen. Dat laatste motief verbeeldt de klimop, die door zijn eigenschap 's winters groen te blijven vanouds een symbool van eeuwigheid is.² Klimop is een teken van hoop op eeuwig leven en van onsterfelijke roem.³ In de rooms-katholieke misgebeden is het Memento Mori een gedachtenis aan de levenden en de afgestorvenen die God worden aanbevolen. De schilder heeft zichzelf in de idee van het Memento Mori betrokken door zijn signatuur onder de tekst aan te brengen.

Het Memento Mori is tevens in verband te brengen met de Vanitas in al zijn aspecten — vergankelijkheid, ijdelheid en leegheid. De bloem in het algemeen is een vergankelijkheidssymbool, omdat zijn schone bloei

slechts kortstondig is. Het papier met de tekst is al beschadigd en gescheurd, wat hetzelfde aspect benadrukt. De ijdelheid is uitgedrukt in de tropische schelp — een kostbaar verzamelobject — en in de kostbare tulpen. Deze lege schelp kan ook de leegheid vertegenwoordigen als het bezit van iemand, die om een gebrek aan geestelijke waarden op te vullen aan materiële waarden veel belang hecht.⁴

Korenaren zijn een constant gegeven in het werk van De Heem en opvallend in zijn bloemstukken. De betekenis van de korenaar als symbool van de opstanding gaat terug op Johannes 12:24, waar Christus zegt: 'Indien het tarwegraan in de aarde niet valt, en sterft, zoo blijft hetzelfde alleen; maar indien het sterft, zo brengt het veel vrucht voort.' In de Nederlandse editie van een embleemboek van Claude Paradin is het laatste embleem een afbeelding van uitvallende korenaren op een grond met knekels, met een motto 'Spes altera vitae', hoop op een ander leven, en een aanvulling: 'Een ander vaster hoop van leven nae dit sterven, / maect ons min ongereet om swerelts vrucht te derven'. De toelichting luidt: 'Het coren, als oock het saet van ander cruyden, gesaeyt oft in d'aerde geworpen, en aldaer verstorven zijnde, wort wederom groen, ende crijght eenen verschen oft nieuwen wasdom: Alsoo oock, de lichamen der menschen, vervallen zijnde door de Doodt, zullen wederom opgeheven worden tot glorie ende eeuwighe blijchap, door de algemeijne Verrijzenis.'⁵

In striktere zin is de korenaar dikwijls symbool van de Verrijzenis van Christus. Dat hangt gedeeltelijk samen met haar betekenis in Eucharistische zin als basis voor het Avondmaalsbrood.⁶ Wellicht heeft De Heem ook aan deze connotatie gedacht. De anjer heeft hier een prominente plaats en haar knop lijkt op de brief te wijzen. Deze bloem is een symbool van Christus, wat verband houdt met haar oude naam 'nagelkruid'; verwijzend naar de nagels aan het kruis is de anjer een passiesymbool, en daarmee een teken van hoop op verlossing.⁷

Als tegenhanger van de anjer in de compositie staat de slaapbol in de top van het boeket, met zijn gezicht naar achteren gewend. Deze soort fungeert in de helft van De Heems boeketten prominent als topbloem (vergelijk catalogusnummers 31 en 32), een plaats die in andere boeketten de tulp of de witte lelie (catalogusnummers 34 en 35) en soms de zonnebloem inneemt, allen bloemen die symbolische betekenissen dragen. De vraag dringt zich op of De Heem met het schilderen van de slaapbol andere dan decoratieve oogmerken had. Als plant die de grondstof voor opium levert, is hij

vanouds een symbool van slaap en vergetelheid.⁸ In gedichten van Vondel wordt hij als nachtbloem tegenover de zonnebloem gesteld.⁹ Als De Heem aan een betekenis in malo gedacht zou hebben, kan dat de reden zijn waarom de bloem zo vaak met zijn gezicht naar achteren geplaatst is. Die betekenis was in ieder geval verreweg de meest bekende.

De slaapbol kreeg echter ook de symbolische betekenis van waakzaamheid en vruchtbaarheid vanwege zijn vele zaden, het maanzaad. Als vruchtbaarheidsymbool werd hij een attribuut van de godin Ceres, als symbool van waakzaamheid komt hij voor in de heraldiek. Dit omzetten van tekenen met een negatieve betekenis tot een waarschuwing in positieve zin kwam wel vaker voor.

Tegenover elkaar geplaatst kunnen de anjer en de slaapbol eventueel gezien worden als antithesen bij het thema keuze, die tussen goed en kwaad, aards en hemels, materieel en spiritueel, vergankelijk en eeuwig, slaap of onbewust leven met aardse genietingen als eerste doel aan de ene en bewust leven in de navolging van Christus aan de andere kant (vergelijk catalogusnummer 29). Vanuit dit gezichtspunt is de oranjeappel op te vatten als de vrucht van de Boom der Kennis van Goed en Kwaad uit de geschiedenis van de Zondeval in het Scheppingsverhaal.

Bij die betekenissen van goed en kwaad kunnen een aantal dieren uit het schilderij tegenover elkaar worden gezet. De rupsen vertegenwoordigen het aardse stadium ten opzichte van de vlinder, die voor de uit het lichaam verlostte ziel staat; de slak kruipt over de aarde, de sprinkhaan is aards vraatzuchtig en mist enige voorzienigheid¹⁰ en de vlieg staat voor zonde en bederf, symboliek die ten dele op Bijbelse bronnen teruggaat. De libel heeft eenzelfde betekenis als de vlinder.¹¹

Een betrekkelijk groot aantal mogelijkheden voor de duiding van de verschillende elementen is hier besproken. Er zij nogmaals op gewezen dat dit slechts sleutels zijn tot mogelijke betekenissen. Of De Heem zelf al deze mogelijke interpretaties tegelijk op het oog had, is zeer de vraag, maar met een dergelijke symboliek leefde men in zijn tijd wel. We kunnen ons voorstellen, dat alle genoemde mogelijkheden en combinaties daarvan voorbijtrokken aan het geestesoog van de zeventiende-eeuwse toeschouwer. Zo kon een bloemstilleven naast schoonheid en decoratieve waarde verschillende interpretatieniveaus bevatten, voor elk wat wils als het ware. Wat hier naar voren is gebracht, is ook op andere bloemstukken van De Heem van toepassing.

Vermoedelijk hebben we hier te doen met een van de vroegere bloemstukken van De Heem, uit de periode, waarin hij het festoen met crucifix (1653) schilderde (catalogusnummer 28). Afgezien van het bloemstuk uit 1635 (p. 19, afb. 1), dat in compositie, kleur en samenstelling van de soorten aanzienlijk verschilt van dit 'Bloemstuk met schedel en schelp', kan men een bloemstuk uit het museum te Berlijn-Dahlem als een vermoedelijke voorganger van het thema bloemstukken opvatten (afb. 28b).¹² Ook in dat bloemstuk spelen de anjer en de slaapbol een belangrijke rol in de compositie. Deze slaapbol is een niet-ge vulde vorm, die dichter bij de botanische oervorm staat dan de gevulde kweekvormen die men meestal in oude schilderijen

28b JAN DAVIDSZ DE HEEM

28b



ziet.¹³ Mogelijk is hier de dagschone bedoeld als een andere antithese van de slaapbol: het is een soort winde, bloemen die zich 's morgens openen en voor het avond wordt weer sluiten.

- 1 Segal 1988a, pp. 77, 196 afb. 10.8.
- 2 Vergelijk Plinius, *Naturalis Historia*, 16.62.152: zelfs afgesneden takken blijven overleven.
- 3 Zie bijvoorbeeld: Vergilius, *Eclogae* 7.25 en Horatius, *Odes*, 1.1.29-30, als een kroon voor dichters; Martialis, *Epigrams*, 8.82.7. Vergelijk Segal 1988a, pp. 112, 215 n. 28-29.
- 4 Zie de Inleiding, p. 40.
- 5 Vergelijk catalogusnummer 28 en Segal 1988a, pp. 112-113.
- 6 Vergelijk catalogusnummer 27.
- 7 Vergelijk Segal 1990, p. 36.
- 8 Zie bijvoorbeeld Van Mander 1604, *Uytbeeldinge der Figuren* [...], fo. 124^v.
- 9 Naar aanleiding van schilderijen van Joachim von Sandrart, vergelijk Porteman 1987, pp. 150-153, met afbn.
- 10 In de Bijbel komt de sprinkhaan op diverse plaatsen in negatieve zin voor, onder meer als plaag die de oogst vernietigt. De sprinkhaan is in de symboliek vaak verward met de krekkel, bijvoorbeeld in afbeeldingen naar aanleiding van de uit de Klassieke Oudheid stammende fabel van de krekkel en de mier. De mier, die een wintervoorraad heeft aangelegd, staat hierin voor de voorzienigheid en de krekkel, die nergens aan gedacht heeft, voor onachtzaamheid; vergelijk Segal 1988a, pp. 101, 214 n. 12-15.
- 11 Voor de symboliek van een aantal planten en dieren in dit schilderij: Segal 1988a, pp. 112, 215 n. 26-29, met bronnen.
- 12 Paneel, 47 x 36 cm, getekend J. D. De Heem f, Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, inventarisnummer 906-A; museumcatalogus 1975, p. 198, met afb.; Warner 1928, pp. 96-97, nr. 43a met afb.
- 13 De bloemen van de gekweekte soort zijn rood met een paarse voetvlek, de wilde vorm is lilapaars.

29 VANITAS

Doek, 88 x 116 cm¹

Getekend op een opengeslagen boek in dikke, bruine verf: J. D. De Heem f, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, inventarisnummer 2661, catalogusnummer 208
Inventaris catalogus van oude schilderkunst, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel 1984, p. 135, met afb.

Herkomst:

Verzameling Leembrugge;
Verzameling John W. Wilson, Parijs (1873);
Verzameling Don Léon Mancino, Parijs (1876);
geschonken aan het museum in 1876.

Tentoonstellingen:

Galerie du Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles, Paris 1873, p. 86, met facsimile signatuur;
Bruxelles 1961-1963, p. 35, nr. 63.

Literatuur:

Von Wurzbach 1906, deel 1, p. 657;
Schneider 1923, p. 224;
Bergström 1955, kol. 344 afb. 16, 346;
Bergström 1956, p. 311 n. 22;
Greindl 1956, pp. 122, 171; 1983, pp. 146, 360 nr. 30;
Wilenski 1960, deel 1, p. 571;
Hairs 1965, p. 384; 1985, deel II, p. 29;
Engelse editie p. 479;
Bénézit 1966, deel 4, p. 631;
E. Brochhagen & B. Knüttel in museumcatalogus München 1967, p. 32 (zie catalogusnummer 32);

Bol 1969, p. 377 n. 494;
De Mirimonde 1971, pp. 270 afb. 27,
272/274;
Leppert 1977, deel 1/1, p. 84, deel 1/II,
kol. 65 nr. 275;
G. Keyes in tentoonstellingscatalogus
Minneapolis, Houston & San Diego
1985, p. 101 (sub nr. 17 n. 3);
Segal 1988, p. 147;
Sonnema 1990, p. 93.

Achter een door een koord met een kwast deels opge-
houden bruin gordijn en voor een smalle, hoge muur
staat een tafel. Links van de muur is een doorkijk op
een beboste heuvel. Onder een bewolkte hemel ligt
rechts een rivierlandschap met een heuvel, waarop
drie gekruisigde figuren staan. In de verte doemt een
stad op.

De tafel is bedekt met een bruin kleed. Links op tafel
liggen twee boeken en een rol papier op elkaar. In het
onderste, oude en dikke boek steekt een stuk papier
met de tekst 'BIBLIA', op de snede van het kleinere,
dunne boek daar bovenop staat 'Navolging Christi'.
Verder liggen op de tafel: twee wortelen, een eikel, een
meiknol, een houten nap, kleppers, appels, een boek,



een met een papieren prop afgesloten kolf waarop een
etiket met het opschrift 'Aqua vita' geplakt is, een klei-
nere fles met een vloeistof, enkele korenaren (twee va-
riëteiten) en maïskolven (twee rassen), een dun boekje
met een grijsblauwe papieren kaft, een gouden uur-
werk dat op elf uur staat aan een blauw lint met een
sleuteltje, een grote blokfluit, een nautiluschelp, een
grote rol papier, een boek waarop een met klimop om-
kranste schedel ligt, een boek zonder band met de
tekst 'Rekeningh' op de titelpagina, een groot boek in
oblong formaat met de signatuur onder een handge-
schreven tekst, een houten staf met ijzerbeslag, een
paar riddersporen met lederen enkelbanden en voor-

aan een tak kersen, goudsbloemen, kruiskruid en
vruchten van de slaapbol, de dagschone en de Proven-
ceroos.

De tekst in het oblong boek is helaas bijna niet meer te
ontcijferen. Uit de leesbare fragmenten is op te maken
dat het waarschijnlijk handelt over vergankelijkheid.²
'Rekeningh' zal wel bedoeld zijn als het opmaken van
de rekening en het afleggen van verantwoording over
iemand's leven.

De 'Navolging Christi' is een vertaling van Thomas à
Kempis' 'De Imitatione Christi' uit het begin van de
vijftiende eeuw. Dit is een geschrift, waarin de auteur
zich op de innerlijke beleving en de juiste toepassing
van zuiver geloof toelicht.³ Het boek werd zowel bij
Katholieken als bij Protestanten populair. In het
hoofdstuk 'Van de overdenking des doods' lezen we:
'Welhaast zal het hier met u gedaan zijn; zo gij het an-
ders meent, overweeg dan hoe het met u gesteld is: he-
den is de mens, en morgen wordt hij niet meer gezien...
O, stompzinnigheid en hardheid van het menselijk
hart, dat alleen denkt aan wat voor ogen is, en niet be-
dacht is op het toekomstige. In al uw denken en doen
moet gij u zo gedragen, alsof gij nog heden sterven
zoudt. Zo gij een goed geweten hadt, zoudt gij den
dood niet bijzonder vrezen. Beter zoude het zijn alle
zonde te mijden, dan de dood te ontvluchten... Wees
daarom altoos bereid, en leef zodanig, dat de dood u
niet onvoorbereid vinde... Wanneer die laatste ure ge-
komen is, dan zult gij beginnen gans anders over uw
vervlogen leven te oordelen, en gij zult het diep betreu-
ren dat gij zo onachtzaam en traag geweest zijt... Maar
ach, dat gij geen beter gebruik maakt van dezen tijd, in
welken gij schatten kunt verwerven, waarvan gij eeu-
wig leven zult... Zoek nu zo te leven, dat gij in de ure
van uw sterven meer oorzaak hebt om blijde te zijn
dan om te vrezen... en zo is het einde van allen de dood,
en gaat het leven der mensen als een schaduw snel-
lijk voorbij...'⁴

De heuvel rechts achter stelt de berg Golgotha met de
gekruisigde Christus voor. De stad in de verte zou dan
Jeruzalem kunnen voorstellen. Thomas à Kempis stelt
dat men Christus moet volgen in zijn verzaking van
het materiële, in zijn vooropstellen van de liefde en in
zijn zelfopoffering.

Op het laatste uur wordt middels het op elf uur
staande horloge gewezen. Aqua vita, het water des le-
vens, is een belofte in één der Openbaringen van Jo-
hannes in de betekenis van het eigenlijke, eeuwige le-
ven na de dood. Het stroomt uit de Levensbron en ver-
wekt het leven, draagt het voort en onderhoudt het.⁵
Op dit schilderij komen zoveel teksten en objecten die

naar algemeen bekende betekenissen verwijzen voor dat in dit geval aangenomen mag worden dat ieder object een bewust gebruikte betekenis heeft. Die betekenis is echter niet bij alle objecten even duidelijk en vaak voor verschillende uitleg vatbaar.

We hebben te doen met een Vanitas-schilderij. Met Vanitas worden verschillende met elkaar in verband staande zaken uitgedrukt: vergankelijkheid, ijdelheid en leegte. De vergankelijkheid van het leven betekent de overpeinzing over het korte leven, de dood en het hiernamaals. De Heem maakte al eerder gebruik van boeken in zijn boekenstillevens (catalogusnummer 3). Hier is echter een ander soort boeken afgebeeld: religieuze bronnen ter overdenking. Ook muziek is slechts een kortstondig genot en daardoor vergankelijk. Tegenover de vergankelijkheid staan de opstanding na de dood, verbeeld door de korenaren, en de eeuwigheid, gesymboliseerd door de klimop (vergeleijk catalogusnummer 28). Ook de rozen zijn als vergankelijkheidssymbool te interpreteren. Van Mander (1604) schrijft: 'De Roose bewijst de cortheyt van 's Menschen leven, om haar ongeduericheyt...'⁶

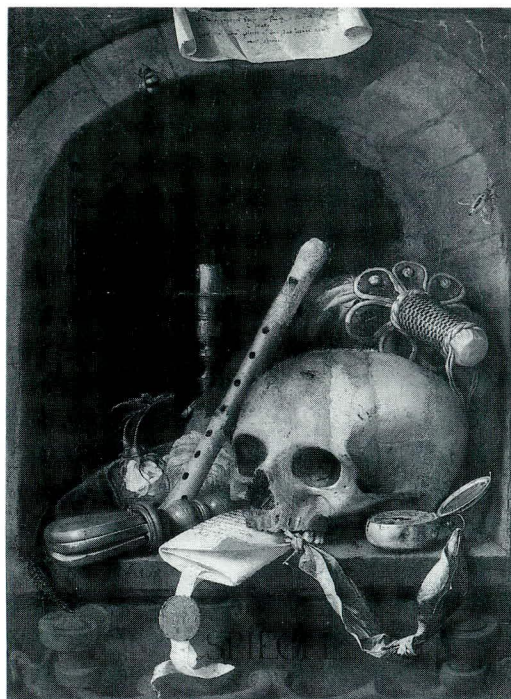
De ijdelheid is vertegenwoordigd door attributen van macht — de sporen en de met ijzer beslagen staf — en door de kostbare nautiluschelp. Deze rijkdom lijkt tegenover armoede te worden gezet: links voor zien we volksvoedsel rond een bedelnap en kleppers, waarmee bedelaars — veelal leprozen — aandacht trokken. Het aspect leegte wordt tevens door de schelp verbeeld.

De vruchten van de slaapbol, symbolen van de slaap, de onwetendheid en de nacht, kan men opvatten als antithese van de bloemen van de dagschone, die juist tekens van de dag zijn, zodat men de dingen in het juiste licht kan zien. De kersen zijn wellicht bedoeld als hemels voedsel of als symbool van opstanding, omdat kersen een van de vroegste vruchten van het jaar zijn.⁷ De beeldende kunst kan men verbeeld zien in de rol papier, die naar de signatuur lijkt te wijzen (vergeleijk catalogusnummer 2). Het gordijn, een toneelgordijn, duidt erop dat het hier letterlijk om een voorstelling gaat: het schouwtoneel der wereld.

Intussen levert dit schilderij een toeschrijvingsprobleem op. Omdat het in een matige conditie verkeert en veel overschilderingen heeft, is de schilderwijze moeilijk te onderscheiden. Opmerkelijk zijn de wortelen en de meiknol, die zwak geschilderd zijn en op geen enkel ander werk van Jan Davidszoon voorkomen. Vele delen zijn breed geschilderd, maar dat zou ook een aspect van de Vanitas kunnen zijn. In de objecten vinden we enkele De Heem-trekjes, zoals de recht-

opstaande blokfluit, die lijkt op de fluit in het 'Pronkstilleven met schelpen en muziekinstrumenten' uit 1642 (catalogusnummer 7). De blokfluit is niet helemaal juist weergegeven: hij heeft een gat teveel, net als die in een ander Vanitas-stilleven van De Heem uit 1652, waarin ook de klepper, het uurwerk en een der boeken voorkomen (afb. 29a). Een van de teksten in dat schilderij eindigt met 'Memento Mori'.⁸ De weinig uitgebalanceerde compositie van beide schilderijen zou men op het onderwerp kunnen schuiven, maar het geeft toch te denken. Intussen is het interessant beide werken te vergelijken met een schilderij van Maria van Oosterwyck uit 1668 (catalogusnummer 49). Daarop vinden we een groot aantal overeenkomstige objecten. Het lijkt geen twijfel dat dit schilderij samenhangt met de beide De Heem gesignde Vanitas-schilderijen.

Bovendien wierp technisch onderzoek naar de signatuur door de staf van het museum twijfels op over de authenticiteit ervan. De signatuur is ongewoon dik aangebracht en bevat een zwart, sterk ijzerhoudend pigment, dat niet hetzelfde is als het voor het woord 'Rekeningh' gebruikte pigment. Dit voor de signatuur gebruikte pigment kent men niet van enig ander schilderij. Het lijkt alleszins de moeite waard om bij andere signaturen van De Heem te onderzoeken of hetzelfde pigment teruggevonden kan worden.⁹ Voorlopig onderzoek lijkt wel in die richting te wijzen.¹⁰



1 Onderaan is een strook linnen toegevoegd.

2 '... is ... syt / ... goeds / ... daer / ... dienst ... oogh / ... van ... gaen / ... tijdt / ... daer.'

3 Thomas Malleolus ofwel Thomas van Kempen (eigenlijk Thomas Hemerken) was een mystiek schrijver uit de traditie van de Moderne Devotie. Het auteurschap van 'De Imitatione Christi' staat echter niet onomstotelijk vast.

4 Lib. 1, cap. 23, 1-3; vertaling Is. van Dijk, editie 1948, pp. 43-47.

5 Openbaring 21:6, 22:1, 17; vergeleijk Openbaring 7:17, waarin een basis ligt voor de uitbeelding van 'Het Lam Gods' van Van Eyck, waarin de Levensbron een prominente plaats inneemt.

6 *Uytlegginge* [...], fo. 134^v.

7 Segal 1983a, p. 38.

8 Paneel, 56 x 40 cm, getekend *J De heem fe a* 1652, Národní Galerie, Praag, inventarisnummer D0 5048, (naar foto, het originele schilderij heb ik niet gezien); tentoonstellingscatalogus Praha 1984-85, nr. 37, afb. 27. Voor een transcriptie van de tekst: Segal 1988a, pp. 147.

9 Volgens het museumrapport zijn het grote, met het blote oog zichtbare, zwarte pigmentkorrels, die zijn ingebed in een donkerbruin, harsachtig bindmiddel dat zacht wordt in een alcohol-benzeen-tetraïen mengsel. Mogelijk bestaat het pigment uit magnetiet (Fe₃O₄).

10 Een aantal signaturen zijn van een sterk donkerbruin met een korrelige structuur, een pigment dat dan niet in de rest van het schilderij schijnt voor te komen. Dit geldt bijvoorbeeld voor de signatuur van catalogusnummer 28, dat ook Vanitas-elementen bevat (onderzoek met loep). De meeste bruine aardkleuren — de pigmenten die Jan Davidszoon gebruikte — zijn niet grofkorrelig; Kasselse aarde is wel korrelig, maar zelden zo donker van tint.

30 BLOEMSTUK MET SLAAPBOL EN PEULEN

Doek, 69½ x 56½ cm

Getekend links op de plint in bruin:

J D. De Heem f

National Gallery of Art, Washington, inventarisnummer 1961.6.1

Museumcatalogi: 1968, p. 58, nr. 1649; *Dutch painting in the National Gallery of Art* (A.K. Wheelock), 1984, pp. 18-19, met afb.; *European paintings — An illustrated catalogue — National Gallery of Art — Washington*, 1985, p. 199, met afb.

Herkomst:

Verzameling Edmond de Rothschild, Parijs; Verzameling McIntosh, Bridge of Allen, Schotland; Geschenk van het Andrew W. Mellon Fund, 1961.

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

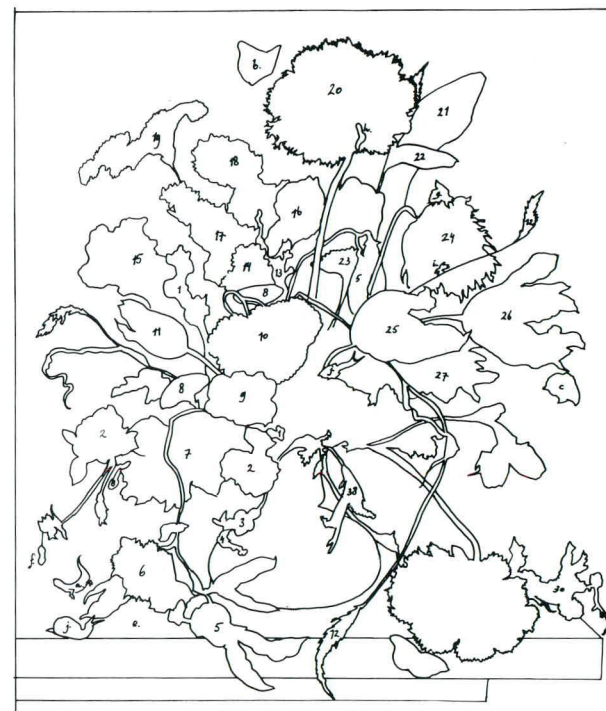
Pavière 1965, pp. 20-21, pl. 7; Wheelock 1984 (zie boven); Sutton 1985, p. 337; Grimm 1988, p. 143.

Op een rosebruin met grijs marmeren blad staat een bolvormige vaas van groen glas met een hals, gevuld met bloemen. Langs de tafelrand linksvoor kruipt een slak, links achter een hagedisje. De volgende soorten planten en dieren komen op het schilderij voor (afb. 30a):

- 1 Pronkboon *Phaseolus coccineus* L.
- 2 Provenceroos *Rosa x provincialis* Mill.
- 3 Viooltje *Viola tricolor* L.
- 4 Vergeet-mij-nietje *Myosotis scorpioides* L.
- 5 Erwt met peulen *Pisum sativum* L.
- 6 Anjer *Dianthus caryophyllus* L. *plenus bicolor*
- 7 Sierkool blad *Brassica oleracea* L. var. *acephala* DC. f. *plumacea* Alef.
- 8 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.
- 9 Gele roos *Rosa foetida* Herrm.
- 10 Sneeuwbal *Viburnum opulus* L. cv. *Roseum*
- 11 Tulp *Tulipa schrenkii* Reg. x *T. stellata* Hook.
- 12 Tarwe *Triticum aestivum* L.
- 13 Emilia *Emilia sagittata* (L.) Vahl
- 14 Tuinaurikel *Primula x pubescens* Jacq.
- 15 Appelbloesem *Malus sylvestris* Mill.
- 16 Duitse lis *Iris germanica* L.
- 17 Hyacint *Hyacinthus orientalis* L.
- 18 Stokroos *Alcea rosea* L. *semiplena alba*
- 19 Fluitekruid *Anthriscus sylvestris* (L.) Hoffm.

- 20 Slaapbol 'Dubbele krulpapaver' *Papaver somniferum* L. *plenum fimbriatum album*
- 21 Jacobs ladder *Polemonium coeruleum* L.
- 22 Heksenkruid *Circaea lutetiana* L.
- 23 Goudsbloem *Calendula officinalis* L.
- 24 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *fimbriata albo-rubra*
- 25 Tulp *Tulipa schrenkii* Reg. x *T. stapfii* Turr.
- 26 Tulp *Tulipa agenensis* D.C. x *T. schrenkii* Reg.
- 27 Boerenpioen *Paeonia officinalis* L. *plena*
- 28 Kievitsbloem *Fritillaria meleagris* L.
- 29 Slaapbol 'Dubbele krulpapaver' *Papaver somniferum* L. *plenum fimbriatum rubrum*
- 30 Braam *Rubus fruticosus* L. agg.
- 31 Selderie *Apium graveolens* L.

- a Zandhagedis *Lacerta agilis* L.
- b Atalanta *Vanessa atalanta* (L.)
- c Citroenvlinder *Gonepteryx rhamni* (L.)
- d Oranje Luzernevlinder *Colias crocea* Geoffroy
- e Rode bosmier (5) *Formica rufa* L.
- f Kruisspin *Zygiella x-notata* (Cl.)
- g Aardhommel (2) *Bombus terrestris* (L.)
- h Ringelrups *Malacosoma neustria* (L.)
- i Zweefvlieg *Syrphidae*
- j Bosslak (2) *Cepaea nemoralis* (L.)



30a Schema van nr. 30

De appelbloesem, de erwtepeulen, de braam, de sierkool, de tarwearen en een aantal inheemse soorten — het heksenkruid, de braam en de twee soorten schermbloemen (19, 32) — zijn als onderdeel van een bloemstuk niet erg gebruikelijke soorten.¹ De appelbloesem en de schermbloemen kennen we al uit schilderijen van Balthasar van der Ast. De andere soorten zijn typisch voor De Heem en zijn navolgers, de sierkool vooral voor Rachel Ruysch.

Vanuit de halsopening van de vaas waaieren stengels en halmen uit in allerlei richtingen. Vaak zijn zij gebogen en gekronkeld, soms geknakt. De peulen en de zware bloem van de rode slaapbol hangen naar beneden. De hele compositie is een spannend spel van richtingen, bewegingen, herhalingen en tegenbewegingen. De appelbloesem en de pronkboon links draaien beide met de top naar rechts, terwijl de tarweaar eronder een tegenbeweging naar links maakt. De roodomrande slaapbol rechts neigt naar beneden, de tarweaar eronder stijgt juist op. Ook zijn er partijen met een specifieke hoofdrichting en -kleur. Zo vormen de twee tulpen rechts samen met de open, roodgerande slaapbol een groep met subtiele kleurverschillen en een hoofdbeweging schuin naar rechts. De hangende rode pioen direct onder de tulpen sluit deze partij af. De hyacint, de stokroos, de aurikel en de lis linksboven vormen een contrasterende kleurpartij met een hoofdrichting naar linksboven.

Soms zijn de elkaar in vorm herhalende elementen min of meer symmetrisch toegepast, zoals de anjer en de peulen links onder, die de slaapbol en de tarweaar rechts onder op verkleinde schaal herhalen. Het blad van de sierkool links herhaalt dat van de slaapbol rechts, maar dan in een andere tint groen. In het driekleurig viooltje lijkt de citroenvlinder zich met andere kleuren en maten gespiegeld te hebben, een vorm die ook bij het aanhechtingspunt van de stengel van de slaapbol terugkomt. Een vergelijkbaar geval vormt het hagedisje rechts achter met één van de gekromde peulen die uit de vaas hangt, met de slak in tegenovergestelde richting.

Door deze vorm- en kleurbeheersing valt de compositie niet uit elkaar maar is juist sprake van een grote harmonie en samenhang. Dit handhaven van orde in een bonte en boeiende veelheid is typisch voor De Heem. Het lukt zijn navolgers lang niet altijd om die coherentie te bewaren. Kenmerkend voor De Heems rijpe werk zijn verrassende details, zoals hier het korstmos op een tak in de vaas. Opvallend is dat de dubbele krulpapavers naar achteren gewend zijn (vergelijk catalogusnummer 28).

De Heems licht-donkerverdeling heeft het boeket ruimtelijk en plastisch gemaakt. Ook kleurovergangen ontstaan door verschillen in belichting, waarvoor hij zelfs de dunne stengels en halmen gebruikt heeft. In enkele verwante schilderijen zijn een aantal details letterlijk herhaald. Zo bezit de Hermitage in Leningrad een bloemstuk met een vergelijkbare compositie en een herhaling van de citroenvlinder.² Waarschijnlijk zijn deze schilderijen echter niet of niet geheel door Jan Davidszoon zelf geschilderd. Deze gebruikte namelijk slechts zelden letterlijke herhalingen. Vermoedelijk zijn de verwante bloemstukken in de jaren zestig ontstaan.

¹ Eveneens inheemse (dus in het wild voorkomende) soorten, die echter ook veel gekweekt worden, zijn het driekleurig viooltje, het moerasvergeet-mij-nietje en de kievitsbloem. Heksenkruid komt verder nog maar een enkele keer voor.

² Doek, 87 x 67,8 cm, getekend *J.D. De heem. f.*, inventarisnummer 1113; Fechner 1981, pp. 28, 169, pl. 62-63.

31 BLOEMSTUK MET ABRIKOZEN

Doek, 100 x 75 1/2 cm

Getekend midden onder in donkerbruin:

J.D. De Heem R-

Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inventarisnummer 1267

Inventaris: 1722-1728, nr. A 370;

Museumcatalogi: vele vanaf 1782, p. 363, nr. 261; *Gemäldegalerie Alte Meister — Katalog der ausgestellten Werke — Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, 1982, p. 203, met afb.; *Alte Meister*, 1986, nr. 15 met afb.

Herkomst:

In 1709 door Raschke in Antwerpen gekocht.

Tentoonstelling:

Dresden 1983, p. 124 nr. 76, afb. 80.

Literatuur:

Waagen 1862, p. 519 als gesigneerd 'Jacob van Walscappelle';¹

Von Wurzbach 1906, deel 1, p. 657 (met facsimile signatuur);

Earp 1928, pl. 9;

Martin 1936, p. 428, afb. 226;

Van Luttervelt 1947, p. 104, pl. v tegenover p. 104;

Bernt 1948, deel II, nr. 354 afb.; 1969, deel II, nr. 493 afb.; 1979, deel II, nr. 525 afb.;

Hairs 1955, p. 220, pl. VI tegenover p.

138; 1965, p. 384; 1985, deel II, p. 29;

Greindl 1956, p. 172; 1983, p. 360 nr. 460;

Meissner 1967, p. 167, nr. 20, met afb.;

Grohn (1966) 1976, p. 26 (als 105 x 76 cm);

Haak 1984, p. 403, afb. 371;

S. Segal in Bergström & Segal 1984, pp.

75 afb. 4, 78;

Grimm 1988, pp. 166-167 met afb.

110-111, 224, 226 afb. 161 en 164 (als

Rachel Ruysch;

S. Segal in kunsthandelcatalogus D.

Koetser, Zürich 1989, sub nr. 12 n. 4;

Segal 1990, p. 219 n. 5 (sub nr. 53).

Opmerkingen:

Rechts onder op de voorzijde van het

schilderij is een oud nummer in oker

aangebracht: 370.

Een kopie van het schilderij werd ge-

veild bij Van Marle & Bignell in Den

Haag, 11-6-1974, nr. 126, met afb.: doek,

102 x 76 cm.

Een voetstuk van grijs- en okerkleurig marmer staat voor een zwak boogvormige nis van grijze steen. Op het voetstuk staat een bolvormige glazen vaas met bloemen, links op het blad liggen enkele vruchten. De volgende soorten zijn te onderscheiden (afb. 31a):

1 Erwt peulen *Pisum sativum* L.

2 Lampionplant *Physalis alkekengi* L.

3 Eik *Quercus robur* L.

4 Slaapbol 'Dubbele krulpapaver' *Papaver somniferum* L. *fimbriatum plenum rubrum*

5 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.

6 Krulandijvie *Cichorium endivia* L. var. *crispum* Gams

7 Oranjeappel *Citrus aurantium* L.

20 Kruiskruid *Senecio vulgaris* L.

21 Duitse lis *Iris germanica* L.

22 Braam *Rubus fruticosus* L. agg.

23 Sneeuwbal *Viburnum opulus* L. cv. *Roseum*

24 Moerasspiraea *Filipendula ulmaria* (L.) Maxim.

25 Slaapbol 'Dubbele krulpapaver' *Papaver somniferum* L. *fimbriatum plenum magenteum*

26 Hondspeterselie *Aethusa cynapium* L.

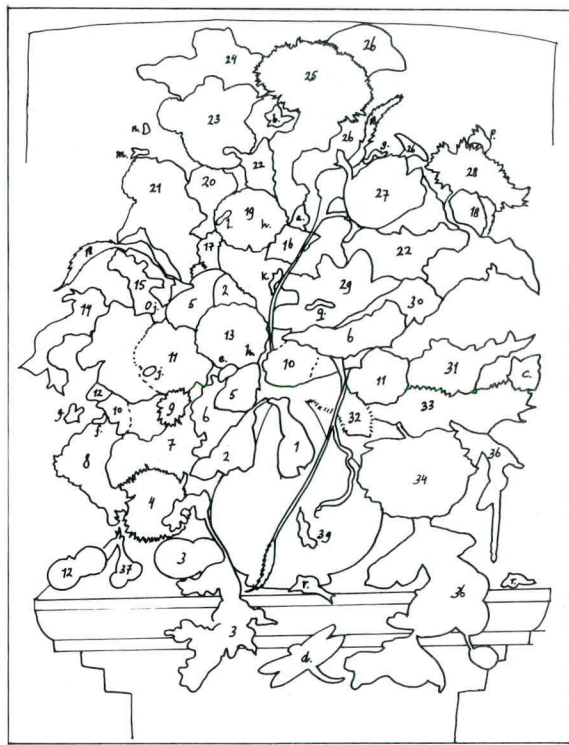
27 Tulp *Tulipa praecox* Ten. x *T. stellata* Hook.

28 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *fimbriatum pseudople-num lavandulum*

29 Tulp *Tulipa clusiana* Vent. x *T. schrenkii* Reg.

30 Eendagsbloem *Tradescantia virginiana* L.

31 Pruim *Prunus domestica* L.



a Schema van nr. 31

8 Kamperfoelie *Lonicera caprifolium* L.

9 Margriet *Leucanthemum vulgare* Lamk.

10 Gele roos *Rosa foetida* Herrm.

11 Provenceroos *Rosa x provincialis* Mill.

12 Pruim *Prunus domestica* L.

13 Witte roos *Rosa x alba* L. *subplena*

14 Moerbe *Morus nigra* L.

15 Vingerhoedskruid *Digitalis purpurea* L. *alba*

16 Zonnebloem *Helianthus annuus* L.

17 Kamille *Matricaria recutita* L.

18 Tarwe *Triticum aestivum* L.

19 Rosa Mundi *Rosa gallica* L. cv. *Versicolor*

32 Kastanje *Castanea sativa* Mill.

33 Mariadistel *Sylibum marianum* (L.) Gaertn.

34 Boerenpioen *Paeonia officinalis* L. *plena*

35 Kattestaartamarant *Amaranthus caudatus* L.

36 Abrikoos *Prunus armeniaca* L.

37 Kers *Prunus cerasus* L.

38 Pruim *Prunus domestica* L.

39 Korstmos *Lecanora cf. dispersa* (Pers.) Sommerf.

a Aalbessevlinder *Abraxas grossulariata* (L.)

b Oranjetip *Anthocharis cardamines* (L.)

c Atalanta *Vanessa atalanta* (L.)

- d Libel *Aeschna juncea* (L.)
- e Aardhommel *Bombus terrestris* (L.)
- f rups Aalbessevlinder *Abraxas grossulariata* (L.)
- g Langpootmug *Tipula oleracea* L.
- h Rode bosmier (10) *Formica rufa* L.
- i Penseelkever *Trichius fasciatus* (L.)
- j Klavermijt *Acarina*
- k Ringelrups *Malacosoma neustria* (L.)
- l Oorwurm *Forficula auricularia* L.
- m Wesp *Parvavespula vulgaris* (L.)
- n Kruisspin *Zygiella x-notata* (Cl.)
- o rups Aalbessevlinder *Abraxas grossulariata* (L.)
- p Hoornaar *Vespa crabro* L.
- q Toortsmomnik *Cucullia verbasci* (L.)

- r Bosslak (2) *Cepaea nemoralis* (L.)

De driehoekige vorm van het boeket herinnert aan composities van Cornelis de Heem, maar het boeket is compacter dan in diens bloemstukken. Het is een spectaculaire voorstelling, waarvan de uitvoering veel technische perfectie laat zien. Daarbij zijn opvallend veel geraffineerde details, zoals de luchtbelletjes op het wateroppervlak in de vaas. De verschillende weerkaatsingen van het licht in het bloemenwater en het bolle glas van de vaas — het doorvallend licht spiegelt zich en wordt nog eens herhaald op de bodem — zijn virtuoos geschilderd. In de glaskersen weerspiegelt de atelierruit. We tellen (tenminste) 67 waterdruppels. Er is veel met effect gewerkt, zoals bij de blauwig oplichtende glans van de peulen en de bladeren links, de bedauwde pruimen en de glanzende vleugels van de libel. Toch vertonen de compositie en de kleurschikking, de verfbehandeling en de detaillering een aantal kenmerken, die duidelijk afwijken van wat we van Jan Davidsz de Heem gewend zijn. We missen de compositiebogen en vormherhalingen, de door vervagende kleurovergangen bereikte zachtheid en de door vele sub-composities, kleur- en vormverbanden opgeroepen spanning, kenmerken, die een schilderij als 'Bloemstuk met schedel en schelp' (catalogusnummer 28) wel vertoont. Bij vergelijking van de behandeling van de slaapbol, op beide schilderijen bovenin het boeket, valt op dat die in het boeket met de schedel uit doorschijnende lagen is opgebouwd en dat langs de rand kleine deeltjes geschilderd zijn, die niet echt met de bloem verbonden zijn maar dat — van een afstandje gezien — wel lijken en de bloem grote levendigheid geven. De slaapbol in dit 'Bloemstuk met abrikozen' is voornamelijk met dekkende verf in directe en rake streken uitgevoerd.

Sommige rozen zijn frontaal geschilderd, iets wat voor De Heem ongewoon is. De kroonblaadjes zijn weliswaar met veel gevoel voor detail en nuance geschilderd, maar niet altijd organisch verbonden met het hart van de bloem, wat bij De Heem doorgaans wel het geval is.

Het boeket toont een veelheid aan vormen, kleuren en minitieuze uitgewerkte details. Het schilderij is uiterst decoratief. Maar het mist de harmonie tussen rust, eenvoud en zachtheid enerzijds en spanning, veelheid en beweging anderzijds, typische kenmerken van de bloemstukken van De Heem. Het lijkt dan ook geen twijfel dat we hier te maken hebben met een schilderij dat niet uitsluitend van de hand van Jan Davidszoon is. De signatuur is authentiek en er zijn partijen die wel degelijk van De Heems hand zijn, met name in het onderste deel van de compositie. Maar daarnaast is de hand van Abraham Mignon te herkennen. Vermoedelijk heeft deze leerling van De Heem een aanzienlijk deel van het boeket voor zijn rekening genomen. Mignons composities zijn dikwijls enigszins geforceerd. Het lijkt wel of hij De Heem wilde overtreffen in rijkdom aan details. Het bloemstuk is met meer takken vruchten gemengd dan bij even grote werken van De Heem. Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam en het Ashmolean Museum in Oxford bezitten bloemstukken van Mignon, die zich goed met deze laten vergelijken.²

Uiteraard vinden we bij Mignon wel alle bouwstenen van de composities van Jan Davidszoon terug. Vrijwel alle soorten doken al eerder in zijn werk op, hoewel sommige, zoals de eendagsbloem, zeldzaam zijn.³ Het schilderij is waarschijnlijk tussen 1670 en 1672 in Utrecht geschilderd.

¹ Volgens Von Wurzbach 1906, p. 657; vermoedelijk geldt dit voor inventarisnummer 1259, 'Vruchten voor een oude muur', paneel, 41 1/2 x 54 1/2 cm, vals gesigneerd *JD De Heem* (facsimile signatuur bij Wurzbach), museumcatalogus 1982, p. 202, met afb. (als Jan Davidsz de Heem); dit is een werk van Jacob van Walscapelle.

² Respectievelijk: inventarisnummer 1526, doek, 87 x 68 cm, gesigneerd, museumcatalogus 1989 (F. Meijer), nr. 23, met afb.; Ward Collection nr. 57, doek, 78 x 62 cm, museumcatalogus 1950 (J.G. van Gelder), met afb.

³ Deze komt ook voor in een bloemstuk in een particuliere verzameling: koper, 49,2 x 38,4 cm, getekend *J. D. De Heem f.*

32 BOEKET MET EEN CRUCIFIX EN EEN SCHELP

Doek, 103 x 85 cm

Getekend links onder op het papier in bruin: *JD De heem** (JD aaneen, * = m met versiering), midden op de plint in bruin: *J- De heem f*, en rechts boven:

ni: v: veerendael

Alte Pinakothek (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), inventarisnummer 568 (oud nr. 624) (tot 1884 als Nicolaes van Veerendael)

Alte Pinakothek München — Katalog III — Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts (E. Brochhagen & B. Knüttel), 1967, pp. 31-32, afb. 61; *Bayerische Staatsgemäldesammlungen — Alte Pinakothek München — Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden* (P. Eikemeier), 1983, pp. 240-241, met afb. (en facsimiles signaturen).

Herkomst:

In 1698 voor Keurvorst Maximilian II Emanuel als onderdeel van een grote schilderijencollectie uit Antwerpen aangekocht via Gisbert van Colen; Kurfürstliche Galerie, Schleißheim; naar de Hofgartengalerie, München in 1781; in Alte Pinakothek 1836.

Tentoonstelling: geen.

Literatuur:

Van den Branden 1883, p. 1142 (als Van Veerendael en gedateerd 1686);
Von Wurzbach 1906, deel 1, p. 658;
Schneider 1923, p. 224;
Von Landau 1929, afb. 4;
Van Gelder 1950, p. 97 (sub nr. 36);

Gerson 1952, p. 61, pl. 183;
Hairs 1955, pp. 140, 221, 247; 1965, pp. 271, 385; 1985, deel I, pp. 397 met afb. 120, 421, 454 n. 1200, deel II, pp. 30, 54;
Greindl 1956, pp. 122, 173; 1983, pp. 146, 361 n. 97;
Bazin 1960, pp. 102-105 met afb.; 1984, pp. 83-85 met afb.;
Gerson & Ter Kuile 1960, p. 164, pl. 151;
Wilenski 1960, deel I, p. 571;
Pavière 1965, p. 20;
Bénézit 1966, deel 4, p. 631;
Haak 1968, pp. 404/406-407 met afb. 7;
Bott 1970, pp. 53-54;
De Mirimonde 1971, p. 268-271 met afb.

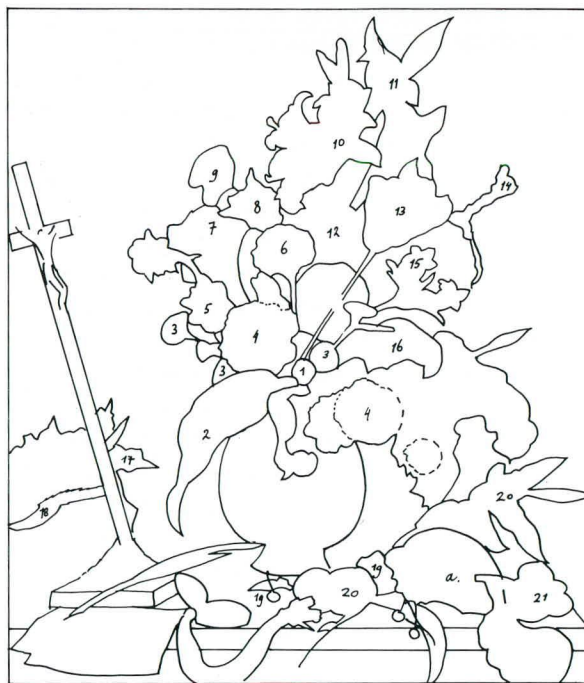
24;
Mitchell 1973, pp. 133 afb. 182, 134/137;
Knipping 1974, deel I, p. 191;
Gibson 1976, pl. 14; (= Rahaut, pp. 13-14, pl. 14);
Grohn (1966) 1976, pp. 26-27, met 2 afb.;
Kindler 1976, deel 6, pp. 26-27 met afb. en detail;
Rishel 1982, p. 24 n. 11;
Segal 1982a, pp. 46-47 met afb. 7;
Segal 1983d, p. 87;
Segal 1988a, pp. 112-113, 215 n. 31;
Schneider 1989, p. 154 afb.;
Wheelock 1989, pp. 18, 20 afb. 10.

Opmerkingen:

Van dit schilderij bestaat een kopie van een andere hand:

Doek, 98 x 81 cm, getekend (als Jan Davidszoon de Heem), particuliere verzameling, tentoonstelling Mexico 1964, p. 14, nr. 41, met afb.; mogelijk identiek met:

Doek, 100 x 79½ cm, getekend (volgens de catalogus) *J. De Heem f.* (als Cornelis de Heem), veiling Sotheby's, Londen, 10-12-1975, nr. 95, met afb.



32a Schema van nr. 32

Een grijze stenen tafel met enkele beschadigingen staat voor een donkere achtergrond. Links voor staat een crucifix met een vergulde Christusfiguur aan een ruwhouten kruis op een blokje oker- met grijskleurig marmer met een groen met oker 'heuveltopje'. Het crucifix staat op een vel papier met onderaan de signatuur en met de tekst:

'Maar naer d'Alderschoonste Blom
daer en siet' men niet naer' om.'

Over het blokje marmer ligt een ganzeveer met de punt op het papier. Links achter ligt een met klimop en korenaren omkranste schedel. Rechts van het papier ligt een zilveren uurwerk, waar een blauw lint met een sleuteltje aan bevestigd is. De wijzers staan op elf uur. Rond een gepolijste turboschelp rechts liggen vruchten. Midden achter staat een boeket in een peer-vormige glazen vaas op een voet. De volgende soorten zijn te onderscheiden (afb. 32a):



32b

Een verwante versie met een witte lelie en een zonnebloem in de top en een aangesneden meloen op de plaats van de schedel is wellicht een werk van Jan Jansz de Heem:

Doek, 108½ x 85 cm, getekend op de brief *JD heem* (JD aaneen):
Verzameling Blathwayt, Dyrham Park, Gloucestershire;
Leger Galleries, London (1956);
Veiling Sotheby Mak van Waay, Amsterdam 280A, 31-10-1977, nr. 54, met afb.;
Kunsthandel J. de Boever, Gent (Pictura, Maastricht 1987);
Veiling Château de Courtalain, Eure-et-Loire, 27-11-1989, nr. 3, met afb. (commissaire-priseur Rémy Bulles).
Veca 1981, pp. 119 met afb. 140, 204.

- 1 Tabak *Nicotiana tabacum* L.
- 2 Akkerkool *Lapsana communis* L.
- 3 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.
- 4 Provenceroos *Rosa x provincialis* Mill.
- 5 Witte narcis *Narcissus poeticus* L. *plenus*
- 6 Afrikaantje *Tagetes erecta* L.
- 7 Duitse lis *Iris germanica* L.
- 8 Akelei *Aquilegia vulgaris* L.
- 9 Klaproos *Papaver rhoeas* L.
- 10 Witte lelie *Lilium candidum* L.
- 11 Vlier bladeren *Sambucus nigra* L.
- 12 Akeleiruit *Thalictrum aquilegifolium* L.
- 13 Tulp *Tulipa clusiana* Vent. x *T. stellata* Hook.
- 14 Kruldistel *Carduus crispus* L.
- 15 Grote jasmijn *Jasminum grandiflorum* L.
- 16 Boerenpioen *Paeonia officinalis* L. *plena*
- 17 Klimop *Hedera helix* L.
- 18 Tarwe *Triticum aestivum* L.
- 19 Kersen *Prunus cerasus* L.
- 20 Perziken *Prunus persicus* (L.) Batsch
- 21 Abrikozen *Prunus armeniaca* L.

a Turbo-schelp *Turbo marmoratus* L.

Het is niet moeilijk in het boeket de hand van de Antwerpse bloemenschilder Nicolaes van Veerendael (1640-1691) te herkennen.¹ De weinig gecompliceerde vorm van het boeket, de overwegend rechte stengels, het tegen elkaar afzetten van de kleuren rood, wit en blauw (zoals ook Jan van Kessel de Oude (1626-1679) deed), specifieke soorten in het boeket als akeleiruit en grote jasmijn, het ontbreken van insecten en vooral de manier van schilderen zijn karakteristiek voor Van Veerendael. Van zijn hand is ook de glazen vaas. De overige objecten en de tafel zijn het werk van Jan Davidszoon, die dubbel signeerde: op de plint en op het papier.

Het boeket is vergelijkbaar met dat in een gemeenschappelijk werk van David Teniers de Jonge, Carstian Luyckx en Nicolaes van Veerendael, die respectievelijk het keukeninterieur, het stilleven van dode vogels en vissen met een kat en het boeket schilderden (afb. 32b).² Dit werk is omstreeks 1672 te dateren.³ Het 'Boeket met een crucifix en een schelp' is vermoedelijk iets later geschilderd. Zowel de wat lossere toets van Van Veerendael, die bijvoorbeeld uit de weergave van de weerspiegelingen in de vaas blijkt, als die van De Heem, die in de schelp te zien is, wijzen in de richting van een latere datering dan men gewoonlijk aan dit schilderij geeft.⁴ De Heem greep in zijn latere werk wel vaker terug op eerdere ideeën. Ook de signatuur van Van Veerendael is karakteristiek voor die periode. De tekst geeft een aanwijzing in welke richting de symboliek van dit schilderij geïnterpreteerd kan worden. De markante witte lelie is een bekend symbool van Maria en een teken van haar zuiverheid. Het is een attribuut van de aartsengel Gabriël bij de verkondiging van de Onbevleete Ontvangenis. Maar de lelie kan ook naar Christus verwijzen.⁵ Van Mander geeft een meer algemene betekenis: 'De witte Lely betey-

32b DAVID TENIERS, CARSTIAN LUYCKX
EN NICOLAES VAN VEERENDAEL

ckent suiverheit des ghemoets, en schoonheit'.⁶ Middeleeuwse bronnen vermelden de lelie als symbool van de hemel of van de hemelse schoonheid.⁷ De 'alderschoonste blom' is Maria of de Kerk. In het dagelijks leven schijnt men niet om te zien naar de door hen gesymboliseerde geestelijke waarden en de nadruk te leggen op het materiële. Misschien is ook bedoeld op het zuivere gemoed, dat verstek laat gaan als materieel bezit aan de orde komt. Behalve naar Maria kan de lelie ook naar Christus zelf verwijzen. In vele afbeeldingen van de Annunciatie krijgt Maria een lelie van een engel.⁸ Daar zijn dan nog de gebruikelijke waarschuwing voor vergankelijkheid — het naderende laatste uur — en gedachten over verlossing en eeuwig leven in de vorm van de korenaren en de klimop rond de schedel (zie catalogusnummer 27) aan toegevoegd.

- 1 Hoewel Mitchell 1973 het boeket 'most surely' aan Jan Davidsz de Heem toeschrijft. Voor de kenmerken van Van Veerendael en het onderscheiden van perioden in zijn oeuvre: Segal 1983d.
- 2 Doek, 83 x 120 cm, getekend door alle drie (Teniers in monogram), Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inventarisnummer 1091; museumcatalogus 1982, p. 312, met afb.
- 3 Segal 1983a, p. 72.
- 4 Zo geeft de museumcatalogus van 1982 bijvoorbeeld als datering 1660-1665.
- 5 Vergelijk Segal 1990, p. 176 (sub nr. 25).
- 6 *Uytbeeldinge [...], fo. 134^v*. Vergelijk Segal 1990, pp. 19, 23-25.
- 7 Hrabanus Maurus (847) volgens Haig 1913, p. 42.
- 8 Vergelijk Segal 1990, p. 176 (sub nr. 25).

33 BLOEMSTUK MET TAZZA EN VOGELS

Doek, 114 1/2 x 94 1/2 cm
Getekend links van de voet van de tazza
in bruinzwart: *J D De Heem R*
Particuliere verzameling

Herkomst:

Veiling Tideman de Winter, Amsterdam,
18-3-1767, nr. 9, verkocht aan Bosboom;
Verzameling Albertus Brondgeest
(1786-1844), Amsterdam (schilder);
Dodeswell Gallery, Londen;
Verzameling August Janssen;
Veiling Frederik Muller, Amsterdam,
12-4-1921, verzameling August Janssen,
nr. 4, met afb.; gekocht door Van Buuren;

Particuliere verzameling.

Tentoonstellingen: geen.

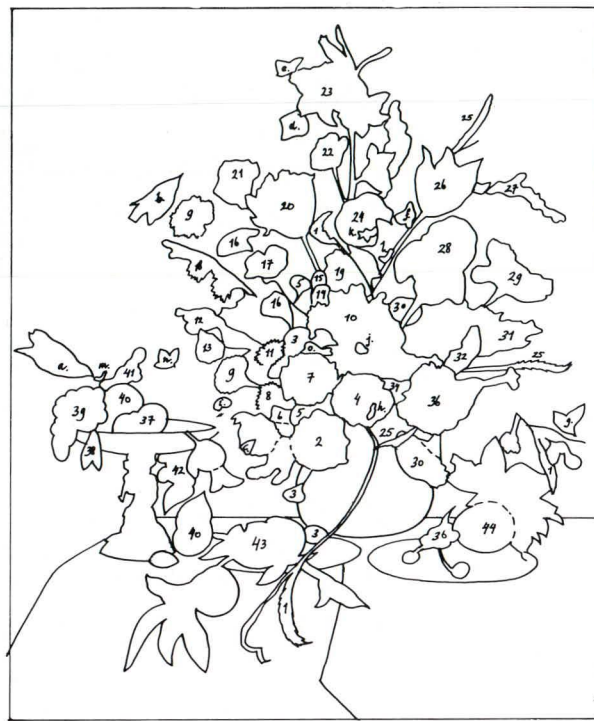
Literatuur:

Hairs 1955, pp. 140, 218; 1965, pp. 271,
383; 1985, deel I, p. 397, deel II, p. 29;
Segal 1982a, pp. 49, 53 n. 9;
Greindl 1983, p. 360 nr. 18;
S. Segal in kunsthandelcatalogus
D. Koetser, Zürich 1989, sub nr. 12 n. 4;
Segal 1990, p. 219 n. 5 (sub nr. 53).

Een met een oosters kleed bedekte tafel staat voor een donkere, boogvormige nis. Het van linksboven invallend licht tekent de reflectie van een raam op de gepleisterde muur links, waarvan de pleisterlaag enige barsten vertoont. Links vliegen een distelvink en een koolmees. Het tafelkleed is rood en blauwzwart van kleur met okergele lijnen en een brede franjerand. Rechts ligt een roodfluwelen doek. Op de tafel liggen twee zilveren borden met vruchten. Links staat een zilveren tazza en iets rechts van het midden een bolvormige glazen vaas bloemen. De volgende soorten zijn te onderscheiden (afb. 33a):

Bloemen en vruchten:

- 1 Tarwe *Triticum aestivum* L. *aristatum*
- 2 Provenceroos *Rosa x provincialis* L.
- 3 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.
- 4 Witte roos *Rosa x alba* L.
- 5 Goudsbloem *Calendula officinalis* L.
- 6 Slaapbol *Papaver somniferum* L.
- 7 Franse roos *Rosa gallica* L. x *R. x alba* L. *subplena*
- 8 Grote ratelaar *Rhinanthus angustifolius* C.C. Gmelin
- 9 Anjer *Dianthus caryophyllus* L. *plenus albo-rubrus*
- 10 Krulandijvie *Cichorium endivia* L. var. *crispa* L. *pallida*
- 11 Margriet *Leucanthemum vulgare* Lamk.
- 12 Kruisbessen *Ribes uva-crispi* L.
- 13 Juffertje-in-het-groen *Nigella damascena* L. *semiplena*
- 14 Schildzaad *Alyssum saxatile* L. var. *compactum* Vilm. *albescens*
- 15 Kamille *Matricaria recutita* L.
- 16 Fluitekruid *Anthriscus sylvestris* (L.) Hoffm.
- 17 Klaproos *Papaver rhoeas* L.
- 18 Gladiool *Gladiolus segetum* Ker
- 19 Stokroos *Alcea rosea* L. *duplex rubra*
- 20 Tulp *Tulipa stellate* Hook. x *T. praecox* Ten.
- 21 Wijnruit *Ruta graveolens* L.
- 22 Klaproos *Papaver rhoeas* L. *semiplenum*
- 23 Witte lelie *Lilium candidum* L.
- 24 Stokroos *Alcea rosea* L. *plena coerulea*
- 25 Tarwe *Triticum aestivum* L.
- 26 Tulp *Tulipa clusiana* Vent. x *T. agenensis* DC.
- 27 Klein kruiskruid *Senecio vulgaris* L.
- 28 Daklis kruising *Iris sambucina* L. x *I. pallida* Lamk.
- 29 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *rubrum*
- 30 Stokroos *Alcea rosea* L. *plena rubra*
- 31 Tuinboon *Vicia faba* L.
- 32 Slaapbol 'Krupapaver' *Papaver somniferum* L. var. *fimbriatum* Loud. *purpureum*
- 33 Stokroos *Alcea rosea* L. *duplex lilacina*
- 34 Wintereik *Quercus petraea* (Matt.) Liebl.
- 35 Boerenpioen *Paeonia officinalis* L. *plena*



33a Schema van nr. 33

- 36 Kersen *Prunus avium* (L.) L.
 37 Abrikozen *Prunus armeniaca* L.
 38 Erwt *Pisum sativum* L.ssp. *sativum*
 39 groene Druiven *Vitis vinifera* L.
 40 Pruimen *Prunus domestica* L.
 41 Kornoeljes *Cornus mas* L.
 42 Aardbeien *Fragaria moschata* Duch.
 43 Perziken *Prunus persicus* (L.) Batsch
 44 'Gehoornde Oranjeappel' *Citrus aurantium* L.

Vogels:

- a Distelvink *Carduelis carduelis* L.
 b Koolmees *Parus major* L.

Vlinders:

- c Tijger (mot) *Spilosoma lutea* (Hufn.)
 d Atalanta *Vanessa atalanta* (L.)
 e Grote vos *Nymphalis polychloros* (L.)
 f Grote beer *Arctia caja* (L.)
 g Dagpauwoog *Inachis io* (L.)

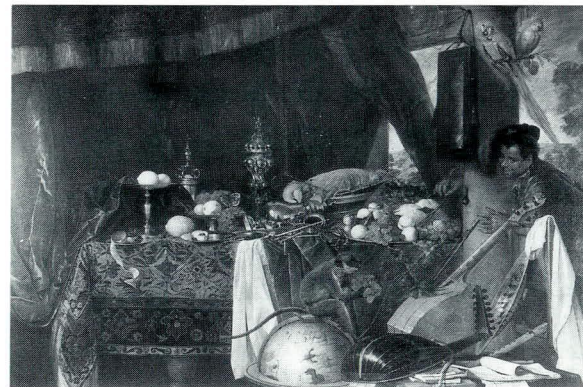
Overige insecten:

- h Muskusbok *Aromia moschata* (L.)
 i Aardhommel *Bombus terrestris* L.
 j Neushoornkever *Oryctes nasicornis* (L.)
 k Akkerhommel *Bombus agrorum* Fabr.
 l rups Nachtpauwoog *Saturnia pavonia* (L.)
 m rups Groot koolwitje *Pieris brassicae* (L.)
 n Meikever *Melolontha melolontha* (L.)

Slak:

- o Bosslak *Cepaea nemoralis* (L.)

Opvallende verschijningen in het boeket vormen de vruchtjes van de goudsbloem, de vruchten (kruisbes, kers), de granen (tarwe in twee variëteiten), de groen-



33b JAN JANSZ DE HEEM

ten en de keukenkruiden (krulandijvie, tuinboon als bloeiende plant, wijnruit) en de inheemse planten (ratelaar — een halfparasiet, margriet, kamille, fluitekruid, klapproos, kruiskruid, eik).

De keuze van deze soorten en van de erwtepeulen en de 'gehoornde' oranjeappel met bloesem is karakteristiek voor Jan Davidszoon de Heem.¹ Eén der kersen is afgekloven. De vogels en de meikever zijn in de vlucht afgebeeld, de onderste vogel vliegt in de richting van een rups.

De witzilveren tazza waarvan de drinkschaal een glanzende rand heeft, is een waar stukje ambachtskunst. De steel stelt Silenus voor, die over een panter heenstaat en zijn jonge leerling, de god Bacchus, optilt. Bacchus heft de drinkschaal boven zijn hoofd. De voet van de tazza is versierd met druivetrossen, de onderzijde van de schaal met putti.

Terwijl bij Jan Davidsz de Heem de kleuren zich vaak in een centrum concentreren tot een maximale intensiteit, is hier een andere weg bewandeld. De witte roos vormt een lichtend middelpunt, van waaruit de kleuren naar buiten toe donkerder worden, vooral in tinten rood. Dit is niet alleen een kwestie van belichting. De Heem heeft geraffineerde kleurovergangen geschilderd. Zo vormt de okergele, zachte spiegeling aan de rechterkant van de vaas een overgang tussen het heldere wit van de reflectie van de atelierruit en de felle kleur van de oranjeappel. De weerkaatsing van de oranjeappel in het tinnen bord vormt samen met een glaskers op datzelfde bord een overgang tussen de oranjeappel zelf en het oranjerode kleed. Het sterke chiaroscuro schept een sfeer van geheimzinnigheid. Het boeket heeft minder beweging dan de meeste andere grote bloemstukken van De Heem, die veel heen-en-weerbewegingen bevatten. Wel is het levendig en los geschilderd. Alle bloemen hebben een plaats in een organisch geheel, terwijl ook iedere bloem op zich minutieus, gedetailleerd en zacht geschilderd is. Deze schilderwijze is karakteristiek voor De Heems latere werk uit de vroege jaren zeventig.

Een voor Jan Davidsz ongewoon beeld is het oriëntaalse kleed met de fluwelen doek. De doek is wel op een De Heem-achtige manier gedrapeerd, dat wil zeggen dat hij het ruitvormige patroon van het oosterse kleed herhaalt. Dit deel van de compositie zou het werk van Jan Janszoon de Heem kunnen zijn, die een aantal malen een oosters tapijt in zijn pronkstilleven toepaste. Een voorbeeld daarvan is een groot pronkstilleven uit 1691 (afb. 33b).² Ook in dat schilderij vinden we Jan Davidszoon-achtige elementen als de kreeft op de tafel. De hemelbol is zo gedraaid, dat het



33C JAN JANSZ DE HEEM

sterreteken Kreeft duidelijk zichtbaar is. Het is niet uitgesloten, dat Jan Jansz ook in enkele onderdelen van het boeket uit dit 'Bloemstuk met tazza en vogels' de hand had. Het schilderij bevat vrij veel repentirs (veranderingen in detail), vooral verschuivingen van bloemen om beter aan te sluiten bij de overige vormen en kleuren.³ De stijl van het boeket en van sommige bloemen doet wel iets denken aan een bloemstuk van Jan Janszoon in het Norton Simon Museum in Pasadena, dat aan Jan Davidszoon wordt toegeschreven (afb. 33c).⁴

De witte lelie in de top is een symbool van zuiverheid, reinheid en eenvoud, van Maria en Christus. Men kan haar opvatten als een antithese van de tazza met heidense, bacchantische motieven en het kostbare kleed, die onder op het schilderij voorkomen.

Als de perziken bedoeld zijn als betekenisdragers, zijn twee heel verschillende duidingen mogelijk. In de eerste plaats zijn perziken en abrikozen vanwege hun kleur, hun zachte huid en hun vorm tekens van vleeselijke lusten,⁵ net als pruimen, die het alleen om hun vorm zijn. De harde pit belichaamt dan de harde waarheid. Voor de perzik is echter ook een totaal andere duiding mogelijk, die hier overweging verdient. Behalve de open vrucht en de pit is hier namelijk de kern van de pit — het eigenlijke zaad — afgebeeld, iets wat zelden het geval is. Zo kan de perzik op grond van haar driedeling in vruchtvlees, pit en zaad (de kern) in

christologische zin een verbeelding van de Heilige Drievuldigheid zijn. In dit verband kan een perziktak met bladeren en vruchten de betekenis van oprechtheid en waarheid krijgen, waarbij het blad met de tong te vergelijken is en de vrucht met het hart. Als woord en daad overeenstemmen — hier zitten ze aan dezelfde tak — is sprake van ware oprechtheid. De eigentijdse bronnen, die van deze betekenissen melding maakten, waren vrij algemeen bekend.⁶

Later bracht Jan van Huysum de witte lelie in verband met de eenvoud van het hart en het vertrouwen in God, die zorgt voor alles wat een mens nodig heeft. Op een van zijn schilderijen staat een boekje met onder andere lelies in een vaas met een ingegraveerde tekst uit het Hooglied.⁷

JAN JANSZ DE HEEM
(Antwerpen 1650 — na 1695
Antwerpen)

34 PRONKSTILLEVEN
MET DOORKIJK OP
EEN BOERDERIJ

Doek, 82 1/2 x 107 1/2 cm

Getekend rechts boven in bruin:

J. De. heem. f

Particuliere verzameling

Herkomst:

Verzameling Khakenko, Kiev, catalogus 1899, nr. 326, met afb. in album;

Veiling Helbing, München, 28-4-1932, nr. 196, met afb.;

Veiling Kende, Wenen, 9-11-1932, nr. 37, met afb.;

Veiling Flechtheim, Helbing & Paffrath, Düsseldorf, 11-3-1933, nr. 40, met afb.;

Matthiessen Galerie, Gotenburg (1939);

Veiling Bukowski 402, Stockholm,

2-11-1976, nr. 13, pl. 4.

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

Veca 1986, p. 90 afb. 32.

Opmerkingen:

Het schilderij wordt in alle catalogi en overige literatuur opgevat als een werk van Jan Davidsz de Heem.

Van het schilderij zijn enkele versies van navolgers bekend:

Een doorkijk met geboomte, op de juwelenkist ook een roemer en citroenen en een aantal kleinere verschillen. (Dit schilderij is mij alleen van een foto bekend.)

— Doek, 107 1/2 x 141 cm (vergroet), later verkleind tot 97 x 128 1/2 cm.

Kunsthalle, Hamburg, museumcatalogus 1921, nr. 311;

Kunsthandel Habersstock, Berlin;

Kunsthandel D. Katz, Dieren (ca. 1936);

Veiling Charpentier, Parijs, 7-12-1950, nr. 29, met afb., verzameling N. Katz;

Veiling Parijs, 11-12-1969, nr. 18, met afb.

In de handel als Cornelis de Heem.

— Doek, 99 x 122 cm, Israel Museum,

Jeruzalem, inventarisnummer

M-2006-11-52: zonder doorkijk, het gordijn verder naar rechts getrokken en met twee grote kwasten en een aantal kleinere verschillen, links achter een later ingeschilderde aap.



1 De Gehoornde oranjeappel vinden we bij Commelyn 1676, p. 26, afb. Fol. 26 (gravure van Cornelis Kick); vergelijk Segal 1983a, p. 106, nr. 1, met afb.

2 Doek, 171 x 262 cm, getekend *Johannes de Heem Fecit A° 1691*, Broodhuis, Brussel, inventarisnummer K 1878/5. De datum is meestal gelezen als 1641 en het werk werd traditioneel toegeschreven aan Jan Davidsz de Heem. Glück (1933, p. 250) leest 1641 en schrijft het werk toe aan Andries Benedetti. Greindl (1956, p. 105; 1983, p. 128) meent ten onrechte dat het een werk uit de eerste helft van de negentiende eeuw is. De Mirimonde (1971, pp. 288 afb. 47, 290-294) geeft de juiste datum en toeschrijving. Een ander werk met een oosters kleed dat waarschijnlijk Jan Jansz de Heem toegeschreven kan worden is in het Museum voor Schone Kunsten in Boedapest: paneel, 95 1/2 x 77 cm, getekend *Johannes de Heem f.*, inventarisnummer 3931; tentoonstellingscatalogus Wausau etc. 1989, nr. B21, met afb.

3 Een tulp (26) en de slaapbol rechts daarvan (29) zijn verschoven, de witte lelie is gecorrigeerd, een tweede oranjeappel weggenomen.

4 Inventarisnummer F.73.6.P, doek, 67,3 x 55,2 cm, (gedeeltelijk?) vals getekend en gedateerd *J.D. Deem/1654*; museumcatalogus 1989, p. 71 afb.

5 Segal 1983a, pp. 30-31.

6 Plutarchus, *Isis en Osiris*, 68; Camerarius 1595, embleem 44 (diverse herdrukken); Ripa-Pers 1644, pp. 590-591; en andere bronnen, vergelijk Segal 1983a, p. 40.

7 Segal 1990, pp. 114 afb., 240-242, nr. 67, met bronnen.

Een met een bronsgroen kleed bedekte tafel staat in de hoek van een kamer en beslaat de gehele breedte van het schilderij. Een doorkijk linksboven in de achterwand biedt uitzicht op een boerderij in een vlak landschap met bomen onder een bewolkte lucht. De rechterrand van het venster is gedeeltelijk afgebrokkeld. Links onttrekt een rood gordijn met een kwast de vensteropening deels aan het zicht. In de haaks op deze achterwand staande muur is rechts een nagel geslagen. Op de tafel liggen een oranjeappel, druiven, twee meloenen waarvan één aangesneden is, twee tinnen borden, een zilveren, met een cherub versierde kan op zijn kant en lambertsnoten. Op het linkerbord liggen walnoten en een moot meloen, op het rechter een halve citroen, waarvan de deels afgehaalde schil in een krul naar beneden hangt. Links van de meloen staat een zilveren tazza waar kersen, een perzik en een citroen op liggen. Een wit servet hangt deels over de achterzijde van de drinkschaal heen. Rechts achter de tazza staan een *façon-de-Venise* glasbokaal met een glazen deksel, gevuld met witte wijn en een fluitglas met rode wijn. Daar rechts voor staat een spijltjesmand met druiven, perziken, een vijg, walnoten in hun bolster en een appel. In totaal komen vijf variëteiten druiven op het schilderij voor. Een grote zilveren schaal leunt schuin tegen een blauwe juwelenkist met een witte franjerand. In het slot van deze kist steekt een sleutel, die met een rose lint aan een sleutelbos met een lakstempel vastzit, en erop ligt een rode kreeft.

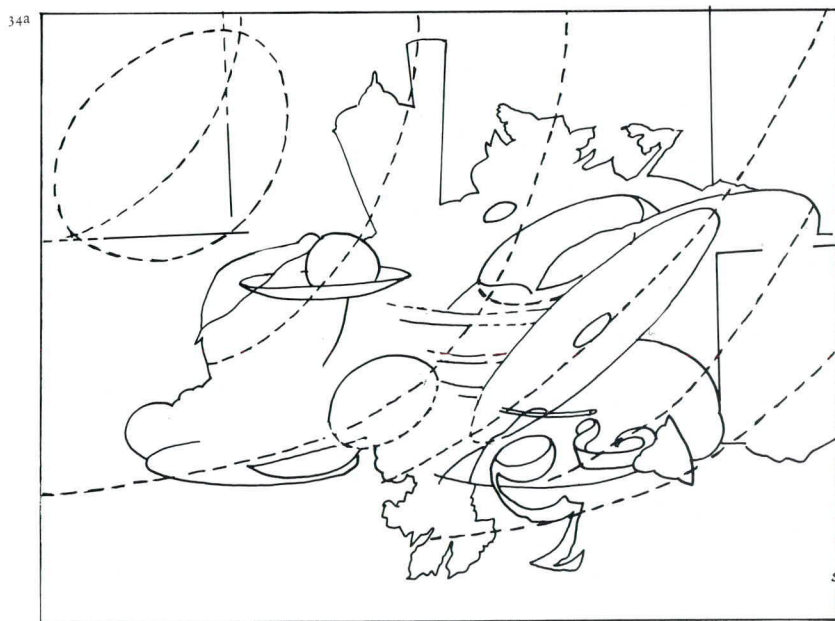
De horizon van de doorkijk valt logisch samen met die van het stillevens en ligt iets onder de vloeistofspiegel in

het glasbokaal. De compositie volgt een aantal denkbeeldige, zwak gebogen lijnen, die ongeveer evenwijdig aan elkaar en aan de diagonaal van linksonder naar rechtsboven lopen. Herhaling zien we vooral in ellipsoïde vormen (afb. 35a). De meloen, de kreeft en de citroenschil hebben, zoals gewoonlijk in de De Heemstillevens, een functie in de compositie. De krullen van de citroenschil parafraseren de rondingen elders. Het enigszins hoekig vallende servet kan gezien worden als een tegenbeweging van de lijn, die de achterzijde van de kreeft met de juwelenkist maakt en de hoekige lijn, die langs de onderrand van het tinnen bord en de op zijn kant liggende kan omhoogloopt.

Hoewel de compositie veel lijkt op die van de alge-



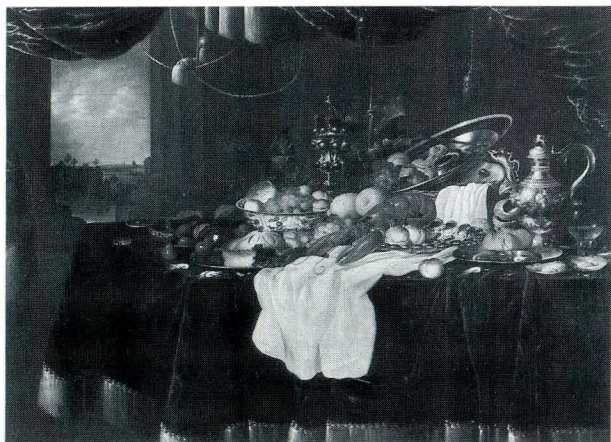
34b IAN IANSZ DE HEEM



meen geaccepteerde pronkstillevens van Jan Davidsz de Heem, zijn er enkele argumenten die twijfel doen rijzen aan de traditionele toeschrijving van het schilderij aan deze kunstenaar. De signatuur is a-typisch: de J en de f verschillen van de gebruikelijke vorm en de krul aan de h is groter dan gewoonlijk. De compositie is niet volledig in balans, onder meer door de tazza die dicht op de andere objecten geschoven is. De belichting is gelijkmatig over het hele schilderij verdeeld. De kleuren zijn enigszins gedempt. Ook de afwerking van een aantal details, zoals de bladeren, lijkt te verschillen van wat men doorgaans bij Jan Davidszoon ziet.

Het werk kan toegeschreven worden aan Jan Jansz de Heem. Deze schilderde meermalen een dergelijke doorkijk met een gordijn links en tegen de rechterzijde van de vensteropening groeiende wijnranken.¹ Een vergelijkbare compositie van Jan Janszoon geeft afb. 34b. Dit schilderij heeft een aantal voor deze schilder typische kenmerken, zoals de glimlichten op de

34a *Compositieschets*
van nr. 34



34C ANDRIES DE CONINCK

metalen en de bladeren, die als vlakke, vloeiende hellingen uitgevoerd zijn.²

De zilveren kan en de grote schotel lijken een op elkaar passende eenheid te vormen.³ Waarschijnlijk schilderde Jan Davidszoon de Heem een soortgelijke compositie in de jaren vijftig, die dan het 'principael' van dit werk zou zijn. Van dit 'Pronkstilleven met doorkijk op een boerderij' bestaan namelijk niet alleen enkele versies, maar ook een aantal schilderijen die op de compositie zijn terug te voeren, zoals een werk van Andries de Coninck (afb. 34c).⁴ Jan Davidszoon de Heem was nu eenmaal het grote voorbeeld voor andere zeventiende-eeuwse stillevenschilders, die versies en kopieën naar zijn werk maakten. De Coninck kan zijn doek in ieder geval niet op dat van Jan Janszoon gebaseerd hebben, want toen hij in 1659 stierf, was Jan Jansz pas negen jaar oud.

¹ Bijvoorbeeld: paneel, 54 x 74 cm, getekend *J.-De heem f.*; part.verz.; tentoonstellingscatalogus 's-Gravenhage 1982, nr. 43, met afb.

² Doek (op paneel bevestigd), 67 x 77,2 cm, getekend *J. D heem f.*, Fitzwilliam Museum, Cambridge, inventarisnummer M.47, museumcatalogus 1960, p. 58, pl. 25 (als Jan Davidsz de Heem); Warner 1928, nr. 46a met afb.; Grimm 1988, pp. 228, 230 afb. 171 (als Alexander Adriaenssen).

³ Vergelijk Segal 1988a, pp. 154 afb., 156, 157, 158 afb., 178 afb., 185.

⁴ Doek, 136½ x 170 cm, J. Paul Getty Museum, Malibu (Californië), inventarisatienummer 78.PA.218, gesigneerd; veiling Frederik Muller, Amsterdam, 15-11-1938, nr. 22. De schotel en liggende kan komen voor op andere pronkstilleven van Andries de Coninck, bijvoorbeeld: doek, 120 x 180 cm, gesigneerd, Jacob Freres Gallery, New York.

CORNELIS DE HEEM (Leiden 1631 - 1695 Antwerpen)

35 VRUCHTENFESTOEN MET EEN CRUCIFIX

Doek, 72½ x 56½ cm

Getekend rechts boven in grijs:

C. DHeem. f.1654. (D en H ineen)

Alex Wengraf Gallery en Rafael Valls Gallery, Londen

Herkomst:

Verzameling Graaf Kaunitz, Wenen;

Verzameling Baron Imsen, Leningrad, omstreeks 1850;

Verzameling Boncza de Tomaszewski;

Verzameling Cels;

Veiling J. & A. Leroy, Brussel, verzameling Cels, 24-11-1922, nr. 21, met afb.;

Veiling Sotheby's, Londen, 6-12-1989,

Catalogus 1 nr. 75.

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur: geen.

Opmerkingen:

Rechtsonder op de beeldzijde enige Russische letters in witte verf.

Dit schilderij kan worden opgevat als

een versie van een werk van Jan Davidsz

(catalogusnummer 27).

Een festoen hangt met een blauwe strik aan een grote nagel in een uit forse steenblokken opgetrokken muur. Alleen rechtsboven zijn de voegen van de stenen zichtbaar. De festoen bestaat uit de volgende vruchten: druiven in drie variëteiten, perziken, oranjeappels met bloesem, een aubergine, een granaatappel, moerbeien, een pruim, glaskersen, een maïskolf en mispels. Op een stenen plint onder de festoen staat links een roemer met witte wijn met een broodje ernaast. Rechts staat een crucifix met een kronkelende adder (*Vipera berus*) aan de voet. Midden op de plint zit een smaragd-hagedis (*Lacerta viridis*) in aanvalshouding. De twee reptielen bedreigen elkaar.

De drieëntwintigjarige Cornelis heeft origineel werk geleverd. Zijn vruchtenfestoen is geen letterlijke herhaling van Jan Davidszons schilderij geworden. De schedel, het reliëf, de korenaren, de vijgen, de granaatappelbloesem, de bramen en de insecten heeft Cornelis weggelaten en hij heeft nieuwe vondsten geïntroduceerd: de hagedis, de takken perziken en oranjeappels, de aubergine, de maïskolf en de mispels.

De bochten van de slang vinden weerklank in de diverse krommingen binnen de festoen, extra benadrukt door de wijnranken. Het grootste deel van de constructielijnen convergeert in het ophangpunt. Dit in tegenstelling tot de compositie van Jan Davidsz, dat als voorbeeld diende (catalogusnummer 27) en waarin



de constructielijnen juist terzijde van het ophangpunt in een reliëf in de muur samenkomen (afbeelding 27a). Jan Davidsz heeft alle elementen in zijn schilderij met elkaar in verband gebracht door ze te betrekken in een spel van verschillende compositielijnen (afb. 27a) en door ze in kleur en in grootte op elkaar af te stemmen. Bij Cornelis is de band tussen de festoen en de voorwerpen op de plint minder hecht. De vlakverdeling is te zien als een losse ruit (de festoen) met aan weerszijden twee losse driehoeken (de roemer met het brood aan de ene kant, het crucifix aan de andere). De langwerpige barst in de granaatappel met haar duidelijk zichtbare zaden is een herhaling van de maïskolf en -korrels. De strik van de festoen is in vorm verwant aan het druiveblad ernaast. De schutbladen van de maïskolf herhalen de bladeren van de perzik in tegengestelde richting.

Een blonde toon domineert de compositie van Cornelis. Tinten lichtgeel en oker komen in alle elementen terug, ook in de voorwerpen op de plint, en bewerkstelligen zo een kleureenheid binnen het schilderij. Opvallend is het diepe lapis lazuli-blauw dat in de strik, in de druiven linksboven en — getemperd met wit — in de pruim en in de purperrode druiven rechts onder gebruikt is. Doordat de dominerende blonde toon op het doek van Cornelis qua kleurintensiteit niet met dit felle blauw overeenstemt, is de kleurschikking uitbundig. In de festoen van Jan Davidsz zijn de twee basistinten rood en groen zo ten opzichte van elkaar gebruikt, dat een evenwicht tussen koel en warm heerst. Het lapis in de strik van Jan Davidsz is tonaal afgestemd op de intensiteit van deze tonen rood en groen.

Cornelis heeft voor een paar verrassende lichteffecten gezorgd. Het stijklicht dringt soms tot achter de voorwerpen door. De granaatappel krijgt op de plaats van de diepste schaduw juist weer licht van achteren. Tussen twee druivetrossen schemert een doorkijkje op de moerbeien. En in de roemer schijnen de braamnoppen aan de van ons afgewende zijde door.

Eenzelfde symboliek van dood en opstanding als in het schilderij van Jan Davidsz is hier aanwezig. Brood en wijn en het crucifix zijn duidelijke verwijzingen. De slang en de hagedis kunnen beide *in bono* en *in malo* geïnterpreteerd worden, maar de plaatsing van de slang aan de voet van het crucifix wijst op een interpretatie *in malo*.¹ De confrontatie tussen de twee reptielen zou kunnen betekenen dat de hagedis hier juist een positieve betekenis heeft. Physiologus schildert de hagedis af als symbool van de Wederopstanding en als dier van het licht.²



35a CORNELIS DE HEEM

Dit 'Vruchtenfestoen met crucifix' draagt een signatuur, waarin de D en de H met elkaar verbonden zijn. Kennelijk is dit de signatuur waarmee Cornelis in zijn vroegste periode tekende. Twee andere werken van Cornelis dragen een dergelijke signatuur, beide eenvoudige vruchtenstukken.³ Afbeelding 35a toont één daarvan, recentelijk aangekocht door het Museum of Western Art in Tokio.

Samen geven deze drie schilderijen een beeld van het vroegste werk van Cornelis. In de tijd dat ze ontstonden, was hij nog niet tot volle rijpheid gekomen.

In 1656 schilderde Cornelis nogmaals een festoen, dat grote overeenkomsten vertoont in compositie en in de keuze van soorten en motieven.⁴

¹ Zie catalogusnummer 27.

² Physiologus, editie Curley (1942) 1979, pp. 66-67, cap. LI, 'On the Sun-lizard, that is, the Sun-eel'; editie Sbordone (1936) 1976, pp. 8-105; editie Seel (1960) 1987, p. 7, 'Von der Sonnen-Echse'.

³ Paneel, 45 x 73 cm, Museum of Western Art, Tokio; paneel, 19,7 x 22,8 cm, London, Rafael Valls Gallery, 1988 en in hetzelfde jaar te New York, Newhouse Gallery.

⁴ Paneel, 56 x 42 cm, gesignd en gedateerd, Veiling Sotheby's, Londen, 2-7-1986, nr. 162.

36 BLOEMEN IN EEN GLAZEN VAAS

Doek, 52,2 x 41,5 cm
Gesigeneerd rechtsonder in donkerbruin:
C. DE HEEM f
Kunsthandel K. & V. Waterman, Amsterdam, catalogus 1980, p. 19, met afb.

Herkomst:

Kunsthandel Novak, Praag 1899;
Národní Galerie, Praag, inventarisnummer o 2879, verkocht in 1968;
Kunsthandel Brienner [Silvano] Lodi, München, catalogus 1969, nr. 3 met afb.;
Kunsthandel Richard Green, Londen, catalogus Pictura, Maastricht 1977, nr. 24, met afb.;

Particuliere verzameling.

Tentoonstellingen:

Praag 1899, p. 38, nr. 8;
Praag 1963, nr. 61, met afb.;
Praag 1967, p. 38, nr. 39, met afb.

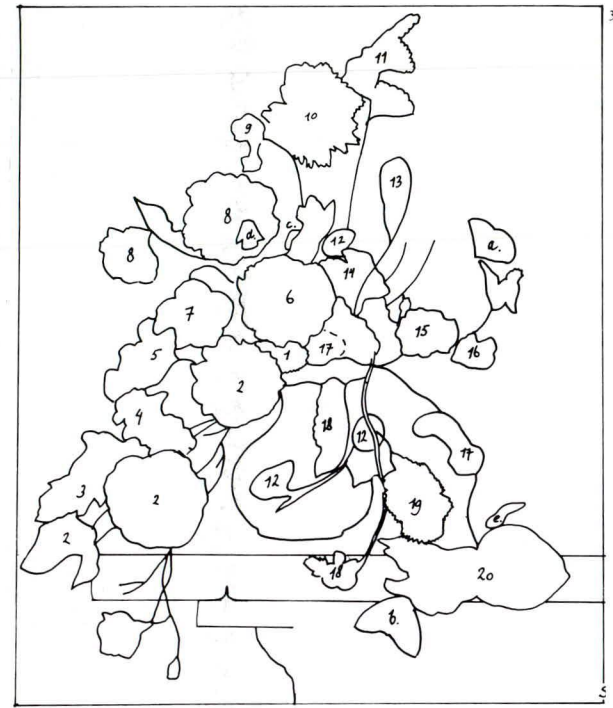
Literatuur:

Síp 1963, nr. 61, met afb.;
Síp 1967, p. 38, nr. 39, met afb.;
J.C. Ebbinge-Wubben in museumcatalogus Lugano 1969, p. 145, sub nr. 127;
Hairs 1985a, deel I, pp. 398 afb. 140, 399, deel II, p. 28 (onder 'Oeuvres attribuées'); 1985b, pp. 398 afb. 140, 399, 478 (onder 'Attributed works');
Segal 1987b;
Leclercq 1988, p. 94;
Hairs 1989, pp. 152 afb. 119, 153;
Segal 1990, pp. 218 afb. 53b, 219.



Op een stenen tafelblad staat een boeket in een façon-de-Venise vaas. Rond de hals van de vaas is een golvende rand van blauw glas aangebracht. Ook de halsoopening loopt golvend. Het boeket bestaat uit de volgende soorten (afb. 36a):

- 1 Goudsbloem *Calendula officinalis* L. *aurantiaca*
- 2 Koolroos *Rosa centifolia* L. ab *R. x provincialis* Mill.
- 3 Pronkboon *Phaseolus coccineus* L.
- 4 Kamperfoelie *Lonicera periclymenum* L.
- 5 Braam (vruchten) *Rubus fruticosus* L. coll.
- 6 Witte roos *Rosa x alba* L. *subplena*
- 7 Gele roos *Rosa foetida* Herrm.
- 8 York-en-Lancaster roos *Rosa damascena* Mill. cv. *Versicolor*
- 9 Lathyrus *Lathyrus odoratus* L. *albo-purpureus*
- 10 Slaapbol 'Dubbele krulpapaver' *Papaver somniferum* L. *fimbriatum semiplenum*
- 11 Moerasspirea *Filipendula ulmaria* (L.) Maxim.
- 12 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.
- 13 Monnikskap *Aconitum napellus* L.
- 14 Klein afrikaantje *Tagetes patula* L.
- 15 Franse roos *Rosa gallica* L. *duplex*
- 16 Egelantier *Rosa rubiginosa* L.
- 17 Moerbeï (vruchten) *Morus nigra* L.
- 18 Erwt (bloemen en peulen) *Pisum sativum* L.
- 19 Anjer *Dianthus caryophyllus* L. *plenus bicolor*
- 20 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *subplenum*



Verschillende vlinders en andere insecten verlevendigen het boeket:

- a Distelvlinder *Cynthia cardui* (L.)
- b Grote beer *Arctia caja* (L.)
- c Oorworm *Forficula auricularia* (L.)
- d Tuinhommel *Bombus hortorum* L.
- e Sluipwesp *Rhyssa persuasoria* (L.)

Veel algemene kenmerken van Cornelis' bloemstillevens zijn in dit werk aanwezig. Het boeket is driehoekig van vorm. Aan de basis van deze driehoek is een kleinere uitgespaard, zodat het onderste deel van de vaas zichtbaar blijft. Een diagonale as verbindt een paar opvallende bloemen. Er is een duidelijke topbloem en in de onderste hoeken van de driehoek bevinden zich 'hoekbloemen' in rode en roze tinten. Een opvallende witte bloem siert het midden, meestal een witte roos zoals hier. De voornaamste kleuren zijn tinten wit, roze, oranje en vermiljoen, die afsteken tegen blauwgroen loof. Hier en daar is een vlekje geel aangebracht, vaak in de vorm van een gele roos. Een aantal bloemen heeft lange, kronkelige kale stengels of takken, onder andere in de hoeken. De bloemen die van de toeschouwer weg buigen hebben meestal ook kale, duidelijk zichtbare stengels. De topbloem gaat altijd vergezeld van een minder opvallende bloem. Meestal

is dat een schermbloem maar hier een moerasspirea. Soms is er een derde topbloem.

Rozen maken altijd deel uit van het boeket. De roze, ronde Provenceroos ontbreekt nooit. Deze Provence-roos is eigenlijk een 'Gallica' of Franse roos, een variëteit tussen de Provenceroos en de Koolroos in. De bloem is in verschillende ontwikkelingsstadia uitgebeeld, van knop tot volle bloei. Ook de gele roos, een bepaalde vorm van de witte roos en de slaapbol zijn trouwe gasten. De laatste kan, zoals in dit bloemstuk, in verschillende variëteiten voorkomen. Enkele wilde planten — hier de moerasspirea en de kamperfoelie — en ook vruchten en peulen — in dit schilderij de bramen, de moerbeien en de erwten — zijn kenmerkend. Onder de bloemen figureren vaak de goudsbloem, het afrikaantje, de dagschone en de Capucijnerroos. De laatste komt in dit schilderij echter niet voor.

Het aantal soorten en variëteiten in Cornelis' schilderijen bedraagt voor de kleinere formaten (circa 40 x 35 cm) ongeveer vijftien, voor de grotere formaten (circa 60 x 50 cm) gemiddeld éénentwintig. Dit kan oplopen tot 28 soorten en variëteiten op een schilderij met afmetingen van 67½ x 55 cm.¹ Het aantal bloemen bepaalt zo de grenzen van het formaat van de doeken of panelen. Alle schilderijen van Cornelis die een formaat van 50 x 35 cm overschrijden, zijn op doek geschilderd. Kleinere werken hebben vaak een paneel als drager. Vlinders en insecten ontbreken nooit. De tuinhommel is een vaste bezoeker. Het boeket staat altijd in een glazen vaas met een duidelijk zichtbare ziel. Deze staat op een stenen blad met groeven, dat op een geprofileerde basis — een balustrade, een tafel of een voetstuk — rust. In de vaas zijn reflecties van een atelier raam zichtbaar. Deze en andere kenmerken kunnen aangewend worden bij het onderscheiden van de boeketten van Cornelis en die van zijn zoon David. De boeketten van David zijn gewoonlijk niet driehoekig maar meer afgerond van vorm, als een ellips of een ovaal en hebben een schuine hoofdas. De ruimte voor de vaas is bij David voller, de stengels zijn langer en meer gebogen maar minder kronkelig, de compositie is onrustiger, de atmosfeer harder en de kleuren zijn meer uitgesproken. Dit zijn natuurlijk geen absolute verschillen, want vele kenmerken overlappen elkaar, maar statistisch zijn zij bruikbaar. Een bloemstuk van Davids hand bevindt zich in het museum van Glasgow.²

De bloemstukken van Jan Davidsz en Cornelis hebben in het algemeen meer onderlinge verschillen. Cornelis nam de composities van zijn vader als voorbeeld maar zijn bloemstukken hebben wel een eigen, specifieke stijl. Enkele kenmerken van Jan Davidsz's bloemstuk-

ken zijn de ovale of ronde symmetrische boeketten, de grote formaten, een veelheid aan soorten, het gebruik van korenaren, het grote aantal insecten en waterdruppels naast een kenmerk als een satijnachtige glans in combinatie met koele kleuren.

Het is niet makkelijk de boeketten van Cornelis te dateren omdat geen enkel gedateerd bloemstuk van zijn hand bekend is. Wel zijn ruim twintig andere typen stillevens gesigneerd en gedateerd. Uit overeenkomsten met deze gedateerde werken kan men deduceren dat de meeste bloemstukken tussen 1657 en 1660 gemaakt zijn.

Opvallend is dat slechts in minder dan een derde van Cornelis' boeketten een tulp voorkomt, terwijl deze bloem in een zeventiende-eeuws bloemstuk zelden ontbrak. Soms werd de tulp uitdrukkelijk gebruikt om connotaties met het begrip Vanitas op te roepen en zo als waarschuwing te dienen. Tulpen en tulpebollen werden namelijk in de periode vóór 1640 lange tijd als een duur en prestigieus object beschouwd.

Als het in Cornelis' bedoeling heeft gelegen om in dit schilderij een bepaalde symboliek tot uitdrukking te brengen, dan zou dit die van de keuze tussen goed en kwaad kunnen zijn.³ Het lijkt alsof hij een dag-en-nacht metafoor heeft gebruikt. De slaapbol en de kamperfoelie zijn nachtbloemen. De eerste produceert morfine, de tweede geurt 's nachts sterk. De andere bloemen zouden de dag kunnen verbeelden, bijvoorbeeld de dagschone, waarvan de bloemen 's morgens open gaan en zich 's middags weer sluiten. Mogelijk benadrukken de vlinders, symbolen van de Verlossing, dit contrast: de Grote beer zit op de slaapbol en de Distelvlinder op de uitgebloeide roos.

36a Schema van nr. 36

¹ Doek, gesigneerd, in 1987 bij kunsthandel Heide Hübner, Würzburg.

² Doek, 62,5 x 50,8 cm, gesigneerd (maar veranderd in *J.D. DE HEEM*), Glasgow Art Gallery, inventarisnummer 96; MacLellan Bequest; toegeschreven aan Cornelis de Heem in de museumcatalogus *Dutch and Flemish, Netherlandish and German Paintings* (H. Miles), Glasgow 1981, deel I, p. 64 nr. 96, deel II, p. 50 afb. nr. 96; een zelfde toeschrijving bij Hairs 1985a, deel I, p. 399, deel II, p. 28, Hairs 1985b, pp. 399, 478.

³ Segal 1986.

Een stenen plint bevindt zich voor een muur met een aanzet van een nisboog rechts en een donkere partij links. Een brede lichtbaan, waarin een aantal lijnen van het invallend strijklicht geschilderd is, loopt in het midden over de muur.² Op het blad ligt een blok steen waarop een roemer staat. Rond het glas hangt een bloemenkrans. Deze bestaat uit de volgende soorten (afb. 37a):

37 EEN BLOEMENKRANS OM EEN GLAS: DE LOF VAN DE WIJN

Paneel, 39,1 x 33,3 cm

Gesigneerd rechts op de plint in zwart:
C DE HEEM. f

Particuliere verzameling

Herkomst:

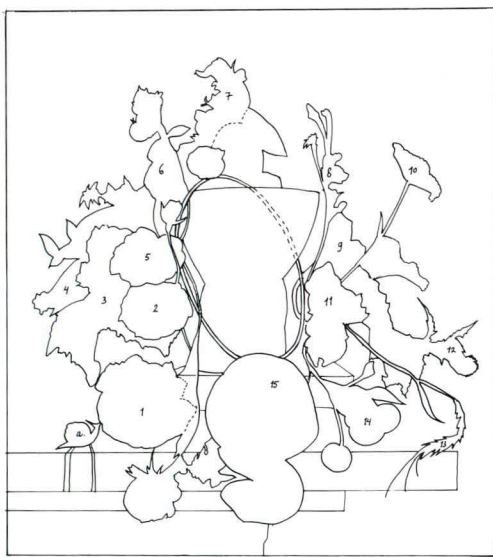
Verzameling Merian Frischmann, tot
1891.¹

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

Segal 1990, p. 219, n. 9.

- 1 Provenceroos *Rosa x provincialis* Mill.
- 2 Witte roos *Rosa x alba* L.
- 3 Slaapbol (blad en knoppen) *Papaver somniferum* L.
- 4 Bitterzoet *Solanum dulcamara* L.
- 5 Gele roos *Rosa foetida* Herrm.
- 6 Aardbeien *Fragaria moschata* Duch.
- 7 Kamperfoelie *Lonicera periclymenum* L.
- 8 Perzikbladklokje *Campanula persicifolia* L.
- 9 Klimop *Hedera helix* L.
- 10 Hondspeterselie *Aethusa cynapium* L.
- 11 Egelantier *Rosa rubiginosa* L.
- 12 Kruldistel *Carduus crispus* L.
- 13 Tarwe *Triticum aestivum* L.
- 14 Glaskersen *Prunus cerasus* L. cv. *Caproniana*



37a Schema van nr. 37

Naast de kersen parelen enkele waterdruppels. Voor de roemer ligt een aangesneden citroen, waarvan de deels afgehaalde schil in een krul naar beneden hangt. Rechts van de Provenceroos zit een bosslak.

De voorwerpen zijn gecomponeerd binnen een imaginaire driehoek. De korenaar kromt zich als het ware om de rechterpunt daarvan. Door de tak aardbeien, de gele roos, de witte en de Provenceroos loopt een denkbeeldige verticale lijn. Een tweede, evenwijdig lopende lijn verbindt de kamperfoelie, de roemer en de citroen, een derde het perzikbladklokje, de egelantier en de kersen.

Naast verticale compositielijnen gebruikt Cornelis verticale vormherhalingen. Dit zijn steeds ronde vormen boven elkaar. De grote bloem van de Provence-roos bevindt zich recht boven zijn kleinere knop, die over de rand van de plint hangt. De citroen ernaast vormt met zijn afkrullende kapje dat over de plintrand hangt een tweede paar van cirkelvormen en echoot de roos met haar knop.

Alle opvallende bloemen in de krans zijn in paren gekoppeld.³ De gele en de witte roos bevinden zich vlak boven elkaar. In een dergelijke constellatie zijn ook de twee bloemen van de egelantier gerangschikt. De krans is gevlochten rond een tak klimop, die een ellips in de compositie introduceert. Deze vorm herhaalt zich in de gladde noppen van de berkemeier. De kannaalden van de korenaar vinden weerklank in andere sprietige vormen in het schilderij: in de meeldraden van de kamperfoelie, in de kelktanden van de Provenceroos, de aardbei en het perzikbladklokje, in de stempeltjes van het bitterzoet en in de stekels van het distelblad. De windingen van het slakkehuis zijn te zien als een inverse vormherhaling van de citroenschil, de met de punt naar voren stekende citroenschil als een negatief van de ingedrukte Provenceroos. Ook in de krommingen van de korenaar en de citroenschil, en omgekeerd in die van de bladeren kunnen we het principe van herhaling terugvinden.

In de kleurencompositie is eveneens een driehoek te onderscheiden, gevormd door tinten groen waarbinnen fellere kleuraccenten opvallen. Het geel is in de citroen en in de Gele roos opvallend en komt in minder grote partijen terug, in de stengel van de klimop en bij de aanhechting van de bloemblaadjes van de Provence-roos en de egelantier. Rode accenten vinden we in de aardbeien linksboven, die in balans zijn met de kersen rechtsonder en in de egelantier, die de Provenceroos tegenwicht biedt.

Cornelis werkte tevens mee aan een krans van Jan Davidsz (afb. 37b).⁴ Tussen deze schilderijen bestaan vele

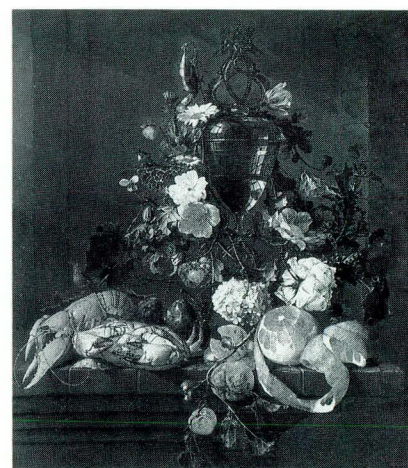
overeenkomsten. Beide hebben eenzelfde soort driehoekige compositie, een nis in de achtergrond, een glas op een verhoging en op meerdere plaatsen binnen de compositie voorkomende, kleine rode kleuraccentjes. Ook stemt een aantal soorten overeen, bijvoorbeeld de Provenceroos, de kamperfoelie en de gebogen korenaren en zijn er veel kleine wilde bloemen. Van Cornelis zijn enkele kransen bekend, maar geen gedateerde.⁵ Alle gaan zij terug op het schilderij met een krans, dat hij samen met Jan Davidszoon bedacht en uitvoerde (afb. 37b). Het glas staat hierin altijd op een verhoging in de vorm van een spanen doos of een steenblok. Een citroen met afhangende schil ontbreekt nimmer en vaak staat er een Chinese schotel met aardbeien. Later werkt Cornelis dit type compositie nog verder uit (afb. 37c).⁶ De krans is nu om een facon-de-Venise glasbokaal gedrapeerd. De wijze van schilderen van het glaswerk is goed vergelijkbaar. Cornelis heeft hier zes overeenkomstige soorten bloemen weergegeven.

De constructie van de achtergrond van deze 'Bloemenkrans om een glas en vruchten' lijkt op die in een pronkstilleven uit 1665.⁷ En ook een 1671 gedateerd werk van hetzelfde type als afb. 37c is met deze krans in verband te brengen (pp. 47, afb. 18). Ook heeft de plint hier grote gleuven, zoals die op veel latere werken van Cornelis voorkomen. Vergelijking maakt waarschijnlijk dat deze bloemenkrans in de tweede helft van de jaren zestig ontstaan is.

Mogelijk is het idee van een bloemenkrans om een glas een eigen inventie van Cornelis. Het ontstaan van dit type compositie is op verschillende bronnen terug te voeren. Vanaf het begin van de zeventiende eeuw ziet men citroenschillen in stillevens over, om of in glazen hangen. Jan Davidsz en Cornelis de Heem en ook Pieter de Ring schilderden takken laurier, klimop of wijnranken rond glazen.⁸ Misschien bestaat er ook een verband tussen de kransen om schedels in schilderijen en emblemen en de kransen om glazen. Zij bevatten namelijk dezelfde soorten: laurier, klimop en korenaren. Eveneens valt aan een thematische ontwikkeling vanuit de cartouche te denken. In 1651 schilderde Jan Davidsz een cartouche rond een nis, waarin een berkemeier staat. (catalogusnummer 21). Als Cornelis inderdaad via schilderijen met cartouches op het idee kwam om een krans rond een glas te schilderen, spelen mogelijk ook de in Jan Davidszoon's schilderij voorkomende eucharistische connotaties hier een rol.



37b JAN DAVIDSZ DE HEEM



37c CORNELIS DE HEEM

1 Drie etiketten op de achterkant: 1) '1891 von Merian Frischmann sel. / n° 13 De Heem, Blumenstück / (guter Gemälde Prof J.J. Burckhardt) / Emil Bischoff'; 2) (tekst en nummer moeilijk leesbaar): '80'; 3) 'N° 12 / Hoch 12 Breit 12 1/2 Zoll / gemacht von Joh: David de Heem / von Utrecht / geb. 1600 gestorben 1674'; links onder een ongeïdentificeerd lakstempel.

2 Een dergelijke constructie van de muur op de achtergrond komt ook in andere werken van Cornelis voor, bijvoorbeeld: 1) doek, 51 x 72 cm, gesigneerd en gedateerd 1660, Kunsthandel Lorenzelli, Bergamo 1986; tentoonstellingscatalogus 1986, p.89 nr. 31 met afb.; 2) paneel, 23,7 x 34 cm, gesigneerd en gedateerd 1665, particuliere verzameling; en 3) doek, 64 x 52 1/2 cm, gesigneerd, particuliere verzameling (afb. 37c).

3 Er is een pentimento rechts van het perzikbladklokje; één bloem was oorspronkelijk naar voren gewend. Mogelijk is dit veranderd om geen opvallende bloem binnen de compositie te isoleren.

4 Doek, 41 1/2 x 39 1/2 cm, getekend J.D. De Heem R., David Koetser Gallery, Zürich; Segal 1990, pp. 102 nr. 53 met afb., 217-219.

5 Doek, 62 1/2 x 53 cm, gesigneerd, Gemädegalerie Alte Meister, Dresden, inventarisnummer 1224; museumcatalogus 1982, p. 201 met afb.; 2) doek, 67 x 55 cm, gesigneerd, Richard Green Gallery, Londen 1987; 3) doek, 71 x 60 cm, gesigneerd, Nationalmuseum Stockholm, inventarisnummer NM 454; museumcatalogus 1990, p. 163 met afb.; 4) doek, 66 x 51 1/2 cm, Kunsthandel David Koetser, Zürich en Kunsthandel Richard Green, Londen 1980; 5) doek, 61 1/2 x 45 1/2 cm, gesigneerd, Castle Museum, Norwich (bruikleen van British Rail Pension Fund). Het laatste schilderij heeft een soortgelijke compositie, maar met een boekje in plaats van een krans.

6 Noot 2, nr. 3.

7 Noot 2, nr. 2.

8 Een voorloper van afb. 37b is een doek van Jan Davidszoon de Heem uit 1667 (afb. 25b). Hier hangt een krans van laurier om een berkemeier op een verhoging. Cornelis schilderde een krans van klimop en korenaren om een roemer op een spanen doos: doek, 48,2 x 40,2 cm, Galleria Lorenzelli, Bergamo, catalogus 1971, nr. 26.

DAVID CORNELISZ
DE HEEM
(Antwerpen 1663 — vóór 1714
Antwerpen)

38 STILLEVEN MET
OESTERS

Paneel, 33,7 x 24,2 cm
Getekend rechts onder: D. DE HEEM
(H en M verbonden)
National Gallery, Londen, inventarisnummer 2582
Museumcatalogi: onder meer *National Gallery Catalogues — The Dutch School* (N. McLaren), 1960, pp. 152-153 (als David Davidsz de Heem); *National Gallery — Illustrated general catalogue* 1986, p. 266, met afb.; 1991, p. 165, pl. 146 (als David Davidsz de Heem); *The Dutch School*, 2^e druk (C. Brown), 1991, pp. 165, pl. 146.

Herkomst:

Veiling William Theobald, Londen, 10-5-1851, nr. 43 (als De Heem); gekocht door Clarke voor 21 pond;
Verzameling Captain Charles Spencer Ricketts;
Veiling verzameling Charles Spencer Ricketts, Christie's, Londen, 5-7-1895, nr. 660 (als Jan Davidsz de Heem);
Verzameling George Bonnor, Brighton; gekocht door Leeson voor 76 guineas;
Verzameling George Salton, Londen;
Nagelaten door George Salton aan het museum in 1910.

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

Furst 1927, pp. 74-75, 187, afb. tegenover p. 187 (als David I de Heem);
Ward 1928, pp. 92-93, nr. 41c met afb. (als David I de Heem);
Tolkowsky 1937, p. 230, afb. xc (als David I de Heem);

Van Gelder 1950, p. 90 (sub nr. 33) (als David I de Heem);
Greindl 1956, pp. 172-173 (als Jan Davidszoon de Heem) [niet in uitgave 1983];
Grant 1962, p. 33 (als David Davidsz de Heem);
Wilenski 1960, deel I, p. 571;
Hairs 1965, p. 385; 1985, deel II, p. 30 (als Jan Davidsz de Heem);
Lewis 1973, p. 36 (als David Davidsz de Heem);
Wright 1976, p. 87 (als David Davidsz de Heem);
Grimm 1988, p. 243 (als David II de Heem);
Segal in catalogus David Koetser Gallery, Zürich 1989, sub nr. 12;
Segal 1990, p. 219.



In een grijze stenen nis waarvan de welving maar niet de omliggende muur zichtbaar is, ligt een vloerplaat op een vooruitspringend front, beide met kleine beschadigingen. Drie grote oesters liggen in het midden van de nisvloer. Daaromheen gegroepeerd zijn een tak glaskersen, een tak met een oranjeappel en jonge vruchtjes, een tak met lambertsnoten, een deels geschildte, hele citroen en een dun citroenschijfje. Vooraan kruipt een bosslak (*Cepea nemoralis*). Achter staat een façon-de-Venise vleugelglas, waarvan de conische cuppa met een laagje rode wijn gevuld is. Om het glas is een krans gevlochten van klimop (*Hedera helix*), tarwe (*Triticum aestivum*), dagschone *Convulvus tricolor*, driekleurig viooltje (*Viola tricolor*), longkruid (*Pulmonaria officinalis*) en maagdepalm (*Vinca minor*). Behalve tarwe en dagschone zijn al deze soorten inheems.

De driehoekige, bijna symmetrische compositie herinnert aan die van Davids vader Cornelis de Heem en gaat terug op diens schilderijen met een krans bloemen rond een wijnglas (vergelijk catalogusnummer 37). Dit is één der vroegste werken van David de Heem, vermoedelijk tussen 1680 en 1685 geschilderd. Van David Cornelisz de Heem is geen gedateerd werk bekend dat met zekerheid aan hem kan worden toegeschreven. Toch meen ik mij een voorstelling van zijn ontwikkeling te kunnen maken. Daarbij ga ik ervan uit, dat Davids stilistische ontwikkeling overeenkomsten vertoont met die van zijn vader Cornelis, van een zachtere naar een meer grafische schildertrant. Bij David gaat dat gepaard met sterkere kleurcontrasten (vergelijk catalogusnummer 39). Afb. 38a geeft een voorbeeld van een later werk.¹

Dit kwalitatief goede schilderij werd lange tijd toegeschreven aan de vader van Jan Davidsz de Heem, David I de Heem, van wie men meende dat het een uit-



38a DAVID DE HEEM

mentend schilder was, die in 1632 overleden zou zijn. Thans is echter bekend, dat hij in al in 1612 stierf en niet schilderde. Van Gelder (1950) dateerde dit werk omstreeks 1630. Later werd het aan een denkbeeldige broer van Jan Davidsz toegeschreven, die David Davidsz de Heem ofwel David II de Heem zou heten.² De hand van de jonge David is echter duidelijk herkenbaar, wat bijvoorbeeld blijkt bij vergelijking van het viooltje met dat in afb. 39b.

1 Doek, 63 1/2 x 52 cm, getekend D DE HEEM (D en M verbonden), Trafalgar Galleries, Londen.

2 F. Meijer beschouwt dit schilderij als een werk van een andere navolger van Cornelis de Heem (volgens Brown in de museum-catalogus van 1990, zie boven), een visie die Brown terecht niet deelt.

39 BLOEMGUIRLANDE

Doek, 54 x 66 cm

Getekend rechts onder in donkerbruin:

D. DE HEEM (H en M verbonden)

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, inventarisnummer 287

Museumcatalogus: *Verzeichnis der Gemälde, Großherzoglich Hessisches Landesmuseum in Darmstadt* (F. Back), 1914, p. 154 met facsimile signatuur, pl. III.

Herkomst:

In 1829 door de erfprins van Hessen voor 66 gulden gekocht en geschonken aan zijn vader Groothertog Ludwig I.

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

Von Wurzbach 1906, deel I, p. 655 (als David Davidsz de Heem);

Van Gelder 1950, p. 90 (sub nr. 33) (als David I de Heem);

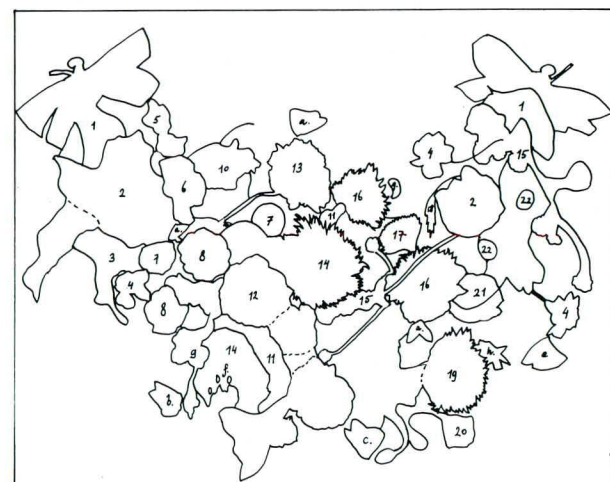
Hairs 1955, p. 142 n. 640 (toegeschreven aan Cornelis de Heem);

Bott 1966, pp. 94-96, afb. 12 (als navolger Jan Davidsz de Heem);

Grimm 1988, p. 243.

Tegen een bijna effen, donker grijsbruin geschilderde muur hangt een guirlande met blauwe strikken aan twee nagels. De guirlande is opgebouwd uit de volgende soorten (afb. 39a):

- 1 Klimop *Hedera helix* L.
- 2 Sierkool *Brassica oleracea* L. var. *acephala* DC. f. *plumacea* Alef.
- 3 Hop *Humulus lupulus* L.
- 4 Klein afrikaantje *Tagetes patula* L.
- 5 Amandelbloesem *Prunus dulcis* (Mill.) D.A. Webb
- 6 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *semiplena*
- 7 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.
- 8 Gele roos *Rosa foetida* L.
- 9 Pronkboon *Phaseolus coccineus* L.
- 10 Kamperfoelie *Lonicera periclymenum* L.
- 11 Koolzaad *Brassica napus* L.
- 12 Provenceroos *Rosa x provincialis* L.
- 13 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *plenum album*



39a Schema van nr. 39

- 14 Slaapbol 'Krulpapaver' *Papaver somniferum* L. *fimbriatum semiplenum album*
- 15 Braam *Rubus fruticosus* L. agg.
- 16 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *pseudoplenum rubrum*
- 17 Goudsbloem *Calendula officinalis* L.
- 18 Tarwe *Triticum aestivum* L.
- 19 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *pseudoplenum roseo-rubrum*
- 20 Dille *Aethusa cynapium* L.
- 21 Damascener roos *Rosa x damascena* Mill. *duplex*
- 22 Pruim *Prunus domestica* L.

- a Satijnvlinder *Leucoma salicis* (L.)
- b Koolwitje *Pieris brassicae* (L.)
- c Atalanta *Vanessa atalanta* (L.)
- d Parelmoervlinder *Issoria lathonia* (L.)
- e Kleine vos *Aglais urticae* (L.)

- f Zwarte wegmier (3) *Lasius niger* (L.)
- g Aardhommel (2) *Bombus terrestris* L.
- h Sabelsprinkhaan *Tettigonia viridissima* L.

Aan de bloem van de slaapbol rechts onder kleven vier waterdruppels. De bramen zijn in verschillende ontwikkelingsstadia afgebeeld. De bladeren van de braam zijn gedeeltelijk verschrompeld, zoals in de natuur tijdens de vruchtzetting in de herfst het geval is. Een blad van de roos is aangevreten. Opvallend is het aantal va-

riëteiten van de slaapbol in een bloemstuk als dit; hieruit blijkt dat in het begin van de achttiende eeuw belangstelling ontstond voor de veelvormigheid, die kwekers konden bewerkstelligen.

De guirlande vertoont sterke kleurcontrasten, met wit, rose en rood als de meest in het oog springende kleuren. De donkere achtergrond versterkt deze contrasten, te meer daar de randen van de kroonbladen zelden transparant zijn en er dus geen sprake is van geleidelijke kleurovergangen. Het doek is niet gegrond met wit krijt, zoals de meeste stillevens van de zeventiende eeuw, maar met lijnolie met een omberkleurig aardpigment, waarop plaatselijk een rode bolus als onderkleur is afgezet. Het blauw bestaat vermoedelijk uit een laag azuriet op smalt in plaats van lapis lazuli op smalt, zoals bij Jan Davidszoon en de vroegere schilderijen van Cornelis.

Waarschijnlijk is dit schilderij omstreeks 1700 geschilderd. De ontwikkeling uit vroeger werk loopt mogelijk via bloemstukken met enkele identieke soorten bloemen en insecten (afb. 39b).¹ Davids latere, meer hoekige stijl is op dezelfde manier af te leiden (afb. 39c). In latere stillevens paste hij een rode bolus als onderkleur toe over het gehele oppervlak van zijn schilderij.²

Zoals gebruikelijk voor werk van David Cornelisz de Heem bestaat over de toeschrijving van dit schilderij enige verwarring.

1 Doek, 45 x 35 1/2 cm, getekend D. DE HEEM (H en M verbonden), Kunsthandel Heide Hübner, Würzburg & Rafael Valls Gallery, Londen.

2 Doek, 49 x 35 1/2 cm, getekend D. DE HEEM (D en M verbonden), Rafael Valls Gallery, Londen, catalogus 1986, nr. 16, met afb.



39b DAVID DE HEEM



39c DAVID DE HEEM

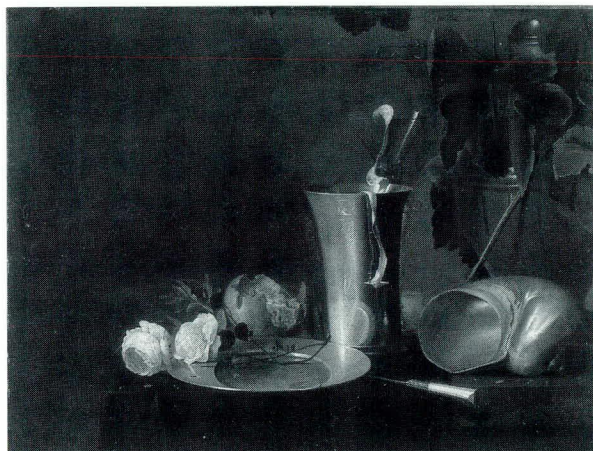
GUILLIAM GABRON
(Antwerpen 1619 — 1678
Antwerpen)

Guilliam Gabron werd in 1619 in Antwerpen geboren als zoon van een handelaar in schilderijen. In 1640 werd hij als meester-schilder in het gilde opgenomen. Later bracht hij enige tijd in Italië door. Zijn werk werd door De Bie (1661) hoog geprezen.¹ Gabrons oeuvre bestaat uit fruitstukken, jachtstillevens en vooral pronkstillevens. Uit zijn latere werk spreekt enige Italiaanse invloed, onder meer in de als tafelleed gebruikte oosterse tapijten.²

40 STILLEVEN MET ROZEN EN EEN SCHELP

Doek, 54,5 x 70,2 cm
Getekend rechts onder: *g. gabron / f.*
Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen, inventarisnummer 486
Collections du Chevalier Mayer van den Bergh — Catalogue des tableaux exposés dans les galeries de la Maison des Rois Mages, Rue de l'Hôpital, 19, à Anvers, p. 179, nr. 95, met facsimile signatuur; Museum Mayer van den Bergh — Schilderijen, Handschriften, Tekeningen (J. de Co), Antwerpen 1978, pp. 68, 240 facsimile signatuur

Herkomst:
Verzameling Mevrouw Beeckman, Hamme;
Aangekocht van Mevrouw Beeckman in 1892 voor 375 francs.



Tentoonstelling:
Antwerpen 1978, p. 11, nr. 12.

Literatuur:

Greindl 1983, p. 354, nr. 1;

Grimm 1988, p. 242.

Opmerking:

Van dit schilderij bestaat een versie zonder kan, waarschijnlijk van een andere hand:

doek, 53½ x 63½ cm;
Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam, nr. 38 (als Sant Acker);
Verzameling Pierre Lamy, Parijs;
Kunsthandel Seiferheld & Co., New York, catalogus 15, Autumn 1968, nr. 37, met afb. (als Jan Davidsz de Heem);
Veiling Sotheby's, Londen, 23-6-1982, nr. 4 (als Jan Davidsz de Heem).

Voor een neutrale, grijsbruine achtergrond staat een tafel met een olijfgroen kleed. Op de tafel ligt een tinnen bord met een tak koolrozen (*Rosa centifolia*) en een schijfje citroen. Achter het bord ligt een opengedroogde granaatappel en in het midden staat een gegraveerde zilveren beker. Daarachter staat, half verborgen, een vergulde bekerschroef, waarop een berkemeier gemonteerd is. Verder liggen er een mes met een heft van parelmoer, een broodje en een gepolijste turboschelp. Verspreid over de tafel liggen pitten en zaadjes. Uit de berkemeier hangt een iets uitgedroogde citroenschil over de zilveren beker heen. Rechts achter staat een bruine, eenvoudig versierde aardewerk kruik met een tinnen deksel en omkranst door wijnloof.³

De achtergrond is opgebouwd uit voor deze kunstenaar karakteristieke lange vegen in bruin over grijs. In de door een denkbeeldige driehoek ingesloten objecten vooraan overheerst een zilverachtig grijze toon, die zich voortzet in de rozen en in de huid van de granaatappel. De rijke schakeringen tussen grijswit en donker bronsgroengrijs zijn in een combinatie van een vloeiend penseel en glacis uitgevoerd, wat het beeld zowel een monumentale eenvoud als frisheid verleent. Daarbij zorgen de roze en rode tinten voor een zekere spanning.

Dit schilderij herinnert aan De Heems werk uit de jaren dertig, in het bijzonder aan het stilleven uit 1634 (catalogusnummer 6) waarin ook een afhangende uitgedroogde citroenschil voorkomt. De door Gabron hier gebezigde schildertrant werpt vragen op naar de toeschrijving aan Jan Davidsz de Heem van een aantal schilderijen met een zekere stijlverwantschap.⁴

¹ De Bie 1661, p. 517.

² Bijvoorbeeld in een 1652 gedateerd werk: doek, 119 x 152 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inventarisnummer 144.

³ Wellicht is de kruik een latere aanvulling.

⁴ Vergelijk Bergström 1988, afb. 6, 8-12, 14.

JORIS VAN SON
(Antwerpen 1623 — 1667
Antwerpen)

Joris van Son werd in 1623 in Antwerpen geboren. Het is niet bekend van wie hij leerde schilderen maar het is duidelijk dat hij de invloed van Jan Davidsz de Heem onderging. De gildeboeken vermelden vijf leerlingen van Joris van Son. Zijn derde zoon, Jan Frans van Son, geboren in 1658, werd ook kunstschilder. Joris overleed in 1667. Naast enkele bloemstukken, fruitstukken, festoenen en cartouches schilderde hij vooral pronkstillevens.¹

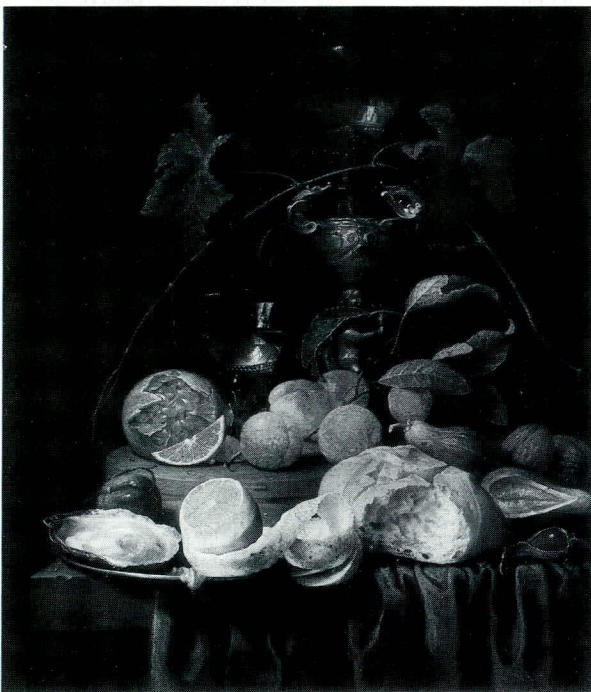
**41 FRUITSTILLEVEN MET
OESTERS**

Doek, 39 x 53 cm
Getekend rechts boven op een grijs ste-
nen schildje in donkerbruin:
J / VAN SON / 1659
Particuliere verzameling

Herkomst:
Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam, ca-
talogus Antiekbeurs, Delft 1982, p. 108
afb.;
Particuliere verzameling, Oostenrijk;
Kunsthandel Charles Roelofs, Amster-
dam, catalogus 1989 nr. 4, met afb. en ca-
talogus EFAF, Maastricht 1989, p. 112 afb.



Tentoonstelling:
Amsterdam & Braunschweig 1983, nr. 41,
met afb.
Literatuur:
Segal 1983a, pp. 79, 86 afb., 128 nr. 41
met afb.; Engelse editie pp. 74, 86 afb.,
122 nr. 41 met afb.;
Tableau 5 nr. 5 (1983), p. 353 afb. (met als
datering 1654);
Tableau 12 nr. 1 (1989), p. 37 afb.



41a JORIS VAN SON

Voor een neutrale achtergrond staat een deels met een bronsgroen kleed bedekte tafel. Op de tafel liggen kersen, citriums, groene en purperen druiven, walnoten en lambertsnoten. Op een tinnen bord waar een broodje tegen leunt, liggen drie oesters. Erachter staan een roemer met witte wijn en een fluitglas met rode wijn.

De zachtgele tonen van de oesters verbinden de gelen van het broodje en de citrusvruchten, die aan weerszijden van het bord liggen. De zilverig grijze tinten van de oesterschelpen zijn op hun beurt verbonden met die van de vruchten en bladeren rondom. Dit gebruik van tonaal op elkaar afgestemde kleuren, waarbij in de vruchten gele en grijze tinten een relatief belangrijke rol spelen, is karakteristiek voor het werk van Van Son. Naast het gebruikte palet zijn ook de contouren zacht. Insecten ontbreken of spelen bij hem een ondergeschikte rol. Een kenmerkend trekje is het groepje over de tafelrand afhangende kersen.

Dikwijls zijn de vruchten ingesloten onder een al dan niet denkbeeldige boog. In een aantal gevallen wordt die door vruchtentakken gevormd. Een sprekend voorbeeld toont afb. 42a uit 1658.² We zien dat enkele elementen uit dit wat vroegere schilderij herhaald werden. Het idee van een berkemeier op een spanen doos is ontleend aan Jan Davidsz de Heem (vergelijk afb. 16b).

¹ Voor een uitvoeriger levensbericht met bronnen: Segal 1983b.

² Doek, 55 1/2 x 46 cm, getekend en gedateerd, Worcester Art Museum, Worcester (Mass.), tentoonstelling Worcester 1983-84, nr. 32, met afb.

CARSTIAN LUYCKX
(Antwerpen 1623 — na 1670)

Carstian Luyckx werd in 1623 in Antwerpen geboren.¹ Van 1639 tot 1642 was hij bij de stillevenschilder Philip de Marlier in de leer, daarna bij Frans Francken III. In 1644-1645 werd hij ingeschreven bij het gilde. In 1646 benoemde de koning van Spanje hem tot hofschilder. In enkele schilderijen werkte hij samen met David Teniers de Jonge en in een later werk ook met Nicolaes van Veerendael. Luyckx schilderde bloemstukken, fruitstukken, festoenen, guirlandes en cartouches met bloemen, pronkstilleven, jachtstilleven en vogelstilleven. Behalve van Jan Davidsz de Heem heeft Luyckx ook invloed van Frans Snyders ondergaan.

42 STILLEVEN MET
HANSJE-IN-DE-KELDER

Paneel, 34,8 x 49,6 cm
Getekend links op de plint in witbeige:
Cars. Luckx. f
Particuliere verzameling

Herkomst:

Galleria Lorenzelli, Bergamo, catalogus
1971, nr. 10, met afb.;
Particuliere verzameling, Frankrijk.

Tentoonstellingen:

Bergamo 1971, nr. 10, met afb.;
Amsterdam & Braunschweig 1983, nr.
32, met afb.

Literatuur:

Segal 1983a, pp. 72, 124 nr. 32 met afb.;
Engelse editie pp. 67, 118.



Voor een neutrale achtergrond staat een houten tafel, deels met een paarsbruin kleed bedekt. Erop liggen een gelobde zilveren tazza (of Hansje-in-de-kelder) op zijn kant, een broodje, een Chinese kom met fruit en een aantal losse vruchten: twee variëteiten druiven, een abrikoos, oranjeappels waarvan één half doorgesneden is, een citroen, een pruim en perziken.

Mogelijk is het schilderij voor een speciale gelegenheid geschilderd; een Hansje is immers een teken van zwangerschap (zie catalogusnummer 15). Het feit dat het Hansje hier op zijn kant ligt, zou erop kunnen wijzen dat de zwangerschap achter de rug is. In dat geval zouden de vruchten een uitdrukking van vruchtbaarheid kunnen zijn. Het brood en de druiven vertegenwoordigen het geloof.

Luyckx schilderde een ander, rechtopstaand Hansje in een pronkstilleven met krakelingen, rozijnen en vijgen,² waarschijnlijk motieven van de vasten, met brood en wijn als eucharistische symbolen.

¹ Zijn naam wordt op verschillende manieren geschreven, bijvoorbeeld als Christiaan of Kerstiaan Luyckx of Luyks. De kunstenaar signeerde op diverse wijzen, maar zijn voornaam steeds als Carstian, zijn achternaam meestal als Luckx, en ook als Lukx, Luickx en Luyckx. Ten onrechte zijn een aantal *K. LVX* gesigndeerd vanitas-stilleven aan Carstian Luyckx toegeschreven (Segal 1988c).

² Paneel, 57 x 49 cm, getekend, voorheen kunsthandelaar P. de Boer, Amsterdam; een ten dele overschilderde vroegere toestand van het schilderij (met een tafelkleed en een sinaasappel) bij Vroom 1980, deel I, p. 113 afb. 150.

PIETER DE RING
(Ieper ca. 1615 — 1660 Leiden)

Pieter de Ring moet omstreeks 1615 in Ieper (Vlaanderen) geboren zijn. Zijn ouders verhuisden naar Leiden. Daar werd De Ring in 1648 bij het gilde ingeschreven, nadat hij reeds enkele werken op zijn naam had staan. Hij zou bij Jan Davidsz de Heem in de leer geweest zijn, maar wanneer is onbekend. De Ring overleed in 1660. Naast fruitstukken en pronkstillevens schilderde hij ook enkele bloemstukken, festoenen, cartouches en Vanitas-stillevens.¹



43 PRONKSTILLEVEN MET
EEN KREEFT

Gesigneerd met een ring rechts voor op het tafelblad

Doek, 100 x 85 cm

Rijksmuseum, Amsterdam, inventarisnummer A 335 (voorheen 2034)
Museumcatalogi: onder meer 1809, p. 257; *Alle schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam — Volledig geïllustreerde catalogus* (P.J.J. van Thiel et al.), Amsterdam & Haarlem 1976, p. 476, met afb.

Herkomst:

Kabinet Adriaan Leonard van Heteren, 's-Gravenhage;
Geërfd door A.L. Gevers, Rotterdam;
Met een verzameling aangekocht van Gevers door het museum in 1809.

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

Moes & Van Biema 1909, pp. 149, 163;
Von Wurzbach 1911, deel 2, p. 459;
Bye 1921, afb. tegenover p. 72, p. 76;
Warner 1928, pp. 164-165, nr. 77 met afb.;
Pavière 1962, p. 51;
Bénézit 1966, deel 7, p. 256;
Bol 1969, p. 301-302 met afb. 277;
Lewis 1973, p. 60;
Bergström et al. 1977/1979, p. 210 afb.;
Kinder 1979, pp. 30, 31 afb. 5, 32;
Segal 1988a, pp. 157, 160 afb. 8.6, 161, 218 n. 54.

Voor een grijze zuil, die zichtbaar is doordat het ervoor hangende donkergrijze gordijn met een koord met kwast is opgebonden, staat een tafel. Een blauw fluwelen kleed met zilvergalon en een franjerand bedekt het blad grotendeels.

Op de tafel liggen links een krab op zijn rug, een oranjeappel aan een tak met een jonge vrucht en een aangesneden citroen met een krullend afhangende schil. Schuin rechts daarachter staat een zilveren zoutvat, versierd met lovers, bloemen en drie op de bovenrand zittende duiveltjes. Een Chinees schaaltje met twee schijfjes citroen en een zilveren bokkepootlepel rust enigszins schuin op de duivelschouders. Over de tafelrand hangt een tak met kersen. Achter een tinnen bord met twee oesters ligt een tros groene druiven. Midden achter staan een gebombeerde pronkbokaal van verguld zilver met een arend als versiering op de top van de deksel en een fluitglas. Over een open meskoker met een paars lint eraan en drie oesterschelpen heen ligt een grote kreeft met een zeepok op de rug. Achter de kreeft staat een spijltjesmand met perziken, waarvan er één is opengesneden, en drie variëteiten druiven. Schuin achter de mand liggen een meloen en een mes, waarvan alleen het zilveren heft zichtbaar is, daarvoor een broodje en een gouden ring met een piramidevormige doorzichtige steen.

Soms volgde Pieter de Ring de thema's van Jan Davidszoon op de voet (vergelijk catalogusnummer 17). Ook hij werkt met trucs als vormherhaling, hier bij de dwarse inkepingen van de kreeft en het brood, bij de concentrische vormen van de oesters en de open perzik en bij de kwast van het gordijn en de deksel van de pronkbokaal. Maar er zijn opmerkelijke verschillen. Bij De Ring is de deksel van de bokaal vaak met een vogel versierd, in dit geval een adelaar. Hetzelfde motief komt in ander werk van De Ring en in dat van zijn navolgers terug.² Andere, steeds terugkomende motieven zijn de zuil, de krab op zijn rug, de aangevreten kers, dunne citroenschijfjes en de tafel met een gegolfd profiel.

Het kleurgebruik van De Ring is persoonlijk: hij werkt met sterke accenten. Tegen het diepe blauw van het tafelkleed steken de rode kersen en de kreeft, de gele citroen en de oranjeappel af. Tegelijk zijn er zachte kleurovergangen elders, bijvoorbeeld in het zilvergalon van het kleed. Het blauw van het kleed is hier, evenals in andere schilderijen van De Ring, verwerkt als achtergrondkleur in de oesterschelp om een parelmoer-effect te bereiken. De perzik heeft een grijze onderkleur. De druiven bieden dikwijls een enigszins glazige aanblik.

Vooral in zijn vroege werk lijkt De Ring ook beïnvloed door Willem Claesz Heda, met wie hij soms samenwerkte. In zijn vroege Vanitas-stillevens toont hij zich echter onafhankelijk in zijn compositie en keuze van de objecten.³ Al met al is Pieter de Ring een van de meest interessante en persoonlijke kunstenaars van de kring rond De Heem. Het is dan ook niet verwonderlijk dat een deel van zijn werk op naam van Jan Davidsz de Heem staat, een groot pronkstilleven uit de Wallace Collection in Londen bijvoorbeeld.⁴ Vreemd, dat De Ring in een aantal publikaties als een der zwakste persoonlijkheden van de De Heem-navolgers wordt afgeschilderd.⁵

JOHANNES HANNOT

(Leiden ca. 1628 — na 1683 Leiden)

Johannes Hannot werd in 1650 lid van het gilde in Leiden. Tussen 1663 en 1683 trad hij meermalen op als hoofdman van het gilde of als deken (1664, 1665, 1677, 1678).¹ Behalve schilder van portretten, fruitstukken en pronkstillevens was hij wijnhandelaar. Hij moet in goeden doen zijn geweest.²

44 PRONKSTILLEVEN MET GLASBOKAAL

- ¹ Voor uitvoeriger biografieën met bronnen: Moes 1888 en Kinder 1979, pp. 27-28. Kinder noemt als vroegst gedateerd werk een schilderij uit 1650; thans zijn enkele werken bekend met dateringen vanaf 1645 en mogelijk zelfs 1643 (een onzekere toeschrijving).
- ² Vergelijk De Ring: doek, 105,5 x 84,2 cm, getekend met monogram, Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, inventarisnummer 632, collectiecatalogus 1972, pp. 72, 245 afb.; Segal 1988a, nr. 43, afb. p. 158.
- ³ Bijvoorbeeld: doek, 105,6 x 81,7 cm, gesigneerd en gedateerd 1650, Bodemuseum, Berlin, inventarisnummer 918; museumcatalogus 1976, p. 70; tentoonstellingscatalogus Dresden etc. 1983, nr. 141, met afb.
- ⁴ Doek, 128 x 139,7 cm. Over de oorspronkelijke signatuur, waarvan nog resten herkenbaar zijn, is een valse Jan Davidsz de Heem-signatuur geplaatst, inventarisnummer P 107, museumcatalogus 1979, p. 112, met afb. (als Jan Davidsz de Heem).
- ⁵ Bye 1920, p. 75, noemt De Ring 'De Heems beste leerling'. Vorenkamp 1933, pp. 67-68: 'een slaafs navolger'; Bergström 1956, p. 216: 'De Ring seems to have been a somewhat uninteresting and impersonal character.'



Doek, 78,8 x 92,8 cm
 Getekend links op de plint: *J. Hannot*,
 waarover een latere valse signatuur
I D Heem in donkerbruin
 Musée des Beaux-Arts, Lille, inventaris-
 nummer 914
 Museumcatalogi: 1862, nr. 93; 1893,
 (J. Lengart), nr. 383; *Grands noms, gran-
 des figures du Musée de Lille*, deel II, *Do-
 nation d'Antoine Brasseur Musée des
 Beaux-Arts de Lille* (H. Oursel), 1981, pp.
 75-76, met afb.

Herkomst:

Verzameling Antoine Brasseur;
Schenking verzameling aan het museum
in 1885.

Tentoonstellingen:

Valenciennes 1918, p. 155;
Bordeaux 1978, p. 94, nr. 38, met afb.

Literatuur:

Van Lerijs 1880, p. 242;
Greindl 1956, pp. 104, 172; 1983, pp.
126-127, 361 nr. 67;
Bénézit 1976, deel 5, p. 455;
Segal 1988a, pp. 161, 218 n. 66.

Opmerkingen:

In 1978 bracht röntgenonderzoek aan
het licht dat onder de valse signatuur de
oorspronkelijke gelezen kon worden.
Alle catalogi en literatuur daarvoor (en
Greindl 1983) geven Jan Davidsz de
Heem als maker.

Een houten tafel, deels bedekt met een olijfgroen
kleed met een goud- en zilverkleurige franjerand, staat
voor een muur met een nis, waarvoor links een grijze
zuil op een hoge voet staat. Op de tafel ligt een gelobde
zilveren schotel met garnalen, een opengebroken per-
zik en een partje oranjeappel. Een gelobde zilveren
tazza (of Hansje-in-de-kelder) ligt rechts ernaast op
zijn kant, schuin naar achteren gewend. Op een tinnen
bord ligt een aangebroken vruchtenpastei met een
'schoorsteentje', waarop een geribde en een halve
oranjeappel liggen. Achter staan een *façon-de-Venise*
vleugelglas met een conische, met glasdruppels ver-
sierde cuppa en een geribde *façon-de-Venise* glasbo-
kaal, die beide met rosé gevuld zijn, naast een fluitglas.



44a JOHANNES HANNOT

Uit een scheefstaande spijltjesmand rechts achter
hangt een servet over de tafelfrand naar voren, waarop
een grote, gekookte kreeft ligt en een huisvlieg (in te-
genovergestelde richting) zit. In de mand liggen perzi-
ken, kweeperen, walnoten in hun bolster, druiven en
pruimen in twee variëteiten, kersen en een open gra-
naatappel. Op een tinnen bord rechts voor ligt een tak
abrikozen, op een van de druivetakken zit een ata-
lanta.

Het werk van Hannot vertoont zoveel verwantschap
met dat van Pieter de Ring, dat het zeer wel denkbaar
is dat de laatste zijn leraar was. Ook in Hannots werk
zijn kleurcontrasten belangrijk. Daarnaast bevat dit

schilderij een aantal voor Hannot typerende kenmer-
ken als de perzikpitten met rafelige resten vruchtvlees,
de langwerpige waterdruppels en de atalanta midden
boven. Ook hij past vormherhalingen toe, hier in de
lobben van het zilver, de perziken en de geribde oran-
jeappel en in de kreeft, de garnalen en de vlieg. Een on-
geveer even groot schilderij van Hannot uit 1656, dat
een sterke verwantschap met dit 'Pronkstilleven met
glasbokaal' vertoont, bevindt zich in het Museum De
Lakenhal te Leiden, maar staat op naam van Pieter de
Ring (afb. 44a).³ Vreemd is dat niet, want de Ring schil-
derde vaak als enige signatuur een ring en op genoemd
schilderij is een ring afgebeeld. Daarbij komt dat de
oorspronkelijke signatuur gedeeltelijk is weggepoetst.
Het is denkbaar dat de ring aangeeft dat een deel van
het werk door Pieter de Ring is uitgevoerd, al was
Hannot in 1656 allang een onafhankelijk lid van het
gilde.

Ook andere schilderijen van Hannot dan die uit Lille
en Leiden werden voor werk van Jan Davidsz de Heem
of van Pieter de Ring gehouden. Zo kreeg een schilde-
rij, dat zich thans in het Rheinisches Landesmuseum
te Bonn bevindt, net als dit doek uit Lille een valse De
Heem-signatuur.⁴

Ringen komen niet alleen op door Pieter de Ring ge-
maakt werk voor. Behalve bij Johannes Hannot is er
ook een afgebeeld op een schilderij van diens Leidse
tijdgenoot Harmen Loeding (zie p. 44). Loedings werk
staat soms heel dicht bij dat van Johannes Hannot en
van Pieter de Ring, en is vaak voor een De Ring of een
Jan Davidsz de Heem aangezien.

1 Obreen 1883, deel 5, pp. 213, 246-253.

2 In 1665 verhuurde hij een etalage tegenover het raadhuis aan de
kunstverzamelaar en maecenas Johan de Bie.

3 Doek, 97 1/2 x 77 1/2 cm, getekend J.../F 56, inventarisnummer 373;
museumcatalogus 1983 (M.L. Wurfbain), p. 274, met afb. (als Pie-
ter de Ring); voor de toeschrijving: Segal 1988a, p. 217 n. 67.

4 Doek, 47 1/2 x 64 cm, getekend J. Hannot, A° 54, inventarisnummer
35.256, museumcatalogus 1982, pp. 208-209, met afb.; Segal
1983a, nr. 44, met afb.

JACOB MARRELL
(Frankenthal 1613/14 — 1681
Frankfurt am Main)

Jacob Marrell werd in 1614 of eind 1613 geboren in Frankenthal (Duitsland). In december 1624 verhuisde hij met zijn ouders naar Frankfurt am Main. Hier kwam hij in 1627 bij Georg Flegel in de leer. In het begin van de jaren dertig vestigde Jacob zich in Utrecht, waar hij in 1636 als leerling in het gilde werd ingeschreven. Gedurende de twee hieraan voorafgaande jaren had hij al een aantal bloemstukken onder eigen naam gemaakt. In de periode van de tulpomanie maakte hij enkele tulpenboeken, die tot de mooiste in hun soort behoren. In 1641 trad hij in het huwelijk met Catharina Eliot. Na haar dood in 1649 keerde Jacob terug naar Frankfurt, waar hij in 1651 hertrouwde met Johanna Sibylle Heimius, de weduwe van de beroemde graveur Matthäus Merian. Zijn stiefdochter Maria Sibylle Merian en Abraham Mignon werden zijn leerlingen. Samen met hen vestigde Marrell zich rond 1659 weer in Utrecht. Verschillende malen ging hij terug naar Frankfurt om zich er in 1679 voorgoed te vestigen, tot hij in 1681 overleed. Behalve schilder was hij handelaar in schilderijen.

Marrell is het meest bekend om zijn bloemstukken maar schilderde ook enkele fruitstukken, vanaf 1650 enkele cartouches — onder meer één met een stadsgezicht en één met een portret in het midden —, enkele pronkstillevens en stillevens met wild. Zijn werk toont de invloed van de Utrechtse schilders Roelandt Savery en Balthasar van der Ast, en later van Jan Davidsz de Heem, met wie hij waarschijnlijk tijdens zijn bezoeken aan Utrecht in contact kwam. Marrell kopieerde enkele werken van De Heem en vermeldde dat in de signering: *ab Heem*.

45 PRONKSTILLEVEN NAAR DE HEEM

Doek, 101½ x 134½ cm

Getekend op de tafelrand rechts: *J. Marrellus fecit ab Heem* AN 1649 in Vtrecht, later veranderd in *J. de Heem adt vivum* AN. 1649 in Vtrecht (deze signatuur volgens catalogus 1937)

Cannon Hall Museum, Barnsley; National Loan Collection Trust (London)
Museumcatalogi: National Loan Collection Trust, London 1937, p. 45, nr. 19, met facsimile signatuur; *Cannon Hall Museum — The William Harvey Collection of Dutch and Flemish paintings*, p. 9, nr. 16, met afb.

Herkomst:

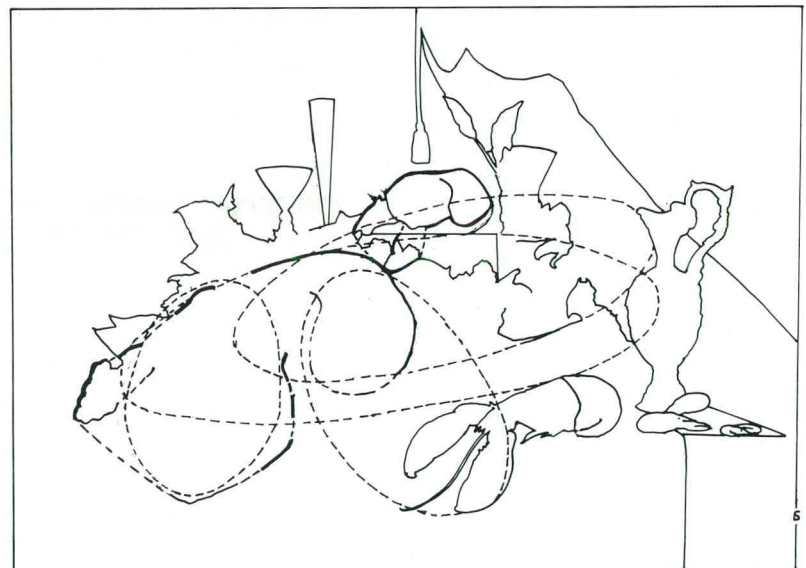
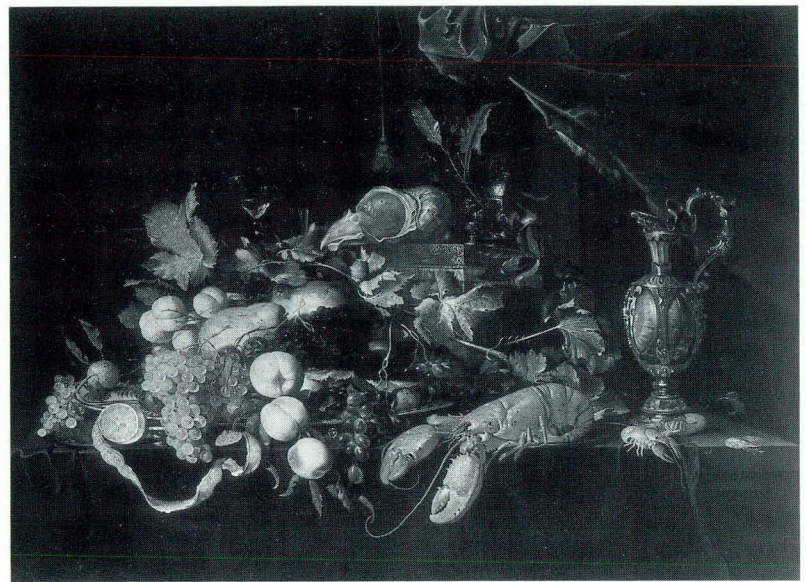
Scarbrick Collection;
William Harvey Collection; nagelaten aan de National Loan Collection Trust.

Tentoonstellingen:

Leeds 1968, nr. 666.

Literatuur:

Thieme & Becker 1930, deel xxiv, p. 137;
Art in Australia, November 1937, afb.;
Bott 1966, p. 109 (sub nr. 25);
E. Brochhagen in museumcatalogus
Aschaffenburg 1975, pp. 125-126 (sub nr. 6334);
J. Kelch in museumcatalogus Berlin-Dahlem 1975, p. 198 sub nr. 3/75);
Wright 1976, pp. 87, 125;
Segal 1983a, pp. 77, 83 n. 4;
Segal 1990, p. 194; Japanse editie p. 146.



45a Compositieschets van nr. 45

Opmerkingen:

De eigenlijke signatuur van Jacob Marrell werd ontdekt tijdens een restauratie in 1960.
Het museum in Berlijn-Dahlem bezit een andere versie: doek, 93 x 118 cm, getekend *J de heem f.*, inventarisnummer 3/75, museumcatalogus 1975, p. 198, met afb.;
Veiling Christie's, Londen, 16-7-1971, nr. 83, met afb.;

Door het museum verworven in 1975.
Tentoonstelling Amsterdam & Braunschweig 1983, nr. 36, met afb.
H. Bock in *Weltkunst* 45 nr. 22 (1975), p. 2093, met afb.;
J. Kelch in 'Flemish masters to the Baroque' in *Apollo* 102/166 (1976), pp. 460-461, afb. viii;
Greindl 1983, pp. 360 nr. 22, 361 nr. 81;
Segal 1983a, pp. 76-77, afb. na p. 86, 126 nr. 36 met afb.; Engelse editie pp. 72-73, 120;

Van Meyenburg 1987, afb. p. 33;
C. Klemm in museumcatalogus Zürich 1988, p. 42 n. 8 (sub nr. 13);
Weltkunst 58 nr. 7 (1988), p. 1040 afb.;
Schneider 1989, p. 116 afb.
Een eveneens door Jacob Marrell naar de Heem geschilderde versie bevindt zich in het Schlossmuseum te Aschaffenburg:
Doek, 100 x 128,2 cm, getekend *J. Marrell. f. ab heem*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inventarisnummer 6334, museumcatalogus 1975, pp. 125-126
Verzameling Keuraartsbisshop, Speyer; later naar het Historisches Museum, Speyer.
Parthey 1863, deel 1, p. 563, nr. 30 (als Cornelis de Heem);
Tentoonstellingscatalogus Mannheim & Frankenthal 1962, p. 29 (sub nr. 50);
Bott 1966, p. 109, nr. 125, met afb.
Een ongesigneerde kopie (die ik niet gezien heb):
doek, 100 x 130 cm
H. Terry-Engell Gallery, Londen;
Verzameling Mulli Grøn, Kopenhagen;
Veiling Arne Bruun Rasmussen 286, Kopenhagen, nov. 1972, nr. 5, met afb. (met als toeschrijving Jan Davidsz de Heem).
Een op 26 oktober 1946 opgemaakte inventaris van Jacob Marrell naar aanleiding van de dood van zijn echtgenote Catharina Eliot vermeldt: '(11) Een copie van de Heem f10:-:-:-' (De Kruffyff 1892, p. 57; Bredius 1915, deel 1, p. 113; het bedrag is de geschatte waarde). Dit betreft waarschijnlijk het exemplaar op de tentoonstelling of dat uit Aschaffenburg.

Voor een rechts wijkende muur hangt een door een koord met een kwast opgebonden grijsgroen gordijn, dat met een lichte franjerand is afgewerkt. Een houten tafel, grotendeels bedekt met een bronsgroen kleed, staat ervoor.

Links voor op de tafel ligt een tinnen bord met een halve citroen, waarvan de deels afgehaalde schil in een langgerekte boog langs de rand van de tafel hangt. Achter het bord ligt een tros groene druiven. Op een grote, witte Chinese schaal met blauwe versiering liggen perziken, kersen, abrikozen, drie variëteiten druiven, kweeperen en mispels. Daarachter staan een conisch glas witte wijn op een balustervoet en een fluitglas met rode wijn. Een blauwe juwelenkist met kantwerk langs de hoeken en een zilverkleurige franjerand staat rechts naast deze glazen. Op de kist liggen twee schelpen, een strombus (*Strombus cf. pugilis*) uit West-Indië en een geslepen turbo (*Turbo marmoratus*) uit Oost-Indië en staat een berkemeier, rond welke een laurierkrans hangt. Vooraan ligt een grote, gekookte kreeft (*Homarus gammarus*) op een tinnen bord met rechts daarvan twee rivierkreeftjes (*Astacus astacus*) en twee garnalen (*Pandalus borealis*). Op de kreeft zit een kogelspin (*Theridium ovatum*). Helemaal rechts staat een uit een turbo-schelp en parelmoer vervaardigde, vergulde schenkan op een voet, versierd met maskarons, cherubijntjes en een zeemeermin op het handvat. De compositie bevat een aantal krommingen en ellipsen, waarvan afb. 46a enkele weergeeft. Vormherhalingen zijn waarneembaar in de kreeft, de rivierkreeftjes en de garnalen, waarbij de krommingen van de turbo-schelpen en die van de schotel met vruchten en de citroenkrul betrokken kunnen worden.

Een stilleven van Jan Davidsz de Heem uit 1649 — hetzelfde jaar — vertoont verwantschap: behalve soortgelijke boogconstructies valt dezelfde combinatie van rivierkreeftjes en garnalen op.¹ De schelpbeker komt op een pronkstilleven van Jan Davidsz de Heem uit 1640 voor (p. 26, afb. 9).

¹ Segal 1988a, nr. 40, met afb.

ABRAHAM MIGNON (Frankfurt am Main 1640 — 1679 Utrecht)

Abraham Mignon werd in 1640 te Frankfurt am Main in Duitsland geboren. Zijn calvinistische ouders waren om geloofsredenen uit de Zuidelijke Nederlanden vertrokken. Toen zij in 1649 naar Wetzlar verhuisden, lieten zij Abraham in Frankfurt aan de zorg van de stillevenschilder en kunsthandelaar Jacob Marrell over. Later nam Mignon de zaken waar als Marrell op reis ging. Marrell had goede relaties in Utrecht, en toen hij zich daar in 1664 vestigde, nam hij Mignon en zijn stiefdochter Maria Sibylla Merian mee. Mignon werd in 1669 in het gilde ingeschreven en deed later zijn intrede in het atelier van Jan Davidsz de Heem, die van 1667 tot 1672 in Utrecht werkte. Van 1672 tot 1677 was Mignon deken van de Waalse kerk. In 1675 trouwde hij Maria Willaerts, kleindochter van de marineschilder Adam Willaerts. Mignon overleed, nog jong, in 1679. Als zijn leerlingen worden Maria Sibylla Merian, Ernst Stuven en Hendrick Schoock genoemd. Abraham Mignon schilderde bloem- en fruitstukken, festoenen, guirlandes, kruidstukken en vogelstilleven.¹ Zijn minutieus uitgewerkte schilderijen waren zeer gezocht in de achttiende eeuw en deden hoge prijzen op veilingen. De Keurvorst van Saksen bezat dertien werken van zijn hand, die later naar de Gemäldegalerie in Dresden overgingen. Ook andere vorsten zoals Lodewijk xiv bezaten schilderijen van hem. Mignons werk werd dan ook veel gekopieerd en zijn signatuur veelvuldig vervalst.²

46 BLOEMSTUK MET KAT EN MUIZEVAL

Doek, 89 x 72 cm

Rijksmuseum, Amsterdam, inventaris-
nummer A 267 (voorheen 1622)

Getekend links op de plint in donker-
bruin; A, *Mignon: fe*.

Diverse museumcatalogi, onder meer
1880, p. 215; *Alle schilderijen van het
Rijksmuseum te Amsterdam – Volledig
geïllustreerde catalogus* (P.J.J. van Thiel et
al.), Amsterdam & Haarlem 1976, p. 389,
met afb.

Herkomst:

Veiling 8-9-1706;

Verzameling Pieter de la Court, Leiden
(1729);

Verzameling Allard de la Court van der
Voort en zijn vrouw (de bloemenschilde-
res) Catharina Backer, Leiden;

Veiling verzameling Catharina Backer,
weduwe van De la Court, Leiden,
8/9-9-1766, nr. 104, verkocht voor
f 1,500;

Kabinet van Adriaan Leonard van Hete-
ren, 's-Gravenhage;
Geërfd door A.L. Gevers, Rotterdam;
Aangekocht door het museum in 1809,
samen met de rest van de verzameling
Gevers.

Tentoonstellingen:

Gouda 1952, nr. 13;

Dordrecht 1955, nr. 101.

Literatuur:

Weyerman 1729, deel 2, pp. 393-394;

Terwesten 1770, p. 556, nr. 104;

Gwinner 1862, p. 202;

Waagen 1862, p. 251;

Lejeune 1864, deel II, p. 289;

Mireur 1901, deel I, p. 195;

Moes & Van Biema 1909, pp. 148, 193;

Blok 1917, p. 161 afb.;

Bye 1921, p. 76, afb. tegenover p. 76;

Siret 1924, p. 58;

Warner 1928, pp. 144-145, nr. 67c met
afb.;

Vorenkamp 1933, p. 123;

Martin 1936, deel 2, pp. 430-431, afb. 228;

Bergström 1947, pp. 215, 219, afb. 176,
1956, pp. 217 afb. 182, 219;

Bille 1961, deel I, p. 109;

Bol 1969, p. 323;

Kraemer-Noble 1973, p. 15 nr. A2, pl. 12;

A. Tapié & S. Segal in tentoonstellings-
catalogus Caen 1987 & Paris 1989 (sub
nr. 20).

Opmerkingen:

Een kopie naar het schilderij bevindt
zich in het Palais des Beaux-Arts te
Lyon, inventarisnummer A 129, museum-
catalogus [1897], p. 40, nr. 146: doek,
86 x 68 cm, vals gesigneerd met een
monogram AM.

Verkregen van de staat in 1811.

Caen 1987 & Paris 1989, nr. 20, met afb.

Lejeune 1864, deel 2, p. 288;

Thieme & Becker 1930, deel xxiv, p. 548;

Kraemer-Noble 1973, p. 26, nr. A46, pl.
14;

A. Tapié & S. Segal (determinaties) in
tentoonstellingscatalogus Caen 1987 &
Paris 1989, nr. 20.

In de literatuur wordt dit schilderij op-
gevat als een eigenhandig werk van
Abraham Mignon.

Onderdelen van het schilderij komen
voor op een pastiche in het Herzog An-
ton Ulrich-Museum in Braunschweig.



46a Schema van nr. 46

In een grijze stenen nis met een aantal beschadigingen en barsten staat een metalen vaas op het punt naar rechts om te vallen. Uit de vaas gutst een plens water. Links ervan ligt een opzij gekantelde muizeval met een cypere kat die staat te blazen naar een denkbeeldige vijand rechts voor. De metalen vaas is versierd met twee gevleugelde putti aan weerszijden van een wapenschild boven een vlamvormig ornament op lovers, met op de top een leeuwepkop die door beide putti met teugels in bedwang gehouden wordt. Links op de vaas zien we een boom en een bouwwerk. De volgende soorten zijn te onderscheiden (afb. 46a):



46b ABRAHAM MIGNON

- 1 Cyclamen *Cyclamen hederifolium* Ait.
- 2 Vergeet-mij-nietje *Myosotis scorpioides* L.
- 3 Provenceroos *Rosa x provincialis* L.
- 4 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.
- 5 Tuinkamperfoelie *Lonicera caprifolium* L.
- 6 Viooltje *Viola tricolor* L. var. *hortensis* L.
- 7 Witte roos *Rosa x alba* L. *semiterna*
- 8 Rosa Mundi *Rosa gallica* L. cv. *Versicolor*
- 9 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *pseudoplena purpurea*
- 10 Fluitekruid *Anthriscus sylvestris* (L.) Hoffm.
- 11 Gele roos *Rosa foetida* Herrm.
- 12 Appelbloesem *Malus domestica* Borkh.
- 13 Tarwe *Triticum aestivum* L.
- 14 Roomse kamille *Anthemis nobilis* L.
- 15 Anjer *Dianthus caryophyllus* L. *subplenus albo-roseus*
- 16 Paardebloem *Taraxacum officinale* L. agg.
- 17 Tulp *Tulipa clusiana* Vent. x *T. biflora* Pall.
- 18 Duinriet *Phalaris arundinacea* L.
- 19 Bleke lis *Iris pallida* Lam.
- 20 Emilia *Emilia sagittata* (Vahl) DC.
- 21 Tulp *Tulipa clusiana* Vent. x *T. praecox* Ten.
- 22 Goudsbloem *Calendula officinalis* L.
- 23 Kaasjeskruid *Malva moschata* L.
- 24 Capucijnerroos *Rosa foetida* Herrm. cv. *Bicolor*
- 25 Juffertje-in-het-groen *Nigella damascena* L. *semiterna*
- 26 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *albo-rubrum*
- 27 Perzikkruid *Polygonum persicaria* L.
- 28 Tuinanemoon *Anemone coronaria* L. *pseudoplena*
- 29 Tulp *Tulipa clusiana* Vent. x *T. schrenkii* Reg.
- 30 Sneeuwbal *Viburnum opulus* L. cv. *Roseum*
- 31 Boerenpioen *Paeonia officinalis* L. *plena*

a Kat *Felis domestica* L.

b Huismuis *Mus musculus* L.

c Dagpauwoog *Inachis io* (L.)

d rups Satijnvlinder *Leucoma salicis* (L.)

e Zwarte wegmier (4) *Lasius niger* (L.)

f blauwe Loopkever *Lebia cyanocephala* (L.)

g Kogelspin cf. *Acharanea lunatum* (Cl.)

h Oorwurm (2) *Forficula auricularia* L.

i Kruisspin *Zygiella x-notata* (Cl.)

j Bruine aeschna (libel) *Aeschna grandis* (L.)

k Zweefvlieg *Syrphidae*

l Gestreepte staafkever *Strangalia quadrifasciata* (L.)

m rups Dagpauwoog *Inachis io* (L.)

n Bosslak (2) *Cepaea nemoralis* (L.)

Dit bloemstuk vertoont een aantal stijlkenmerken, die typisch voor Abraham Mignon zijn. Bij vergelijking met de bloemstukken van Jan Davidsz de Heem valt op dat Mignon een meer grafische modellering heeft en een bonter palet met grotere kleurcontrasten gebruikt. De belichting is harder en mist daardoor de geheimzinnigheid van het zachte chiaroscuro van Jan Davidsz. Mignon schept een zwierigheid, die enigszins geforceerd aandoet: de tarwehalmen hebben zigzag-vormige bladeren en erg veel knikken, de stengel van de slaapbol loopt in draaiende kronkels, de tulpestengel is geknakt en die van de pioen gebroken. De insecten zijn minder verborgen en minder geïntegreerd dan bij Jan Davidsz. De uitvoering is virtuoos maar heeft niet de zachtheid en sfeer van De Heem. Vergelijking met ander werk van Mignon leert dat hij vaak details herhaalt en niet zelden letterlijk. Zo heeft een tweede schilderij van zijn hand uit het Rijksmuseum (afb. 46b) een identieke slaapbol in de top, een exact dezelfde anjer, een sterk gelijkende bloem van de lis en eenzelfde libel naast andere overeenkomende soorten.³ Dergelijke letterlijke herhalingen komen in het werk van Jan Davidsz de Heem weinig voor en dan nog voornamelijk in diens vroege en late werk.

Verrassende elementen zijn er ook: de kat en de muis met de muizeval en een aardig detail als de slak, die tegen de onderkant van de nisvloer kruipt. Ook de versierde vaas — een ander type dan De Heem gebruikt — is opvallend. Een naar links omvallende vaas en een eekhoorn figureren in een verwant schilderij uit de Hermitage in Leningrad, een werk dat mogelijk als pendant diende (afb. 46c).⁴ Deze vaas is versierd met een vrouw die een kom met vruchten vasthoudt en door een gevleugelde putto of een Amor een boeket aangeboden krijgt.

De vaasversiering in het 'Bloemstuk met kat en muizeval' gaat terug op eerdere voorstellingen van een leeuw, die door één of meer putti met bit en teugels geleid wordt. Deze voorstellingen zijn gebaseerd op Plinius'

beschrijving van een door Arcilesaus vervaardigde, marmeren sculptuur.⁵ Naar een tekening van Johannes van der Straat (Stradanus) en de beschrijving van Plinius reconstrueerde Theodoor Galle dit beeld in een gravure. Deze gravure heeft een begeleidende tekst, die Plinius parafraseert, van Cornelis Kiliaan met de titel 'Amores Naturales'. In een aantal embleemboeken werd het thema overgenomen, meestal met putti als Amors en met de strekking dat liefde alles overwint. Eén der populairste embleemboeken was Daniël Heinsius' *Emblemata Amatoria*, waarvan sinds 1601 vele drukken onder verschillende titels verschenen, onder meer als *Emblemata van Minne* (vergelijk: Minnebeelden).⁶ Het eerste embleem is een voorstelling van een Amor die op een leeuw — een symbool van kracht — zit, welke hij met teugels in bedwang houdt. Het bijbehorende motto is 'Omnia vincit Amor' — Liefde overwint alles, en de toelichting:

Den Stercken ben ick sterck, den sachten sachte banden

En toomen werp ick om: het wijckt doch al mijn handen,

Al wat de schoone Son bestraelt. Het is een kint
Een kint, een kint alleen, dat soo veel mannen vint.
Wat wonder ist dat haer de menschen overgeven,
Als ick de leeuwen toom, en onder my doe beven?
Wat strijdt ghy tegen my? alst' doch so wesen moet,
Waerom en leert ghy niet my komen te gemoet?⁷

Een ander embleem in hetzelfde boekje gaat over een kat, die naar een muis in de val kijkt. De tekst behandelt de door liefde gebonden minnaar, die als een muis in de val zit. Zou hij worden bevrijd dan betekent dat zijn dood, de verterende liefde. Amor kijkt vanuit de achtergrond toe.

Een kat is in diverse bronnen een symbool van onafhankelijkheid en vrijheid, hij kan niet als een muis worden gevangen en opgesloten en is niet als een leeuw te temmen. Paradin schrijft:

Recht als d'ontembaer Cat de banden can ontspringen,

En is met soeticheyt alleenlyck te bedwingen:

So moetmen een vrij hert toegaen met goede reen:

Al 't wtterlyck geweld breekt dat doch gantsch om tween. [...]⁸

Ook als symbool van wellust komt de kat voor.⁹ Voor de schilder betekenden de kat en muis misschien niet meer dan een speelse ingeving, eventueel een reactie

op de strenge combinatie van een boekje met een schedel of met een crucifix bij De Heem (catalogusnummers 28 en 32). De voorstelling op de vaas erbij doet vermoeden dat Mignon hier meer in de zin had, maar een symbolische samenhang met het boekje is toch niet helemaal duidelijk. Ging het om een vergelijking, de keuze tussen goed en kwaad, betrokken op de begrippen vrijheid en gebondenheid, en eventueel nog betrokken op de liefde? De eekhoorn in het schilderij in Leningrad zit vast aan een ketting, waarmee hij de vaas omvertekt. Hij is een symbool van standvastigheid en volharding, van slimheid die macht overwint.¹⁰ Volgens Weyerman (1729) was Mignon een 'zeer groot Bloemschilder'. Deze biograaf beschrijft het 'Bloemstuk met de Kat' als diens schoonste werk: '... het is een Konstjuweel dat ten trots der lente, en als in een tweestrijd met de Natuur schynt geschildert'.



46C ABRAHAM MIGNON

¹ Voor de oeuvre-catalogus van Mignon zie Kraemer-Noble 1973.

² Volgens een handschrift van Jacob Campo Weyerman, dat zich in de Koninklijke Bibliotheek Albert I te Brussel bevindt, inventarisnummer no. II 1608, vol. 1, pp. 5-6, heeft de handelaar Jacob Bart in Den Haag vervalsingen gemaakt; vergelijk Altena 1983.

³ Doek, 75 x 60 cm, getekend, inventarisnummer A 268; museumcatalogus 1976, p. 389, met afb.; Warner 1928, nr. 67d met afb.

⁴ Doek, 87 x 68 cm, gesigeneerd, inventarisnummer 1050; Fechner 1981, afb. 88-89; Nikulin & Asvarisch 1986, afb. 84.

⁵ Plinius, *Historiae Naturalis*, xxxvi, 5, 41; de sculptuur in het bezit van M. Terrentius Varro. Een uitvoerige en gedocumenteerde studie over de voorstelling en zijn bronnen: Becker 1988.

⁶ De oorspronkelijke uitgave: *Quercus quid sit Amor [...]* door 'Theocritus a Ganda' [= Daniël Heinsius], Amsterdam 1601; uitgaven met gravures door onder meer Jacques de Gheyn de Jonge en Crispyn de Passe de Jonge. Onder andere de beide hier besproken emblemen zijn geïnspireerd door Petrarca.

⁷ Naar de Amsterdamse editie van 1650. Het motto 'Omnia vincit Amor' is ontleend aan Virgilius, *Eclogae*, x, 69.

⁸ Claude Paradin, *Princelike Deviesen*, Leiden 1615, p. 93, embleem xxxv; een beknoptere tekst in de Antwerpse uitgave van 1567, de oorspronkelijke uitgave van 1557. De kat als symbool van vrijheid ook bij Ripa: Ripa-Pers 1644, pp. 292-293, 573-574.

⁹ De Jongh 1969, pp. 43-48, met als voorbeeld een werk van Gerard Dou: een meisje met kat en muizenval.

¹⁰ Bijvoorbeeld Rollenhagen 1613, deel 2, embleem 2; vergelijk Corrozet 1540; zie ook Henkel & Schöne 1967, kol. 490-493 voor andere voorbeelden.

47 VRUCHTEN IN EEN RUÏNE

Doek, 101 x 84½ cm

Getekend midden onder in donkerbruin:
AB Mignon Fec. (A en kleine B aaneen)

Musée du Louvre, Parijs, inventarisnummer 1557

Museumcatalogi: 1852 (F. Villot), nr. 333;
1922 (L. Demonts), p. 66, nr. 2728; *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, deel 1, *Ecole flamande et hollandaise*, 1979, p. 92, met afb.

Herkomst:

Verworven in de negentiende eeuw;
In 1950 tijdelijk overgebracht naar het paleis van de Sultan van Marokko.

Tentoonstellingen: geen.

Literatuur:

Waagen 1862, deel II, p. 251;

Lejeune 1864, deel II, p. 288;

Warner 1928, pp. 142-143, nr. 66b met afb.; 1975 ook p. 247;

Bergström 1947, p. 222; 1956, p. 219;

Pavière 1965, p. 32;

Bénézit 1966, deel 6, p. 123;

Kraemer-Noble 1973, p. 29, nr. A57, pl. 38.

Opmerking:

Een kopie bevindt zich in het Kunstmuseum te Basel, inventarisnummer 442.

Tegen de dode, holle boomstam van een eik rechts ligt een stapel fruit op een stenige grond. Achter de eik groeit een kornoelje met vruchten voor een ruïne van een barok bouwwerk en een houten stellage. Tussen een halfdode eik, een zuil en een poortboog, die links op de voorgrond staan en het bouwwerk rechts is een landschap onder een avondlucht met een stad in de verte zichtbaar.

De eik links is omgroeid met klimop en een klimplant met ranken en rode bessen. Links voor ligt een stengel met pompoenen. Achter de linker eik groeien kamperfoelie, vossestaart (een gras) en de Siberische lis. Midden voor staat een aardbeiplant met bloemen en vruchten, rechts voor een bladrozet van een zuring. Van links naar rechts zijn de volgende vruchten en granen te onderscheiden: pruimen (waarvan één opengebarsten is), maïs, mispels, meloenen, tarwe, druiven in vier variëteiten, abrikozen, kersen, perziken, hop en kruisbessen. Om een dode tak, die van rechts naar het midden steekt, groeit een bloeiende heggewinde en midden achter staan de grassoorten vossestaart en witbol. De boomtakken van de eik, de kornoelje en de kruisbessetruijk zijn met korstmossen begroeid. Van de abrikoos, de pruim en de kruisbes zijn de bladeren aangevreten; die van de druif hebben galbulten. Enkele druiven zijn gekwetst of beschimmeld. Op de meloen, de druiven en het stenen plateau liggen waterdruppels.

Rechts rust een vogelnest met vier eieren op de boom-



47a ABRAHAM MIGNON

takken. Op het nest en in de holte van de boomstronk zit een veldmuis. Boven het nest en op een tak links zit een gekraagde roodstaart. Rechts voor kruipt een hagedis.

Er zijn drie vlinders: een huismoeder op de kornoelje, een oranjetip op de heggewinde in het midden en een dagpauwoog op de hop rechts. Een rups van de witvlakvlinder kruipt over het blad van de pompoen, die van de satijnvlinder zit op een blad van de druif in het midden en aan een tak van de kornoelje ernaast hangen vele jonge rupsen aan draden. Enkele mieren lopen over de vruchten en de stenen. Op de heggewinde zit een kruisspin, die een dode zweefvlieg en enkele losse vleugels in zijn web heeft. Tussen de druiven rechts zit een hooiwagen, op een druiveblad een langpootmug en op de boomstronk een oorwurm. Midden voor en op de meloen kruipt een bosslak.

Dit schilderij is te vergelijken met het ruïnestillevan van De Heem (catalogusnummer 18). Mignon maakte enkele tientallen van dit soort fruit- en bloemstukken. Soms zijn het gecompliceerde composities, bijvoorbeeld één met bloemen, paddestoelen, kruiden, vissen, een dode haas, een eekhoorn, kikkers en op een ton vistuig en een nest jonge vogels, die door hun ouders gevoed worden (afb. 47a).¹

¹ Doek, 82 x 100 cm, gesigneerd; Musée du Louvre, Parijs, inventarisatienummer 1553, museumcatalogus 1979, p. 92, met afb.; Kraemer-Noble 1979, p. 28 nr. A53, p. 39.

SIMON LUTTICHUYS

(Londen 1610 — 1661 Amsterdam)

Simon Luttichuys werd in 1610 in Londen geboren uit Hollandse ouders. Hij werkte in Amsterdam. Behalve fruitstukken, pronkstillevens, ontbijtjes met mosselen en Vanitas-stillevens schilderde hij portretten, onder meer van Koning Karel II en zijn familieleden in 1660, een jaar voor Simons dood. Zijn nalatenschap geeft enig idee van zijn staat, een vrij povere. Zijn jongere broer Isaac werd een bekend portretschilder, die een grote verzameling schilderijen bezat waaronder een aantal werken van Simon.¹

48 PRONKSTILLEVEN MET SUIKERWERK EN ROZEN

Doek, 102 x 83 cm

Getekend rechts boven in bruin:

SL fe 1649

Národní Galerie, Praag, inventarisnummer DO 4208

Hollanské malířství 17. století v Pražské Národní Galerii (J. Šíp), Praha 1976, pp. 148-149, met afb.

Herkomst:

Verzameling Graaf Nostitz, Praag, catalogus 1906 (Bergner).

Tentoonstellingen:

Praha 1967, p. 26, nr. 20, afb. omslag.

Literatuur:

Bergner 1905, nr. 126;

Von Wurzbach 1911, deel 2, p. 73;

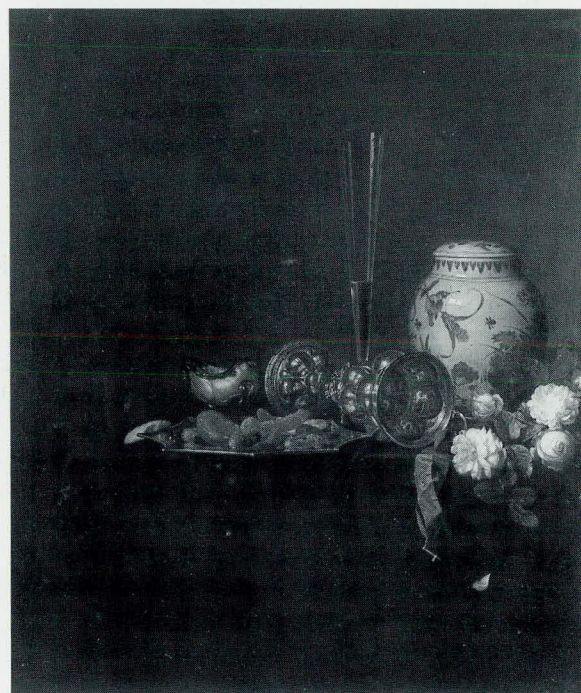
Bol 1969, pp. 310-311, 377 n. 473;

Vroom 1980, deel 2, p. 89, nr. 442 (met verkeerde maten);

Segal 1988a, pp. 153, 197-198, afb. II.1.

Voor een neutrale achtergrond staat een met een donkergroen kleed bedekte tafel. Erop staan en liggen een zilveren puntschotel met suikerwerk en geconfijte vruchten, een zilveren sauskom, een gebombeerde vergulde pronkbeker zonder deksel op zijn kant, een fluitglas met witte wijn, een zilveren uurwerk (waarvan alleen het deksel zichtbaar is) met een blauw lint en een sleuteltje, een witte Chinese dekselpot, versierd met een blauwe tekening van planten, een vogel en een vliegend insect en roze en witte rozen (*Rosa gallica* en *Rosa x alba*). Rechts valt een kroonblad van een uitgebloeide roos langs het kleed naar beneden.

De voorrand van de tafel ligt op ongeveer tweevijfde van de hoogte van het schilderij, de horizon op onge-



veer driekwart hoogte. De objecten van het stilleven liggen globaal binnen een denkbeeldige driehoek. Zij beslaan slechts een klein deel van het totale oppervlak van het beeld. De ruimte onder en boven zijn belangrijk voor de sfeer. Het blauwe lint verbindt de Chinese pot en het tafelkleed met elkaar. Gedurfd steekt het bladgroen tegen het groen van het kleed af.

Van dergelijke puntschotels bestaan nog enkele exemplaren, die tussen ongeveer 1615 en 1635 in Antwerpen, Dordrecht en Amsterdam werden gemaakt.² De sauskom, met kwabmotieven in de stijl van de zilver-smeden Van Vianen, is niet bekend. Zilveren sauskommen uit deze periode zijn heel zeldzaam. De dek-

selkom stamt uit de zogenaamde Overgangperiode (ca. 1635-1655), die op de Ming-periode volgde. Hij moet dus spoedig na vervaardiging zijn verscheept. Dergelijke dekselpotten komen ook op andere schilderijen van Simon Luttichuys voor.³

Naast het uurwerk verwijst het vallend kroonblad van de uitgebloeide roos naar de Vanitas-idee.

Simon Luttichuys schilderde een aantal kleine, eenvoudige stillevens met centraal een enkel kostbaar voorwerp en vaak met rozen. Het hoge front van de tafel komt al in het werk van Jan Jansz den Uyl en diens zwager Jan Jansz Treck voor. Van laatstgenoemde bewerkte en voltooid Luttichuys een onvoltooid gebleven schilderij.⁴ Ook andere gemeenschappelijke trekjes, zoals het schilderen van zilver met kwabornamenten, zouden erop kunnen wijzen dat Luttichuys in een bepaalde relatie stond met Treck, die ook in Amsterdam werkte en in 1652 overleed. Later schilderde Cornelis Kick eenvoudige composities die soms aan Luttichuys doen denken. Ook grote pronkstillevens met veel objecten werden door Luttichuys vervaardigd.

¹ Bredius 1917, deel 4, pp. 1288-1295, 1301-1308.

² Citroen 1963; vergelijk Segal 1988a, p. 153.

³ Vergelijk Segal 1983a, nr. 20, met afb.; Segal 1988a, p. 221 n. 3.

⁴ Een Vanitas: Bredius 1917, deel 4, pp. 1292, 1294.

MARIA VAN OOSTERWYCK (Nootdorp 1630 – 1693 Uitdam)

*Maria van Oosterwyck werd in 1630 te Nootdorp bij Delft geboren als dochter en kleindochter van protestantse predikanten. Maria wordt door Houbraken een leerlinge van Jan Davidsz. de Heem in Utrecht genoemd,¹ maar dat wordt niet bevestigd door bronnen. Zij werkte in Delft en was daar nog in 1672, maar in 1673 woonde ze in Amsterdam. Ze was geen lid van het gilde. Haar werk werd zeer gewaardeerd en door Koning Lodewijk XIV van Frankrijk, Willem III van Engeland en Holland, Keizer Leopold I van Oostenrijk en andere vorsten gekocht. In een gedicht uit 1677 be-
tuigt Constantijn Huygens haar lof en Willem van Aelst, haar buurman in Amsterdam in 1676, zou om haar hand gedon-
gen hebben.² Maria bleef ongetrouwd en voedde haar zusters zoon op, wiens ouders overleden toen hij nog jong was. Ze overleed in 1693 in Uitdam bij Amsterdam, waar haar neef predikant was geworden. Geertje Pieters, haar dienstmaagd, leerde zij bloemen schilderen. Maria schilderde bloemstukken, fruitstukken, festoenen met bloemen en vruchten en Vanitasstillevens.*

49 VANITAS MET BLOEMEN

Doek, 73 x 88 1/2 cm
Getekend rechts op de plint: *Maria van Oosterwyck. 1668.* (volgens catalogus)³
Kunsthistorisches Museum, Wenen, inventarisnummer 5714
Inventaris 1730 (Storffer), nr. 73
Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung (A. Primmer), Wien 1819, p. 166, nr. 198; 1882, 1884 en 1886 (E.R. von Engerth), nr. 1084; 1906, 1938 (G. Glück), nr. 1354; *Katalog der Gemäldegalerie – Holländische Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts* – Kunsthistorisches Museum (K. Demus), 1972, p. 69, afb. 37; *Kunsthistorisches Museum, Wien – Verzeichnis der Gemälde*, Wien & München 1973, p. 125, pl. 120

Herkomst:

Vóór 1730 in de keizerlijke verzamelingen Habsburg.

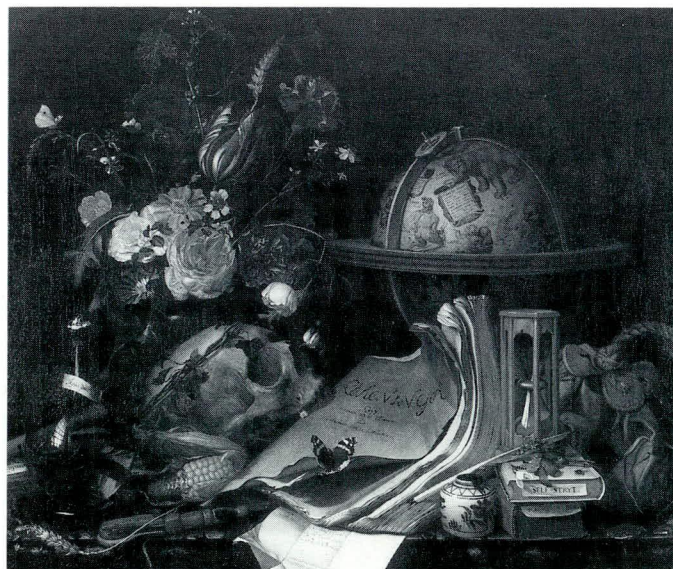
Tentoonstelling:

Leiden 1970, pp. 19, nr. 20, met afb. (met verkeerde herkomst).

Literatuur:

Von Wurzbach 1911, deel 2, p. 256;
Warner 1928, p. 156 (sub nr. 73b);
C. Hofstede de Groot in Thieme & Becker 1932, deel xxvi, p. 25;
Vorenkamp 1933, p. 101 n. 2;

Martin 1936, deel 2, p. 430;
Pavière 1965, pp. 26-27, pl. 10;
Bénézit 1966, deel 6, p. 431;
De Wilde 1967, p. 38;
Bol 1969, p. 318;
M.L. Wurfain in tentoonstellingscatalogus Leiden 1970, nr. 20;
Heinz 1973, pp. 11 afb. 4, 34;
Mitchell 1973, p. 191;
Christoffel 1980, p. 6 afb.;
Harris & Nochlin (1976) 1989, pp. 76 afb. 28, 146, 343;
Hecht 1989, p. 31, n. 4 (sub nr. 2);
Yamey 1989, p. 113 afb. 74.



Voor een nis staat een grijze marmeren tafel met beschadigingen. Links ligt een blokfluit op een opengeslagen muziekboek met een onduidelijke tekst 'M. Wijn [...?]', dat op een tweede boek ligt. Linksvoor peuntert een muis aan een tarweaar. Op een met een rode vloeistof gevulde fles met een zilveren stop is een etiket met het opschrift 'Aqua Vita' geplakt. In de fles spiegelt het schildersatelier met een 'zelfportret' van de kunstenaar. Vooraan liggen houten kleppers en daarachter een aangebroken maïskolf, een schedel met een krans van klimop en een grotendeels aan het gezicht onttrokken glazen vaas met bloemen. Tegen een hemelglobe leunt een boek met ezelsoren en een grijze, slappe koft, waarop de tekst 'REKENINGH / Wy / Leeuen om te steruen / En / Steruen om te leeuen' staat. Op het boek zit een vlinder met half gespreide vleugels. Eronder ligt een brief met de tekst 'Job: 14.// De Mensche van e [en vrouw geboren,] / Is kort van

daege [en] / sadt van Onrust.' Rechts onder op het blad papier zit een vlieg. Naast het boek staat een wit, met blauwe bloemmotieven versierd inktpotje en ligt een pen, die uit de schacht van een ganzeveer gesneden is. Uit twee op elkaar liggende boeken steken stukjes papier, de onderste heeft 'Navolging Christi' als opschrift, de bovenste 'SELF-STRYT.' Op de boeken staat een zandloper, zit een vlieg en liggen enkele bloemen. Voor een geldbuidel rechts liggen twee zilveren en twee gouden munten.

In de vaas staan de volgende soorten:

Provenceroos (midden onder) *Rosa x provincialis* Mill.
Dagschone (links onder) *Convolvulus tricolor* L.
Slaapbol (bladeren, knop) *Papaver somniferum* L.
Witte roos *Rosa x alba* L.
Kleine pimperl (blad, over witte roos) *Sanguisorba minor* Scop.
Gele roos (links) *Rosa foetida* Herrm.
Klein afrikaantje (midden) *Tagetes patula* L.
Rozemarijn (blad, links) *Rosmarinus officinalis* L.
Duitse lis *Iris germanica* L.
Violier (links) *Matthiola incana* (L.) R. Br. *alba*
Tarwe *Triticum aestivum* (L.)
Kaasjeskruid (top) *Malva alcea* L.
Dille (rechts boven) *Anethum graveolens* L.
Anjer *Dianthus caryophyllus* L. *plenus bicolor*
Tulp *Tulipa agenensis* DC. x *T. schrenkii* Reg.
Sint-Janskruid *Hypericum perforatum* L.
Kleine Perukers *Tropaeolum minus* L.
Stokroos *Alcea rosea* L. *pseudoplena rubra*

Op het boek:

Sneeuwkllokje (enkele bloem) *Galanthus nivalis* L.
Winterakonet *Eranthis hyemalis* (L.) *Salisb.*
Wilde hyacint *Scilla non-scripta* (L.) Hoffmanns & Link

Insecten:

Atalanta (op 'Rekeningh') *Vanessa atalanta* (L.)
Koolwitje (op tarwe) *Pieris brassicae* (L.)

Blauwe vleesvlieg (op blad papier) *Calliphora vomitoria* (L.)

Huisvlieg (op Self-Stryt) *Musca domestica* L.

Opmerkelijk is dat de bloemen op het boek met het papiertje 'Self-Stryt' alle vroege voorjaarsbloemen zijn. Deze kunnen als symbolen van de Opstanding gezien worden. De vliegen vertegenwoordigen het aardse, onreine leven, de vlinders de verlorene zielen.

De globe is vrijwel identiek aan een in 1613 door Jodocus Hondius de Jonge en Adriaen Veen gemaakte globe, waarvan een exemplaar in het Nederlands Scheepvaart Museum te Amsterdam aanwezig is.⁴ Afgezien van enkele kleine verschillen in de figuren en de cartouche wijkt de tekst binnen het cartouche echter af.⁵ Ongeveer in het centrum van het aanzicht staat 'CANCER', het sterreteken kreeft. Het inktpotje is waarschijnlijk Japans.⁶

Typische elementen van Maria van Oosterwyck zijn de gepolijste, grijze marmeren tafel, de doorwerkte weerspiegeling in de atelierruit en de licht gebogen of S-vormige stengels en halmen. Het vroegst bekende, gedateerde werk van haar hand stamt uit 1667. Getoond schilderij is dus een van haar vroegst gedateerde werken, geschilderd in het jaar waarin Jan Davidsz de Heem zich voor langere tijd in Utrecht vestigde.

Op de overeenkomsten met het Vanitas-schilderij van De Heem in Brussel is reeds gewezen (catalogusnummer 29). Daarbij waren de teksten 'Aqua Vita', 'Navolging Christi' en 'Rekeningh'. De laatste tekst is bij Maria van Oosterwyck aangevuld, waardoor duidelijk wordt dat het hier gaat om het opmaken van de balans van het leven. Wij leven om te sterven, dat wil zeggen om de hemel te verdienen. En wij sterven om te leven, namelijk het eigenlijke en eeuwige leven in het hierna maals. De tekst 'BIBLIA' is vervangen door de Bijbeltekst Job 14:1. In de volgende verzen blijkt het verband met de bloemen en misschien ook met het gereflecteerde zelfportret: 'Hij [De mens] komt voort als een bloem, en wordt afgesneden; ook vlucht hij als een schaduw, en bestaat niet. Nog doet Gij uw ogen over zulk een open; en Gij betreft mij in het gericht met U.'⁷ In elk geval betreft de schilderes zichzelf in de ideeën van Vanitas, vergankelijkheid, opstanding, navolging van Christus, rekening opmaken, verantwoording afleggen en zelfstrijd. Dat laatste is een nieuwe nuance: het leven als een strijd tussen het goede en het kwade om tot zelfverwerkelijking te komen. Die strijd betekent onrust, naast de onrust de aardse begeerte die ons beroert. Niet voor niets ligt de 'zelfstrijd' op de 'navolging van Christus'. *Selfstryt* is het begin van de titel van een boek van Jacob Cats,⁸ waarvan de volledige titel luidt: *Selfstryt. Dat is onderlinge Worsteling van Goede en quade Gedachten*. De auteur geeft een 'Korte Inleydinge Aen den VVeet-gierigen Leser' waarin hij Job noemt: 'Hiob, de spiegel der geduldigheid, heeft onder andere het selve wel te rechte den naem van eenen geduerigen krijgh gegeven.'

1 Houbraken (1718) 1753, deel II, p. 215.

2 Houbraken (1718) 1753, deel II, pp. 216-217.

3 Het was mij tot nu toe niet mogelijk het schilderij bij goede lichtomstandigheden van nabij te bestuderen; de signatuur en de tekst op de globe en het muziekboek dienen nog nader onderzocht te worden.

4 Doorsnede 59½ cm, inventarisnummer s 3300; Van der Krogt 1984, pp. 13 afb. 5, 156/158, nr. H/v 3.

5 In plaats van de opdracht met de namen van de makers en het jaartal 1613 staat er een nauwelijks leesbare, cryptische tekst die nader onderzocht moet worden, ongeveer 'Habes hie Asteuph [...] Aorbis Ciambio'.

6 Eventueel Delfts; volgens Drs. J.D. van Dam (Rijksmuseum, Amsterdam) is het vroeg Arita-aardewerk, genoemd naar een streek in Japan en waarschijnlijk naar Delftse voorbeelden vervaardigd.

7 Job 14: 2-3.

8 Op de oorspronkelijke editie van 1620 volgden vele herdrukken.

JACOB VAN
WALSCAPPELLE
(Dordrecht 1644 — 1721
Amsterdam)

Jacob van Walscappelle werd in 1644 in Dordrecht geboren.¹ Volgens Houbraken was hij een leerling van Cornelis Kick. De nauwe verwantschap van Van Walscappelle's vroege bloemstukken met die van Kick maken dat zeer aannemelijk. Vanaf 1673 bekleedde Jacob ambtenarenfuncties in Amsterdam. Hij schilderde vooral bloemen- en fruitstukken, daarnaast ook cartouches, banketjes en Vanitas-stillevens. Zijn werk werd hoog aangeslagen.²

50 FRUITSTUK

Doek, 66½ x 61½ cm
Getekend links onder in grijs: J: W, F,
Huize Beeckestein, Velzen, bruikleen
van het Rijksmuseum, Amsterdam, in-
ventarisnummer A 2346 (voorheen
2609-A en 2609-B1)
*Alle schilderijen van het Rijksmuseum —
Volledig geïllustreerde catalogus* (P.J.J. van
Thiel et al.), Amsterdam & Haarlem
1976, p. 594, met afb.

Herkomst:

Verzameling Jonkheer P.A. Six van Vro-
made, Amsterdam;
Verworven door het museum uit de na-
latenschap van Jhr. Six in 1908;
Bruikleen aan Huize Beeckestein sinds
1969.

Tentoonstelling:

Dordrecht 1954, nr. 108.

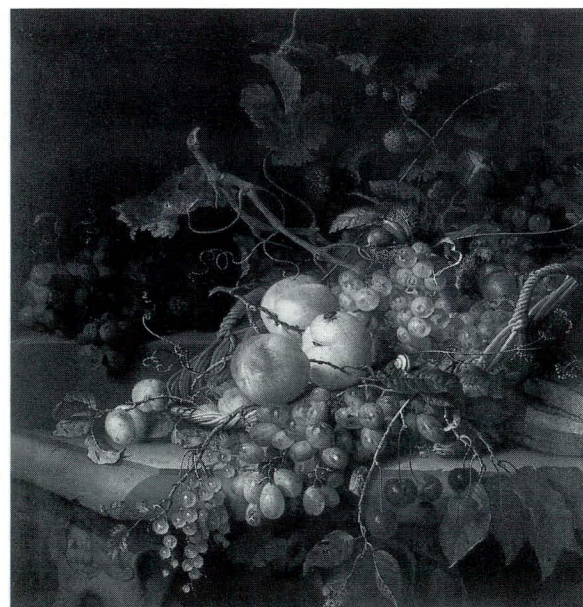
Literatuur:

Von Wurzbach 1911, deel 2, p. 840;
Warner 1928, pp. 230-231, nr. 110b met
afb.; 1975 ook p. 249;
Vorenkamp 1933, pp. 64, 124;
J. Knoef in Thieme & Becker 1942, deel
xxxv, p. 107;
Bergström 1947, pp. 226, 228, afb. 186;
1956, pp. 223 afb. 187, 226, 228;
Bernt 1948, deel 3, nr. 983 afb.; 1970, deel
3, nr. 1357 afb.; 1979, deel 3, nr. 1450 afb.;
Bénézit 1966, deel 8, p. 659;
Bol 1969, p. 317;
Hijmersma 1983, p. 106.

Voor een neutrale achtergrond en een plateau van grijze steen staat een eveneens van grijze steen gemaakte tafel. Haar poten zijn bewerkt met ornamenten. Aan de linker zijkant bevindt zich een klein bas-reliëf met een lam en een kruis. Op tafel staat een platte mand met vruchten, noten, kastanjes, tarwe en dille. De fruitsoorten zijn: vier variëteiten druiven, twee variëteiten abrikozen, rode aalbessen, perziken, kersen, frambozen en een aangesneden meloen.

Een blauwe vleesvlieg zit op een perzik, een meikever op de kersetak en een libel op een wijnblad midden boven. Een bosslak zit op een blad van de perzik. Op de vruchten en het tafelblad liggen waterdruppels.

De rangschikking van de vruchten maakt een enig-



zins onordelijke, artistieke indruk. De compositie is diagonaal opgebouwd. Het verdwijnpunt ligt verrassend ver naar links, buiten het beeldvlak. De kleuren zijn tonaal op elkaar afgestemd en liggen vooral tussen lichtgeel tot groen en purper, met vele overgangen. In de bladeren lopen de tinten van blauwgroen naar donkergroen en van naturel tot bruin. Het schilderij is opgebouwd in lagen glacis.

Veel boeiende en subtiele details zijn waarneembaar, bijvoorbeeld de loze eindjes van de druivesteeltjes, de ingedroogde druiven, die haast rozijnen lijken, de schimmel, de kwetsuren en de was op de druiven, de licht- en schaduwwerking op de druiveranken, de takken met kleine oneffenheden, de knoppen en een aanzet tot groei van korstmossen, de doorschemerende pitjes van de aalbessen, de bladvraat, enzovoort.

Het 'Lam Gods'-reliëf zou bedoeld kunnen zijn om het schilderij een Christelijke boodschap mee te geven.

Hoewel het werk van Jacob van Walscappelle in het algemeen goed te herkennen is aan de rommelige ordening met schuin afhangende takken, de specifieke kleurencombinatie en een reeks van details is een deel van zijn werk verward met dat van anderen, onder meer dat van Jan Davidsz de Heem. Bij een doek van Walscappelle uit het museum te Dresden was het laatste het geval.³ Voorbeelden van toeschrijvingen aan Mignon, terwijl het om een werk van Walscappelle gaat, bevinden zich in de verzameling van de Rijksdienst Beeldende Kunst in Den Haag en in de Staatliche Kunsthalle te Karlsruhe.⁴ Anderzijds kwam het ook voor, dat een aantal bloemstukken van Cornelis Kick abusievelijk op naam van zijn beter bekende leerling van Walscappelle gezet werd.⁵ Deze schilderijen vertonen namelijk een aantal Kick typerende stijlkenmerken, zoals een scheve hoofdas, sterk gekronkelde stengels van de slaapbol, naar onderen wijkende, vlak uitgespreide rozebladeren en engzins samengedrukte rozen.

¹ De achternaam wordt vrijwel altijd gespeld als Van Walscappelle maar de schilder signeerde nooit anders dan met Van Walscappelle.

² Een fruitstuk werd in 1726 getaxeerd op 36 gulden in een inventaris met 23 schilderijen met meest bekende namen; slechts vier werken werden hoger getaxeerd; een Heda stond op tien gulden (Bredius 1917, deel 4, pp. 1252-1253).

³ Inventarisnummer 1259, zie catalogusnummer 31, n. 1.

⁴ Respectievelijk: doek, 40 x 34 1/2 cm, inventarisnummer NK 2717, Ter Kuile 1985, p. 196-197, met afb., Kraemer-Noble 1973, pp. 31-31, nr. A68, p. 20; paneel, 40 1/2 x 35 1/2 cm, inventarisnummer 373; museumcatalogus 1966, p. 208, pl. 127, Kraemer-Noble 1973, p. 24, nr. A38, pl. 20.

⁵ Bijvoorbeeld: paneel, 60 x 46 1/2 cm, onduidelijk gesigneerd, Veiling Sotheby's, New York, 12-1-1989, nr. 195.

RACHEL RUYSCH

(s-Gravenhage 1664 — 1750
Amsterdam)

Rachel Ruysch werd in 1664 in Den Haag geboren. Haar vader was een beroemd anatom die na zijn benoeming tot hoogleraar te Amsterdam in 1666 aldaar een groot en beroemd rariteitenkabinet aanlegde, waarover hij uitvoerig publiceerde. Haar moeder was een dochter van de architect Pieter Post (die het Huis ten Bosch, de tegenwoordige residentie van de Koningin, bouwde). In 1679 kwam Rachel in de leer bij Willem van Aelst. In 1693 huwde zij de portretschilder Juriaen Pool (1666-1745). Samen kregen zij tien kinderen. In 1701 verhuisde het gezin naar Den Haag, waar Rachel en Juriaen lid werden van het gilde. Beide werden in 1708 hofschilder van de Keurvorst van de Palts Johann Wilhelm in Düsseldorf, die al het werk dat zij produceerden tot zijn dood in 1716 kocht. In dat jaar keerde de familie terug naar Amsterdam. Rachel bleef tot op hoge leeftijd schilderen, zij het dat haar productie geleidelijk aan minder werd. Zij overleed in 1750. Gedateerd werk van Rachel Ruysch is bekend van 1681 tot 1747, toen zij 83 jaar oud was.¹ Uit bijna alle jaren tussen 1681 en 1723 is werk bekend, met pieken qua aantal in 1690, in 1701 en in 1715-16, na weinig of geen gedateerd werk vanaf 1712. Het vroegste werk bestaat uit enkele festoen (begin jaren 80) en vooral kruidstukken (jaren 80). Vanaf 1707 schilderde zij een aantal fruitstukken in een landschap. Het grootste deel van haar oeuvre bestaat uit bloemstukken, waaronder ook een aantal met een kleine ruiker zonder vaas.² Rachel Ruysch' werk werd zeer gewaardeerd en goed betaald. Tenminste vier geschilderde portretten van haar zijn bewaard. Vlak voor zij stierf werd een bundel aan haar gewijde gedichten uitgegeven, waaraan elf tijdgenoten meewerkten.³

51 BLOEMSTUK MET PRUIMEN

Doek, 84 x 68 cm

Getekend rechts op de plint in grijs:

Rachel. Ruysch 1703

Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wenen, inventarisnummer 664

Twee handgeschreven inventarissen van de verzameling Graaf Anton Lamberg-Spritzenstein, de tweede van de overdracht in 1822

Museumcatalogi vanaf 1866; *Akademie der bildenden Künste in Wien — Katalog der Gemäldegalerie* (M. Poch-Kalous & H. Hutter), 1972, p. 119, nr. 219, afb. 38; *Führer durch die Schausammlung der Gemäldesammlung — Akademie der bildenden Künste in Wien* (H. Hutter & R. Trnek), 1983, p. 36 afb.; tentoonstellingscatalogus *Dutch and Flemish masters — Paintings from the Vienna Academy of Fine Arts*, Minneapolis, Houston & San Diego 1985, nr. 34

Herkomst:

Veiling Ph. van der Schley, J.C. Ploeg van Amstel, H. de Winter & J. Yver, Amsterdam, 17-7-1782, nr. 90 (113 gulden); Verzameling Graaf Anton Lamberg-Spritzenstein;

Overgedragen aan de Akademie in 1822.

Tentoonstellingen:

Wien 1952, nr. 16, afb. 3 (detail);

Wien 1965, p. 9, nr. 9;

Wien 1969, nr. 213;

Minneapolis, Houston & San Diego

1985, pp. 86 nr. 34, 87 afb., 103.

Voor een neutrale achtergrond staat een donkere glazen vaas met bloemen en een tak met pruimen op een stenen blad. De volgende soorten zijn te onderscheiden (afb. 51a):

- 1 Tuinanemoon *Anemone coronaria* L. *pseudoplena rubra albescens*
- 2 Tuinanemoon *Anemone coronaria* L. *pseudoplena rubro-lutea*
- 3 Goudsbloem *Calendula officinalis* L.
- 4 Tuinanemoon *Anemone coronaria* L. *pseudoplena albo-virescens*
- 5 Rotsroos *Cistus ladaniferus* L. *duplex*
- 6 Trompetnarcis *Narcissus pseudonarcissus* L. *plenus*

- 20 Tuinanemoon *Anemone coronaria* L. *pseudoplena lavandula*
- 21 Koolroos *Rosa x centifolia* L.
- 22 Tulp *Tulipa stellata* Hook, x *T. stapfii* Turr.
- 23 Tuinanemoon *Anemone coronaria* L. *pseudoplena albo-striata*
- 24 Kattestaartamarant *Amaranthus caudatus* L.
- 25 Tuinaurikel *Primula x pubescens* Jacq.
- 26 Pruimen amberkleurig *Prunus domestica* L.
- 27 Pruimen paars *Prunus domestica* L.

Insecten:

- a rups Sint-Jacobsvlinder *Tyria jacobaea* (L.)
b Libel *Aeschna juncea* (L.)

Literatuur:

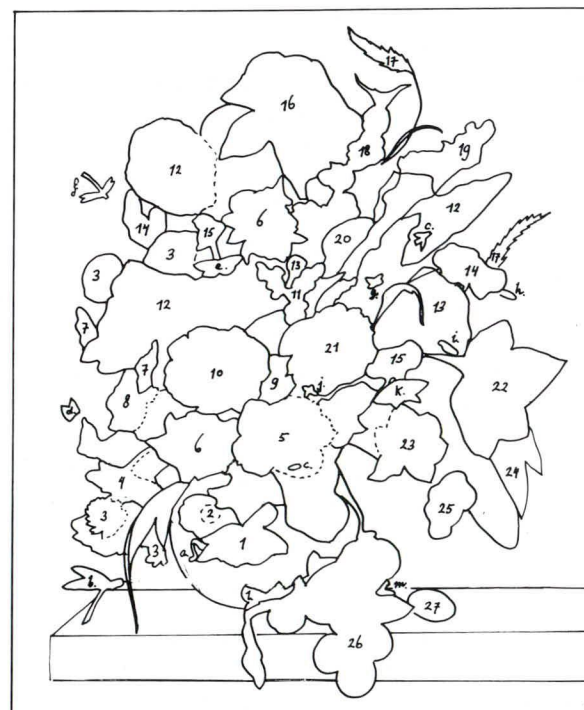
Von Wurzbach 1911, deel 2, p. 526;
Hofstede de Groot 1928, deel x, pp. 325-326, nr. 85;
Pavière 1965, p. 38;
Harris & Nochlin (1976) 1989, pp. 78 afb. 40, 160, 345;
Schneider 1989, p. 149 afb.;
Grant 1956, p. 30, nr. 50, pl. 20;
G. Keyes in tentoonstellingscatalogus Minneapolis etc. 1985.

Opmerkingen:

Een bloemstuk van gelijke afmetingen, dat eveneens 1703 gedateerd is en ook afkomstig is uit de verzameling Graaf Anton Lamberg-Sprizenstein kwam in 1692 in hetzelfde museum terecht (inventarisnummer 665), maar is in de Tweede Wereldoorlog verloren gegaan (Hofstede de Groot, nr. 86; Grant, nr. 51, pl. 21).



- 7 Veldsalie *Salvia pratensis* L. *albo-coerulea*
- 8 Tuinanemoon *Anemone coronaria* L. *pseudoplena albo rubra*
- 9 Dagschone *Convolvulus tricolor* L.
- 10 Rosa Mundi *Rosa gallica* L. cv. *Versicolor*
- 11 Kattekruid *Nepeta cataria* L.
- 12 Slaapbol *Papaver somniferum* L. *roseum*
- 13 Boerenpioen *Paeonia officinalis* L. *plena*
- 14 Centaurea *Centaurea moschata* L.
- 16 Lis *Iris x squalens* L.
- 17 Tarwe *Triticum aestivum* L.
- 18 Prunus *Prunus cerasus* L. cv. *Persiciflora*
- 19 Geel vlas *Linum flavum* L.

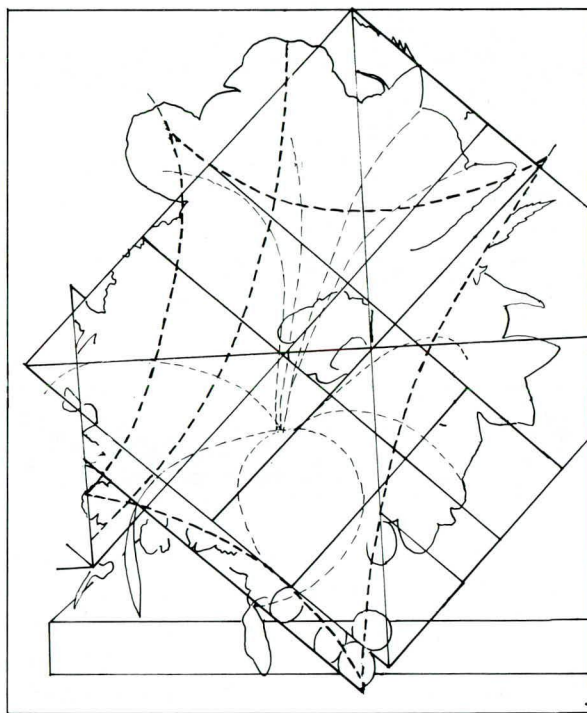


- c Zwarte wegmier *Lasius niger* (L.)
- d Vuurvlindertje *Lycaena phlaeas* (L.)
- e Aalbessevlinder *Abraxa grossulariata* (L.)
- f Waterjuffer *Coenagrion puellum* (L.)
- g Wesp *Parvavespula vulgaris* (L.)
- h Gewone weekschild (kever) *Cantharis fusca* L.
- i Rode weekschil (kever) *Rhagonycha fulva* (Scop.)
- j Zweefvlieg *Syrphidae*
- k Vlierolinder *Oenothera sambucaria* (L.)
- l Wrattenbijter (sprinkhaan) *Decticus verrucivorus* (L.)
- m rups Bandspanner *Xanthoroe fluctuata* (L.)

Het boeket past in een denkbeeldige, brede ellips en is compact van opbouw. Een denkbeeldig netwerk van ongeveer parallelle lijnen en een aantal gebogen lijnen vanuit het centrum bepalen het structuurschema (afb. 51b). Sommige gebogen lijnen draaien met de klok mee, andere er tegenin. Dit structuurschema is typerend voor de bloemstukken van de eerste zeventien jaar van de achttiende eeuw, daarvoor en daarna is het schema doorgaans eenvoudiger. Later schilderde Ruysch ook losse tuiltjes op een stenen blad in de geest van Willem van Aelst.⁴

Waterdruppels liggen op de bladeren van de narcis en van de pruim. De pruimebladeren zijn aangevreten. De kleuren liggen voor een belangrijk deel tussen groen, roze en rood, met de witte rotsroos als centrum. De rode anemonen met hun witte vlekken en de van wit naar rood kleurende Rosa Mundi zijn dichtbij de witte rotsroos met rode vlekken geplaatst, de gele tulp met rode vlammen naast een rood-met-witte anemoon. Dergelijke geschakeerde kleurovergangen zijn typerend voor de stijl van Rachel Ruysch. Tuinanemonen werden weliswaar door vele kunstenaars geschilderd, maar Ruysch koos specifieke typen en bepaalde kleurpatronen. Haar tinten, bijvoorbeeld in de Rosa Mundi, zijn vaak zacht en teer als een babyhuid.

Het idee om een boeket te verrijken door toevoeging van vruchten is aan Jan Davidsz de Heem ontleend (zie catalogusnummer 28, 31, 32 en 33). Via Rachel Ruysch dringt diens invloed door tot ver in de achttiende eeuw. Haar werk toont daarnaast ook een aantal persoonlijke kenmerken, in de behandeling van licht bijvoorbeeld. De tegenstellingen tussen licht en donker zijn groot, de belichting valt op het centrum, waar zich doorgaans ook de lichtste kleuren bevinden. Schaduwen vallen over de bloemen heen, hier bijvoorbeeld bij de dubbele narcis links boven. Ruysch laat haar tinten aan de buitenkanten van een boeket steeds donkerder worden, wat veel diepte schept.⁵ Ze lijkt de effecten van het licht goed bestudeerd te hebben: in het zonlicht zijn groene bladeren enigszins geel, in de schaduw donkergroen, en in het avondlicht worden ze rood. Deze subtiele veranderingen hebben invloed op de sfeer.



51b Compositieschets van nr. 51

¹ Een schilderij met een vroeger als 1680 gelezen datering (Grant 1956, p. 25, no. 9) is in werkelijkheid in 1686 geschilderd en bevindt zich in de Memorial Art Gallery van de Universiteit van Rochester (New York). Een festoen van bloemen en vruchten uit 1681 werd geveild bij Sotheby's, London, 16 juli 1958, nr. 81 (doek, 64 x 47½ cm; verkocht aan Dent, het origineel is mij niet bekend). Een aantal werken zijn 1682 gedateerd.

² Voor de oevrecatalogi van Rachel Ruysch, zie Inleiding, p. 15, 51 n. 1.

³ *Dichtlovers voor de uitmuntende schilderesse mejuffrouw Rachel Ruysch, weduwe van den kunstlievende heere Juriaan Pool. Uitgegeven in den Jare MDCCL.* (Waarschijnlijk te Amsterdam, de gedichten gedateerd van 1731 tot 1750.)

⁴ Vergelijk Segal 1990, p. 239, afb. 66b.

⁵ Dit heeft wel tot gevolg dat de donkerder tinten uiteindelijk in de veelal nagedonkerde achtergrond verzinken.

LIJST VAN DOCUMENTEN

BETREFFENDE DE SCHILDERSFAMILIE DE HEEM

Bij het archiefonderzoek is gebruik gemaakt van de aantekeningen van Abraham Bredius, aanwezig op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, de aantekeningen van F.J. van den Branden, aanwezig op het Stadsarchief in Antwerpen en van de aantekeningen van G. Brinkhuis op het Gemeentearchief in Utrecht. Na een korte omschrijving van het document wordt eerst de archiefbewaarplaats gegeven en daarna, indien de acte eerder is gepubliceerd, de literatuurverwijzing. Bij de acten van het Sint Lucasgilde te Antwerpen wordt alleen verwezen naar Rombouts en Van Lerijs 1883 en bij de gegevens van Pictura te Den Haag naar Obreen 1881-1882.

De archieven zijn als volgt afgekort: GAA = Gemeentearchief Amsterdam, GASG = Gemeentearchief 's-Gravenhage, GAL = Gemeentearchief Leiden, GAU = Gemeentearchief Utrecht, RAU = Rijksarchief Utrecht, SA = Stadsarchief Antwerpen. Verder zijn afgekort T&P = Transporten en Plechten en DTB = Doop-, Trouw- en Begraafboeken.

Wat de data betreft, moet worden opgemerkt dat Utrecht, in tegenstelling tot Holland, nog niet de Gregoriaanse kalender had geïntroduceerd en nog rekende met de Juliaanse kalender, die tien dagen achter liep. Doordat de acten soms direct verband met elkaar houden, kan verwarring optreden. In die gevallen zijn de twee data naast elkaar gegeven. De documenten zijn chronologisch gerangschikt.

1594, 16 augustus

Jan Martensz van den Bosch, speldemaker en burger van Utrecht en zijn vrouw Heijltgen verwerven van Jacob Splinter en diens zoon Jan het huis 'Die Rose' in De Rosendaal bij Sint Geertruydenkerckhoff in Utrecht.

(GAU, Stadsarchief II, T&P, inventarisnummer 3243, 16 augustus 1594, fol. 93-95) (Bok 1990, p. 49)

1603, 11 juli

De uit Leiden afkomstige Hillegont Theunisdr, weduwe van Cornelis Evertsz, en David Jansz, geboren te Antwerpen en weduwnaar van Magdalena Roelant gaan te Leiden in ondertrouw.

(GAL, Kerkelijk ondertrouwregister E, 11 juli 1603, fol. 70^v) (Wurfain 1989, p. 432)

1603, 21/31 juli

Hillegont Theunisdr en David Jansz gaan in ondertrouw in Utrecht.

(GAU, DTB 90, Nederlands Hervormde Gemeente, huwelijken, 21 juli 1603, fol. 199) (Bok 1990, p. 48)

1604, 5 april

David, Marcelis en Esaias Jansz doen ten behoeve van hun broer Marten Jansz afstand van het huis 'Die Rose' in De Rosendaal bij Sinte Geertruydenkerckhoff, dat zij hebben verkregen uit de erfenis van hun vader Jan van Antwerpen.

(GAU, Stadsarchief II, T&P, inventarisnummer 3243, 5 april 1604, fol. 119-120) (Bok 1990, pp. 51-52, noot 7)

1606, april

Jan Davidsz de Heem wordt geboren te Utrecht uit het tweede huwelijk van David Jansz van Antwerpen en Hillegont Teunisdr. Dit blijkt uit een document van 7 februari 1625, waarin wordt verklaard dat Jan Davidsz met Pasen negentien jaar oud zal zijn. Pasen valt in Utrecht in het jaar 1606 op 17 en 18 april.

(GAU, Stadsarchief II, Besoignes van de Momboirkamer, inventarisnummer 1385, 7 februari 1625, geen fol.) (Bredius 1886, p. 214; 1606; Bok 1990, p. 48; april 1606)

1610, 28 december

David Jansz van Antwerpen, de vader van de schilder,

was speelman? (musicus) en woonde op dat moment aan de Vismarkt op nr. 12.

(GAU, Stadsarchief II, T&P, inventarisnummer 3243, 28 december 1610, fol. 277-278) (Bok 1990, p. 49)

1611, 21 februari

David Jansz van Antwerpen koopt een groot kapittelhuis aan het Domkerkhof, waarvan de achteruitgang grensde aan zijn huis aan de Vismarkt.

(RAU, Archief Domkapittel, transporten van kapittelhuizen, inventarisnummer 582, 21 februari 1611, geen fol.) (Bok 1990, pp. 49-50)

1612, 16 juni

Uit de boedelverdeling van David Jansz van Antwerpen op deze datum opgemaakt, blijkt dat hij is overleden.

(GAU, Stadsarchief II, T&P, inventarisnummer 3243, 5 april 1623, fol. 299-303) (Bok 1990, p. 50)

1613, 11 januari

De weduwe van David Jansz van Antwerpen gaat voor de derde keer in ondertrouw, nu met Johan Jacobsz Kerver, boekbinder en boekhandelaar (later noemde hij zich Coornhert) in Leiden. Kerver is afkomstig uit Worms.

(GAL, Kerkelijk ondertrouwregister, G, 11 januari 1613, fol. 230) (Wurfain 1989, p. 433)

1613, 31 januari/10 februari

Het derde huwelijk van Hillegont Teunisdr met Johan Jacob Kerver wordt in Utrecht voltrokken. De ondertrouw in Utrecht vond plaats op 20/30 december 1612. (GAU, DTB 91, Nederlands Hervormde Gemeente, huwelijken, 31 januari 1612, fol. 104) (Bok 1990, p. 50)

1615, 20 april

Uit de acte blijkt dat Marten Jansz van Antwerpen voogd over Jan Davidsz van Antwerpen en zijn zusters Margriet en Heijltgen was, terwijl zijn broer, Marcelis Jansz van Antwerpen tweede voogd was. Behalve de moeder zelf was van moederszijde Peter Nanninx als tweede voogd benoemd.

(GAU, Stadsarchief II, T&P, inventarisnummer 3243, 20 april 1615, fol. 233-234) (Bok 1990, pp. 48-49)

1618, 15 januari

Johan Jacobsz Coornhert koopt het huis Vismarkt nr. 18 waarvan de noordzijde grenst aan zijn andere huis. Hij laat het pand geheel renoveren en een gevelsteen aanbrengen met de tekst 'IN DEN HOCHDEUSCHE VERGULDE BIBEL 1615'.

(GAU, Stadsarchief II, T&P, inventarisnummer 3243, 1 mei 1615, fol. 280-281 en 15 januari 1618, fol. 26-27) (Bok 1990, p. 50)

1623, 23 juli

Jacob Coornhert transporteert zijn huis aan het Domkerkhof bij willig decreet. Verkoopdatum was 24 april 1623.

(GAU, Stadsarchief II, inventarisnummer 3218, Decreetboek, 23 juli 1623, fol. 124-129) (Bok 1990, p. 50)

1625, 1 februari

Het huis Vismarkt 18, de 'Hochdeusche Vergulde Bibel', dat Coornhert in 1615 had gekocht en compleet had gerenoveerd, moet worden verkocht op verzoek van een van zijn crediteuren. De publieke veiling heeft plaatsgevonden op 18 januari 1625.

(GAU, Stadsarchief II, inventarisnummer 3218, Decreetboek, 1 februari 1625, fol. 365-368) (Bok 1990, p. 50)

1625, 7 februari

Marten Jansz van Antwerpen dient als voogd van Jan Davidsz van Antwerpen, die met Pasen negentien jaar oud zal zijn, een verzoek in bij de weeskamer om het aandeel van 150 gulden dat Jan Davidsz verkregen heeft uit de verkoop van het huis aan de Vismarkt, vrij te maken voor de reis naar Italië die Jan van plan is te gaan ondernemen. Op het verzoek wordt negatief gereageerd. (GAU, Stadsarchief II, Besoignes van de Momboirkamer, inventarisnummer 1385, 7 februari 1625, geen fol.) (Bok 1990, p. 48)

1625, 27 juni

Hillegont Teunisdr, vrouw van Jan Jacobsz Coornhert wordt in Leiden als poorteres aangenomen. Zij zal zich

samen met haar gezin in Leiden hebben gevestigd, dus ook met Jan Davidsz.

(GAL, Poortboek G 1603-38, 27 juni 1625, fol. 166^v) (Wurfbain 1990, p. 433)

1626, 21 augustus

Uit het vredemakersboek blijkt dat er een geschil is tussen Johannes de Heem en Boudewijn Vergeijl. Omdat alleen de namen van de twee partijen zijn opgetekend, kennen wij de aard van het geschil niet.

(GAL, Oudrechterlijk Archief inventarisnummer 47 deel Q = Vredemakersboek januari 1626-februari 1628, 21 augustus 1626, fol. 117^v) (Wurfbain 1989, p. 434)

1626, 12/22 november

Johannes de Heem en Aletta van Weede (Aeltgen) gaan in Utrecht in ondertrouw. Zij wonen beiden in Leiden. Men geeft attestatie om op 24 november/4 december 1626 in Leiden te trouwen.

(GAU, DTB 94, Nederlands Hervormde Gemeente, huwelijken, 12 november 1626, fol. 190) (Van Lerijs 1880, pp. 219-220)

1626, 3 december

Johannes de Heem en Aeltgen Cornelisdr van Weede gaan in ondertrouw in Leiden.

(GAL, Kerkelijk ondertrouwregister K, 3 december 1626, fol. 16^v) (Van Lerijs 1880, p. 220)

1627, 16 april

Jacob Danens, tabaksverkoper, voert een geding tegen Johannes de Heem, schilder in verband met een schuld van drie gulden en twee stuivers. De Heem wordt veroordeeld tot het betalen van het bedrag.

(GAL, Oudrechterlijk Archief inventarisnummer 43 ss = Dingboek januari 1627-augustus 1628, 16 april 1627, fol. 57^v) (Wurfbain 1989, p. 434)

1627, 24 december

In de Pieterskerk in Leiden wordt een kind van Johannes de Heem begraven, die op dat moment bij het Gevangenhuis woont. Er is van dit kind geen doop geregistreerd, mogelijk is het levenloos geboren.

(GAL, DTB, Pieterskerk, 24 december 1627, fol. 14^v) (Wurfbain 1989, p. 433)

1628, 29 november

David, de zoon van Johannes de Heem wordt gedoopt in de Pieterskerk te Leiden. Hij moet overleden zijn voor 29 maart 1643, want hij wordt niet meer genoemd bij de kinderen in de boedelinventaris opgemaakt bij het

overlijden van Aletta van Weede, zijn moeder.

(GAL, DTB, Pieterskerk, 29 november 1628, geen fol.) (Van Lerijs 1880, p. 220)

1629, 4 mei

Johannes de Heem legt een verklaring af omtrent het slechte gedrag van Aeltgen Pietersdr van den Bosch. De schilder is volgens de acte ongeveer 23 jaar oud.

(GAL, Notarieel Archief, notaris J. van der Meer, inventarisnummer 342, 4 mei 1629, fol. 36) (Bredius 1886, p. 214; Wurfbain 1989, p. 435)

1629, 20 juli

Aeltgen van den Bosch legt een verklaring af omtrent de bemoeienissen van Johannes de Heem en Van Oosterwaert bij het tot stand brengen van een huwelijk tussen Van Oosterwaert en Annetgen Cornelisdr Smetser.

(GAL, Notarieel Archief, notaris Cornelis van Grotelande, inventarisnummer 315, 20 juli 1629, fol. 101) (Wurfbain 1989, p. 436)

1629, 28 juli

Franck van der Meulen en Neeltgen Jansdr verklaren dat Aeltgen van Weede, in tegenwoordigheid van Johannes de Heem, gezegd had dat zij een kruid aan Aeltgen van den Bosch had gegeven. Drie dames verklaren op verzoek van notaris Van Grotelande dat zij informatie over deze zaak hadden ingewonnen bij Aeltgen van Weede, de vrouw van Johannes de Heem. Dezelfde dag legt Aeltgen van den Bosch ten huize van Franck van der Meulen een bekentenis af bij dezelfde notaris.

(GAL, Notarieel Archief, notaris Cornelis van Grotelande, inventarisnummer 315, 28 juli 1629, fol. 102-103) (Wurfbain 1990, pp. 437-438)

1629, 27 september

Johannes de Heem en Aeltgen van Weede, wonende in de Breestraat, dragen een lijfrentebrief groot 550 gulden, met een jaarlijkse rente van 62 gulden en 10 stuivers over aan Quirijn van Weede.

(GAL, Notarieel archief, notaris Cornelis van Grotelande, inventarisnummer 315, 27 september 1629, fol. 128) (Wurfbain 1989, pp. 434-435)

1630, 8 maart

Uit het document blijkt dat er een meningsverschil bestaat tussen Johannes de Heem, schilder en Joris Balantijn, suikerbakker. Balantijn was twee jaar eerder getuige bij het huwelijk van De Heem.

(GAL, Oudrechterlijk Archief, inventarisnummer 47 deels = Vredemakersboek december 1629-februari 1632, 8 maart 1630, fol. 45) (Wurfbain 1989, p. 435)

1631, 10 februari

Geschil tussen Jan de Heem schilder en Pieter Pietersz van den Bosch, schrijnwerker. Uitspraak op 15 februari 1631.

(GAL, Oudrechterlijk Archief, inventarisnummer 47 deel s = Vredemakersboek december 1629-februari 1632, 10 februari 1631, fol. 198) (Wurfbain 1989, p. 435)

1631, 8 april

Cornelis de Heem, de zoon van Johannes de Heem en Aletta van Weede, wordt gedoopt in de Hooglandse Kerk in Leiden. Getuige is Pieter Simonsz Potter, schilder.

(GAL, DTB, Hooglandse Kerk, 8 april 1631, geen fol.) (Van Lerijs 1880, p. 249)

1631, 18 augustus

Jan de Heem en Pieter Pietersz van den Bosch hebben een meningsverschil over een schuld van 11 gulden en 18 stuivers voor hout en arbeidsloon. Er wordt tevens een klacht behandeld van Jacob Danens, tabaksverkoper. De afhandeling vindt plaats op 4 september 1631. (GAL, Oudrechterlijk Archief, inventarisnummer 47 deel s = Vredemakersboek december 1629-februari 1632, 18 augustus 1631, fol. 288^v) (Wurfbain 1989, p. 435)

1631, 11 september

Johannes de Heem heeft een schuld van 175 gulden bij Mr. Pieter Franck van Scharpenbrant, kleermaker, zijdelakenverkoper en wordt veroordeeld tot het betalen van het bedrag.

(GAL, Oudrechterlijk Archief, inventarisnummer 43 deel vv = Dingboek, april 1630-juni 1632, 11 september 1631, fol. 212^v) (Wurfbain 1989, p. 435)

1635

Torentiana (Teresia), dochter van Johannes de Heem en Aletta van Weede wordt geboren. Dit kunnen wij afleiden uit een acte van 1643, waaruit blijkt dat zij op dat moment acht jaar oud is.

(SA, Weesmeesterskamer, inventarisnummer w 755, Staten en rekeningen, 19 november 1643, fol. 528^v-532^v) (Van Lerijs 1880, pp. 221, 224-225)

1635 (tussen 18 september 1635 en 18 september 1636)

Jan Davidsz wordt lid van het Sint Lucasgilde te Antwerpen.

(Rombouts en Van Lerijs 1883, p. 77)

1636, 1 maart

Jan Lievens sluit een leercontract af met Hans van Wij-

gaelen, oud 15 jaar. De leerperiode wordt vastgesteld op zes jaar. Als getuige treedt naast Adriaan Brouwer, Johannes de Heem op.

(SA, Notaris Pieter Ghijsberti, inventarisnummer N 1824, 1 maart 1636, fol. 16) (Van den Branden 1883, p. 868)

1637, 28 augustus

Joannes de Hem (sic), geboren in Utrecht wordt ingeschreven in het poortersboek van Antwerpen.

(SA, Vierschaar, inventarisnummer 156, 5 januari 1637-18 december 1654, 28 augustus 1637, fol. 5^v) (Van Lerijs 1880, pp. 221, 249)

1638, 26 maart

Uit een annotatie in het register van de Vierschaar blijkt dat Jan de Heem oppositie voert ten aanzien van de nagelaten goederen van Brouwer.

(SA, Vierschaarboek 1637-1654, inventarisnummer v156, 26 maart 1638, fol. 12^v) (Van Lerijs 1880, p. 223)

1638, 11 april

Thomas Maria, zoon van Johannes de Heem en Aletta van Weede wordt gedoopt in de Sint Joriskerk te Antwerpen, met als getuige de schilder Thomas Willeboirts. (SA, Parochieregisters St. Joris, inventarisnummer PAR 137, 11 april 1638, fol. 120^v) (Van Lerijs 1880, p. 222)

1638, 17 augustus

Johannes de Heem sluit een leercontract af met Michiel Verstylen. Michiel, oud zestien jaar, komt vanaf 17 augustus gedurende een jaar in de leer bij Jan de Heem en betaalt hiervoor 80 gulden.

(SA, Notaris Ambroos Sebille, inventarisnummer N 3001, 17 augustus 1638, fol. 50^v) (Van den Branden 1883, p. 868)

1638, 10 september

Johannes de Heem sluit een leercontract af met Andreas Benedetti. Andreas komt vanaf 13 september gedurende twee jaar in de leer, tegen betaling van vijftig gulden per jaar.

(SA, Notaris Cornelis Loets, inventarisnummer N 2535, 10 september 1638, geen fol.) (Van den Branden 1883, p. 868)

1640, 9 februari

Johannes de Heem is ten behoeve van Bartholomeus Gillis getuige in een wedding.²

(SA, Notaris Andries van der Donck, inventarisnummer N 3758, 9 februari 1640, fol. 42^v)

1641 (tussen 18 september 1641 en 18 september 1642)

Het Sint Lucasgilde van Antwerpen ontvangt geld van Alexander Coosemans, Thomas de Klerck en Lenaert Rougghe, de leerjongens van Jan de Hem (sic).

(Rombouts en Van Lerijs 1883, deel 2, p. 134)

1642 (tussen 18 september 1642 en 18 september 1643)

Het Sint Lucasgilde van Antwerpen ontvangt geld van de doodschuld van de vrouw van Jan de Heem, Aletta van Weede.

(Van Lerijs 1880, p. 223) (Rombouts en Van Lerijs 1883, deel 2, p. 142)

1643, 29 maart

Staat van de goederen van Aletta van Weede, vrouw van Johannes de Heem, die op 29 maart overleed in haar huis in de Papenstrate. Zij laat haar goederen na aan haar kinderen, Cornelis, 13 jaar oud, Torentiana, 8 jaar oud en Thomas Maria, vijf jaar oud.

(SA, Notaris Hendrik Flighe, inventarisnummer N 1504, 29 maart 1643, Littera J, geen fol.) (Van Lerijs 1880, p. 224)

1643, 9 juni

Michiel Verstylen komt nog zes maanden in de leer bij Johannes de Heem.

(SA, Notaris Bartholomeus van den Berghe, inventarisnummer N. 3477, 9 juni 1643, fol. 160^v)

1643, 19 november

De inboedelinventaris van Aletta van Weede, gepresenteerd door Johannes de Heem, wordt gepasseerd in de Weesmeesterskamer van Antwerpen.

(SA, Weesmeesterskamer, Staten en rekeningen, inventarisnummer w 755, 19 november 1643, fol. 528^v-532^v) (Van Lerijs 1880, p. 225)

1644, 23 februari

De huwelijksvoorwaarden worden opgemaakt tussen Johannes de Heem en Anna Ruckers, oud 29 jaar, ten huize van de toekomstige bruid.

(SA, Notaris Bartholomeus van den Berghe, inventarisnummer N 3478, 23 februari 1644, fol. 46-47) (Van Lerijs 1880, pp. 226-227)

1644, 6 maart

Het tweede huwelijk van Johannes de Heem en Anna Ruckers vindt plaats in de kerk van O.L. Vrouw Zuid in Antwerpen.

(SA, Huwelijken O.L. Vrouw Zuid, inventarisnummer PAR 197, 6 maart 1644, fol. 150) (Van Lerijs 1880, p. 229)

1645, 7 maart

Anna Ruckers, de tweede vrouw van Johannes de Heem, maakt in haar huis aan de Gasthuisbeemden haar testament op. Uit de tekst blijkt dat zij begraven wil worden bij haar moeder in de Kathedraal van Antwerpen.

(SA, Notaris Bartholomeus van den Berghe, inventarisnummer N 3479, 7 maart 1645, fol. 96^r-99^v) (Van Lerijs 1880, pp. 229-230)

1645, 16 maart

Maria Anna, het eerste kind van Johannes de Heem en Anna Ruckers wordt gedoopt in de Sint Joriskerk in Antwerpen.

(SA, Parochieregisters St. Joris, inventarisnummer PAR 138, 16 maart 1645, fol. 81^v) (Van Lerijs 1880, p. 231)

1645, 22 september

Andries Ruckers, clavecimbelmaker en vader van Anna Ruckers geeft een huwelijks goed aan zijn dochter.

(SA, Notaris Bartholomeus van den Berghe, inventarisnummer N 3479, 22 september 1645, fol. 297)

1646, 23 november

Johannes de Heem legt een attestatie af.³

(SA, Notaris Kaspar van der Herstraeten jr., inventarisnummer N 3846, 23 november 1646, geen fol.)

1647, 17 april

Isabella Catherina, de tweede dochter van Johannes de Heem en Anna Ruckers wordt gedoopt in de Sint Joriskerk in Antwerpen.

(SA, Parochieregisters St. Joris, inventarisnummer PAR 139, 17 april 1647, fol. 52^v) (Van Lerijs 1880, p. 231)

1648, 17 mei

Hildegonda, de derde dochter van Johannes de Heem en Anna Ruckers wordt gedoopt in de Sint Joriskerk in Antwerpen.

(SA, Parochieregisters St. Joris, inventarisnummer PAR 139, 17 mei 1648, fol. 85^v) (Van Lerijs 1880, p. 231)

1650, 2 juli

Johannes, de eerste zoon van Johannes de Heem en Anna Ruckers wordt gedoopt in de Sint Joriskerk in Antwerpen.

(SA, Parochieregisters St. Joris, inventarisnummer PAR 140, 2 juli 1650, fol. 18^v) (Van Lerijs 1880, p. 231)

1651, 3 november

Anna Maria, de vierde dochter van Johannes de Heem

en Anna Ruckers wordt gedoopt in de Sint Joriskerk in Antwerpen.

(SA, Parochieregisters St. Joris, inventarisnummer PAR 140, 3 november 1651, fol. 57^v) (Van Lerijs 1880, p. 232)

1654, 25 oktober

Jacobus, de tweede zoon van Johannes de Heem en Anna Ruckers wordt gedoopt in de Sint Joriskerk in Antwerpen.

(SA, Parochieregisters St. Joris, inventarisnummer PAR 140, 25 oktober 1654, fol. 133^v) (Van Lerijs 1880, p. 232)

1655, 14 april

Johannes de Heem verzoekt het Sint Lucasgilde om toestemming tot het houden van een openbare verkoping van zijn schilderijen in zijn huis op de Meir.

(SA, Rekwestboeken, inventarisnummer pk 753, 14 april 1655, fol. 100^v) (Van den Branden 1883, p. 869)

1655, 29 april

Het Sint Lucasgilde verbiedt Johannes de Heem het houden van een openbare verkoping, op grond van de verordening van het gilde van 3 oktober 1575, waarin is vastgelegd dat de openbare verkoop van schilderijen moet geschieden op de vrijdagmarkt.

(SA, Rekwestboeken, inventarisnummer pk 753, 29 april 1655, fol. 113) (Van den Branden 1883, p. 869)

1657, 24 juni

Cornelis de Heem (sic) is als getuige aanwezig bij de doop van Elisabeth Yskens in de Sint Jacobskerk te Antwerpen. Zij is de dochter van de beeldhouwer en schilder Jean van Brekevelt.

(SA, Parochieregisters St. Jacob, inventarisnummer PAR 51, 24 juni 1657, fol. 236^v) (Van Lerijs 1880, p. 250)

1658, 12 april

Johannes de Heem ontvangt in Leiden een erfenis van Cornelis Pietersz van Zijlhouck ter grootte van 600 gulden.

(GAL, notaris S.A. Raven, inventarisnummer 764, 12 april 1658, geen fol.) (Bredius 1886, p. 214)

1658, 24 december

Johannes de Heem laat zich inschrijven als buitenpoorter van de stad Antwerpen.

(SA, Vierschaar, inventarisnummer 157, 12 januari 1655-30 oktober 1671, 24 december 1658, fol. 12^v) (Van Lerijs 1880, p. 236)

1659, 15 november

Johannes de Heem laat zich inschrijven als buitenpoorter van de stad Antwerpen.

(SA, Vierschaar, inventarisnummer 157, 12 januari 1655-30 oktober 1671, 15 november 1659, fol. 15^v) (Van Lerijs 1880, p. 236)

1660 (tussen 18 september 1660 en 18 september 1661) Cornelis de Heem, schilder is wijnmeester van het Sint Lucasgilde in Antwerpen.

(Rombouts en Van Lerijs 1883, deel 2, pp. 311, 322)

1660, 9 november

Johannes de Heem laat zich inschrijven als buitenpoorter van de stad Antwerpen.

(SA, Vierschaar, inventarisnummer 157, 12 januari 1655-30 oktober 1671, 9 november 1660, fol. 17^v) (Van Lerijs 1880, p. 236)

1661, 15 november

Johannes de Heem laat zich inschrijven als buitenpoorter van de stad Antwerpen.

(SA, Vierschaar, inventarisnummer 157, 12 januari 1655-30 oktober 1671, 15 november 1661, fol. 19^v) (Van Lerijs 1880, p. 236)

1661, 22 december

Een De Heem (Cornelis) wordt gekozen tot gildebroeder van het Oude Handbooggilde in Antwerpen.

(SA, Privilegekamer, Collegiale actenboeken, inventarisnummer pk 590, 22 december 1661, fol. 145^v)

1663, 27 februari

David, de zoon van Cornelis de Heem en Catharina Pauwens wordt gedoopt in de Sint Joriskerk in Antwerpen.

(SA, Parochieregisters St. Joris, inventarisnummer PAR 141, 27 februari 1663, fol. 146^v) (Van Lerijs 1880, pp. 250, 260)

1663, 11 december

Johannes de Heem laat zich inschrijven als buitenpoorter van de stad Antwerpen.

(SA, Vierschaar, inventarisnummer 157, 12 januari 1655-30 oktober 1671, 11 december 1663, fol. 26^v) (Van Lerijs 1880, p. 236)

1665, 6 januari

Cornelis de Heem geeft procuratie aan zijn vader Johannes de Heem, wonende in Utrecht, om te erven van zijn nicht van zijn moeders kant. Dat wil zeggen dat hij zijn vader volmacht geeft om hem te vertegenwoordigen.

(SA, Notaris Kristiaan Hoeffs, inventarisnummer N 2091, 6 januari 1665, geen fol.)

1665, 15 november

Anna Catherina, dochter van Cornelis de Heem en Catharina Pauwens wordt gedoopt in de Sint Joriskerk in Antwerpen.

(SA, Parochieregisters St. Joris, inventarisnummer PAR 142, 15 november 1665, fol. 39^v) (Van Lerijs 1880, p. 250)

1667, 26 november

Johannes de Heem laat zich inschrijven als buitenpoorter van de stad Antwerpen.

(SA, Vierschaar, inventarisnummer 157, 12 januari 1655-30 oktober 1671, 26 november 1667, fol. 32^v) (Van Lerijs 1880, p. 236)

1668, 30 juli

Johannes de Heem en Anna Ruckers woonachtig in Utrecht, machtigen Jacques Kemp, koopman uit Antwerpen, om over te gaan tot een openbare verkoping van de goederen, achtergelaten uit het sterfhuis van wijlen Sacharias de Vriese, oom van de comparant, en wijlen Anna Jordaens die zijn vrouw was, beiden binnen Antwerpen overleden. Als getuigen treden op Josephus van Eck en Gillis Weenix, schilders uit Utrecht.

(GAU, Notaris Bartholomeus van Eck, inventarisnummer U015A013, 30 juli 1668, fol. 181^r-182^r)

1668, 3 november

Schuldbekentenis van Beernt Beerntsz van Ulden, herbergier en burger binnen Utrecht en Margareta Holtcamps zijn vrouw, aan Grietgen Davids de Heem, weduwe van Laurens Claesen, woonachtig in Rotterdam. Tot onderpand stellen zij een huis aan de zuidzijde van Rosendael. Uit een aantekening in de marge blijkt dat de plecht op 30 december 1669 is overgeschreven op de naam van David de heem, kunstschilder.

(GAU, T&P, 3 november 1668, fol. 405)

1669, 1 maart

Johannes de Heem en Anna Ruckers, beide woonachtig in Utrecht, verklaren dat zij aan Cornelis de Heem, zoon van de comparant en Aletta van Weede, tot voldoening van zijn moeders goed (1000 gulden) in de loop der jaren betaald hebben 1057 gulden en 8 stuivers. De betalingen zijn verricht in de periode 1653-1668 en werden onder meer gedaan in de vorm van het betalen van schulden van Cornelis en het leveren van schilderijen. Cornelis moet de teveel betaalde som, 57 gulden en 8 stuivers, restitueren.

(GAU, notaris Bartholomeus van Eck, inventarisnummer U015A013, 1 maart 1669, fol. 207^r-208^v)

1669, 27 september

Johannes de Heem sluit een leercontract af met Elias van den Broeck. De Heem neemt Elias voor twee jaar in de leer tegen een betaling van 200 gulden per jaar. Elias moet zelf alle materialen en gereedschappen bekostigen, maar profiteert wel zelf van hetgeen hij schildert. (GAA, Weeskamer, archiefnummer 5073, scheidingen 1669, inventarisnummer 1065, 27 september 1669, geen fol.) (Van Eeghen 1979, pp. 58-59)

1670, 6 augustus

Johannes de Heem machtigt Jeronimus Monicx, glazenmaker en Dirck van Dulcken om te transporteren voor het gerecht een plecht van 400 gulden, gevestigd op een huis in de Bemuurde Weerd te Utrecht ten behoeve van zijn overleden zuster Grietje Davits de Heem, van wie hij, comparant, de enige erfgenaam is. (Het testament is gepasseerd voor notaris Nicolaes van Cleeff op 23 juni 1669 te Rotterdam). De plecht wordt getransporteerd aan Hendrickje Pitsers van Haarlem, weduwe van Gijsbert Bosch. Als getuige treedt onder andere de schilder Elias van den Broeck op.

(GAU, Notaris Cornelis van Schuylenborch, inventarisnummer U056A007, 6 augustus 1670, fol. 10) (Van Lerijs 1880, p. 214)

1672, 7 mei

Anna Ruckers maakt haar testament op in Antwerpen. Zij verklaart nog in Utrecht te wonen en vermaakt haar vermogen aan haar man Johannes de Heem, op voorwaarde dat hij haar vier kinderen zal opvoeden en hun als moederlijk goed zal geven 4000 gulden.

(SA, Notaris Andries van der Donck sr., inventarisnummer N 3802, 7 mei 1672, fol. 31^v-33^v) (Van den Branden 1883, p. 869)

1676, 13 mei

Maria van Beusecom en Cornelis de Heem, die op dat moment in Ysselsteyn wonen, hebben een schuld van 553 gulden aan Paulus Jans en zijn vrouw uit Amsterdam.

(GAA, Notaris Dirck van der Groe, inventarisnummer 4082, 13 mei 1676, geen fol.)

1676 (tussen 27 november en 16 december)

Cornelis de Heem verklaart jaarlijks zijn verplichte bijdrage van 3 gulden en 3 stuivers aan het Haagse schildersgenootschap Pictura te betalen.

(Obreen 1881-1882, deel 4, p. 155)

1678, 27 april

Paulus Jans uit Amsterdam vervolgt met zijn vrouw, Maria van Beusecom, tevoren weduwe van Jan van Oostrum en nu vrouw van Cornelis de Heem, en Cornelis de Heem zelf, in verband met een schuld van 553 gulden aan geleverde koopmanschappen, volgens een acte van 13 mei 1676 opgemaakt in Amsterdam.

(GASG, Rechterlijk Archief, beheersnummer 351, inventarisnummer 147, 27 april 1678, fol. 153^r)

1678, 1 juni

Cornelis de Heem belooft in Den Haag te betalen voor zijn begrafenis 25 gulden aan de sociëteit van kunstenaars Pictura waar hij lid van was.

(Van Lerijs 1880, pp. 251, 259; Obreen 1881-1882, deel 4, p. 106)

1679, 15 februari

Cornelis de Heem huurt in Den Haag een huis in de Harderinnestraat voor de periode van een jaar, lopende van 1 mei 1679 tot 30 april 1680, voor 172 gulden.

(GASG, Notaris A. Ennis, inventarisnummer 534, 15 februari 1679, fol. 101)

1679, 30 maart

Cornelis de Heem geeft zijn goedkeuring aan de verkoop van een huis en erf gelegen te Ysselsteyn, op de noordzijde van de Voorstraat, door zijn vrouw Maria van Beusecom aan Johannes de Roy, chirurgijn, op 22 februari jl.

(GASG, Notaris L. Fabri, inventarisnummer 808, 30 maart 1679, geen fol.)

1679, 24 april

Cornelis de Heem en Maria van Beusecom zijn vrouw machtigen Johannes de Roy, chirurgijn te Ysselsteyn om voor hen geld te ontvangen van verschillende personen en al hun zaken waar te nemen en te behartigen.

(GASG, Notaris L. Fabri, inventarisnummer 808, 24 april 1679, geen fol.)

1679, 10 juli

Cornelis de Heem machtigt Johannes de Roy te Ysselsteyn om een hypotheek te verkopen van 1690 gulden, staande op 4 morgen lands in Merloo bij Ysselsteyn. De hypotheek behoorde toe aan zijn vrouw.

(GASG, Notaris L. Fabri, inventarisnummer 808, 10 juli 1679, geen fol.)

1679, 15 juli

Uitvoerige machtiging door Cornelis de Heem en zijn

vrouw, die op dat moment samen nog geen kinderen hebben. Zijn vrouw, Maria van Beusecom heeft wel een zoon uit een eerder huwelijk, Florus van der Weyde. Deze had aanspraak op de 1690 gulden die aan hem gelegateerd zijn door iemand. Daarom worden op zijn naam getransporteerd 6 morgen lands daar in de buurt liggende.

(GASG, Notaris L. Fabri, inventarisnummer 808, 15 juli 1679, geen fol.)

1679, 6 september

De weduwe van Joachim van der Hulst contra de schilder De Heem, over gehaalde wijnen en verteringen ten bedrage van 16 gulden en 17 stuivers. De Heem moet betalen.

(GASG, Rechterlijk Archief, beheersnummer 351, Rolle van eischen ende antwoorden, inventarisnummer 148, 6 september 1679, fol. 198^v)

1680, 13 februari

Cornelis de Heem verlengt de huur van het huis in de Herderinnestraat voor een jaar, tot 30 april 1680, voor 180 gulden.

(GASG, Notaris A. Ennis, inventarisnummer 536, 13 februari 1680, fol. 117^v)

1681

Cornelis de Heem staat aangetekend als wanbetaler bij het Haagse schildersgenootschap Pictura.

(Obreen 1881-1882, deel 4, p. 115)

1681, 16 april

Johan Chadborn, wijntapper, eist van Cornelis de Heem 162 gulden 4 stuivers en 8 penningen over geleverde wijnen als gedane verteringen. De schuld wordt met 120 gulden verminderd door de levering van een schilderij.

(GASG, Rechterlijk Archief, beheersnummer 351, Rolle van eischen ende antwoorden, inventarisnummer 150, 16 april 1681, fol. 98^v)

1683, 9 augustus

Johannes de Heem staat een rente af van 100 gulden, gehypotekeerd op een huis in Utrecht in De Rosendaal, aan Hendrika Janssens, wonende in Utrecht.

(SA, Notaris Jan-Baptist Bellenraet, inventarisnummer N 160, 9 augustus 1683, fol. 38^v) (Toman 1888, p. 125)

1683, 14 september

Johannes de Heem laat in Antwerpen een plecht vernietigen op een huis dat hij in Utrecht in De Rosendaal samen met zijn zuster Margaretha (Grietje) in bezit had.

(SA, Notaris Jan-Baptist Bellenraet, inventarisnummer N 160, 14 september 1683, fol. 50^v) (Van den Branden 1883, p. 869)

1683 (tussen 18 september 1683 en 18 september 1684)

De overlijdensschuld van Johannes de Heem wordt betaald aan het Sint Lucasgilde in Antwerpen, 3 gulden en 4 penningen.

(Van Lerijs 1880, p. 248; Rombouts en Van Lerijs 1883, deel 2, p. 501)

1687, 5 februari

Cornelis de Heem is kamerhuur verschuldigd aan Anthony Pelt. Pelt, die de eigenlijke huurder was, had zijn huur niet betaald. De voogden over de minderjarige kinderen van Cornelia van Nierop, in het leven vrouw van Adriaen Schas, eisers, proberen nu via Cornelis de Heem het geld te krijgen.

(GASG, Rechterlijk Archief, beheersnummer 351, inventarisnummer 156, 5 februari 1687, fol. 58^v)

1690

In dit jaar vindt het huwelijk plaats van David de Heem en Anna Maria Cock. Dit blijkt uit de acte van 10 augustus 1714.

(GASG, Notaris Rudolphus de Bruyn, inventarisnummer 1965, 10 augustus 1714, geen fol.)

1693 (tussen 18 september 1693 en 18 september 1694)

David Cornelisz de Heem is wijnmeester bij het Sint Lucasgilde in Antwerpen. Hij wordt ontvangen als meester-schilder.

(Rombouts en Van Lerijs 1883, deel 2, pp. 564 en 569)

1695, 12 mei

Testament van Cornelis de Heem. Zeer ziek, maakt hij bekend dat hij begraven wil worden bij de Predikheren. Hij laat zijn goederen na aan zijn kinderen. Hij woont op dat moment in een huurhuis op de Eiermarkt.

(SA, Notaris J.M. Eliaerts, inventarisnummer N 1409, 12 mei 1695, geen fol.) (Van den Branden 1883, p. 871)

1695, 16 mei

Cornelis de Heem verklaart voldaan te zijn van zijn vader- en moederlijk goed en van Torentiana en Jan de Heem, zijn zuster en broeder en van zijn stiefzusters Isabella, Hildegonda en Anna Maria de Heem niets meer te goet te hebben.

(SA, Notaris J.M. Eliaerts, inventarisnummer N 1409, 16 mei 1695, geen fol.) (Van den Branden 1883, p. 871)

1695, 17 mei

Cornelis de Heem wordt begraven bij de Predikheren in Antwerpen.

(SA, Mortuorum partis, 22 september 1692-24 december 1699, inventarisnummer PAR 278, O.L. Vrouw overlijdens, 17 mei 1695, fol. 90) (Van den Branden 1883, p. 871)

1697, 17 november

Gerard, de eerste zoon van David de Heem en Anna Maria Cock wordt gedoopt in de Grote Kerk in Den Haag.

(GASG, DTB, Grote Kerk, 17 november 1697, fol. 61) (Van Lerijs 1880, p. 262)

1698, 26 mei

David de Heem, schilder in Den Haag en Cornelia van Buyren verklaren op verzoek van luitenant Adriaen Heynsius, dat deze enige en universeel erfgenaam is van zijn broer Pieter Heynsius, die in 1693 vertrokken is met het schip Ysselmonde van de Oostindische Compagnie, dat vergaan is voor Kaap de Goede Hoop.

(GASG, Notaris Pieter van Roon, inventarisnummer 589, 26 mei 1698, fol. 323-325)

1700, 29 september

Hendrik de Heem, tweede zoon van David de Heem en Anna Maria Cock wordt gedoopt in de Grote Kerk in Den Haag.

(GASG, DTB, Grote Kerk, 29 september 1700, fol. 125^v)

1701, 22 januari

Als op zijn sterfbed aan de timmerman Leendert van der Werff wordt gevraagd of er nog mensen zijn die schilderijen van hem hebben, verklaart deze het volgende: de kunstschilder Hendrick Carré heeft nog van hem een stuk van Emanuel de Wit 'verbeeldende de Tyt een groot stuck verbeeldende flora' en andere stukken zonder namen van schilders. Hendrik Carré is er zes weken geleden geweest om de schilderijen te taxeren. De schilder De Heem (David) was op 18 januari jl. gekomen en had gezegd dat de overledene al sedert drie jaar een schuld van 13 gulden bij hem had. Men begreep dit niet, daar de overleden timmerman altijd prompt betaalde.

(GASG, Notaris Johannes Eygenraum, inventarisnummer 1599, 22 januari 1701, fol. 4)

1713, 26 december

Gerard de Heem doet geloofsbelijdenis in Antwerpen.

(SA, Parochieregisters O.L.V. Zuid, inventarisnummer PAR 20, 26 december 1713, fol. 198^v) (Van Lerijs 1880, p. 262)

1714, 10 augustus

Hendrik van der Hoeven en Anna Maria Cock, weduwe van wijlen David de Heem, verklaren ten behoeve van Lucas Ruylingh, de huidige bewoner van het huis, dat zij 24 jaar geleden een huis hebben verlaten aan de oostzijde van de Korte Houtstraat. Zij heeft daarna 26 jaar achter het huis gewoond. Uit de tekst blijkt tevens dat zij 24 jaar geleden was getrouwd.

(GASG, Notaris Rudolphus de Bruyn, inventarisnummer 1965, 10 augustus 1714, geen fol.)

1715, 6 februari

Men ondervraagt Anna Maria Cock, op dat moment vijftig jaar oud, naar aanleiding van de verklaring die zij heeft afgelegd op 10 augustus 1714 omtrent het huis waar zij gedurende lange tijd met haar ouders heeft gewoond.

(GASG, Oud Rechterlijk Archief, beheersnummer 351, Interrogatoriën en recollementen, inventarisnummer 703, 6 februari 1715, geen fol.)

NOTEN

- 1 Een decreet is een verordening van overheidswege.
- 2 Een wedding kan zijn een borgtocht, het verpanden van iets of algemener een vormelijke belofte.
- 3 Dat wil zeggen dat hij een formele verklaring aflegt die moet dienen als getuigenis.

LITERATUUR

ALTENA 1983

P. Altena, 'De wereld van Jacob Bart volgens Jacob Campo Weyerman', in *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 6 (1983-1), pp. 11-16.

AMBROSIUS (1866)

St. Ambrosius, *Hexaameron*, in Migne, deel 14, kol. 131-288.

ARMSTRONG 1890

W. Armstrong, 'The National Gallery of Ireland, II', in *Magazine of Art* (1890), pp. 281-282.

BAART et al. 1984

J.M. Baart, W. Krook & A.C. Lagerwey, 'Das Gebrauch von Glas in Amsterdam im 17. Jahrhundert', in catalogus Lohr & Dortmund 1984, pp. 34-47.

BANGEL 1915

R. Bangel, 'Die Sammlung Hoogendijk im Rijksmuseum', in *Der Cicerone* 7 nr. 9/10 (1915), pp. 171-189.

BAUCH 1960

K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*, Berlin 1960.

BAUMSTARK 1980

R. Baumstark, *Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein — Gemälde*, Zürich & München 1980.

BAUMSTARK 1987

R. Baumstark, 'Ein fürstlicher Rahmen um bürgerliche Kunst — Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts in der Sammlung Liechtenstein', in catalogus Basel 1987, pp. 27-40.

BAZIN 1960

G. Bazin, *Les fleurs vues par les peintres*, Paris 1960; 2e druk Lausanne 1984. (*Das Blumenbouquet — Gemälde grosser Meister*, München 1960; *A gallery of flowers*, New York 1960.)

BECKER 1904

F. Becker, *Separat-Ausgabe der Kunsthistorischen Gesellschaft für Photographische Publikationen*, Leipzig 1904.

BECKER 1979

J. Becker, 'Das Buch im Stilleben — Das Stilleben im Buch', in catalogus Münster & Baden-Baden 1979-80, pp. 448-478.

BECKER 1988

J. Becker, '«Amor vincit omnia»: on the closing image of Goethe's Novelle', in *Simiolus* 18 nr. 2 (1988), pp. 134-156.

BÉNÉZIT 1966/1976

E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, 8 delen, herziene uitgave Paris 1966; uitgave 1976 in 10 delen.

BENGTSOON & OMBERG 1951

Å. Bengtsson & H. Omberg, 'Changes in Dutch seventeenth century landscape, still life, genre and architecture painting', in *Figura*; Studies edited by the Institute of Art History, University of Uppsala, 1 (1951), pp. 13-56.

BERARDI 1988

M. Berardi, 'The nature pieces of Rachel Ruysch', in *Porticus — Journal of the Memorial Art Gallery of the University of Rochester* 10-11 (1987-1988), pp. 2-15.

BERGER 1883

A. Berger, 'Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich — Nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchive', in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1 (1883).

BERGNER 1905

P. BERGNER, *Verzeichnis der Gräfllich Nostitzschen Gemäldegalerie zu Prag*, Praha 1905.

BERGSTRÖM 1947/1956a

I. Bergström, *Studier i Holländskt Stillebenmåleri under 1600-talet*, Göteborg 1947; herziene Engelse druk: *Dutch still-life painting in the seventeenth century*, London & New York 1956.

BERGSTRÖM 1955

I. Bergström, 'Disguised symbolism in «Madonna» pictures and still life', in *The Burlington Magazine* 97 (1955), kol. 303-308, 340-349.

BERGSTRÖM 1956b

I. Bergström, 'De Heem's paintings of his first Dutch period', in *Oud Holland* 71 (1956), pp. 173-183.

BERGSTRÖM 1971

Zie catalogus Bergamo 1971.

BERGSTRÖM & SEGAL 1984

I. Bergström & S. Segal, 'A feast for the eye and mind — The Dresden still-life exhibition', in *Tableau* 6 nr. 4 (1984), pp. 73-78.

BERGSTRÖM et al. 1977/1979

I. Bergström et al., *Natura in Posa — La grande stagione della natura morta Europea*, Milano 1977 / *Stilleben — Die große Zeit des europäischen Stillebens*, Stuttgart & Zürich 1979.

BERGSTRÖM 1988

I. Bergström, 'Another look at De Heem's early Dutch period — 1626-1635', in *Mercury* 7 (1988), pp. 37-50.

BERGSTRÖM 1989

Zie catalogus Washington & Boston 1989.

BERNT 1948/1960-62/1969/1979-80

W. Bernt, *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, 3 delen, München 1948; 2e druk 1960 met Ergänzungsband, deel 4, 1962; 3e druk 1969; 4e druk 1979-80.

BIALOSTOCKI 1982

J. Bialostocki, 'Books of wisdom and books of vanity', in *In Memoriam J.G. van Gelder 1903-1980*, Utrecht 1982, pp. 37-67.

DE BIE 1661

Cornelis de Bie, *Het Gulden Cabinet vande edele vry Schilder-Const inhovdende den lof vande vermarste Schilders, Architecten, Beldthouwers ende Plaetsnyders van dese eeuw*, Lier 1661. (Facsimile herdruk Soest 1971.)

BILLE 1961

C. Bille, *De Tempel der Kunst of het Kabinet van den Heer Braamcamp*, 2 delen, Amsterdam 1961.

DEN BLAAUWEN et al. 1979

Zie catalogus Amsterdam, Toledo & Boston 1979.

BLOK 1974

C. Blok, *Piet Mondriaan — Een catalogus van zijn werk in Nederlands openbaar bezit*, Amsterdam 1974.

VON BODE 1891

W. von Bode, *Die Großherzogliche Gemälde-Galerie zu Schwerin*, Wien 1891.

VON BODE 1917/1965

W. von Bode, *Die Meister des holländischen und flämi-schen Malerschulen*, Leipzig 1917. (Vele herdrukken.) Herziene uitgave door E. Plietzsch, Leipzig 1965.

DE BOER 1940

P. de Boer, 'Jan Jansz den Uyl', in *Oud Holland* 57 (1940), pp. 49-64.

BOK 1990

M.J. Bok, 'Jan Davidsz. de Heem's birthplace and family', in *Mercury* 11 (1990), pp. 48-52.

BOL 1955

L.J. Bol, 'Een Middelburgse Bruegelgroep, III, In Bos-schaerts spoor, 1. Balthasar van der Ast', in *Oud Holland* 70 (1955), pp. 138-154.

BOL 1960

L.J. Bol, *The Bosschaert Dynasty — Painters of flowers and fruit*, Leigh-on-Sea 1960.

BOL 1969

L.J. Bol, *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern — Landschaften und Stilleben*, Braun-schweig 1969.

BOOM 1982/1975/1968

B.K. Boom, *Flora der cultuurgewassen van Nederland*, deel 1, *Nederlandse dendrologie* [...], 12e druk, Wageningen 1982; deel 2, *Flora der gekweekte, kruidachtige gewas-sen* [...], met J.D. Ruys, 3e druk, Wageningen 1975; deel 3, *Flora van kamer- en kasplanten* [...], Wageningen 1968.

BOON 1947

K.G. Boon, *Het zelfportret in de Nederlandse en Vlaamse schilderkunst*, Amsterdam 1947.

BOSTRÖM 1944

K. Boström, 'Kring Caravaggios efterfjöld i Holländsk Stillebenkonst', in *Konsthistorisk Tidskrift* 13 (1944), pp. 1-16.

BOTT 1966

G. Bott, 'Stilleben des 17. Jahrhunderts — Jacob Marrell', in *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 6 (1966), pp. 84-117.

BOTT 1970

G. Bott, 'Ein Vanitas-Naturstück von Abraham Mignon als Neuerwerbung im Hessischem Landesmuseum', in *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 10 (1970), pp. 46-57.

VAN DEN BRANDEN 1883

F.J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schil-derschool*, Antwerpen 1883.

BREDIUS 1882

A. Bredius, 'De boeken der Haagsche «schilders-con-freyes», in Obreen 1882, deel II, pp. 45-221.

BREDIUS 1886

A. Bredius, 'Het geboortjaar van Jan Davidsz de Heem', in *Oud Holland* 4 (1886), p. 214.

BREDIUS 1890

A. Bredius, 'Die Ausstellung alter Gemälde aus sächsi-schem Privatbesitz in Leipzig', in *Zeitschrift für bilden-den Kunst* N.F. 1 (1890), pp. 129-132.

BREDIUS 1893

A. Bredius, 'Pieter Symonsz Potter', in *Oud Holland* 11 (1893), pp. 34-46.

BREDIUS 1909

A. Bredius, *Johannes Torrentius, schilder*, 1589-1644, 's-Gravenhage 1909.

BREDIUS 1888

A. Bredius, 'Iets over Pieter Codde en Willem Duyster', in *Oud Holland* 6 (1888), pp. 187-194.

BREDIUS 1915-22

A. Bredius, *Künstler-Inventare — Urkunden zur Ge-schichte der holländischen Kunst des XVI^{ten}, XVII^{ten}, und XVIII^{ten} Jahrhunderts*, 7 delen & Register, 's-Gravenhage 1915-1922.

BRENNINKMEYER 1977

B.M.J. Brenninkmeyer-de Rooij, 'De schilderijengalerij van Prins Willem v op het Buitenhof te Den Haag (2)' in *Antiek* 11 nr. 2, pp. 138-176. [Met Catalogus ..., zie Dros-saers & Lunsingh Scheurleer 1977.]

BRENNINKMEYER 1983

B.M.J. Brenninkmeyer-de Rooij, *Jan Davidsz. de Heem (1606-1683/84) — Allegorisch portret van Prins Willem III*, uitgave Dienst Verspreide Rijkscollecties, 's-Graven-hage 1983.

BRONGERS & WIJNMAN 1968

J.A. Brongers & H.F. Wijnman, 'Chronological classi-fication of roemers with the help of 17th century paint-ings in the Low Countries', in *Rotterdam Papers — A con-tribution to medieval archeology*, Rotterdam 1968, pp. 15-22.

BROOS 1987

B. Broos, *Meesterwerken in het Mauritshuis*, 's-Gravenhage 1987.

BROWN 1976

Zie catalogus London 1976.

BRUYN 1951

J. Bruyn, 'David Bailly, «fort bien peintre en pourtraicts et en vie», in *Oud Holland* 66 (1951), pp. 148-164, 212-227.

BRUYN & EMMENS 1956-57

J. Bruyn Hzn. & J.A. Emmens, 'De zonnebloem als embleem in een schilderijlijst', in *Bulletin van het Rijksmuseum* 4 (1956), pp. 3-9; 'The sunflower again', in *Burlington Magazine* 99 (1957), pp. 96-97.

BRUYN et al. 1982

J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel & E. van de Wetering, *A corpus of Rembrandt paintings*, deel 1, 1625-1631, 's-Gravenhage, Boston & New York 1982.

BRUYN 1987

J. Bruyn, 'Toward a scriptural reading of seventeenth-century Dutch landscape paintings', in catalogus Amsterdam, Boston & Philadelphia 1987-88, pp. 84-103.

BYE 1921

A.E. Bye, *Pots and pans — Studies in still-life painting*, Princeton, London & Oxford 1921.

BYRNES 1962

Zie catalogus New Orleans 1962-63.

CAMERARIUS 1590-1604

Joachim Camerarius, *Symbolorum & Emblematum [...]*, 4 delen, Nürnberg 1590-1604.

CATS 1618a

Jacob Cats, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus: Humanae vitae ideam, Emblemata trifariam variato, oculis subjiciens. [...]*, Amsterdam 1618; *Sinne- en Minne-Beelden — Emblemata, Amores Moresque spectantia — Emblemes, Touchants les Amours et les Moeurs*, Amsterdam 1618. (Vele latere drukken.)

CATS 1618b

Jacob Cats, *Emblemata Moralia et Aeconomica. [...]*, [Amsterdam 1618]. (Vele latere drukken.)

CATS 1932

Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijd, [...], 's-Gravenhage 1632. (Vele latere drukken.)

CHAMPIER 1925

V. Champier, *Le mobilier flamand*, Paris & Bruxelles [1925].

CHRISTOFFEL z.j.

U. Christoffel, 'Nature morte', in *Das Stilleben in der Antike und Gegenwart*, Kunstwerkschriften 2, Baden-Baden, pp. 5-12.

CITROEN 1963

K.A. Citroen, 'Een zilveren puntschotel uit 1633', in *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen* 14 nr. 3 (1963), pp. 86-95.

CITROEN et al. 1984

Zie catalogus Amsterdam 1984-1985.

COMMELYN 1676

J[an] Commelyn, *Nederlantze Hesperides, Dat is, Oeffening en gebruik van de Limoen- en Oranjeboomen; Gestelt na den Aardt, en Climaat der Nederlanden*, Amsterdam 1676. (Gravures van Cornelis Kick.)

CORROZET 1540

Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie — C'est à dire les descriptions de cent figures & hystoires [...]*, Paris 1540. (Enkele latere drukken.)

DAVIDSON 1980

J.P. Davidson, *David Teniers the Younger*, London 1980.

DENUCÉ 1931

J. Denucé, *Kunstuitvoer in de 17^e eeuw te Antwerpen — De familie Forchoudt*, Antwerpen & Amsterdam 1931. (Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamse Kunst I)

DESCAMPS 1753-64

J.B. Descamps, *La vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des portraits gravés en Taille-douce, une indication de leurs principaux Ouvrages, & des Réflexions sur leur différentes manières*, 4 delen, Paris 1753-1764.

DEXEL 1962

W. Dixel, *Das Hausgerät Mitteleuropas — Wesen und Wandel der Formen in zwei Jahrtausenden — Deutschland, Holland, Österreich, Schweiz, Braunschweig & Berlin* 1962.

DHANENS 1980

E. Dhanens, *Hubert en Jan van Eyck*, Antwerpen 1980.

DIAZ PADRÓN & ROYO-VILLANOVA 1987

M. Diaz Padrón & M. Royo-Villanova, 'Un lienzo de Cornelis de Heem atribuido a Jan Davidsz de Heem en el Museo del Prado', in *Boletín del Museo del Prado* 8 nr. 23 (1987), pp. 109-116.

DODOENS 1554

Rembert Dodoens [Dodonaeus], *Cruijdeboeck [...]*, Antwerpen 1554. (Facsimile herdrukken Nieuwendijk 1971, Amsterdam 1978; diverse drukken tot 1644.)

DODOENS 1644

Rembert Dodoens [Dodonaeus], *Cruidt-Boeck [...]*, Antwerpen 1644.

DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1974-76

S.W.A. Drossaers & Th. H. Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmee gelijk te stellen stukken, 1567-1795*, 's-Gravenhage, I. *Inventarissen Nassau-Oranje, 1567-1712*, 1974; II. *Inventarissen Nassau-Dietz-Oranje, 1587-1763*, 1974; III. *Inventarissen Nassau-Oranje, 1763-1795, Register en Indices*, 1976. (Rijks Geschiedkundige Publicatiën, Gr. ser. nrs. 147-149.)

DROSSAERS & LUNSINGH SCHEURLEER 1977

'Catalogus van het Kabinet schilderijen van zijne Doorl: Hoogheid den Heere Prince van Oranje en Nassau in 's-Gravenhage', in *Antiek* 11 nr. 2 (1977), pp. 161-176. [In Brenninkmeyer-de Rooij 1977.]

DUMAS 1988

C. Dumas, 'Beschrijving schilderstukken', in *Prinsesse-gracht 29 — Een monumentaal interieur*, VOM-reeks 1988 nr. 5, uitgave Gemeente 's-Gravenhage, pp. 23-77.

DURANDUS (1551)

Guilielmus Durandus, *Prochiron, vulgo Rationale Divinorum Officiorum*, Lyon 1551.

EARP 1928

T.W. Earp, *Flower & still life painting*, London 1928. (*The Studio*, Winter 1928)

ECKARDT 1971

G. Eckardt, *Selbstbilnisse Niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1971.

VAN EEGHEN 1974

I.H. van Eeghen, *De gilden, theorie en praktijk*, Bussum 1974.

VAN EEGHEN 1979

I.H. van Eeghen, 'De leerjaren van de schilder Elias van den Broeck', in *Amstelodamum — Maandblad voor de kennis van Amsterdam* 66 (1979), pp. 58-59.

EIKEMEIER 1984

P. Eikemeier, 'Bücher in Bildern', in *De Arte et Libris*, Amsterdam 1984, pp. 61-67.

EMBER 1989

I. Ember, *Delights for the senses — Dutch and Flemish still-life paintings from Budapest*, Budapest & Wausau (Wisc.) 1989. (Tentoonstellingscatalogus acht musea in de Verenigde Staten, 1989-1990.)

ERASMUS 1544/1612/1646

Desiderius Erasmus, *Adagiorum [...]*, Lyon 1544; Genève 1612; Frankfurt 1646. (Editio princeps *Adagia [...]*, Paris 1500; vele herdrukken en bewerkingen.)

VAN EYNDEN & VAN DER WILLIGEN 1816

R. van Eynden & A. van der Willigen, *Geschiedenis van de vaderlandsche schilderkunst sedert de helft der xviii eeuw*, 4 delen, Haarlem 1816.

FECHNER 1981

E.U. Fechner, *Hollandskii naturmort xvii weka*, Moskwa 1981.

FISCHER (1972) 1975

P. Fischer, *Music in paintings of the Low Countries in the 16th and 17th centuries*, Amsterdam 1975; herziene uitgave van *Sonorum Speculum*, Amsterdam 1972.

FOUCART 1965

J. Foucart, *Musées de Hollande — La peinture Hollandaise [...]*, Paris 1965.

FREDERIKS 1952-1961

J.W. Frederiks, *Dutch silver*, 4 delen, 's-Gravenhage 1952-1961.

VON FRIMMEL 1899

Th. von Frimmel, *Galerie Jos V. Novák in Prag — Beschreibendes Verzeichnis*, Praha 1899.

VON FRIMMEL 1901

Th. von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, deel IV, *Die Galerie in der Akademie der bildenden Künste*, Leipzig & Berlin 1901.

FURST 1927

H. Furst, *The art of still life painting*, London 1927.

GAMMELBO 1960

P. Gammelbo, *Dutch still-life painting from the 16th to the 18th centuries in Danish collections*, Amsterdam 1960.

VAN GELDER 1950

J.G. van Gelder, *Catalogue of the Collection of Dutch and Flemish still-life pictures bequeathed by Daisy Linda Ward*, Ashmolean Museum, Oxford 1950.

GERSON 1952

H. Gerson, *De Nederlandse schilderkunst*, deel 2, *Het tijdperk van Rembrandt en Vermeer*, Amsterdam 1952. (2e druk 1962.)

GERSON & TER KUILE 1960

H. Gerson & E.H. ter Kuile, *Art and architecture in Belgium: 1600-1800*, Harmondsworth etc. 1960. (Pelican History of Art)

GIBSON 1976

R. Gibson, *Flower painting*, Oxford, Lausanne & Weert 1976. (Gelijke tekst: Rahaut 1976.)

GLÜCK 1933

G. Glück, *Rubens, Van Dyck und Ihr Kreis*, Wien 1933.

GOLDSCHIEDER 1936

G.L. Goldscheider, *Fünfhundert Selbstporträts von Antike bis zur Gegenwart*, Wien 1936.

VAN GOOL 1750-51

Johan van Gool, *De Nieuwe Schouburg der Nederlandsche Kunstschilders en Schilderessen [...]*, 2 delen, 's-Gravenhage 1750-1751.

GRANT 1954

M.H. Grant, *Jan van Huysum 1682-1749, including a catalogue raisonné of the artist's fruit & flower paintings*, Leigh-on-Sea 1954.

GRANT 1956

M.H. Grant, *Rachel Ruysch 1664-1750*, Leigh-on-Sea 1956.

GREGORIUS (1865)

St. Gregorius de Grote, *Moralium Libri sive Expositio in Librum B. Job (Continuatio)*, in Migne, deel 76, kol. 1-782. (Vervolg op deel 75.)

GREINDL 1956/1983

E. Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au xviii^e siècle*, Bruxelles 1956; herziene uitgave, Sterrebeek 1983.

GREINDL et al. 1989

E. Greindl, M.-L. Hairs et al., *xviii^e siècle — L'Âge d'Or de la peinture flamande*, Bruxelles 1989.

GRIMM 1988

C. Grimm, *Stilleben — Die niederländischen und deutschen Meister*, Stuttgart & Zürich 1988.

GRISEBACH 1974

L. Grisebach, *Willem Kalf 1619-1693*, Berlin 1974.

GROEN 1987

K. Groen, '«Het loof is wat na den blauwen trekkende»' in *Kunstschrift — Openbaar Kunstbezit* 1987/3, pp. 107-111.

GROHN (1966) 1976

H.W. Grohn, 'Jan Davidsz de Heem', in *Kindlers Malerei Lexikon*, deel 6, München 1976, pp. 25-27.

GWINNER 1862

P.F. Gwinner, *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main [...]*, Frankfurt am Main 1862.

GWYNNE-JONES 1954

A. Gwynne-Jones, *Introduction to Still-life*, London & New York 1954.

HAAK 1968

B. Haak, 'De vergankelijkheidssymboliek in de zestien- en zeventiende-eeuwse stillevens in Holland, II', in *Antiek* 2 (1968), pp. 399-411.

HAAK 1984

B. Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1984; *The Golden Age — Dutch painters of the seventeenth century*, New York 1984.

HAIG 1913

E. Haig, *The floral symbolism of the great masters*, London 1913.

HAIRS 1955/1965/1985

M.-L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle*, Paris & Bruxelles 1955; 2e druk 1965; 3e druk 1985, 2 delen; *The Flemish flower painters in the XVIIth century*, Brussels 1985.

HAIRS 1989

M.-L. Hairs, 'Les fleurs', in E. Greindl et al. 1989, pp. 136-187.

VAN HALL 1963

H. van Hall, *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars*, Amsterdam 1963.

HARRIS & NOCHLIN 1977

A.S. Harris & L. Nochlin, *Women artists: 1550-1950*, Los Angeles 1977. (Herdruk 1989.)

HECHT 1989

Zie catalogus Amsterdam 1989.

HEINSIUS (1601) 1650

Theocritus a Ganda [Daniël Heinsius], *Emblemata Amatoria [...]*, in Daniël Heinsius, *Lof-Sanck van Iesus Christus [...]*, Amsterdam 1650, pp. 197-228.

HEINZ 1973

G. Heinz, 'Geistliches Blumenbild und dekoratives Stilleben in der Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen', in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 69 / N.F. 33 (1973), pp. 7-54.

HENKEL & SCHÖNE (1967) 1978

A. Henkel & A. Schöne, *Emblemata — Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1978. (1e druk 1967.)

HEYNS 1625

Zacharias Heyns, *Emblemata — Emblemes Chrestienes et Morales — Sinne-Beelden streckende tot Christelicke Bedenckinghe ende Leere der Zedicheyt*, Rotterdam 1625.

HOEFNAGEL 1592

[Jacob Hoefnagel naar Joris Hoefnagel], *Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelii Iacobus F. genio duce ab ipso scalpata, omnibus philomusis amice D: ac perbenigne communicat*, Frankfurt am Main 1592.

HOEVENAAR 1778

Adrianus Hoevenaar, *Redevoering gehouden ter gelegenheid van de inwijding van het teken-collegie, op de nieuw gebouwde zaal, boven het Zegelhuis der stad Utrecht*, Utrecht 1778.

HOET 1752

Gerard Hoet, *Catalogus of Naamlyst van schilderyen*, 3 delen, 's-Gravenhage 1752, deel 3 door E. Terwesten, 's-Gravenhage 1770. (Facsimile herdruk Soest 1976.)

HOETINK et al. 1985

H.R. Hoetink et al., *The Royal Picture Gallery Mauritshuis*, Amsterdam & New York 1985.

HOFSTEDE DE GROOT 1892

C. Hofstede de Groot, 'Harmen Luydingh, schilder', in *Oud Holland* 10 (1892), p. 65.

HOFSTEDE DE GROOT 1893

C. Hofstede de Groot, *Arnold Houbraken und seine «Groote Schouburgh», kritisch beleuchtet*, 's-Gravenhage 1893.

HOFSTEDE DE GROOT 1928

C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts — Nach dem Muster von John Smith's Catalogue raisonné zusammengestellt*, deel x, Stuttgart & Paris 1928.

HOLLSTEIN 1949 →

F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, deel 1 Amsterdam 1949, in voortgang.

HOOGWERFF 1919

G.J. Hoogewerff, *De twee reizen van Cosimo de' Medici, Prins van Toscane door de Nederlanden (1667-1669) — Journalen en documenten*, Amsterdam 1919. (Uitgave Historisch Genootschap 3e serie nr. 41.)

VAN HOOGSTRATEN 1678

Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der Schilderconst [...]*, Rotterdam 1678.

HORATIUS (1978)

Horace [Quinten Horatius Flaccus], *The Odes and Epodes*, uitgave met vertaling C.E. Bennett, Cambridge & London 1978. (1e druk 1914, vele herdrukken.) (Odes = Carmina.)

HOUBRAKEN (1718) 1753

Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen [...]*, 3 delen, 's-Gravenhage 1753 (Oorspronkelijke uitgave Amsterdam 1718; facsimile herdruk Utrecht 1969; uitgave P.T.A. Swillens, 3 delen, Maastricht 1943.)

HOUTZAGER et al. 1967

M.E. Houtzager et al., *Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht*, Utrecht 1967.

HRABANUS MAURUS (1864)

Hrabanus Maurus, *De Universo*, in Migne, deel 111, kol. 9-614.

HÜTT 1973

W. Hütt, *The living countryside*, London 1973. (Uit het Duits.)

HÜTTINGER 1987

E. Hüttinger, '«Lof der Schilder-Kunst» — Notizen zur Theorie, Praxis und Geschichte der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts', in catalogus Basel 1987, pp. 11-26.

HIJMERSMA 1983

H.J. Hijmersma, *100 jaar Vereniging Rembrandt — Een eeuw particulier kunstbehoud in Nederland*, uitgave Vereniging Rembrandt 1983.

IMMERZEEL 1842-43

J. Immerzeel, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van het begin der vijftiende eeuw tot heden*, 3 delen, Amsterdam 1842-43. (Facsimile herdruk Amsterdam 1974.)

ISINGS 1966

C. Isings, *Antiek glas*, Amsterdam 1966.

DE JAGER 1990

R. de Jager, 'Meester, leerjongen, leertijd — Een analyse van zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse leerlingcontracten van kunstschilders, goud- en zilversmeden', in *Oud Holland* 104 nr. 2 (1990), pp. 69-111.

DE JONGH 1969

E. de Jongh, 'Erotica in vogelperspectief — De dubbelzinnigheid van een reeks 17e eeuwse genrevoorstellingen', in *Simiolus* 1 nr. 3, pp. 22-74.

DE JONGH 1982a

Zie catalogus Auckland etc. 1982.

DE JONGH 1982b

E. de Jongh, 'Bol vincit amorem', in *Simiolus* 12, no. 2/3 (1982), pp. 147-161.

KAHR 1978

M.M. Kahr, *Dutch painting in the seventeenth century*, New York, Hagerstown, San Francisco & London 1978.

KAVALER 1990

E.M. Kavalier, 'Pieter Aertsen's Meat Stall — Divers aspects of the market piece', in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1989, 's-Gravenhage 1990, pp. 67-92.

KINDER 1979

T.T. Kinder, 'Pieter de Ring: A Still-life painter in seventeenth-century Holland', in *Indiana University Art Museum Bulletin* 2 nr. 1 (1979), pp. 26-43.

KINDLER (1966) 1976

Kindlers Malerei Lexikon, 15 delen, München 1976. (Oorspronkelijke uitgave 1966 in 6 banden.)

KIRCHER 1933

G. Kircher, *Karoline Luise von Baden als kunstsammlerin, Schilderungen und Dokumente zur Geschichte der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe*, Karlsruhe 1933.

KLAPPROTH 1979

R. Klapproth, in 'Staatsgalerie Stuttgart — Neuerwerbungen 1978', in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 16 (1979), pp. 227-257.

KLEMM 1979

C. Klemm, 'Weltdeutung — Allegorien und Symbole in Stilleben', in catalogus Münster & Baden-Baden 1979-1980, pp. 140-218.

KLEMM 1988

C. Klemm, *The paintings of the Betty and David M. Koetser Foundation* [in Kunsthau Zürich], Zürich & Doornspijk 1988.

KLINGE-GROSS 1976

M. Klinge-Gross, 'Herman Saftleven als Zeichner und Maler bäuerlichen Interieurs — Zur Entstehung des südholländischen Bildtyps mit Stilleben aus ländlichem Hausrat und Gerät', in *Wallraf-Richartz Jahrbuch / West-deutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 38 (1976), pp. 68-91.

KNIPPING 1974

J.B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands — Heaven and earth*, 2 delen, Nieuwkoop & Leiden 1974.

KRAEMER-NOBLE 1973

M. Kraemer-Noble, *Abraham Mignon 1640-1679*, Leigh-on-Sea 1973.

KRAMM 1857-64

C. Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*, 6 delen, Amsterdam 1857-1864. (Facsimile herdruk Amsterdam 1974.)

VAN DER KROGT 1984

P. van der Krogt, *Old globes in The Netherlands — A catalogue of terrestrial and celestial globes made prior to 1850 and preserved in Dutch collections*, Utrecht 1984.

DE KRUYFF 1892

A.C. de Kruyff, 'Iets over den schilder Jacob Marrell', in *Oud Holland* 10 (1892), pp. 57-60.

KUECHEN 1979

U.B. Kuechen, 'Wechselbeziehungen zwischen allegorischer Naturdeutung und der naturkundlichen Kenntnis von Muschel, Schnecke und Nautilus — Ein Beitrag aus literarischer naturwissenschaftlicher und kunsthistorischer Sicht', in Walter Haug (red.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Symposium Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979.

TER KUILE 1985

O. ter Kuile, *Seventeenth-century North Netherlandish Still lifes*, (Rijksdienst Beeldende Kunst), Amsterdam & 's-Gravenhage 1985. (Tentoonstelling Leiden & Groningen 1985.)

KUZNETSOV 1965

I. Kuznetsov, *West-European still-life painting*, Moskwa 1965. (In het Russisch met Engelse inleiding en bijschriften.)

KUZNETSOV & LINNIK 1982

Y. Kuznetsov & I. Linnik, *Dutch paintings in Soviet Museums*, Amsterdam & Leningrad 1982.

DE LAIRESSE 1707/1740

Gerard de Lairese, *Het Groot schilderboek*, Amsterdam 1707; 2e druk Haarlem 1740. (Facsimile herdruk Utrecht 1969.)

LAMMERS 1979a

J. Lammers, 'Fasten und Genuß — Die angerichtete Tafel als Thema des Stillebens', in catalogus Münster & Baden-Baden 1979-80, pp. 402-429.

LAMMERS 1979b

J. Lammers, 'Innovation und Virtuosität', in catalogus Münster & Baden-Baden 1979-80, pp. 480-512.

VON LANDAU 1929

P. von Landau, *Das Blumenbildnis in der Kunst bei alten und neuen Meistern*, Berlin-Westend 1929.

LAUTS 1969

J. Lauts, *Stilleben alter Meister — Niederländer und Deutsche*, (Staatliche Kunsthalle), Karlsruhe 1969. (2e druk 1983.)

LECLERCQ 1988

J. Leclercq, 'A la découverte des insectes qui figurent dans les peintures de fleurs des artistes flamands et hollandais du 17^e siècle', in *Natura Mosana* 41 nr. 3 (1988), pp. 81-104.

LEGENDA AUREA

Zie De Voragine

LEJEUNE 1864

T. Lejeune, *Guide théorique et pratique de l'amateur des tableaux*, Paris 1864.

LEPPERT 1977

R.D. Leppert, *The theme of music in Flemish painting of the seventeenth century*, 2 delen, München & Salzburg 1977.

VAN LERIUS 1880

Th. van Lerijs, *Biographies d'artistes Anversois*, deel 1, Antwerpen 1880.

LESURE 1968

F. Lesure, *Music in art and society*, University Park (Penns.) & London 1968.

LEWIS 1973

F. Lewis, *A dictionary of Dutch & Flemish flower, fruit and still life painters 15th to 19th century*, Leigh-on-Sea 1973. (Voornamelijk herhalingen van Pavière 1962.)

LEXIKON DER KUNST 1971

Lexikon der Kunst, Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, 4 delen, Leipzig 1971.

LEYMARIE 1956

J. Leymarie, *La peinture hollandaise*, Genève, Paris & New York 1956.

LINCOLN 1985

See catalogus Minneapolis, Houston & San Diego 1985.

LINNÉ (1753) 1957-59

Carl Linnaeus (von Linné), *Species Plantarum — A facsimile of the first edition 1753*, uitgave W.T. Stearn, 2 delen, London 1957-1959

LORENZELLI & VECA 1986

P. Lorenzelli & A. Veca, *Orbis pictus — Natura morta in Germania, Olanda e Fiandre, XVI-XVIII secolo* (catalogus Galleria Lorenzelli), Bergamo 1986.

LUGT 1938

F. Lugt, *Répertoire des catalogues des ventes publiques*, 's-Gravenhage 1938.

VAN LUTTERVELT 1947

R. van Luttervelt, *Schilders van het stilleven*, Naarden 1947.

MÂLE 1958

E. Mâle, *L'Art religieux du XVIII^e siècle en France*, 2 delen, Paris (1838) 1958.

MAINO 1989

D.B. Maino, 'La natura morta nell' Emilia Occidentale', in F. Zeri (red.), *La natura morta in Italia*, deel 1, Milano 1989, pp. 384-437.

VAN MANDER 1604a

Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck [...]*, Haarlem 1604. (Facsimile herdruk Utrecht 1969; enkele latere bewerkingen.)

VAN MANDER 1604b

Carel van Mander, *Wtlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ouidij Nasonis. [...]*, Haarlem 1604. Waarin opgenomen: *Uytbeeldinge der Figueren [...]*, fol. 123-138. (Facsimile herdruk Utrecht 1969.)

MARTIALIS (1961)

Martial [Marcus Valerius Martialis], *Epigrams*, uitgave C.A. Kerr met vertaling 2 banden, London & Cambridge (Mass.), 1961. (1e druk 1919-20, enkele herdrukken.)

MARTIN 1901

W. Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou, beschouwd in verband met het schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901. (Proefschrift.)

MARTIN 1913

W. Martin, *Gerard Dou — Des Meisters Gemälde in 247 Abbildungen*, Stuttgart & Berlin 1913. (*Klassiker der Kunst* xxiv.)

MARTIN 1925

W. Martin, 'Figuurstukken van Jan Davidszoon de Heem', in *Oud Holland* 42 (1925), pp. 42-45.

MARTIN 1935

W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de 17e eeuw*, deel 1, *Frans Hals en zijn tijd — Onze 17e eeuwse schilderkunst in het algemeen, in hare opkomst en rondom Frans Hals*, Amsterdam 1935.

MARTIN 1936

W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de 17e eeuw*, deel 2, *Rembrandt en zijn tijd — Onze 17e eeuwse schilderkunst in haren bloeitijd en nabloei*, Amsterdam 1936; 2e druk Amsterdam 1942.

MARTIN 1950

W. Martin, *De schilderkunst in de tweede helft van de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1950.

MARX 1985

H. Marx, *Stilleben als Augentäuschung — Trompe l'oeil*, Leipzig 1985.

MEISSNER 1967

G. Meissner, *Stilleben in der Kunst*, Leipzig 1967.

MELITO van Sardes (1865)

Melito Sardinensis, *Clavis cum variorum commentariis*, lib. 7, *De lignis et floribus*, in J.B. Pitra, *Spicilegium solesmense completens Sanctorum Patrum scriptorumque ecclesiasticorum anecdote hactenus opera, selecta a græcis orientalibusque et latinis codicibus*, deel 2, Paris 1865, pp. 347-469.

MENZ 1962

H. Menz, *Les chefs-d'œuvres de la Galerie de Dresde*, Paris 1962.

VAN DER MEIJDEN 1990

R. van der Meijden, *Heukels' flora van Nederland*, herziene 21e druk, Groningen 1990.

VAN MEYENBURG 1987

B. van Meyenburg, 'Bilder von Muscheln und Schnecken', in *Du — Zeitschrift für Kunst und Kultur* 4/1987, pp. 18-27, 30-35.

MEIJER 1988

F.G. Meijer, 'Jan Davidsz. de Heem's earliest paintings — 1626-1628', in *Mercury* 7 (1988), pp. 29-36.

MEIJER 1989

Zie catalogus Rotterdam 1989.

MIEDEMA 1975

H. Miedema, 'Over het realisme in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', in *Oud Holland* 89 (1975), pp. 2-18.

MIEDEMA 1981

H. Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander — Een analyse van zijn levensbeschrijvingen*, Alphen aan de Rijn 1981.

MIGNE 1844-65

J.P. Migne, *Patrologiae cursus completus, [...] Series Latina [...]*, 221 delen, Paris 1844-1865. (Facsimile herdruk Turnhout, in voortgang.)

MILLAR 1960

O. Millar, 'Abraham van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I', in *Walpole Society* 37 (1960), pp. 1-243.

MIREUR 1901-02

H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'arts faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris et Marseille 1901-1902.

DE MIRIMONDE 1960

A.P. de Mirimonde, 'Joris et Jan van Son dans les musées de Provence', in *La Revue des Arts — Musées de France* 10 (1960), pp. 7-18.

DE MIRIMONDE 1962

A.P. de Mirimonde, 'La musique dans les oeuvres hollandaises du Louvre, II, Natures mortes', in *La Revue du Louvre et des Musées de France* 12 (1962), pp. 175-184.

DE MIRIMONDE 1971

A.P. de Mirimonde, 'Musique et symbolisme chez Jan Davidszoon de Heem, Cornelis Janszoon en Jan II Janszoon de Heem', in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen* 1970, uitgave 1971, pp. 241-296.

DE MIRIMONDE 1984

A.P. de Mirimonde, *Le langage secret de certains tableaux du Musée du Louvre*, Paris 1984.

MITCHELL 1973

P. Mitchell, *European flower painting*, London 1973. (2e druk Schiedam 1981.)

MOERMANS 1941

A. Moermans, *Het huis aan de kade*, Amsterdam 1941.

MOES 1888

E.W. Moes, 'Pieter de Ring', in *Oud Holland* 6 (1888), pp. 175-181.

MOES & VAN BIEMA 1909

E.W. Moes & E. van Biema, *De Nationale Konst-gallerij en het Koninklijk Museum: Bijdrage tot de geschiedenis van het Rijksmuseum*, Amsterdam 1909.

MOISO-DIEKAMP 1987

C. Moiso-Diekamp, *Das Pendant in der holländischer Malerei des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Bern, New York & Paris 1987.

TER MOLEN 1976

Zie tentoonstellingscatalogus Rotterdam 1976.

MOSCO & RIZZOTTO 1988

Zie catalogus Firenze 1988.

MOULIN 1988

L. Moulin, *Europa aan tafel — Een cultuurgeschiedenis van eten en drinken*, Antwerpen 1988.

MÜLLER 1956

W.J. Müller, *Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens*, Frankfurt am Main 1956.

MULLER 1880

S. Muller Fz., *De Utrechtse archieven*, deel 1, *Schilders-vereenigingen te Utrecht*, Utrecht 1880.

MÜNZ 1952

Zie tentoonstelling Wien 1952.

NAGLER 1835-52

G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon [...]*, 22 delen, München 1835-1852. (De Heem: deel VI, 1838, pp. 33-34.)

NIHOM-NIJSTAD 1983

Zie catalogus Paris 1983.

NIKULIN & ASVARISHCH 1986

N. Nikulin & B. Asvarishch, *The Hermitage — German and Austrian painting*, Leningrad 1986.

NISSEN 1966

C. Nissen, *Die botanische Buchillustration — Ihre Geschichte und Bibliographie*, Stuttgart 1966. (2e herziene uitgave; 1e druk 1951.)

OBREEN 1877-90

F.D.O. Obreen, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis [...]*, 7 delen, Rotterdam 1877-1890. (Facsimile herdruk Soest 1976.)

OLDENBOURG 1918

R. Oldenbourg, *Die flämische malerei des XVII. Jahrhunderts*, Berlin 1918. (2e druk Berlin & Leipzig 1922.)

OOSTHOEK 1981

De Oosthoek encyclopedie van schilder- en beeldhouwkunst, deel 1, *Schilder- en beeldhouwkunst*, Utrecht 1981.

OPPÉ 1970

A.P. Oppé, *Raphael*, London 1970.

OVIDIUS (1971-76)

Ovid [Publius Ovidius Naso], *Metamorphoses*, uitgave en vertaling F.J. Miller, London & Cambridge (Mass.), deel 1, 1971, deel II, 1976. (1e druk 1916, vele herdrukken.)

PARADIN 1557

Claude Paradin, *Devises Heroïques*, Lyon 1557 (Editio princeps); *Princelücke Devisen*, Leyden 1615. (Diverse herdrukken en vertalingen.)

PARTHEY 1863-1864

G.F.C. Parthey, *Deutscher Bildersaal: Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbenen Maler aller Schulen*, 2 delen, Berlin 1863-1864.

PAULI 1905

G. Pauli, *Gemälde alter Meister im bremischen Privatbesitz — Eine Erinnerung an die Ausstellung in der Kunsthalle zu Bremen in den Monaten Oktober und November 1904*, Bremen 1905.

PAVIÈRE 1962

S.H. Pavière, *A Dictionary of flower, fruit, and still life painters*, Amsterdam & Leigh-on-Sea 1962.

PAVIÈRE 1965

S.H. Pavière, *Floral art — Great masters of flower painting*, Leigh-on-Sea 1965.

PHYSIOLOGUS (1972)

Theobaldi «Physiologus», uitgave P.T. Eden, Leiden & Köln 1972. (Mittellateinische Studien und Texte, deel 6.)

PHYSIOLOGUS (1979)

Physiologus, uitgave M.J. Curley, Austin & London 1979.

PHYSIOLOGUS (1987)

Der Physiologus — Tiere und Ihre Symbolik, uitgave O. Seel, Zürich & München 1987, 5e druk. (1e druk 1960.)

PICINELLI 1687

Filippo Picinelli, *Mondo simbolico*, Köln 1687. (Editio princeps Milano 1653; Facsimile herdruk Hildesheim & New York 1979.)

DE PILES (1699) 1767

[Roger] de Piles, *Abrégé de la vie des peintres — Avec des réflexions sur leurs Ouvrages*, Paris 1767. (1e druk 1699; 2e druk 1725.)

PLEIJ 1983

H. Pleij, *Het gilde van de Blauwe Schuit — Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen*, Amsterdam 1983.

PLINIUS (1623)

Cajus Plinius Secundus, *Historiae Naturalis* [...], uitgave Joannes Harduin, 2 banden, Paris 1623.

PLINIUS (1938-62)

Pliny [Cajus Plinius Secundus], *Natural history*, uitgave H. Rackham, W.H.S. Jones & D.E. Eichholz, 10 banden, Cambridge (Mass.) & London 1938-1962.

PLUTARCHUS 1924

Plutarch[us], *Isis et Osiris*, vertaling Mario Meunier, Paris 1924.

PONS (1583) 1680

Jacques Pons, *Traité des melons ou il est parlé de leur nature, de leur culture, de leurs vertus et de leur usage* [...], Lyon 1680. (Editio princeps: *Sommaire traité des melons contenant la nature et l'usage d'iceux, avec les commodités et in-commodités qui en reviennent*, Lyon 1583.)

VAN DER PUYL 1806

G. van der Puyt, *Kort verhaal ter elucidatie van de heeren leden van de Commissie van Kunsten en Wetenschappen*, Utrecht 1806.

RAHAUT 1976

H. Rahaut, *Blumenmalerei*, Herrsching & Amsterdam 1976. (Zelfde tekst als Gibson 1976.)

RAUPP 1984

H.-J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich & New York 1984.

RIPA (1593) 1611/1644

Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrittione d'imagini delle virtu* [...], Padova 1611. (Facsimile herdruk New York & London 1976; Editio princeps: 1593.) *Iconologia of Uijt-beeldinghe des Verstants* [...], D.Pz. Pers, Amsterdam 1644. (Facsimile herdruk Soest 1971.)

RISHEL 1982

J.J. Rishel, 'A Lyonnais flower piece by Antoine Berjon (1754-1843)', in *Bulletin Philadelphia museum of Art* 78 nr. 336 (1982), pp. 16-24.

ROBELS 1989

H. Robels, *Frans Snyders — Stilleben- und Tiermaler 1579-1657*, München 1989.

ROLLENHAGEN 1611-13

Gabriel Rollenhagen, *Les Emblemes*, Arnhem 1611; *Selectorum Emblematum Centuria Secunda*, Arnhem 1613.

ROMBOUTS & VAN LERIUS 1876

Ph. Rombouts & Th. van Lerijs, *De Liggen en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, onder zinspreuk: «Wt Ionsten versaemt»*, deel II, *Liggere van 1629-1729. Inschrijvings register van 1749-1794. Rekeningen van ontvangsten van 1629-1736*, Antwerpen & 's-Gravenhage 1876. (Facsimile herdruk Amsterdam 1961.)

ROSENBERG & SLIVE (1966) 1977

J. Rosenberg & S. Slive, 'Painting: 1600-1675', in J. Rosenberg, S. Slive & E.H. ter Kuile, *Dutch art and architecture: 1600 to 1800*, Middlesex, etc. 1966; (Pelican History of Art, 2e herziene uitgave 1972; 3e herziene uitgave 1977.)

VON SANDRART (1675) 1925

A.R. Peltzer (red.), *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675 — Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister — Herausgegeben mit Kommentar*, München 1925. (Oorspronkelijke uitgave: *Lebens-Lauf und Kunst-Werke Des WolEdlen und Gestrengen Herrn Joachims von Sandrart* [...], Nürnberg 1675.)

SCHMIDT 1873

W. Schmidt in *Kunst-Chronik* 8 nr. 16 (1873), pp. 259-261. (Bespreking catalogus Alte Pinakothek te München, 1872.)

SCHNEIDER 1923

H. Schneider, 'Heem, de', in Thieme & Becker, deel 16, Leipzig 1923, pp. 223-225.

SCHNEIDER 1927

H. Schneider, 'Bildnisse Adriaen Brouwers und seine Freunde', in *Zeitschrift für Bildende Kunst* 60 (1926-27), pp. 270-272.

SCHNEIDER 1989

N. Schneider, *Stilleben — Realität und Symbolik der Dinge — Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1989.

SCHRIJVER 1980

E. Schrijver, *Glas en kristal*, Haarlem 1980.

SCHULZ 1978

W. Schulz, *Cornelis Saftleven 1607-1681 — Leben und Werke — Mit einem kritischen Katalog der Gemälde und Zeichnungen*, Berlin & New York 1978.

SCHWARZ 1987

S. Schwarz, *Das Bücherstilleben in der Malerei des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1987.

SEGAL 1980/1988

S. Segal, 'Het werk van Gerard & Cornelis van Spaendonck', in M. van Boven & S. Segal 1980, *Gerard & Cornelis van Spaendonck — Twee Brabantse bloemenschilders in Parijs*, pp. 41-80; 'Bloemen, vruchten en dieren in het werk van Gerard & Cornelis van Spaendonck — hun plaats en betekenis', in idem, pp. 81-96; 'Oeuvrecatalogus', in idem, pp. 97-222; herdruk met addenda 1988.

SEGAL 1982a

Zie catalogus Amsterdam & 's-Hertogenbosch 1982.

SEGAL 1982b

S. Segal, 'The flower pieces of Roelandt Savery', in *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1982, pp. 309-337.

SEGAL 1982c

S. Segal, 'Zwiebel- und Knollengewächse des ziebzehnten Jahrhunderts', in *Pflanzenverwendung in historischen Anlagen*, Ludwigsburg 1982, uitgave Deutsche Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftspflege, pp. 115-143.

SEGAL 1983a

Zie catalogus Amsterdam & Braunschweig 1983.

SEGAL 1983b

S. Segal, 'Joris van Son', in catalogus *A selection of Dutch and Flemish seventeenth-century paintings*, Gallery Hoogsteder-Naumann, Ltd., New York 1983, pp. 76-81.

SEGAL 1983c

S. Segal, *Nicolaes van Veerendael*, in catalogus *A selection of Dutch and Flemish seventeenth century paintings*, Gallery Hoogsteder-Naumann, New York 1983, pp. 86-93.

SEGAL 1984a

S. Segal, 'Still-lives by Middelburg painters', in catalogus Amsterdam 1984, pp. 25-95.

SEGAL 1984b

S. Segal, 'Die Pflanzen im Genter Altar', in *«De Arti et Libri»*, uitgave Erasmus, Amsterdam 1984, pp. 403-420.

SEGAL 1984c

S. Segal, 'De beleving van het stilleven', in *Beeld — Tijdschrift voor kunst, kunsttheorie en kunstgeschiedenis* 4 (1984), pp. 30-34.

SEGAL 1985

S. Segal, 'Symbol and meaning in still-life painting', in H.R. Hoetink et al. 1985, pp. 92-101.

SEGAL 1986

S. Segal, 'De keus in de kunst — Over de betekenis van zeventiende eeuwse stilleven', in *Tableau* 8, nr. 5 (1986), pp. 56-60 (Summary p. 70).

SEGAL 1987a

S. Segal, 'Exotische bollen als statussymbolen', in *Kunst-schrift — Openbaar Kunstbezit* 1987 nr. 3, pp. 88-97.

SEGAL 1987b

S. Segal, 'A flower piece by Cornelis de Heem', in *Tableau* 9 no. 6 (1987), pp. 32-33, *Tableau* 10, nr. 2 (1987), p. 48.

SEGAL 1988a

Zie catalogus Delft, Cambridge & Fort Worth 1988-89.

SEGAL 1988b

S. Segal, 'Masters of the monochrome banquet piece — A simple work by Pieter Claesz', *Addendum to the exhibition A Prosperous Past*, Amsterdam, 4 pp.

SEGAL 1988c

S. Segal, 'K. Lux, Stilleven met hemelbol', in tentoonstellingscatalogus *Graaf Hendrik van den Bergh [...] (R.R.A. van Gruting)*, Oude Munt, 's-Heerenberg 1988, no. 113, 7 pp.

SEGAL 1989

S. Segal, 'Die Entstehung der Stilleben-Tradition im Hinblick auf Dürer', Wien (1985) 1989, in F. Koreny (red.), *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance — Symposium [...] 1985 [...], Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 82/83 (1986/87), uitgave 1989, pp. 273-286.

SEGAL 1990

Zie catalogus Osaka, Tokyo & Sydney 1990.

SEIFERTOVÁ 1962

H. Seifertová-Korecká, 'Stilleben von Jan Davidsz de Heem in der Gemäldegalerie der Stadt Liberec (Reichenberg)', in *Oud Holland* 77 (1962), pp. 58-60.

SELING 1980

H. Seling, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868*, 2 delen, München 1980.

SHCHERBACHOVA 1945

M. Shcherbachova, *Stillebens in Hollandse schilderijen*, Leningrad 1945. (In het Russisch.)

ŠIP 1963

J. Šip, 'Overwegingen betreffende Genre in de schilderkunst der Nederlanden van de 17e eeuw', in *Výtvarné Umeni* 3 (1963), pp. 89-106. (In het Russisch.)

ŠIP 1967

Zie catalogus Praha 1967.

ŠIP 1976

Zie catalogus Praha 1976.

SIRET 1924

A. Siret, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles*, Berlin 1924.

SJÖBLÖM 1917

A. Sjöblom, *Die koloristische Entwicklung des niederländischen Stillebens im 17. Jahrhundert*, Würzburg 1917. (Proefschrift Erlangen.)

SLATKES 1969

L.J. Slatkes, 'Jan Davidsz. de Heem', in *McGraw-Hill Dictionary of Art*, deel 3, New York etc. 1969, pp. 74-75.

SMITH 1835/1842

J. Smith, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters [...]*, deel vi, London 1835; deel ix, *Supplement*, London 1842.

SONNEMA 1990

R.B. Sonnema, *The early Dutch Vanitas still-life*, Ann Arbor 1990. (Proefschrift Fullerton (Cal.) 1980.)

STARING 1951

A. Staring, 'De portretten van den Koning-Stadhouder', in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1950, uitgave 1951, pp. 151-196.

STERLING 1952/1959/1985

Ch. Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris 1952; 2e herziene druk Paris 1959; 3e herziene druk *La nature morte de l'antiquité au xxe siècle*, Paris 1981; *Still-life painting from Antiquity to the present time*, Paris 1959; 2e herziene druk *Still-life painting from Antiquity to the twentieth century*, New York & Toronto 1985.

STOERMER 1913

C. Stoermer, 'Die neuerwerbungen der Bremer Kunsthalle', in *Der Cicerone* 5 nr. 22 (1913), pp. 785-798.

DE STUERS 1874

V. de Stuers, *Notice historique et descriptive des tableaux et des sculptures exposées dans le Musée Royal de La Haye*, 's-Gravenhage 1874; *Supplément* 1877.

SUTTON 1980

P.C. Sutton, *Pieter de Hooch — Complete edition*, Oxford 1980.

SUTTON 1986

P.C. Sutton, *A guide to Dutch art in America*, Grand Rapids & Kampen 1986.

TALLEY 1983

M. Kirby Talley, '«Small, usual an vulgar things»: Still-life painting in England 1635-1670', in *Walpole Society* 49 (1983), pp. 133-223.

TERVARENT 1958-64

G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600 — Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève 1958; *Supplément et index*, Genève 1964.

THEUERKAUFF 1968-69

A.-E. Theuerkauff-Liederwald, 'Der Römer, Studien zu einer Glasform', in *Journal of Glass Studies* 10 (1968), pp. 114-155; 11 (1969), pp. 43-69.

TERWESTEN 1770

P. Terwesten, *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelver pryzen zedert den 22. Augusti 1752 tot den 21. November 1768*, 's-Gravenhage 1770 (supplement bij Hoet 1752; facsimile herdruk Soest 1976).

VAN THIEL 1981

P.J.J. van Thiel, 'De inrichting van de nationale Konst-Gallery in het openingsjaar 1800', in *Oud Holland* 95 (1981), pp. 170-227.

VAN THIEL & DE BRUYN KOPS 1984

Zie catalogus Amsterdam 1984a.

THIEME & BECKER 1907-50

U. Thieme & F. Becker (red.), *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 delen, Leipzig 1907-1950. (Recente facsimile herdruk z.j.)

THOMAS À KEMPIS (1948)

Thomas à Kempis, *De navolging van Christus*, vertaling Is. van Dijk, 9e druk, Haarlem 1948. (Vertaling van *De Imitatione Christi*, talloze uitgaven en vertalingen.)

TIETHOFF-SPLIETHOFF 1985

M.E. Tiethoff-Spliethoff, 'Bloemstilleven van Willem III vol symbolen', in *Tableau* 7 nr. 5 (1985), pp. 36-37, 59.

TIMMERS 1947

J.J.M. Timmers, *Symboliek en iconographie der Christelijke kunst*, Roermond & Maaseik 1947.

TOLKOWSKY 1937

S. Tolkowsky, *Hesperides — A history of the culture and use of Citrus fruits*, London 1937.

TOMAN 1888

H. Toman, 'Ueber die Malerfamilie De Heem', in *Repertorium für Kunstwissenschaft* 11 (1888), pp. 123-146.

TOMAN 1988a

H. Toman, 'J.D. de Heem', in *Kunstchronik — Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst und zum Kunstgewerbeblatt* 23 (1888), kol. 607-610.

TUTIN et al. 1964-76

T.G. Tutin et al., *Flora Europaea*, 5 delen, Cambridge 1964-1976.

VALDIVIESO 1973

E. Valdivieso, *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid 1973.

VALDIVIESO 1977

E. Valdivieso, 'Palacio Real de Aranjuez — Flores y Bodegones — I. Escuela Flamenca', in *Reales Sitos* 14, nr. 51 (1977), pp. 25-32 & 4 platen.

VALERIANUS 1610

Johannes Petrus Valerianus, *Hieroglyphica [...]*, Lyon 1610. (Editio princeps 1556.)

VECA 1981

Zie catalogus Bergamo 1981.

VERGILIUS (1965)

Virgil [Publicus Vergilius Maro], *Bucolica et Georgica*, uitgave met vertaling T.E. Page, London & New York 1965. (1e druk 1898, vele herdrukken.) (*Bucolica* = *Eclogae*.)

VEY 1960

H. Vey, 'Anton van Dijk — Über Maltechnik', in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten* 9 (1960), pp. 193-201.

VISSCHER 1614

Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614. (Uitgave L. Brummel, 's-Gravenhage 1949.)

VICAIRE 1890

G. Vicaire, *Bibliographie gastronomique*, Paris 1890.

DE VORAGINE (1979)

Jacobus de Voragine, *Die Legenda Aurea*, uitgave R. Benz, Heidelberg 1979.

VORENKAMP 1933

A.P.A. Vorenkamp, *Bijdrage tot de geschiedenis van het Hollandsch stilleven in de zeventiende eeuw*, Leiden 1933. (Proefschrift.)

VROOM 1945/1980

N.R.A. Vroom, *De schilders van het monochrome banketje*, Amsterdam 1945; herziene uitgave *A modest message as intimated by the painters of the «monochrome banketje»*, 2 delen, Schiedam 1980.

WAAGEN 1862

G.F. Waagen, *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen*, 2 delen, Stuttgart 1862.

WALTERS 1984 →

S.M. Walters et al., *The European Garden flora — A manual for the identification of plants cultivated in Europe, both out-of-doors and under glass*, 1e deel Cambridge etc. 1986, 2e deel 1984, in voortgang.

WANG 1975

A. Wang, *Der «Miles Christianus» im 16. und 17. Jahrhunderts und seine mittelalterliche Tradition — Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern & Frankfurt am Main 1975.

WARNER 1928/1975

R. Warner, *Dutch and Flemish flower and fruit painters of the 17th and 18th centuries*, London 1928; herdruk met addenda door S. Segal, Amsterdam 1975.

VAN DE WETERING 1982

E. van de Wetering, 'Painting materials and working methods', in Bruyn et al. 1982, pp. 11-33.

WEIDE 1990

S. Weide, *Langs Utrechtse geveltekens*, Zeist 1990.

WEYERMAN 1729-69

Jacob Campo Weyerman, *De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen [...]*, 3 delen, 's-Gravenhage 1729; deel 4, Dordrecht 1769.

WHEATON 1983/1988

B.K. Wheaton, *Savoring the Past*, Philadelphia 1983; *De smaak van het verleden — De Franse keuken van 1300 tot 1789*, Amsterdam 1988.

WHEELOCK 1989

A. Wheelock, 'Still life: its visual appeal and theoretical status in the seventeenth century', in catalogus Washington & Boston 1989, pp. 10-25.

WHITE 1982

C. White, *The Dutch pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge etc. 1982.

WIERSUM 1931

E. Wiersum, 'Het ontstaan van de verzameling schilderijen van Gerrit van den Pot van Groeneveld te Rotterdam', in *Oud Holland* 48 (1931), pp. 201-214.

DE WILDE 1967

E. de Wilde, 'Stilleven door Clara Peeters', in *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 16 (1967), pp. 38-42.

WILENSKI 1960

R.H. Wilenski, *Flemish painters 1430-1830*, 2 delen, London 1960.

WOODFORD 1983

S. Woodford, *Looking at pictures*, Cambridge etc. 1983.

WOERMANN 1888

K. Woermann, 'J.D. De Heem R.', in *Repertorium für Kunstwissenschaft* 11 (1888), pp. 344-345.

WRIGHT 1976

C. Wright, *Old master paintings in Britain — An index of continental old master paintings executed before c. 1800 in public collections in the United Kingdom*, London 1976.

WRIGHT 1978/1980

C. Wright, *The Dutch Painters*, London 1978; *Nederlandse schilders van de zeventiende eeuw*, De Bilt 1980.

WRIGHT 1980

C. Wright, *Paintings in Dutch museums — An index of oil paintings in public collections in the Netherlands by artists born before 1870*, London, Towota & Amsterdam 1980.

WURFBAIN 1970

Zie catalogus Leiden 1970.

WURFBAIN 1989

M.L. Wurfbain, 'Het verblijf van de schilder Johannes de Heem te Leiden', in J.W. Marsolje et al., *Uit Leidse bron geleverd — Studies over Leiden en Leidenaren [...]*, Leiden 1989, pp. 432-442.

VON WURZBACH 1906-11

A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexicon*, 3 delen, Wien & Leipzig 1906-1911. (Facsimile herdruk Amsterdam 1974.)

YAMEY 1989

B.S. Yamey, *Art & accounting*, New Haven & London 1989.

TENTOONSTELLINGSCATALOGI

AMSTERDAM 1933

Het stilleven, Kunsthandel J. Goudstikker, Amsterdam 1933.

AMSTERDAM 1935

Bloemstukken van oude meesters, Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam 1935.

AMSTERDAM 1968

't Kan verkeren — G.A. Bredero 1585-1618, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 1968.

AMSTERDAM 1971

Hollandse schilderijen uit Franse musea, Rijksmuseum, Amsterdam 1971.

AMSTERDAM, TOLEDO & BOSTON 1979-80

Nederlands zilver — Dutch silver 1580-1830, Rijksmuseum, Amsterdam, Toledo Museum of Arts, Toledo (Ohio) & Museum of Fine Arts, Boston (Mass.), uitgave 's-Gravenhage 1979 (red. A.L. den Blaauwen).

AMSTERDAM & 'S-HERTOGENBOSCH 1982

Een bloemrijk verleden — Overzicht van de Noord- en Zuid-Nederlandse bloemschilderkunst, 1600-heden / A flowery past — A survey of Dutch and Flemish flower painting from 1600 until the present, Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam & Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch 1982 (S. Segal).

AMSTERDAM & BRAUNSCHWEIG 1983

A fruitful past — A survey of the fruit still lifes of the Northern and Southern Netherlands from Brueghel till Van Gogh / Niederländische Stilleben von Brueghel bis Van Gogh, Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam & Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1983 (S. Segal).

AMSTERDAM 1984

Masters of Middelburg, Kunsthandel K. & V. Waterman, Amsterdam 1984 (N. Bakker, G. Jansen & S. Segal).

AMSTERDAM 1984a

De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw — Prijs de lijst, Rijksmuseum, Amsterdam 1984 (P.J.J. van Thiel & C.J. de Bruyn Kops).

AMSTERDAM 1984-85

Meesterwerken in zilver — Amsterdams zilver 1520-1820, Museum Willet-Holthuysen, Amsterdam 1984-1985 (K.A. Citroen, F. van Erpers Royaards & J. Verbeek).

AMSTERDAM, BOSTON & PHILADELPHIA 1977-88

Masters of the 17th-century Dutch landscape painting, Rijksmuseum, Amsterdam, Museum of Fine Arts, Boston & Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1987-1988 (P.C. Sutton et al.).

AMSTERDAM 1989

De Hollandse fijnschilders van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff, Rijksmuseum, Amsterdam 1989, uitgave Amsterdam, Maarssen & 's-Gravenhage 1949 (P. Hecht).

ANTWERPEN 1965

Zie catalogus Delft en Antwerpen 1964-65.

ANTWERPEN 1978

Bloemen, planten en tuinen in Antwerpen — De tuinaanleg en hofbouw, Volkskundemuseum, Antwerpen 1978.

AUCKLAND etc. 1982

Still life in the Age of Rembrandt, Auckland City Art Gallery, Auckland en andere plaatsen in Nieuw Zeeland 1982 (E. de Jongh et al.).

BASEL 1987

Im Lichte Hollands — Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz, Kunstmuseum, Basel 1987 (P. ten Doesschate-Chu et al.).

BERLIN 1906

Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Verein, Ehemalig Gräfllich redern'schen Palais, Berlin 1906.

BERGAMO 1971

La natura in posa — Aspetti dell'antica natura morta stranieri nelle collezioni private Bergamasche, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1971 (I. Bergström).

BERGAMO 1981

Vanitas — Il simbolismo del tempo, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1981 (A. Veca).

BORDEAUX 1978

La nature morte de Brueghel à Soutine, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux 1978.

BOSTON 1988

Zie catalogus Amsterdam, Toledo & Boston 1979-80.

BOSTON 1988

Zie catalogus Amsterdam, Boston & Philadelphia 1987-88.

BRAUNSCHWEIG 1983

Zie catalogus Amsterdam & Braunschweig 1983.

BREMEN 1904

Historische Gemälde aus bremischen Privatbesitz, Kunsthalle, Bremen 1904.

BRUSSEL 1873

Exposition de tableaux et dessins d'anciens maîtres, organisée par la Société néerlandaise de la bienfaisance, à Bruxelles, Bruxelles 1873.

BRUSSEL 1929

La nature-morte hollandaise — Les principaux représentants, ses origines, son influence, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1929 (A. Zarnowska), uitgave Brussel & Maas-tricht 1929.

BRUSSEL 1951

Natures mortes, Galerie Jacobs, Bruxelles 1951.

BRUSSEL 1962-63

Peintures et dessins hollandais du xv^{me} au xvii^{me} siècle dans les collections des Musées Royaux, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles 1962-1963.

BRUSSEL 1989

Tableaux de fleurs du xvii^e siècle — Peinture et botanique / Zeventiende-eeuwse bloemstukken — Schilderkunst en plantkunde, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel 1989.

CAEN 1987 / PARIS 1989

Symbolique et botanique — Les sens cachés des fleurs dans la peinture au xvii^e siècle, Musée des Beaux-Arts, Caen 1987 & Trianon de Bagatelle, Paris 1989 (A. Tapié et al.)

CAEN & PARIS 1990-1991

Les Vanités dans la peinture au xvii^e siècle, Musée des Beaux-Arts, Caen & Petit Palais, Paris 1990-1991 (A. Tapié et al.).

CAMBRIDGE 1988

Zie catalogus Delft, Cambridge & Fort Worth 1988-89.

DELFT & ANTWERPEN 1964-65

Deschilder in zijn wereld — Van Jan van Eyck tot Van Gogh en Ensor, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft & Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1964-1965.

DELFT, CAMBRIDGE & FORT WORTH 1988-89

A Prosperous Past — The sumptuous still life in the Netherlands 1600-1700, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft, Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.) & Fort Worth (Texas) 1988-1989, uitgave 's-Gravenhage 1988 (S. Segal); 2e herziene uitgave 1989.

DORDRECHT 1954

Nederlandse stillevens uit vier eeuwen, Dordrechts Museum, Dordrecht 1954.

DORDRECHT 1955

Boom, bloem en plant, Dordrechts Museum, Dordrecht 1955.

DORDRECHT 1962

Nederlandse stillevens uit de zeventiende eeuw, Dordrechts Museum, Dordrecht 1962 (L.J.Bol).

DORDRECHT 1975

Dordrechts goud en zilver, Museum Mr. Simon van Gijn, Dordrecht 1975.

DRESDEN 1955-1956

Gemälde der Dresdner Galerie. Übergeben von der Regierung der U.d.S.S.R. an die Deutsche Demokratische Republik, ausgestellt in der National-Galerie, Dresden 1955-1956.

DRESDEN 1957

Sonderausstellung der Dresdener Gemäldegalerie, Albertinum, Dresden 1957.

DRESDEN 1983

Das Stilleben und sein Gegenstand — Eine Gemeinschaftsausstellung von Museen aus der U.D.S.S.R., der C.S.S.R. und der D.D.R., Albertinum, Dresden 1983.

EINDHOVEN 1957

Het Hollandse stilleven 1550-1950, Van Abbemuseum, Eindhoven 1957.

ESSEN 1938

Blumen und Gärten in Gemälden alter Meister, Folkwang Museum, Essen 1938.

FIRENZE 1988

Floralia — Florilegio dalle collezioni fiorentine del sei-settecento, Centro Di, Firenze 1988 (M. Mosco & M. Rizzotto).

FORT WORTH 1989

Zie catalogus Delft, Cambridge & Fort Worth 1988-89.

FRANKENTHAL 1962

Zie catalogus Mannheim & Frankenthal 1962.

GENT 1960

Bloem en tuin in de Vlaamse kunst / Fleurs et jardins dans l'art flamand, Museum voor Schone Kunsten, Gent 1960.

GOUDA 1952

Bloemen uit de Gouden Eeuw, Stedelijk Museum Het Catharina Gasthuis, Gouda 1952.

'S-GRAVENHAGE 1926

Nederlandsche stillevens uit vijf eeuwen, Gemeentemuseum, 's-Gravenhage 1926.

'S-GRAVENHAGE 1982

Terugzien in bewondering, Mauritshuis, 's-Gravenhage 1982.

GRONINGEN 1985

Zie Ter Kuile 1985.

HAMBURG 1983

Stilleben in der Kunsthalle, Kunsthalle, Hamburg 1983.

HANAU, INGOLSTADT & NÜRNBERG 1987

Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum, Deutsches Goldschmiedehaus, Hanau, Städtisches Museum, Ingolstadt & Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1987, uitgave Nürnberg & Berlin 1987.

HEIDELBERG 1924

Das Stilleben, Kurpfälzisches Museum, Heidelberg 1924 (K. Lohmeyer).

'S-HERTOGENBOSCH 1982

Zie catalogus Amsterdam & 's-Hertogenbosch 1982.

INGOLSTADT 1987

Zie catalogus Hanau, Ingolstadt & Nürnberg 1987.

KÖLN & UTRECHT 1987

Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus Budapest, Wallraf-Richartz-Museum, Köln & Centraal Museum, Utrecht, published Köln 1987 (I. Ember et al.).

LEEDS 1983

Dutch seventeenth century paintings from Yorkshire public collections — A complete guide, Leeds City Art Gallery, Leeds 1983 (A. Robertson & C. Wright).

LEIDEN 1956

Rembrandt als leermeester, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1956.

LEIDEN 1970

Ijdelheid der ijdelheden — Hollandse Vanitas-voorstellingen uit de zeventiende eeuw, Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1970 (M.L. Wurfbain, inleiding I. Bergström); 2e herziene uitgave.

LEIDEN 1976-77

Geschildert tot Leyden anno 1626, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1976-1977 (I.W.L. Moerman, R.E.O. Ekkart & E. van de Wetering).

LEIDEN & GRONINGEN 1985

Zie Ter Kuile 1985.

LOHR & DORTMUNDT 1984

Glück und Glass — Zur Kulturgeschichte des Spessart Glases, Spessartmuseum, Lohr am Main & Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund 1984 (C. Grimm et al.).

LONDON 1976

Art in seventeenth century Holland, National Gallery, London 1976 (C. Brown).

LUXEMBOURG & LIÈGE 1957

Natures mortes hollandaises, Musée Piscatore, Luxembourg & Musée des Beaux-Arts, Liège 1957.

LUZERN 1948

Meisterwerke aus der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Kunstmuseum, Luzern 1948.

MANNHEIM & FRANKENTHAL 1962

Die Frankenthaler Maler, Städtisches Reiß-Museum, Mannheim & Staatliches Gymnasium, Frankenthal 1962.

MEXICO CITY 1964

Pintura Neerlandesa en Mexico, Siglos XV, XVI y XVII, Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Belles Artes, Mexico City 1964.

MEXICO CITY 1980-1981

50 obras maestras de pintura de los Museos de Dresden y Berlin de la Republica Democratica Alemana, Museo de San Carlos, Mexico City 1980-1981.

MINNEAPOLIS, HOUSTON & SAN DIEGO 1985

Dutch and Flemish masters — Paintings from the Vienna Academy of Fine Arts, The Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, The Museum of Fine Arts, Houston & The San Diego Museum of Art, San Diego 1985.

MÜNSTER & BADEN-BADEN 1979-1980

Stilleben in Europa, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster & Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1979-1980.

NEW DELHI 1984

Art treasures from Dresden, National Museum, New Delhi 1984.

NEW ORLEANS 1962-63

Fetes de la Palette — An exhibition of European paintings and decorative arts from the mid-sixteenth through the mid-eighteenth century dedicated to the «Delights of the Bountiful Table», Isaac Delgado Museum of Art, New Orleans, Louisiana 1962-1963 (J.B. Byrnes).

NEW YORK, TOLEDO & TORONTO 1954-55

Dutch painting — The Golden Age — An exhibition of Dutch pictures of the seventeenth century, The Metropolitan Museum of Art, New York, Toledo Museum of Art, Toledo & The Art Gallery, Toronto 1954-1955.

NEW YORK 1989

Liechtenstein — The Princely collections, The Metropolitan Museum of Art, New York 1989.

NÜRNBERG 1985

Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700 [...], Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, uitgave München 1985.

NÜRNBERG 1987

Zie catalogus Hanau, Ingolstadt & Nürnberg 1987.

NÜRNBERG 1989

Die Grafen von Schönborn — Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1989.

OSAKA, TOKYO & SYDNEY 1990

Flowers and Nature — Netherlandish flower painting of four centuries, Nabio Museum of Art, Osaka, Tokyo Station Gallery, Tokyo & The Art Gallery of New South Wales, Sydney 1990, uitgave 's-Gravenhage 1990 (S. Segal). (Ook Japanse editie.)

PARIS 1965

Le décor de la vie privée en Hollande au XVII^e siècle, Institut Néerlandais, Paris 1965.

PARIS 1970-71

Le siècle de Rubens — Tableaux hollandais des collections publiques françaises, Musée du Petit Palais, Paris 1970-1971.

PARIS 1983

Tablæaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Quimper, Institut Néerlandais, Paris 1983.

PARIS 1986

De Rembrandt à Vermeer — Les peintres hollandais au Mauritshuis de la Haye, Grand Palais, Paris 1986 (B. Broos et al.).

PARIS 1990-1991

Zie catalogus Caen & Paris 1990-1991.

PHILADELPHIA 1988

Zie catalogus Amsterdam, Boston & Philadelphia 1987-88.

PRAHA 1899

Zie Von Frimmel 1899.

PRAHA 1967

Flamská a Hollandská zátisi 17. Stol., Národní Galerie, Praha 1967 (J. Šíp).

PRAHA 1976

Holandské malířství 17. století v Pražské Národní Galerii, Národní Galerie, Praha 1976 (J. Šíp).

PRAHA 1984-1985

Musica picta, Národní Galerie, Praha 1984-1985.

ROTTERDAM 1909

Het Hollandsche stilleven in de loop der tijden, Rotterdamse Kunstkring, Rotterdam 1909.

ROTTERDAM 1976

Zout op tafel — De geschiedenis van het zoutvat, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1976 (J. ter Molen).

ROTTERDAM 1988

In de Vier Winden — De prentuitgeverij van Hieronymus Cock 1507/10-1570, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1988 (J. Burgers).

ROTTERDAM 1989

Eigen collectie — Stilleven uit de Gouden Eeuw, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam (F.G. Meijer).

SANTA ANA etc. 1987

Dutch paintings of the Golden Age from the collection of The National Gallery of Ireland, Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, vijf musea in de Verenigde Staten, 1987.

STOCKHOLM 1959

Konstskatter från Hollands Gulsålder, Nationalmuseum, Stockholm 1959.

STOCKHOLM 1967

Holländska mästare i Svensk ägo, Nationalmuseum, Stockholm 1967.

STOCKHOLM 1969

Konstskatter från Dresden, Nationalmuseum, Stockholm 1969.

SYDNEY 1990

Zie catalogus Osaka, Tokyo & Sydney 1990.

TEL AVIV 1959

Hollands Golden Age — Paintings, drawings, silver of the xviith century, Tel Aviv Museum, Tel Aviv 1959.

TOKIO & KYOTO 1974-1975

Masterworks of European painting from the Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (in Japanese), The National Museum of Western Art, Tokio & Municipal Museum, Kyoto 1974-1975.

TOKIO 1990

Zie catalogus Osaka, Tokyo & Sydney 1990.

TOLEDO 1955

Zie catalogue New York, Toledo & Toronto 1954-55.

TOLEDO 1979

Zie catalogus Amsterdam, Toledo & Boston 1979-80.

TORONTO 1954-55

Zie catalogus New York, Toledo & Toronto 1954-55.

UTRECHT 1894

Tentoonstelling van oude schilderkunst, Museum Kunst-liefde, Utrecht 1894.

VADUZ 1956-57

Flämische Malerei im 17. Jahrhundert — Ausstellung aus den Sammlungen seiner Durchlaucht des Fürsten von Liechtenstein, Vaduz 1956-57, uitgave catalogus 1959.

VALENCIENNES 1918

Kunstwerke aus dem besetzten Nordfrankreich [... — Herausgegeben vom Armee-Oberkommando 2 ... — Bergungswerk der deutschen Heeresverwaltung], Musée des Beaux-Arts, Valenciennes 1918, uitgave München 1918 (Th. Demmler, A. Feulner & H. Burg).

WARSZAWA 1954

Holenderska i flamandzka martwa natura xvii wieku, Muzeum Narodowe, Warszawa 1954 (A. Chudzikowski). [Hollandse en Vlaamse stilleven van de 17e eeuw]

WASHINGTON & BOSTON 1989

Still lifes of the Golden Age — Northern European paintings from the Heinz family collection, National Gallery of Art, Washington & Museum of Fine Arts, Boston 1989 (I. Bergström).

WIEN 1952

Meisterwerke der Tier- und Stillebenmalerei, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien 1952 (L. Münz).

WIEN 1965

Blumen und Früchte in der Malerei des xvii. und xviii. Jahrhunderts, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien 1965.

WIEN 1969

Unbekannte Schätze, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien 1969.

WORCESTER 1983-1984

The Collector's Cabinet. Flemish paintings from New England private collections (J.A. Welu).

ZÜRICH 1953

Holländer des 17. Jahrhunderts, Kunsthhaus, Zürich 1953.

ZÜRICH 1956

Unbekannte Schönheit — Bedeutende Werke aus fünf Jahrhunderten, Kunsthhaus, Zürich 1956.

ZÜRICH 1971

Kunstschätze aus Dresden, Staatliche Kunstsammlungen der DDR, Kunsthhaus, Zürich 1971.

ZÜRICH 1989

Fine old master paintings principally of the Dutch and Flemish schools, D. Koetser Gallery, Zürich 1989.

FOTOVERANTWOORDING

Kunsthandel K. & V. Waterman, Amsterdam: cat.nr. 36.
 Fotodienst Rijksmuseum, Amsterdam: cat.nrs. 1, 24, 43, 46, 51; afb. 4; afb. 2c, 4b, 46b.
 Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen: cat.nr. 40.
 Bodemuseum, Berlijn: cat.nr. 21.
 Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlijn: afb. 28b.
 Barber Institute of Fine Arts, Birmingham: afb. 6b.
 Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel: cat.nr. 29.
 Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brussel: afb. 8, 10, 18; afb. 25b, 33b.
 Fitzwilliam Museum, Cambridge (GB): afb. 34b.
 Hessisches Landesmuseum, Darmstadt: cat.nr. 39; afb. 20a.
 Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden: cat.nrs. 18, 26, 28, 31; afb. 32b.
 National Gallery of Ireland, Dublin: cat.nr. 27.
 Kunstmuseum, Düsseldorf: afb. 16e.
 Schloßmuseum, Gotha: cat.nr. 4.
 Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, 's-Gravenhage: cat.nrs. 3, 10; afb. 23c.
 Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage: cat.nr. 8; afb. 25a.
 Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe: cat.nr. 13.
 Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden: cat.nr. 5; afb. 44a.

Museum der bildenden Künste, Leipzig: cat.nr. 25.
 Hermitage, Leningrad: cat.nr. 17; afb. 46c.
 Musée des Beaux-Arts, Lille: cat.nr. 44.
 Christie's, Londen: afb. 16c.
 National Gallery, Londen: cat.nr. 38.
 National Loan Collection Trust, Londen: cat.nr. 45.
 The National Trust, Londen: afb. 14b.
 Sotheby's, Londen: afb. 23b.
 Rafael Valls Gallery, Londen: afb. 39c.
 Wengraf Gallery, Londen: cat.nr. 35.
 Los Angeles County Museum, Los Angeles (Cal.): afb. 17.
 Palais des Beaux-Arts, Lyon: cat.nr. 22.
 J. Paul Getty Museum, Malibu (Cal.): afb. 34c.
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: cat.nrs. 20, 32; afb. 12; afb. 17b.
 Yale University Art Gallery, New Haven (Ct): afb. 3.
 Metropolitan Museum, New York: afb. 1a.
 Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin (Oh.): afb. 16b.
 Ashmolean Museum, Oxford: cat.nr. 2a.
 Service Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Parijs: cat.nr. 47; afb. 1, 9; afb. 47a.
 Fondation Custodia, Parijs: afb. 3a.
 Sotheby's, Parijs: afb. 37c.
 Norton Simon Museum, Pasadena (Cal.): afb. 7; afb. 33c.
 Národní Galerie, Praag: cat.nr. 48; afb. 3b, 29a.

Memorial Art Gallery of the University of Rochester (NY): afb. 19b.
 Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam: afb. 13.
 Staatliches Museum, Schwerin: cat.nr. 23.
 Galerie Müllenmeister, Solingen: afb. 19.
 Verzameling Graven Schönberg, Pommersfelden: afb. 20.
 Kungliga Husgerädsammaren, Stockholm: afb. 14c.
 Staatsgemäldegalerie, Stuttgart: cat.nr. 6.
 Museum of Western Art, Tokio: afb. 35a.
 Toledo Art Museum, Toledo (Oh.): afb. 11.
 Centraal Museum, Utrecht: afb. B3.
 Verzameling Prins van Liechtenstein, Vaduz: cat.nrs. 11, 16, 19.
 Huize Beeckestein, Velzen: cat.nr. 50.
 National Gallery, Washington: cat.nr. 30.
 Gemäldegalerie Akademie der bildenden Künste, Wenen: cat.nrs. 9, 51.
 Kunsthistorisches Museum, Wenen: cat.nr. 49; afb. 21a.
 Worcester Art Museum, Worcester (Ma.): afb. 41a.
 Kunsthandel Heide Hübner, Würzburg: afb. 39b.
 D. Koetser Gallery, Zürich: afb. 15; afb. 37b.

Particuliere verzamelingen: cat.nrs. 2, 7, 12, 14, 15, 33, 34, 37, 41, 42; afb. 5, 6; afb. 38a.

Documentatie auteur: afb. 2, 14, 16; afb. 2b, 4a, 9b, 11b, 12a, 16d, 22a, 24b.

Jan Davidsz de Heem (Utrecht 1606-1683/84 Antwerpen) is de belangrijkste schilder in de ontwikkeling van het Nederlandse stilleven in de zeventiende eeuw. Op alle mogelijke wijzen introduceerde hij vernieuwingen. Hij experimenteerde met schildertechnieken, kleur- en lichteffecten, combinaties van objecten en composities. Hij ontwikkelde het boekenstilleven en is de centrale figuur van het pronkstilleven.

De Heem is geboren in Utrecht, werkte enige jaren in Leiden en gedurende een groot deel van zijn leven in Antwerpen. Daar integreerde hij de tendenzen van de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden in de ontwikkeling van de stillevenkunst en voegde originele elementen toe. In snel tempo ontwikkelde hij zich tot een kunstenaar van internationale allure. Af en toe ging hij terug naar zijn geboortestad Utrecht, waar hij van 1667 tot 1672 woonde.

De Heem werd de centrale figuur van zowel het Hollandse als het Vlaamse stilleven en zijn werk werd al tijdens zijn leven veel nagevolgd. Vaak werden signaturen vervalst, waardoor het oorspronkelijk oeuvre niet eenvoudig is vast te stellen. Dit probleem begint al bij het werk van zijn schilderende zonen Cornelis en Jan Jansz de Heem en van zijn kleinzoon David Cornelisz de Heem. Daar komen leerlingen bij, van wie sommigen Jan Davidsz assisteerden, en vele andere navolgers.

Niet alleen was De Heem de beroemdste stillevenschilder in de zeventiende eeuw, ook nu nog worden zijn werken letterlijk en figuurlijk als een kostbaar bezit beschouwd.

Deze catalogus is het resultaat van een jarenlange studie van het werk van Jan Davidsz de Heem en zijn kring. Auteur Sam Segal, kunsthistoricus en botanicus, is een internationale autoriteit op het gebied van het stillevenonderzoek. Hij maakte een representatieve keuze van 52 schilderijen uit het werk van Jan Davidsz de Heem en zijn navolgers. Aan de hand van compositieschema's en andere steunillustraties beschrijft Segal de ontwikkeling, de variatie, de symbolische betekenis en de invloed van het werk van De Heem.

Centraal Museum, Utrecht
SDU Uitgeverij, Den Haag

ISBN 90 12 06641 7 (gebonden)

ISBN 90 12 06661 1 (paperback)