

RTP 25 mm

HENDRIK DE KEYSER

ALS BEELDHOUWER



DOOR

Prof. Jhr. Dr. J. SIX.

Overdruk der Bijlage van het Jaarverslag van het
Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, uitgebracht in 1910.



Bibliothèque Maison de l'Orient



130227

RTP 25m



HENDRIK DE KEYSER

ALS BEELDHOUWER

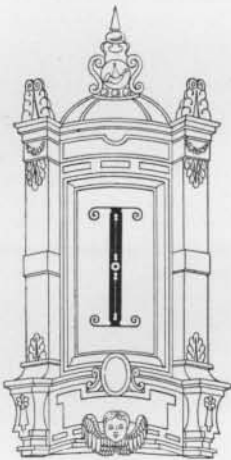
DOOR

Prof. Jhr. Dr. J. SIX.



HENDRIK DE KEYSER

als Beeldhouwer.



N het Kaiser-Friedrich Museum te Berlijn trof mij, in een kast met niet zeer bijzondere voortbrengselen der Nederlandsche Beeldhouwkunst, als een werk van Hendrik de Keyser, een kop, half-levensgrootte, die de eereplaats innam. Ik verkreeg door de vriendelijkheid van den Directeur Dr. KARL KOETSCHAU de photographie en ook bijna allen, wien ik die hier liet zien, riepen onmiddellijk: de Keyser. Van een zijde alleen, en wel van zeer bevoegde, vond ik niet zoo geredelijke instemming en ik zal dus moeten trachten mijn voorstel, het nog steeds zeldzame werk van den meester met een stuk te vermeerderen, overtuigend toe te lichten.

Het zal daartoe het beste zijn nog eenmaal na te gaan wat wij eigenlijk bezitten, om daarna de plaats aan te wijzen, die in dezen aan ons kopje van onbekende herkomst, toekomt. Ik maak daarbij een dankbaar gebruik van wat Dr. A. PIT in het Bulletin van den Oudheidkundigen Bond I (1900) blz. 151—153 heeft uitgesproken of al te bescheidenlijk vermoed en de gegevens door den Heer A. W. WEISSMANN in Oud Holland XXII (1904) blz. 65 vv., naar aantekeningen van Mr. N. DE ROEVER Azn. uitgegeven.

Bijzonderen dank ben ik ook verschuldigd aan den Heer VAN STOCKUM voor de prachtige groote cliché's uit Amsterdam in de 17^{de} eeuw, die hij wel-

willend ten gebruike afstond, waardoor het beeldhouwwerk van de Keyser bijna geheel kon afgebeeld worden.

Hendrik de Keyser, blijkens het opschrift op de prent door Suyderhoeff, naar Thomas de Keyser in 1621 gesneden, en zijn eigen opgaaf bij zijn huwelijk, geboren 15 Mei 1565, is de leerling geweest van Cornelis Bloemaert, beeldsnijder en architect even als hij, van wien wij als beeldhouwer ongelukkig met zekerheid niets kennen.

Dit sluit zeker een buitenlandsche reis niet uit. Abraham Bloemaert, de zoon van zijn leermeester, geen half jaar ouder dan hij, trok, 16 jaar oud, in 1580 of 1581 dus, naar Parijs, waar hij behalve bij een paar onbekende meesters ook bij een Vlaming Hieronymus Francken werkte, kwam na drie jaar weerom en komt ook in 1591 met zijn vader naar Amsterdam.

De Keyser trouwt te Amsterdam met een Antwerpsche en wordt burger vóór het jaar verstreken is. Sedert kan hij geen langdurige reis meer gemaakt hebben.

In 1594 krijgt hij een leerling om „te leeren het steenhouwen, contrefeyten en alle cyraet te maecken, gelijk een steenhouwer tot synder neeringhe noodich ende van doen heeft”. Het jaar daarop wordt hij tot stadsstenhouwer en beeldsnijder aangesteld.

Toch kenden wij tot nu toe geen beeldhouwwerk van hem uit deze dagen. Eerst in 1599 staat zijn naam onder de Penning van A. van Goorle (van Loon I. v 537) waarin men ten onrechte het portret van Abraham van Goorle, den muntverzamelaar, te Antwerpen geboren, te Delft in 1609 overleden, ziet.

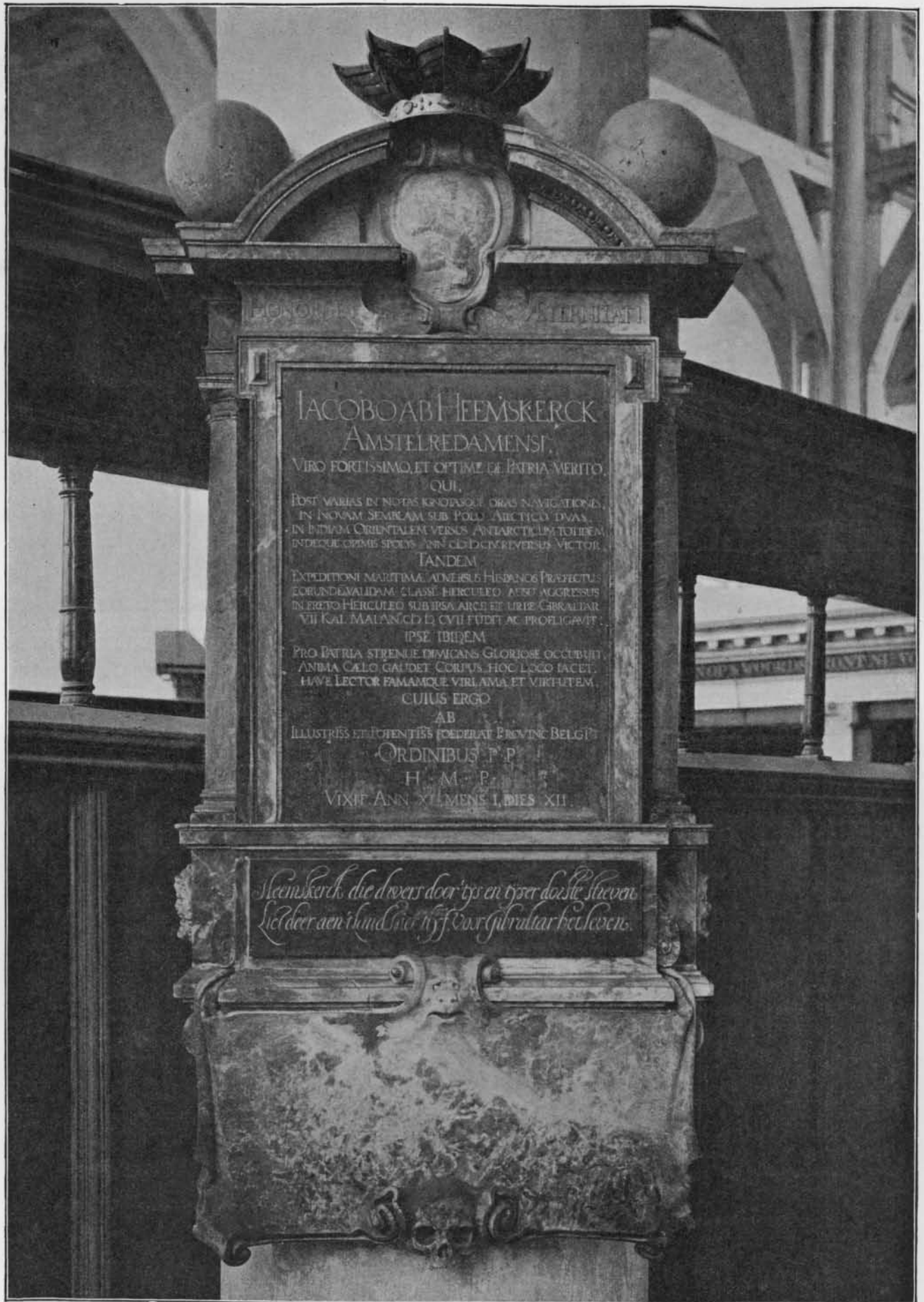


Deze, die weliswaar eenige familiege-
kenis met onzen
van Goorle heeft,
is in de prent van
de Gheyn in 1601
duidelijk als pen-
ningkundige geken-
merkt. Zijn leeftijd
wordt daar als 52
opgegeven, zoodat
hij dus van 1649 is,



wat ook zijn vriend Sweertius¹⁾ zegt. De onze was in 1699 blijkens het opschrift: A·D·GOORLE·ÆT·43· zeven jaar jonger en dus van 1656. Hij heeft een meer gewone schedel, kleinere neus, met minder rug en niet zulke puntige ooren. Het is echter wel dezelfde man dien Goltzius in een mooi prentje dat

¹⁾ Athenae Belgicae.



JACOBO AB HEEMSKERCK
AMSTELREDAMENSI

VIRO FORTISSIMO, ET OPTIME DE PATRIA MERITO
QUI,

POST VARIAS IN NOTAS KRISTASQUE ORAS NAVIGATIONES,
IN NOVAM SEMBRAM SUB POLO ARCTICO DVAS,
IN PARTIA ORIENTALEM VERSUS ANTARCTICUM TOTIDEM
INDEQUE OPTIME SPOYS ANN CLD. CM. REVERVS VICTOR.

TANDEM

EXPEDITIONI MARITIMA AD INSVLS HISPANOS PRAEFECTVS
CORUNDEVALIDAM CLASSE HERCVLEO AVSTO AGGRESSVS
IN FRETO HERCVLEO SUB IPSA ARCE ET VRBE GIBRALTAR
VII KAL. MALANC. ID. CVII FVDIT AC PROELIGAVIT.

IPSE IBIDEM

PRO PATRIA STRENVE DIMICANS GLORIOSE OCCVBIT
ANIMA CAELO GAVDET CORPVS HOC LECO IACET.
HAVE LECTOR FAMAMQVE VIRI AMA ET VIRTVTEM.

CVLVS ERGO

AB

ILLVSTRIS ET POTENTISS. FOEDERAT. PROVIN. BELGI.

ORDINIBVS. P. P.

H. M. P.

VIXIT ANN. XLII. MENS. I. DIES. XII.

*Heemskerck die d'over door 't ys en t'zer doot sie lieven
Het deer aen 't hand van 't ys van Gibraltar bet lieven.*

de Gheyn tot voorbeeld heeft gestrekt, afbeelde zonder naam, maar met hetzelfde wapen, als een koopman, zijn grootboek voor hem, nog jong van jaren, zoodat wij gemakkelijk gelooven dat hij toen, in 1580, maar 24 jaar oud was. Ik heb verder niet van hem te weten kunnen komen. Hij stierf blijkbaar in 1599, daar zulke medailles in den regel begrafenispenningen zijn. Abraham de muntverzamelaar en vervalscher dien van Buchell, blijkens zijn diarium te Utrecht en te Delft gekend heeft, kan de neef, misschien zelfs de erfgenaam van den koopman, die te Haarlem en te Amsterdam zal gewoond hebben, geweest zijn. Zonder twijfel heeft hij met het oog op het devies VIRTUS NOBILITAT voor de keerzijde de munt van Galba met HONOS ET VIRTUS (Cohen 89) ter navolging aangewezen, die de Keyser zeer vrij gevolgd heeft, de „Honos” tot een vrouw, de „Virtus” tot een man makende.

Het is moeilijk aan te nemen dat de man die met zulk een *Coup de maître* begint, nooit vroeger noch later weer een stempel zou gesneden hebben, maar er zijn er geen bekend met zijn handteekening en ik voel mij op dit gebied niet voldoende thuis om er ongeteekende te zoeken. Zijn hand is anders kennelijk genoeg. Niet licht zal men een ander vinden, die aan een zoo gevoelige behandeling van het vleesch als in het naakt van de Honos of van den kop en de zwierige luchtigheid van den schilderachtigen kraag, een zoo streng vasthouden aan het meest eigentlijke van den stempelsnijder zal paren, als hier in de kepers van het buis of in de lokken van het haar. Dit alles komt in onze afbeelding, die ik aan de vriendelijkheid van Dr. H. J. DE DOMPIERRE DE CHAUFÉPIÉ en den Heer A. VAN KERKWIJK dank vrij wel tot zijn recht, alleen de picturale eenheid niet, omdat die berekend is op de verlichting rechts van boven. Ik zie hem in het afgietsel steeds met het bruine haar en de frissche gelaatskleur van den chirurgijn links op de anatomische les van zijn zoon Thomas twintig jaar later.

Nu volgt in 1601 het grafmonument te Hoorn van Pieter Hoogerbeets, een arts in 1599 aan de pest, die hij ijverig hielp bestrijden, bezweken. Dadelijk bij de plaatsing wekte het bij de smalle gemeente hevige ergenis, die tot een opstootje leidde. De magistraat zag zich genoopt toe te geven en de figuren te doen verwijderen. Ook in dezen verminkten staat is het niet meer over. Het ging met de Groote Kerk door brand te gronde. Door de welwillendheid van den Heer BROUWER kan ik een afbeelding er van geven naar het album van P. JOLLY in het West-Friesch Museum, hier als eerste letter gebruikt. Er schijnt nauwelijks plaats voor een portret te zijn geweest. Trouwens ook de beeltenis van Pieter Hoogerbeets in de prent van J. Saenredam geeft geen voldoende reden in onzen kop dien geleerden medicus te herkennen.

Toen de Staten de Keyser, want het zal wel zijn werk zijn, in 1607 het gedenkteeken voor Heemskerck opdroegen, bepaalde hij zich dan ook tot enkele mascarons, een doodskop en een in zeer vlak relief gehouden

zeeslag. Hij is hier haast evenveel architect als beeldhouwer. Hij zoekt een deftig en waardig geheel te verkrijgen door goede verhoudingen, eenvoudige vormen en afwisseling van rood en wit marmer met zwarten steen en albast met verguld afgezet. Dit albast, dat hij in Engeland zal hebben leeren kennen, is echter slecht bestand gebleken tegen het Amsterdamsch klimaat, zelfs binnen de muren van de Oude Kerk, zoodat er thans in de mooie bruine tinten, die het

heeft aangenomen nog maar sporen zijn terug te vinden van de vesting van Gibraltar en de schepen, niet geheel overeenstemmend met de eenigzins vrije afbeelding die bij Pontanus¹⁾ van deze schildering in laag relief te vinden is.

In 1604 maakte de Keyser het model voor de figuren van den mooien beker van het

Keyser beeltsnijder" *f* 25.— en „Ernst Jansz van Vianen" voor het driven ende versniën van St. Maarten met die creupel" enz. *f* 90.—. De Keyser sneed dus het model voor het zilver dat Vianen dreef en ciseleerde. Het werk is ongelijk. Het paardje met zijn ronde vormen, is aardig, al zijn thans de voorbenen doorgedrukt. Het is het eenige dat wij van hem hebben al

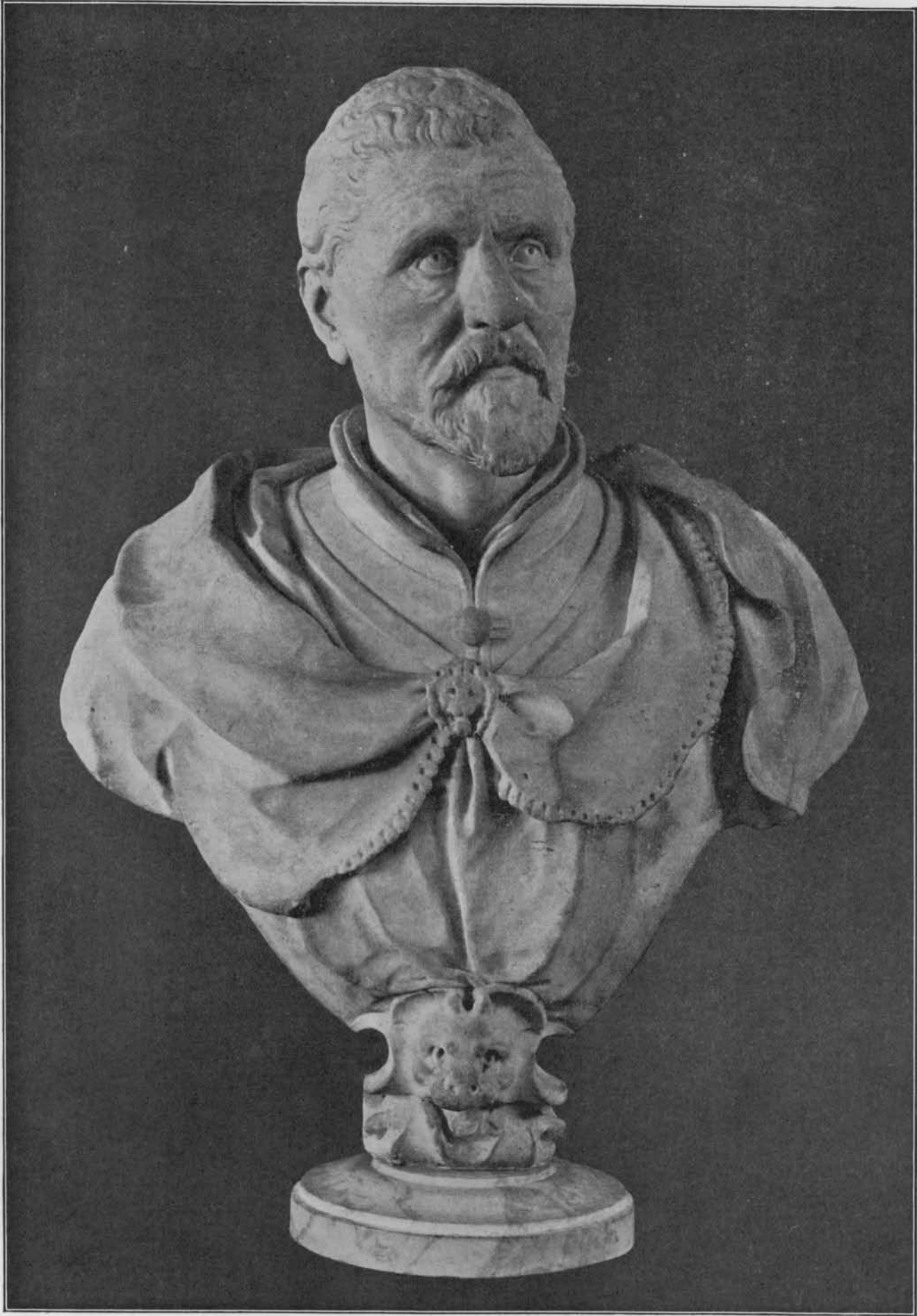


St. Maartensgilde te Haarlem, door Jacob Alckema „goldtsmit" bezorgd, waarvoor Goltziusderefiefs teekende en die gedreven werd door Ernst Jansz van Vianen²⁾.

Het schijnt wel een houten, dan toch zeker een palmhouten, model te zijn geweest, want „voor het snijden en fatsoenen van een silveren St. Maerten met syn creupel" krijgt Mr. Heyndrick

¹⁾ Blz. 232. Amsterdam in de 17e eeuw III Beeldhouwkunst blz. 73.

²⁾ Ned. Spectator 1871; Kunstchronik 1874 blz. 102.



wordt er één in den boedel van zijn weduwe vermeld en twee bij een Delftschen zilversmid, Thomas Crous genaamd. Prachtig uitgedrukt is het gapen van het stilstaande dier, waarbij de opkrullende lippen de tanden laten zien, een beweging die evenals bij paarden van Rubens aan de meestrijdende rossen van Leonardo herinnert. Veel minder belangwekkend is St. Maarten zelf, wiens gelaat, door den rijk bepluimden helm overschaduwde, nauwelijks is uitgevoerd. Alleen zijn bloote voeten zijn van een doordringende uitvoerigheid en fijnheid van teekening, die hun volle zuiverheid van vorm geeft, lenig zonder eenige hardheid. Maar het merkwaardigst is de bedelaar, een kreupele eenbeen als bij Callot, met een gezicht dat wel ook in diens geest is behandeld, zooals b.v. Meaune 697 en 713 bewijzen, maar in al zijn kleinheid die toch verre voorbij streeft in diepgaande opvatting van den vagebond, waarin zelfs Rembrandt hem niet nabij komt. Hier is reeds de zielkundige aan het woord die de krankzinnigen van het Dolhuis zal beeldhouwen, den dooden Prins en den Erasmus.

Het is echter eerst uit 1606 dat wij groter beeldhouwwerk bezitten, het merkwaardige borstbeeld, van gekleurd aardewerk, door den Heer PRT herkend. Het heet onbekend wien wij hier voor ons hebben met zijn snellen blik, het hoofd opwerpend, in dit werk zoo sober van middelen, zoo eenvoudig van bouw onder de dekkende kleurlaag. Ik denk steeds aan Prins Maurits, niet zoozeer om de herkomst uit oud bezit van het Nederlandsch Museum of de vroegere plaatsing op een console met het wapen van Buren, waar Maurits trouwens nooit graaf van geweest is, als om de voor mij onmiskenbare gelijkenis, maar ik heb tot nog toe geen instemming mogen vinden en dring thans niet aan.

De Heer PRT heeft zijn toeschrijving kunnen bouwen op de marmeren buste van 1608 met de letters H. D. K. waarin de Heer MOES de beeldtenis herkend heeft van Vincent Jacobsz Coster, den kunstlievenden wijnpijler. Een ietwat minder rustig geheel, door de volle wat overdadige draperie, die den zeer doorwerkten prachtigen blonden kop omlijst, maar niet slechts in uiterlijke dingen als cijfers en voet en afsnijding overeenstemmend, ook in houding gelijk en verschillend vooral door de eischen van het witte marmer tegenover de gekleurde gebakken aarde.

Daartusschen valt, behalve de doodstafel voor Heemskerk, in 1607 zooals de Heer WEISSMANN terecht uit den brief van Hooft heeft opgemaakt ¹⁾ het knappe marmeren relief van het Spinhuis, bij een verbouwing eerst in de poort van 1645 opgenomen, later naar het armenhuis verplaatst, waar het in de lange blinde muur, onder dien grooten leeuw bijna onopgemerkt voorbij

¹⁾ Oud Holland XXVI (1908) blz. 36 vv.

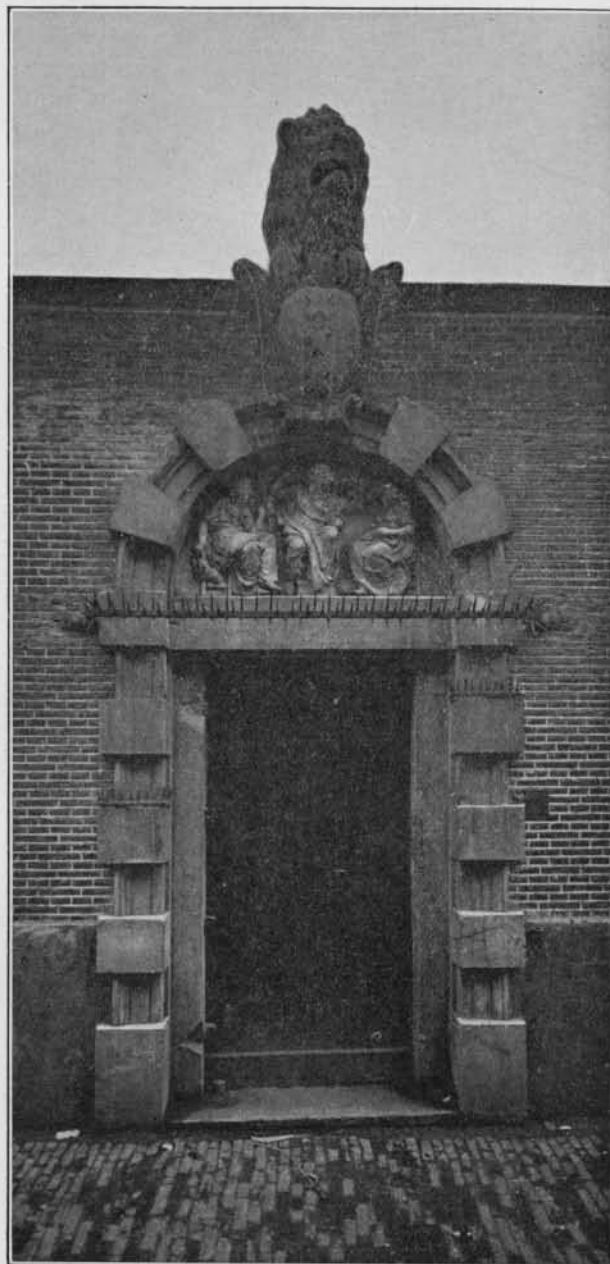
gegaan wordt. In zijn forsheid past het bij Hooft's geharnaste verzen:

Schrik niet, ik wreek geen kwaad, maar dwing tot goed.

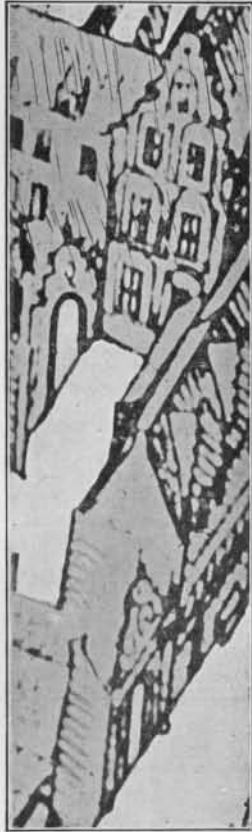
Straf is mijn hand, maar lieflijk mijn gemoed.

Maar ook het woord CASTIGATIO in datzelfde schrijven vermeld, zou er uitstekend op slaan en het is een meer dan gewaagde gevolgtrekking daaraan een toeschrijving van het ontwerp voor de poort van het Rasphuis, zooals wij die thans kennen te willen vastknoopen.

De groep, die daar thans op staat, van levensgrooten beelden van gekeetenden met de Castigatio die boven hen troont is veel te akademisch om vroeger dan uit het eind der XVIIe of eer nog uit de XVIIIe eeuw te zijn. Geen der stedebeschrijvers uit de XVIIe eeuw, van 1662 en 1663, noemt dit werk. Ja von Zesen en Dapper beelden de nog bestaande poort af met een bekroning van ballen en een slappe boog, waarin het wapen van Amsterdam en waarop afgewende liggende leeuwen. Al moge het niet afdoende zijn dat ook de tweede uitgaaf van Commelin van 1693 er niet van weet, zeker is dat ik geen vermelding kan vinden voor 1744 in den Tegenwoordigen Staat. Wie de maker kan zijn, weet ik niet. Men heeft aan Ziesenis gedacht, wiens Oude-Mannenhuispoort van 1786 er op lijkt, maar die is niet alleen slapper van lijn en minder vast van vorm, doch ook te laat; aan Eggers, maar diens zeer



kennelijke hand is het niet; aan Pieter de Keiser, maar als deze al ooit beeldhouwwerk heeft gemaakt dan is hij veel te vroeg.¹⁾



Het werk van zijn vader aan die poort zal al vóór 1607 zijn. Het tuchthuis was eerst bestemd meer tot tuchtschool voor opgeschoten knapen, die er aan het weven van trijp en bombazijn gezet werden, maar weldra bleek de onwil der schepenen, volwassen dieven ter dood te veroordeelen, dit huis met boeven te bevolken, die zwaarder werk noodig hadden. Zoo werd in 1599 het uitsluitend recht verkregen tot het raspen van verfhout. Van dat weven dat tot omstreeks 1670 moet zijn voortgezet, sprak een klein relief op de binnenpoort, die de oudste zal zijn geweest. De buitenpoort moet dus na 1599 zijn, ik denk uit denzelfden tijd als het mooie geveltje daarachter, in elk geval vóór 1611 toen Pontanus verscheen, die den dieren temmer op zijn wagen met rasp-hout, aan het hoofd dezes afgebeeld, reeds beschrijft. Ik waag de veronder stelling dat gevel en voorpoort, uit den tijd zijn van den aanbouw van 1603 bij Pontanus vermeld.

Beidepoorten hadden volgens de kaart van Balthazar Floris, van

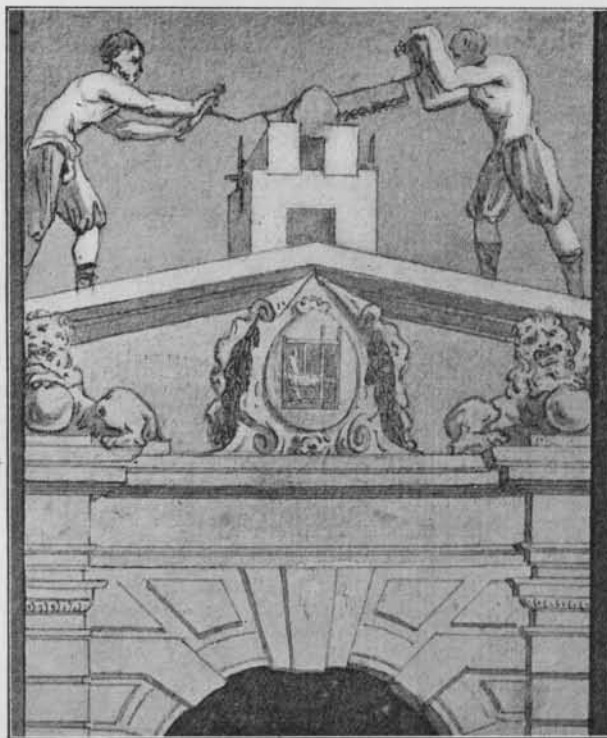
1625, een bekroning met ballen en obelisksen in Hollandschen renaissance-stijl. Het eerst is die blijkbaar vervangen bij de binnenpoort. In de kelderverdieping van 's Rijks-Museum worden er nog overblijfselen van bewaard; het reeds genoemde ovale medaillon met den trijpwerker aan de eene, aan de andere zijde een man die garen verwerkt,



¹⁾ Verwonderlijk is dat deze poort nog een gedaanteverwisseling ondergaan heeft toen een plank het relief bedekte en de groep was weggetimmerd, omdat het geen tuchthuis meer was maar een huis van Justitie, zooals blijkt uit een tekening van Lamberts (1832) in het Oud-Archief van Amsterdam.

door de beschadiging niet goed te zien hoe, gehouden door vertrokken dierenkoppen, zooals om de albasten plaat van Heemskerk en omgeven door slingers van boeien, los bewerkt, en verder leeuwen met dubbele aangezichten, voor en achterwaarts gekeerd, die ballen houden, alles van zandsteen en gekleurd.

Blijkbaar was het eerste stuk, de oorspronkelijk vrijstaande bekrooning en zullen de leeuwen zijwaards een plaats hebben gevonden. Bij de vernieuwing heeft men deze stukken, niet zonder ze te beschadigen, ingemetseld in een muurtje waarboven een stomphoekige afdekking kwam, met de raspende tuchtelingen van zandsteen reeds bij Comelin beschreven. Te oordeelen naar een tekening van Vinkeles (1784) in den Atlas Splitgerber zijn deze twee levensgroote gekleurde beelden, die hun werk, het zware raspen, zoo gekozen vond: VIRTUTIS EST DOMARE QVÆ CVNCTI PAVENT.

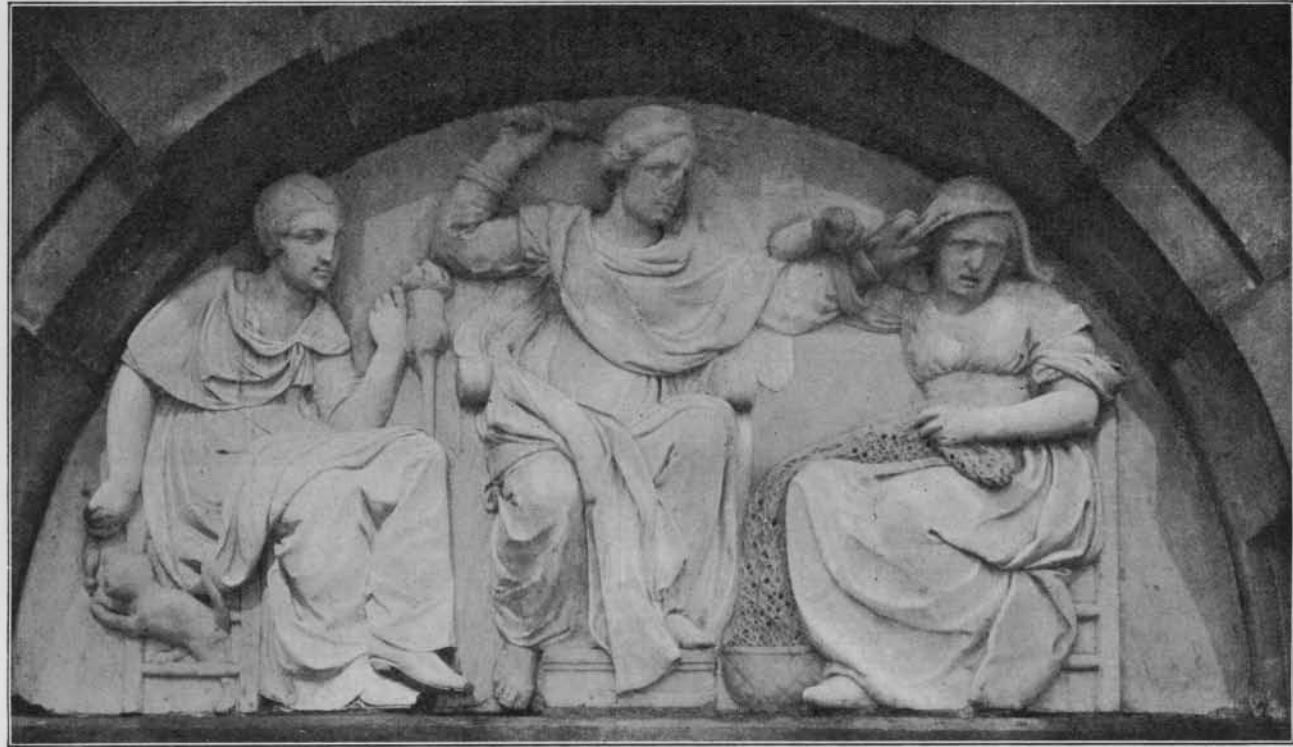


merkwaardig goed doen, niet van den eersten den besten, maar van Hendrik de Keiser kunnen zij moeilijk meer zijn geweest, daar hij reeds vier jaar voor het verschijnen der kaart van Balthazar Floris overleden was. Wel is van hem dus het relief dat de spreuk toelicht, die Hooft¹⁾ 27 jaar later als uit Seneca te zijn

Reeds zijn er in de onwillige beesten, die voortgedreven worden door de zweep van den tuchtmeester, pittige brokken en is de heftige beweging van dien wagenmenner goed uitgedrukt, maar den meester verraadt dit werk nog niet. In 1603 past het daarom uitnemend.

Het is de vraag of ook de oudere poort van de Keyser is. Het tuchthuis was volgens Pontanus reeds in April 1595 verbouwd en de Keyser was pas met Februari van dat jaar in dienst gekomen als stadssteenhouwer en beeldsnijder. Maar het werk kan bezwaarlijk vóór 1595 ondernomen zijn en letten wij op de grillige beestenkoppen en vergelijken wij de leeuwen met

¹⁾ A. W. WEISSMAN. Oud-Holland XXVI (1908) blz. 38.



die van den wagenmenner dan is er alle reden aan hem als den maker te denken en het als zijn eerste werk in zijn nieuwe ambt te beschouwen. Als ornament nieuw en aardig gevonden, heeft het als beeldhouwwerk nog weinig persoonlijk.

Maar keeren wij, na deze uitweiding tot het relief van het Spinhuis terug, dat mij in zijn gedrongen, korte, krachtige figuren een oogenblik aan Luca della Robbia's bronzen deuren van den Dom te Florence herinnerde, een oogenblik maar, want al zijn de verhoudingen na verwant en is de compositie door volkomen aanpassing aan het halve rond, nog meer gesloten, de stijl is veel minder streng in koppen en draperien, de figuren zijn te slap van innerlijken bouw.

De stoffen zijn geheel van denzelfden aard, geheel op dezelfde wijsche wijze uitgedrukt als in het borstbeeld van het volgend jaar. In het midden troont de Tucht of, wil men, de Castigatio en grijpt met haar linker een vrouw aan die zij met de rechter met haar geesel bedreigt. Deze tracht met de hand, waarin zij haar knoopspool heeft, dien aanval af te weeren en houdt met de andere het groote net, dat zij bezig was te breien en waarvan het uiteinde in de mand aan haar voeten rust. Haar door pijn verwrongen gelaat is een voorlooper van dat der Razernij, veel benepener nog, maar toch zoo gelijkend, dat werkelijk dit relief mag gerekend worden het portret van Coster met het meesterwerk van het Dolhuis te verbinden.

Vreedzamer beeld geeft de jonge vrouw aan de andere zijde, die zit te spinnen, gelaten haar lot verdragend. Het poesje onder haar stoel, dat met het kluwen speelt, brengt zelfs een zachter noot in de schildering. Zoo vermoeden wij iets, uit deze vriendelijke vormen, van de lieflijkheid van gemoed van haar wier straffe hand wij opgeheven zien. Het is wel te vreezen dat achter de poort die lieflijkheid ook wel meestal bij de bedoeling zal zijn gebleven.

In dit doorwerkte marmer zijn kleine bijzonderheden als de mazen van het net, de veters van het keurslijf en diergelijke met zorgvuldige uitvoerigheid aangegeven.

Men kan toegeven dat de borstbeelden van het vorig en het volgend jaar als kunst veel hooger staan. Het is een verschijnsel dat wij ook bij zijn tijdgenooten onder de schilders terug vinden, wanneer wij hun portretten met hun historische of allegorische figuren vergelijken.

Bij dit op kleine beschadigingen, die de straatjeugd bij den dag doet toenemen, na, goed bewaarde werk passen geheel, zoo ver zij nog te beoordeelen zijn, de zandsteenreliefs van het Leprozenhuis¹⁾ in de Lazarussteeg. Van den man is niet veel meer dan een omtrek over, maar de vrouw vertoont

¹⁾ Noord Hollandsche Oudheden VII. blz. 88.

de grootste overeenkomst in haar krachtigen bouw en haar eenvoudige houding, ook in den omtrek van den kop met het mutsje, met de spinster van het Armenhuis. Alleen schijnt hier de alledaagsche kleederdracht een rustiger



geheel te geven, dan de min of meer klassieke drapeering van het marmer. Deze figuren zullen wel van 1609 moeten zijn, toen het Leprozenhuis verbouwd werd.¹⁾

Verder ken ik nog maar één of twee latere reliefs van Hendrik de Keyser. Zijn eigen portret uit de verzameling Moyet is niet terug te vinden. Men heeft hem onlangs die van het Burger Weeshuis²⁾ willen toeschrijven³⁾; zeer zeker ten onrechte. De verflaag belet niet te zien dat die verdraaide, slecht geteekende en verward gegroepede figuren met hun uitpuilende oogen, niet van de Keyser zijn en de bochten waarin zij zich wringen, wijzen er op dat zij uitmuntend bij het jaartal 1581 passen. Het is te hopen, dat men hun hun rood en zwart zal laten. Hun eenige verdienste bestaat in de aardig aangebrachte kleur. Eerlijk gezegd moet ik bekenen, dat ik zeer twijfel of de overlevering, die de opschriften aan Vondel toeschrijft, meer vertrouwen verdient dan

die zijn naam noemt bij de kreupelrijmen van het Dolhuis en die reeds door van Lennep verworpen is. Ook deze lijken mij van een rederijker van 1581.

¹⁾ Commelin IV. blz. 157.

²⁾ Noord Hollandsche Oudheden VII. blz. 60.

³⁾ A. W. WEISSMANN, Oud-Holland XXVI (1908). blz. 218.

Cornelis Ketel zou èn de verzen èn het ontwerp hebben kunnen maken. De uitvoering is ook voor hem te slecht. Men zou zeggen dat het voor de hand lag hierin het werk te herkennen van Joost Bilhamer Jansz., (1541—1590), beeldsnijder en architect te Amsterdam, waar hij reeds in 1566 de Oudekerkstoren bouwde.

Eveneens weiger ik te gelooven dat de poortjes bij of na de inrichting in 1617 van de waag op de Nieuwmarkt voor de gildekamers gemaakt, beeldhouwwerk van de Keyser zouden vertoonen. ¹⁾ Moge het relief met St. Lucas ook niet onaardig zijn, deze stier is zoo onbeholpen, dat de schepper van de wilde dieren aan het Rasphuis er geen schuld aan kan hebben. De metselaarskop van het metselaarsgild is het werk van een steenhouwer, ruw als een opperman, niet van een kunstenaar.



Zonder de oorkonde, die de Heer VICTOR DE STUERS gevonden en mij vriendelijk medegedeeld heeft, zou ik nooit hebben kunnen gelooven, dat het beeldhouwwerk van de Bergpoort te Deventer, thans in den tuin van 's Rijks Museum weer opgebouwd, van Hendrik de Keijser was. Maar het is niet te betwijfelen. De Raadsresolutie van Deventer van 3 October 1619 luidt aldus: Ordonnantie gepasseertt op Cem(ener) Peter Scholyr omme ahn Henrick die Keysser beltt- und Stienhouwer tott Amsterdam, van wegen hett waepen der Stadt und 2 Manner und anders in sten gehouwen in die muyr van die vuytterste Stadt berchpoorte gesatt vuytt tho kyren die som van 230 G. C. unde 2 pondt grootvoor syn huysfr.

Let men op bijzonderheden van uitvoering, dan zijn er ook gemakkelijk genoeg punten van overeenkomst te vinden in de leeuwenkoppen en leeuwenpooten, in de sjerp, vooral van den linker schildhouder, met „oogen” als die van den bronzen Prins te Delft, dien ik in 1617 zet, en den Medusa-kop, waarvan de mond aan een van de vrouwen uit het voetstuk van de Dolheid

¹⁾ Amsterdam in de 17e eeuw III. Bouwkunst blz. 28.

herinnert. Ook is het zeker geen bezwaar, dat die geharnaste krijgslieden met hun wijden gepluimden helm, blijkens het schuttersstuk van Lastman en Nieulandt (1623) naar het leven geteekend waren. Maar de koele sobere samenstelling van het geheele relief, zelfs al zou daaruit de architectonische indeeling zijn verloren geraakt, lijkt niet door een beeldhouwer, die als een schilder zag, ontworpen, ademt zoo geheel den geest van een teekenaar, dat ik mij afvraag of hier de Keyser ook naar een toegezonden ontwerp heeft gewerkt.

De aantrekkelijke reliefs van het Huiszittenhuis¹⁾ heeft de Heer Prr reeds terecht — het costuum alleen zou daarvoor al voldoende zijn geweest — naar later tijd verwezen en toegeschreven aan Willem de Keyser, dien wij uit zijn met vollen naam geteekenden zeeslag van het praalgraf van Tromp († 1653) in den geest van dien van zijn vader, als een schilder in marmer kennen. Ook de zeeslag op de tombe van Van Galen († 1653) in de Nieuwe Kerk te Amsterdam



is geheel van denzelfden aard. Het Huiszittenhuis kwam in 1649 gereed.

Blijkens de bekroning met een vensteromlijsting van tusschen 1640 en 1650, is uit denzelfden tijd het poortje aan de bank van Leening in den bouw van 1550, in de Lombardsteeg aangebracht, waarvan het relief een stemmiger

¹⁾ Prr, La Sculpture Hollandaise Pl. XXXVII en XXXVIII.

schilderijtje in zandsteen is,¹⁾ dat van dezelfde hand schijnt. Toch is het volstrekt niet uitgesloten, maar bij de onvoldoende bewaring moeilijk uit te maken, dat relief en kreupelrijmen, ja het geheele poortje misschien, zonder de bekroning van veel vroeger zijn en reeds door Hendrik gemaakt bij de opening van de bank van Leening in 1614.

Willem werd in 1653 wegens oneerlijkheid als stadssteenhouwer de laan uitgejaagd en wij vinden zijn aardige relieffjes daarna aan de stadsgebouwen ook niet meer, al heeft Verhulst hem nog voor de beide genoemde graven



gebruikt. Hij kon het echter hier niet meer bolwerken en vluchtte in 1658, bankroet, naar Engeland. Wie weet wat daar nog van zijn werk te vinden is. Met goed vertrouwen durf ik hem althans het gedenkteeken toeschrijven, voor twee vrienden in de slag van Southwold Bay (1672) omgekomen, Sir Charles Horbourd en Clement Cothrell in Westminster Abbey opgericht. De zeeslag met het brandende schip is blijkbaar van zijn hand. Hij leefde in 1674 nog te Londen. Zijn werk vond er nog

lang navolging. Grof is het vergaan der Engelsche vloot bij de Scilly eilanden in 1707, aan het graf van Sir Cloudly Shovel; de Keyser waardig de zeeslag aan het gedenkteeken voor Jacob Cornwall, † 1743, beide in dezelfde abdij.

Reeds in 1607 hooren wij van een reis van zijn vader Hendrik naar Londen, met welk doel weten wij niet, maar aangezien de kosten door de Regeering van Amsterdam betaald werden, die in dat jaar doende was met plannen voor een beurs, zooals men er te Londen reeds sedert 1570 een had, heeft men de Keyser misschien uitgezonden om die te zien. Hij zal daar

¹⁾ Noord Hollandsche Oudheden VII. blz. 95.

ook, wat beeldhouwwerk betreft, wel zijn oogen de kost gegeven hebben. In elk geval vinden wij weldra een blijvende betrekking met Engeland, het land van het albast, waarvan volgens het eerste plan de beelden voor het praalgraf te Delft zouden zijn geweest.

Nicolaas Stone een Engelschman, die in 1613 met zijn dochter Maeike trouwde, heet zijn leerling en werd, nog in datzelfde jaar naar Engeland teruggekeerd, de eerste Engelsche beeldhouwer van zijn tijd.¹⁾ Ook Hendrik Jansz, mede een leerling van de Keyser, werkte in Engeland²⁾ en Hendriks zoon Hendrik schijnt ook aldaar gewoond te hebben.

In 1609, zoo heeft men Bor verstaan, zou aan de Keyser de opdracht zijn gegeven het graf van Prins Willem van Oranje te maken. Latere onderzoekers verschuiven terecht den aanvang tot 1614³⁾. Dit klopt volkomen

1) W. Armstrong, *Geschichte der Kunst in Gross-Britanniën und Irland*, I. Redgrave, *Dictionary of English Artists*, Francis Bond Westminster Abbey, maar vooral Walpole *anecdotes of painting* (Ed. 1862, pag. 238).

Nicholas Stone is geboren te Woodbury in 1586. Hij schijnt dadelijk na zijn terugkeer voor Abraham Newton aan Charlton house gewerkt te hebben (*Contry Life*, 1909, 1 en 8 Mei). Van Juni 1614 af geeft Walpole, volgens de eigen aantekeningen van Stone, een volledige lijst van zijn werk met de prijzen er bij, waaruit o. a. blijkt, dat hij in 1615 met Jansen samenwerkte aan het graf van Sutton in het Charterhouse. Ik zag van hem het hoogst eenvoudige gedenkteeken, met een paar goed gesneden laurierslingers, van Spencer (1620) in Westminster Abbey en zijn beste werk, volgens hem zelf van 1620, het grafbeeld van Francis Hollis († 1622), ook aldaar. Reeds Walpole merkt op, hoe dit werk boven zijn andere voortbrengselen uitsteekt en vermoedt dat alleen de uitvoering van hem is. Ik werd, toen ik het voor het eerst zag, getroffen door de gelijkenis met de Keyser, niettegenstaande ik zulk een renaissance-harnas van hem nooit gezien had, maar zette dit denkbeeld op zij om den datum. Nu thans blijkt, dat het een werk van 1620 is, in 1622 voor het graf van een jong gestorven edelman gebruikt, zou ik dus geneigd zijn om te meenen, dat Stone hier een model van de Keyser had uitgevoerd.

In elk geval is, wat ik van zijn latere werk zag, veel zwakker, niet beter dan van den Nederlandschen opvolger van de Keyser. In Westminster Abbey zijn het de graven van Sir George Villiers (1631), Dudley Carleton, Viscount Dorchester († 1631) en in St. Pauls het beeld van Dr Donne († 1631), het eenige uit Old St. Pauls overgeplaatste gedenkteeken, een lijk door een lijkwâ schrijvend, wat zijn kracht verre te boven ging; in St. Hellens het graf van Sir Julius Caesar († 1636), met als eenig ornament een gezegeld perkament, het verbond door den overledene met den hemel gesloten, in zeer vlak relief.

Ook zou ik niet ongeneigd zijn hem toe te schrijven het gedenkteeken van een edelman in het Victoria and Albert Museum, kamer 9, een geharnast portret van omstreeks 1630, ter halven lijve uit een ovalen lijst te voorschijn komend. Ook dit is hard van uitvoering en zwak van stijl.

Stone is in 1647 gestorven.

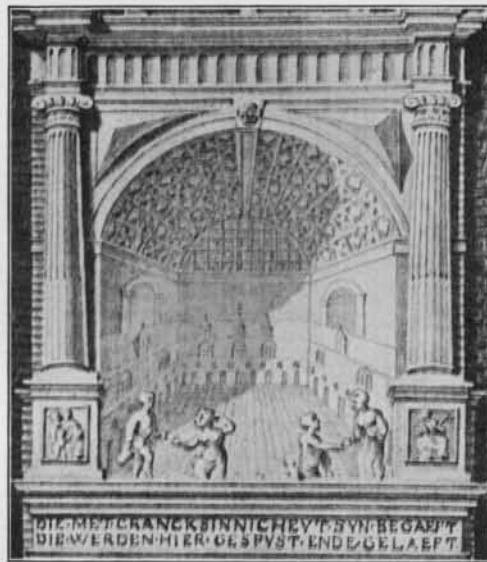
²⁾ Hij werkte, zooals wij zagen, in 1615 met Stone aan het praalgraf voor Sutton. Kan hij ook de Hollandsche medewerker van Stone zijn geweest, wiens arbeid Mr. N. Beets, *Bulletin van den Oudheidkundigen Bond*, 1909, blz. 151, herkende?

³⁾ *Navorscher* XXII (1872) blz. 26.

met de woorden van Bor¹⁾: „hebbende 't selve al omtrent ses jaren onderhanden geweest, d'welck noch op desen dach, den twaelfden November des jaers 1620, niet geheel en volcomentlick en is voltrocken". Alleen dit zij nog opgemerkt. In Februari 1614 wordt het werk van de Keyzer aanbesteed en reeds den volgenden dag krijgt hij drie duysent ponden „op affcortinge". In December van hetzelfde jaar ontvangt hij nu alweer een voorschot van zesduizend pond. Dadelijk na de aanbesteding moet dus grondstof worden gekocht en betaald. Daaraan zal toch de opdracht, een ontwerp te maken, zijn vooraf gegaan en het zou voor de hand liggen, dat toen men aan het begin van het bestand de geldelijke verhouding der Oranjes tot de Staten uit ruime beurs regelde, men

ook het zeer eenvoudige graf van den Prins van hout en steen, die het marmer nabootste¹⁾, door een praalgraf wilde vervangen. Maar hoe dit zij, het eigenlijke werk duurde van 1614 tot het eind van 1620, er was zelfs bij zijn dood nog iets aan te doen. Ik zal dus eerst de vroeger gereed gekomen werken bespreken.

toch ook waarschijnlijk vooral op het opschrift van dit laatste jaar, waarin zeker niet zonder reden de „fraayheit" van het Dolhuis „merkelijk verbetert" wordt genoemd³⁾. In den Atlas Splitgerber is een teekening van Schouten, waarop de Heer 't Hoort mij wees, die de thans gesloopte poort zeer getrouw afbeeldt. Het relief, hetzij het een werk van Bloemaert, toen in dienst der stad, was, hetzij hij het zijn jongen leerling onder zijn verantwoording liet maken, heeft niets gemeen, in zijn onbeholpenheid met de Keyser, zooals



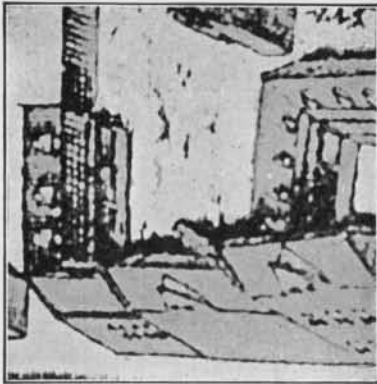
In de eerste plaats „de Dolheyt". Commelin²⁾ is wel niet in alle opzichten even duidelijk, al kan men uit zijn tekst wel zien dat de „hartsteene poort (nu toegemetselt)... zeer konstig uytbeeldende het spijzen en laven der krankzinnigen.. ..1591" van dat jaar is en opmaken dat de Dolheyt van 1615 zal zijn, maar zijn wijsheid berust

¹⁾ Boek 18. Fol. 59.

²⁾ Diarium van Arend van Buchell, p. 441 (1597). In templo Summo apud Delphenses est sepulcrum Wilhelmi Nassovii, Aurantii principis, ex calce colore marmor Lydium mentiente, cum tabernaculo item ligneo nigro.

³⁾ IV blz. 150—152.

wij hem tot nog toe kenden, al is de opmerking juist, dat wij reeds hier in de krankzinnige vrouw het gebaar van de „Dolheyt” vinden, wat er voor zou kunnen pleiten, dat wij hier een vroeg werk van hem hadden. De kaart van Pieter Bast, van 1599, laat ons duidelijker dan de stedebeschrijvers zien, dat het Dolhuis nog geen besloten binnenplaats had. Deze werd eerst voltooid



bij de vergrooing van 1615¹⁾, door Fokkens en Dapper in 1617 gezet, en van een andere aanmerkelijke verfraaiing, dan door het plaatsen van dit beeld in de tuin-helft der nieuwe binnenplaats, blijkt nergens. Ook Pontanus spreekt van het Beeld niet. De binnenplaats met het tuintje waar het Beeld in stond, ziet men op de kaart van Balthasar Floris. De heer PIR wees zelf reeds op de overeenstemming van het voetstuk, waarvan de stijl toch ook eer Louis XIII, dan Henri IV is, met dat van den Erasmus, in 1621 nog niet voltooid. Maar bovenal past, dunkt mij, dit

meesterwerk beter in het jaar 1615 of 1617 dan toen de Keyser als helper van Bloemaert pas begon.

Ik wees reeds op de overeenstemming van de uitdrukking met de vrouw van het Spinhuis. Ik behoef er nauwelijks bij te voegen hoeveel ontzettender hier de pijnlijke angst spreekt uit de verwrongen trekken van die naakte vrouw, die zich in haar wanhopige benauwdheid aan de haren trekt. Ook hier niets van die slanke gestalten der XVIe eeuw als van Goujon of de Vries, maar een forschen lichaamsbouw, eer herinnerend aan de heksen van Baldung Grün (1510), in dezen tijd het naast te vergelijken met de vleezige gestalten van Rubens, maar juister misschien nog gekenmerkt, wanneer men op de behandeling van het naakt wijst als een voorspelling van wat Rembrandt zal zijn in zijn etsen en teekeningen naar het model, door ons thans zoo hoog gesteld, waar zijn bedillers zooveel op af te dingen hebben gehad. De zandsteen is tot vleesch en bloed geworden, waar een polsslag in klopt en de adem in gaat, niettegenstaande sommige deelen, als de rechterhand b v., nauwelijks zijn afgewerkt.



¹⁾ 1615. Is 't ghetal van de Dolhuyskens tot XXVIII toe vermeerderd, de wooninghen en de Galderij herbouwt, ten aanzien van fraayheyt ende timmeragie merkelijk verbeterd, als Regenten van dezen huyze waren: Jan Hendrik Jz. Hoop, Pieter Symmons. van der Schelling, en Symon Jansz. Fortuyn. Dunkt ende denkt.

De Keyser kan van Rubens, die twaalf jaar jonger was dan hij, noch in Italië indien hij daar al geweest ware, noch te Antwerpen persoonlijk invloed ondervonden hebben, maar sedert Rubens in 1608 uit Rome teruggekeerd was, groeide zijn roem zoo snel, en gedurende het twaalfjarig bestand was het verkeer met het Zuiden zoo gemakkelijk, dat er zonder twijfel wel een schilderij met die weelderige naakten vóór 1617 onder de oogen van de Keyser zal zijn gekomen.

Meer is feitelijk voor zulken invloed als men hier zou willen aannemen niet noodig.

De opbouw van de figuur, in zijn omlijning alleen herinnert nog even aan de kunst, die het best wordt aangeduid door den naam van Jean de Boulogne (1525—1608) te noemen, den Vlaming,

het beroemde werk, waarbij zelfs de slang op het been door de doek vervangen wordt.

Het kleine stukje drapeering is breder gehouden, om den zandsteen wellicht, dan in de besproken marmarwerken en staat daardoor dichter aan het buisje van ons gebakken aarden kopje.



die in het eind der XVIe eeuw in de Italiaansche beeldhouwkunst den toon aangaf. Maar hier kan men er ook op wijzen, dat deze stijl in den grondzijn ontstaan dankt aan den Laokoon, die zeker niet zonder invloed is geweest op de uitdrukking van angst, zooals wij die aan het Spinhuis zagen ontstaan en in het Dolhuis tot rijpheid komen. In het testament van de Keyser's weduwe wordt een „Laochoon” vermeld, een copie toch zeker van den Vaticaanschen, hetzij te Rome, hetzij in Frankrijk, naar het bronzen afgietsel van Primaticio gemaakt.

De houding der vrouw is als een spiegelbeeld van

In het voetstuk zijn krankzinnigen alsof zij door de luikjes der deuren van hun cellen kijken. In de ondragelijkheid van hulplooze trekkingen verwingt zich de vrouwekop met loshangende Medusaharen ¹⁾. Een andere, de hand in haar venster, een doek om het hoofd, staart met angstige oogen en o-pengesperden mond. Ook een ouden man heeft zijn hand op het hout van zijn raampje.

Zijn ruig behaard hoofd is met een band omkneld, als om het voor barsten te behoeden. Hij knijpt zijn oogjes samen en kijkt met een uitdrukking van dwaasheid, die straks in toorn kan overslaan. ²⁾ Het kale voorhoofd, de borstelige wenkbrauwen van den kwaadaardigen ouden, die met open mond blaast als een woedende aap, maken er het meest verdierlijkte wezen van.

Toch staan deze beide mannenkoppen, houdt men reopgeteekend vindt, daar volgens den eenen schrijver



kening met het verschil in grootte en den groven steen, door hun pittige behandeling, niet zoo ver van den Berlijnschen onbekende, met zijn verstandige oogen en vastberaden uitdrukking.

In 1618 volgt de Groothoofdspoor te Dordrecht, waar aan beide zijden een Romeinschen kop werd aangebracht. Beide hebben een eenvoudig voet stuk als onze buste, maar natuurlijk een antieke drapering, hoewel rustiger dan Coster tien jaar vroeger. Ik ken deze beide koppen slechts uit het schetsje bij Galland ³⁾ en kan dus over de uitvoering niet oordeelen. Zij lijken mij, zoover ik zien kan, Nero (n°. 4) en Antoninus Pius (n°. 3) te zijn en dit klopt redelijk wel met de legendarische geschiedenis van Dordrecht, zooals men die bij van Balen, blz. 58,

deze laatste Keizer

¹⁾ La Sculpture Hollandaise Pl. XXXVI links.

²⁾ T. a. p. rechts.

³⁾ Geschichte der Holl. Baukunst und Bildnerei, blz. 203, Fig. 80.

Dordrecht zou gegrondvest hebben, volgens anderen het reeds onder den eersten zou gesticht zijn.

In hetzelfde schetsje geeft Galland nog twee ter versiering aangebrachte koppen. De een (n^o. 2) is van het poortje der Latijnsche School te Delft in 1620 door de Keyser gebouwd¹⁾ in 1624²⁾ door zijn zoon Pieter, bijna ongewijzigd nagevolgd voor de Nieuwezijds School te Amsterdam, waarnaar

de Bray het in de Architectura Moderna, Pl. XXX, afbeelde. Wien het voorstelt is niet overgeleverd; een XVI^e eeuwse geleerde blijkbaar, mij dunkt Wolricus Lithodomus (Wouterik van Steenhuysen) een Delvenaar, die een school opende, waaruit de Delftsche Latijnsche School later gegroeid schijnt en die bekend staat door een paar Latijnsche schoolboeken,



vooruit ziet, zoals de onze, niet opkykt als die van 1606 en 1608.

Ook de laatste kop bij Galland n^o. 1 staat wel recht maar is niet van onzen kunstenaar. Het is het harde en drooge borstbeeld van Gustaaf Adolf in het huis met de hoofden, blijkbaar naar de prent van Delff, die, volgens het onderschrift, graveerde naar een schilderij van Miereveld zoo trouw mogelijk naar het voorbeeld, dat hij had kunnen vinden gevolgd. Het is natuurlijk niet

waarvan er een in 1558 verscheen³⁾, een tijd, die met het mutsje en den langen puntigen baard, volkomen overeenstemmen. Men kan in 1620 te Delft nog zeer wel een portret van hem gekend hebben. Maar in elk geval was de buste van de Keyser niet naar het leven en laat een afbeelding niet toe die uitvoerig te beoordeelen. Alleen wijs ik er op dat de kop recht

1) Boitet. Beschrijving van Delft, blz. 537.

2) Commelin IV, blz. 193/4.

3) Franciscus Sweertius, Athenae Belgicae.



Sohier, de bouwer van dat huis, maar Lodewijk de Geer, de tweede eigenaar die dit werk liet maken. Maar door wien? De Heer VAN RIEMSDIJK vestigde mijn aandacht op de handteekening met het jaartal: *HIDKeyser fecit A° 1634*, dertien jaar dus na den dood van Hendrik. Het laatste been der H is het eerste van D en K, maar wordt door de punt er boven duidelijk tot I. Dit kan bezwaarlijk Hendriks zoon Hendrik wezen. Deze tusschen 1603 en 1607 geboren, waarschijnlijk al in 1604, daar wij hem reeds in 1613 als leerling van Wttewael te Utrecht vinden¹⁾ is tusschen 1613 en 1628 met den bentnaam Sterkeeker te Rome²⁾. Wij hooren echter eerst van hem te Amsterdam in 1647 bij zijn inschrijving in het metselaarsgild, waarschijnlijk uit Engeland komend. Dan werkt hij in 1658 aan het Oost-Indische huis, in 1661 aan het Trippenhuis aan gevel en capiteelen, slingers en festoenen en wordt in 1665 begraven. Eigenlijk beeldhouwwerk is van hem niet bekend.

Veeleer komt in aanmerking Huibrecht de Keyser, een oomzegger van den ouden Hendrik, van Utrecht, waarschijnlijk reeds jong, naar Amsterdam gekomen waar hij in 1618, 26 jaar oud, trouwt, en dan als beeldhouwer wordt vermeld. Wij hooren weinig meer van hem dan dat hij in 1645 een twist met zijn neef Willem heeft en eerst in 1678 hoog bejaard gestorven is. Maar er moet meer werk van hem zijn. Ik weet niet waarop berust, dat het graf van Piet Heyn († 1629) te Delft van Pieter de Keyser zou zijn, maar het vertoont geheel dezelfde ongevoelige hand als de Gustaaf Adolf en de oplossing geeft de tekst van de *Architectura moderna* bij Plaat XLI, het Graf van Lodewijk Willem († 1620) te Leeuwarden: „t welck by den outsten zoon van onsen Bouwmeester genaemt Pieter de Keyser eerst ontworpe en daerna door een ander synen gewesen Discipel in wesen gebracht." In dit verband slaat „synen" toch op Hendrik en zal ook Huybrecht wel bedoeld zijn geweest. Stone aan wien men wel gedacht heeft, was al lang weer in Engeland.

Er blijkt uit niets met zekerheid, dat Pieter zelf beeldhouwer was, al leverde hij grafmonumenten. In de stukken wordt hij alleen steenhouwer genoemd. Huybrecht zou dan het beeldhouwwerk hebben gemaakt van de graven van Willem Lodewijk († 1620) en Piet Heyn († 1629), de buste van Gustaaf Adolf (1634) en misschien ook de beelden van het graf van Eric Stoop († 1637) te Skara in Zweden, dat ik niet heb gezien. Galland noemt nog het graf van Graaf Willem van Nassau te Heusden (1642). Ik vond dit werk daar niet en ook niet uit welke bron hij geput heeft. Enkel bleek mij dat Graaf Willem, de Veldmaarschalk in 1642 overleden, werkelijk te Heusden begraven is, zoodat er aan geen vergissing is te denken, maar zich toch niet laat bepalen of ook hier Pieter de ondernemer en Huybrecht de beeldhouwer was.

1) Mr. S. Muller Fzn. *Schildersleerlingen te Utrecht*, blz. 78.

2) *Obreen's Archief III*, blz. 306.

Niet onwaarschijnlijk zou men hem ook kunnen geven het marmeren borstbeeld van Prins Willem in het' rond in de westelijke binnenplaats van 's Rijks Museum, met de sjerp over de linker schouder en de groote marmeren buste van denzelfden niet lang geleden hier ter stede in veiling gebracht.

Zoodra Pieter in 1645 plaats maakte voor zijn broeder Willem, hooren wij van een twist met Huybrecht, die zeker gedaan gekregen had.

Met eenigen goeden wil kan men uit de handteekening ook wel Huib lezen, als men de bovenste helft der K voor V neemt en de B laat ontstaan uit de oversnijding van K en D. De onverklaarbare I wordt dan duidelijk.

Ook Huib, eer dan Pieter, zal zijn oom ter zijde gestaan hebben bij het graf te Delft en misschien heeft hij dan de leelijke marmeren reliefsjes op zijn geweten waarvoor toch Hendrik de verantwoordelijkheid zal moeten dragen. Want even goed als heel het van buiten af zichtbare werk waren zij in 1620 voltooid toen Bartholomeus van Bassen zijn schilderij in het Museum te Budapest maakte ¹⁾ en Nicolaas de Clerck op 27 Juni octrooi kreeg om het graf in koper te snijden en uit te geven, een recht dat op Pieter de Keyser schijnt overgegaan. Met zijn adres althans vinden wij de prent in 1622. ²⁾ Het is waar de Clerck vroeg „naar het patroon en de teyckeninge van denselven Mr. Hendrick te snijden ³⁾ en van Bassen zet het praalgraf in een fantasiekerk, maar Bor ⁴⁾ laat ons niet in het onzekere, schrijvend in 1620, noemt hij alle de deelen van het werk, geen uitgezonderd, als bestaande en voegt daar uitdrukkelijk aan toe: „Alle de figuren zijn selven mette handen van den voornoemden Meester Henrick de Keyser gemaekt”. Reeds in 1616 schijnt de de bouw zoo ver gevorderd, dat van Buchell bij een bezoek te Delft het werk kon beschrijven ⁵⁾ maar ik heb de juiste woorden van zijn tekst niet te weten kunnen komen.

Wel is het werk niet geheel voltooid zooals wij reeds van Bor vernomen hebben en uit het testament van de Keyzers weduwe weten, maar veel kan er niet meer aan te doen zijn geweest, misschien eenig polijsten of in de was zetten der gekleurde marmers, want zelfs de wapenschilden waren reeds geschilderd.

Ik heb, zoolang ik het alleen uit afbeeldingen kende, aan het liggend beeld getwijfeld, waarvan de schets toch tot het beste van den meester behoorde. Sedert ik het door de vriendelijkheid van den Heer DE VRIES VAN HEYST, in leven Burgemeester van Delft, van nabij kon zien, houd ik het voor een der

¹⁾ Hans Jantzen, Das Niederländische Architecturbild, Abb. 19.

²⁾ Henrick de Caiser Inventor. | E. M. H. Stat Cum Privil Pieter | de Caiser, Excudebat 1622.

³⁾ Kramm, Aanshangsel op: Keyser.

⁴⁾ Boek 18, Fol. 59 vv.

⁵⁾ Dr. L. A. van Langeraad, Leven van Arend van Buchell, blz. XXVI.





mooiste werken van den meester en de aangehaalde woorden van Bor konden alleen mijn overtuiging bevestigen.

Al de prachtige bronzen zijn even zeker van onzen meester. Ook de aardige bronzen kindertjes, die het opschrift en de graftoortsen houden.

De Oranjevorst zoo eenvoudig van houding is gezeten, zijn harnas, in de buigzaamheid van het staal, lijf en leden omsluitend, zoo dat het brons begint te leven; zijn sjerp, waar de felle schittering van het satijn op flitst, zijn rijlaarzen, die men zou willen betasten om zich te overtuigen dat de soepelheid van het leer maar schijn is en dat alles toch zoo groot zoo rustig gehouden. Niet minder goed staat ook de kop op den romp in fiere zelfbewustheid. Wij zien den krijgsman in de kracht van zijn leven, trouw gevolgd naar het voorbeeld van Cornelis Visser zoo als wij het uit de platen van Andreas Stockius (1614) en Delft (1624) kennen. Wanneer Miereveld in zijn Amsterdamsch portret van 1583, er meer het character van den ouden staatsman in had gebracht.



van den prins, dat een afwijkende trek vertoont, terwijl dat van het Mauritshuis en het mijne dichter bij Visser staan, uitdrukkelijk zijn afhankelijkheid van Visser meedeelt, dan is dat blijkbaar omdat hij, hetzij uit eigen herinnering of met behulp van het nieuwe Amsterdamsche¹⁾ of het Alkmaarsche portret

Niettegenstaande de verschillende persoonlijkheid zal men den kop van het beeld met vrucht met den Berlijnschen vergelijken en rekening houdende met het monumentale brons en de frisch aangelegde klei, gemakkelijk genoeg overeenkomst ontdekken. Men zie maar eens naar de haarbehandeling in wenkbrauwen en knevel, naar de oogen, de pupillen vooral en de oogleden in de oversnijding en de traanklier, naar de ooren en den neustop, die vreemd genoeg, soms bijna als handteekening midden in het werk van een portretschilder kan staan.

Prachtig is de Faam die men met Jean de Boulogne in verband gebracht heeft, om de houding, maar die met Biard's Renommée vooral, geen mindere overeenstemming vertoont. Beide werken zijn ongeveer gelijktijdig. Dat van Biard is kort na 1597, dat van Boulogne in 1598 gemaakt. Heeft Biard toch nog het werk

¹⁾ Rijks Museum 166a.



van den Florentijnschen meester tot voorbeeld gehad? Zijn soms beiden afhankelijk van werk dat mij ontgaat? Heeft de Keyser toch misschien nog de gelegenheid gevonden beide werken te zien of is enkel de faam van die beelden, nauwelijks met de punt van den voet een steun vindend, tot hem doorgedrongen? De kindergezigtjes die den voet vormen waarop de faam rust, zijn niet te verklaren dan door het blazend gezicht van den wind van Boulogne¹⁾ maar de verdere stand van den Mercurius, die zoo lijkt op de arcieri van Michel Angelo is het toch niet en de lichaamsbouw van de Faam maakt haar tot een krachtiger gevleugelde en bekleede zuster van Biard's forsich gebouwde naakt.

Die bekleeding laat zeer duidelijk zien dat de Keyser in hout heeft gesneden. Ook de modellen van de bronzen van Quellinus voor het stadhuis waren nog van hout. Die van de Keyser zullen het dus ook wel zijn geweest en men krijgt hier en in de overige vrouwenbeelden volkomen den indruk dat hij zacht hout, als lindenhout bijvoorbeeld, heeft gebruikt. Een afdoend bewijs dat dien indruk komt bevestigen is de

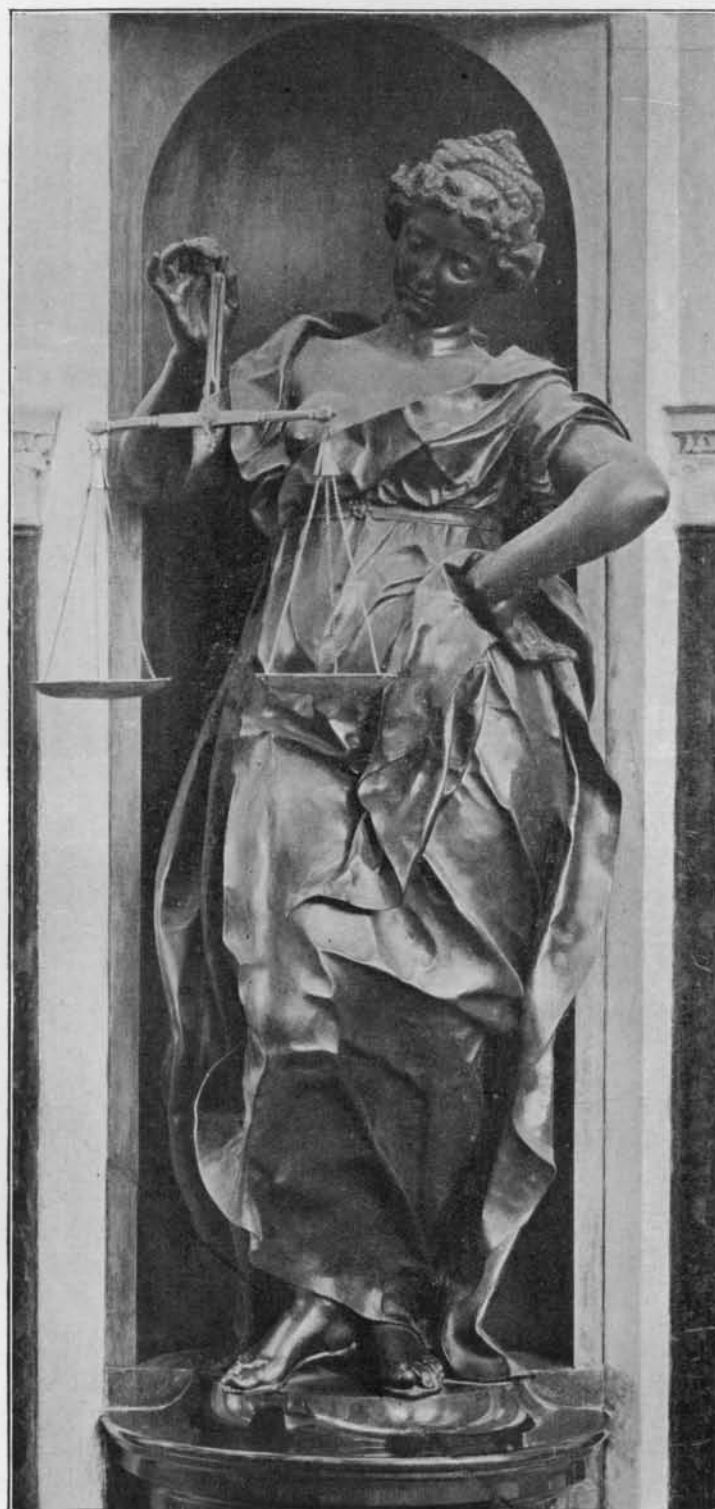
¹⁾ Symonds, The life of Michel Angelo Buonarrotti p. 296 ff.

wijze waarop de franje van het kleed van de Fortitudo gemaakt is. Het ruitwerk waarin hier de stof is gekorven ziet er alleen als een in hout gesneden ornament uit en als niets anders Een geboetseerde franje zou nooit dien vorm aannemen.

Merkwaardig zijn ook die bronzen vrouwenbeelden, die de deugden van Willem van Oranje aanduiden en op den eersten blik zoo Fransch lijken. Wel gaat de wijze waarop de Religio, de Godsvrucht, haar voet op den hoeksteen, die Christus is, zet en hoe zij den bijbel houdt, waar zij in leest, in den grond op Michel Angelo terug. Van wat de Keyser in Frankrijk kan gezien hebben is niets nader verwant dan de David op het kasteel van Bury bij Blois, waarvan de Heer Prr het ontwerp in het Nederlandsch Museum terug vond¹⁾. Maar de strengheid van



¹⁾ De Kroniek 10 Januari 1897. La Revue de l'Art Ancien et Moderne 1899 Prr, Le David de Michelange au Chateau de Bury.



Michel Angelo heeft zich in behaagzieke vormen opgelost en schilderachtige vlakken. Zoover gaat dit dat de Fortitudo, die ik liever Gezag zou willen noemen, om haar leeuwenhelm en roede van gerechtigheid, van Palma Vecchio's geschilderde St. Barbara, waarvan zij geheel de houding terug geeft, vooral door schilderachtige stofbehandeling afwijkt. En de Justitia die haar weegschaal houdt, staat alsof zij rechtstreeksch van de Berlijnsche Maenade, waarin men de fluitspeelster en Lysippus herkennen wil, afstamt. Toch kan de Keyser die niet gekend hebben en schijnt ditmaal Jacquiau hem voor die stand ten voorbeeld te hebben gestrekt. Maar niets van Ponce Jacquiau heeft de plooierval. Het donkere brons van de Keyser kan ik niet anders dan in lichte kleuren, als van een Paolo Veronese, zien. Alleen de Vrijheid die zoo zedig neerblijkt, terwijl zij met de linkerhand de vrijheidshoed ophoudt en in de rechter den scepter draagt is wat soberder van behandeling.

Die beelden nemen

dezelfde plaats in aan het graf als de bronzen van Jacquiau aan dat van Hendrik II en Catarina de Medicis van Germain Pilon (1570) maar wat het meest kenmerkend voor hem is, hun kleurrijkheid van draperie heeft daarmee, zooals gezegd, niets gemeen.

Een zekere overeenkomst der drapering met die der z.g. Gratieën van Pilon, ook van hout gesneden, voor het brons, thans te Hamptoncourt, is niet te miskennen, maar het is een oppervlakkige. Vergelijkt men plooi voor plooi van de kleedij, anders gegord, over een geheel ander lichaam, dan vindt men alleen gelijkheid in het scherpe vouwen tot kantige ruggen van de meest uitstekende deelen, een overeenkomst, die mij lijkt te berusten



op het werken naar in pleister gedrenkt linnen, waarvan een drapeering tot voorbeeld gevormd was.

Dat alles wijst er toch wel op dat hij deze werken en het graf waarvan hij het plan met dat van koningin Elisabeth van Engeland ¹⁾ mengde en in de Vlaamsche vormen van Vredeman de Vries omzette, gekend heeft. In zijn bouwkunst is ook verder veel meer Vlaamsche dan Fransche invloed te herkennen. Moeten wij dus naast Cornelis Bloemaert nog andere leermeesters zoeken, dan zou ik hun toch geen overwegende beteekenis willen toekennen. Mijns inziens volstaat de erkentenis van indrukken op reis opgenomen. Voor den invloed van Antwerpen behoeft men zelfs geen verblijf ter plaatse te veronderstellen. Platen en schilderijen zijn hier voldoende.

Al te zwaar moeten wij trouwens de bijzondere afhankelijkheid van het werk juist van dezen of genen meester niet laten wegen. Er is zulk een algemeen West-Europeeschen stijl in het eind der XVIe eeuw, die men, denkt men aan een Alessandro Vittoria en een Leone Leoni, als men wil Italiëerend mag noemen, maar waaraan de Nederlanders en Franschen zulk een belangrijk aandeel in de ontwikkeling toekomt, dat het voorzigtiger is een meer algemeen naam te geven.

Ook de Noord-Nederlanders hebben daaraan hun eigen deel. Laten wij niet vergeten, dat de Heer PIR, na eerst de aanrakingspunten met de Franschen sterk gevoeld te hebben, zoo getroffen werd door de verwantschap van zijn gekleurde aarden kop met het werk van Adriaan de Vries, den Hagenaar, die te Praag werkte, dat hij hem dien haast had willen toeschrijven.

Betrekkingen van de Keyser, zijn leerlingen en zijn zoons vinden wij, afgezien van Italië, alleen tot Engeland vermeld en daar bloeit een eigen kunst van weinig beteekenis, waarvan de Keyser niet veel kon leeren. ²⁾

En het belangrijkste, daar te zien de graven van de gravin van Richmond en van Hendrik VII en Elisabeth van York in 1519 door

¹⁾ Dit is van 1606 van John de Critz, sergeantpainter to James I, een decoratieschilder († 1642) en Maximilian Colte, gezegd Powtran of Poutrain, die er £ 170 voor kreeg. Ik heb verder niets omtrent hem kunnen vinden, dan dat zijn zoon, ook Maximilian Colte genaamd, in 1633 nog leefde (Walpole Anecdotes of Painting, Ed. in 1862, p. 198 en 237). Hij staat blijkens zijn werk als beeldhouwer hooger dan Cure, de beeldhouwer van het graf van Maria Stuart.

De heer van Riemsdijk wees er mij op, dat het graf van Elisabeth Morgan († 1608) in de oude kerk te Delft, blijkbaar ook Engelsch werk is. Het is van 1611. Zou het soms van Nicholas Stone wezen en deze hiervoor uit Engeland zijn overgekomen?

²⁾ Met William Cure, architect, master mason to James I, dien wij reeds noemden als de beeldhouwer van het graf van Maria Stuart (1612), die in 1611 te Crawford een graf maakte voor Sir Roger Aston, met zeven knielende figuren, en als vertegenwoordiger der Engelsche beeldhouwkunst van zijn tijd kan gelden, blijkt Ketel, een vriend van de Keyser, in Engeland in betrekking te hebben gestaan, daar hij zijn portret schilderde.

Torrigiano gemaakt, schijnt geen invloed op hem te hebben uitgeoefend, want een zekere overeenkomst tusschen den kop van den vorst en dien van de Keysers Erasmus ligt vooral aan denzelfden kap en verder waarschijnlijk heden als de crevés van het mouwvest of het ornament van het kussen en het calotje of de kraag, al werken die wel mede om het beeld monumentaal te houden. Zelfs het lichte, zachte, krullige bont, waarmee de tabbert is gevoerd, is meer aangeduid dan uitgedrukt. Bijzonder gevoelig, daarentegen, zijn de magere voeten, die bloot in de muilen steken, terwijl zij in de schets geheel door schoenen bedekt zijn.



Het blijkt mij dan ook niet onder welken invloed er een nieuwe opvatting van groote breedheid in de wijsche plooiën van 's Prinsen tabbert — toch wel anders dan de golvingen in Pilon's Chancelier de Birague — in de schets van het Nederlandsch Museum ¹⁾ en het marmer te Delft zijn gekomen, een stijl dien wij ook terug zullen vinden in den Erasmus.

Die schets van den dooden Prins behoort tot zijn meesterwerken. Als eenheid zou ik het liever zelfs boven het uitgevoerde marmer stellen, waarin onbelangrijke deelen voorkomen als de handen en hard ingesneden bijzonder met enkele trekken van grooten, diep gevoelden eenvoud den, vóór zijn tijd, afgeleefden staatsman heeft geteekend, die ondernomen had zonder te hopen en zijn leven in dienst van zijn land had gelaten, zonder zekerheid dat zijn arme volk de vrucht zou plukken van zijn volharding. Welk een tegenstelling in de rustige

Maar hoe frisch aangezet in de schets ook het kopje is, niettegenstaande zijn kleinheid wel met den Berlijnschen kop te vergelijken, het haalt niet bij dien marmeren kop met gebroken oogen, waarin de Keyser ons

¹⁾ Prr, La Sculpture Hollandaise.



kracht van den zittenden vorst en de vermoeide berusting in den doodslaap van die verouderde trekken waarop een leven vol gedachten zooveel wijsheid heeft geschreven. Van Bieselingen, die den Prins op zijn doodsbéd moet geteekend hebben, kan hem hierbij van dienst zijn geweest, maar nauwlijks een voorbeeld hebben geleverd van zoo bezonken en ingehouden kracht.

In de uitvoering van den tabbert is meer détail, gevoelig van uitvoering, dan in de schets maar er is niets meer van die eigenaardige houtsneevlakken, die wij in het relief van het spinhuis en bij Coster in 1607 en 1608 reeds in zijn marmers vonden en zich in zijn bronzen nog sterker zagen afteekenen. Het is al meer rond en gemodeleerd.

Daarom is toch niet bij dit werk, zooals men wel gewild heeft en ik trouwens zelf dacht zoolang ik het slechts uit afbeeldingen kende, aan een andere hand van uitvoering te denken. Indien al niet Bor het uitdrukkelijk verzekerde wij zouden het kunnen leeren door vergelijking van de matras met die van Piet Heyn. Bij beiden dezelfde wil om door kleine verschillen het vlechtwerk te verlevendigen, maar bij Hendrik een breken in kantig verloop, dat de natuur van het stroo en den bouw van het zware weefsel uitdrukt, bij zijn opvolger een gelijkmatige golving die den aard der stof onzeker laat.

Vreemd doet op het eerste gezicht de hond, aan de voeten van den Prins, aan, in zijn gedrochtelijke leelijkheid, bijna een monster van een misericorde (zie het slot). Die van de schets is bijgewerkt, daar het oorspronkelijke werk met een van de voeten was verloren geraakt. Maar het schijnt wel uit de prent, van onbekende hand van het praalbed van den prins dat het ras van het dier, een brak (?), gegeven was en gebrek aan karakter kan men aan de sobere vormen niet verwijten.

Als rijpste arbeid, al blijven er beminnelijke onbeholpenheden in als van een genialen autodidakt, en om zijn verwantschap met den Erasmus zou ik het marmer het laatst willen zetten van de beeldhouwwerken aan het graf.

Het ligt trouwens voor de hand dat de Keyser de bronzen, die nog gegoten moesten worden het eerst afwerkte. In 1614 zal hij eerst aan de allegorische figuren begonnen zijn, daarop zal de zittende prins zijn gevolgd. In het eind van 1618 was hij zoo ver gereed dat hij beloven kon de beelden in Maart van 1619 met de schuit naar Delft te zullen zenden.¹⁾ Indien wij mochten aannemen dat de Dolheid van 1617 was, zooals de eene opgaaf luidt, dan zouden zich de meesterwerken van den beeldhouwer dichter aaneen sluiten, dan verbaast ons zulk een naakt minder na den geharnasten Prins en zijn zulke uitdrukkingen voorbereidselen voor die van den dooden. Dan behoeven wij in de draperie van den zandsteen de bekende kantige

¹⁾ Amsterdam in de XVIIe eeuw.

vlakken niet meer te zoeken en kunnen wij ons rekenschap geven dat de behandeling het naast staat aan die van het buis te Berlijn.

En verbaast men zich over het verschil in afwerking, men vergeete niet het verschil tusschen het kostbare marmer en brons en de goedkoope zandsteen, tusschen een praalgraf van den Vader des Vaderlands en een tuinbeeld voor het Dolhuis, tusschen een arbeid waarop aller oogen gevestigd waren en een werk waar hij zich kon laten gaan zooals zijn lust het hem ingaf.

Ware het niet zoo ontzettend moeilijk, werken van zoo verschillende grootte en telkens andere stof te vergelijken, ik zou hier ook nog aan de Keyser willen toeschrijven de Omphale van het Waddesdon Bequest, n^o. 263 in het British Museum, een palmhouten beeldje, 19 c.M. hoog, van een naakte vrouw met gevulde vormen, alleen met een leeuwenhuid bekleed, ineen gehurkt, tegen een kolom geleund en steunend op de knods van Hercules, het hoofd sterk zijwaarts gewend. In de volheid van vormen, de verwrongen houding, herinnerde zij mij onmiddellijk aan de Dolheid, en de leeuwenhuid dekt het hoofd juist als bij de Fortitudo. Dit werk zou dus een nieuwe schakel vormen tusschen het bronzen en het steenen beeld, maar zoolang wij geen ander palmhouten snijwerk van hem hebben om te vergelijken, is zulk een toeschrijving te onzeker om er veel op te bouwen.¹⁾ Draperie, die de vergelijking zou kunnen vergemakkelijken, is er niet. Wat er is, is weer anders gekorven. Eer zou de Justitia hoog in den gevel van het stadhuis te Delft, van 1620, ons uitsluitsel kunnen geven. In bouw en in stijl is dit beeld nauw verwant aan de deugden van het graf, maar de behandeling van de drapeering lijkt, zoover ik zien kan, nader aan den Prins en den Erasmus te zijn. Ook de Charitas in de Schoolstraat te Delft, die men meent dat van 1614 zou zijn, is, hoewel zij niet zoo hoog staat, achter het beschermende ijzergaas, niet te onderscheiden. Mij leek de draperie erg druk.

De draperie trouwens van de bronzen schijnt bij de tijdgenooten niet in den smaak gevallen te zijn. Althans wij lezen bij Jacobus Scheltema²⁾ die ongelukkig zijn bron niet noemt, deze woorden, die ik letterlijk overschrijf: „Men handelde hierover (n.l. het vervaardigen van een standbeeld van Erasmus in koper of metaal) met den beroemden bouwmeester en beeldhouwer, Hendrik de Keyzer, te *Amsterdam* woonachtig, en weldra werd het contract gesloten. Het bleek ons dat het oordeel van den vermaarden schilder, Michel Miereveld, bij het vervaardigen van het model werd ingenomen, en vermits de beeldhouwer, vooral ten opzichte van de kleeding, weinig eere had ingelegd

¹⁾ Ik zou wel op den vorm van het ebbenhouten voetstuk met het palmhouten mascaroon mogen wijzen, maar de catalogus vermeldt die niet en ik vermoed dus, dat die nieuw zijn en er tenminste niet met zekerheid bij behooren.

²⁾ Geschied en Letterkundig Mengelwerk I blz. (105).

met de gegoten beelden aan de graftombe van Prins Willem den Eersten te *Delft*, werkte men ijverig om dit te verbeteren". Waar hij dit ook uit hebben moge, men mag er niet meer uit lezen dan er staat, een beoordeeling, geen medewerking van Michiel van Miereveld, een drang op de Keyser om een draperie die beter voldeed.

Het was reeds 1621 toen de Erasmus aanbesteed werd. De Keyser stierf den 5en Mei van dat jaar en het werk werd eerst in 1622 geplaatst. Het wordt in het testament van zijn weduwe, nevens het graf te *Delft* vermeld als een werk dat Pieter zal hebben te voltooiën. Geen wonder dus dat men de Keyser meest nauwelijks als den maker beschouwt.

Maar veel kan Pieter ertoch niet aan te doen gehad hebben, reeds de woorden wijzen daar niet op: „Pieter, haren sone, daer teghen gehouden sal syn tot voordeele van hae-



ren gemeyne huysen effecte te brengen met synen arbeydt de begraeffnisse van de voorsz. syn Ext^{ie}, van Oraigne tot *Delft* met oock het beeldt van Erasmus metten toebehooren van dyen, voor sooveel aen de respective stucken noch souden moghen resteren opte maecken sonder meer".

Wat hij voor dit werk krijgt vertegenwoordigt zoo weinig geldswaarde,¹⁾ dat er werkelijk niet veel meer aan te doen kan zijn geweest, daar toch in elk geval het opstellen van den Erasmus voor zijn rekening kwam. Niet onwaarschijnlijk heeft Pieter ook het voetstuk gemaakt. Wij bezitten dit wel niet meer, daar het in 1677 bij de vernieuwde opstelling door een ander vervangen is, maar het tegenwoordige volgt

¹⁾ Alle de modellen, patroonen, papieren, teyckeningen ende boetseersels, met het gereetschap daartoe behoorende by sal: Hendrick de Keyser, syn vader, nagelaten, uytgeseyt de navolgende beelden, als een Cupido met de Psyche, het conterfeytsele van syn Ext^{ie} den Prince van Oraignen h. m., vyff gebootseerde kinderkes, een Mercurius, een paertken, een Laochoon, drye gebootseerde Anathomieen van Menschen, en 't model van de begraeffenis van den voorsz. syn Ext^{ie} van Oraignen. Oud-Holland III (1885) blz. 75/6.

zoo trouw in vormen en lijsten dat van de Dolheid, dat wij gerustelijk mogen aannemen, dat dit als voorbeeld heeft gediend. Er is dan ook niets in den Erasmus dat op een anderen hand dan die van Hendrik zelve wijst. Zelfs staan, naast de wijdsche plooiën van den ruimen toga, zoo verwant aan den breedten zwier van den tabbert van den liggenden Prins, de bonte randen in hun dichte doorwerktheid van het korte kroesende haar nog vlak bij de haarbehandeling in den kort gehouden baard op de wangen van den man van 1606. Misschien is ook hier reeds een ontwerp aan de opdracht van 1621 voorafgegaan.

Jhr. Mr. Boreel van Hogelanden bezit een bronsje, dat ik alleen uit het afgietsel ken. Daarnaar is niet te beoordeelen of het een ontwerp van de Keyser of een latere nabootsing is. Het eerste schijnt echter niet uitgesloten.

Het standbeeld, het oudste in Nederland, waarop Rotterdam terecht trotsch kan zijn, geniet niet den roem die het toekomt. Beter geplaatst dan kort geleden, komt het toch niet ten volle tot zijn recht en blijft moeilijk te zien tegen de schelle lucht. Het is den Heer KOUWENBERG desniettemin gelukt opnamen voor mij te maken, waarin wel de vormen, niet de vlekkelijke patina van het brons, die zoo storend werkt, te zien komen en ik heb den indruk, dat wij daaruit dit beeld als een machtig werk leeren kennen.

Minder gunstig werkt het van terzijde gezien, maar de oorspronkelijke opstelling op een brug zal de oorzaak zijn geweest, dat met dit oogpunt niet gerekend is.

Groot door de breede zwaaien van zijn kleed, langzaam voortschrijdend onder het bladeren in zijn juist ter hand genomen boek is de geleerde, met zijn open oog, daarin geheel verdiept en spiegelt zich den indruk van wat hij leest op de lippen van zijn min of meer sarcastischen mond. De Keyser had hier zonder twijfel groote voorloopers. Wij vermoeden uit Vondels Gedachtenis van Desideer Erasmus, Rotterdammer, aan den Heer Pieter Schrijver (Petrus Scriverius) dat deze het is geweest die de prenten daartoe verzamelde en schifte.

Wat quistge tyd en yver
Om op te doen 't geen levendigh ghelijckt
Den grooten Desideer, die niemand wijckt,
Hou op van printesiften.

Maar toch wil het wat zeggen zóó die prenten in een meer dan levensgroot brons om te werken, om te scheppen mag ik het wel noemen, en daarbij niet aan gelijkenis in te boeten wat aan uitvoerigheid gewonnen moest worden of wat hij aan uitdrukking er in leggen wilde.

Zoo zijn wij dan beter voorbereid voor de vraag, reeds herhaaldelijk aangeroerd, of het Berlijnsche kopje van de Keyser zijn kan, van den echten



Hollandschen beeldhouwer, wiens kunst toch zooveel aanrakingspunten heeft met die van zijn tijdgenooten in andere landen, maar boven allen uitmunt in zijn kleurrijke behandeling van brons en van marmer. Reeds bij zijn penning van Van Goorle, werd ik aan een schilderij van zijn zoon herinnerd; zijn Coster kan ik niet anders zien dan als een blonde Vlaming met warm gekleurde huid van Cornelis de Vos of van Dijk; voor zijn Dolheid moest ik de naaste verwanten zoeken bij Rubens en Rembrandt; zelfs zijn bronzen vrouwenfiguren zie ik in lichte Venetiaansche kleuren, zeker zou dit niet minder het geval zijn als zij nog hun gouden bronskleur hadden, zooals wij ze op de schilderijen van Houckgeest zien. Ik geloof niet dat het enkel toeval is, wanneer het boek van Erasmus zich afteekent met lichte snede in een donkeren band, als een brok stilleven, want ook van den Bijbel van de Religio geldt hetzelfde.

Niet minder rijk van kleur is ons kopje. Het staat recht op de schouder en op het eenvoudige voetstuk als de geleerde van de latijnsche school in 1618. De kleedij is in zijn plooiën het naast te vergelijken met de doek van de Dolheid in 1617 en nader aan de stofuitdrukking van den bronzen Prins, dan aan de draperie van Coster. Ook op dien Prins lijkt de haarbehandeling het meest en de neustop, zooals ik reeds opmerkte. Thans vestig ik nog in het bijzonder de aandacht op de wijze van aanduiding en den stand der pupillen. Dat even zijwaarts naar boven zien, is zeker een laatste overblijfsel van den opwaartschen blik van den geheelen kop in 1606 en 1608.

De gevoelige doorwerktheid van het kopje heb ik onder voorbehoud van het verschil in grootte en stof met de krankzinnigen uit het Dolhuis kunnen vergelijken. Ik leg er thans nog den nadruk op dat hij hier blijkbaar tegenover het leven stond, maar rijper en bezadigder dan in zijn Coster. En het leven dat hij voor zich had was er een van ernst en gedachtenrijkdom, als in zijn Erasmus, al maakt het niet den indruk dat wij een geleerde voor ons hebben. De kleeding met dat kleine kraagje en het buis zonder knopen is hoogst eenvoudig; voor de jaren waarin wij dit werk om zijn stijl moeten zetten, omstreeks 1617, wel wat ouderwetsch, ongewijzigd sedert hij in 1600 een jonge man was, wat ook op burgerlijke kringen wijst. Maar zijn dracht van haar en baard passen in dezen tijd. Verder raden kan ik niet. Het ontgaat mij niet dat zelfs deze aanwijzingen misschien bedriegelijk zijn.

De hoofdzaak is dan ook eigenlijk niet wiens beeltenis wij hier bezitten, maar welke hand die schiep, zoo levend dat wij herinnerd worden aan Vondel's kenschetsing van de Keyser:

die leven gaf aan marmer en metaal,
yvoir, albast en klay

en zoo eenvoudig, zoo overtuigend in zijn matte gelaatskleur, zoozeer de zeldzame gebeeldhouwde tegenhanger van de alom verspreide portretten van

Mierevelds, van der Voorts en Moreelses, het gezondste en kernachtigste deel onzer schilderkunst van die dagen, waaruit trots van Manders en Lastmans onze echte Hollandsche school zou opbloeien.

Hoe komt het toch dat de Keyzers kunst in dezen geen toekomst heeft gehad? Het antwoord geeft, geloof ik, het opstootje te Hoorn waarvan wij spraken en de felle bestrijding die de oprichting van het standbeeld van Erasmus onmiddellijk heeft gevonden, die wel onderdrukt is, maar in 1672 toch nog zoo sterk weer oplaaide, dat het beeld onder een voorwendsel opgeborgen en eerst vijf jaar later weer geplaatst werd¹⁾. In breede lagen van ons volk heerschte de onverholen afkeer, uit godsdienstige overtuiging, van het gesneden beeld en de regenten van stad en staat, die zich daarvan losgemaakt hadden en hun stadhuisen of de praalgraven der zeehelden, door een Quellien of een Verhulst lieten sieren, zagen, door hun geheele ontwikkeling, in de kunst zoo goed als in de letteren, in de eerste plaats naar het buitenland. Zoo was er dan voor den Antwerpschen „Phidias” wel marmer en brons, zoo kon dan ook zijn grootere, maar daarom niet veel minder Zuid-Nederlandsche aangelegde tijdgenoot, Rombout Verhulst, wel gelegenheid vinden zijn schilderachtige gestalten in pronkbeelden om te zetten, maar moest Willem de Keyser zijn kunst tot enkele tafereeltjes beperken en is er niemand opgestaan die het huiselijke, het echte, het onvervalschte portret heeft opgevoerd tot de joolige pittigheid van een Hals of den diepen ernst van een Rembrandt.



¹⁾ Jb. Scheltema, Geschied- en Letterkundig Mengelwerk I, blz. 107 vv.

OVERZICHT NAAR TIJDSORDE.

-
- 1565 15 Mei. Hendrik de Keyser geboren.
1591 Relief voor de Dolhuispoort?
1595 5 Februari—April. Binnenpoort van het Tuchthuis.
1599 Penning van A. van Goorle
1601 Doodstafel van Pieter Hoogerbeets.
1603? Buitenpoort van het Tucht- of Rasphuis.
1604 St. Maarten met den bedelaar.
1606 Bostbeeld van gebakken aarde.
1607 Doodstafel van Jacob van Heemskerk.
1607 Relief van het Spinhuis.
1608 Borstbeeld van Vincent Jansz Coster.
1609 Reliefbeelden van het Leprozenhuis.
1609? Opdracht van een ontwerp voor het praalgraf van Prins Willem.
1614 Relief van den Lombard?
1614 Charitas te Delft.
1614—1621 Praalgraf van Prins Willem van Oranje.
1614—1616? De Faam en de 4 deugden van het graf.
1617? De zittende Prins.
1617? Kopje te Berlijn.
1617? Omphale.
1617 De Dolheid.
1618 Keizerskoppen aan de Groothoofdspoort te Dordrecht.
1618—1619? De liggende Prins.
1619 Relief van de Bergpoort van Deventer.
1620 Justitia in den gevel van het Stadhuis te Delft.
1620 Wolricus Lithodomus.
1621 Erasmus.
1621 15 Mei. Hendrik de Keyser overleden.
1622 Erasmus opgesteld.
-