



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Wisselwerkingen

Jörg, C.J.A.

Citation

Jörg, C. J. A. (1998). *Wisselwerkingen*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/5318>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/5318>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

C. J. A. Jörg

Wisselwerkingen



Christiaan J.A. Jörg

Wisselwerkingen

Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van
bijzonder hoogleraar in de Materiële Geschiedenis van de
Wisselwerking tussen Azië en Europa aan de Faculteit
der Letteren van de Rijksuniversiteit Leiden op 12 juni 1998.

(imprint LUP)



1.

Jan en Caspar Luyken,
titelpagina van
HET MENSELYK
BEDRYF,
Amsterdam 1694.
Naar de facsimilé editie
uitgegeven door Elsevier,
Amsterdam/Brussel 1984.



2

†AMSTERDAM. Gedaan, door: Johannes, en, Caspaares Luyken. 1694.

Mijnheer de rector magnificus,
Leden van het bestuur van de Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst,
Leden van het curatorium van deze bijzondere leerstoel,
Zeer gewaardeerde toehoorders.

In 1694 verscheen in Amsterdam de eerste druk van een boek dat tot op de dag van vandaag populair gebleven is: *Het Menselyk Bedryf* door de graveur en dichter Jan Luyken (1649-1712) en zijn zoon Caspar (1672-1708) (afbeelding 1). In honderd gravures worden hierin allerlei ambachten en beroepen getoond die toen volop uitgeoefend werden, zoals de touwslager, de loodgieter, de chirurgijn, de pottenbakker en nog zesennegentig andere. Elke prent is voorzien van een titel, een motto en een zesregelig rijm waarin het desbetreffende bedrijf kort gekarakteriseerd wordt en in een stichtelijke context wordt geplaatst ¹.

Deze combinatie van plaatje en praatje, een voortzetting van de zestiende en zeventiende eeuwse emblemata, sloeg des te meer aan bij het grote publiek omdat de kopers zich makkelijk konden identificeren met de dagelijkse werkzaamheden die werden afgebeeld. Dit waren immers de ambachten die zij om zich heen uitgeoefend zagen in de stad en op het platteland. De rijmpjes, geschreven vanuit een piëtistisch perspectief benadrukken het feit dat zelfs in zijn dagelijkse werk de mens Gods plan met de wereld reflecteert.

Voor de tegenwoordige kunsthistoricus en historicus zijn de afbeeldingen ook op andere wijze interessant. Luyken was een voortreffelijk tekenaar en etser die werkte naar eigen waarneming, zoals blijkt uit de collectie schetsen en voorstudies van zijn hand die in het Amsterdams Historisch Museum bewaard wordt. Zijn afbeeldingen van werkzaamheden, voorwerpen en gereedschappen weerspiegelen in hoge mate de realiteit van toen en dienen dan ook vaak als historische bron 2.

Al een jaar later verscheen er in Amsterdam bij kunstverkoper Bormeester een concurrerende uitgave, getiteld *Menschelyke Beezigheeden*, met precies dezelfde honderd afbeeldingen die door de plaatsnijder De Winter nauwgezet gekopieerd waren naar de prenten van Jan Luyken. Ofschoon de afbeeldingen nu alfabetisch waren gerangschikt en er andere, niet-stichtelijke versjes van Anthony Jansen bij stonden, was dit toch een duidelijke ondermijning van de markt. Vader en zoon Luyken reageerden hierop door een nieuwe editie met privilege uit te geven onder de titel *Spiegel van 't Menselyk Bedryf*. Behalve de titelpagina bleef de inhoud echter ongewijzigd en het is deze nieuwe editie waaraan ik in het vervolg zal refereren, ook al noem ik die korthedshalve het *Menselyk Bedryf*.

2.

Jan en Caspar Luyken,
DE ZEEMAN, GRAVURE
UIT HET MENSELYK
BEDRYF, AMSTERDAM
1694.

Naar de facsimilé editie
uitgegeven door Elsevier,
Amsterdam/Brussel 1984.

De Zee man.

Diēt Oosten wil beryken, Moet van het Weste wyken.



ô Seeman, die die woeste baaren,
Op goede hoop soo veer doorploegd,
Die sich op reis, naat Heiland voegd,
Moet oock een wilde Zee bevaaren
Maar houd hy streek, daar's geen geval,
Dat hem goe reis beletten sal.

Diverse herdrukken volgden tot diep in de achttiende eeuw, en ook recent werd het boek in verschillende facsimilé edities weer gepubliceerd ³. Originele prenten uit het *Menselyk Bedryf* zijn nog steeds zeer gezocht om als cadeau te dienen voor de beroepsbeoefenaars die er op staan afgebeeld. Een slimme hedendaagse beeldend kunstenaar zou dan ook in Luyken's trant een vervolg kunnen maken met moderne professies zoals bijvoorbeeld de voetballer, de computerprogrammeur of de kunsthistoricus.

Laten we Jan Luyken en het Amsterdam aan het eind van de zeventiende eeuw even laten voor wat ze zijn en ons in tijd en ruimte verplaatsen naar het andere eind van de wereld en wel naar Japan in de tweede helft van de achttiende eeuw. Een dicht bevolkt rijk, strak geregeerd door de Shoguns in Edo, het huidige Tokyo. Het land is effectief afgesloten van de buitenwereld en geen mens kan er in of uit zonder nadrukkelijke toestemming van de overheid. Er is echter bij de machthebbers toch behoefte aan informatie over die buitenwereld, zowel uit beleidsoverwegingen alsook om de zo menselijke nieuwsgierigheid te bevredigen. Daarvoor wordt gebruik gemaakt van de havenstad Nagasaki op het zuidelijke schiereiland Kyushu, waar het zowel een select gezelschap Nederlanders als Chinezen is toegestaan om een permanente handelsvertegenwoordiging te hebben. Op Decima, het waaivormige eiland in de baai, drijft de Verenigde Oost-Indische Compagnie (VOC) niet alleen handel in koper, specerijen en textiel, maar brengt er ook kennis over de Westerse wereld: rapporten over politieke ontwikkelingen, boeken, kaarten en prenten, allerlei instrumenten zoals telescopen, globes en uurwerken en zelfs levende dieren zoals olifanten en kamelen, die in Japan onbekend waren. Met name de boeken waren natuurlijk een belangrijke bron, maar deze waren grotendeels in het Nederlands geschreven. Om ze te kunnen lezen en interpreteren ontstond er een kleine groep Japanse specialisten die het Nederlands beheersten, de *rangakusha*. Ze kwamen deels voort uit het tolkencollege dat de Nederlanders bijstond in hun contacten met de overheid en de Japanse handelaren, maar er waren er ook die zich zelfstandig ontwikkelden en zich uit pure nieuwsgierigheid de grootste moeite gaven om meer te weten te komen over die vreemde roodharige barbaren met hun zo fascinerende gewoonten en wetenschappen.

Een van deze autodidacten was een Japanse kunstenaar, genaamd Shiba Kokan (1747-1818) die het grootste deel van zijn leven in Edo werkzaam was. Hij had contacten met *rangakusha* in Nagasaki en wist kennelijk aan Nederlandse boeken te komen, of kon die bij anderen inzien. Zo beschikte hij waarschijnlijk over het *Algemeen Huishoudelijk Woordenboek* van Noel Chomel, een uit het Frans vertaalde praktische encyclopedie van onder andere kunsten en wetenschappen ⁴, waaruit hij informatie ontleende over de wijze waarop kopergravures en etsen werden gemaakt. In 1783 maakte Kokan zijn eerste eigen ets, het 'Gezicht op de rivier de Sumida bij de Mimeguri tempel in Edo' ⁵. Hierin gebruikte hij op Westerse wijze lineair perspectief voor het diepte-effect, en arceringen, schaduw en hooglichten om plasticiteit en structuur aan te duiden. Over Shiba Kokan is door Calvin French een prachtig boek gepubliceerd waar ik graag naar verwijs ⁶, terwijl in

3.
Shiba Kokan,
DE ZEEMAN,
schildering in inkt op
zijde, gesigneerd en geda-
teerd 1785, 25 x 26.3 cm.
Particuliere collectie.
Uit: Shiba Kokan. His
Versatile Life, catalogus
Kobe City Museum,
Kobe 1996,
p. 113, nr. 3-22.



1996 een grote tentoonstelling in het Kobe City Museum te Kobe in Japan aan hem gewijd was 7. Wat ons nu interesseert is Kokan's gebruik van motieven uit prenten van *Jan Luyken's Menselijk Bedrijf*.

Als creatief en onderzoekend kunstenaar had hij duidelijk niet meer genoeg aan de traditionele Japanse of Chinese thema's maar zocht hij naar Westerse onderwerpen om daaraan zijn nieuw verworven technieken te kunnen toetsen. Ook moet hij gefascineerd zijn geweest door de verschillen in de weergave van de realiteit in enerzijds de Chinese en Japanse kunst en anderzijds de Westerse.

Hoe Kokan een exemplaar van het *Menselyk Bedrijf* te pakken kreeg is onduidelijk, maar het boek moet hem bijzonder aangetrokken hebben want sommige ambachten worden herhaaldelijk door hem afgebeeld. Het interessante daarbij is dat de gravures soms nauwgezet worden nagevolgd, maar vaak ook op eigen wijze worden geïnterpreteerd en met andere motieven en achtergronden worden gekombineerd. Voor Kokan was het Westerse element in zijn Europese voorbeelden dan ook niet alleen maar iets exotisch, maar wel degelijk ook een inspiratiebron waarop hij zelf kon voortborduren.

Een goed voorbeeld is Luyken's gravure van 'De Zeeman', *afbeelding 2*. Als motto kreeg hij mee: 'Die't Oosten wil beryken, Moet van het Weste wyken', waarmee deze professie dus in het kader wordt gezet van de VOC handel op Azië. Het stichtelijke rijm luidt:

*O Seeman, die die woeste baaren,
Op goede hoop soo veer doorploegd,
Die sich op reis naa 't Heiland voegd,
Moet oock een wilde Zee bevaaren.
Maar houd hij streek, daar's geen geval,
Dat hem goe reis beletten sal.*

Het meest opvallende element in deze prent is de staande man op een kade die half van opzij en van achteren getoond wordt terwijl hij met zijn gestrekte rechter arm naar voren wijst naar een sloep met drie mannen. Naast hem is een man voorover gebogen bezig met een bundel, links is een rij huizen te zien en de masten van aangemeerde schepen, terwijl aan de horizon zeilschepen zijn afgebeeld. Shiba Kokan heeft deze prent van de Zeeman herhaaldelijk in zijn werk gebruikt. De bijna vierkante schildering in inkt op zijde die 1785 is gedateerd en zich in een particuliere collectie bevindt (*afbeelding 3*) is nog een redelijk getrouwe navolging, ook in de maatverhouding. Echter, door rechts meer ruimte te scheppen zodat de voorstelling op de linker helft geconcentreerd wordt, maar vooral ook door de grotere contrasten tussen licht en donker heeft Kokan de figuur van de zee-man prominenter in het beeld gezet. Een schildering in olieverf op zijde van enkele jaren later, in de collectie van het Kobe City Museum, *afbeelding 4*, toont nog steeds ongeveer dezelfde compositie als de prent van Luyken. Afgezien van het feit dat in kleur gewerkt is, zijn de verschillende elementen zijn op een heel andere manier geïnterpreteerd en gecom-

4.
Shiba Kokan,
EUROPESE MAN IN EEN
VREEMD LAND,
olieverf op zijde, gesigneerd,
114.9 x 55.5 cm.
Kobe City Museum, Kobe.



8

5.
Shiba Kokan,
EUROPESE VROUW IN EEN
VREEMD LAND,
olieverf op zijde,
gesigneerd, 114.9 x 55.5 cm.
Kobe City Museum, Kobe.



bineerd. Kokan heeft nu het gezicht van de man afgebeeld, er is links een kale boom toegevoegd en de gebogen man blijkt nu met een mand bezig te zijn. De huizenrij links is vervangen door een enkel huis, in de sloep zijn nu twee in plaats van drie figuren geschilderd, de afgemeerde schepen door een Oost-Indievaarder met de Nederlandse vlag en aan de horizon is een bergrug toegevoegd. In plaats van de verhoudingen van de originele prent aan te houden heeft Kokan voor de voorstelling het hoge formaat genomen van de Japanse kakemono, de hangschildering. Daardoor krijgt de voorstelling letterlijk veel meer lucht en is de horizon lager komen te liggen. Die wijzigingen en de concentratie op het centrale motief, namelijk de staande man, zijn ongetwijfeld door Kokan bedoeld om de typisch Westerse, voor de Japanners dus exotische beeldelementen te benadrukken. Daarbij heeft hij door het gebruik van de voor Japanners zo vanzelfsprekende afmetingen van de *kakemono* een contrast gecreëerd waardoor de vreemdheid van het onderwerp nog vergroot wordt. Deze Westerse man in een Westerse context heeft een pendant in een schildering van hetzelfde formaat van een Westerse vrouw, *afbeelding 5*. Zij zit op een verhoging tegen een boom in een heuvelachtig landschap met op de achtergrond drie gebouwen in Europese stijl. Naast haar staat een halfnaakte putto die haar gewaad ophoudt. Voor deze voorstelling heeft Kokan als voorbeeld de vrouwenfiguur op de titelpagina van het *Menselyk Bedryf* genomen (*afbeelding 1*) die hij, nog sterker dan bij de man, heeft getransformeerd en van een totaal andere context heeft voorzien. Alleen de basiselementen zijn nog vergelijkbaar: de houding van de vrouw, die bij Kokan overigens haar hoofd niet heeft gedraaid, de wijze waarop haar gewaad is gedrapeerd en de staande putto.

Het is interessant dat Kokan bij deze Westerse man en vrouw, bij deze 'europeanerie' als ik een nieuw woord mag introduceren, dezelfde werkwijze toepaste als zijn collega's in het Westen wanneer die een chinoiserie schilderden. Daarbij werden immers ook juist die elementen benadrukt die als typisch Oosters golden, waarbij elke kunstenaar in compositie en combinatie van motieven zijn eigen interpretatie gaf van het exotische.

Soortgelijke varianten als van De Zeeman vervaardigde Kokan ook van De Tinnegieter, van De Leerbereider, De Kuiper en van enkele andere bedrijvigheden zoals die op Luyken's gravures waren afgebeeld. Bij deze Westerse onderwerpen wisselde hij behalve de composities ook zijn technieken af en gebruikte zowel olieverf als etsnaald, burijn en potlood. Op de praktische vraag of Kokan zijn benodigdheden zoals bijvoorbeeld olieverf en een etspers zelf maakte of dat hij deze via de Nederlanders in Decima verkreeg, wordt in de literatuur helaas geen duidelijk antwoord gegeven ⁸.

Tot zover over Shiba Kokan.

Opnieuw neem ik u mee, nu naar China, enkele decennia eerder, en wel de periode 1740-1745. Het enorme Rijk van het Midden werd toen kundig bestierd door keizer Qianlong vanuit de Verboden Stad in Beijing, terwijl handel en nijverheid bloeiden. China was niet

6.
Schoteltje,
CHINEES PORSELEIN,
VERSIERD IN
EMAILKLEUREN MET
DE ZEEMAN,
1740-1745,
diameter 12.5 cm.
Amsterdams Historisch
Museum, Amsterdam

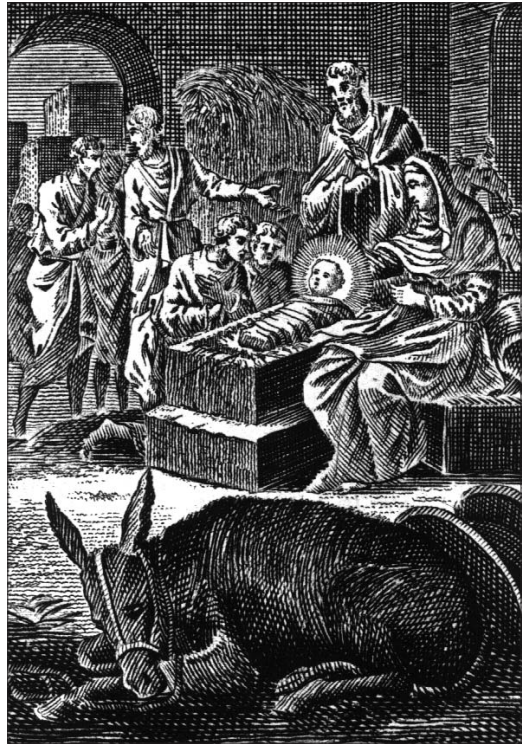


zo sterk geïsoleerd als Japan, maar de Chinese overheid achtte controle op het in- en uitgaande verkeer toch essentieel en had daarom in het zuiden de stad Canton, het huidige Guangzhou, aangewezen als centrum waar Europeanen handel mochten drijven. De Nederlandse VOC maar ook de Engelse, Deense, Zweedse, Franse en andere handelscompagnieën hadden daar op een strook land buiten de stadsmuur, langs de Parelrivier, hun factorijen ofwel handelskantoren. Via een ingenieus systeem werd daar handel gedreven tot tevredenheid van zowel de Chinezen als de Westerlingen. China leverde met name thee, ruwe zijde, zijden en katoenen stoffen en kruiden, terwijl porselein als een nevenartikel werd verkocht⁹. In de loop van de tijd is de thee echter opgedronken, de zijde is vergaan en zo is het porselein overgebleven als het voorbeeld van de handel en interactie tussen China en het Westen.

Een van de meest interessante sub-groepen binnen dit porselein is het *chine de commande* dat speciaal op bestelling in China vervaardigd werd en waarvan de vorm en/of de versiering gekopieerd is naar een Europees voorbeeld, dat apart werd aangeleverd om als model te dienen. Gedurende de gehele 18e eeuw was dit *chine de commande* bijzonder in trek bij de Europese afnemers, maar omdat de produktiekosten hoog waren en de bestellingen veel tijd en aandacht kostten, waren het voornamelijk partikulieren die het voor privé gebruik lieten maken. Allerlei vormen en voorstellingen komen voor, van tulpenvazen tot terrines, van serviesgoed versierd met familiewapens tot theekopjes en schoteltjes met een ondeugende afbeelding van, bijvoorbeeld, Leda en de Zwaan.

In het kader van het voorafgaande wil ik u op een wel heel bijzonder stuk *chine de commande* opmerkzaam maken, namelijk een schoteltje, omstreeks 1740-1745 gemaakt en in emailkleuren versierd met, inderdaad, 'De Zeeman' naar Jan Luyken (*afbeelding 6*). Samen met een theekop, een theebusje en een onderzetter met dezelfde voorstelling bevindt dit schoteltje zich in het Amsterdams Historisch Museum, waar deze restanten van een vroeger veel groter theeservies na aankoop op een veiling in 1967 werden ondergebracht. Dit zijn de enig bekende exemplaren met deze afbeelding, en het is dan ook verheugend dat ze voor het openbare Nederlandse cultuurbezit bewaard zijn gebleven en niet in de anonimiteit verdwenen zijn. De prent uit het *Menselyk Bedryf* is zorgvuldig gekopieerd in emailkleuren op het glazuur, hoewel er in de compositie en entourage diverse veranderingen hebben plaats gevonden. Zo staat de Zeeman nu op een oever, de huizenrij is een buitenplaats met een grote boom geworden en in plaats van de aandacht te concentreren op de staande figuur is de Zeeman nu een figurant geworden in de weergave van een oeverlandschap. Een probleem voor de Chinese porseleinschilder was namelijk dat hij de voorstelling op heel verschillende oppervlakken moest aanbrengen en toch een herkenbare eenheid moest behouden bij de verschillende serviesonderdelen. De schoteltjes bieden een rond oppervlak, de kopjes en het theebusje moeten rondom in de breedte beschilderd worden en zijn bovendien nog gewelfd. Hierop een voorstelling aanbrengen zonder dat een al te grote afwijking van het voorbeeld optreedt was een uitdaging waaraan de porseleinschilder op kundige wijze beantwoordde, en wel door de scene te integreren in een flexibele ruimte, namelijk het

7.
Jan Luyken,
DE GEBOORTE VAN
CHRISTUS,
gravure uit de Lutherse
Nederduytsche Bijbel (afb.
16), Amsterdam 1750.



12

8.
Bord, Chinees porselein, versierd
in encre de chine en goud met
DE GEBOORTE,
1740-1750, diameter 22.6 cm.
Groninger Museum, Groningen.



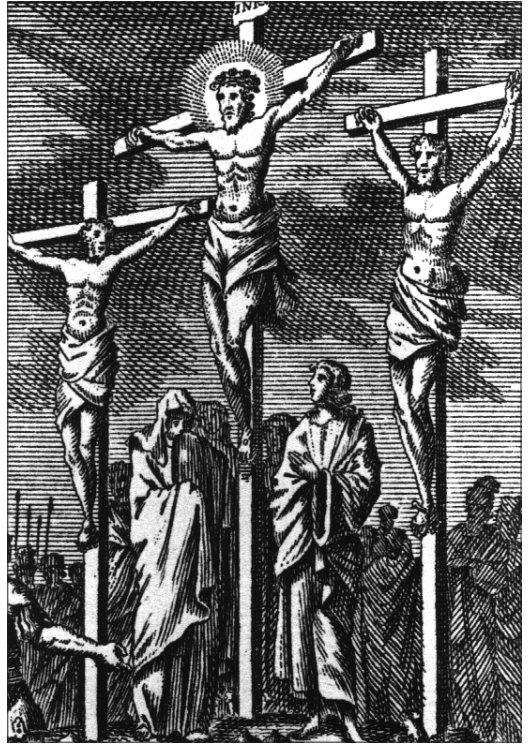
landschap. Chinese kunstenaars beheersten tenslotte al eeuwen tot in de finesses de methode om met landschappelijke elementen, wolken en nevels voorstellingen te verbinden, te scheiden of diepte te geven en zo vermengen Westerse en Chinese artistieke tradities zich dus in de voorstelling op dit porseleinen schoteltje.

Hiermee is het verhaal van de prent van 'De Zeeman' als voorbeeld voor Japanse en Chinese navolgingen verteld, maar met Jan Luyken zijn we nog niet helemaal klaar. Onder vakgenoten speelt namelijk al jaren de vraag naar de oorsprong van vier aan elkaar gerelateerde Christelijke voorstellingen op *chine de commande*, namelijk de Geboorte van Christus, de Kruisiging, de Opstanding en de Hemelvaart (*afbeeldingen 8, 10, 11, 13 en 15*). Gezien de stijl van de beschildering en de randversieringen wordt dit porselein omstreeks 1740-1750 gedateerd en is dus maar in een korte periode gemaakt. Meestal zijn deze religieuze voorstellingen uitgevoerd in encre de chine, een techniek waarbij met dunne zwarte lijnen op het glazuur wordt gewerkt en die daardoor heel geschikt is om Europese gravures na te bootsen. Details worden meestal gehooft in goud email. Veel zeldzamer zijn dezelfde vier scenes, uitgevoerd in polychrome emailkleuren (*afbeelding 15*)¹⁰. Beide varianten kunnen van verschillende randversieringen voorzien zijn, en er bestaan verschillende uitvoeringen van de centrale voorstellingen (*vergelijk afbeeldingen 8 en 10 met afbeelding 13*), maar bijna altijd zijn deze Bijbelse gebeurtenissen zorgvuldig en gedetailleerd door de Chinese porseleinschilder afgebeeld¹¹. Het is duidelijk dat hij daarbij Europese prenten tot voorbeeld had. Maar welke ?

Le Corbeiller veronderstelde in haar *China Trade Porcelain*¹² dat dergelijk porselein door de Jezuïeten besteld zou kunnen zijn, daarbij aanhakend op een verzamelaarstraditie waarin dit type encre de chine inderdaad Jezuïetenporselein genoemd wordt. Howard & Ayers in hun *China for the West* zijn minder uitgesproken maar suggereren toch ook een tussenkomst van de Jezuïeten in Macao¹³. Algemeen wordt dit *chine de commande* dan ook gerelateerd aan de Jezuïeten missionarissen, die toendertijd in China actief waren en men neemt aan dat dit porselein voor Katholieke afnemers bestemd was. Maar de prenten die als voorbeeld hadden gediend leken onvindbaar.

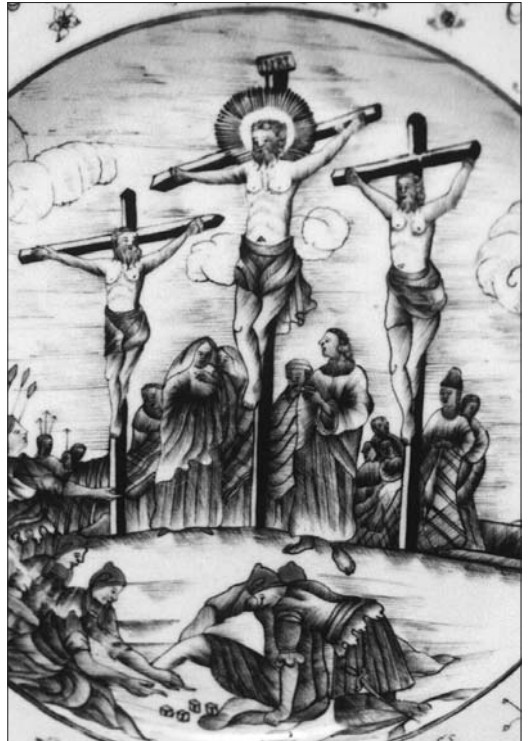
Soms heeft een mens echter geluk. In mijn functie als conservator van het Groninger Museum kreeg ik bezoek van de Heer Witteveen, een verzamelaar van Chinees export porselein, die op een rommelmarkt een 18e eeuwse Bijbelte had gekocht. Het was met gravures geïllustreerd, waarvan er vier zo sprekend leken op de eerder genoemde voorstellingen op *chine de commande*, dat het hem onmiddellijk duidelijk was dat de zo lang gezochte voorbeeldprenten gevonden waren (*afbeeldingen 7, 9, 12 en 14*). Hij was zo genereus mij toe te staan zijn vondst te gebruiken, waarvoor ik hem hartelijk dank. Het zal u, gezien het voorgaande, niet verbazen dat deze Bijbelprenten van de hand van Jan Luyken zijn. Een vergelijking tussen de bovengenoemde borden en de prenten maakt meteen duidelijk hoe exact de Chinese porseleinschilder het voorbeeld navolgde.

9.
Jan Luyken,
DE KRUISIGING VAN
CHRISTUS,
gravure uit de Lutherse
Nederduytse Bijbel (afb. 16),
Amsterdam 1750.



14

10.
Bord, Chinees porselein,
versierd in encre de chine en
goud met DE KRUISIGING,
1740-1750, diameter 22.8 cm.
Groninger Museum, Groningen.



In 1680 maakte Luyken een serie van vierentwintig nieuw-testamentische prenten die buitengewoon populair bleek. In 1712 volgde een serie prenten voor de hele Bijbel waarbij de eerste serie prenten met kleine wijzigingen gehandhaafd bleef en werd aangevuld met achttien oudtestamentische afbeeldingen¹⁴. Deze serie was eveneens een groot succes en werd onder andere gebruikt ter illustratie van een goedkope editie van de Bijbel in octavo-formaat. Deze volksbijbel kende vele drukken, tot in de 19e eeuw toe, zodat de koperplaten van de gravures van tijd tot tijd bijgewerkt moesten worden. In 1734 verscheen de eerste Lutherse octavo-Bijbel met deze illustraties¹⁵. Op de titelpagina van deze en volgende Lutherse edities is als onderdeel van de voorstelling het portret van Luther afgebeeld boven een cartouche met Christus en de discipelen (*afbeelding 16*). Deze titelpagina is niet van de hand van Jan Luyken, die toen al lang overleden was, maar van een anonieme graveur. Het is echter interessant dat het portret en de cartouche als een geïsoleerd motief eveneens op *chine de commande* zijn overgenomen (*afbeelding 17*) en dat, dank zij de naspeuringen naar de Luyken prenten, nu ook deze voorstelling op *chine de commande* met zekerheid tot dit voorbeeld herleid kan worden.

Het is dus duidelijk dat vier Bijbelprenten van Jan Luyken als model dienden bij bestellingen van het eerder genoemde *chine de commande* met nieuw-testamentische voorstellingen, waarmee impliciet de veronderstelde relatie van dit porselein met de Jezuïeten ontzenuwd wordt. Wie precies de orders plaatste is niet bekend, maar omdat er in de VOC-archieven niets over vermeld staat is het logisch dat het, zoals met zoveel *chine de commande*, om partikuliere opdrachtgevers ging. Nederlandse bestellingen verklaren bovendien waarom er in Nederlandse collecties nog relatief veel van dit specifieke *chine de commande* voorkomt.

Nieuwe antwoorden roepen echter ook nieuwe vragen op. Behalve de Geboorte, de Kruisiging, de Opstanding en de Hemelvaart is kennelijk geen enkele andere Bijbelprent van Luyken voor de versiering van dit type *chine de commande* gebruikt. Bovendien zijn uitsluitend borden en onderdelen van thee-, koffie- en chocoladeserviezen met deze vier voorstellingen bekend (*afbeelding 11*)¹⁶. Waarom deze selectie? Waarom zijn er bijvoorbeeld geen kommen, soepborden of schalen met deze afbeeldingen gemaakt? Ook is het merkwaardig dat er geen enkel stuk porselein bekend is met een voorstelling van de Uitstorting van de Heilige Geest. Dat zou men immers mogen verwachten, als men de vier genoemde scènes zou relateren aan de bekende Christelijke hoogtijdagen, namelijk Kerst, Goede Vrijdag, Pasen en Hemelvaart. Pinksteren hoort daar echter onlosmakelijk bij, en in de desbetreffende Luyken Bijbels komt ook altijd een prent voor met de Uitstorting van de Heilige Geest.

Een mogelijke verklaring die ik u hierbij voorleg is gebaseerd op het feit dat de Luyken prenten behalve in Bijbels ook in allerlei andere religieuze publikaties werden afgedrukt en daar vaak een andere samenhang krijgen. Zo werd er in 1732 in Amsterdam een tractaat uitgegeven van de theoloog Lambert ten Cate onder de titel *Het Leven van onzen Heiland*

11.
Chocoladekop,
Chinees porselein, versierd
in encre de chine met
DE KRUISIGING,
1740-1750, hoogte 6.3 cm.
Groninger Museum,
Groningen.



Jezus Christus. Hierin zijn wèl de prenten met de Geboorte, de Kruisiging, de Opstanding en de Hemelvaart opgenomen, maar niet de Uitstorting van de Heilige Geest omdat die episode geen betrekking heeft op het leven van Christus zèlf. Analoog daaraan is het heel goed mogelijk dat een opdrachtgever juist bewust alleen de scènes uit de Heilsgeschiedenis van Christus op porselein in China bestelde en daarbij òf de prenten uit een tractaat als voorbeeld aan de porseleinschilder overhandigde, òf uit een Bijbel putte en bewust de prent met Pinksteren niet gebruikte. Dat de octavo-Bijbel voor deze bestellingen gebruikt werd ligt voor de hand: de hoger geplaatste VOC dienaren hadden standaard een Bijbel bij zich, bij voorkeur een kleine, die in de toch al te krappe zeemanskist van een scheepsofficier of koopman geen kostbare ruimte innam.

Mede gezien de opvallend geringe slijtage van dit porselein lijkt het mij dat het niet was bestemd voor veelvuldig gebruik. Wellicht werd het alleen bij speciale gelegenheden uit de kast gehaald en in het interieur opgesteld om als een soort 'Andachtsbild' te dienen. In dat verband is het interessant dat de in *encre de chine* beschilderde varianten niet alleen als 'Jezuïeten porselein' bekend staan (ten onrechte, zoals nu gebleken is), maar onder handelaren en verzamelaars ook wel 'rouwgoed' genoemd worden. Samen met rouwkleeding en andere uiterlijke kenmerken van rouw zou dit porselein met de uitbeelding van Christus' incarnatie en overwinning op de dood in de rouwperiode heel goed een functie gehad kunnen hebben.

17

Overigens is het opmerkelijk dat ook op Nederlandse wandtegels met religieuze voorstellingen waarbij prenten van Luyken als voorbeeld dienden, de afbeeldingen van de Geboorte, de Kruisiging, de Opstanding en de Hemelvaart voorkomen, maar dat de Nederdaling van de Heilige Geest daar eveneens ontbreekt ¹⁷.

Maar liefst vijf voorstellingen op *chine de commande* zijn dus ontleend aan een prent van Jan Luyken: de Zeeman, de Geboorte, de Kruisiging, de Opstanding en de Hemelvaart.

Ik heb u hiermee een indruk gegeven van enkele aspecten van het werkterrein van deze leerstoel, van de materiële geschiedenis van de wisselwerkingen tussen Azië en Europa. Ik heb u deelgenoot gemaakt van enkele nieuwe vondsten, maar deze ontdekkingen zouden niet gedaan zijn en dit verhaal zou niet verteld kunnen worden als we niet de beschikking hadden gehad over de voorwerpen die de basis van dit vakgebied vormen. In dit geval porselein, prenten, tekeningen en schilderijen. Objecten als bron van kennis dus. Deze leerstoel is ingesteld ter bestudering van de materiële geschiedenis van de Oost-West interacties. Zonder voorwerpen geen leerstoel, zonder museale en partikuliere collecties geen onderzoek, zonder onderzoek geen begrip voor dit aspect van ons verleden.

In dat kader wil ik op het onderwerp 'museale collecties' wat nader ingaan.

12.
Jan Luyken,
DE OPSTANDING VAN
CHRISTUS,
gravure uit de Lutherse
Nederduytse Bijbel (afb. 16),
Amsterdam 1750.



18

13.
Bord, Chinees porselein,
versierd in encre de chine en
goud met DE OPSTANDING,
1740-1750, diameter 22.6 cm.
Groninger Museum, Groningen.



We zijn ons in feite nauwelijks meer bewust van het ongehoorde belang van het museum als bewaarplaats van onze materiële cultuur. We zijn gewend aan- en verwend door een schijnbaar overstelpende overvloed aan voorwerpen uit het verleden. Musea hebben toch immers naast hun zaalopstellingen ook nog depots die volgens de onuitroeibare mening van de buitenwacht propvol zitten met nooit getoonde schatten ? En hoeveel antiquairs zijn er wel niet, met steeds weer nieuw aanbod, en hoeveel verzamelaars ? Wordt er niet veel te veel bewaard ? Wat moeten we toch met al die kabinetten in onze musea, met die stapels Wedgwood of met de garderobe die mevrouw X in het *fin de siècle* droeg ? Zou schiften en wat opruimen niet verstandig zijn ? Sinds enkele jaren rust op dit onderwerp geen taboe meer en worden de voor- en nadelen serieus afgewogen.

Toch moet de vraag gesteld worden of onze musea werkelijk zò rijk bedeed zijn dat in al die collecties ons materiële verleden representatief weerspiegeld wordt. Het antwoord is nee. Indien men het begrip materiële cultuur breed opvat blijken er opvallende lacunes te zijn op vele gebieden. De wijze waarop museale collecties tot stand zijn gekomen is daar mede debet aan.

Het kan niet vaak genoeg gezegd worden hoe ongelofelijk belangrijk de rol van de particuliere verzamelaar was en is voor de opbouw van ons nationale cultuurbezit. Alle musea, groot of klein, danken hun bestaan aan de privé collecties die eraan ten grondslag liggen. Ook bij het onderzoek dient de rol van de verzamelaar niet onderschat te worden - zie bijvoorbeeld de vondst van de Heer Witteveen.

De keus en de smaak van de verzamelaar is in ieder geval sterk bepalend geweest voor hetgeen musea bewaren. Dit is een belangrijk cultuur-historisch gegeven op zich, maar het zal duidelijk zijn dat daardoor al aan de bron een selectie is ontstaan van hetgeen wel en niet geschikt geacht werd om in de collectie opgenomen te worden.

Op het vakgebied van de Oost-West interacties zijn het vooral de kunstmusea, de historische musea, de maritieme musea en de volkenkundige musea die de relevante objecten beheren. Ook daar richtte de aandacht van de verzamelaar en van zijn opvolgers, de museumdirecteur, de conservator of collectiebeheerder, zich het liefst op de beste, de mooiste, de zeldzaamste voorwerpen, op buiten-gewone objecten dus. Met name de kunsthistorici onder hen vergaten vaak dat de verzamelde en tentoongestelde voorwerpen van kunst en kunstnijverheid met een hoofdletter K ooit deel uitmaakten van een breed gevarieerde cultuur en een plaats hadden in een interieur dat óók was aangekleed met gewone objecten. Natuurlijk, juist deze gewone zaken, voorwerpen veelal voor dagelijks gebruik, zijn door hun aard versleten en afgedankt. Toch hebben we ook die voorwerpen nodig voor onderzoek naar de materiele cultuur in het verleden, waarvan de materiële geschiedenis van de wisselwerkingen tussen Azië en Europa deel uitmaakt.

Een voorbeeld. We zijn goed bekend met de productie van 18e eeuws Delfts aardewerk voor de betere kringen maar gewone Delftse theekopjes worden in geen enkele

14.
Jan Luyken,
DE HEMELVAART VAN
CHRISTUS,
gravure uit de Lutherse
Nederduytse Bijbel (afb. 16),
Amsterdam 1750.



20

15.
Schotelkje, Chinees porselein,
versierd in emailkleuren met
DE HEMELVAART,
1740-1750, diameter 12.4 cm.
Keramiekmuseum Het
Princessehof, Leeuwarden.



Nederlandse museale collectie getoond. Ze leken zelfs niet eens te bestaan tot de stadsarcheologie in de afgelopen decennia tot bloei kwam en er wel degelijk ook kopjes uit de afvalputten tevoorschijn kwamen. Is dit relevant? Ja, voor deze leerstoel is dat van belang als u weet dat in Japanse collecties Delftse theekopjes worden aangetroffen die daar al in de 18e eeuw voor de theeceremonie zijn gebruikt¹⁸. Over Oost-West relaties gesproken!

Dit ene voorbeeld -met vele andere uit te breiden- dient om er op te wijzen dat we met al onze museale collecties toch een wat eenzijdige, door tijd en smaak bepaalde selectie in huis hebben en dat we ons daarvan bewust moeten zijn.

Moeten we dan toch maar alles bewaren, ongeacht kwaliteit en museumbelang? Ik weet uit de praktijk welke problemen dat geeft qua conservering, registratie, documentatie en opslagcapaciteit. Maar toch. Het Groninger Museum bleek recent een van de heel weinige plekken in de wereld te zijn waar de variatie in thee- en koffiegoed van Chinees porselein van omstreeks 1700 bestudeerd kan worden, domweg omdat er nooit opruiming is gehouden. Kleine verschillen in vorm en versiering blijken van belang te zijn voor identificatie van typen die in contemporaine archivalia genoemd worden- wat heerlijk dat er dan nog ruim 500 kopjes en schoteltjes in depot staan!

Uit de belangstelling voor al dat thee- en koffiegoed blijkt eens te meer dat elke generatie onderzoekers nieuwe vragen aan het materiaal stelt, nieuwe en heel onverwachte uitgangspunten kiest. Als musea inderdaad willen selekteren uit de selectie die eerder al gemaakt is, laten ze dat dan met de grootste prudentie doen. Want wie weet hoe belangrijk het zal blijken te zijn om, bijvoorbeeld, nog wat 'nutteloze', eeuwige depotstukken te hebben met hun oorspronkelijke stof en vuil wanneer in de nabije toekomst nieuwe fysische onderzoekstechnieken beschikbaar komen.

Misschien zouden we, behalve ons over mogelijke selecties te buigen, ook moeten nadenken over wat we missen aan materiële cultuurgoederen in ons museale bestand. Wellicht is er zelfs nog iets aan te vullen! Om op mijn eigen vakgebied te blijven, Chinese behangsels zijn in Nederland uitgesproken schaars terwijl ze toch in het gegoede 18e eeuwse interieur vaak werden toegepast. Japans Namban lakwerk uit de eerste helft van de 17e eeuw is, anders dan in Engeland, Duitsland of Portugal, opvallend slecht in Nederlandse musea vertegenwoordigd, ondanks het feit dat dit type indertijd door de VOC verhandeld werd. Vanaf 1728 werd jaarlijks een grote variatie aan Chinese zijden stoffen door de Compagnie uit China overgebracht, maar wat in musea bewaard is gebleven is in geen enkel opzicht representatief. En om uw opmerking voor te zijn dat ik slechts kunstnijverheid met een grote K opsom noem ik de gevlochten matten die in de 17e en 18e eeuw alom als vloerbedekking in Nederlandse huizen gebruikt werden. In archivalia worden Moskovijsche, Spaanse maar ook Oost-Indische matten genoemd¹⁹. Hoe zagen die er uit, hadden ze wellicht ingevlochten exotische patronen waardoor het aanzien van een kamer mede bepaald werd? Kwamen ze als ballast met de VOC schepen mee uit Java of China? Op twee stukjes na in het Utrechtse

16.
 Titelpagina van de Lutherse
 Nederduytse Bijbel,
 Amsterdam 1750, met het
 PORTRET VAN LUTHER
 EN DE CARTOUCHE MET
 DE DISCIPELEN.



22

17.
 Bord, Chinees porselein, versierd in
 encre de chine en goud met
 HET PORTRET VAN
 LUTHER EN EEN
 CARTOUCHE MET
 DE DISCIPELEN,
 1740-1750, diameter 23 cm.
 Groninger Museum, Groningen.



poppenhuis van Petronella de la Court²⁰ schijnt er in Nederland geen mat meer over te zijn, maar mogelijk vinden we ooit nog resten in het wrak van een Oostindiëvaarder.

Om te weten wat we missen moeten we eerst weten wat er wèl is. Ik reken het tot mijn taak als bijzonder hoogleraar om bij te dragen tot een beter inzicht in de bestanden van de Nederlandse musea op het gebied van de Oost-West relaties, zodat we meer duidelijkheid krijgen over de aard, de omvang en de kwaliteit van dit aspect van de Collectie Nederland.

Tenslotte is er nog een punt dat in het kader van de museale collecties aan de orde moet komen. Zoals overal in de Westerse wereld, maar hier voorop lijkt het wel, ontwikkelen Nederlandse musea een nieuwe identiteit. De vermeend stoffige bewaarplaats ontpopt zich in rap tempo tot een centrum van activiteiten met steeds wisselende presentaties van zowel tijdelijke tentoonstellingen als van de eigen collecties. Begrippen als public relations, corporate identity, sponsoring en marketing zijn ook in de museumwereld heel normaal. Enquetes bakenen de doelgroepen af of geven aan hoeveel seconden aandacht de gemiddelde bezoeker aan één object besteedt als hij visueel 'zappend' door de zalen loopt.

Deze ontwikkeling is een antwoord op de terugtrekkende overheid en de daaraan gekoppelde verzelfstandiging van musea die zo gedwongen worden om op eigen benen te staan en inkomsten te genereren. De plaats van het Rijk, de provincie of de lokale overheid wordt daarbij vaak overgenomen door stichtingsbesturen. Deze zijn ook eindverantwoordelijk voor de collecties, indien de verzamelingen bij de privatisering in eigendom aan de stichting zijn overgedragen. Behalve bij de vroegere Rijksmusea is dat bij een toenemend aantal musea het geval, hetgeen noopt tot reflectie. In 1984 trad de Wet tot behoud van Cultuurbezit in werking die tot doel heeft uitzonderlijke culturele objecten in privé eigendom in Nederland binnen de grenzen te houden. Wellicht zou bekeken moeten worden of deze wet, met de nodige aanpassingen, ook toegepast zou moeten worden op gehele museale collecties of onderdelen daarvan die essentieel zijn voor de 'Collectie Nederland', zeker nu deze museale verzamelingen eigendom zijn geworden van private instellingen en niet aan wettelijke controle onderhevig zijn. Onverantwoorde verwaarlozing of vervreemding van objecten zou daarmee voorkomen kunnen worden.

Nog verder door-redenerend kan men stellen dat het Nederlandse cultuurbezit gebaat zou zijn met een museumwet waarin bepaald zou kunnen worden aan welke criteria een Collectie Nederland hoort te voldoen en hoe deze kan worden beschermd, beheerd en uitgebreid.

Over zo'n museumwet wordt al sinds 1921 gedelibereerd²¹ maar wellicht is de tijd er nu rijp voor. Een opzet analoog aan de archiefwet en de monumentenwet ligt voor de hand: evenals archiefstukken, monumenten en archeologische bodemvondsten zijn museale voorwerpen tenslotte de enige -tastbare- testimonia van de geschiedenis van onze materiële cultuur.

Daarmee ben ik weer terug bij mijn uitgangspunt, namelijk dat we zuinig moeten zijn op onze schaarse objecten, op deze realia als resultaat van het menselijk bedrijf.

Wat betreft de materiele geschiedenis van de wisselwerking tussen Azië en Europa is dit al vroeg ingezien door enkele Nederlandse onderzoekers en publicisten zoals De Haan, Van der Wall, Lubberhuizen-van Gelder en de Loos-Haaxman. Onderzoek in de VOC archieven gedurende de tweede wereldoorlog en het einde van Nederland als koloniale mogendheid in Azië gaf de aanzet tot de oprichting, in 1961, van de Stichting CNO, hetgeen staat voor 'Cultuurgeschiedenis van de Nederlanders Overzee'. Het doel van deze Stichting, die in 1996 werd opgeheven, was als volgt geformuleerd: 'het bevorderen van de kennis en het behoud van voorwerpen, monumenten en documenten welke herinneren aan het verblijf van de Nederlanders en aan de Nederlandse vestigingen buiten Europa, of welke onder invloed van Nederlanders zijn ontstaan'.

De vele activiteiten van deze Stichting genereerden een toenemende interesse en daardoor de beoogde bewustwording. Bovendien hing de belangstelling voor Europa in relatie tot de buitenwereld in heden en verleden 'in de lucht', zoals men zegt. In Nederland richtten bijvoorbeeld Leidse historici het Centrum voor de Geschiedenis van de Europese Expansie op, de koloniale literatuur kreeg aandacht, evenals de koloniale architectuur en stadsontwikkeling. Ook elders in Europa ontstond een groeiende interesse in de geschiedenis van de Oost-West relaties op het gebied van de materiële cultuur, terwijl in Azië vooral Japan zich op dit gebied onderscheidde. Een enorme toename van onderzoek, publikaties en tentoonstellingen was in de afgelopen 30 jaar het gevolg, waarbij geleidelijk aan de contouren van specifieke onderzoeksgebieden zichtbaar werden.

Deze bijzondere leerstoel heeft zijn draagvlak in deze nu wijd verspreide interesse en beoogt het deelgebied van de interacties tussen Azië en Europa in de 17e, 18e en 19e eeuw verder te ontwikkelen. Daarbij zal de nadruk op Nederland komen te liggen en op de nog steeds zo onderschatte rol van ons land als brug tussen Oost en West. Gezien mijn eigen voorgeschiedenis zullen onderzoek en onderwijs grotendeels aanhaken bij de kunsthistorische discipline, maar er zijn ook duidelijke lijnen naar de maritieme en economische geschiedenis, de sinologie en japanologie, naar de maritieme archeologie, de antropologie en andere vakgebieden. Niet voor niets is deze leerstoel gekoppeld aan de specialisatie Niet-Westerse kunst en Materiële cultuur van de faculteit der Letteren en Sociale Wetenschappen. Tot de Leidse infrastructuur hoort tevens het International Institute for Asian Studies en natuurlijk het Rijksmuseum voor Volkenkunde met zijn unieke, nog slechts gedeeltelijk gepubliceerde Von Siebold collecties. In een dergelijke inspirerende, multi-disciplinaire omgeving kan deze leerstoel niet anders dan gedijen.

Aan het slot van mijn rede gekomen wil ik enkele geledingen in mijn gehoor graag apart toespreken.

Lieve Els. Toen we in 1970 hier in Leiden in de Komkommerhof begonnen konden we niet bevroeden dat ik ooit nog eens op dit verheven spreekgestoelte zou staan. Op een merkwaardige manier raken in de spiraal van ons leven dat begin en dit moment elkaar. Laten we samen gaan ontdekken wat deze nieuwe fase ons brengen zal.

Hooggeschatte Lunsingh Scheurleer. U stond aan de wieg van CNO en het begrip Oost-West interacties is welhaast door u uitgevonden. Als mijn promotor heeft u mij, samen met mevrouw Meilink-Roelofs., op de weg gezet die in deze leerstoel mocht resulteren. Ik ben u daar zeer dankbaar voor, evenals voor het vertrouwen waarmee u de fakkel op het gebied van de Oost-West relaties als vanzelfsprekend aan mij heeft willen overreiken.

Waarde leden van het Bestuur van de Vereniging der Aziatische Kunst. U dank ik voor de instelling van de leerstoel en mijn benoeming. Dat ik, daarna, tevens tot uw voorzitter werd benoemd was een extra bonus die mij des te meer aanzet om de leden van onze bloeiende vereniging enthousiast te maken voor alle aspecten van de Aziatische Kunst.

Hooggeachte Mekking, Van Gulik, Huussen en Hijmersma. Gevieren vormt u de leden van het curatorium dat zal toezien op de wijze waarop ik invulling aan mijn leeropdracht zal geven. Ik ben u dankbaar voor uw vertrouwen en zal mijn best doen uw verwachtingen niet te beschamen.

Waarde leden van het Bestuur van de Stichting Jan Menze van Diepen. Ik dank u heel hartelijk dat u zo genereus deze leerstoel mede heeft willen realiseren in de geest van wijlen de Heer van Diepen. Wat zou hij van dit moment genoten hebben !

Waarde weldoenster die anoniem wenst te blijven. Mijn grote dank voor uw ondersteuning !

Dr. Impey, dear Oliver. Since I started as a student in this field, you have supported me and shared your knowledge and network. You are here not only as a friend and colleague, but also as the representative of Oxford University in order to emphasize the international aspects of this new chair. Thank you very much for your presence.

Collega's in het Groninger Museum en in het keramiëkmuseum Het Prinsessehof. Met al mijn verschillende petten op zal ik ook mentaal wel eens ver weg lijken te zijn. Maar maakt u zich geen zorgen, door mijn overtuiging dat het object gekoesterd moet worden als bron van kennis en genoegen blijft het museum, met al z'n ups en downs voor mij de basis van waaruit ik opereer. Ik hoop dat ik ook in de komende tijd uw collegialiteit en vriendschap mag blijven ervaren.

Dames en heren studenten. Voor u is deze leerstoel ingesteld. Mijn enthousiasme voor dit jonge vakgebied wil ik graag met u delen, uw vraag naar kennis beantwoorden.

Het is buitengewoon spannend om bezig te zijn met voorwerpen die een spiegel zijn van het menselijk bedrijf in het verleden. Door te proberen om het waas van de tijd op die spiegels hier en daar weg te poetsen, komt de mens van toen scherper in beeld.

Tegelijkertijd zien we onszelf en onze beweegredenen weerkaatst in de heldere plekken die zo ontstaan.

U kwam naar mij luisteren in grotere getale dan ik had durven hopen, u bracht voorwerpen mee om te laten zien en uw duidelijke belangstelling toonde mij dat de vonk was overgesprongen.

En dààr gaat het om.

Ik heb gezegd.

Noten

1. Zie voor de geschiedenis van de verschillende (her)drukken en kopieën: Yasuhiko Isozaki, 'De invloed van Jan en Caspar Luyken op de Japanse schilderkunst', in: *Antiek XIV-3*, oktober 1979, pp. 197-210. Zie ook de inleiding door L. de Vries in de facsimilé editie uitgegeven door Elsevier, Amsterdam/Brussel 1984.
2. M. Wagner, *Jan Luiken. Het Menselyk Bedryf*, Haarlem 1987.
3. Behalve de onder noot 1 genoemde uitgave werden facsimilé edities gepubliceerd in: Rotterdam 1964, Zaltbommel 1965, Amsterdam 1970, Rotterdam 1978 en Groningen 1980.
4. Noel Chomel, *Huishoudelyk Woordboek etc.*, Leiden/Amsterdam 1743, 2e druk Leiden/Leeuwarden 1768. Herdrukt en uitgebreid als *Algemeen huishoudelyk-, natuur-, zedekundig- en konst-woordenboek etc.*, Leiden/Leeuwarden 1778-1793. De uitgave Amsterdam 1800-1803 is weer getiteld *Huishoudelyk Woordenboek*.
5. Deze handgekleurde ets, waarvan het perspectivische effect ontleend is aan een Europese optica prent, bevindt zich in het Kobe City Museum, Kobe, zie *Pieces par excellence of Kobe City Museum's Collection*, tentoonstellingskatalogus Kobe City Museum, Kobe 1991, nr. 82.
6. Calvin L. French, *Shiba Kokan. Artist, Innovator and Pioneer in the Westernization of Japan*, New York/Tokyo 1974. Zie ook *Cal French, Through Closed Doors: Western Influence on Japanese Art 1639-1853*, tentoonstellingskatalogus Meadow Brook Art Gallery etc, Rochester (Mi.) 1977, met name pp. 143-157.
7. Shiba Kokan, *His Versatile Life*, tentoonstellingskatalogus Kobe City Museum, Kobe 1996.
8. Zie French, *Through Closed Doors* (noot 6), p. 144. F. Naruse, *Edo no yōfuga (Western Style Painting)*, Japanese Arts Library, Shogakkan, Tokyo 1977, p. 164 meldt dat Kokan's schilderijen van omstreeks 1790 op zijde zijn geschilderd met verf bestaande uit olie gekookt uit de vruchten van de *Perilla Ocimoides* waaraan kleurstof en loodwit werden toegevoegd, aangezien men geen Westers schildergerei kon invoeren. Het lijkt echter onwaarschijnlijk dat de Nederlanders dat desgevraagd niet hadden willen leveren. Met dank aan Menno Fitski voor deze informatie.
9. C.J.A. Jörg, *Porcelain and the Dutch China Trade*, The Hague 1982.
10. Het Rijksmuseum te Amsterdam heeft drie polychrome borden uit deze reeks, waarvan het exemplaar met de Geboorte is afgebeeld in: Christiaan J.A. Jörg & Jan van Campen, *Chinese ceramics in the collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. The Ming and Qing dynasties*, London 1997, nr. 322.
11. Zie voor dit type chine de commande en verdere literatuurverwijzingen: D.S. Howard & J. Ayers, *China for the West. Chinese porcelain & other decorative arts for export illustrated from the Mottahedeh collection*, London/New York 1978, vol. 1, pp. 312, 318-321.
12. Clare le Corbeiller, *China Trade Porcelain: Patterns of Exchange*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1974, pp. 67-70.
13. Zie noot 10, p. 318.
14. P. van Eeghen en J.Ph. van der Kellen, *Het werk van Jan en Caspar Luyken*, 2 delen, Amsterdam 1905. De eerste serie Bijbelprenten wordt besproken in deel 1, pp. 25-28, de tweede serie in deel 2, pp. 701-709.
15. Een exemplaar, gedrukt te Amsterdam bij Antonie en Hendrik Bruyn voor het Lutherse Weeshuis bevindt zich in de bibliotheek van het Nederlands Bijbelgenootschap te Haarlem; vriendelijke mededeling van de Heer A.W.G. Jaakke.
16. In de *Catalogus... van Porcelijnen...nagelaaten* bij Wylen Mejuffrouw Martha Raap, weduwe wyle de Heer Cornelis Kleerbesem etc., geveild te Amsterdam op 24 augustus 1778 en volgende dagen, wordt op pag. 98 als lot 2232 genoemd: '1 extra fraay Theeservies, swarte konst met de passie van den Zaligmaker, bestaande in; 1 Trekpot en Pattipan, 1 Schuitje, 1 Theebos, 1 groote Spoelkom, 1 Spoelkom en Schaal, 1 Suikerkom dekzel en Schaal, 6 1/2 paar Theegoed en 6 Chocolaadkoppes'. De opbrengst bedroeg f. 34,- Het enig bekende exemplaar van

deze catalogus bevindt zich in de bibliotheek van het Keramiekmuseum Het Princessehof te Leeuwarden.

17. NAKIJKEN BOEK TEGELS

18. H. Nishida, ed., Oranda. European ceramics imported into Japan during the Edo period, tentoonstellingskatalogus Nezu Institute of Fine Arts, Tokyo 1987, nrs. 103-117.
19. Met dank aan Jet Pijzel-Dommisse voor deze informatie.
20. Jet Pijzel-Dommisse, Het Poppenhuis van Petronella de la Court, Utrecht/Antwerpen 1987, p. 40, 44.
21. A. Anoniem, 'Op naar een Museumwet, Overpeinzingen bij een idee', in: Bulletin van de Nederlandsch Oudheidkundigen Bond, VII, januari 1921, pp. 3-15 NAKIJKEN !!

fotoverantwoording:

Amsterdams Historisch Museum: 6

Groninger Museum, Groningen: 8, 10, 11, 13

John Stoel, Haren: 1, 2, 7, 9, 12, 14, 16

Johan van der Veer, Leeuwarden: 15

colophon:

31

copyright C.J.A.Jörg, Haren, 1997

design: Staal & Duiker, Haren

druk:

oplage