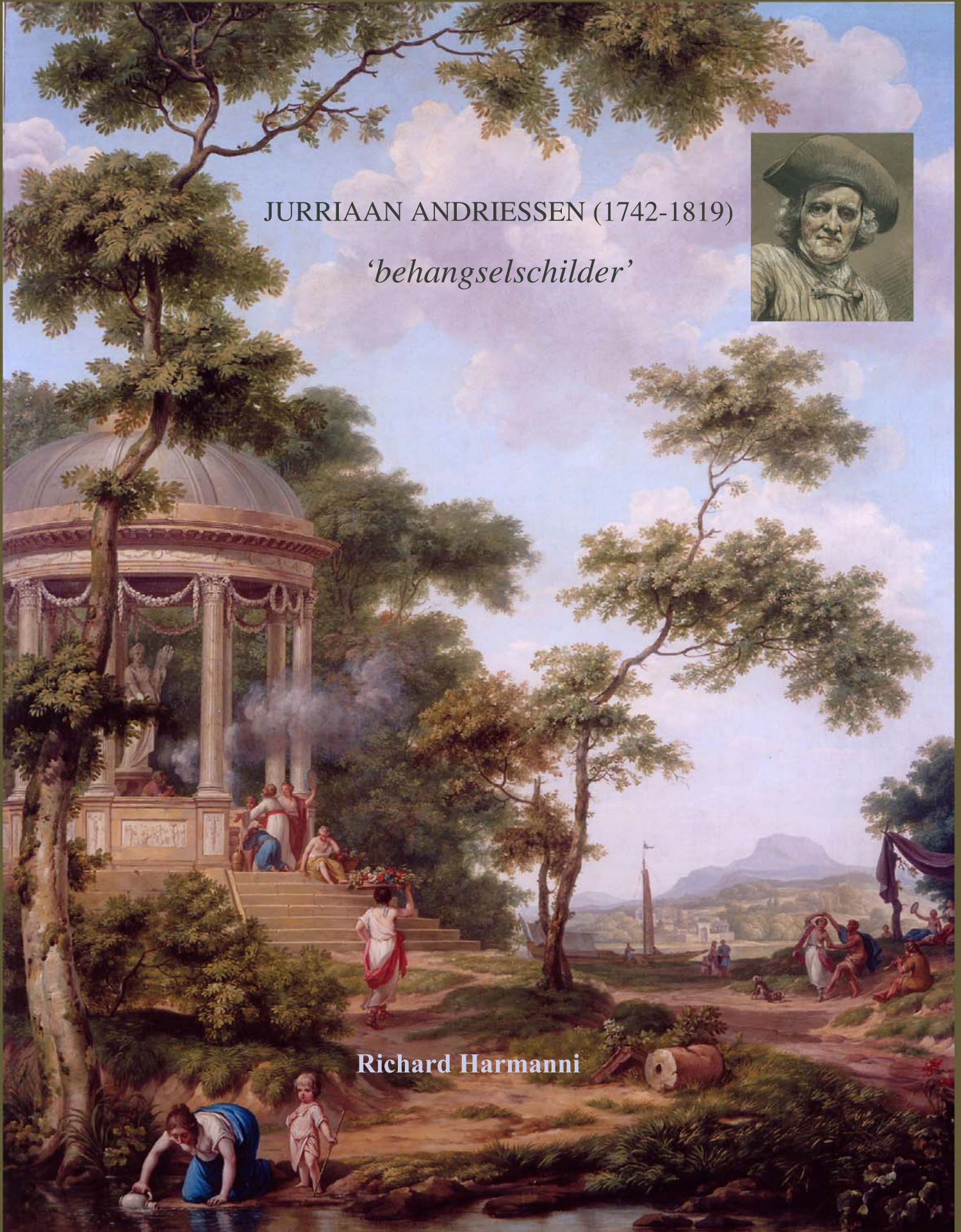


JURRIAAN ANDRIESSEN (1742-1819)

'behangselschilder'



Richard Harmanni

Afbeelding omslag: Jurriaan Andriessen, *Behangsel met arcadisch landschap*, ca. 1780-1790 (Cat.nr D15c), Engeland, Particuliere collectie (met dank aan Agnew's, Londen)

Afbeelding inzet: Jurriaan Andriessen, *zelfportret*, 1798 (afb.46), Amsterdam, KOG

Ontwerp omslag: Caroline Bijvoet

Jurriaan Andriessen (1742-1819) 'behangselschilder'

Proefschrift
ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van de Rector Magnificus Dr. D.D. Breimer,
hoogleraar in de faculteit der Wiskunde en
Natuurwetenschappen en die der Geneeskunde,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op 12 december 2006
klokke 13.45 uur

door

Richard Harmanni
geboren te Assen
in 1962

Promotiecommissie:

promotoren

Prof. dr. C.W. Fock

Prof. dr. E.-J. Sluijter (UvA)

referent

Prof. dr. R.E.O. Ekkart (UU)

overige leden

Prof. dr. A.W.A. Boschloo

Prof. dr. T.M. Eliëns

In liefdevolle herinnering aan mijn vader

Fokko Pieter Harmanni

(*9-7-1923 / † 9-10-2000)

INHOUDSOPGAVE

DEEL I

Voorwoord	9
Inleiding	11
<i>Stand van het onderzoek naar Jurriaan Andriessen; Stand van het onderzoek naar de decoratieve schilderkunst; De bronnen; Doelstelling van dit onderzoek; Onderzoeksmethode; Opbouw van dit proefschrift</i>	
- Noten inleiding	23
1. Leven en werken van Jurriaan Andriessen	
- 1) Achtergrond en gezinssituatie	27
<i>Herkomst van de familie; Het gezin van Christoffel Andriessen en Stijntje Jansen; Schoonfamilie van Jurriaan Andriessen; Het gezin en de woonhuizen van Jurriaan Andriessen</i>	
- 2) Andriessens leertijd en start van zijn loopbaan als kunstenaar	33
<i>Leermeester Antoni Elliger; Leermeester Jan Maurits Quinkhard; Werkzaamheden in diverse behangselateliers; Vorming en artistieke contacten tot zelfstandig meesterschap</i>	
- 3) Werken anders dan decoratieve schilderijen	44
<i>Decors voor de Stadsschouwburg; Schetsen, tekeningen en enkele schilderijen; Topografische tekeningen; De feestdecoraties van 1795</i>	
- 4) Andriessen en de kunsthandel	58
<i>Eigenhandig geannoteerde veilingcatalogi; Agent voor Johann Jacob Faesch te Basel; Kennerschap en schetsen; Enkele contacten zoals die uit de aantekeningen in de veilingcatalogi naar voren komen</i>	
- 5) Ateliernalatenschap	66
- 6) Leerlingen	69
- 7) Leven na 1800	72
<i>Attaque; Zelfportretten; Terugloop van de opdrachten; Privé-academie; Rekesten aan Koning Lodewijk Napoleon en illuminaties; Historieschilderwerken; Diverse projecten; Erefuncties; Kwestie binnen de Stadstekenacademie; Afwijzing lidmaatschap van het Koninklijk Instituut; Maatschappij onder de zinspreuk V.W.</i>	
- Noten hoofdstuk 1	87
2A. Ontstaan en ontwikkeling van de geschilderde behangsels in de Noordelijke Nederlanden, in het bijzonder van de landschapsbehangsels	
- 1) Fenomeen van de geschilderde behangsels	111
<i>Toepassing; Benaming</i>	
- 2) Oorsprong van de geschilderde behangsels	113
<i>Textiele wandbespanningen; Beginperiode van de op groot formaat in olieverf op doek geschilderde wandbespanningen in de Republiek; Wandtapijten, de landschapsverdures; Het italianiserende landschap; De situatie in Zuid-Europa</i>	
- 3) De ontwikkeling van de decoratieve schilderkunst vanaf omstreeks 1670	124
<i>Landschapsbehangsels in de periode 1670-1700; Vogelbehangsels; Gerard de Lairese; Daniël Marot</i>	
- 4) Landschapsbehangsels in de eerste helft van de achttiende eeuw	134
<i>Isaac de Moucheron; Dirck Dalens III; Overige schilders van landschapsbehangsels; Concurrentie van de tapijtweverijen</i>	
- 5) Geschilderde behangsels in de tweede helft van de achttiende eeuw	144
<i>De periode 1750-1770, overgangsfase; Opleving van het italianiserende en het klassiek arcadische landschap; Het inheemse of Hollandse landschap</i>	

2B. De individuele behangselschilder versus de zogenaamde behangselfabrieken	
- 1) Behangselfabrieken	154
- 2) De productie van de geschilderde en bedrukte behangsels	162
- 3) Individuele behangselschilders	164
- Epiloog: Geschilderde behangsels buiten de Republiek	166
- Noten hoofdstuk 2	168
3. Jurriaan Andriessen als behangsel- en decoratieschilder	
- 1) Landschapsbehangsels en behangsels met historieonderwerpen	193
<i>Klassiek arcadische landschappen; Behangsels met historieonderwerpen; Het italianiserende of geïdealiseerde landschap; Zeegezichten; Het inheemse of Hollandse landschap</i>	
- 2) Behangsels met ornamentele schilderijen	212
- 3) Tussen- en zijstukken	214
- 4) Schoorsteen- en bovendeurstukken	216
- 5) Camee-imitaties en onyxen	219
- 6) Thema's in de wanddecoraties en ornamentele behangsels	226
- 7) Gebruikte voorbeelden	228
- 8) Ontwerpproces	230
- 9) Hulplijnen voor het in perspectief weergeven van figuren	238
- 10) Ander decoratief schilderwerk	241
- 11) Onderhoudswerkzaamheden en restauraties	242
- 12) Prijzen die Andriessen ontving voor zijn decoratieve schilderwerk	244
- Noten hoofdstuk 3	246
4. De opdrachtgevers	
- 1) Het identificeren van de opdrachtgevers en het traceren van hun huizen	251
- 2) Bewaard gebleven schilderijen met betrekking tot de opdrachtgevers	254
- 3) Sociale achtergronden van de opdrachtgevers	256
- 4) Familierelaties en andere contacten tussen de opdrachtgevers	259
- 5) Andriessens contacten in het culturele, sociale en politieke leven van de opdrachtgevers	262
- 6) Thematiek in de schilderijen in relatie tot de opdrachtgevers.	266
Noten hoofdstuk 4	270
5. Soort huizen en interieur	
- 1) Inleiding	271
- 2) Geografische verspreiding in Amsterdam	272
- 3) De huizen in Amsterdam waarvoor Andriessen geschilderde behangsels heeft geleverd	273
- 4) Het soort en aantal vertrekken dat Andriessen met behangsels heeft gedecoreerd	274
- 5) Toepassing in het interieur	277
- 6) Ornamentatie	282
- 7) Kleurgebruik bij de betimmeringen	285
- 8) De inrichting van enkele vertrekken	288
- 9) Ruimtelijke werking van Andriessens landschapsbehangsels	290
- Noten hoofdstuk 5	299
Slotbeschouwing	301

DEEL II

Bijlage I

- A) Fragmentgenealogie familie Andriessen 305
- B) Fragmentgenealogie familie Noordziek 307

Bijlage II

- Gegevens over Jurriaan Andriessens opdrachtgevers en hun huizen 308

Bijlage III

- A) Alfabetische lijst van opdrachtgevers met catalogusnummer en adres 379
- B) Topografische lijst van huizen met catalogusnummer en opdrachtgever 381
- C) Lijst van catalogusnummers met adres en opdrachtgever 383

Bijlage IV

Overzichten van de familierelaties tussen de opdrachtgevers

- A) Muller 386
- B) De Groot / Jamin 386
- C) Gildemeester 387
- D) Sander / La Borde / Josèphe 387
- E) Van Lennep / Bakker 388
- F) Cluster: Van Marwijk / Berkfhoff / Scharf / Van Hasselt / Van Staphorst / Van Son 389
- G) Cluster: Alberti / Van Lankeren / Schröder / Ebeling / Matthes 389
- H) Cluster: Alewijn / Elias / Van Ghesel / Hoeufft / Hoof / Muysart 391
- Ha) Elias / Witsen / Hartsinck 393
- I) Fragmentgenealogie: Muilman / Hartsinck 395

Bijlage V

Lijst van veilingen waar Andriessen aanwezig is geweest 397

Bijlage VI

- A) Ateliernalatenschap 405
- B) Boeken en prentwerken in de ateliernalatenschap alfabetisch geordend 413
- C) Boeken en prentseries uit de nalatenschap in combinatie met aankopen op veilingen gerangschikt naar onderwerp 418

Bijlage VII

Leerlingen van Jurriaan Andriessen 424

Gebruikte afkortingen 431

Geraadpleegde archieven 432

Bibliografie 437

Summary 463

Curriculum vitae 466

DEEL III

CATALOGUS

Catalogus van geschilderde behangsels en andere decoratieve interieurschilderingen

- Gesigeneerde of toegeschreven werken (D-nummers)	467
- Afgewezen werken (A-nummers)	503
- Twijfelachtige toeschrijving (B-nummer)	505
- Vermeldingen van werk in de stijl van Andriessen zonder datering, afbeelding of herkomstgegevens (C-nummers)	505

Catalogus van ontwerpen voor decoratieve interieurschilderingen

- Ontwerpen in de periode 1767-1775 (T1-T12)	507
- Ontwerpen met opdrachtgevers te dateren rond 1770 (T13-T18)	511
- Ontwerpen in de periode 1770-1780 (T19-T48)	514
- Ontwerpen voor kamers, voor wanden of voor een gedeelte daarvan in de periode 1780-1790 (T49-T61)	537
- Ontwerpen voor behangselvakken in de periode 1780-1790 (T62-T69)	545
- Ontwerpen voor wanddecoraties in de periode 1780-1790 (T70-T78)	549
- Ontwerpen met opdrachtgevers en/of redelijk nauwkeurig te dateren in de periode 1781-1790 (T79-T116)	552
- Ontwerpen voor behangselvakken in de periode 1790-1800 (T117-T122)	585
- Ontwerpen voor wanddecoraties in de periode 1790-1800 (T123-T130)	589
- Ontwerpen met opdrachtgevers en/of redelijk nauwkeurig te dateren in de periode 1791-1800 (T131-T158)	592
- Ontwerpen te dateren vanaf 1800 (T159-T165)	618

DEEL IV

ALBEELDINGEN

Toelichting bij de afbeeldingen van hoofdstuk 1	I
Toelichting bij de afbeeldingen van hoofdstuk 2	IX
Toelichting bij de afbeeldingen van hoofdstuk 3	XVII
Toelichting bij de afbeeldingen van hoofdstuk 5	XIX
Toelichting bij de aanvullende afbeeldingen van de catalogus van decoratieve interieurschilderingen	XX
Toelichting bij de aanvullende afbeeldingen van de catalogus van ontwerpen	XXII
Afbeeldingen bij hoofdstuk 1	XV
Afbeeldingen bij hoofdstuk 2	LI
Afbeeldingen bij hoofdstuk 3	LXXXVI
Afbeeldingen bij hoofdstuk 5	XCI
Afbeeldingen bij de catalogus van decoratieve interieurschilderingen	XCIX
Afbeeldingen bij de catalogus van ontwerpen voor decoratieve interieurschilderingen	CXXXIX

Voorwoord

Een doctoraalscriptie over de stijlkamers die tot 1976 waren opgesteld in het Stedelijk Museum van Amsterdam confronteerde mij voor het eerst met het werk van de Amsterdamse behangselschilder Jurriaan Andriessen. Eén van de zeven daarin besproken betimmeringen bevat van zijn hand een prachtige serie geschilderde behangsels met Hollandse landschappen. Op suggestie van Willemijn Fock ging ik in het Rijksprentenkabinet op zoek naar de ontwerpen voor dit ensemble. Deze heb ik toen niet gevonden. Wel stuitte ik op een aantal tekeningen die onmiskenbaar bestemd zijn geweest voor een andere stijlkamer uit het Stedelijk Museum. Het betreft een mahoniehouten zaal uit de jaren veertig van de achttiende eeuw, die afkomstig is uit het in 1896 afgebroken huis Keizersgracht 187. Blijkens het opschrift waren de behangsels besteld door Jan de Groot, die sinds 1781 eigenaar van het pand was. Vóór de herplaatsing van de betimmering in het museum waren de behangsels al lang verdwenen. Na deze vondst wilde ik mij meer in Andriessen verdiepen. Bekend zijnde met Starings publicatie over Jacob de Wit en diens vermelding dat Andriessen één van de belangrijkste behangselschilders van de tweede helft van de achttiende eeuw was geweest, had ik de illusie dat er ook wel een monografie over Andriessen zou zijn verschenen. Hierin kwam ik echter bedrogen uit. Afgezien van vermeldingen in de kunstenaarslexica, bestonden er alleen twee artikelen van Jan Knoef uit de jaren veertig van de twintigste eeuw. Een groot deel van de inhoud van deze artikelen is inmiddels achterhaald, omdat de dagboektekeningen, die met name Knoefs interesse hadden, tegenwoordig aan Jurriaans zoon Christiaan worden toegeschreven. Al snel vatte ik het plan op om in dit ontbreken verandering te brengen. Door enthousiaste reacties van collega's werd ik in mijn plan gesterkt. De bruikbaarheid van het onderwerp werd ook ingegeven door het feit dat niet alleen in het Rijksprentenkabinet maar ook in het Gemeentearchief van Amsterdam een enorme hoeveelheid getekende ontwerpen al jaren lag te wachten op onderzoek.

In eerste instantie trof mij in Andriessens ontwerpen de vlotte tekenstijl. Daarnaast maakte de vondst van de tekeningen voor Keizersgracht 187 mij enthousiast. Misschien zouden er meer opdrachtgevers te traceren zijn; op veel tekeningen worden namen vermeld. Toen ik ter voorbereiding van het onderzoek een beeld wilde vormen van Andriessens plaats in de traditie, drong het pas goed tot mij door hoe weinig de decoratieve schilderkunst tot dan toe was onderzocht. Met de constatering van dit hiaat, groeide steeds meer de overtuiging dat ik met de behangselschilder Jurriaan Andriessen een bijzonder nuttig en interessant onderwerp bij de hand had. Een aanstelling als AIO in de jaren 1993-1997 bij de afdeling kunstnijverheid van de opleiding kunstgeschiedenis aan de Universiteit Leiden maakte het mogelijk dit onderzoek aan te vatten.

Op deze plaats wil ik een woord van dank uiten aan alle instellingen en personen die op de een of andere wijze een bijdrage hebben geleverd aan de totstandkoming van dit proefschrift. In de eerste plaats richt mijn dank zich tot het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te 's-Gravenhage (RKD), waar ik sinds 1 september 2001 als coördinator belast ben met de uitvoering van het project *Inventarisatie decoratieve interieurschilderingen in Nederland (1600-1940)*. De werkzaamheden aan dit project, dat eind 1998 startte met een vooronderzoek van zes maanden, zijn vooral zeer vruchtbaar gebleken voor het inzicht in de ontwikkeling van de geschilderde behangsels. Naast inhoudelijk profijt heb ik ook veel praktische ondersteuning van het RKD ondervonden, niet in het minst vanwege het feit dat het vermenigvuldigen van de talrijke afbeeldingen hier kon plaatsvinden, waarmee het RKD een belangrijk deel van de drukkosten van het proefschrift voor zijn rekening heeft genomen. De praktische ondersteuning van het RKD bestond tevens uit het beschikbaar stellen van fotografisch materiaal. In dit kader dient Henk Platenburg, hoofd van de afdeling fotografie, in het bijzonder vermeld te worden. Hij is niet alleen van groot belang geweest voor de

verwerking en waarborging van de kwaliteit van het fotografeerwerk ten behoeve van het eerdergenoemde inventarisatieproject, maar hij stond ook altijd klaar om gehoor te geven aan mijn specifieke wensen ten behoeve van dit proefschrift. Ook de Rijksdienst voor de Monumentenzorg te Zeist (RDMZ, sinds 1 november 2006 opgegaan in de Rijksdienst voor Archeologie, Cultuurlandschap en Monumenten) heeft een grote rol gespeeld bij de illustraties van dit proefschrift. Als medeopdrachtgever en initiator van het inventarisatieproject had de RDMZ de niet geringe taak op zich genomen om het fotografeerwerk op locatie te verrichten. In het kader hiervan zijn tevens veel van Andriessens decoratieve schilderijen op professionele wijze op de gevoelige plaat vastgelegd. Met genoegen denk ik terug aan de prettige samenwerking met Paul van Galen, coördinator van de fotografie, Chris Booms, Jan van Galen, Kris Roderburg en Margaretha Svensson. Zij hebben allen een belangrijke bijdrage geleverd aan het beeldmateriaal in dit proefschrift.

Het Kunsthistorisch Instituut en het Prentenkabinet te Leiden dank ik voor de diensten en faciliteiten die ik heb genoten in de periode toen ik hier werkzaam was. Voorts wil ik mijn erkentelijkheid betuigen aan het Rijksprentenkabinet en aan het Gemeentearchief van Amsterdam, met name de Topografische Atlas, als beheerders van het merendeel van het getekende oeuvre van Jurriaan Andriessen. Voor het (archief)onderzoek heb ik vele uren in de studiezalen van beide instellingen doorgebracht. Tevens vermeld ik hier graag het Amsterdams Historisch Museum, het Museum Van Loon, het Universiteitsmuseum Amsterdam alsmede de Fondation Custodia in Parijs.

Dank gaat vanzelfsprekend uit naar de eigenaren en gebruikers van de huizen welke ik soms meerdere keren in het kader van het onderzoek voor dit proefschrift heb mogen bezichtigen. Van de velen die mij verder persoonlijk hebben geholpen wil ik hier, afgezien van de in de noten vermelde personen, in het bijzonder noemen: drs. Jan Dröge, drs. Charles Dumas, Bert Jonker, F. Hendriks, drs. Michiel Jonker, dr. Eloy Koldewij, dr. J.W. Niemeijer, drs. Gusta Reichwein, drs. Robert-Jan te Rijdt en Martin Riley. Julian Agnew wil ik bedanken voor de foto's die hij van een serie behangsels in een Engelse particuliere collectie beschikbaar stelde en waarvan er een als zeer representatief voor Andriessens oeuvre nu ook op de omslag van dit proefschrift prijkt. Van alle vrienden die mij behalve moreel ook met daad hebben gesteund, gaat mijn speciale dank uit naar Ruben Abeling, Caroline Bijvoet, Steven Coene, Jan Maarten de Booij en Henry Jelsma. Zonder deze instellingen en personen had dit proefschrift nooit zijn huidige vorm gekregen.

Inleiding

De schilder Jurriaan Andriessen geniet bij het grote publiek weinig bekendheid. Als de naam al een associatie oproept, dan is dat eerder die van de twintigste-eeuwse componist met dezelfde naam. Door de naamsovereenkomst en het gegeven dat de componist Jurriaan Andriessen (1925-1996) afkomstig is uit een familie die zich op artistiek terrein gedurende meerdere generaties verdienstelijk heeft gemaakt, zou men verwachten dat er een familierelatie bestaat met de achttiende-eeuwse Andriessen. Hoewel mej. I.H. van Eeghen in 1964 ook deze veronderstelling uitte, is dit niet het geval.¹ De achttiende-eeuwse Andriessens waren luthers, terwijl de huidige kunstenaarsfamilie van origine rooms katholiek is. Nu hoeft dit niet doorslaggevend te zijn. Wel dat de tak van de vader van de achttiende-eeuwse Jurriaan is uitgestorven. Evenmin kon worden aangetoond dat diens broers mannelijke nakomelingen hebben voortgebracht (bijlage I.A). Navraag bij de zuster van de in 1996 overleden componist bevestigde tenslotte dat er op geen enkele wijze een familierelatie bestaat. De componist dankt zijn voornaam aan een vernoeming naar de grootvader van moederszijde. De naamsovereenkomst berust dus louter op een toevalligheid. Tot zover de beantwoording van de voor de hand liggende vraag, die vaak gesteld wordt in relatie tot de behangschilder Jurriaan Andriessen.

De relatieve onbekendheid van de schilder Jurriaan Andriessen heeft te maken met het feit dat hij zich voornamelijk heeft beziggehouden met decoratieve schilderijen en in het bijzonder met geschilderde behangsels. Het aantal losse schilderijen dat hij heeft gemaakt, valt hierbij volledig in het niet. De wereld van de decoratieve schilderkunst, voor zover ter plekke bewaard, speelt zich af achter de gesloten deuren van particuliere gebouwen. Datgene wat in musea terecht is gekomen, ligt voor het merendeel opgeslagen in depots. Onbekend maakt onbemind en zoals zal blijken, geldt dat niet alleen voor het werk van Andriessen, maar voor de decoratieve schilderkunst in het algemeen.

Stand van het onderzoek naar Jurriaan Andriessen

Toen Andriessen in 1819 overleed had hij als kunstenaar nog steeds een grote reputatie. Mede door het feit dat hij spoedig werd opgenomen in de kunstenaarslexica, bleven zijn naam en zijn werk in een kleine kring van kunstkenner bekend.² In de jaren veertig van de twintigste eeuw schonk Jan Knoef wat meer aandacht aan Andriessen door twee artikelen over hem te publiceren. Het ene was min of meer een aanzet tot een monografie, maar telt als onderdeel van een bundel kunsthistorische opstellen amper twintig pagina's.³ Het andere artikel was overwegend gewijd aan de dagboektekeningen, die nu tot het werk Jurriaans zoon Christiaan worden gerekend.⁴ Deze meer dan zeventien honderd dagboekbladen, die tot 1899 in bezit waren gebleven van Jurriaans achterkleinzoon Coenraad Baarslag, kwamen in 1903 tezamen met enkele tekeningen van andere leden van de familie Andriessen onder de hamer.⁵ Omdat Christiaan in die tijd in tegenstelling tot zijn vader nauwelijks bekend was, zijn de signaturen van de dagboekbladen opzettelijk vervalst en werden deze verkocht als werk van Jurriaan.

De dagboekbladen zijn voor Knoef dé aanleiding geweest voor een studie naar Andriessen. Knoef was onder meer getroffen door de fascinerende licht-donker werkingen en de soms verbluffende weergave van de atmosfeer. Onhandigheden in de anatomie van figuren en de onvolkomenheden in perspectief verklaarde Knoef door de verlamingsverschijnselen ten gevolge van Jurriaans attaque in 1799. Met de in Knoefs ogen originele tekenstijl had de kunstenaar van de nood een deugd gemaakt en was hij mede daardoor zijn tijd ver vooruit. In de tekeningen, die een boeiend beeld geven van het dagelijks leven in het begin van de negentiende eeuw, is de hoofdrolspeler echter een slanke jonge man die met zijn grappen en humoristisch commentaar volop in het leven staat. Dit is in tegenspraak met het beeld dat men zou hebben van een kunstenaar van over de zestig die bovendien sukkelde met zijn gezondheid.

Van Eeghen werd hierdoor achterdochtig. In 1963 vond zij de verklaring toen zij erin slaagde het geheimschrift van een op 12 juli gedateerd blad te ontcijferen "mijn vaders verjaardag oud vier en zestig jaar".⁶ Nu bleek dat de veel jongere Christiaan de maker was, pasten de personages en historische gegevens veel beter in elkaar. In het volgende jaar publiceerde Van Eeghen in het *Maandblad Amstelodamum* maar liefst elf artikelen over de dagboektekeningen en het leven van de Andriessens in die jaren (1805-1808).⁷ Een tentoonstelling over de dagboekbladen in 1983 ter gelegenheid van het 125-jarig bestaan van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap en het tegelijkertijd verschenen rijk geïllustreerde boekwerk hebben Christiaans reputatie voorgoed gevestigd.⁸ Het getekende oeuvre van Jurriaan was door Van Eeghens ontdekking niet alleen voor meer dan de helft gereduceerd, ook kwam hij wat betreft bekendheid in de schaduw te staan van Christiaan.⁹ Zonder de kwaliteit te willen aanvallen van dit tegenwoordig ook als ego-document zeer gewaardeerde dagboek, krijgt de waardering in mijn ogen een scheve verhouding; Jurriaan is in feite een veel begaafdere en productievare kunstenaar geweest dan Christiaan. De dagboektekeningen zijn immers Christiaans enige substantiële artistieke bijdrage. Bovendien zijn ze voornamelijk vervaardigd voor de privé-sfeer. Het gewijzigde inzicht omtrent de dagboektekeningen doet evenwel niets af aan Knoefs onderzoek naar de biografische gegevens van de Andriessens. Deze zijn nog steeds geldend en zijn ook voor dit onderzoek van grote waarde geweest.

De door Knoef gepresenteerde inzichten omtrent de dagboekbladen werden volledig gedeeld door G.H. Kurtz en C. Veth in twee korte artikelen uit respectievelijk 1943 en 1949.¹⁰ Andriessens behangsels werden in 1953 voor het eerst serieus onder de aandacht gebracht in een artikel van Th.H. Lunsingh Scheurleer.¹¹ Aanleiding was een legaat aan het Rijksmuseum van een betimmering met arcadische landschappen in de zaal van Herengracht 524. De erfplaatster had bepaald dat het bewuste ensemble ter plekke bewaard moest blijven. Een jaar later kwam Scheurleer met een kort bericht waarin hij vermeldt dat ook in Keizersgracht 704 een ensemble van Jurriaan Andriessen te vinden is.¹² De noodzaak van deze mededeling zal zijn ingegeven door het feit dat de laatstgenoemde zaal evenals die van Herengracht 524 niet voorkomt in het Amsterdamse deel van *Voorloopige Lijst der Nederlandsche Monumenten van geschiedenis en kunst*.¹³ In 1957 verscheen er van R. Meischke een artikel over Oudezijds Voorburgwal 316 waarin hij de ter plekke bewaard gebleven behangsels in de zijkamer kort behandelt.¹⁴ Hoewel deze behangsels geen signatuur dragen, worden ze in de *Voorloopige Lijst* aan Andriessen toegeschreven hetgeen Meischke onderschreef.¹⁵ Hij wees in dit artikel ook op de familierelaties tussen de opdrachtgever, Pieter van Ghesel, met die van Herengracht 524 en van Keizersgracht 704. Het is zeer uniek dat de drie kamers die alle door leden van dezelfde familie besteld werden, ter plekke bewaard zijn gebleven. Dit gegeven was in 1988 voor Cornelia Stapper, studente kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit, aanleiding tot een nader onderzoek naar Andriessen.¹⁶ In haar doctoraalscriptie werd voor het eerst een poging gedaan de behangsels van Andriessen in kaart te brengen. Ook heeft Stapper de ontwerpen van Andriessen bestudeerd, met als belangrijkste resultaat een bijlage met namen van opdrachtgevers zoals die door haar uit de opschriften werd gelezen. Binnen de reikwijdte van het onderzoek dat zich toespitste op de drie ensembles, waren verregaande conclusies niet mogelijk. Archiefonderzoek heeft niet plaatsgevonden, de gegevens over de opdrachtgevers zijn alleen gebaseerd op literatuuronderzoek.

Kort voor het afronden van de scriptie door Stapper, had Ellen Fleurbaay op basis van de schetsen van Andriessens leerling Ruytenschildt de ter plekke bewaard gebleven behangsels in Herengracht 386 aan de vergetelheid ontrukkt.¹⁷ In 1990 schreef Koen Ottenheim een monografie over dit huis. De gesigioneerde behangsels kregen hierin, als één van de fraaiste onderdelen van het interieur, relatief veel aandacht.¹⁸ De schetsen van Ruytenschildt worden overigens niet genoemd. Als relatiegeschenk van de eigenaar, het Effectenkantoor Philips & de Graaff b.v., met een beperkte oplage, heeft deze publicatie weinig verspreiding gekregen.

Anders is dit met de twee Amsterdamse grachtenboeken die in 1991-1992 onder redactie van Spies zijn uitgegeven. Hierin worden echter alleen de eerder genoemde behangsels in de huizen van de familie Van Ghesel behandeld.¹⁹ Afgezien van deze publicaties verdient die van C.J. de Bruyn Kops uit 1965 over de kunstverzamelaar Jan Gildemeester Jansz. vermeld te worden. Gildemeester had in 1792 in zijn huis Herengracht 475 een aantal behangsels door Andriessen laten toevoegen aan een ensemble van Isaac de Moucheron uit de jaren dertig van de achttiende eeuw. Het waren niet zozeer de behangsels die hierin besproken werden als wel Andriessens contacten met de verzamelaar.²⁰

Tot zover de stand van zaken omtrent het onderzoek naar Andriessens geschilderde behangsels en vermeldingen hiervan in de literatuur. Na Van Eeghens ontdekking, dat Christiaan de tekenaar is van de dagboekbladen, ging men het getekende oeuvre van Jurriaan, in het bijzonder die van zijn ontwerpen, meer op de waarde schatten. De groeiende interesse voor de Nederlandse kunsten van de achttiende eeuw speelde hierbij ook een rol. Ironisch genoeg waren het twee reizende tentoonstellingen door de Verenigde Staten in de jaren zeventig waar voor het eerst de getekende ontwerpen van Andriessen serieus onder de aandacht werden gebracht. Zo werd in 1971-1972 een ontwerp voor een schoorsteenwand getoond op de tentoonstelling *Dutch Masterpieces from the Eighteenth Century*.²¹ Twee andere ontwerpen en twee van Andriessens behangsels waren in 1976-1977 te zien op de tentoonstelling *The Dutch Republic in the Days of John Adams*.²²

In ons land begon de belangstelling voor de achttiende eeuw pas in de jaren tachtig goed merkbaar te worden door het verschijnen van tal van publicaties. Hierdoor komen ook meer gegevens over Andriessens leven aan het licht. Zo kwam Zappey in 1983 met een artikel waarin nader wordt ingegaan op het verloop van het rekest dat Andriessen in 1806 had ingediend bij koning Lodewijk Napoleon.²³ Niemeijer wees in 1987 in zijn artikel over *Pax Artium Nutrix* op Andriessens lidmaatschap van dit genootschap.²⁴ In hetzelfde jaar verscheen het resultaat van Grijzenhouts onderzoek naar de *Patriotse en Bataafse feesten* waarin ruim aandacht werd besteed aan Andriessens aandeel in de feestdecoraties in 1795.²⁵ Ook wist Grijzenhout enkele tot dan toe vrijwel onbekende tekeningen aan Andriessen toe te schrijven.

Vanaf het eind van de jaren tachtig werden er steeds meer gegevens gepubliceerd die Andriessens artistieke talent en tekenkunstige kwaliteiten onderstrepen. Een belangrijk moment is vooral de in 1989 georganiseerde tentoonstelling over het neoclassicisme in Nederland. In de begeleidende catalogus wordt uitgebreid aandacht besteed aan de tekenkunst in die periode en komt Andriessens werk hierin ruim aan bod. De getoonde tekeningen en de bijdrage van Michiel Jonker en Michiel Kersten in deze catalogus leverden verrassend nieuwe inzichten in het werk van Andriessen.²⁶ Op de tentoonstelling waren onder meer tekeningen te zien uit de Verzameling Van Eeghen. Deze op artistieke kwaliteit gerichte Amsterdamse atlas was in 1980 door de mej. Van Eeghen aan het Gemeentearchief in bruikleen gegeven. Acht jaar later verscheen een catalogus waarvoor alle tekeningen grondig waren onderzocht. Wat betreft Andriessens ontwerpen voor decoratieve schilderijen werden voor het eerst de opdrachtgevers nader onderzocht en trachtte men te achterhalen voor welke panden de ontwerpen (eventueel) waren bestemd.²⁷ Bij de behandeling van de andere tekeningen in deze unieke Amsterdamse atlas kwamen eveneens verrassende resultaten naar boven. Met betrekking tot Andriessen geldt dit voor het eerdergenoemde schetsboekje van Ruytenschildt. Dit gaf inzicht in een aantal onbekende opdrachten.²⁸ Interesse voor de opdrachtgevers en de bestemming van de ontwerpen kwam ook naar voren in Niemeijers catalogus van de tentoonstelling over *Hollandse aquarellen in de 18de eeuw*.²⁹ Op deze tentoonstelling werden ook andere tekeningen van Andriessen getoond. Daarnaast stond de catalogus bol van nieuwe gegevens als gevolg van Niemeijers jarenlange onderzoek naar de Nederlandse kunsten in de achttiende-eeuw. Een jaar later presenteerde Niemeijer zijn onderzoek naar de zaalstukken van Jacques de Roore in Keizers-

gracht 542.³⁰ Bij het lokaliseren van deze zaalstukken speelden de schetsen van Andriessen een belangrijke rol.

Stand van het onderzoek naar de decoratieve schilderkunst

In 1997 organiseerde het Rijksmuseum onder de titel *Langs Velden en Wegen* een tentoonstelling over de verbeelding van het landschap in de achttiende- en negentiende eeuw. Gezien de periode werd onvermijdelijk aandacht besteed aan geschilderde behangsels. Voor de gelegenheid had men één van de schilderijen in de zaal van Herengracht 524 uitgenomen en tentoongesteld.³¹ Vooral wanneer men bekend is met de situatie ter plaatse, blijkt een dergelijke presentatie een ontluisterende onderneming. Men kan de kwaliteit en charme van geschilderde behangsels alleen op volle waarde schatten in samenhang met het totale ensemble, inclusief de ruimte waarvoor het is gemaakt. Dat de uit hun context gehaalde behangsels door het publiek niet geheel werden begrepen, blijkt uit het volgende citaat uit Bas Roodnats recensie in N.R.C. Handelsblad van 5 december 1997: "Direct teruggrijpend op Hendrick Avercamp en Aert van de Neer is een schitterend winterlandschap met ijspret van Hendrik Willem Schweickhardt, een achttiende-eeuwer die veel gevraagd was als maker van de zogenaamde behangselschilderijen. Dat wil zeggen dat de gegoede burgerij schilderijen ter grootte van hun muren liet maken en zodoende de natuur, het landschap in huis haalde. Een natuur in Italianiserende trant. Bossen met bomen als kathedralen, in de diepte tussen het struweel piepkleine mensjes die picknicken of op een paard rijden. De tentoonstelling laat enkele van deze werken zien. Indrukwekkend maar toch benauwend om tussen te wonen. De mode heeft dan ook niet zo lang geduurd." Afgezien van het feit dat het oordeel over de behangsels bekeken is door de bril van iemand uit de moderne tijd, blijkt de recensent slecht geïnformeerd over het verschijnsel van de behangselschilderkunst. Men kan een mode die maar liefst een anderhalve eeuw heeft geduurd moeilijk afdoen als een kortstondige gril. Hieruit blijkt eens en te meer dat men tot op heden nauwelijks op de hoogte is van het bijzondere fenomeen van Nederlandse geschilderde behangsels, waarin vooral het landschap een zeer belangrijke rol speelde.

Onze kennis ten aanzien van de decoratieve schilderkunst en geschilderde behangsels is zeer beperkt omdat slechts een fractie van deze bloeiende kunstvorm over is. Vooral in de achttiende eeuw zijn geschilderde behangsels in ons land in ontelbare huizen toegepast. Wat er tot in de eerste helft van de negentiende eeuw verdween, was meestal een gevolg van het continue proces in smaakverandering. Toen er in de tweede helft van de negentiende eeuw een lucratieve handel ontstond in interieuronderdelen nam de ontmanteling van historische interieurs een hoge vlucht. Een en ander had eveneens te maken met het feit dat de panden in de oude binnensteden hun woonfunctie verloren en in gebruik werden genomen door bedrijven en kantoren. Oude wandbespanningen werden voor de nieuwe functie niet geschikt geacht. Wat niet door de voormalige bewoners werd meegenomen naar hun nieuwe villa's langs de rand van de stad of in luxueuze tuindorpen als Bloemendaal en Wassenaar, kwam op de veiling of werd onderhands verkocht. Hierdoor is veel naar het buitenland verdwenen. Daar dit proces zich vooral in de particuliere sfeer voltrok, kon de verkwanseling van dit onbekende maar bijzondere cultuurgoed ongemerkt plaatsvinden. Daar interieurs bij het opstellen van de *Voorloopige Lijst* van monumenten een stiefkindje waren, is men aan het merendeel ervan voorbij gegaan, zodat veel interieurs in de anonimiteit bleven. Staring, pionier op het gebied van het onderzoek naar de Nederlandse kunst in de achttiende eeuw, heeft reeds in 1935 op deze lakse houding gewezen: "Terwijl het publiek opgewonden werd zodra bijvoorbeeld de naam Rembrandt genoemd werd, heeft men uiterst gemodereerd een zeer belangrijk deel van ons artistiek erfgoed zien aftakelen en verknoeien of versjacheren naar minder bevooroordeelde landen".³² De decoratieve schilderkunst bevond en bevindt zich nog steeds in een problematische positie. Als onderdeel van interieurdecoratie lieten de schilderkunstige specialisten het veelal links liggen, terwijl het kleine aantal interieurdeskundigen dit tot het terrein van de schilderkunst rekende en

daardoor de handen er niet aan wilde branden. In feite is Staring de eerste en lange tijd de enige geweest die het belang van dit cultuurgood heeft ingezien. Na Starings baanbrekende publicatie over de achttiende-eeuwse Hollandse kunsten, die velen de ogen opende, bood zijn nog steeds gezaghebbende monografie over Jacob de Wit uit 1958 de mogelijkheid dieper op de decoratieve kunsten in te gaan. Daar De Wit zich vooral met plafondstukken en grisailles heeft beziggehouden, bleef de behandeling van de landschapsbehangsels in de inleiding beperkt. Wel onderstreepte Staring de belangrijke rol van Jurriaan Andriessen, zonder hier overigens verder op in te gaan.

Staring, die in zijn eerdergenoemde publicatie over Nederlandse kunst in de achttiende eeuw een aparte paragraaf wijdde aan de decoratieve kunsten, wees erop dat de geschilderde behangsels meestal speciaal op maat voor een bepaald vertrek vervaardigd werden en dat de kunstenaar bij ieder doek rekening hield met de werking van het daglicht dat via de ramen naar binnen viel. Decoratieve schilderijen kan men dan ook alleen in originele context op volle waarde schatten. Indien men zo'n vertrek overbrengt naar een museum, gaat veel van het oorspronkelijke karakter verloren. Wat er gebeurt met het presenteren van een behangsel als los schilderij, is hierboven reeds uiteengezet. De kwaliteit van de decoratieve schilderijen is alleen te bepalen in relatie tot het interieur waarvoor zij gemaakt zijn. De decoratieve schilderkunst vergelijken met de "Artes Majores" is op voorhand een ongelijke strijd. Deze fout heeft men in het verleden maar al te vaak gemaakt.

Sinds Staring is de belangstelling voor de decoratieve kunsten en de behangselfabrieke kunst mondjesmaat gegroeid. Hoewel J.W. Niemeijer reeds in 1973 de urgentie van een inventarisatie van decoratieve schilderijen aan de orde stelde in één van de stellingen behorende bij zijn proefschrift over Cornelis Troost³³, is dit pas in 2001 van de grond gekomen. Onderzoek heeft tot voor kort slechts geresulteerd in een aantal deelstudies per streek, stad, kunstenaar, fabriek of een ensemble. Ch. Dumas heeft in zijn artikel over de decoratieve schilderijen in Prinsessegracht 27 te Den Haag in 1988 een stand van zaken gegeven van wat er op dit gebied tot dan toe was gepubliceerd.³⁴ De belangrijkste hierin genoemde publicaties over de situatie in een bepaalde stad zijn die over Leiden en Haarlem.³⁵ Wat betreft kunstenaars leverden het artikel over Gerard de Lairesse door D.P. Snoep en dat over Hendrik Willem Schweickhardt door E.J. Sluijter veel nieuwe inzichten.³⁶ De Amsterdamse behangselfabrikanten zijn door S.A.C. Dudok van Heel op basis van archiefbescheiden onderzocht.³⁷ Voorts gaven het goed bewaarde en omvangrijke archief van de Hoornse behangselfabriek alsmede de ontwerptekeningen die zij gebruikte aanleiding tot enkele studies, zoals die van I. de Loos-Haaxman in 1961 en die van Hendriekje Bosma in 1985.³⁸ Van de belangrijkste publicaties die sinds 1988 zijn verschenen dienen die over Egbert van Drielst door Bert Gerlagh en Eveline Koolhaas-Grosfeld en het artikel van Dumas in de catalogus van de tentoonstelling over de gebroeders Van Strij vermeld te worden.³⁹ In beide werken is ruimschoots aandacht besteed aan de decoratieve schilderijen van deze kunstenaars. In 1996 verscheen de dissertatie van Nina Wedde over Isaac de Moucheron.⁴⁰ Hoewel hierin ook aandacht wordt besteed aan diens decoratieve oeuvre blijft dit gedeelte helaas steken in een opsomming, mede door het feit dat in betrekking tot de opdrachten geen archiefonderzoek is verricht. De in deze studie gepresenteerde ontwikkeling van de decoratieve schilderkunst in het algemeen is alleen op literatuuronderzoek gebaseerd, waardoor deze ook niet verder komt dan een opsomming, met een groot aantal storende fouten die vermoedelijk voor een deel hun oorzaak vinden in de gebrekkige beheersing van het Nederlands door de auteur.

De aard en de reikwijdte van de hierboven genoemde publicaties, in het bijzonder bij degene waarin één kunstenaar centraal stond, bood meestal niet de mogelijkheid diens plaats in de traditie grondig uit te diepen. Enerzijds omdat een diepgaand overzicht in de ontwikkeling van de decoratieve schilderkunst en in het bijzonder die van de landschapsbehangsels tot nu toe ontbreekt en anderzijds omdat het decoratieve werk van de eerdergenoemde kunstenaars

onderdeel uitmaakt van een omvangrijker oeuvre. Wat betreft het laatste ligt de situatie bij Andriessen anders; zijn geschilderde oeuvre bestaat voornamelijk uit decoratieve schilderijen. Afgezien van de hiertoe vervaardigde ontwerpen, bestaat het merendeel van zijn overige werk uit tekeningen, waarvan een groot deel indirect ten dienste stond van zijn decoratieve schilderijen.

De bronnen

Zoals gezegd is er van de geschilderde behangsels zeer weinig overgebleven. Het oeuvre van Andriessen vormt hierop geen uitzondering. Er zijn slechts zes complete kamerbehangsels en een paar kleinere werken van zijn hand *in situ* bewaard gebleven. Verder zijn er vier ensembles in Nederlandse musea en één in een buitenlands museum terecht gekomen. Andriessen heeft daarentegen een enorme hoeveelheid tekeningen nagelaten. Op dit moment is van zo'n 490 stuks de verblijfplaats bekend. De meeste bevinden zich in Nederlandse collecties, slechts veertien zijn voor zover bekend in het buitenland terecht gekomen. Het merendeel van de tekeningen is in bezit van twee Amsterdamse collecties: het Rijksprentenkabinet met 234 en het Gemeentearchief met 140 tekeningen. Van de bijna 490 tekeningen zijn 296 aan te merken als ontwerpen voor decoratieve schilderijen. Het merendeel van deze getekende ontwerpen, 261 stuks zijn *en bloc* in de twee eerdergenoemde Amsterdamse collecties bewaard gebleven. De resterende 35 ontwerpen zijn verspreid geraakt over diverse andere verzamelingen in Nederland. Slechts enkele getekende ontwerpen zijn in buitenlandse verzamelingen terecht gekomen. Het feit dat de ontwerpen zo geconcentreerd bijeen zijn gebleven en het gegeven dat vele de naam van een opdrachtgever dragen, maakt dit werk bij uitstek geschikt voor een diepgaande reconstructie van Andriessens decoratieve oeuvre.

Een groot deel van de ontwerpen in het Rijksprentenkabinet bevindt zich in een negentiende-eeuws album met leren band. Dit zogenaamde Album Godefroy is afkomstig uit de collectie van de Amsterdamse architect Abraham Nicolaas Godefroy (1822-1899). Kort voor zijn overlijden schonk hij zijn bouwkundige bibliotheek aan het Rijk.⁴¹ Deze werd toen ondergebracht in de bibliotheek van het Rijksmuseum. Tot deze schenking behoorde het bewuste album met tekeningen van Andriessen, dat tegenwoordig 109 tekeningen van Andriessen bevat.⁴² Hiervan zijn er 88 aan te merken als ontwerpen voor decoratieve schilderijen: 67 voor behangsels en 21 voor wanddecoraties. Dit laatste is een verzamelnaam die ik hanteer voor kleinere decoratieve schilderijen zoals schoorsteen- en bovendeurstukken. In de loop der tijd zijn enkele van de tekeningen in het album losgeraakt of verwijderd en tussen de losse tekeningen in een van de vijf dozen opgeborgen.⁴³ Kort na de verwerving is het album vanaf blad 89 aangevuld met een serie van 22 tekeningen die in 1898 als anoniem werk op een veiling waren aangekocht maar die nu worden toegeschreven aan Abraham van Strij.⁴⁴ Afgezien van de 109 tekeningen in het album die zonder twijfel aan Andriessen zijn toe te schrijven, bevat het album twee bladen die niet met zijn tekenstijl te verenigen zijn noch met die van Abraham van Strij. Het gaat om een zeer schetsmatig ontwerp voor een behangselvak met jachttafereel voorzien van een omkadering in rococostijl en een in potlood getekend landschap.⁴⁵ De overige 125 tekeningen in het Rijksprentenkabinet, grotendeels van onbekende herkomst, bevinden zich in vijf dozen, vier van klein formaat en een B-formaat. Een van de tekeningen is te vinden in een map van folio-formaat.⁴⁶

Het Gemeentearchief kwam in de jaren zeventig door aankoop van een album in bezit van maar liefst 107 tekeningen.⁴⁷ Hiervan zijn er 101 stuks als ontwerp te bestempelen. Dit album dateert eveneens uit de negentiende eeuw. Het betreft een folioformaat met 43 bladen. De meer dan honderd tekeningen waren soms met vijf tegelijk op een vel geplakt. Het album verkeerde in zo'n slechte conditie, dat men tijdens een conservering omstreeks 1993 besloot de bladen niet in het album terug te plaatsen. De tekeningen zijn toen overgebracht op kartons van folio-formaat en in twee dozen opgeborgen.⁴⁸ Bij het overbrengen heeft men wel precies

dezelfde ordening en volgorde aangehouden als in het oorspronkelijke album. Anders dan het Album Godefroy bevat dat van het Gemeentearchief overwegend behangselontwerpen, slechts twee zijn bestemd voor wanddecoraties. Met het bruikleen van mej. Van Eeghen in 1980 kwamen er nog eens achttien tekeningen van Andriessen in het Gemeentearchief. De helft hiervan bestaat uit ontwerpen. Zoals eerder vermeld zijn deze tekeningen uitvoerig beschreven in een catalogus.⁴⁹ Tezamen met de overige topografische werken bezit het Gemeentearchief in totaal zo'n 140 tekeningen van Andriessen.

De tekeningen in de twee bovengenoemde albums zijn te herleiden tot de veiling van Andriessens ateliernalatenschap die na het overlijden van Christiaan in 1847 onder hamer kwam. Vele daarvan komen waarschijnlijk uit Omslag CC. Dit omslag werd in de catalogus omschreven als "Meest gekleurde Landschappen, door Andriessen en andere". De inhoud werd in vijf parten verkocht. De kopers waren Lamberts, Greving en Matteus die drie parten verwierf. Gezien de levensdata van Godefroy moeten de tekeningen in het album van het Rijksprentenkabinet betrekkelijk kort na de veiling in zijn bezit zijn gekomen. Daar de herkomst van het merendeel van de overige tekeningen in deze collectie niet bekend is - ze hadden tot voor kort geen inventarisnummer -, lijkt het zeer aannemelijk dat ook deze groep ooit *en bloc* werd verworven en dus tot één van de vijf parten uit Omslag CC behoort.

Naar alle waarschijnlijkheid is de "Lamberts" die een van de vijf parten kocht dezelfde als Gerrit Lamberts (1776-1850). De tekeningen van Andriessen komen niet voor in de veiling van Lamberts nalatenschap.⁵⁰ Daar Lamberts sinds 1824 was aangesteld als Eerste Opzichter van het Rijksmuseum, dat toen in het Trippenhuis gevestigd was, lijkt het niet ondenkbaar dat hij de tekeningen van Andriessen voor het museum heeft aangekocht.⁵¹ Een deel van de tekeningen van Andriessen in het Rijksprentenkabinet is dus mogelijk al in 1847 op de veiling verworven.

Het album in het Gemeentearchief werd in 1970 verworven uit het bezit van mevrouw Cécile Marie Roosmale Nepveu (1899-1989). Zij was sinds 1950 weduwe van jhr. Willem Frederik van Lennep. Deze tekeningen zijn met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid afkomstig uit het bewuste omslag van de veiling 1847, toch is niet precies te zeggen hoe deze in de collectie Van Lennep-Roosmale Nepveu terecht zijn gekomen.⁵² Hoewel speculaties hieromtrent gevaarlijk zijn, wil ik er toch op wijzen dat Willem Frederik van Lennep een rechtstreekse afstammeling is van David van Lennep, die in 1770 bij Andriessen een serie behangsels met arcadische landschappen besteld had voor zijn buitenplaats Manpad bij Heemstede (D4). Mede vanwege het feit dat het album een ontwerp bevat voor een van de behangsels in Manpad, lijkt het niet ondenkbaar dat deze serie tekeningen is aangekocht door de kleinzoon van de opdrachtgever David Jacob van Lennep (1774-1853), hoogleraar klassieke talen, of misschien nog eerder door diens zoon, de als schrijver bekend geworden mr. Jacob van Lennep (1802-1868).⁵³

Een dergelijke grote hoeveelheid *en bloc* bewaarde ontwerpen is een zeldzaamheid. Ze werden niet vervaardigd voor de markt en behoorden net als de voorraad studies, schetsen en prenten tot het werkmateriaal van het atelier. Het meeste is door gebruik verloren gegaan of werd soms opzettelijk vernietigd. Daar er meestal weinig marktwaarde aan verbonden was, werden ze lang niet altijd met de ateliernalatenschap geveild. Als ze in de familie bleven vielen ze later door verkoop, verervingen en schenkingen uiteen. Ontwerpen van bekende kunstenaars zoals die van Jacob de Wit en Isaac de Moucheron raakten al snel over de hele wereld verspreid. Die van minder bekende kunstenaars bleven soms langer bijeen. Zo zijn de ontwerpen uit het atelier van het Rotterdamse schildersgeslacht Van Nijmegen in drie openbare Nederlandse collecties terecht gekomen. Hieronder zijn de in 1969 door Rijksprentenkabinet verworven 320 ontwerptekeningen van een ongevenaarde kwaliteit.⁵⁴ Een ander voorbeeld zijn de 32 tekeningen uit de nalatenschap van Abraham Meertens die met een omweg eveneens in het Rijksprentenkabinet terecht zijn gekomen.⁵⁵ Tijdens de voorbereiding voor een

tentoonstelling over de gebroeders Jacob en Abraham van Strij bleek dat een groot deel van diens ontwerpen in bezit van de familie is gebleven. Deze onderscheiden zich echter van de eerdergenoemde tekeningencollecties doordat deze voornamelijk uit ontwerpen voor ornamentale schilderijen bestaat.⁵⁶ Afgezien van de ontwerpen van Jacob de Wit worden op de tekeningen uit de andere genoemde nalatenschappen geen of nauwelijks opdrachtgevers vermeld. Juist door de grote hoeveelheid opdrachtgevers die op Andriessens ontwerpen vermeld worden, hebben we uitzonderlijk materiaal voor handen dat zich leent tot een reconstructie van het oeuvre.

Doelstelling van dit onderzoek

De reconstructie en de daarmee gepaard gaande chronologische ordening van het oeuvre dient om het specifieke van Andriessens oeuvre te kunnen bepalen en om zijn werk te plaatsen in de eigen traditie van decoratieve schilderkunst. De schilderijen en ontwerpen worden daarom niet alleen op hun schilder- of tekenkunstige kwaliteiten beoordeeld. Het mag inmiddels duidelijk zijn dat een dergelijke benadering slechts een beperkt beeld oplevert. Zoals gezegd werden decoratieve schilderijen vrijwel altijd voor een specifiek interieur ontworpen. Dit geldt niet alleen voor de lichtval in de doeken, ook de compositie en de ordonnantie verlangden een andere behandeling dan bij gewone schilderijen. Vooral landschapschilderingen zijn van invloed op de ruimtelijke werking in een vertrek. Bij de bestudering van decoratieve schilderijen en in het bijzonder van landschapsbehangsels is het van essentieel belang ze in samenhang te zien met het interieur waarvoor ze gemaakt zijn.

De samenhang met het interieur en het effect van de schilderijen op de beleving van de ruimte is een belangrijk uitgangspunt van dit onderzoek. Ontwerpen en op drift geraakte schilderijen worden zoveel mogelijk teruggevoerd tot het interieur waarvoor ze gemaakt zijn, wat bij Andriessen bij uitstek mogelijk is vanwege de opdrachtgevers die op veel van zijn ontwerpen vermeld worden. Ten aanzien van de persoon van de opdrachtgever is ook interessant om te zien of deze een rol heeft gespeeld bij de uitgebeelde onderwerpen in de decoratieve schilderijen van met name het kleinere werk zoals schoorsteen- en bovendeurstukken.

Het doel van het onderzoek naar de opdrachtgevers is dus meerledig. Enerzijds heeft het identificeren van de persoon als doel de huizen te traceren waarvoor de ontwerpen bedoeld waren. Op deze wijze wordt tevens een handvat verkregen tot een datering van de ontwerpen, waardoor het mogelijk is om tot een chronologische ordening van het oeuvre te komen. Anderzijds is het onderzoek naar de opdrachtgevers om inzicht te krijgen in hun milieu en smaak, een doel op zich. Wat betreft Andriessens plaats in de ontwikkeling van de behangselschilderkunst is de nadruk gelegd op de landschapsbehangsels omdat deze in zijn werk veruit in de meerderheid zijn en omdat ze een typisch verschijnsel zijn van de Nederlandse interieurdecoratie. Afgezien van de stilistische ontwikkeling en de evolutie in de toepassing van de decoratieve schilderkunst in het Nederlandse interieur, wordt ook aandacht besteed aan het functioneren van het atelier. Dit is vooral interessant omdat in de tweede helft van de achttiende eeuw de productie van de decoratieve schilderkunst voor een groot deel was overgenomen door de zogenaamde "behangselfabrieken". Een onderzoek naar de productiewijze en afnemers is van belang om inzicht te krijgen hoe een individuele behangselschilder als Andriessen zich in deze periode kon handhaven.

Onderzoeksmethode

Daar het merendeel van het bestudeerde materiaal uit ontwerpen bestaat, verlangt dit aspect van het onderzoek nadere toelichting. Een groot deel van de ontwerpen betreft concepten voor complete wanden waarin betimmeringen en deuren zijn ingetekend. Dit stelt ons in staat om een beeld te vormen hoe de behangsels in het interieur werden toegepast. Nadat eerst een

inventarisatie was gemaakt van de ontwerpen zijn deze vergeleken en beschreven met als doel tot een catalogus te komen. In de loop der tijd waren de ontwerpen volledig door elkaar geraakt. Dit had tot gevolg dat de ontwerpen tezamen met de andere schetsen en tekeningen uit de nalatenschap willekeurig in de albums geplakt en in dozen zijn opgeborgen. Bij het bestuderen en vergelijken zijn niet alleen de basisgegevens genoteerd, zoals techniek, afmetingen van de bladen en de voorstellingen, signaturen, dateringen en andere opschriften, maar is ook aandacht besteed aan de afmetingen van de behangselvakken en de weergegeven lichtval. Die lichtval kan men op de ontwerpen aflezen aan de schaduwen in de landschappen en aan schaduwlijnen langs het lijstwerk van de betimmering.

Wat betreft de tekeningen waarop complete wanden worden weergegeven is de functie als ontwerp evident. Bij tekeningen met alleen landschappen kan de bestemming als behangsel worden bepaald doordat een kwadratuur of raster is gebruikt als hulpmiddel om de voorstelling over te brengen op het grote behangseldoek. Zo'n raster kan met potloodlijnen zijn aangebracht, die vaak naderhand weer werden uitgedumd. Men maakte ook wel gebruik van een raster dat tijdelijk door middel van draadjes tussen spelden langs de rand van de voorstelling was gespannen. Niet alle ontwerpen voor landschapsbehangsels dragen deze kenmerken. In zo'n geval is het de wijze van compositie die de doorslag geeft om het als behangselontwerp te bestempelen. Bij de ontwerpen voor schoorsteen- en bovendeurstukken is de bestemming wat dit betreft minder duidelijk, mede vanwege het feit dat hiervoor zelden kwadratuurlijnen werden gebruikt. Bij deze ontwerpen gaf niet alleen de compositie maar ook het uitgebeelde onderwerp, meestal een allegorische voorstelling, de doorslag.

Het opnemen van de maten van de behangselvakken in de wandontwerpen bleek zeer noodzakelijk omdat een groot aantal bladen in de loop der tijd is versneden. Niet zelden verdween op deze wijze een deur- of schoorsteenpartij en bleven alleen de flankerende delen met behangsels over. Soms was de aanduiding van de betimmering geheel weggesneden en resten alleen nog de landschapjes. Door het vergelijken van de in totaal 296 geselecteerde tekeningen blijken 213 ontwerpen met geschilderde behangsels te groeperen tot 67 sets die uit twee tot zes bladen bestaan. Van deze 67 sets zijn er 53 in verband te brengen met een opdrachtgever. Tezamen met de zes opdrachtgevers waarvan slechts één behangselontwerp bekend is en de opdrachtgevers voor wie alleen, of ook wanddecoraties ontworpen zijn, resulteerde het onderzoek naar de ontwerpen in 199 bladen die met een opdracht in verband zijn te brengen. Uit de totaal 296 ontwerpen is een catalogus samengesteld van 165 nummers.

Tevens moesten de opdrachtgevers worden geïdentificeerd om de bewuste huizen te traceren. Wanneer een huis gevonden was, konden de ontwerpen met een *terminus post quem* worden gedateerd. Wanneer er geen andere argumenten voor een datering waren aan te voeren, is de verwerving van het huis door de opdrachtgever als begindatering aangehouden. De op deze wijze tot stand gekomen chronologische ordening van het oeuvre, bleek zeer goed overeen te komen met de stilistische ontwikkeling van het werk. Wanneer bij de naam van de opdrachtgever geen plaats wordt vermeld, is er van uitgegaan dat het een Amsterdammer betreft, hetgeen meestal het geval bleek. Het feit dat de opdrachtgevers zich voornamelijk in één stad concentreerden vergemakkelijkte het dit aspect van het onderzoek grondig te onderzoeken.

Voordat het huis werd opgespoord was op basis van de ontwerpen, voor zover mogelijk, een reconstructie van het bewuste vertrek gemaakt. Een complete serie ontwerpen bestaat meestal uit drie wandontwerpen; voor de raamwand werd zelden een ontwerp gemaakt. De reconstructie geschiedde vooral op basis van de weergegeven lichtval. Daarnaast is gelet op de plaats van de schoorsteen en de deuren. Dergelijke reconstructies waren noodzakelijk omdat lang niet altijd vermeld werd voor welk vertrek de ontwerpen bedoeld waren. Afgezien hiervan bleken in de loop der tijd zo'n twintig huizen te zijn afgebroken of waren ze dermate verbouwd dat van de oorspronkelijke indeling vrijwel niets was overgebleven. Voor een inzicht in de

plattegronden van deze verdwenen huizen is het nuttig te weten hoe de voorgevel er uitzag. Vooral achter welke travee de ingang en de daarachter gelegen gang zich bevonden kan een indicatie zijn voor de indeling van de plattegrond. Met behulp van de negentiende-eeuwse burgerwijkkaarten was inzicht te krijgen of het huis bijvoorbeeld een binnenplaats met achterhuis bevatte en of er achter het huis een tuin was gesitueerd. Indien dat laatste niet het geval was, keken de vertrekken in het achterhuis uit op een binnenplaats. Op basis van deze gegevens en andere bronnen moesten de conclusies aangaande een getraceerd huis of vertrek soms worden bijgesteld. Tegelijkertijd met het identificeren van opdrachtgevers en het traceren van hun huizen werd de persoon van de opdrachtgever onderzocht in verband met zijn achtergronden, zoals milieu, beroep, familierelaties met andere opdrachtgevers, zijn interesses en lidmaatschappen van culturele genootschappen.

Het onderzoek naar Andriessens plaats in de traditie heeft zich voornamelijk toegespitst op de ontwikkeling en toepassing van landschapsbehangsels. Daar het inzicht in geschilderde behangsels nog zeer beperkt was, is vanaf het begin van het onderzoek zoveel mogelijk materiaal over dit onderwerp verzameld. Dit aspect van het onderzoek kwam in een stroomversnelling toen ik in opdracht van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie en de Rijksdienst voor de Monumentenzorg gedurende zes maanden aan een pilot-project werkte ter voorbereiding van de lang gewenste inventarisatie van decoratieve schilderijen in Nederland. De eerste fase van het project is in 2001 officieel van start gegaan en zal halverwege 2007 zijn afgerond. Mede door het voorbereidende onderzoek konden in het bijzonder de inzichten aangaande de ontwikkeling van de landschapsbehangsels in algemene zin worden aangescherpt.

Opbouw van dit proefschrift

In het eerste hoofdstuk komen Andriessens leven en zijn werk in het algemeen aan de orde. Wat betreft Andriessens leven is er reeds erop gewezen dat Knoefs onderzoek naar de biografische gegevens nog steeds geldend is. Hetzelfde geldt voor het werk dat Van Eeghen heeft verricht in verband met haar publicaties over Christiaan Andriessen. De door beide auteurs verstrekte gegevens zijn geverifieerd, hetgeen vooral bij Van Eeghen noodzakelijk was omdat zij zelden een bron vermeldt. Wat betreft Andriessens gezinssituatie vormden Van Eeghens publicaties een belangrijk uitgangspunt. Dit werd aangevuld met gegevens over de overige in Amsterdam wonende familieleden. Mijn onderzoek naar het leven van Andriessen is vooral verricht in betrekking tot zijn werk als behangselschilder. Zo zijn de huizen die hij bewoonde, onderzocht om een beeld te vormen van zijn atelierruimtes. Het grote aantal leerlingen dat Andriessen heeft opgeleid is bestudeerd wat betreft de verhouding tussen professionele kunstenaars en dilettanten. Bij het eerstgenoemde type leerlingen is nagegaan in hoeverre zij werkzaam kunnen zijn geweest in het atelier. Hoewel Jurriaans broer Anthony in het atelier heeft meegeholpen, is er van afgezien om zijn werk diepgaand te bestuderen. Daar geen enkel gesigneerd schilderstuk van hem bekend is, is zijn aandeel in de vervaardiging van de behangsels moeilijk te bepalen. Bovendien is onder de ontwerpen er niet één aangetroffen die aan Anthony kan worden toegeschreven. Jurriaan was de leider van het atelier en de inventor van de aldaar geproduceerde werken. Tenslotte zijn de kringen waarin Andriessen verkeerde niet alleen onderzocht wat betreft zijn omgang met collega's maar vooral wat betreft de contacten met opdrachtgevers.

Aangezien het decoratieve werk bij Andriessen het omvangrijkst is en er gekozen is voor een invalshoek vanuit de interieurgeschiedenis wordt dit belangrijkste deel van het oeuvre in een apart hoofdstuk behandeld. Het zo gezegd niet-decoratieve deel van zijn oeuvre wordt bij de biografie besproken, maar is vooral bestudeerd met het oog op de verhouding tot het decoratieve schilderwerk. Van dit onderdeel zijn vooral de topografische tekeningen en schetsen naar schilderijen van andere meesters onderzocht. Buiten de ontwerpen vormen deze

in zijn getekende oeuvre een meerderheid. Bovendien gebruikte hij de topografische tekeningen en de schetsen naar andere meesters met enige regelmaat als model voor een compositie in de geschilderde behangsels. Andriessen hield zich ook bezig met het vervaardigen van feestdecoraties en incidenteel met het schilderen van decors. Hoewel deze werkzaamheden bij uitstek horen tot het *métier* van de decoratie- en behangselschilder, betreft het geen regulier werk. Bovendien valt het niet onder de interieurgeschiedenis die in dit onderzoek als uitgangspunt is genomen.

Bij de bestudering van schetsen naar werken die Andriessen zag op veilingen en bij verzamelaars, stuitte ik geheel onverwacht op een grote collectie eigenhandige geannoteerde veilingcatalogi. Door deze bron is gebleken dat Andriessen in de loop van zijn leven talloze aankopen heeft gedaan en dat hij optrad als agent van een Zwitserse verzamelaar. De aankopen zijn bestudeerd in samenhang met de eerdergenoemde ateliernatalenschap, die afgezien van enkele schilderijen en mappen met tekeningen veel prent- en boekwerken omvatte. Door dit onderzoek bleek niet alleen dat hij sommige prenten als model gebruikte voor zijn behangsels, maar kon ook een beeld worden gevormd van de overige inspiratiebronnen en zijn favoriete kunstenaars. De bibliotheek die hij bezat bevestigde de reeds in zijn eigen tijd geroemde kennis op het gebied van tal van zaken die bij zijn hoofdvak aansloten.

Bronnen met betrekking tot Andriessens persoonlijk leven zijn uit de periode van vóór 1800 nauwelijks voor handen. Zij beginnen pas na 1800, maar dit was juist de tijd dat zijn werk als behangselschilder weinig meer te betekenen had. Afgezien van brieven zijn voor de bestudering van deze periode de dagboekbladen van Christiaan van grote waarde geweest. Deze geven een boeiend beeld over het leven van de Andriessens in de jaren 1805-1808. Juist vanwege dit rijke bronnenmateriaal is aan deze laatste fase van Andriessens leven relatief veel aandacht besteed; de moeilijke positie waarin hij toen verkeerde is illustratief voor de teloorgang van de behangselschilderkunst.

Het tweede hoofdstuk geeft een overzicht van de ontwikkeling in het algemeen van de geschilderde behangsels en in het bijzonder die met landschappen. Aan dit overzicht gaat een inleiding vooraf waarin het fenomeen en de oorsprong wordt behandeld. In dit hoofdstuk wordt in een aparte paragraaf ook aandacht besteed aan de positie van de individuele behangselschilders ten opzichte van de behangselfabrieken. Dit alles moet leiden tot een inzicht in Andriessens plaats en functioneren binnen de traditie van de behangselschilderkunst. Vervolgens komt in hoofdstuk drie het decoratieve werk van Andriessen zelf aan de orde. Hoewel hierin de geschilderde behangsels centraal staan, wordt ook aandacht besteed aan de andere uitingen van zijn interieurschilderingen. De diverse gebruikte voorbeelden komen aan de orde alsmede het ontwerpproces. Ook wordt ingegaan op de overige werkzaamheden van zijn atelier en wordt met behulp van vergelijkingen een indicatie gegeven wat hij met opdrachten verdiende. Het vierde hoofdstuk volgt met een bespreking van de opdrachtgevers wat betreft hun sociale achtergronden, onderlinge familierelaties en Andriessens persoonlijke contacten met hen. Dit hoofdstuk wordt afgesloten met een beschouwing over de thematiek in de schilderingen in relatie tot de opdrachtgevers. In het laatste hoofdstuk worden de huizen besproken en de samenhang van de schilderingen met het interieur, waarbij ook het kleurgebruik van de betimmering en de inrichting van de vertrekken ter sprake komen. Deze samenhang met het interieur die als rode draad door het verhaal loopt, leidt tot een afsluitende paragraaf waarin de ruimtelijke werking van Andriessens landschapsbehangsels wordt vergeleken met enkele in situ bewaard gebleven voorbeelden van voorgangers en tijdgenoten.

Het geheel gaat vergezeld van een beredeneerde catalogus van de schilderingen en van de ontwerpen. De catalogus van ontwerpen geldt mede als een verantwoording van het reconstructiewerk. Uiteraard wordt ook stilgestaan bij andere aspecten zoals datering en compositie. Indien de bestemming met grote zekerheid vaststaat, wordt deze in de titelbeschrijving van het betreffende catalogusnummers vermeld. Bij de ontwerpen worden

meer basisgegevens vermeld dan men doorgaans van een tekeningencatalogus gewend is. Bij wandontwerpen worden niet alleen de afmetingen van het blad vermeld maar ook die van de weergegeven wand en die van de behangselvakken. Daarnaast wordt aangegeven of er sporen van kwadratuur op de ontwerpen zijn waar te nemen. Bij de opsomming van de verschillende onderdelen van een getekend of geschilderd behangselensemble wordt zo veel mogelijk uitgegaan van de gereconstrueerde situatie. De volgorde van de verschillende onderdelen gaat altijd met de klok mee en begint met het doek of ontwerp dat zich rechts van de raamwand bevindt, dus daar waar de lichtval van links komt. Deze zijde van het vertrek noem ik voor het gemak de linker dagkant ter onderscheiding van de tegenoverliggende wand, hier rechter dagkant genoemd. Op deze wijze kan men door de opeenvolgende onderdelen in de catalogus al een indruk krijgen van de oorspronkelijke of nog bestaande situatie van een vertrek. Kruisverwijzingen tonen welke schilderingen en ontwerpen met elkaar in verband staan. De catalogus kent een chronologische ordening waarbij altijd wordt uitgegaan van een datering in of vanaf een bepaald jaar. Voor de niet precies te dateren ontwerpen is meestal een marge van tien jaar aangehouden. Een uitzondering vormen de vroege werken, deze worden vanaf 1767 gedateerd; het jaar waarin Andriessen als zelfstandig behangsel schilder begint. Voor deze vroege werken zonder exacte datering is een marge tot 1775 genomen. Bij werken waarvan er meerdere vanaf hetzelfde jaar te dateren zijn, worden deze in volgorde van belangrijkheid en omvang van de serie behandeld. Indien daar sprake van is, komen eerst de ontwerpen bestaande uit een plattegrond met wanden in opstand aan de orde. Deze worden gevolgd door sets in rangorde van hun compleetheid en omvang. Tot slot komen de enkele ontwerpen en de ontwerpen voor wanddecoraties als laatste.

Het proefschrift gaat vergezeld van een zevental bijlagen. De belangrijkste hiervan is bijlage II die gewijd is aan de opdrachtgevers en hun huizen. Hier wordt de identificatie van de persoon en het traceren van het huis verantwoord en aangevuld met een beknopte biografie alsmede een korte beschrijving van de indeling van het huis en de bewonersgeschiedenis na het voltrekken van de opdracht. Eventuele kunstverzamelingen worden besproken met oog op de vraag of Andriessen ook buiten de opdracht contacten had met de opdrachtgevers. Ten behoeve van de kruisverwijzingen zijn de werken in bijlage III toegankelijk gemaakt op naam van de opdrachtgever, het adres en het catalogusnummer. De fragmentgenealogieën in bijlage IV dienen ter verduidelijking van de familierelaties tussen de opdrachtgevers. Voor een inzicht in de veilingen waar Andriessen aanwezig is geweest geeft bijlage V een overzicht van veilingcatalogi, die op datum en Lugt-nummers zijn geordend. De veilingen gaan vergezeld van een beknopte opsomming van het soort en het aantal aankopen. Ook worden hier bijzonderheden vermeld zoals het gegeven of aankopen voor anderen gedaan worden en of hier schetsen naar werken van andere meesters gemaakt zijn. Bijlage VI, die betrekking heeft op Andriessens nalatenschap en boekenbezit, valt uiteen in drie subdelen. Als eerste geeft bijlage VIa een overzicht van de goederen die door de erfgename van Christiaan Andriessen in 1847 op de veiling zijn gebracht. Voor de toegankelijkheid van het boeken- en prentenbezit zijn deze werken in bijlage VIb op auteur, inventor of titel alfabetisch geordend. Ten behoeve van een inzicht in Andriessens interesses en kennis is in bijlage VIc het boeken- en prentenbezit uit de nalatenschap in combinatie met dergelijke aankopen op veilingen op onderwerp gerangschikt. Tenslotte geeft bijlage VII een alfabetische lijst van leerlingen.

Het gepresenteerde materiaal zal een beter inzicht geven in zowel het leven en werk van Andriessen als in zijn plaats en functioneren in de traditie van de behangsel schilder kunst en interieurgeschiedenis.

Noten inleiding:

1. Van Eeghen 1964/6, p.113.
2. Van Eijnden en Van der Willigen 1816-1840, dl.III, pp.12-15.
3. Knoef 1943, pp.3-20.
4. Knoef 1943-1945.
5. Veiling Amsterdam 1903.
6. Van Eeghen 1964/1, p.12 en Van Eeghen 1983/1, p.8.
7. Van Eeghen 1964/1-11.
8. Van Eeghen 1983/1.
9. In 1983 verscheen een artikel van Van Eeghen en Zantkuijl over Amstel 95 waar de Andriessens vanaf 1805 woonachtig waren. Op basis van Christiaans dagboektekeningen hebben ze een reconstructie van het huis kunnen maken. Aanleiding vormde de pas afgeronde restauratie van het huis door de Stichting Stadsherstel (Van Eeghen & Zantkuijl 1983). Zie voor andere nadien verschenen artikelen over Christiaan en diens dagboeken: Schapelhouman 1995; Hoogenboom 1997 en Hoogenboom 2000.
10. Kurtz 1943 en Veth 1949.
11. Lunsingh Scheurleer 1953.
12. Lunsingh Scheurleer 1954/2.
13. Voorloopige Lijst 1928.
14. Meischke 1957, pp.92-93.
15. Voorloopige Lijst 1928, p.407.
16. Stapper 1988.
17. Fleurbaay 1987.
18. Ottenheym 1990, pp.57-60.
19. Spies e.a. 1991-1992.
20. De Bruyn Kops 1965, pp.105-107.
21. Cat.tent. Mineapolis etc. 1971-1972, nr 1.
22. Cat.tent. Philadelphia etc. 1976-1977, pp.52-53 en cat.nrs C3-5 en afb.48-50.
23. Zappey 1983.
24. Niemeijer 1987.
25. Grijzenhout 1989, pp.131-135 en 140-159.

26. Cat.tent. Haarlem 1989, pp.187-190 en cat.nrs 221-228.
27. Bakker e.a. 1989, cat.nrs.232-250.
28. Bakker e.a. 1989, cat.nr 426. Zie voor meer gegevens over Andriessen ook: cat.nr 251.
29. Niemeijer 1990, cat.nrs 1-5.
30. Niemeijer 1991.
31. Cat.tent. Amsterdam 1997, nr 8.
32. Staring 1964, p.1531 (eerste druk van dit werk verscheen in 1935).
33. Niemeijer 1973.
34. Dumas 1988, i.h.b. noten 3 t/m 6.
35. Respectievelijk Van de Goes 1987 en Sliggers 1985.
36. Snoep 1970 en Sluijter 1975.
37. Dudok van Heel 1972/1, idem 1972/2 en idem 1974/2.
38. De Loos-Haaxman 1961, Bosma 1985/1 en idem 1985/2.
39. Gerlagh & Koolhaas 1995 en Cat.tent. Dordrecht/Enschede 2000, i.h.b. de bijdrage van Dumas (= Dumas 2000/1).
40. Wedde 1996.
41. NNBW, dl.II, klm 294-295.
42. RPK, Inv. boeken 1899 nr A 2445. Voorin staat in potlood geschreven: "Geschenk A.N. Godefroy. augustus 1899 124 tekeningen."
43. De bladen 1, 2, 4, 12, 13 en 47 zijn leeg. De tekeningen in het album betreffen nu de inv.nrs 00:916 t/m 00:1020 en 00:1022 t/m 00:1025.
44. Zie voor de toeschrijving: Dumas 2000/2, p.200.
45. Deze tekeningen bevinden zich op blad 21 (inv.nr 00:928) en op blad 75 (inv.nr 00:1005).
46. Onder deze 125 tekeningen bevinden zich 61 ontwerpen. Deze vindt men tussen andere tekeningen in de dozen III t/m V en B-formaat. De oorspronkelijk als II genummerde doos bevat uitsluitend de dagboektekeningen die nu aan Christiaan worden toegeschreven. Doos III bevat de inv.nrs 1879-A-3569, 1879-A-3572 t/m 3597, 1928:5 en 00:1031 t/m 00:1056. Betreft in totaal 35 tekeningen waarvan 32 ontwerpen. Doos IV bevat de inv.nrs 1909:25, 1950:35, 1970:42 en 00:1057 t/m 00:1080. Betreft in totaal 27 tekeningen waarvan 2 ontwerpen. Doos V bevat de inv.nrs 1898-A-3580, 1970:47, 00:1081 t/m 00:1101 en 00:1103. Betreft in totaal 25 tekeningen waarvan 12 ontwerpen. Doos B-formaat bevat de inv.nrs FM 5430/3, FM 5430/5, FM 5430/10, 1898-A-3570, 1905:92, 1918:6, 1943:70, A 3003, 00:1021, 00:1106 t/m 00:1115, 00:1122 t/m 00:1127 en 00:1129. Betreft in totaal 26 tekeningen waarvan 14 ontwerpen.
47. GAA, Journaal 1970, nr 310. Aangekocht voor f 11.000,-.
48. GAA/TA, doos G206 en G207.

49. Bakker e.a. 1989, nrs 232-250.

50. Veiling Amsterdam, 18 november 1850 (Lugt 20041).

51. Zie over Lamberts: Knoef 1943, pp.225-242 en Bakker 1995.

52. In het journal van het GAA (1970, nr 310) wordt verwezen naar correspondentie maar die is onvindbaar. Willem Frederik van Lennep stond in elk geval in contact met mr. A. Staring, zoals blijkt uit een schenking van de laatste aan Van Lennep. Zie: Te Rijdt 1994/1, p.170.

53. Zie over de afstamming: Adelsboekje 1998, pp.163-169, 175, 186-189.

54. Zie over deze ateliernalatenschap: Niemeijer 1969. De overige tekeningen van de Van Nijmegens bevinden zich in het Museum Boijmans Van Beuningen en in het Leidse Prentenkabinet.

55. Zie hierover: Harmanni 1994.

56. Zie hierover: Dumas 2000/2.

1. Leven en werken van Jurriaan Andriessen

1) Achtergronden en gezinssituatie

Herkomst van de familie

Ruim een jaar voor zijn dood in 1819 stelde Jurriaan Andriessen zijn levensloop op schrift voor Adriaan van der Willigen. Het verslag begint als volgt: "volgens eigenhandige opgave van Jurriaan Andriessen. Is deselve geboren te Amsterdam 12 juli 1742 - heeft door genie de schilderkunst tot zijn bestaan gekozen, en de volgende bijzonderheden zijns levens aangetekend".¹ Hierna volgt een beknopt chronologisch overzicht met vermeldenswaardige gebeurtenissen en opdrachten. Hoewel het document is opgesteld in de derde persoon enkelvoud, betreft het onmiskenbaar Andriessens eigen handschrift. De gegevens waren bedoeld voor de door Van der Willigen samen met Roeland van Eijnden te publiceren *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst, sedert de helft der XVIII eeuw*.² Vanaf het moment dat hij werd opgenomen in het in 1820 uitgegeven derde deel, behoorde Andriessen voor samenstellers van kunstenaarslexica en biografische woordenboeken tot het vaste repertoire.³ Dat de gegevens telkens teruggaan op het werk van Van Eijnden en Van der Willigen en Andriessen indertijd zweeg over zijn ouders en hun achtergronden, heeft ertoe geleid dat aan dit aspect nauwelijks aandacht is besteed.

Knoef, die in 1943 voor het eerst een artikel aan Jurriaan Andriessen heeft gewijd, trachtte enige opheldering te geven over het milieu waarin de schilder opgroeide. Hij slaagde daar niet in omdat vader Andriessen niet in de poorterboeken voorkomt.⁴ Wel heeft Knoef als eerste de akte van ondertrouw van Jurriaans ouders, Christoffel Andriessen en Stijntje Jans(en) van 31 oktober 1731, onder ogen gehad. De Duitse bezetting heeft Knoef er van weerhouden erop te wijzen dat beide ouders Duitsers van geboorte waren. De 26-jarige Christoffel was afkomstig uit Beetsendorf (gelegen in huidige deelstaat Saksen), de vijf jaar jongere Stijntje kwam uit Husum in Holstein.⁵ De herkomst van de familie Andriessen werd pas in 1983 onder de aandacht gebracht in de publicatie van Van Eeghen over de dagboektekeningen van Jurriaans zoon Christiaan.⁶ Van Eeghen heeft voornamelijk de personages in de dagboekbladen, dus alleen de directe in die tijd in leven zijnde familieleden, in kaart gebracht.

Wanneer Christoffel Andriessen precies naar Amsterdam is gekomen, is niet bekend. Zoals vermeld heeft hij zich niet in het Amsterdamse poorterregister ingeschreven. Als zoveel Duitsers in Amsterdam, behoorden Christoffel en zijn echtgenote tot de Evangelisch Lutherse Kerk. De lidmaatboeken aldaar zijn niet geïndiceerd, hierdoor is het een schier onmogelijke opgave het jaar van inschrijving bij de Amsterdamse Lutherse Gemeente te achterhalen.

Er waren meer familieleden van Christoffel naar Amsterdam gekomen. Bij de dopen van de elf kinderen van Christoffel en Stijntje, die zich later Christina Jansen noemde, treden verschillende mannelijke getuigen op wier achternaam de indruk geven familie te zijn (bijlage I). De achternaam wordt niet alleen in deze aktes maar ook in andere bronnen wisselend gespeld, waardoor het niet makkelijk is uit deze in Amsterdam veel voorkomende naam de exacte familierelatie te bepalen. Alleen van Jurriaan Machiel weten we zeker dat het een broer van Christoffel betreft omdat de laatstgenoemde in deze hoedanigheid als getuige wordt vermeld toen Jurriaan Machiel op 10 april 1739 in ondertrouw ging met Bartijna Hogevelde. Christoffel en Stijntje waren ook getuigen bij de dopen van de twee kinderen uit dit huwelijk. Christoffels familierelaties met Machiel Andriessen, Matthijs Jochem Andriesz en Achaats Christoffel Andreas is minder zeker vast te stellen. Alleen van Achaats Christoffel weten we iets meer. Hij ging op 20 november 1739 in ondertrouw met Sophia Gust. Jansen. De bruid werd vergezeld door haar zuster Stijntje Jens. Het ziet ernaar uit dat deze dezelfde is als de

echtgenote van Christoffel. Volgens deze akte kwam Sophia uit Bredstedt en dat lag vlak bij Husum waar Catharina Jansen vandaan kwam. Achaats Christoffel en Christoffel waren dus op z'n minst zwagers van elkaar. Bij de dopen van de zes kinderen van Achaats Christoffel en Sophia treden Christoffel en zijn broer Jurriaan Machiel met echtgenotes op als getuigen evenals de eerder genoemde Matthijs Jochem. Van hem is niet méér bekend dan dat hij naar alle waarschijnlijkheid gehuwd was met Anna Susanna Schermerin; zij wordt tot drie keer toe tezamen met hem in de aktes vermeld.⁷ Voorts was Christoffel getuige bij de twee huwelijken van zijn neef Augustus Bierwolff. Deze verdiende de kost als schoenmaker.⁸

Hoewel niet van alle getuigen met de naam Andriessen die voorkomen in de doopaktes van de kinderen van Christoffel Andriessen de exacte familierelatie kan worden vastgesteld, is het duidelijk dat de stad Amsterdam als vestigingsplaats op Christoffels familieleden een grote aantrekkingskracht uitoefende. In hoeverre er contacten bleven bestaan met de achtergebleven familieleden in Pruisen is niet bekend. In elk geval lijkt het contact met de *Heimat* ten tijde van Jurriaan geheel verwaterd. Geboren en getogen in Amsterdam, waar hij een plaats had verworven onder de belangrijkste kunstenaars, zal de Duitse herkomst van de familie voor hem nauwelijks meer een rol hebben gespeeld.

Het gezin van Christoffel Andriessen en Stijntje Jansen

In 1742, het jaar dat Jurriaan geboren werd, was Christoffel als kruidenier gevestigd in het huis *De Vogelstruijs* in de Batavierstraat. Van Eeghen heeft er al op gewezen dat hij in het Kohier van dat jaar eigenlijk ten onrechte vermeld wordt omdat hij minder verdiende dan de minimumaanslag van zeshonderd gulden. De huurwaarde van het huis werd geschat op 178 gulden per jaar.⁹ Eind 1741 had Christoffel het voor *f* 2850 in eigendom weten te krijgen.¹⁰ Het pand aan de Batavierstraat (laatstelijk genummerd 28) bestaat tegenwoordig niet meer. In het begin van de twintigste eeuw moest het wijken voor een stadsrenovatieproject. Het enige dat van het huis rest, is een getekende afbeelding van de gevelsteen die het huis heeft gesierd.¹¹ Aangezien de gevelsteen 1742 gedateerd is, moet Christoffel dit herkenningsteken voor zijn kruidenierswinkel hebben aangebracht. Vermoedelijk heeft hij meer veranderingen aan het huis verricht; in 1755 wist hij het met aanzienlijke winst voor *f* 4000 te verkopen.¹²

Op het moment van aankoop van het huis aan de Batavierstraat waren er al vijf van de in totaal elf kinderen geboren. De oudste zoon Christiaan, die als comptoirbediende de kost zou gaan verdienen, was toen negen. Hij en Jurriaan waren de enigen van de kinderen die een huwelijk zouden aangaan. Van de tweede zoon, genaamd Johannes, is niet meer bekend dan dat hij in 1771 getuige was bij de doop van Jurriaans oudste zoon Johannes Christoffel. Na Johannes kreeg Christoffel eerst nog twee zonen, Mathijs en Machiel, voordat de eerste dochter Margaretha in 1740 werd geboren. Binnen het jaar werd zij op 19 november 1741 begraven. Het gezin woonde toen al in de Batavierstraat.

Een half jaar nadat het huis aan de Batavierstraat was gekocht, zag Jurriaan hier op 12 juli 1742 het levenslicht. Meteen de volgende dag werd hij in de Lutherse Kerk gedoopt. De getuigen waren geen familieleden maar de koekebakker Jurriaan Bees en zijn echtgenote Elisabeth Liest. Zij blijken goede vrienden van de ouders, want zij waren in 1734 ook aanwezig geweest bij de doop van Johannes en naderhand bij die van Frederik. Het lijkt niet ondenkbaar dat de Andriessens toen ook al in de Batavierstraat woonden en dat zij het echtpaar Bees als straatgenoten hebben leren kennen.¹³ Waarschijnlijk kenden zij elkaar al van vroeger, het feit dat Jurriaan Bees eveneens afkomstig was uit Beetsendorf zal de vriendschap hebben versterkt.

De eerdergenoemde Frederik werd ongeveer een jaar na Jurriaan geboren. In 1744 was er weer een droeve tijd in huize Andriessen. Op 26 april werd een zoon begraven op het Sint Anthony's Kerkhof. Van deze Pieter is echter geen doopakte gevonden. Op 27 mei van hetzelfde jaar werd weer een zoon, genaamd Barent gedoopt. Hierop volgde Anthony in 1746 en

tenslotte in 1749 Dorothea. Evenals Jurriaan zou Anthony voor een loopbaan als kunstenaar kiezen. Volgens Jurriaans mededeling is Anthony bij hem in de leer geweest. Later assisteerde hij Jurriaan in het behangselatelier met het "schilderen van landschappen en derselver stoffagie".¹⁴ Verder heeft hij zich toegelegd "in 't geven van lessen aan vermogende lieden", onder wie volgens Jurriaan vooral Jacob de Vos Willemsz. (1774-1844) en Wouter Johannes van Troostwijk (1782-1810) tot zijn beste leerlingen behoorden.¹⁵ Beiden waren overigens ook leerling van Jurriaan geweest.

Nadat het huis in de Batavierstraat in 1755 was verkocht, verhuisde Christoffel met zijn gezin naar een huurhuis op het eiland Kattenburg. Dit adres werd opgegeven toen zijn oudste zoon Christiaan op 15 mei 1761 in ondertrouw ging met Hilletje Weege.¹⁶ Vanuit dit huis werd de derde zoon Mathijs op 18 september 1763 op achttienjarige leeftijd begraven op het Sint Anthony's Kerkhof. Vermoedelijk lag het huis aan de Oostenburgergracht waar vader Christoffel op 27 oktober 1770 op zeventigjarige leeftijd overleed. De weduwe Catharina Jansen verhuisde toen naar de Leliegracht, waar zij in 1782 stierf.

Schoonfamilie van Jurriaan Andriessen

Een lang ziekbed zal Christoffel niet gehad hebben, want een half jaar voor zijn dood was hij op 27 april 1770 nog getuige geweest bij het huwelijk van Jurriaan en Aletta Noordziek. Jurriaan had toen het ouderlijk huis reeds verlaten en woonde in de Warmoesstraat bij de Oude Brugsteeg, wellicht op kamers boven de tabakszaak van zijn aanstaande schoonvader Jacob Noordziek, gelegen tegenover de Heintje Hoeksteeg.¹⁷

Ook Aletta Noordziek had meer Duitse dan Amsterdamse voorouders. Jacob Noordziek, die op 17 september 1748 als pakkersknecht het poortergeld betaalde, was afkomstig uit Lüpke, gelegen tussen Osnabrück en Minden. Hij was op 26 april 1742 gehuwd met Aletta van Ringen. Zij was een dochter van de uit Ulsen afkomstige wijnkoper Rutger van Ringen en Johanna Leil. Als telg uit een oude Amsterdamse schippersfamilie was Johanna Leil de enige echte Nederlandse grootouder van Aletta Noordziek.¹⁸

Drie dagen nadat Aletta op 28 maart 1749 was gedoopt, werd haar moeder begraven op het Westerkerkhof. Jacob Noordziek viel het leven als weduwnaar met een zuigeling van nog geen maand oud kennelijk zwaar. In juni van hetzelfde jaar hertrouwde hij met de 26-jarige Engeltje Schamtrop. Zij kreeg vijf kinderen waarvan er drie in leven bleven (bijlage I.A).¹⁹ De enige zoon Hendrik zou in 1781 in het huwelijk treden. De twee halfzusters van Aletta, gedoopt als Anna Sophia (1752-1819) en Anna Maria (1758-1829), bleven beiden ongehuwd; zij zijn Naatje en Mietje, de tantes waarmee het gezin van Jurriaan, blijkens de dagboektekeningen van Christiaan een nauwe band had.²⁰ Nadat Jacob Noordziek in 1772 voor de tweede keer weduwnaar was geworden, hertrouwde hij in 1773 met de 51-jarige weduwe Anna Maria Verburg. Dit huwelijk was niet van lange duur, daar Jacob in 1779 overleed.²¹

Het gezin en de woonhuizen van Jurriaan Andriessen

Binnen een jaar na het huwelijk van Jurriaan en Aletta werd in 1771 de eerste zoon Johannes Christoffel geboren. Daarna volgden Johanna in 1772, die evenals haar tante, Naatje werd genoemd, en Christiaan in 1775. In 1776 was het gezin in rouw gehuld want de oudste zoon werd op 29 september vanuit de Bloemgracht begraven op het Karthuizerkerkhof. Eind dat jaar was er echter weer een gelukkige tijding door de geboorte van de jongste dochter Dorothea.

Het huis aan de Bloemgracht was blijkens de begraafakte van Johannes Christoffel gelegen aan de noordzijde tussen de Derde Leliestraat en de Lijnbaansgracht. Jurriaans schoonvader Jacob Noordziek wordt in 1779 vanuit dit huis begraven. In 1784 blijkt Jurriaan hier nog steeds te wonen; op het kapt van een veilingcatalogus van 17 februari van dat jaar, die in het Rijksprentenkabinet wordt bewaard, staat met de hand geschreven: "Heer Andriessen op

de Bloemgracht".²² Het huis aan de Bloemgracht was, evenals alle huizen die hij nadien zou bewonen, een huurhuis. In dit geval is het niet mogelijk na te gaan om welk huisnummer het precies ging en of hier ruimte was voor een werkplaats waar de geschilderde behangsels werden vervaardigd.²³

In 1785 verhuisde het gezin Andriessen naar de Nieuwe Achtergracht op het Roeterseiland. Vanuit dit huis keek men uit op het toen nog onbebouwde Vildersveld, ook wel Branderbos genoemd, zoals blijkt uit de tekening die Andriessen in dat jaar vanuit de zijkamer van het huis maakte (afb.1). Er is niets van de achttiende-eeuwse bebouwing op de Achtergracht bewaard gebleven. Dankzij een op 4 oktober 1791 opgemaakte akte, waarin Andriessen benoemd wordt tot één van de twee voogden over de drie minderjarige kinderen van zijn buurvrouw Susanna Schellinger, weduwe van Pieter van Leeuwen, is het mogelijk het huis nader te lokaliseren.²⁴ Uit het verpondingsregister over de jaren 1790-1793, waarin het huis nog steeds op naam staat van haar overleden echtgenoot, blijkt dit het pand te zijn dat laatstelijk 168 was genummerd.²⁵

Daar de grond links van het huis van de weduwe Van Leeuwen in de negentiende eeuw nog onbebouwd was, lag het huis waar Andriessen woonde aan de rechterzijde van dit perceel.²⁶ Hier bevonden zich een mouterij met een knechtswoning, die eertijds gehoord hadden bij de voormalige brouwerij De Drie Schulpen.²⁷ Op 4 juli 1785 was deze mouterij met knechtswoning aangekocht door de brouwerij de Hooijberg.²⁸ Een van de eigenaren van deze brouwerij was de weduwe van Matthijs van Son, bij wie Andriessen in 1776 een zaal met Hollandse landschappen had geschilderd (D12).²⁹ Het is niet ondenkbaar dat er een verband bestaat tussen de verhuizing en het feit dat de weduwe Van Son in dat jaar medeëigenaresse werd van deze knechtswoning. Het zal evenmin toeval zijn dat haar zoon Mathijs van Son jr. in hetzelfde jaar aan Andriessen opdracht gaf om een ontwerp te maken voor de zijkamer van zijn huis aan de Snoekjesburgwal (T105-T106).

De Andriessens bewoonden vermoedelijk de knechtswoning van de mouterij, die gelegen was tussen het huis van de weduwe Van Leeuwen en de mouterij.³⁰ Het hoge pakhuis dat links te zien is op de tekening die Andriessen in 1785 van de tuin achter het huis maakte, lag dus achter het buurhuis (afb.2). De tuin was in Franse stijl aangelegd met geschoren buxushaagjes, in het midden een beeld van een vrouwenfiguur op een sokkel en aan de achterzijde een volière met snijwerk in rococo-stijl. De tuin geeft allerminst de indruk van een eenvoudige behuizing, zoals de benaming knechtswoning suggereert, maar van een zekere voornaamheid. Misschien heeft Andriessen zich enige vrijheid gepermitteerd in het weergeven van de feitelijke situatie. Hoe het huis zelf er heeft uit gezien, is niet meer na te gaan; er is geen enkele afbeelding van bewaard gebleven. Mogelijk bood de mouterij voldoende atelierruimte voor het schilderen van behangsels. Tot wanneer precies de familie Andriessen aan de Nieuwe Achtergracht is blijven wonen, is niet bekend. Eerder dan 1793 zullen zij niet zijn verhuisd, want van de vele gezichten die Andriessen vanuit en rondom het Roeterseiland heeft getekend, dateert er één nog van 16 juli van dat jaar.³¹

Toen dochter Dorothea in 1796 trouwde met Coenraad van Hulst, bleken de Andriessens woonachtig op de Binnen Amstel. Van dit huis is echter geen enkel gegeven voor handen betreffende de locatie. Ook niet de tekening van Christiaan, die in 1797 is te dateren, waarop het gezin Andriessen samen met oom Anthony, tante Doortje en Coenraad van Hulst 's nachts om twaalf uur voor het huis worden uitgebeeld. De gevel is dermate summier weergegeven, dat het niet mogelijk is het huis traceren (afb.3).³² Anderhalf jaar eerder maakte Andriessen op 25 december 1795 een tekening van een jonge vrouw met voor zich een knielende man, die blijkens de initialen D en CVH, Dorothea en schoonzoon Coenraad van Hulst moeten verbeelden (afb.4). Deze scène die tegen de achtergrond van een schoorsteenwand plaatsvindt moet het interieur van het huis aan de Binnen-Amstel betreffen. Gezien de knielende pose van

de Coenraad zou dit het moment, op eerste kerstdag, kunnen zijn geweest dat hij Dorothea ten huwelijk vroeg.

De acteur en later boekhandelaar Coenraad van Hulst was een telg uit een doopsgezinde zijderedersfamilie, die van oorsprong afkomstig was uit Nijmegen.³³ Blijkens de akte van ondertrouw van 22 april 1796 was Dorothea overgegaan tot het geloof van haar aanstaande echtgenoot. Op dezelfde dag ging neef Jurriaan Christiaansz. in ondertrouw met Maria Elisabeth Schultz. Dit was geen toeval want deze neef en Coenraad waren gezworen vrienden.³⁴ Dorothea en Coenraad woonden in 1800 op een bovenwoning in de Leidsestraat, samen met hun driejarige dochtertje Kelet (Cornelia Aletta). Nadat een tweede dochter in 1799 kort na haar geboorte overleed, bleef dit hun enig kind.

Jurriaan en Aletta blijken in 1800 samen met Naatje en Christiaan te wonen aan de Waal, op het toenmalige nr 8. Het betrof dat deel van de Kromme Waal dat tegenwoordig tot de Prins Hendrikkade behoort. Op de burgerwijkkaarten is dit het tweede huis links van de Smidssteeg; het huidige Prins Hendrikkade 104.³⁵ Gezien de verpondingsnummers was het in de tijd van Andriessen gesplitst in twee afzonderlijke huizen met twee verschillende eigenaren. Welk deel de Andriessens bewoonden is niet bekend.³⁶

Is het bij het huis aan de Waal niet duidelijk welk deel het gezin Andriessen bewoonde, het volgende huis betrof in elk geval een bovenwoning. In de brief die Jurriaan Andriessen op 8 april 1801 aan Johannes Goldberg schreef, vermeldt hij dat hij op 1 mei aanstaande gaat verhuizen naar "Texelse Kaay, bij de Nieuwebrug boven No.6".³⁷ Dit huis, later 41 genummerd, lag eveneens aan de huidige Prins Hendrikkade, maar bestaat tegenwoordig niet meer. In 1905 werden door het toenmalige Victoria hotel alle aangrenzende panden tot de huidige Hasselaarssteeg aangekocht ten behoeve van een uitbreiding. Hoewel het pand als "koopmans winkelhuijs" op 2 juli 1802 van eigenaar verwisselde, is de familie Andriessen hier tot eind april 1803 blijven wonen.³⁸ Kennelijk had men een tweejarig huurcontract afgesloten.

Op 1 mei 1803 verhuisde het gezin naar Prinsengracht 173, dat behoorde tot het doopsgezinde Zonshofje. Hier werd eveneens een huurcontract voor twee jaar afgesloten. De huur bedroeg f 410,- per jaar en werd in halfjaarlijkse termijnen betaald.³⁹ Het huis lag naast de poort die toegang gaf tot het van oorsprong zeventiende-eeuwse hofje. Prinsengracht 173, een voormalige bakkerij, was pas in 1783 door de regenten van het Zonshofje gekocht. Men heeft toen de ingang aan de grachtzijde laten vervallen en deze verplaatst naar de zijkant van het huis in het gangetje naar het hofje, achter de poort.⁴⁰ Door een grondige verbouwing in 1893 heeft Prinsengracht 173 niet alleen een compleet nieuwe gevel gekregen maar is ook de oorspronkelijk indeling grotendeels gewijzigd, waardoor tegenwoordig moeilijk te bepalen is welk deel de Andriessens bewoonden en hoe het huis in die tijd was ingedeeld.⁴¹ Dankzij de dagboektekeningen van Christiaan, waarmee hij op 1 januari 1805 begon, kunnen we nog een indruk van het huis krijgen. Op 14 februari tekent hij de voorzijde van het huis aan de Prinsengracht en zien wij hem bezig de poort naar het hofje af te sluiten (afb.5). Achter het raam rechts van de deur prijkt het naambordje "J.Andriessen". De benedenverdieping werd dus ook door hem bewoond. De gang naar het hofje heeft Christiaan twee keer afgebeeld. De ene keer zien wij Christiaan de deur naar de straat uitlopen (afb.6), de andere keer staat hij bij de feitelijke ingang van het huis, aan het einde van de gang, die ook daar door een deur werd afgesloten.⁴² Het vertrek dat Christiaan op nieuwjaarsdag (afb.7) en op zijn verjaardag 14 januari uitbeeldt, zal voor ontvangsten en feestelijkheden zijn gebruikt.⁴³ Gezien de drie ramen lag het aan de voorzijde van het huis, òf op de begane grond òf op de eerste verdieping. De dagelijkse kamer voorzien van een ouderwetse open schouw, lag op de begane grond en keek met een raam uit op een binnenplaats. Op 10 februari zien wij Christiaan dit vertrek binnengaan vanuit de binnenplaats door de deur naast het raam (afb.9). Gezien het bed dat in dit vertrek stond, werd hier ook geslapen (afb.8). Naar alle waarschijnlijkheid bewoonde de familie het gehele voorhuis, want ook op

zolder worden scènes weergegeven (afb.11). Dat er meerdere verdiepingen bewoond werden, blijkt ook uit het doorkijkje, dat ons op 9 januari vanuit de keuken door de openstaande deur op het trappenhuis wordt gegund. Christiaan komt de trap aflopen terwijl de meid in keuken druk bezig is (afb.10). Helaas wordt in de periode dat de Andriessens Prinsengracht 173 bewoonden op geen enkel dagboekblad het atelier afgebeeld, dit in tegenstelling tot het huis Binnen-Amstel 95 dat het gezin op 1 mei 1805 betrok.

Op 21 april waren ze al bezig met de voorbereidingen van de verhuizing (afb.11). Ook de verhuizing op 30 april is door Christiaan in beeld gebracht (afb.12). Door de dagboekbladen komen we ook de belangrijkste reden van de verhuizing te weten. Vermoedelijk omdat de opdrachten voor decoratieve schilderijen aanzienlijk waren teruggelopen, wilden vader en zoon Andriessen hun activiteiten als leermeester gaan uitbreiden, door bij hen thuis een privé-academie te beginnen. En wel om te tekenen en te schilderen naar het vrouwelijk naakt, want dat was niet mogelijk op de Stadstekenacademie. Ze hadden dus een ruimer huis nodig met voldoende atelierruimte. Anticiperend op de extra inkomsten namen ze de aanzienlijk hogere huurprijs van *f* 700 per jaar voor lief.⁴⁴ Al spoedig blijkt dat de plannen veel te hoog gegrepen waren; in 1806 dient Andriessen bij Koning Lodewijk Napoleon een rekest in met verzoek tot ondersteuning. Toch zijn de Andriessens nog tenminste tot en met 1809 aan de Binnen-Amstel blijven wonen.

Het huis was eigendom van de weduwe van Hendrik Bredeman. Deze koopman in zijden en fluwelen stoffen had het huis in 1781 gekocht om het zelf te gaan bewonen.⁴⁵ Na het overlijden van haar echtgenoot in 1786 ging de weduwe het huis verhuren.⁴⁶ Of Jurriaan Andriessen Bredeman, die ook kunstverzamelaar was, persoonlijk gekend heeft, is niet bekend. Wel behoorde Andriessen tot de bidders toen Bredemans collectie op 1 juli 1788 te Amsterdam werd geveild.⁴⁷ Konden we dankzij Christiaans dagboekbladen al enige indruk krijgen van de bewoning van Prinsengracht 173, het beste zijn we geïnformeerd over Binnen-Amstel 95, omdat daar het merendeel van de tekeningen tot stand kwam. Vele malen heeft het interieur van het huis als decor gediend voor de uitgebeelde scènes met het leven van de Andriessens. Zantkuijl heeft naar aanleiding van de restauratie van het huis in 1983 op basis van de tekeningen een reconstructie gemaakt van het interieur (afb.14).⁴⁸ Binnen-Amstel 95 bestond inclusief het souterrain uit vier woonlagen en een zolder en telde maar liefst acht woonvertrekken.

Dankzij de dagboektekeningen is dit het enige huis waarvan we goed geïnformeerd zijn wat betreft het atelier van Jurriaan. Dit lag op de stoepverdieping aan de achterzijde en besloeg de gehele breedte van het huis. De raamwand bevatte rechts een groot venster dat uitkeek op de tuin en was links voorzien van een deur, die met een trapje toegang gaf tot het dak van de uitbouw van het souterrain. In de achterwand van het vertrek bevond zich links van de toegang een grote nis. Al op 9 mei 1805 maakt Christiaan de eerste tekening van het atelier van zijn vader naar aanleiding van de eerste bijeenkomst van het "Vrouwen college" (afb.13).

De aardigste tekening van het atelier is die van 24 januari (vermoedelijk) 1808, wanneer "Mons. Tienon Peintre du Roi" op instigatie van koning Lodewijk Napoleon een bezoek aan Andriessen brengt, om zijn werk te bekijken (afb.15). Met de schoorsteenwand als achtergrond zien we Andriessen links met Tienon en nog een heerschap een map met tekeningen bekijken, die op een zeventiende-eeuwse stoel staat. Onderaan de schoorsteenboezem hangt een schilderstuk met twee putti, dat vermoedelijk ooit bedoeld was als bovendeurstuk, terwijl daarboven allerlei gipsmodellen zijn opgehangen. De voorstelling van het grote doek links van de schoorsteen is helaas niet te herkennen. Het interessantste is wel de open kast rechts van de schoorsteen, waarin allerlei mappen te zien zijn met op de ruggen de inhoud geschreven. Zowel de *bijbel van Tempeest* als de map met *blommen*, zijn terug te vinden in de veiling van de nalatenschap van Christiaan in 1847.⁴⁹ De sculptuur boven op de kast waarin een leeuw is te

onderscheiden, is vermoedelijk dezelfde als "Een gebronsde Milo door de leeuw aangevallen", die eveneens op de veiling van 1847 werd aangeboden.⁵⁰ Helaas leren we het atelier pas kennen in een periode waarin Andriessens productie van de geschilderde behangsels vrijwel was afgelopen, zodat we geen enkel inzicht kunnen krijgen in de wijze waarop deze in het atelier werden vervaardigd.

In 1810 verliet de familie het huis aan de Binnen-Amstel en betrok ze Keizersgracht 751. Als ze het hele huis bewoonden, waren ze er in ruimte niet op achteruit gegaan, wel was de huur van f 400 aanzienlijk lager.⁵¹ Het ziet ernaar uit dat Jurriaans broer Anthony en zijn zuster Dorothea bij hen waren ingetrokken. Anthony overleed hier althans op 19 november 1813 en Dorothea volgde haar broer op 23 maart 1815.⁵² Zij werd eveneens vanuit dit huis begraven. Nu de huishouding met twee personen was geslonken, en vermoedelijk ook vanwege de financiën, werd er weer naar andere woonruimte uitgekeken. In de notulen van de Stadstekenacademie van 27 september 1815 is er sprake van dat Andriessen en zijn gezin een gedeelte van de nieuwe vestiging van de academie in de Raamstraat zouden gaan betrekken.⁵³ De notulen van een paar dagen later beschrijven echter dat hij er toch maar vanaf zag omdat de voorwaarden hem niet helemaal aanstonden. Tenminste tot eind 1816 is Andriessen in het huis aan de Keizersgracht blijven wonen.⁵⁴ Nadien verhuisde hij naar Amstel 298, waarvoor een huur van f 350 per jaar werd betaald.⁵⁵

In dit huis aan de Amstel overleed Jurriaan op 31 juli 1819. Zoon Christiaan en de echtgenoot van Jurriaans kleindochter Cornelia Aletta van Hulst, Willem Baarslag, deden aangifte van het overlijden. Jurriaan had het huwelijk van zijn kleindochter Kelet op 26 november 1818 nog net kunnen meemaken. Zij beschikte tot zijn genoegen ook over teken-talent. Zij behoort dan ook tot een van de eerstgenoemden op de lijst van leerlingen die Andriessen opgaf aan Adriaan van der Willigen. Ook zijn behuwd kleinzoon, die arts was, heeft lessen bij Andriessen gevolgd.

Aletta Noordziek is naderhand met Christiaan verhuisd naar een bovenwoning aan het Water No. 130, het huidige Damrak 2, net om de hoek van het huis aan de Tesselse Kade waar zij met haar gezin van mei 1801 tot mei 1803 had gewoond; zij overleed hier in 1838. Christiaan is hier als vrijgezel tot zijn dood in 1846 blijven wonen. Omdat Dorothea en Coenraad van Hulst in respectievelijk 1844 en 1846 waren overleden, was de oudste zuster Johanna zijn enige erfgename. Zij was althans degene die de ateliernalatenschap van haar vader en haar broer op de veiling bracht.⁵⁶ De laatste jaren van haar leven woonde zij op Herengracht 80 waar zij op 4 oktober 1853 overleed.

2) Andriessens leertijd en start van zijn loopbaan als kunstenaar

Leermeester Antoni Elliger

Naar eigen vermelding ging Andriessen in 1754 op twaalfjarige leeftijd in de leer bij Antoni Elliger.⁵⁷ In tegenstelling tot Andriessen stamde Elliger wel uit een kunstenaarsfamilie. De traditie was begonnen met Antoni's uit Göteborg afkomstige grootvader Ottmar de Oude (1633-1679), die zelf een zoon van een arts was. Op jonge leeftijd verhuisde Ottmar de Oude naar Antwerpen waar hij zijn leertijd doorbracht bij Daniël Seegers. In 1660 huwde hij te Amsterdam met een Dordts meisje.⁵⁸ Via Hamburg, waar Ottmar de Jonge, de vader van Antoni, in 1666 geboren werd, kwam Ottmar de Oude op uitnodiging van de Grote Keurvorst in Berlijn terecht, waar hij in 1679 overleed.⁵⁹

Ottmar de Jonge (1666-1732) vestigde zich na het overlijden van zijn vader in Amsterdam, waar hij leerling werd van Michiel van Musscher. Volgens Van Gool werkte hij vanaf 1686 onder leiding van Gerard Lairese, bij wie hij zich vooral toelegde op

historiestukken waarin architectonische achtergronden domineerden.⁶⁰ Op 18 augustus 1702 ging Ottmar de Jonge in Amsterdam in ondertrouw met Petronella Lijkamer. Antoni was een jaar eerder op 3 juli 1701 in de Zuiderkerk gedoopt. Na de periode bij Lairesse, bij wie Ottmar de Jonge vertrouwd was geraakt met de decoratieve schilderkunst, heeft hij volgens Van Gool vele aanzienlijke Amsterdamse huizen voorzien van grisailles en wand- en plafondschilderingen. Tegenwoordig is, voor zover bekend, hiervan niet één werk ter plekke of elders bewaard gebleven. Helaas noemt Van Gool geen enkele specifieke opdracht, zodat wij moeilijk een beeld kunnen krijgen van Ottmar de Jonge's interieurschilderingen. Er bleven contacten met Lairesse bestaan. Zo heeft Ottmar de Jonge ontwerpen geleverd voor de illustraties van het in 1707 uitgegeven *Groot Schilderboek*.⁶¹ Antoni die bij zijn vader in de leer was, kreeg de stijl van Lairesse als het ware met de paplepel mee, wat bepalend is geweest voor de decoratieve richting die hij zou inslaan.

In de jaren 1716-1717 verbleef Ottmar de Jonge in Mainz waar hij enkele opdrachten uitvoerde voor de keurvorst.⁶² Het is niet met zekerheid te zeggen of het gehele gezin, dus ook de vijftienjarige Antoni, met vader Ottmar in 1716 naar Mainz verhuisde. Mocht dit het geval zijn, dan keerde Antoni vóór 1721 naar Amsterdam terug.⁶³ Ottmar was in 1724 in Amsterdam aanwezig bij het huwelijk van Antoni met Antonia Houbraken. Zij was een dochter van de schilder en kunstenaarsbiograaf Arnold Houbraken en Maria Souburg.⁶⁴ Hoewel de bronnen elkaar tegenspreken omtrent Ottmars laatste levensjaren is in elk geval zeker dat hij in 1732 "ten huijze van zijn zoon Anthonij Elligers in de Leijdse Kruijsstraat bij de Princegragt" overleed en op 29 november te Amsterdam werd begraven.⁶⁵

Antoni was minder reislustig dan zijn vader en grootvader. Weliswaar veranderde hij een paar keer van woonplaats maar van een langdurig verblijf buiten de Republiek is niets gebleken. Na aanvankelijk korte tijd als portretschilder werkzaam te zijn geweest, legde Antoni zich vanaf de jaren dertig toe op decoratieve schilderingen. Van Gool meldt dat er in Amsterdam een oneindig tal huizen te vinden is waar men werk van Antoni kon bewonderen. De vijftien huizen van de opdrachtgevers die Van Gool met naam vermeldt waren alle gelegen aan de Heren- en Keizersgracht. Hiervan is alleen het in 1733 voor juffrouw Rutgers vervaardigde plafond- en schoorsteenstuk in de zaal van Herengracht 284 op de oorspronkelijke plaats te vinden (afb.215).⁶⁶

Een opdracht die niet door Van Gool wordt genoemd, maar die wel in zijn tijd tot stand kwam, zijn de ter plekke bewaard gebleven wandschilderingen in de zaal van Keizersgracht 269. De zeven doeken, die dateren van 1736, verbeelden het verhaal van Dido en Aeneas.⁶⁷ De toenmalige eigenaar was Jan van Mekerem die het huis in 1734 in bezit kreeg. Hij was gehuwd met Margaretha Rutgers, een nichtje van Hillegonda Rutgers van Herengracht 284.⁶⁸ Een andere opdracht uit de tijd van Van Gool betreft een behangsel in de voorkamer van Keizersgracht 240. Het kwam ongeveer dertig jaar geleden tevoorschijn achter een later aangebrachte bespanning. De historievoorstellungen waarin onder meer de Amsterdamse stedemaagd wordt verbeeld, zijn zonder twijfel toe te schrijven aan Elliger.⁶⁹ Na het verschijnen van Van Gools publicatie zijn slechts twee gedateerde opdrachten bekend, beide voor Amsterdamse huizen. De van 1756 daterende behangsel met allegorieën van de deugden van het christelijke geloof zijn ter plekke bewaard gebleven in de achterzaal van Singel 116.⁷⁰ Daar deze behangsel in de periode vallen dat Andriessen bij Elliger in de leer was, lijkt het niet ondenkbaar dat Andriessen hieraan heeft meegewerkt. In 1753 schilderde Elliger voor Nieuwe Herengracht 99 een serie van vier deurstukken met allegorieën op de Muziek, Geometrie en Rekenkunde. De vierde was voorzien van een buste van Descartes en medaillons met de beeltenissen van Leibniz en Newton.⁷¹ Het plafond dat Elliger in 1764 vervaardigd heeft voor de zaal van Prinsengracht 299 betreft zijn laatst gedateerde decoratieve werk in Amsterdam.⁷²

De opdrachten van Elliger beperkten zich niet tot Amsterdam. Volgens Van Gool kreeg hij opdrachten van "de voornaemste Luiden der Regering van de nabij gelegen Provinciën". Zo schilderde hij in Utrecht bij "den heer Tersmitten, een kapitale zael met historiën en andere versiersels" en in Deventer "eenige grote werken" in de huizen van de burgemeesters Dapper en Brouwer.⁷³ Ook was hij werkzaam in Arnhem, waar hij in 1739 een plafond en deur- en schoorsteenstuk leverde voor het huis van Mr. Johan Brantsen in Bakkerstraat 56, genaamd *De Olde Munte*. Deze zijn inclusief de bijbehorende betimmering in 1926 overgebracht naar het Stedelijk Museum de Lakenhal te Leiden.⁷⁴ Uit het zakelijk archief van Daniël van Eys blijkt Elliger ook in de laatstgenoemde stad werkzaam te zijn geweest in Singel 118. In de kelderkamer (vermoedelijk een opkamer) links achter, schilderde hij in 1734 een plafond en ook een *sael bestaande in tien schilderijen*.⁷⁵

De opdrachtgevers waren volgens Van Gool zozeer over het werk van Elliger tevreden dat zij hem vaak geschenken gaven naast het overeengekomen honorarium. Loftuitingen aan het adres van Elliger door zijn eerste biograaf, hebben bij anderen naderhand de indruk gewekt dat het hem zeer voor de wind ging. Van Eijnden en Van der Willigen melden dat hij "na een aantal jaren te Amsterdam met ijver gearbeid en daardoor een stuivertje overgelegd te hebben, naar Haarlem [ging], om in die, zoo bijzonder aangenaam gelegen stad, stil te leven".⁷⁶ Aangezien hij in 1767 nog een grisaille schilderde voor een schoorsteen in de Lutherse Kerk van Haarlem, zou men zich kunnen afvragen of hij daar werkelijk heeft gerenteniërd.⁷⁷ Het is echter wel zijn laatst gedateerde decoratieve schilderstuk.

In het Kohier van 1742 staat Elliger genoteerd als woonachtig aan de Prinsengracht, het huidige nr 783.⁷⁸ Hij had één dienstbode en de huurwaarde van het huis, dat hij niet in eigendom had, bedroeg *f* 300 per jaar. Zijn jaarinkomen werd geschat op *f* 1000. Dat lijkt niet onaanzienlijk, maar vergeleken met andere decoratieve schilders zoals Dirk Dalens III en Isaac de Moucheron, wier inkomen respectievelijk op *f* 1200 en *f* 1500 werd geschat, was hij beslist niet de best betaalde. Om nog maar te zwijgen van Jacob de Wit, die onder de decoratieve schilders de kroon spande met een jaarinkomen van *f* 4000.⁷⁹ Deze vergelijkingen plaatsen Van Gools mededelingen omtrent Elligers inkomen in een ander daglicht. De advertentie die Elliger op 2 januari 1744 plaatste in de *Amsterdamsche Courant* zou men zelfs als eerste tekenen kunnen zien van de terugloop van de opdrachten.⁸⁰ De vermelding dat zijn producten "de sogenaemde Duitsche behangsels" overtreffen, geeft de indruk dat de teruglopende vraag te wijten is aan de Duitse concurrentie. Wanneer hij op 2 november 1745 en 4 mei 1751 wederom in de *Amsterdamsche Courant* adverteert, wordt niet meer gerept over de Duitse behangsels.

In 1757 was Elliger verhuisd naar de Kloveniersburgwal, zoals blijkt uit de akte van ondertrouw van zijn jongste dochter Christina Maria, die in het huwelijk zou treden met Gerard Swam. Deze schoonzoon, die niet met geld kon omgaan, is vermoedelijk een van de oorzaken van Elligers financiële achteruitgang geweest. Tot twee keer toe kwam Swam te vervallen onder de Desolate Boedelkamer; eerst in 1761 toen zijn schulden tot meer dan *f* 100.000 waren opgelopen en dertien jaar later nogmaals.⁸¹ Naar alle waarschijnlijkheid heeft Elliger een deel van de schulden vereffend. Er lijkt in elk geval een verband te bestaan met het feit dat hij op 29 maart 1775 een deel van zijn verzameling in Haarlem liet veilen.⁸² De financiële problemen waarin Elliger terecht was gekomen, spreken meer uit de brief die Swam op 14 juni 1775 richtte aan de burgemeesters van Amsterdam. Hierin doet Swam een beroep op de burgemeesters om Elliger en zijn oudste dochter Sara Pieterella, die als ongehuwde dochter bij haar vader inwoonde, een gering bestaan te bieden, omdat zijn schoonvader nu "door zijne reeds verloopene kunstoeffening, tot een deplorabele Staat" dreigde te vervallen.⁸³ Elligers verhuizing naar Haarlem lijkt dus weinig te maken te hebben met het in ruste gaan leven. Het was meer een gevolg van financiële nood. Mocht hij al met een gevulde beurs naar Haarlem zijn vertrokken, dan heeft hij daar maar korte tijd van kunnen genieten. Wellicht speelden bij de verhuizing

gevoelens van schaamte ook een rol, want Swam bracht de zaak extra in de publiciteit door de verspreiding van een pamflet ter verklaring van het onrecht dat hem was aangedaan.⁸⁴ Na het overlijden van Elligers echtgenote, dat kennelijk vóór 1774 gebeurde, verhuisde Elliger naar Ede waar hij op 4 juni 1781 overleed.

Bij Van Gool wordt de indruk gewekt dat Elligers werk in zijn tijd zeer gewaardeerd werd. In de negentiende eeuw beoordeelt men zijn werk heel anders. Van Eijnden en Van der Willigen bekritisieren hem omdat zijn tekening niet zeer nauwkeurig is en hij een vlug schilder was met een "smeltend penseel". De schilderijen waren meestal niet genoeg "doorschilderd", waardoor het kenmerken had van "fabriekwerk".⁸⁵ Ook gebruikte hij volgens hen te veel blauwe tinten, wat inderdaad het geval is bij het plafond in Herengracht 284, terwijl naast het blauw ook rood dominant is in de wandschilderingen met het verhaal van Dido en Aeneas in Keizersgracht 269 evenals in het plafond dat zich thans op Herengracht 475 bevindt. Wanneer men het werk van Jacob de Wit hier tegenover plaatst dan valt niet alleen op dat diens kleurgebruik veel subtieler en de toets verfijnder is, maar ook dat De Wits plafondstukken een veel afgewogener compositie hebben, dan de soms druk bevolkte hemelluchten van Elliger. Het schilderen van grisailles ging Elliger beter af. De hoekstukken van het plafond op Herengracht 284 en de grisailles boven de deuren in de zaal van Singel 116, steken kwalitatief duidelijk af tegen de gekleurde schilderijen.

Vermoedelijk op grond van de opmerking van Van Eijnden en Van der Willigen, dat de producten uit het atelier van Elliger het karakter hadden van fabriekswerk, stelde Staring dat Elliger, die hij ziet als De Wits voornaamste mededinger, een van de eerste decoratieschilders was die de industriële organisatie beproefde.⁸⁶ Omdat Starings bewering niet door een bronvermelding ondersteund wordt, is niet duidelijk of hij op de hoogte was van Elligers advertenties in de *Amsterdamse Courant*. De mededeling van Elliger in deze advertenties dat de kamerbehangsels "door hem en in zijn directie geschildert en gefabriceert werden" ondersteunen Starings bewering echter wel.⁸⁷

Ondanks het fabrieksmatige karakter van de producten die het atelier van Elliger voortbracht, was deze leerschool voor Andriessen niet alleen nuttig om de basisgrepen van het vak te leren maar ook om de techniek van het behangselschilderen, waarin hij zich zou gaan specialiseren, onder de knie te krijgen. In een behangselatelier als dat van Elliger moeten talrijke leerlingen hun opleiding hebben genoten, desondanks zijn maar vier leerlingen van Elliger met naam bekend. Naast Andriessen, waren dat Elligers dochter Christina Maria, Jan Gerard Waldorp (1740-1808) en Johannes Cornelis Mertens (1742-1823). Op het moment dat Van Gool dochter Christina Maria bespreekt was zij pas zeventien jaar. Hij gaf toen al zeer hoog op over haar talenten - zij hield zich vooral bezig met het vervaardigen van portretten in crayon - en had veel vertrouwen in haar toekomst als kunstenares.⁸⁸ Haar bijdrage aan de productie in Elligers behangselatelier is vermoedelijk te verwaarlozen. Na haar huwelijk met Gerard Swam, heeft zij het krijt niet meer ter hand genomen.⁸⁹

Leermeester Jan Maurits Quinkhard

Na zijn leertijd bij Elliger is Andriessen vanaf maart 1759 voor een jaar in de leer gegaan bij de oude Jan Maurits Quinkhard.⁹⁰ Vermoedelijk was dat in de tijd dat Quinkhard in zijn huis aan de Prinsengracht een tekenschool hield voor zo'n acht tot twaalf leerlingen.⁹¹

Quinkhard kwam uit Rees am Rhein in het graafschap Kleef, waar hij in 1688 werd geboren. Ondanks de artistieke traditie die er in zijn familie bestond - zijn vader en grootvader waren in het gebied van Kleef werkzaam als portrettisten - koos Jan Maurits' vader voor zijn zoon een wetenschappelijke opleiding. Nadat deze tot zijn zeventiende jaar onderwijs had genoten op de Latijnse school, besloot hij zich toch aan de kunsten te gaan wijden en ging hij in de leer bij zijn vader. Daarna trok hij naar Amsterdam waar hij achtereenvolgens leerling was

van de portrettisten Arnold Boonen (1669-1729), Christoffel Lubienitzki (1659-na 1728) en Nicolaas Verkolje (1673-1746). Op 21 oktober 1723 werd hij poorter van Amsterdam. Voordien woonde hij enige tijd buiten Amsterdam; er wordt verondersteld dat hij toen in Utrecht verbleef, uit welke stad hij naderhand nog regelmatig opdrachten kreeg.⁹² Het huwelijk met zijn eerste echtgenote, Barbara Huting, heeft in elk geval niet in Amsterdam plaatsgevonden. Zij overleed in 1735, een dochtertje van acht en een zoontje van één achterlatend.⁹³ Deze zoon Julius Henricus (1734-1795) zou als kunstenaar in de voetsporen van zijn vader treden.⁹⁴ Vier jaar later hertrouwde Jan Maurits met de 51-jarige Geertruij Jongbloed, die reeds twee maal weduwe was.

Volgens het kohier van 1742 woonde Quinkhard op Herengracht 183, dat een huurhuis was.⁹⁵ De huurwaarde van het huis bedroeg *f* 470 en hij had één dienstbode in dienst. Met zijn geschatte jaarinkomen van *f* 4000 verdiende hij evenveel als Jacob de Wit, hetgeen aangeeft dat hij een van de drukst beklante portrettisten van Amsterdam was. Hij kreeg vooral veel opdrachten voor groepsportretten van bestuurlijke organen: in Amsterdam alleen al elf! Men was over hem zo tevreden dat hij vaker opdrachten van dezelfde instelling kreeg; de overlieden van het Chirurgijns-gilde portretteerde hij maar liefst drie maal.⁹⁶ Naast deze officiële opdrachten, heeft hij "zo te Amsterdam, als elders, eene grote menigte aanzienlijke Luiden, geportretteerd, onder welke wel dertig vermaarde mannen, zo professoren als predikanten, zich bevinden".⁹⁷ Arnold Houbraken en Pieter Tanjé brachten vele van deze beroemde personen in gravure. Naast portretten schilderde Quinkhard ook historische onderwerpen. Zo bevond zich in de collectie Wierman, die op 18 augustus 1762 in Amsterdam geveild werd, een *Diana en Calisto* van zijn hand en leverde hij voor de schoorsteen van de regentenkamer van het Lutherse Weeshuis aan de Leliegracht een *Allegorie op het loon der Weldadigheid*.⁹⁸ Quinkhard was echter op zijn best in de portretkunst, vooral wat betreft de portretten van familiegroepen. Hij zat met zijn reputatie zo stevig in het zadel dat een nieuwkomer als de tegenwoordig zeer gewaardeerde Cornelis Troost hem niet van het toneel wist te verdringen. De bewonderaars en opdrachtgevers van Troost behoorden meer tot de artistieke en intellectuele elite, waardoor zijn cliëntèle wat betreft portretten klein bleef. In het kohier van 1742 blijkt Troost dan ook maar een kwart van het inkomen van Quinkhard te verdienen.

Voor de kunstbroeders zal Quinkhard gedurende Andriessens leertijd een *grand old man* zijn geweest. Niet voor niets had Van Gool Quinkhard ingeschakeld voor het verzamelen van gegevens voor zijn *Grote Schouburg*, waarvoor Van Gool hem uitgebreid bedankt.⁹⁹ De meeste contacten zal Quinkhard hebben opgedaan via de Stadstekenacademie, die in 1730 door Bernard Picart nieuw leven was ingeblazen. In 1743 ondertekende Quinkhard tezamen met enkele andere kunstenaars onder wie Jacob de Wit, Louis Fabritius Dubourg, Frans van der Mijn en Antoni Elliger, een overeenkomst om zes maanden lang elke week twee keer bijeen te komen om te tekenen naar het naakt.¹⁰⁰ De Academie telde in dat jaar 32 leden. Dergelijke overeenkomsten zijn ook bewaard gebleven uit de jaren 1747, 1748 en 1749.¹⁰¹ Dat Quinkhard buiten de academie banden onderhield met Jacob de Wit, blijkt onder meer uit het in 1753 getekende portret van Jacob de Wit, nu in het Museum van Besançon.¹⁰² De vriendschap met Dirk Dalens III was nog groter. Op 22 december 1737 liet Dalens tezamen met zijn echtgenote Maria Schaack bij notaris L. van Gangel een akte opmaken waarin Jan Maurits Quinkhard tot voogd werd benoemd over hun minderjarige kinderen.¹⁰³ Een tegenwoordig spoorloos portret van Dalens door Quinkhard bevond zich tot 1773 in de collectie van de Leidse burgemeester Johan van der Marck.¹⁰⁴ Er is nog te weinig onderzoek gedaan naar het leven van Quinkhard om te kunnen bepalen wat voor contacten hij had met andere Amsterdamse collega's. Isaac de Moucheron kan voor hem geen onbekende zijn geweest, alleen al vanwege het feit dat Quinkhards leermeester Verkolje regelmatig de stoffage in De Mouchérons behangsels heeft geschilderd. Hoe het contact met Troost verliep is moeilijker te bepalen. Op het gebied van de

portretkunst zullen zij elkaar als concurrenten hebben gezien. Beiden zijn bij Arnold Boonen in de leer geweest, hoewel dit door hun leeftijdsverschil niet tegelijkertijd kan hebben plaatsgevonden. Ze waren in elk geval wel in dezelfde periode lid van de Amsterdamse Stadstekenacademie.¹⁰⁵ Troost was overigens ook bevriend met Dalens, zoals blijkt uit het portret dat hij in 1746 van Dalens en zijn gezin schilderde.¹⁰⁶

De reden waarom Quinkhard voor Van Gool zo belangrijk is geweest bij het samenstellen van zijn *Grote Schouburg* zal onder meer te maken hebben gehad met Quinkhards activiteiten als kunsthandelaar. Desalniettemin doet Van Gool geen enkele uitspraak over deze activiteiten. Van Eijnden en van der Willigen weten te vertellen dat Quinkhard dikwijls stukken van hoge kwaliteit kocht en deze, alvorens hij ze weer doorverkocht, vaak een tijd voor zichzelf hield om ze te bestuderen. Op een gegeven moment had hij zelfs een portret van Rembrandt in huis, tegelijkertijd met een *Rinaldo en Armida* van Lairese en Govert Flinks *Zegening van Jacob*.¹⁰⁷ Dit is bekend uit de correspondentie van de plafondschilder en kunsthandelaar Louis Fabritius Dubourg, die deze werken bij Quinkhard thuis had gezien.¹⁰⁸ Quinkhards gedegen kunstkennis had tot gevolg dat hij ook werd ingeschakeld om taxaties te verrichten. In 1738 taxeerde hij de collectie schilderijen uit de nalatenschap van de dochter van Jan van der Heyden.¹⁰⁹ Ook de schilderijen van de familie De Geer, die zich toen nog steeds in het Huis met de Hoofden bevonden, werden in 1757 door Quinkhard getaxeerd ten behoeve van hun verscheping naar Zweden.¹¹⁰

In 1772 noteerde Bicker Raye op 9 november in zijn dagboek: "[...] is de heer Jan Maurits Quinkhart, seer voornaam fijnschilder en voornamentlijk portraitteur, in den ouderdom van ruim tachtig jaaren overleden; sullende sijn werken seer hoog, nu hij doot is, geëxtimeert worden".¹¹¹ Quinkhard werd op 16 november vanuit zijn huis aan de Prinsengracht bij de Utrechtsestraat begraven in de Oude Lutherse Kerk. Dit was vermoedelijk het huis waar Quinkhard volgens Van Eijnden en Van de Willigen zijn tekenschool hield voor acht à twaalf leerlingen. Wanneer zij daartoe niet in staat waren hoefden deze weinig of niets te betalen, maar waren dan verplicht te helpen bij werkzaamheden in het atelier.¹¹² Daar Van Gool deze tekenschool niet vermeldt, lijkt het aannemelijk dat Quinkhard hiermee pas na 1750 is begonnen. Andriessen was net in die tijd bij Quinkhard in de leer. Aangezien de ouders altijd het leergeld moesten betalen en het er gezien de financiële positie van Jurriaans vader niet naar uitzag dat hij dit kon opbrengen, betekende dit dat Jurriaan ook in het atelier van Quinkhard assisteerde. In die tijd waren Mertens en Waldorp eveneens in de leer bij Quinkhard evenals Andriessens goede vriend Izaak Schmidt (1740-1818). Wellicht is de vriendschap tussen Schmidt en Andriessen hier ontstaan. Misschien volgde de architect en stucwerker Jacob Otten Husly (1738-1796) - die Andriessen nadien nog vaker tegen zou komen - in dezelfde tijd lessen bij Quinkhard.¹¹³ In de lexica worden alleen Quinkhards leerlingen vermeld die naderhand enige bekendheid genoten. Uit het inschrijfboek van de Stadstekenacademie komen echter meer personen voor die vermelden leerling van hem te zijn geweest maar over wie nu nauwelijks iets bekend is. Gezien de leeftijd van deze zes leden, allen geboren na 1745, zullen dezen verbonden zijn aan Quinkhards tekenschool. Hij haalde dus leerlingen met uiteenlopende talenten in huis.¹¹⁴

Beide leermeesters waren elk op hun eigen wijze bepalend voor Andriessens ontwikkeling en carrière. Andriessens grote bewondering voor Lairese moet door Elliger gevoed zijn. Daar Antoni's vader Ottmar de Jonge bij Lairese in de leer was geweest en Antoni op zijn beurt weer bij zijn vader, was de geest van Lairese in het atelier alom aanwezig. Andriessen heeft verschillende schetsen naar werk van Lairese gemaakt, hieruit blijkt niet alleen zijn bewondering maar ook dat hij diens werk grondig heeft bestudeerd. Het assisteren bij onderhoudswerkzaamheden aan plafond- en wanddecoraties van Elliger in de huizen waar

zich ook behangsels bevonden van Dalens en De Moucheron, zal Andriessen op directe wijze hebben geconfronteerd met het werk van deze vermaarde voorgangers.

Ondanks de korte leertijd bij Quinkhard, die meer gezien moet worden als een afronding van zijn opleiding, is zij niet minder bepalend voor hem geweest. Naast het ontwikkelen van de finesses in de teken- en schilderstechniek zal Quinkhard ook in belangrijke mate hebben bijgedragen aan Andriessens vorming van smaak en kunstkennis. Andriessen had net als zijn leermeester een grote belangstelling voor de kunsthandel. Toen Andriessen en Schmidt voor eigen rekening gingen samenwerken, kregen zij dankzij Quinkhards connecties en voorspraak vele opdrachten waardoor zij ook meteen al een goed bestaan hadden.¹¹⁵ Het is overigens opmerkelijk dat het landschapschilderen, waarin Andriessen zich zou gaan specialiseren, door beide leermeesters niet of nauwelijks werd beoefend. Dit genre moet Andriessen zichzelf dan ook eigen hebben gemaakt.

Andriessens eerdergenoemde medeleerlingen Mertens en Waldorp waren na hun leertijd bij Elliger ook overgestapt naar Quinkhard. Zij kozen echter niet voor een carrière als behangselschilder. Mertens besloot al vroeg zich toe te leggen op de portretkunst, die hij vooral uitvoerde in krijt en pastel. Na een jaar stapte Mertens van Elliger over op Quinkhard bij wie hij vier jaar doorbracht. Vervolgens vertrok hij naar Antwerpen waar hij zich inschreef bij de plaatselijke Tekenacademie. Na twee jaar keerde hij naar Amsterdam terug; de laatste jaren van zijn leven woonde hij in Utrecht.¹¹⁶

Het is niet zeker of Jan Gerard Waldorp tegelijkertijd met Andriessen van Elliger naar Quinkhard overstapte.¹¹⁷ Wel beëindigde hij vermoedelijk in hetzelfde jaar als Andriessen zijn leertijd bij Quinkhard.¹¹⁸ Met Waldorp heeft Andriessen altijd veel contact gehad. Beiden behoorden tot de leden van genootschap *Pax Artium Nutrix*. Een paar keer waren ze betrokken bij dezelfde opdracht, zoals in 1774 bij de decors voor de Amsterdamse Stadsschouwburg en in 1795 toen ze aan dezelfde feestdecoraties werkten ter gelegenheid van het vrijheidsfeest.¹¹⁹ Waldorp bewoog zich slechts incidenteel op het terrein van de decoratieve schilderkunst.¹²⁰ In 1772 werd Waldorp benoemd tot een van de drie jongere bestuurders van de pas opgerichte Haarlemse Tekenacademie. In 1774 hield hij voor deze academie een redevoering.¹²¹ Uit dit lidmaatschap concluderen Van Eijnden en Van der Willigen dat hij op dat moment naar Haarlem was verhuisd. Niet alleen Waldorps huwelijk in Amsterdam in 1776 weerspreekt dit, maar ook de diverse opdrachten die hij in Amsterdam uitvoerde en het feit dat hij pas in 1800 bedankte voor zijn lidmaatschap van het Amsterdamse Sint Lucasgilde waar hij sinds 1767 stond ingeschreven.¹²² De opzegging hield verband met zijn verhuizing naar Den Haag, waar hij in de winter van 1800-1801 een inventaris opmaakte van de Nationale Konstgallerij in Huis ten Bosch.¹²³ Vanaf 1805 tot zijn overlijden in 1808 bekleedde hij hier de functie van opzichter.

Werkzaamheden in diverse behangselateliers

Na de leertijd bij Quinkhard heeft Andriessen vanaf 1760 naar eigen zeggen een jaar lang "den kunstschilder van Drecht geassisteerd".¹²⁴ De vijf jaar oudere Joannes van Dreght (1737-1807), was sinds 1758 werkzaam als zelfstandig meester. Hij had een bescheiden behangselatelier in de Kerkstraat, waar hij al woonde toen hij op 29 mei 1761 in ondertrouw ging met Hendrina van Leeuwen. Hij is hier tot zijn dood in 1807 blijven wonen.

De werkzaamheden in het atelier van Van Dreght beperkten zich niet alleen tot het schilderen van behangsels, maar strekten zich uit tot tal van andere zaken, zoals het beschilderen van rijtuigen en waaiers. De behangsels uit 1763 die zich eertijds in het pand Hooigracht 38 te Leiden bevonden zijn de enige die van Van Dreght bekend zijn. De ontwerpen hiervan worden bewaard in het Stedelijk Museum de Lakenhal aldaar.¹²⁵ Hoewel plafondstukken in de tweede helft van de achttiende eeuw nauwelijks meer werden toegepast, bezit het Amsterdams Historisch Museum nog een 1772 gedateerd exemplaar van zijn hand, afkomstig uit Voetboog-

steeg 13.¹²⁶ Het gegeven dat hij pas op 35-jarige leeftijd, in 1773, de eerste prijs behaalde bij de Stadstekenacademie wekt de indruk dat hij een laatbloeiër was.¹²⁷ Onder de schilders van de decors voor de nieuwe Stadsschouwburg was hij echter in 1774 de best betaalde.¹²⁸ De kwaliteit van zijn werk steeg, toen hij zich ging specialiseren in de in schilderkunst nagebootste antieke cameeën, die vanaf de jaren tachtig in de mode kwamen. Met dit specialisme stak hij zelfs Andriessen qua verfijning naar de kroon.

Na het jaar bij Joannes van Drecht heeft Andriessen naar eigen vermelding tot 1763 "verscheijde werken gemaakt op een fabricq". Gezien de formulering en de korte periode lijkt het eerder om een soort *free lance* werk te gaan, dan om een contractueel vastgelegd werkverband zoals Jan Hendrik Troost van Groenendoelen dat meestal voor tien jaar bij zijn medewerkers wist af te dwingen.¹²⁹ Volgens Van Eijnden en Van der Willigen deed hij dit samen met Izaak Schmidt, met wie hij nadien drie jaar lang decoratieve schilderijen voor eigen rekening vervaardigde.¹³⁰ Ondanks de bloeiende zaken werd de samenwerking stopgezet op het moment dat beiden zich bij het Sint Lucasgilde als 'zelfstandig meester' inschreven.

Het blijft gissen waarom hun artistieke wegen uiteen gingen. Misschien was de behangschilderkunst voor Schmidt te beperkt; hij beschikte over uiteenlopende talenten. Naast het tekenen en schilderen van landschappen beoefende Schmidt ook de portretkunst, die hij vrijwel uitsluitend in pastel uitvoerde. Op den duur zei hij het schilderen geheel vaarwel en ging hij zich volledig toeleggen op de tekenkunst, waarin hij ook les gaf. Daarnaast beoefende Schmidt de toonkunst: hij behoorde tot de oprichters van het in beginsel als muziekgezelschap opgerichte genootschap *Harmonica*. Hij staat bovendien bekend als dichter en toneelschrijver; dat laatste was niet verwonderlijk, omdat zowel zijn moeder als zijn vader - die tevens diamantslijper was - als acteurs verbonden waren aan de Amsterdamse Schouwburg. Izaak zou al jong als aap verkleed op de planken hebben gestaan.¹³¹ Hoewel Andriessen en Schmidt aanvankelijk hun eigen activiteiten ontplooiden, hadden ze vanaf 1794 weer veel met elkaar te maken, toen beiden benoemd werden tot een der zes directeurs van de Stadstekenacademie.

Vorming en artistieke contacten tot zelfstandig meesterschap

Nadat in april 1760 de leertijd bij Quinkhard was afgelopen meldde Andriessen zich in oktober van dat jaar bij de Stadstekenacademie.¹³² Aangezien dit instituut pas in 1765 een officieel bestaan ging leiden, betrof het feitelijk een lidmaatschap van haar voorganger, het genootschap *Vriendschap vereenigt de Kunsten*. Dit genootschap was in 1758 opgericht na onenigheden binnen de oude tekenacademie. De leden heropenden toen de academiekamer boven de Leidse Poort. Sinds het ontstaan in 1718 had de academie zich moeilijk in stand kunnen houden. Herhaalde pogingen om de instelling nieuw leven in te blazen mislukten steeds omdat reglementen en een bestuur ontbraken. Zo laaiden, na een aanvankelijk succes, binnen *Vriendschap vereenigt de Kunsten* twisten op. In 1765 was de tijd rijp voor een krachtige reorganisatie door reglementen vast te stellen en een officieel bestuur te benoemen. Nu kreeg de academie ook de lang verwachte protectie van het stadsbestuur; burgemeester Jonas Witsen was bereid om de functie van hoofddirecteur op zich te nemen. De twaalf stellers van het model stelden de reglementen op, zij zouden zes bestuursleden, 'directeurs' genoemd, uit hun midden kiezen. Dit werden Jacobus Buijs, Cornelis Ploos van Amstel, Jacob Otten Husly, Pieter Louw, Anthony Ziesenis en Reinier Vinkeles. De laatstgenoemde bekleedde tevens de post van secretaris. Zij moesten zorgen voor het naleven van de reglementen en voor goed onderwijs; volgens de statuten namen zij de verplichting op zich om bij toerbeurt een maand lang bij het tekenen aanwezig te zijn. Andriessen behoorde tezamen met Guillaume Saint, Julius Quinkhard, Izaak Schmidt, Johannes Gerardus Waldorp en Jacob Maurer tot de overige stellers. De steller had de belangrijke taak het model in een houding te plaatsen. Hij moest er voor zorgen dat de pose interessant genoeg was om te tekenen en dat deze niet te vermoeiend

was voor het model. Ook moest rekening worden gehouden met de speling van het licht op het naakt, in die zin dat er vanuit verschillende hoeken genoeg schaduwen op het lichaam vielen. De periode van stellen duurde twee weken. De ene week werd gesteld op de klassieke manier naar voorbeeld van de prenten in de werken van Jan de Bisschop en François Perrier. De andere week kon de steller het model een houding naar eigen idee geven.¹³³ Met de functie van steller behoorde Andriessen in vijf jaar tijd tot de harde kern van academie.

De leden van de academie kwamen twee keer per week, op woensdag- en zaterdagavond bijeen. In de wintermaanden, van oktober tot mei tekende men naar het levend model, tijdens het zomerseizoen werd er naar pleisterbeelden geoefend. Naast werkende leden kende de academie ook honoraire of ereleden die niet kwamen om te tekenen; zij brachten contributiegelden in en schonken kunstvoorwerpen. Een aantal van deze honoraire leden behoorde tot Andriessens opdrachtgevers (zie hoofdstuk 4, § 5). In 1767 verhuisde de academie naar een zaal in het stadhuis. Dat hiermee het aanzien van het instituut groeide, blijkt uit het feit dat het in 1768 vijftig tekenende leden en zeventenzestig ereleden telde. Door de prent die Reinier Vinkeles van het interieur van de tekenzaal heeft gemaakt, kunnen we een goed beeld krijgen van zo'n winteravond waarop men naar het mannelijk naakt tekende (afb.16). De prent dateert van 1768 maar de tekening was al in 1764 vervaardigd, er wordt dus nog het interieur boven de Leidse Poort weergegeven.¹³⁴ Links zien we het model dat door een enorme lamp verlicht wordt. Rond het model staan of zitten de meeste leden te tekenen. Blijkens de opschriften op de voorstudies die Vinkeles van elk lid afzonderlijk maakte, is Andriessen degene uiterst links, zittend op een hoog bankje, zijn voeten rustend op een voetenbankje (afb.17).¹³⁵

Andriessens contacten bleven allerm minst beperkt tot de tekenacademie. Naar eigen vermelding was hij in 1764 lid geworden van een "modern teken collegie".¹³⁶ Zonder expliciete naamsaanduiding is vooralsnog niet te achterhalen om welk college of genootschap het ging. Op twee tekeningen, één uit 1759 en één uit 1760, die beide het interieur van een trekschuit weergeven, zou Andriessen, volgens het opschrift aan de achterzijde, tot de aanwezigen van het gezelschap behoren (afb.18 en 19). Die van 1759 is van de hand van de Amerikaan John Greenwood (1727-1792) en die uit 1760 van de boekillustrator Simon Fokke (1712-1784). Afgezien van Greenwood worden op de tekening van 1760 dezelfde aanwezigen vermeld als die van 1759. De juistheid van genoemde personen moet enigszins in twijfel worden getrokken want Abraham de Haen, die op beide tekeningen wordt vermeld, was in 1748 al overleden en Cornelis Pronk, die stierf in 1759, kan onmogelijk tot het gezelschap van 1760 hebben behoord. Dit neemt niet weg dat, zeker op de tekening van Greenwood, de fysionomie van het merendeel van de overige genoemde personen wel met de werkelijkheid lijkt overeen te komen (afb.18). Volgens het opschrift op de laatstgenoemde tekening is Jurriaan hier de linker van het drietal achterin. Hij zit naast de corpulente Simon Fokke die aan het tekenen is. Gezien de gelaatstrekken van de jongeman zou dit de toen bijna zeventienjarige Andriessen kunnen zijn. Ter rechterzijde, achter Pronk die pijprokend de beschouwer aankijkt, zitten Jan de Beijer en Hendrik Pothoven, terwijl we achter het gezicht van Greenwood uiterst links nog net een glimp opvangen van een gezicht dat volgens het opschrift Hendrik Spilman betreft. Volgens Van Eijnden en Van der Willigen had het gezelschap samen met Greenwood een vrolijke dag gehad in een herberg in Berkenrode. Greenwood zou het tafereel in de Haarlemmer trekschuit hebben vastgelegd tijdens hun terugreis naar Amsterdam.¹³⁷ De tekening van 1760 door Fokke betreft een vergelijkbaar tafereel maar dan in gezelschap van anderen, vooral dames (afb.19). Het opschrift luidt: "de Haarlemmer Trekschuyt van Binnen na het leven Getekent den 16 July 1760 varende met ons Geselschap van het Teken Collegie na dat wy de Pot verteert hadden na Amsterdam".¹³⁸ De man uiterst rechts met goudse pijp moet Simon Fokke zijn, de tekenaar van het tafereel. Hij heeft zichzelf hier wat minder dik weergegeven dan Greenwood hem een jaar

eerder uitbeeldde. Bij de vierde van rechts, de jongeman die wat dromerig voor zich uit zit te staren, meen ik het gezicht van Jurriaan te zien. Hij was toen bijna achttien jaar. De man achterin links is onmiskenbaar dezelfde als degene die men op tekening van 1759 voor Jan de Beijer houdt. Hoe het ook zij wat betreft de juistheid van de uitgebeelde personen, de tekeningen geven in elk geval een sfeerbeeld van de informele contacten die de kunstenaars in die tijd met elkaar onderhielden.

Hoewel Pothoven en Greenwood slechts korte tijd lid zijn geweest van de Stadstekenacademie zal Andriessen hen hier hebben leren kennen, beiden komen ook voor de op lijst van de eerste twintig leden van het genootschap *Vriendschap vereenigt de Kunsten*.¹³⁹ Jan de Beijer was voor Andriessen zeker een goede bekende; De Beijer wordt gezien als de oprichter van *Pax Artium Nutrix*, tot welk genootschap Andriessen in 1766 was toegetreden.¹⁴⁰ Dit is vermoedelijk hetzelfde genootschap als het door Van Eijnden en Van der Willigen genoemde “Tekengezelschap” dat eerst bij Jan de Beijer thuiskwam maar later, toen het groter werd, uitweek naar de herberg De Zon aan de Nieuwendijk.¹⁴¹ Afgezien van enkele vermeldingen door de laatstgenoemde biografen zijn verder geen schriftelijke bronnen over dit genootschap bekend. Wel bewaart het Gemeentearchief van Amsterdam een serie van 21 getekende figuurstudies van de leden van *Pax*. De hele reeks werd aanvankelijk aan Andriessen toegeschreven. Dit is echter niet houdbaar omdat de tekeningen, hoewel nauw verwant in techniek, formaat en poses van de zitters, verschillende handen vertonen. De toeschrijving berustte op het feit dat Andriessen onder de zitters ontbreekt en daarom de tekenaar van alle bladen zou zijn geweest.¹⁴² Gelukkig zijn de tekeningen voorzien van de namen van de zitters. In tegenstelling tot wat in de Catalogus van de verzameling Van Eeghen wordt beweerd, vertoont het handschrift van de toegevoegde namen naar mijn mening wel één en dezelfde hand; onmiskenbaar die van Jurriaan Andriessen. Daarnaast bezit het Amsterdams Historisch Museum een serie van veertien tekeningen die nauw verwant is aan de eerder genoemde figuurstudies. Ze behoorden tot een serie van negentien tekeningen die in 1937 door het museum was aangekocht als werk van Andriessen. De overeenkomsten met de serie in het Gemeentearchief zitten niet alleen in het soort tekeningen en de aanvankelijke toeschrijving, maar ook in het gegeven dat de opschriften de hand van Andriessen vertonen en dat acht kunstenaars uit de ene serie ook in deze groep van het Historisch Museum vertegenwoordigd zijn.¹⁴³ Op grond van dit gegeven kan men de voorzichtige conclusie trekken dat Andriessen indertijd de tekeningen in beheer of in bezit had.

Pax was een kleurrijk gezelschap van professionele kunstenaars en dilettanten die als verbindende factor het beoefenen der tekenkunst hadden. Ook de leeftijden liepen uiteen; afgezien van Jan de Beijer als leider van het clubje (afb.20), waren de portrettist en decoratieschilder Jurriaan Buttner en de waaierschilder Denijs Dullignon reeds op hoge leeftijd. Onder de dilettanten bevonden zich de kunstverzamelaars Hendrik van Maarsseveen en Jan Jacob de Bruijn en de tot de regentenstand behorende Hendrik Otto Arntzenius en Jan Caspar Hartsinck. Ook vinden we hier Andriessens goede vrienden Izaak Schmidt (afb.21) en Jan Gerard Waldorp. Jacob Cats, die volgens Van Eijnden en Van der Willigen door zijn neef Willem Writs bij *Pax* was geïntroduceerd, onderhield volgens hen nauwe banden met Schmidt, Vinkeles en Andriessen.¹⁴⁴ *Pax* had veel meer leden dan alleen de getekende personen. Kobell zou hier in 1771 door een van de voornaamste leden zijn geïntroduceerd.¹⁴⁵ Nomsz weet over de eerdergenoemde Simon Fokke te vermelden dat deze enige jaren het door Jan de Beijer opgerichte tekengezelschap bezocht, dat bijeenkwam in de Zon. Hiermee wordt zonder twijfel *Pax* bedoeld.¹⁴⁶ Fokkes zoon Jan, enig kind uit zijn eerste huwelijk, behoorde in elk geval tot een van de zitters. Dat het gezelschap inderdaad bijeenkwam in de herberg De Zon kan ondersteund worden door het gegeven dat van de dienstmeid portretten zijn getekend door Reinier Vinkeles en anderen. Zo heeft Vinkeles Andriessen geportretteerd met deze dienstmeid op

schoot (afb.22). De tekening is verloren gegaan, maar Cornelis Ploos van Amstel heeft er in 1767 een ets naar gemaakt.¹⁴⁷

Het contact tussen Andriessen, Schmidt en Vinkeles verliep zo goed dat zij gedrieën in 1765 een reisje naar Brabant hebben ondernomen, zoals Van Eijnden en Van der Willigen ons meedelen.¹⁴⁸ In Andriessens handgeschreven biografie vermeldt hij dat zij toen Antwerpen, Brussel en Ter Vueren hebben aangedaan.¹⁴⁹ Het bezoek aan Antwerpen kan mogelijk te maken hebben met het gegeven dat Mertens, medeleerling van Andriessen en Schmidt bij Quinkhard, in die tijd in Antwerpen verbleef. In het Amsterdams Historisch Museum bevindt zich een viertal studies geplakt op een karton waarop vermeld staat "na 't leeven geteekend / opde Brabantsche Reijs A^o 1765" (afb.23).¹⁵⁰ Volgens de opschriften betreffen het twee portretten van Reinier Vinkeles en twee van "H. van Etten". Gezien het feit dat op een van de twee portretten van Vinkeles vermeld wordt dat hij zeeziek is, ging de reis kennelijk per boot. Indien deze tekeningen inderdaad gemaakt zijn op de reis naar Brabant dan was er nog een vierde reisgenoot; Hendrik van Etten. Dit is niet ondenkbaar want Van Etten was eveneens lid van *Pax Artium Nutrix* (afb.24).¹⁵¹ Hij werd in 1740 te Amsterdam geboren als zoon van de chirurgijn Adriaan van Etten en Anna van der Laar. Toen hij zich in 1771 inschreef in het poorterboek bleek hij hetzelfde beroep uit te oefenen als zijn vader. Een sterfdatum is niet bekend, maar hij moet in elk geval vóór 1777 zijn overleden.¹⁵² Aangezien Schmidt en Andriessen op deze tekeningen niet worden uitgebeeld komen beiden voor het auteurschap in aanmerking. In elk geval vertoont het handschrift van de namen op de bladen zelf, net als bij de Pax-tekeningen, grote verwantschap met dat van Andriessen. Het reisje naar Brabant is mogelijk ook de aanleiding geweest voor de gravure die Vinkeles in 1765 vervaardigde waarop zelfportretten van het drietal staan afgebeeld. Andriessen leverde het ontwerp voor deze gravure (afb.25). De prent die in dezelfde stijl is uitgevoerd als de kunstenaarsportretten in het werk van Van Gool, was vermoedelijk bedoeld om als los blad aan deze publicatie toe te voegen.¹⁵³

Naast het lidmaatschap van Pax en een ander tekengeselschap was Andriessen in 1765 volgens eigen mededeling ook lid geworden van een "collegie van Architectuur en Persp-: [ectief]". We weten nog te weinig over dit soort genootschappen. Er is echter wel een aantal perspectiefdocenten uit die tijd bekend. Zo gaf de beheerder van de kunstkamer in het stadhuis, Jan van Dijk, aan de hand van maquettes lessen in de "Perspectief, optic en longometrie".¹⁵⁴ Adrianus Erzey (geb.1719) vermeldt op de titelpagina van zijn in 1777 uitgegeven bouwkundeboek (een volledige tekencursus door zelfstudie) dat hij "Leermeester in de Wis- en Bouwkunde" was.¹⁵⁵ Hendrik van Winter (1717-na 1782) werd al door Van Gool genoemd als "Onderwijzer in de Doorzigt-, Bouw- en Teekenkunst te Amsterdam".¹⁵⁶ Verder was er Caspar Philips Jacobsz. (1732-1789), die ook in deze materie les gaf. Hij was weliswaar lid van het Mathematisch Genootschap *Een onvermoeibare arbeid komt alles te boven*, maar dat werd pas in 1779 opgericht.¹⁵⁷ Mogelijk volgde Andriessen de lessen van Jacob Otten Husly in de "Doorzigt en Bouwkunde", in welk verband hij in 1766 vermeld wordt met de mededeling dat die als zeer bekend werden geacht.¹⁵⁸ De lessen in perspectiefleer en bouwkundig tekenen waren in eerste instantie bedoeld voor timmer- en andere ambachtslieden die in de bouw werkzaam waren. Het volgen van dergelijk onderwijs getuigt niet alleen van Andriessens brede belangstelling maar kwam ook goed van pas bij het schilderen van klassieke architectuur-elementen in de arcadische landschappen.

Volgens de statuten van de gereorganiseerde Stadstekenacademie zou er jaarlijks een wedstrijd worden gehouden tussen de beste leerlingen. Bij de wedstrijd van 16 april 1766 sleepte Andriessen meteen de eerste prijs in de wacht. Zijn prijswinnende tekening, gedateerd 6 februari 1766, werd in de notulen van de academie omschreven als "Een knielende man van agteren, zeer geschikt tot een, tot de offerhande gereedt leggende Izaak" (afb.26).¹⁵⁹ In de rede die Jacob Otten Husly, als een der directeuren van de academie, hield ter gelegenheid van de

prijsuitreiking, werd met grote loftuitingen aandacht besteed aan de prijswinnaar. Otten Husly sprak de volgende woorden:

"Wij plaatzen u in de eerste Classe. Vertoon u, en tree toe gy Held! die den eersten en hoogsten Prys dezer Academie bekomen hebt: ô Andriessen! gy zyt het, dien wy dezer eere waardig achten: Eene eer, die, ten uitersten top gesteege, niet kan vergroot worden. Gy zyt het pronkjuweel, en het voorhoofdsiersel van deze onze Academie geworden; uwe vingeren, zo sierlyk en kunstig, als bevallig tekenende, hebben u een' roem verworven, waarvan wy u een eeuwig gedenkteken zullen overhandigen, om zulks overal, waar de noodzakelykheid het vereischt, en uwe eere het vordert, te kunnen vertonen, en of dit niet genoeg ware, wy hebben 'er bygevoegt, dat wy uwe eer, wanneer zy beledigt word, in ons zullen beledigt achten, en dat wy uwen naam, met alle zorg en vlyt, in dezen zullen verdedigen. Wie wenscht niet zo gelukkig te zijn als gy? Wie zou niet alle zyne vermogens inspannen, om deze hooge eer te beklimmen, en deze Lauwerkroon te verwerven?"¹⁶⁰

Men bewees Andriessen nog meer eer door de tekening te verwerken in het vignet op de titelpagina van de naderhand gepubliceerde rede van Otten Husly (afb.27).¹⁶¹ De luxe uitgave van de rede bevat ook het gedicht dat Andriessens goede vriend Waldorp tijdens de prijsuitreiking had voorgedragen.¹⁶² De eerste prijs bestond uit het in 1694 uitgegeven prentwerk van Domenico de Rossi, *Raccolta dei Statue antiche et moderne*.¹⁶³ Publicatie van de rede, die ook - iets gewijzigd - was opgenomen in de *Nieuwe Nederlandse Jaerboeken* van dat jaar, zal in belangrijke mate hebben bijgedragen aan de reputatie van de 24-jarige Andriessen. Hoewel het de gewoonte was dat men na de eerste prijs de academie verliet, bleef Andriessen als steller van het model eraan verbonden.

Na dit succes zal Andriessen de tijd rijp hebben geacht om het poorterschap te kopen en zich in te schrijven bij het Sint Lucasgilde. Op 20 december 1766 betaalde hij als "gekogt Poorter" bij het gilde een inschrijfgeld van f 10.13.-.¹⁶⁴ Vanaf 1767 heeft hij "de kunst voor eijgen reekening voortgezet, in het schilderen van behangsels met Arcadische en Moderne Landschappen met derselver stoffagie, Plaffonds, Basrelieven, Poürtr: en Allegorien".¹⁶⁵ Vanaf dat moment begon een eindeloze reeks opdrachten voor geschilderde behangsels en andere decoratieve schilderijen. Hoewel de decoratieve opdrachten in de meerderheid zijn, waren dit niet de enige bezigheden die hij had.

3) Werken anders dan decoratieve schilderijen

De decoratieve schilderkunst vormde voor Andriessen de belangrijkste bron van inkomsten. Van de bijna vijfhonderd nagelaten tekeningen heeft meer dan de helft betrekking op decoratieve interieurschilderingen. Zelfstandige, losse schilderijen zijn op de vingers van twee handen te tellen. Uiteraard kan hiervan het een en ander verloren zijn gegaan of leiden enkele werken ergens een onbekend bestaan, dan nog staat het aantal geproduceerde 'gewone' schilderijen in geen verhouding tot het omvangrijke decoratieve oeuvre. Wat er aan zelfstandige schilderijen bekend is, verbeeldt voornamelijk allegorische of historiële onderwerpen. Indien hij kabinetstukken met landschappen heeft geschilderd, dan staan deze vermoedelijk op naam van andere kunstenaars.¹⁶⁶

Het merendeel van het niet-decoratieve werk bestaat uit tekeningen en schetsen van uiteenlopende aard. Afgezien van dit werk en de losse schilderijen verdienen ook de toneeldecors en de feestdecoraties in deze paragraaf enige aandacht. Daar dit projecten waren

die in het begin en aan het eind van Andriessens actieve periode als behangselschilder plaatsvonden, wordt deze paragraaf begonnen met de toneeldecors en afgesloten met de feestdecoraties. Hoewel de laatste twee genoemde aspecten bij uitstek behoren tot het terrein van de behangsel- en decoratieschilders, worden deze bewust buiten de behandeling van de decoratieve schilderijen gehouden omdat de invalshoek vanuit de interieurgeschiedenis centraal staat.

Decors voor de Stadsschouwburg

In 1774 kreeg Andriessen de opdracht om in samenwerking met Harmanus Numan (1744-1820) twee decors en een toneelgordijn te schilderen voor de nieuwe Schouwburg op het Leidseplein. De oude Stadsschouwburg aan de Keizersgracht was in 1772 door brand volledig verwoest.¹⁶⁷ De nieuwe Schouwburg was een schepping van de toenmalige stadsarchitect Jacob Eduard de Witte, terwijl Anthony Ziezenis verantwoordelijk was voor het beeldhouwwerk. Het uit hout opgetrokken gebouw oogstte weinig bewondering, over de decors was men daarentegen zeer enthousiast. Hierop was dan ook niet bezuinigd, ruim veertig procent van de bouwkosten waren ervoor gereserveerd. Voor zover mogelijk werd gebruik gemaakt van gerespecteerd of aankomend talent onder de Amsterdamse kunstenaars. Andriessen en Numan leverden de toneelschermen voor de Italiaanse Straat en de Antieke Hofzaal. De opdracht voor de Italiaanse Straat stond meteen vast. Voor de Antieke Hofzaal had het bestuur van de schouwburg aanvankelijk Jacobus Buijs en diens zoon Cornelis in gedachten. Toen zij zich terugtrokken wilde men deze door Andriessen en Pieter Barbiere de Oude (1717-1780) laten uitvoeren, maar dat ging niet door omdat Andriessen zich toen al had geassocieerd met Numan. Barbiere kreeg als beroemdste decorschilder van die tijd maar liefst vijf tonelen te schilderen. Andriessens vriend Waldorp was belast met het decor van de "gemeene" of burgerbuurt. Van Drecht zou de Moderne Hofzaal voor zijn rekening nemen. Jacob Appel en Andries van der Groen kregen de opdracht respectievelijk "de tuin" en "het bos" te schilderen. Van der Groen die in december 1773 was aangesteld als vaste "schilder van 't toneel" heeft in de jaren die volgden nog een drietal complete decors geschilderd. In 1783 werd hij opgevolgd door Christiaan Henning.

Alle schilders moesten eerst een ontwerp leveren dat in overeenstemming was met de door De Witte vervaardigde maquette van de schouwburg. Het tijdelijk aangestelde bestuur en de burgemeesters zouden die beoordelen. Omdat het onmogelijk was de grote doeken in het atelier van de schilders te vervaardigen, bouwde men naast de schouwburg een loods waarvan alle schilders gebruik konden maken (afb.28). Van deze decors is niets bewaard is gebleven, maar we kunnen nog een goede indruk krijgen dankzij de gravures die hiernaar vervaardigd zijn. De eerste serie met zes decors verscheen in de jaren 1775-1777. De voortekeningen zijn van de hand van Reinier Vinkeles, die ze samen met zijn broer Harmanus heeft gegraveerd. De Italiaanse Straat van Andriessen en Numan behoorde tot de eerste serie (afb.29). De architectuur van de uitgebeelde gebouwen betreft een mix van zuiver klassieke zuilenportico's en op het Hollandse zeventiende- en achttiende-eeuwse classicisme geïnspireerde gebouwen. Sommige gevels zouden langs de Amsterdamse grachtengordel niet misstaan. De contouren van het gebouw op de achtergrond doen zelfs zeer sterk denken aan het Stadhuis op de Dam.

Op de prenten is niet waar te nemen dat het decor is samengesteld uit meerdere schermen. Uit het op 29 januari 1774 door Andriessen en Numan ondertekende contract blijkt het om vijftien grote stukken te gaan: vier paar zijschermen, vier friezen die hierboven geplaatst zouden worden, een voorscherm en twee grote schutdoeken.¹⁶⁸ Een schut- of stopdoek diende om de diepte van het toneel te bepalen - dit was dus het doek op de achtergrond waar de toeschouwer recht tegen aankeek. Het werk was aangenomen voor 3100 gulden en moest 1 juni gereed zijn, overschrijding van deze datum zou leiden tot een boete van 200 gulden. De

schutdoeken, de grootste van alle schermen, werden niet in de eerder genoemde loods maar op het toneel van de schouwburg zelf geschilderd.

Zes weken later, op 12 maart 1774 tekenden Andriessen en Numan het contract voor het decor van de "Antique Hofzaal" (afb.30). Voor dit werk, dat op 1 september van hetzelfde jaar gereed moest zijn, kregen ze 4500 gulden.¹⁶⁹ Hoewel voor dit decor het hoogste bedrag werd betaald, waren Andriessen en Numan niet de best betaalden van de toneelschilders; Van Dreght verdiende met het decor van de Moderne Hofzaal in zijn eentje maar liefst 4000 gulden. Het hoge bedrag voor de Antieke Hofzaal had te maken met het grote aantal onderdelen. Het bestond uit zeven paar zijschermen en zeven friezen, vier schutdoeken, waarvan de eerste een troon, de tweede een gaanderij, de derde een portaal en de vierde een tempel moesten afbeelden. Voorts behoorden tot het decor ook nog "drie doorgeslagen schutdoeken, verbeeldende losstaande Colommen". Doorgeslagen betekent dat er een opening in het schutdoek zit. De gravure naar dit decor behoort tot de tweede serie prenten die werd uitgegeven tussen 1787 en 1794. Jan Bulthuis vervaardigde hiertoe in 1788 de tekening, terwijl Izaak de Wit Jcz. en Pieter Hendrik Jonxis die tot gravure uitwerkten. Zij toont een classicistisch interieur. De wanden zijn geleed met dubbele pilasters die worden afgewisseld door rechte, tot de vloer lopende nissen, vermoedelijk doorgangen, en halfronde nissen gevuld met beelden op piëdestals.¹⁷⁰ Op de achtergrond kijkt men in een galerij. Dit moet de in het contract vermelde "gaanderij" zijn, die volgens de omschrijving direct achter het vierde scherm moest komen. Op de gravure zijn de zijschermen nauwelijks te onderscheiden maar wel de vier friezen die hierop steunden. Zij zijn hier uitgebeeld als balken. Hoewel Andriessen een grote belangstelling had voor de klassieke bouwkunst, moet de rol van Numan in dit verband niet onderschat worden. Door Numans verblijf te Parijs in 1768 of 1769, waar hij verkeerde in de ateliers van Jacques-Philippe le Bas en Noël Hallé, was hij wellicht beter op de hoogte van de internationale stijlontwikkeling dan Andriessen.¹⁷¹ Hij was net als Andriessen in de theoretische aspecten van het vak geïnteresseerd en in het bijzonder in het neoclassicisme, zoals blijkt uit het feit dat hij in 1773 *Gedanken über die Schönheit* van Raphaël Mengs uit het Duits vertaalde.¹⁷²

Onder de tweede serie gravures bevindt zich ook het decor van de "De Straat van Londen", dat eveneens door Jan Bulthuis in 1788 is getekend (afb.31) Op het schutdoek zijn onder meer de koepel van *St.-Paul's Cathedral* en een brug over de Theems te zien, de zijschermen zijn echter exact hetzelfde als die van de Italiaanse Straat. Combinaties van decors werden uit zuinigheidsoverwegingen wel vaker toegepast. Soms werden dergelijk stukken later bijgeschilderd, hetgeen ook het geval zal zijn met het schutdoek voor dit decor want in de contracten van Andriessen en Numan lezen we niets over een Londens tafereel. Mogelijk is dit schutdoek van de hand van de vaste toneelschilder Andries van der Groen of diens opvolger Christiaan Henning.

Het contract voor het schilderen van het toneelgordijn werd op 12 april 1774 afgesloten, hiervoor zouden Andriessen en Numan 550 gulden ontvangen. Dit doek, dat bedoeld was om het toneel van de zaal af te scheiden, zou 1 augustus gereed moeten zijn (afb.32).¹⁷³ Aangezien het hier om het schilderen van slechts één doek ging, was de prijs veel lager. Vermoedelijk had dit ook te maken met het feit dat het ging om de uitvoering van een door De Witte gemaakt ontwerp. Het contract is wat betreft de omschrijving van het verbeelde veel uitgebreider dan de andere twee overeenkomsten. Dat De Witte de ontwerper was, kan ondersteund worden door het gegeven dat de gravure van het gordijn deel uitmaakt van de eerste serie uit 1774 waarin alleen de schouwburg zelf en niet de decors worden verbeeld. Het gordijn verbeeldde een piëdestal met het wapen van de stad Amsterdam met daarop een bijenkorf ten teken van nijverheid. Op het podium onder het piëdestal zaten links Mercurius en rechts Neptunus. Boven de bijenkorf zweefde de door stralen en een wolkenkrans omgeven Pan. Het geheel werd aan de bovenzijde afgesloten door een guirlande die links en rechts overging in een trofee. De twee

decors waren artistiek gezien veel belangrijker. Hoewel de schilders zelf moesten zorgen voor de materialen zullen ze er behoorlijk aan hebben verdiend. Mede door de verspreiding van de gravures van de decors zorgde de opdracht voor een bevestiging van de reputatie van de twee aankomende kunstenaars.

Schetsen, tekeningen en enkele schilderijen

Andriessen heeft zijn leven lang veel getekend. Afgezien van de 290 getekende ontwerpen voor decoratieve schilderijen zijn er ongeveer 225 bladen met schetsen en tekeningen bewaard gebleven, waarvan er zo'n 25 op drift zijn geraakt. Bijna honderd van deze tekeningen verbeelden topografische onderwerpen. Dit aantal wordt gevolgd door een vijftig-tal schetsen naar tekeningen en schilderijen van anderen die hij zag op veilingen en bij kunstverzamelaars. De topografische tekeningen die om meerdere redenen aandacht vragen, worden apart behandeld. De schetsen naar werken van andere kunstenaars komen aan de orde in de paragraaf over Andriessens activiteiten in de kunsthandel. Hier volgt eerst een behandeling van het overige getekende werk.

Ondanks het feit dat Andriessen zo veel getekend heeft, zijn er maar weinig bladen van hem bekend die speciaal voor verzamelaars werden gemaakt. De *printroom* van het British Museum is één van de weinige collecties waar zich twee van dit soort zelfstandige tekeningen bevinden (afb.33-34).¹⁷⁴ Deze twee 1776 gedateerde aquarellen verbeelden arcadische landschappen met nadrukkelijk aanwezige klassieke gebouwen en sculpturen met daartussen een doorkijkje. In compositie en stoffage, bestaande uit offerscènes en vrolijk dansende en musicerende figuren, verschillen ze nauwelijks van de geschilderde behangsels uit die tijd, hooguit zijn ze iets drukker bevolkt. Het landschap met dansende figuren vertoont bijvoorbeeld veel verwantschap met dat van het ontwerp voor Aernoud David van Lennep (T34) en het hieraan in compositie nauw gelieerde ontwerp voor de heer Asschenbergh (T35a). Ondanks deze overeenkomsten zijn de twee in het British Museum zonder twijfel vervaardigd als zelfstandige tekeningen. Ze zijn niet alleen veel uitgewerkter en gedetailleerder van karakter, kenmerken van ontwerpen (zoals speldeprikjes en kwadratuurlijnen) ontbreken geheel. Dergelijke zelfstandige tekeningen werden meestal per set verzameld. Zo kocht Wybrand Hendriks als kastelein van de Teylers Fundatie in 1793 rechtstreeks van Andriessen een set van twee tekeningen met arcadische landschappen (afb.35-36).¹⁷⁵ Andriessen ontving hiervoor *f* 210. Bij deze tekeningen zijn nog duidelijker relaties met de behangselontwerpen aan te wijzen dan bij de twee bladen in Londen. Bij het landschap met een offerscène bij een ronde tempel (afb.36) grijpt Andriessen terug op een van zijn behangselontwerpen uit de jaren tachtig (vgl. T52a, T53a en T54b). Het landschap met Trajanuszuil op de achtergrond (afb.35) vinden we terug in het linker gedeelte van een behangselontwerp voor Gildemeester te Lissabon dat min of meer in dezelfde tijd tot stand moet zijn gekomen (T115c). De Albertina te Wenen is in bezit van twee tekeningen die in compositie vrijwel hetzelfde zijn als de bladen in het Teyler.¹⁷⁶ Gezien het schetsmatige karakter van de Weense tekeningen zijn het de voortekeningen. De vergelijkbare tekentrant van een arcadisch landschap in het Amsterdamse gemeentearchief is om die reden ook te beschouwen als een voorstudie voor een zelfstandige tekening (afb.37). Het ontbreken van speldeprikjes of sporen van kwadratuurlijnen pleit hier ook voor. In elk geval is de uitwerking van dit landschap afwijkend van de ontwerpen voor behangsels met arcadische landschappen. In compositie heeft het enige verwantschap met een van de twee landschappen in Londen, wat pleit voor een datering in dezelfde periode. Verder is er nog een zeer fraai uitgewerkt arcadisch landschap uit 1794 bekend (afb.38).¹⁷⁷ De voorstelling zou zich uitstekend lenen voor geschilderde behangsels, een verwante compositie is echter (nog) niet tussen de getekende ontwerpen gevonden. Het laatstgenoemde blad behoorde ook tot een set van twee die zeker tot 1889 bijeen is gebleven.¹⁷⁸ Er zijn nauwelijks van dit soort uitgewerkte tekeningen

van Andriessen bekend, omschrijvingen in achttiende- en negentiende-eeuwse catalogi geven echter de indruk dat er meerdere van dergelijke tekeningen van hem in omloop waren.¹⁷⁹ Interessant is in dit geval een serie van vier landschappen de vier elementen verbeeldende die werd aangeboden op de veiling van Gerard van Nijmegen in 1809.¹⁸⁰ Het Hollandse landschap werd door Andriessen zelden als onderwerp voor een zelfstandige tekening gebruikt. Misschien dat de tekening van een landweg langs een rivier in de collectie Teding van Berkhout als voorstudie voor een dergelijke tekening is gebruikt, maar dit zou dan het enige voorbeeld van een Hollands landschap zijn (afb.39).¹⁸¹ De man leunend tegen de balustrade van een brug geeft het landschap een decoratief detail dat we nauwelijks aantreffen op tekeningen met topografische onderwerpen. Enkele van zijn topografische tekeningen hebben wel een zelfstandig karakter. Zij werden al door eigentijdse verzamelaars aangeschaft. Het feit dat Andriessen als geen ander het arcadische landschap beheerste, zal ertoe geleid hebben dat hij vooral dit onderwerp in zelfstandige tekeningen uitwerkte. Er waren kunstenaars genoeg die zich toededen op Hollandse landschappen.

Een enkele keer heeft Andriessen een historieel onderwerp uitgewerkt tot een zelfstandige tekening, zoals een *Venus en Adonis* uit 1796 (afb.40). De overige tekeningen met historische onderwerpen betreffen studies en mogelijk ontwerpen voor schilderijen. Uit de periode vóór 1800 zijn er slechts twee schilderijen met historieonderwerpen bekend. In 1782 schilderde hij een grisaille met een crucifix (afb.41). Het behoort tot Andriessens zeldzame religieuze werken. In of kort na 1792 leverde hij een drietal schilderijen voor de Grieks-Russische Kerk.¹⁸² Verder bevindt zich in de verzameling Van Eeghen een ontwerp voor een allegorie op de Godgeleerdheid, dat gezien de contouren vermoedelijk bestemd was als een altaarstuk.¹⁸³

Het fraaiste historiestuk van Andriessen is wel de *Allegorie op het overlijden van Albertus Titsingh* uit 1791, tegenwoordig in het Amsterdams Historisch Museum (afb.42). De uitgebreide voorstelling verbeeldt onder meer rechts een grafmonument in de vorm van een brede obelisk, waarvoor een drietal putti het portret van Albertus Titsingh (1714-1790) omhoog houdt, terwijl links van de obelisk de faam verschijnt. Rechts van de obelisk wordt de Sint Bavo te Haarlem verbeeld waar Titsingh begraven ligt. Onderaan de obelisk zit een treurende zwangere vrouw. De knielende Amsterdamse maagd, die haar kroon en scepter heeft afgelegd, presenteert haar aan Juno. Deze beschermster van de vrouwen, in het bijzonder van huwelijk en geboorte, verschijnt met een fakkel links in het beeld en wordt gevolgd door een pauwenpaar, dat tot een van haar attributen behoort. De chirurgijn Titsingh was van 1748 tot 1789 stadsvroedmeester van Amsterdam en van 1766-1769 deken van het chirurgijngilde aldaar. Zijn reputatie ging tot over de stadsgrenzen. Zo leverde hij diensten aan het stadhoudelijk hof in Den Haag. Het is niet bekend wie opdracht tot het opmerkelijke gedenkstuk heeft gegeven. Het werd pas in 1978 op een anonieme veiling te Parijs aangekocht door het Amsterdams Historisch Museum.¹⁸⁴ Over contacten tussen Andriessen en Titsingh is niets bekend. Ondanks het feit dat er in die tijd nauwelijks een markt was voor historieesschilderkunst blijkt Andriessen in Amsterdam een van de weinigen die in staat was een goed historiestuk af te leveren.¹⁸⁵ Het een ander zal te maken hebben met zijn leertijd bij Elliger die via zijn vader in directe verbinding stond met de school van Laresses. Andriessen is zich pas meer op historieontwerpen gaan toededen toen de opdrachten voor geschilderde behangsels terugliepen, waarover straks meer.

Andriessen heeft zich tevens weinig met de portretkunst beziggehouden. Er zijn alleen getekende portretten van zijn hand bekend. Slechts bij drie stuks is de identiteit van de zitters met zekerheid vast te stellen. Het zijn allen personen uit zijn kennissenkring. In 1772 maakte hij een ongedwongen portret in pastel van de toen 21-jarige Dirk Versteegh (afb.43).¹⁸⁶ Hiermee vergeleken is het portret van Jan Gildemeester Jansz. uit 1793 veel formeler (afb.44). Het

betreft een *en profil* weergegeven borststuk in zwart en wit krijt op blauw papier.¹⁸⁷ Krachtig is het 1774 gedateerde portret van Petrus Camper (afb.45). Deze is hier pruikloos met kale kop *en profil* weergegeven in zwart en wit krijt op blauw papier. Door het kale hoofd is alle aandacht op het gezicht gericht en heeft het veel weg van een klassieke wijsgeer of staatsman. Daarnaast is het mogelijk dat deze wijze van portretteren verband houdt met Campers interesse in de gelaatskunde, waar hij onder meer over heeft gepubliceerd.¹⁸⁸ Andriessen heeft hem in elk geval zeer karakteristiek neergezet. Een fraai werk is ook het zelfportret in pastel uit 1798 dat met een deel van het archief van de familie De Vos in 1967 werd gelegateerd aan het KOG (afb.46).¹⁸⁹ Het is een borststuk waarin hij zichzelf met enigszins zorgelijke blik heeft afgebeeld met pruik en steek. We zien hier de al bejaarde maar nog gezonde Andriessen.

Er is naar Andriessens werk nauwelijks gegraveerd. Er zijn alleen prenten bekend waarvoor hij zelf het model heeft geleverd, zoals het eerder genoemde blad met drie medaillons met portretten van hemzelf, Vinkeles en Schmidt, waarnaar Vinkeles de gravure maakte. In die zin is een ontwerp voor de prent waarop het te water laten van drie schepen bij de werf van de V.O.C. te Amsterdam op 2 juli 1783 wordt verbeeld een grote zeldzaamheid in zijn oeuvre. Het betrof de Meermin, de Batavier en de Doggersbank die onder supervisie van de scheepsbouwmeester van de compagnie Dirk van Haarst waren gebouwd. De gravure is van de hand van Cornelis Brouwer. De bewuste voortekening bevond zich in de negentiende eeuw in de collectie Wurfbain maar is sindsdien spoorloos.¹⁹⁰

Topografische tekeningen

Zoals gezegd bestaat het merendeel van het niet decoratieve werk uit topografische tekeningen en schetsen. De meeste tekeningen werden voorzien van een plaatsaanduiding, iets minder frequent gebeurde dat met de datum. Uit deze gegevens kunnen we een indruk krijgen waar de kunstenaar overal in ons land geweest is en welke omgeving bij hem favoriet was.

De vroegst gedateerde tekening van dit genre is uit 1773 en verbeeldt het "Bolwerk de Bocht" te Amsterdam. Helaas is de verblijfplaats van deze tekening, die in 1876 door C.D. Meijer jr. was uitgeleend voor de *Historische Tentoonstelling van Amsterdam*, niet bekend.¹⁹¹ Er werd veel in Amsterdam en omgeving getekend. Het merendeel van de Amsterdamse gezichten ontstond in de periode toen Andriessen op het Roeterseiland woonde. Deze buurt kende in het laatste kwart van de achttiende eeuw nog weinig bebouwing. De relatief landelijke situering van het huis met de Plantage en de stadswallen op steenworp afstand heeft hem geïnspireerd tot tal van tekeningen. Zo tekende hij, vanuit of voor het huis aan de gracht maar liefst negen gezichten, veelal met het Nieuwe Werkhuis op de achtergrond (afb.1 en 47).¹⁹² Afgezien van deze tekeningen zijn er nog zo'n acht gezichten in en om de Plantage in beeld gebracht.¹⁹³

Topografische tekeningen zijn met enige regelmaat als voorbeeld gebruikt voor de composities van ontwerpen voor geschilderde behangsels. Het vroegste voorbeeld betreft het ontwerp voor Pieter de Jongh Jacobszoon, dat dateert van omstreeks 1778 (T38). Hierin wordt een tweetal gezichten in de omgeving van Haarlem (T38a-b) en één bij de Duyvendregtse brug bij Diemen (T38c) verbeeld. Uitzonderlijk in deze ontwerpserie is het gezicht bij Krimpen aan de Lek in de omgeving van Rotterdam, omdat Andriessen in het huidige Zuid-Holland weinig heeft getekend. Uit een veilingcatalogus van 1821 weten we van het bestaan van een gezicht in het Haagse Bosch.¹⁹⁴ Voorts bevindt zich aan de achterzijde van een tekening van de ijskelder in het park van de hofstede Bosbeek bij Heemstede (afb.48) een gezicht op Rotterdam.¹⁹⁵ Gezien de kleding van de figuren bij de ijskelder op de rectozijde dateert dit gezicht van omstreeks 1800. Daar blijktens het gefragmenteerde opschrift het panorama bij Rotterdam met de Weenapoort en de Laurenskerk op de achtergrond deels versneden is, gaat het om een hergebruikt blad en is de schets van Rotterdam dus vòòr 1800 tot stand gekomen.

De gedateerde tekeningen geven de mogelijkheid een reconstructie te maken van Andriessens tochtjes. In 1780 was hij voor het eerst in Gelderland. Hij maakte daar een gezicht in de heuvelachtige bossen bij kasteel Doorwerth (afb.49).¹⁹⁶ Het geaccidenteerde terrein wordt benadrukt door de verspreid in het beeld weergegeven stoffage en het ontbreken van luchtpartijen. Op deze wijze wordt de beschouwer meegenomen in het sfeervolle, half door zonlicht beschenen heuvelachtige bos. Een jaar later maakte Andriessen weer een tocht door Gelderland. Hij tekende toen een gezicht op Rhenen en de Koningstafel vanaf het veer bij Opheusden (afb.50) en een gezicht op het Valkhof bij Nijmegen (afb.T85.1). De laatstgenoemde tekening, voorzien van de datum 22 juli 1781, heeft hij als model genomen voor het ontwerp voor de schoorsteenwand bij Gerrit la Borde (T85c). Deze ontwerpset bevat nog twee gezichten in Gelderland. Het rechter behangselvak van de schoorsteenwand betreft volgens het eronder staande opschrift een gezicht op Arnhem, terwijl het ontwerp voor de achterwand een panorama bij Rhenen verbeeldt (T85b). Gezien het hoge standpunt van waaruit het laatstgenoemde gezicht is getekend en de ligging van de stad, moet dit vanaf de Koningstafel zijn gemaakt. Het lijkt niet ondenkbaar dat ook deze twee behangselontwerpen teruggaan op schetsen die tijdens dezelfde reis in 1781 tot stand zijn gekomen. Aangezien Andriessen blijkens het gezicht op Het Valkhof tijdens deze reis ook Nijmegen heeft aangedaan, is toen vermoedelijk tevens het gezicht aan de Waaldijk, dat naderhand ook verwerkt is in een wandontwerp, tot stand gekomen. Hiervan bestaat tegenwoordig alleen een fragment (T83) maar het behoorde naar alle waarschijnlijkheid tot een ander fragment van een wandontwerp waarop een ander gezicht op Rhenen wordt verbeeld (T84). Het ziet ernaar uit dat Andriessen tijdens deze tocht in 1781 eerst een paar tekeningen in de buurt van Rhenen maakte; bij Opheusden de Rijn overstak om vervolgens oostwaarts langs de Waal tot Nijmegen te trekken. Het heuvelachtige Gelderland werd vanaf de jaren tachtig voor kunstenaars een geliefd reisdoel om in de natuur te tekenen en Andriessen zou er vaker komen.

De dichterbij gelegen omgeving van Haarlem werd vaak bezocht. Deze leende zich uitstekend voor een dagtochtje vanuit Amsterdam. In het jaar 1789 heeft Andriessen drie keer in deze buurt getekend. Op 10 mei van dat jaar was hij te Overveen. Het gezicht dat hij hier getekend heeft vanuit de herberg het Rechthuis, heeft hij naderhand verwerkt in een ontwerp voor een kamerbehangsel (afb.T113.1). Te zien aan het gezicht te Overveen in één van de eerder genoemde ontwerpen voor De Jongh (T38a) kwam hij wel vaker in deze omgeving. Het is daarom niet met zekerheid te zeggen of het gezicht op de herberg aldaar ook in 1789 tot stand is gekomen.¹⁹⁷ Hillegom en met name de omgeving van de buitenplaats Treslong waren zeer geliefd. Op 24 mei maakte hij bij deze buitenplaats twee gezichten en een ander tussen Hillegom en de Leidse Vaart.¹⁹⁸ Tijdens een bezoek aan Hillegom in hetzelfde jaar op 3 augustus tekende hij wederom bij Treslong: een gezicht op een boerderij bij de buitenplaats, één langs de weg van Hillegom naar de Haarlemmermeer en één aldaar in de duinen.¹⁹⁹ De drie laatstgenoemde tekeningen zijn alle uitgevoerd in zwart en wit krijt op blauw papier. Dit geeft de indruk dat ze ter plaatse vervaardigd zijn en dat niet eerst een vluchtige schets in potlood is gemaakt die naderhand in het atelier met pen en penseel werd uitgewerkt. Tijdens zo'n tochtje werd er van 's ochtends vroeg tot zonsondergang getekend, zoals blijkt uit twee 21 juni 1794 gedateerde en wederom bij Hillegom gemaakte bladen. De ene, bij de buitenplaats van mevrouw Hogendorp, werd zoals het opschrift zegt om 10 uur 's ochtends getekend (afb.51), terwijl de andere in de duinen, bij ondergaande zon werd gemaakt (afb.52). Treslong was in die tijd in bezit van de familie Van den Ende, met wie Andriessen niet onbekend moet zijn geweest want een van de familieleden kreeg bij hem tekenlessen.²⁰⁰ Het is niet bekend of er contacten bestonden met mevrouw Hogendorp. Welke buitenplaats deze dame bewoonde of in bezit had is niet te achterhalen.²⁰¹ Er waren wel andere contacten met de bewoners van buitenplaatsen in deze omgeving. In 1767 had Andriessen op Huis te Manpad te Heemstede een zaal beschilderd

(D4). Door de dagboekbladen van Christiaan weten we dat vader en zoon Andriessen enige dagen te gast zijn geweest op de buitenplaats Vogelensang, die toen in bezit was van Pieter Cornelis Hartsinck.²⁰² Hoewel het exacte jaar nog niet is vast te stellen moet dit tussen 1805 en 1808 zijn geweest.

In Heemstede en Bennebroek zijn ook enkele tekeningen vervaardigd. Het weidse gezicht bij de buitenplaats De Hartekamp, uitgevoerd in zwart krijt (afb.53), moet gezien de techniek in dezelfde periode tot stand zijn gekomen als de tekeningen bij Hillegom. De tekening van de weg bij Manpad te Heemstede (afb.54) is op grond van de kleding van de figuren, net als die van de eerder genoemde ijskelder bij Bosbeek (afb.48), te dateren in het begin van de negentiende eeuw.²⁰³ Misschien zijn deze vervaardigd tijdens een tochtje op 14 augustus 1803 toen hij het etablissement De Geleerde Man in het nabij gelegen Bennebroek bezocht.²⁰⁴ In het Gemeentearchief van Haarlem bevindt zich nog een andere ongedateerde tekening bij dezelfde herberg.²⁰⁵ Er werd ook in de directe omgeving van Haarlem getekend, zoals de twee ongedateerde gezichten langs het Spaarne en één in de Haarlemmerhout.²⁰⁶

De provincie Utrecht werd eveneens regelmatig bezocht. In 1794 was hij op 1 mei in de buurt van Soestdijk waar hij een tekening maakte van het huis Klein Peking (afb.55). Dit in 1791 door de Amsterdamse koopman Richard Scherenberg in Chinese stijl opgetrokken huis was in die tijd een grote bezienswaardigheid.²⁰⁷ Andriessen kwam vaker in de omgeving van het Huis Soestdijk. Op 10 juli 1796 tekende hij een fraai gezicht met bomen, dat volgens het opschrift de menagerie moet verbeelden (afb.56).²⁰⁸ Op 2 september 1798 zat hij te Soestdijk voor de herberg aan de Tolbaan en tekende hij van daaraf een gedeelte van het huis (afb.57). De tekening van de Hermitage vermeldt geen jaartal, maar is op stilistische gronden te dateren in het begin van de negentiende eeuw (afb.58). De reisjes naar Soestdijk geschieden vermoedelijk in combinatie met die naar de nabij gelegen Lage Vuursche waar Andriessen rond 1780-1781 gewerkt had in de huizen van Sander en La Borde. Hier maakte hij vier tekeningen. In Manchester bevindt zich een tekening van het interieur van een koeienstal in één van bouwhuizen van kasteel Drakestein (afb.59). In de collectie van D.C. Meijer was een tekening van de grote vijver op Drakestein aanwezig.²⁰⁹ Verder maakte Andriessen in augustus 1800 een gezicht in de Dorpsstraat van de Lage Vuursche (afb.60). Of deze dezelfde is als het gezicht in de Lage Vuursche dat in 1804 verkocht werd op de veiling van de collectie Pruyssenaar is niet met zekerheid te zeggen.²¹⁰ Het gezicht in de Dorpsstraat zal op dezelfde dag ontstaan zijn als de tekening bij de herberg van Den Dolder van 28 augustus 1800 (afb.61). Misschien was hij toen op doorreis. Gezien een gezicht op de weg van Hilversum naar 's-Graveland (afb.62), ging hij langs deze route naar Soestdijk en de Lage Vuursche.

In het jaar 1796 werd er veel gereisd want afgezien van een verblijf in Soestdijk in de maand juli was hij in mei ook in Friesland geweest, waar hij op de 27ste twee gezichten tekende bij het veer van Galamadammen (afb.T155.1 en T155.2). Dit veer vormde de verbinding over het kanaal tussen de meren de Morra en de Oorden. De hierbij gelegen herberg was een geliefde uitspanning, zowel vanwege het levendige verkeer over land en water, als vanwege de fraaie uitzichten op Hoorn en Stavoren.²¹¹ Er kunnen meerdere redenen zijn geweest voor de reis naar Friesland. In Leeuwarden woonde A.J. van Glinstra die in zijn jonge jaren leerling van Andriessen was geweest en die in 1802 een serie behangsels bij hem bestelde voor zijn huis aan de Nieuwestad (D38). Uit de dagboektekeningen van Christiaan blijkt dat de familie in die periode (1804-1808) contacten onderhield met de in Leeuwarden woonachtige Carel Jacob Baar van Slangenburgh (1783-1845). Of er in 1796 al contacten bestonden met deze vriend van Christiaan die in 1806 benoemd werd tot lector aan de universiteit in Harlingen is niet zeker.

In september 1796 was Andriessen weer in Gelderland en tekende daar een gezicht op de waterval te Beekhuizen (afb.63). Blijkens een 25 juli 1792 gedateerde tekening van dezelfde waterval was Andriessen hier eerder geweest (afb.T154.2). Beekhuizen behoorde in die tijd bij

het aangrenzende Biljoen. De eigenaar Johan Willen Frederik, baron van Spaen (1746-1827) had beide goederen in de jaren zeventig en tachtig van de achttiende eeuw laten omvormen tot een landschapspark naar ontwerp van Johan Georg Michael. Op 29 augustus 1790 was het officieel voor bezoekers opengesteld. Het meest opmerkelijke onderdeel was de waterval, die een fantasierijk ensemble vormde van een brug en een hermitage. Zoals te zien is op een gravure van Christiaan Henning was tegen de heuvelachtige oever van de beek een theesalon met veranda gelegen, van waaruit men een fraai uitzicht had op de waterval (afb.64).²¹² Op Andriessens vluchtig uitgevoerde aquarel van 1792 is niets van de veranda waar te nemen (afb.T150.2). Op de tekening van 1796, in de Frits Lugt-collectie te Parijs (afb.63), heeft Andriessen het gezicht omkaderd door een *trompe-l'oeil* vensternis en onderaan een balustrade getekend, zoals die ook in werkelijkheid tussen de pijlers van de veranda was toegepast (afb.64). Op deze wijze had hij dit topografische gezicht een decoratief effect gegeven. Het is zeker geen behangselontwerp geweest want speldeprikjes of sporen van kwadratuur ontbreken. Het opzienbarende park had grote aantrekkingskracht op kunstenaars en andere belangstellenden. Christiaan heeft bijvoorbeeld in 1807 een tekening gemaakt van het interieur van de hermitage achter de waterval met uitzicht op de theesalon (afb.65). Mogelijk heeft Jurriaan in dezelfde tijd het gezicht op de vijver bij kasteel Rosendael getekend. Hij heeft het in elk geval in 1796 als model gebruikt voor een behangselontwerp bij Gerardus Mattheus van Marwijk op Singel 138 (afb.T154.1).

Andriessen heeft meer getekend in de fraaie heuvelachtige omgeving van Arnhem. Afgezien van de eerder genoemde tekening bij Doorwerth uit 1780, maakte hij op 2 juli 1802 een gezicht bij het huis Duno. Vanaf dit op een heuvel gelegen buitenhuis had men een prachtig uitzicht op de kromming van de Rijn, met op de achtergrond Doesburg, Arnhem, de Elterberg en heel in de verte, zoals Andriessen op de tekening aangaf, het stadje Zevenaar (afb.66). Andriessen moet toen te gast zijn geweest bij zijn vriend en opdrachtgever Gerrit Duijm (T99). Volgens bronnen zou Duijm hier hebben gewoond toen hij uit Holland was verbannen.²¹³ Het huis werd bij de slag om Arnhem in 1944 verwoest. Vermoedelijk heeft Andriessen hier op dezelfde dag nog een tweede tekening gemaakt. Deze verscheen op de veiling van de dagboekbladen van Christiaan in 1903.²¹⁴ Hij werd in de catalogus omschreven als "Gezicht op Duunoog bij Dorewaard aan de benedenweg na de Hoogte". Daar de huidige verblijfplaats van deze tekening niet bekend is, is niet met zekerheid te zeggen of het om een werk van Jurriaan of Christiaan gaat, hoewel de datering pleit voor de eerste. In dezelfde periode moet ook het gezicht bij het huis de Menthenberg zijn ontstaan (afb.67). Gezien het in perspectief weergegeven perk of gazon op de voorgrond moet het gezicht vanaf het terrein direct rond het huis zijn getekend. Tussen de bomen door zien we volgens het opschrift de kerk van Arnhem en op de achtergrond de bergen van het land van Kleef. In tegenstelling tot de Duno-tekening is deze niet in penseel getekend maar in zwart krijt en daarna in kleuren gewassen. Het gezicht op het Jodenkerkhof buiten de stad aan de Rijn (afb.68) is wat betreft schetsmatigheid in dezelfde stijl uitgevoerd als de Menthenberg-tekening. Vermoedelijk dateren beide bladen uit dezelfde tijd. Aan de rectozijde van het Jodenkerkhof zijn de fonteinwerken in het park Sonsbeek getekend (afb.69) Deze in kleuren gewassen tekening is wel in Andriessens traditionele stijl van tekenen uitgevoerd.

Het laatste gedateerde Gelderse gezicht is van 1804. Het betreft een fraai uitgewerkte tekening van het voorplein van de buitenplaats de Buthe bij Brummen (afb.70).²¹⁵ Het halfronde voorplein heeft in het midden een rond grasveld met zonnewijzer en wordt omgeven door een wit hek met daarachter bomen. In het midden op de achtergrond kijken we in de oprijlaan die wordt geflankeerd door op grote piëdestals geplaatste beeldhouwwerken. De symmetrische opbouw van de compositie wordt alleen doorbroken door de op het plein uitgebeelde figuren. Daar het gezicht voor meer dan de helft uit luchten bestaat is het vanuit een

hoog standpunt, vermoedelijk vanaf het bordes van het huis getekend. De Buthe was in 1804 in bezit gekomen van Taco Scheltema (1760-1837), die vooral veel naam heeft gemaakt als portrettist. Uit de getekende dagboekbladen blijkt dat de Andriessens goed bevriend waren met deze kunstenaar. Men bezocht elkaar regelmatig. Christiaan heeft bijvoorbeeld op 5 juni 1807 of 1808 een scène weergegeven in het prieel in de tuin van Buthe.²¹⁶

Het reizen was voor Andriessen in het begin van de negentiende eeuw nog niet voorbij. In 1809 was hij bijvoorbeeld in de kop van Noord-Holland waar hij op 24 mei een tweetal gezichten tekende vanaf de dijk bij Den Helder (afb.71).²¹⁷ Het waren niet alleen boomrijke landschappen die hem inspireerden tot tekeningen, maar ook zee- of kadegezichten. In de omgeving van Amsterdam heeft hij ook dergelijke gezichten gemaakt, zoals in 1796 een kustlandschap bij Durgerdam met op de achtergrond de vuurtoren en in 1803 een tekening van aantal baders bij een baak aan het IJ (afb.72).²¹⁸ Verder tekende hij nog een fraai dijkgezicht vanuit de herberg Zeeburg aan de noordzijde van Amsterdam met onder meer het gemeenlandshuis van de Diemermeer op de achtergrond (afb.73).²¹⁹ Op 17 augustus 1809 was Andriessen weer in de kop van Noord-Holland. Toen ontstond een gezicht in het bos bij Bergen (afb.74) en blijkens een gezicht bij de herberg de Witte Zwaan te Heerhugowaard werd hier ook even gestopt (afb.75).

Daar er ook gezichten bestaan van Zeist, Driebergen en Doorn moet dit de route naar Arnhem zijn geweest, die uiteraard ook via Rhenen ging. In 1790 maakte Andriessen een tekening van de gracht achter het Slot te Zeist (afb.76). Het gezicht bij Driebergen, vermoedelijk op de doorgaande weg, heeft hij toegepast in een behangselontwerp (T122). Op dezelfde route kwam in 1799 een tekening bij Huis Doorn tot stand.²²⁰ Of de route daaraan voorafgaand via Abcoude ging, waar twee tekeningen gemaakt werden bij de herberg De Gaasp (afb.77), is niet met zekerheid te zeggen, evenmin of het gezicht te Baambrugge bij de hofstede Poelesteyn (afb.78) tijdens deze tocht ontstond.²²¹ De laatste tekening behoort gezien de schetsmatige tekenrant zeker tot het late werk uit het begin van de negentiende eeuw. Die van Abcoude zal eerder tot stand zijn gekomen. Mede door de boom rechts op de voorgrond heeft dit gezicht nog een sterk decoratief karakter. Dergelijke composities zouden zo voor de compositie van een behangsel gebruikt kunnen worden.

Bij de topografische tekeningen valt op dat ze wat betreft materiaalgebruik en uitwerking zeer uiteenlopend zijn. Meestal eerst getekend in potlood, soms in krijt, werden ze naderhand in pen of penseel uitgewerkt en al of niet in kleuren gewassen. Wat betreft techniek springen het gezicht in de Haarlemmerhout, die bij de Hartekamp te Heemstede (afb.53) en de twee uit 1794 bij Hillegom (afb.51-52) eruit. De wijze waarop deze in zwart krijt zijn opgezet en in kleuren gewassen, geeft de indruk dat ze in alle rust in de natuur tot stand zijn gekomen. Andere tekeningen zijn met een enorme vaart op het blad gezet. Dit geldt vooral voor de schetsen die tijdens een rustpauze bij een herberg gemaakt werden, zoals die bij herbergen van Den Dolder (afb.61), Heerhugowaard (afb.75) en Soestdijk (afb.57). Andere potloodtekeningen zijn naderhand met zorg met pen en inkt overgetrokken en in kleuren gewassen. Enkele hiervan hebben een zeer decoratief karakter, zoals het gezicht bij de menagerie van Soestdijk (afb.56), het gezicht bij Slot Zeist (afb.76), die van het park van Sonsbeek (afb.69) en één van de twee gezichten bij de herberg te Abcoude (afb.77). De tekeningen van de Hermitage te Soestdijk (afb.58), het landschap bij Baambrugge (afb.78) en die van het Jodenkerkhof (afb.68) en de Menthenberg (afb.67) te Arnhem hebben weer veel schetsmatigere en een soms bijna krassige tekenrant. Bij deze bladen kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat ze kort na zijn attaque of aan het eind van zijn leven vervaardigd zijn. Op sommige tekeningen vermeldde hij er precies bij wat er in de verte te zien was, dit geldt voor de tekeningen uit 1802 bij Duno (afb.66), het gezicht op het Valkhof bij Nijmegen uit 1781 (afb.T85.1) en de tekening vanaf de dijk bij de Diemermeer (afb.73). Deze getuigen meer van een topografische interesse in het

landschap. Slechts een paar bladen vertonen een decoratief en uitgewerkt karakter, zoals het gezicht bij de Buthe uit 1804 (afb.70), het uitzicht op de waterval van Beekhuizen vanaf de theesalon (afb.63) en die van het bos bij Doorwerth (afb.49). Van dergelijke uitgewerkte topografische tekeningen zijn er echter niet veel bekend. Mogelijk behoorden de topografische tekeningen die vooral in het begin van de negentiende eeuw op veilingen verschenen tot dit type.²²² Ook blijkt uit opschriften van sommige tekeningen zoals "gedagt naar" of "gedagte op" dat hij ze naderhand uit het geheugen tekende. Dit is het geval bij die van de weg bij 's-Graveland (afb.62) en de tekening met de baders aan het IJ (afb.72). De meeste tekeningen zijn het resultaat van een onbedwingbare behoefte tot tekenen. Dit houdt in dat ze met het doel ervan en de uitwerking daarna voortdurend verschillende functies hadden. Soms was dit voor studie zonder dat er verder iets mee gedaan werd, andere tekeningen werden als model gebruikt voor composities in de geschilderde behangsels - waarover later meer - en in een enkel geval werden de schetsen uitgewerkt tot zelfstandige tekeningen.

Hoewel groot gebracht in de traditie van het decoratieve effect van de behangsels is Andriessens onderwerpskeuze bij topografische tekeningen soms zeer verrassend en zeer afwijkend van de landschapsbehangsels. Dit geldt bijvoorbeeld voor de gezichten langs de dijk bij Den Helder (afb.71), Durgerdam en bij Diemen (afb.73). Zeer bijzonder is de tekening waarin hij volgens zijn eigen annotatie een stadsgezicht, in dit geval op de Westermarkt, als uitgangspunt heeft genomen voor de uitbeelding van een arcadisch landschap met forse klassieke gebouwen (afb.79). Uitzonderlijk is ook de tekening van een galerij in de beurs van Hendrik de Keyser op het Rokin. Hoewel het geen landschappelijk onderwerp betreft, is het wel tot de categorie topografie te rekenen (afb.80). Hij heeft de figuren op karikaturale wijze neergezet en gebruik gemaakt van een sterk contrast tussen licht en donker. Met een dergelijk tekentalent en observatievermogen zou men zich af kunnen vragen waarom hij dit genre niet vaker heeft beoefend. Christiaan is er in zijn dagboekbladen wel mee doorgegaan.

De feestdecoraties van 1795

De periode rond 1795 werd zowel in de landelijke politiek als in Andriessens persoonlijke leven gekenmerkt door grote veranderingen. Op 1 oktober 1794 was hij samen met Izaak Schmidt en Cornelis Buijs benoemd tot de drie jongste directeurs van de Amsterdamse Stadstekenacademie.²²³ Als logisch gevolg van zijn lange staat van dienst binnen dit instituut was het misschien geen spectaculaire benoeming, toch zal het hem als kunstenaar zekerheid en een gevoel van erkenning hebben gegeven. Deze benoeming vond plaats aan de vooravond van het einde van de oude Republiek. Dit gegeven is van belang in verband met de rol die Andriessen zou gaan spelen bij de voorbereidingen van decoraties voor de feesten ter gelegenheid van de stichting van de Bataafse republiek in 1795. Met de komst van de Franse legers naar ons land, waardoor de gehate 'tiran' Willem V op de vlucht sloeg, kon de vreugde bij de hervormers niet op. In verschillende steden in ons land werd de revolutie gevierd door het planten van vrijheidsbomen. In Amsterdam stond er op 19 januari al een op de Dam, maar deze gaf al spoedig een treurige aanblik omdat iedereen een tak wilde bemachtigen.²²⁴ Het planten en inwijden van de nieuwe boom op 4 maart 1795 werd een strak georganiseerd overwinningfeest. Het "Comité Révolutionair" dat de leiding had, gaf de stadsarchitect Van der Hart de opdracht tot uitvoering. Was Van der Hart vroeger gewend alleen met het stadsbestuur te onderhandelen, de gewijzigde en nog onduidelijke maatschappelijke verhoudingen leidden ertoe dat alle betrokken personen zich bevoegd achtten zich met het werk te bemoeien en dat dreef Van der Hart soms tot wanhoop. Ook Andriessen, die belast was met de emblematische schilden ter versiering van de vrijheidsboom, liet zich niet onbetuigd. Op 6 februari schrijft Van der Hart in zijn maandrapport dat Andriessen en de kunstroker Roos 's middags bij hem langs kwamen om enkele wijzigingen door te spreken omtrent het ontwerp van

de boom. Ze wensten dat de boom geplaatst werd op een groene grasheuvel, de kruin zou met palmladeren getooid moeten worden en er zou een krans met guirlandes moeten komen die 's avonds verlicht kon worden. Afgezien van zijn bedenkingen tegen de uitvoerbaarheid van deze plannen was Van der Hart geïrriteerd omdat ze zijn ontwerp nog niet eens hadden gezien. Om van kritiek verschoond te blijven verzocht hij Andriessen en Roos om zelf met een ontwerp te komen. Ondertussen voltooide Van der Hart gewoon zijn eigen ontwerp en leverde hij dit dezelfde avond nog af bij het "Committe".²²⁵ Alsof dit alles nog niet genoeg was kwam Andriessen op de bewuste 6 februari 's avonds tussen 9 en 10 uur nog een keer bij Van der Hart en toonde hem zijn ontwerp, maar Van der Hart besteedde hier nauwelijks aandacht aan. Verder vroeg Andriessen om de schilden, van acht bij zes voeten, alvast te laten maken want anders zag hij zich niet in staat het werk op tijd af te hebben. Zonder morren werd deze order doorgegeven aan de Stadstimmertuin.²²⁶ Uiteindelijk zou toch het plan van Van der Hart, hoewel in iets gewijzigde vorm, worden uitgevoerd.

De vrijheidsboom die er kwam was meer dan vijftwintig meter hoog. De schilden van Andriessen hingen op ongeveer vijf meter hoogte. Ze waren beschilderd met leuzen van de Franse Revolutie; Vrijheid, Gelijkheid en Broederschap. Een ontwerp voor deze schilden wordt bewaard in het Rijksprentenkabinet (afb.81). Een aan Jacques Kuyper toegeschreven tekening, vermoedelijk ter uitvoering van een prent, laat zien dat het plan bij de uitvoering iets gewijzigd is (afb.82). De Broederschap in de vorm van twee elkaar kussende figuren boven het altaar van de eenheid, in het rechter schild, is vrijwel ongewijzigd gebleven. Alleen zijn de figuren ontdaan van hun helmen. De Vrijheid en Gelijkheid zijn samengevoegd in het linker schild, vermoedelijk omdat men een van de schilden wilde wijden aan de dankbaarheid voor de Franse steun. Hier zien we de Amsterdamse stedemaagd met vrijheidshoed, onder toezien van het alziend oog, in dankbare houding voor een Fransman die te herkennen is aan de haan op zijn helm. De schilden waren *en grisaille* uitgevoerd en omgeven door geschilderde kransen van eikenbladeren, die door driekleurige linten werden bijeengehouden. De schilden oogstten alom bewondering. Tijdens het inwijdingsfeest werden ze eerst meedragen in de optocht, zodat het publiek de mogelijkheid kreeg ze te bewonderen, waarna ze op vijf meter hoogte werden opgehangen. Mede door deze optocht waren ze een centraal symbool bij het inwijdingsfeest. Andriessen zal zich deze loftuitingen met veel genoegen hebben laten welgevallen. Het feit dat hij zich in de jaren daarvoor met patriottische symboliek vertrouwd had kunnen maken, zal mede hebben bijgedragen aan het succes van de uitvoering van deze opdracht (zie hoofdstuk 4, § 6). De schilden hebben nog zeker twee maanden aan de vrijheidsboom gehangen.

Het Feest der Vrijheid was nog zeer bescheiden vergeleken bij het feest ter gelegenheid van het op 16 mei 1795 tussen Fransen en Bataven gesloten verbond. De vreugde over dit verbond was groot, want de hervormers zagen hierin een bevestiging van de stichting van de Bataafse Republiek. Het feest dat in Amsterdam op 19 juni van dat jaar werd gehouden, overtrof in omvang en rijkdom die van alle andere steden. Meteen na het verbond werd door het tijdelijke stadsbestuur een commissie in het leven geroepen die onder leiding van Johannes Goldberg belast werd met de organisatie van de festiviteiten. Men besloot dat het feest op meerdere plaatsen in de stad gehouden zou worden en dat daartoe een tiental illuminaties op verschillende pleinen in de stad moest worden opgesteld. Voor de uitvoering van de illuminaties werden de architecten Abraham van der Hart, Pierre Essaie Duyvené en Jan Willem le Normant ingeschakeld. Gezien de omvang van het werk en de korte tijd waarin het gereed moest zijn, werd een groot aantal kunstenaars en ambachtslieden aangetrokken.²²⁷ Voor het schilderen van de chassinetten konden de kunstenaars gebruik maken van de Elandskerk op het Bickerseiland.²²⁸ Een illuminatie wordt in het *Groot woordenboek* omschreven als "een feestelijke verlichting in de open lucht, door een groot aantal lichtbronnen".²²⁹ Deze lichtbronnen bestonden veelal uit vetpotjes. Ze werden toegepast in combinatie met

feestdecoraties, die uit tijdelijke architectuur bestonden. Voor de meest substantiële delen gebruikte men met voorstellingen beschilderde schermen van dun gaas of doek die van achteren verlicht konden worden, de zogenaamde 'chassinetten'. Men kan zich voorstellen dat deze illuminaties in een tijd dat verlichting nog schaars was op toeschouwers een grote indruk maakten.²³⁰

Dankzij een groot aantal gegraveerde afbeeldingen, ontwerpen en contemporaine beschrijvingen, zijn we in staat ons een goed beeld te vormen van de feestdecoraties. Op basis van deze gegevens kon Grijzenhout in zijn proefschrift over de *Patriotse en Bataafse feesten* de plaats en de verschijning van de decoraties reconstrueren.²³¹ Er werden feestdecoraties van uiteenlopend ontwerp en uitvoering op tien plaatsen in de stad opgesteld. Door middel van de zinnebeeldige voorstellingen van de illuminaties werd de recente geschiedenis verteld en werd er gewezen op de heilzame gevolgen van de revolutie en het verbond met Frankrijk. Grijzenhout kon de taakverdeling van de kunstenaars vaststellen door middel van Van Rijns beschrijving in de Atlas van Stolk van een serie van elf tekeningen van de feestdecoraties.²³² Deze serie bevond zich tot 1925 in de atlas van R.W.P. de Vries. Tijdens Grijzenhouts onderzoek was alleen de verblijfplaats van de tekening van de decoraties voor het stadhuis bekend. Deze is via de collectie Dreesmann in het Gemeentearchief van Amsterdam terecht gekomen (afb.83). De resterende tien tekeningen werden sindsdien als spoorloos beschouwd. Nu blijkt dat het KOG reeds kort na 1925 acht stuks had aangekocht voor de Atlas Amsterdam.²³³ Grijzenhout wees terecht Van Rijns veronderstelling van de hand dat de tekeningen modellen zouden zijn waarnaar de decoraties zijn uitgevoerd. Gezien de zeer zorgvuldige tekentrant en de vermelding van de namen van inventors, uitvoerders en schilders lijkt het waarschijnlijker dat ze bedoeld zijn als basis voor een serie te graveren afbeeldingen. De architect c.q. ontwerper en de uitvoerder worden links onder vermeld, indien er sprake was van een illuminatie staat de naam van de schilder middenonder. Rechtsonder leest men op elke tekening "Waldorp & v. Rooijen Pinx. 1795". Zij waren verantwoordelijk voor het schilderen van het architectonische raamwerk van alle decoraties. Dit blijkt ook de uit het feit dat zij met z'n tweeën f 2600 kregen uitgekeerd tegenover de f 3200 die de illuminatieschilders onder vier man moesten verdelen.²³⁴

Andriessen schilderde de illuminatie voor de decoraties op de Noordermarkt, op het Boterplein – het huidige Rembrandtplein - en die tegen het stadhuis op de Dam. Het architectonische deel van de decoratie op de Noordermarkt was ontworpen door Pierre Essaie Duyvené (afb.84). Van deze in 1760 geboren architect is niet meer bekend dan dat hij in 1786 de derde prijs ontving voor zijn ontwerp voor het gebouw van Felix Meritis en dat hij twee buitenhuizen bij Haarlem heeft ontworpen.²³⁵ De decoratie op de Noordermarkt werd een fantasierijk bouwsel dat betrekking had op *Kunsten en Wetenschappen*. Het bestond uit twee zuilenportico's die de illuminatie van Andriessen flankeerden. De trofeeën tussen de halfzuilen verwezen met hun attributen naar de allegorische voorstelling van de illuminatie. Deze was omgeven door merkwaardig weergegeven palmbomen. Daar waar de palmladeren bovenin elkaar raakten bevond zich Apollo, zwevend op een wolk. Het chassinet verbeeldde een Minerva, gezeten op een wolk terwijl zij een schietlood als teken van gelijkheid laat vallen boven het vuur dat brandt op de hoeksteen van natuur en reden. Onder de voorstelling stond de tekst "geen gunst maar verdienste". Dit had niet zozeer betrekking op de *Kunsten en Wetenschappen* als wel op de verlichte gedachte dat het nieuwe bestuur de persoonlijke verdiensten hoger achtte dan de komaf. Tussen de tekeningen van Andriessen in het album Godefroy bevindt zich een blad dat op deze illuminatie betrekking heeft, mogelijk als voorstudie.²³⁶ Daar het niet de vaardigheid van Andriessens tekenkunst vertoont, zou deze van Anthony Andriessen kunnen zijn, want volgens de *Beschrijving* van het feest was ook hij bij het vervaardigen van decoraties betrokken geweest.²³⁷

De decoratie op de Botermarkt was zeer spectaculair, om niet te zeggen eigenaardig (afb.85). Ze was gewijd aan de *Vernietiging der Oude Constitutie*. Jan Gerard Waldorp kreeg de opdracht een Gotisch gebouw te ontwerpen dat bedoeld was als aftands mausoleum waar de oude constitutie lag begraven. Het middendeel, dat het uiterlijk had van een kerk met onderin de deur naar het graf, werd geflankeerd door twee driedimensionale open kapelletjes met daarin de beelden van List en Geweld. In de illuminatie van Andriessen stond een zuil op een molensteen. De zuil was voorzien van de namen van de gehate stadhouders. Hij werd bekroond door een mallemolen met in het centrum het borstbeeld van Willem V. Hieraan was verticaal een rad van fortuin verbonden dat door de Nijd werd gedraaid. De omgekeerde hoorn was leeg, ten teken van de verdwenen welvaart terwijl op de achtergrond kinderen hard weglopen als symbool voor het verlaten van het bankroete vaderland. Het was geen toeval dat juist Waldorp de opdracht voor deze Gotische tempel kreeg; in 1785 had hij het decor van de Gotische zaal voor de Stadsschouwburg vervaardigd.

Het hoofdthema van het feest werd uitgebeeld op de Dam, die was omgedoopt tot het "Plein der Revolutie". Tegen het stadhuis, toen "Huis der Gemeente" genaamd, had Van der Hart een onversierd onderstel ontworpen, dat was afgestemd op de architectuur van het stadhuis (afb.83). Hierop stonden twee ovale chassinetten die door Andriessen waren beschilderd met allegorische voorstellingen. De linker had betrekking op de voordelen van het verbond dat op 16 mei 1795 met Frankrijk was gesloten: de rechter verwees naar de eenheid en ondeelbaarheid van de Bataafse Republiek. De hier verbeelde thema's zijn dus nauw verwant aan de voorstellingen van de schilden die Andriessen eerder dat jaar had geschilderd voor de vrijheidsboom. De chassinetten flankeerden een obelisk die bekroond werd door een wolk met daarin twee ineengevouwen handen om een olijftak. De chassinetten en de obelisk waren met elkaar verbonden door een guirlande die langs acht balusters werd geleid.

Grijzenhout heeft op basis van de gegevens uit de Atlas van Stolk een overzicht gegeven van de werkverdeling bij welke illuminaties de kunstenaars betrokken waren.²³⁸ Zoals vermeld op de verloren gewaande tekeningen in het KOG blijkt deze toch anders te zijn. Van Dreght was verantwoordelijk voor de illuminatie op Westermarkt waar de *Vernietiging van de Aristocratie* werd uitgebeeld door middel van een Hercules die met een knuppel inslaat op de zevenkoppige draak. De decoratie was net als die van de Noordermarkt een ontwerp van Duyvené. Beide kunstenaars werkten ook samen aan de decoratie op het tot Burgerplein omgedoopte Koningsplein, die voorzien was van een allegorische voorstelling in betrekking tot de *Revolutie*. Bij de decoratie in de Plantage heeft Van Dreght samengewerkt met Willem le Normant (1755-1802), die enige tijd tekenlessen bij Andriessen had gevolgd. Van Dreght schilderde hier twee illuminaties voor het basement van een obelisk. Deze voorstellingen hadden betrekking op de *Vlucht van Willem V* en de *Vernietiging van het Stadhouderschap*. Niet Van Dreght was echter verantwoordelijk voor de chassinetten op de Nieuwmarkt maar Andriessens leerling Jan Bulthuis (1740-1811).²³⁹ Het ontwerp van deze decoratie, die gewijd was aan de *Koophandel en Zeevaart*, was van de hand van de beeldhouwer Christiaan Welmeer (1742-1814). Wie de schilder was van het chassiniet van de decoratie op het Amstelveld kon Grijzenhout niet zeggen. Volgens de tekeningen blijkt echter dat Bulthuis ook hiervan de vervaardiger was.²⁴⁰ Dit deed hij samen met Willem le Normant. Deze decoratie had als titel "Het volksbewind gevestigd". De illuminatie van de decoratie op het Kadijkplein, die gewijd was aan de *Algemene Bewapening*, was dus niet de enige die Bulthuis te schilderen kreeg. Van der Hart had hiervoor een achttien meter hoge middeleeuwse burcht met ronde hoektorens ontworpen.²⁴¹

Van Dreght, Bulthuis en Andriessen hadden dus een gelijk aandeel in het schilderen van de illuminaties. Vermoedelijk hebben ze tijdens de ontwerpfase samengewerkt, want er bestaan van elk meerdere ontwerpversies voor dezelfde illuminaties. Zo maakte Andriessen een

schetsontwerp voor de *Verlamming van de Aristocratie* (afb.86), de *Revolutie* (afb.88) en die van de *Koophandel en Zeevaart* (afb.90). In vergelijking tot die van Van Drecht en Bulthuis zijn ze veel schetsmatiger, maar met meer kracht en trefzekerheid op papier gezet (vergl. afb.86-87 en 88-89). Kenmerkend voor Andriessen zijn de in de lucht zwevende putti die hij zowel bij de *Aristocratie* als bij de *Koophandel en Zeevaart* heeft weergegeven (afb.86 en 90). Kennelijk was de drie kunstenaars gevraagd voor dezelfde illuminaties een ontwerp te maken om tenslotte hieruit de beste te kunnen kiezen.

De nauwe samenwerking tussen de drie kunstenaars blijkt ook uit de tekeningen die vervaardigd werden als modellen voor de gravures. Hoewel de tekeningen van het architectonische raamwerk volgens de onderschriften alle van de hand zijn van Waldorp, hebben de illuminatieschilders de voorstellingen van de chassinetten ingetekend. De chassinetten in de tekeningen van de decoraties voor de Nieuwmarkt, de Botermarkt en die tegen het stadhuis vertonen duidelijk de hand van Andriessen. Hij tekende echter niet alleen die van zijn eigen chassinetten; in de tekenrant van het door Bulthuis geschilderde chassinet op de tekening van de decoratie op het Amstelveld is ook Andriessens hand te herkennen.²⁴² Twee invullingen van de door Van Drecht vervaardigde chassinetten dragen diens monogram "I.V.D.", het door hem vervaardigde chassinet voor de Westermarkt is op de tekening echter voorzien van het signatuur van J. Bulthuis.²⁴³

De decoraties bleven tot enkele maanden na het feest opgesteld, pas op 22 september 1795 zijn ze afgebroken.²⁴⁴ Hoewel delen van de decoraties van het stadhuis in 1798 werden hergebruikt voor het constitutiefest van 23 april, is het de vraag of de chassinetten van Andriessen daarbij hoorden, want toen men voor dit feest de oude decoraties terugvond, bleken de meeste van de beschilderde illuminaties ernstig beschadigd.²⁴⁵ Er is daarna nog vele malen geïllumineerd, maar het zou tot 1806 duren voordat Andriessen hiervoor weer opdrachten kreeg.

4) Andriessen en de kunsthandel

Eigenhandig geannoteerde veilingcatalogi

In de literatuur duikt Andriessen zo af en toe op als koper op veilingen. Zo wordt zijn naam verschillende keren vermeld in Hofstede de Groots *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke* van de belangrijkste zeventiende-eeuwse Hollandse schilders. Hieruit blijkt dat Andriessen op verschillende veilingen werken gekocht had van Isaac en Adriaan van Ostade, Gerard ter Borch, Nicolaas Berchem en Jan Wijnants.²⁴⁶ Laurentius e.a. hebben erop gewezen dat Andriessen op de veiling van de tekeningencollectie van Cornelis Ploos van Amstel tot de middelgrote kopers behoorde.²⁴⁷ Verder vermeldt Van Eeghen in een in 1965 gepubliceerd artikel dat Andriessen op de veiling van Antoni Rutgers in 1778 geboden had op een Franse band met enkele tekeningen van koppen naar Rafaël.²⁴⁸ Dit gegeven bleek bij het raadplegen van de veilingcatalogus niet te kloppen. Wel dat hij hier maar liefst 52 lotnummers kocht.²⁴⁹ Verder wordt Andriessen in de oeuvrecatalogus van Jan van Kessel door Davies genoemd als koper van twee werken op de veiling van 6 december 1797.²⁵⁰

Deze vermeldingen gaven aanleiding de bewuste veilingcatalogi te raadplegen om te kijken of Andriessen niet meer op deze veilingen had gekocht. Dit bleek inderdaad het geval. Verrassender was dat van de achttien veilingcatalogi, die in eerste instantie geraadpleegd werden, er negen waren die gezien het handschrift van de notities onmiskenbaar Andriessens eigen exemplaren moeten zijn geweest. Afgezien van de prijzen waren er meer aantekeningen gemaakt, drie van de catalogi waren zelfs voorzien van kleine schetsjes (afb.91). Aangezien ik gebruik maakte van microfiches, sloeg ik aanvankelijk geen acht op de verblijfplaats van de

catalogi. Toen naderhand enkele andere veilingcatalogi op microfiche bestudeerd werden, stuitte ik weer op een aantal handexemplaren en viel het op dat deze evenals de eerder gevonden exemplaren behoorden tot de collectie veilingcatalogi die afkomstig is uit de bibliotheek van Arti & Amicitiae. Tegenwoordig zijn deze ondergebracht in de bibliotheek van het Rijksmuseum. Op basis van de gegevens van Lugts *Repertoire des catalogue de ventes* is een lijst gemaakt van alle veilingcatalogi van Arti & Amicitiae.²⁵¹ Toen enkele steekproeven succes hadden, bleken deze eigenhandig geannoteerd veilingcatalogu een te unieke bron om niet op in te gaan. Daarom zijn alle catalogi van deze collectie uit periode 1765 tot 1815 doorgenomen. Dit resulteerde in een lijst van maar liefst 84 handexemplaren. Afgezien van deze veilingen is Andriessen ook op zo'n zestien andere aanwezig geweest. Dit blijkt bijvoorbeeld door vermeldingen in niet eigenhandig geannoteerde catalogi en uit de opschriften op schetsen die hij maakte naar de aldaar getoonde werken. Het komt erop neer dat hij in de jaren 1766-1813 maar liefst op honderd veilingen aanwezig is geweest (zie bijlage V). De bewuste handexemplaren zijn overigens terug te vinden in de veilingcatalogus van de nalatenschap van Christiaan Andriessen (bijlage VIA, Prentwerken en boeken, nr 71).

Het aantal aankopen van Andriessen varieerde per veiling van één tot 67 lotnummers. Dit laatste was het geval op de eerdergenoemde veiling van Ploos van Amstel.²⁵² Uit de nu voorhanden gegevens blijkt Andriessen in totaal meer dan achthonderd lotnummers te hebben aangekocht. Aangezien de lotnummers vaak uit meerdere objecten bestonden zal het totaal aantal stuks zeker boven de duizend uitkomen. Van al deze werken is maar bar weinig terug te vinden in de 1847 geveilde nalatenschap. Hieruit kan men concluderen dat de aankopen niet bedoeld waren om een collectie aan te leggen maar primair om er mee te handelen. Andriessens aandeel in de kunsthandel is vele malen groter dan tot nu toe werd aangenomen. Er is wel verondersteld dat hij pas belangstelling voor de kunsthandel kreeg toen de opdrachten voor geschilderde behangsels terugliepen.²⁵³ Dit echter is allesbehalve het geval, gedurende zijn gehele carrière heeft hij in kunst gehandeld.

Niet alleen het aantal aankopen per veilingen varieerde, maar ook de frequentie van het veilingbezoek. Hij bezocht meestal wel één veiling per jaar. Van de jaren 1771-1772, 1793-1795, 1805-1806 en 1811 zijn echter geen gegevens bekend. Hieruit moet men geen conclusies trekken, want de collectie eigenhandige catalogi is niet compleet. Zo zijn van negen veilingen waar Andriessen werken gekocht heeft geen handexemplaren bekend.²⁵⁴ Wat hij direct bij kunsthandelaren kocht, is helemaal niet na te gaan. Zoals gezegd werd niet op elke veiling gekocht; van acht veilingen waar wel een handexemplaar van de catalogus bestaat is dit gebleken.²⁵⁵ Verder zijn er zeven veilingen waar zijn aanwezigheid alleen blijkt uit de schetsen die hij hier naar de geveilde werken maakte.²⁵⁶ Voor zover bekend heeft Andriessen op 88 veilingen aankopen gedaan.

De jaren 1775-1778 worden gekenmerkt door veelvuldig veilingbezoek. Hij was toen gemiddeld vijf keer per jaar op een veiling aanwezig, echter op de veiling van de collectie Grill in 1776 en die van Servad in 1778 werd niets gekocht.²⁵⁷ Van de eerstgenoemde veiling is een handexemplaar bewaard gebleven. De aanwezigheid op de veiling Servad blijkt alleen uit een schets naar een detail uit een marine van Willem van de Velde (afb.92).²⁵⁸ In 1775, 1776 en 1777 verwerft hij gemiddeld zo'n 34 lotnummers, in 1778 heeft hij van alle jaren het meeste gekocht. In dat jaar verwerft hij twaalf schilderijen, 102 tekeningen, 22 lotnummers met prenten en 29 stuks gebonden prentwerken en boeken. Deze cijfers geven een doorsnede van het soort werken dat hij door de jaren heen heeft aangeschaft. Tekeningen werden het meest gekocht, deze betreffen min of meer de helft van al zijn aankopen. Alleen het totaal aantal gekochte losse prenten is met ongeveer 150 lotnummers, tegenover de honderd gebonden prentwerken en boeken, gemiddeld hoger dan in de jaren 1775-1778. Schilderijen zijn met tachtig stuks veruit in de minderheid. De resterende circa honderd lotnummers betreffen diverse voorwerpen,

uiteenlopend van huisraad, enkele kledingstukken, schilders- en tekenbenodigdheden tot pleister- of geboetseerde beelden. Dergelijk aankopen waren vermoedelijk bestemd voor eigen gebruik. Hetzelfde zal het geval zijn met de niet of nauwelijks omschreven mappen met tekeningen en geschilderde modellen uit de nalatenschap van de toneelschilder Andries van der Groen en die van de behangselfabrikant Jan Hendrik Troost van Groenendoelen.²⁵⁹ Nalatenschappen van kunstenaars blijken vaker Andriessens interesse te hebben.²⁶⁰ Hij kocht bijvoorbeeld ook enige werken van de hand van zijn leermeester Elliger, toen deze delen van zijn collectie in 1775 en 1784 liet veilen.²⁶¹ Met welk oogmerk dit materiaal gekocht werd, is niet duidelijk. Gezien de lage prijzen hadden ze weinig handelswaarde. Misschien werden ze gekocht voor studie of voor hergebruik van materiaal. Werken van Elliger zijn in de catalogus van Andriessens nalatenschap niet te traceren.

Hoewel veel van de door Andriessen gekochte werken voor de handel bestemd waren, kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat zijn eigen smaak en voorkeur bij de verwervingen een rol speelde. Wat voorkeuren voor school, kunstenaar en soort onderwerpen betreft, ga ik nu dwars door het materiaal ongeacht schilderij, tekening of prent. Werken van Hollandse en Vlaamse meesters waren veruit in de meerderheid. In rangorde van het aantal volgden de Italiaanse, de Franse en de Engelse meesters. De Italiaanse en Franse werken bestonden voor het merendeel uit grafiek, hetgeen bij het Engelse werk zelfs uitsluitend het geval was. Wat betreft voorkeuren voor bepaalde kunstenaars spant Jacob de Wits werk de kroon met zeventien tekeningen en een schilderstuk. Deze werden maar liefst op negen verschillende veilingen verworven. De tekeningen van De Wit betroffen, afgezien van enkele plafondontwerpen, vooral studies. De dertien werken van Elliger werden alleen op diens eigen veilingen verworven. Van zijn grote voorganger, Isaac de Moucheron, kocht Andriessen pas na 1791 vier tekeningen. Jacobus Houbraken scoort met zeven aangekochte werken hoog. Het betreft alleen geschilderde modellen voor gravures, die op de veiling van Houbrakens nalatenschap in 1781 werden aangekocht.²⁶² Aangaande de zeventiende-eeuwse Hollandse meesters had Andriessen een grote voorkeur voor Rembrandt. Deze voorliefde is echter pas laat ontstaan. Acht van de tien tekeningen die werden verworven kwamen van de veiling van Ploos van Amstel in 1800.²⁶³ Vier jaar later kocht hij op de veiling Pruysenaar drie prenten naar Rembrandt.²⁶⁴ Rafaël behoorde al veel eerder tot zijn favorieten. Het gaat in totaal om dertien werken, waaronder ook prenten naar diens werk. In 1778 verwierf hij op de veiling van de verzameling Rutgers twee schilderijen die verkocht werden als werk van Rafaël. De *Graflegging* was met 219 gulden een van de duurste schilderijen die hij ooit heeft gekocht. Het schilderij van de profeet Ezechiël kostte slechts 26 gulden.²⁶⁵ Op deze veilingen kocht hij ook tekeningen van Rafaël. De overige werken van Rafaël betreffen een tekening in zijn manier en drie tekeningen naar diens werk alsmede een zestal prenten. Na Rafaël en Rembrandt scoren Rubens en Van Dijk hoog op de lijst van aankopen. De werken van Rubens betreffen alleen tekeningen en prenten naar zijn werk. Onder die van Van Dijk bevond zich een schilderij van de Kruisiging dat Andriessen voor 37 gulden aankocht op de veiling van Pieter Locquet in 1783.²⁶⁶ De werken van de tot nu toe genoemde meesters betreffen vooral historieonderwerpen. Dergelijk werk vormde de meerderheid van de aankopen. Zo was ook het werk van Bloemaert (zeven tekeningen en vier lotnummers met prenten) ruim vertegenwoordigd. Van Laïresse, voor wie Andriessen een grote bewondering koesterde, werden slechts zes tekeningen gekocht. Tot slot mag het werk van François Verdier niet onvermeld blijven, van deze Franse meester kocht hij acht tekeningen en een prent.

De aankopen van werken met historieonderwerpen werden in aantal op de voet gevolgd door landschappen. De meeste waren van zeventiende-eeuwse Hollandse meesters. Hiervan genoot Anthonie Waterloo (acht tekeningen en een serie landschapsprenten) de grootste voorkeur. Zijn voorliefde voor deze kunstenaar blijkt ook uit het feit dat Andriessen diens

landschappen een paar keer als model heeft genomen voor behangselontwerpen (zie Hoofdstuk 3, § 7). De overige Hollandse meesters waarvan hij vier of meer werken, voornamelijk tekeningen, kocht waren in rangorde van aantal: Jan van Goijen, Jan Asselijn, Jan Both, Thomas Wijck, Allard van Everdingen, Herman Saftleven en Jan van Kessel. De laatstgenoemde meester is de enige zeventiende-eeuwse landschapschilder van wie Andriessen ook schilderijen heeft aangekocht. Een groot deel van de verworven tekeningen betrof veelal studies van koppen en figuren. Portretten en onderwerpen die tegenwoordig tot "genre" gerekend worden, waren veruit in de minderheid. De gekochte boeken en gebonden prentwerken zijn vooral interessant vanwege Andriessens belangstelling voor bepaalde onderwerpen. Zij worden daarom behandeld in combinatie met Andriessens nagelaten bibliotheek.

Agent voor Johann Jacob Faesch te Basel

Uit de aankopen kan men opmaken dat het gemiddelde bedrag dat Andriessen voor kunstwerken betaalde niet erg hoog was. In ongeveer driekwart van de gevallen lag de prijs onder de vijf gulden en vaker nog onder de één. De duurste schilderijen kocht hij niet voor zichzelf maar in opdracht van de Zwitserse verzamelaar Johann Jacob Faesch. De eerste aankoop voor deze collectioneur deed Andriessen op de veiling van de inboedel van Otto Schutte op 24 november 1778. Het betrof een Amsterdams stadsgezicht bij winter van de hand van A. Beerstraten, waar hij 43 gulden voor betaalde.²⁶⁷ Een dag later kocht hij op de veiling Crammer een Lingelbach voor maar liefst 453 gulden. Dit bleek het duurste schilderij dat hij ooit heeft aangekocht. Van der Schleij was eerst voor 385 gulden de koper maar deze heeft het terstond voor 453 gulden aan Andriessen doorverkocht. Kennelijk wilde Faesch het tegen elke prijs in handen krijgen, want de verhoging van de prijs kan niet alleen met het opgeld te maken hebben gehad. Op dezelfde veiling verwierf Andriessen een Ter Borch voor 152 gulden, een boerenbuurt door Dusart voor 62 en twee bergachtige landschappen door B.H. Thier samen voor 43 gulden.²⁶⁸ Ook deze werken werden in opdracht van Faesch gekocht. Na 1778 is het even rustig rond het agentschap voor Faesch. In 1785 biedt Andriessen voor hem op vier veilingen. Op 30 maart koopt hij twee schilderijen van Alexander Thiele en een Guido Reni, alsmede een werk van Giovanni Lanfranco, voorstellende *Lot en zijn dochters*.²⁶⁹ Uit de nalatenschap van J.G. Teegelen wordt voor 210 gulden een "bataille" van Bourguignon aangekocht.²⁷⁰ Andriessen is op 10 augustus ook aanwezig op de veiling waar onder meer een gedeelte van de collectie van John Hope werd verkocht. Uit deze collectie verwerft Andriessen voor Faesch twee Fluweelen Breughels, een Netscher en een Quellinus.²⁷¹ De Bartholomeus van der Helst, de Gerard Hoet en de Emanuel de Witte die hier gekocht werden, hadden een andere herkomst.²⁷² Op de veiling van 5 december 1785 werden alleen vier tekeningen aangeschaft.²⁷³ De twee schilderijen op de veiling Bredeman in 1788, een Berchem en een Ten Compe, zijn de laatste nawijsbare aankopen voor Faesch.²⁷⁴

Johan Jacob Faesch (1732-1796) was een telg uit een Basels patriciërsgeklacht dat zich reeds gedurende enkele generaties als kunstverzamelaars had geprofileerd. Ook zijn vader Emanuel, waagmeester en lid van de Raad van Basel, was collectioneur.²⁷⁵ Toen Johann Jacob naar Amsterdam trok en zich aldaar op 11 juni 1754 inschreef in het poorterregister, waren twee oudere broers hem voor gegaan.²⁷⁶ Op 18 juni 1759 huwde hij Catharina Maria de Hoij in de Presbyteriaanse kerk. Hij bewoonde in die tijd een huurhuis aan de Keizersgracht. Nadat zijn echtgenote in 1765 in het kraambed van hun vijfde kind overleed, hertrouwde hij te Basel met de aldaar geboren Valerie Schweighauser. Het huwelijk werd nog in Amsterdam aangetekend, kort daarna moet hij voorgoed naar Basel zijn teruggekeerd. Een doopakte van zijn in 1772 geboren zoon Emanuel is niet in Amsterdam aangetroffen. In elk geval is hij zeker vòòr 1778 naar Basel getrokken, want in dat jaar begint Andriessen voor hem op veilingen te kopen. In Basel, waar Faesch in 1780 lid werd van de Raad van de stad, bewoonde hij het buitenhuis

Seidenhof aan de Rijn. Nadat zijn tweede echtgenote hem in 1789 was voorgegaan, overleed hij aldaar in 1796. Zijn in 1765 geboren gelijknamige zoon keerde terug naar Amsterdam en vestigde zich daar permanent. Hij was medefirmant van het voornaamste handelshuis op Hamburg en Lübeck, met de naam Braunsberg, Kluppel en Faesch. In 1813 behoort hij tot een der hoogst aangeslagenen van Amsterdam.²⁷⁷ Hij was in 1787 gehuwd met de uit Magdeburg afkomstige Maria Cuny. Blijkens de dagboektekeningen van Christiaan kregen zijn twee dochters, Maria Marguerite Emilie en Marie Jeanne, geboren in 1788 en 1791, tekenlessen van vader en zoon Andriessen.²⁷⁸

Over de collectie van Johan Jacob Faesch is betrekkelijk weinig bekend. Falk heeft in 1992 enkele tekeningen uit zijn collectie onder de aandacht gebracht.²⁷⁹ De overwegend Italiaanse en enkele Franse en Nederlandse bladen zijn in de loop der tijd in diverse Europese en Amerikaanse verzamelingen terecht gekomen. De schilderijenverzameling was, volgens Falk, al vòòr 1865 door zijn nazaten van de hand gedaan. Vermoedelijk is deze onderhands verkocht want een veilingcatalogus is niet bekend. Het enige wat we weten over de schilderijenverzameling is een beschrijving uit 1779 door Johan Georg Meusel.²⁸⁰ De collectie omvatte in dat jaar een dertigtal schilderijen van overwegend Hollandse meesters. Meusel zal de collectie vòòr 1778 hebben gezien want geen enkele van de door Andriessen gekochte schilderijen wordt door hem genoemd. Evenmin wordt het *Landschap met terugkerende jager* van Philips Koninck vermeld. Andriessen had hier een schets naar gemaakt met de vermelding dat het zich in het kabinet van de heer Faesch te Basel bevond (afb.T23.1). Andriessen moet dit werk in 1774 hebben gezien op de veiling Van der Dussen, waar ook de schets vervaardigd zal zijn. Blijkens een handexemplaar van de catalogus van deze veiling is Andriessen hier zeker aanwezig geweest.²⁸¹ Het schilderij werd toen verkocht aan de kunsthandelaar Yver en is dus pas later, vermoedelijk na 1779, wellicht door bemiddeling van Andriessen in de collectie Faesch terecht gekomen. Burckhardt, die de collectie Faesch in 1902 bespreekt in zijn verhandeling over achttiende-eeuwse verzamelaars in Basel, baseert zich op de gegevens van Meusel.²⁸² Burckhardt concludeert dat het voornamelijk om meesters van de tweede en derde rang gaat. Zijn veronderstelling dat Faesch de schilderijen vooral via de Amsterdamse kunsthandel betrok wordt door Andriessens agentschap bevestigd. Aan de door Meusel vermelde lijst weet Burckhardt toe te voegen dat Faesch ook in bezit was van een *Heilige Familie* door Andrea del Sarto, die volgens hem de enige Italiaans meester in de collectie moet zijn geweest. Dit schilderij is naar alle waarschijnlijkheid identiek aan de Del Sarto die Andriessen in 1778 voor 260 gulden had gekocht op de veiling van de collectie Rutgers.²⁸³ Dit lijkt zeer waarschijnlijk want Andriessen kocht op deze veiling voor *f* 26 ook het getekende portret van de schilder Adriaen van Stalbert door Van Dyck, dat door Falk is geïdentificeerd als afkomstig uit de collectie Faesch (afb.93).²⁸⁴ Andriessen kocht op deze veiling in totaal 36 tekeningen waarvan het merendeel bestond uit werk van Italiaanse meesters. Daar de lijst van tekeningen die Falk kon samenstellen als afkomstig uit de collectie Faesch overwegend uit Italiaans werk bestond, lijkt het zeer waarschijnlijk dat er meer van de door Andriessen gekochte tekeningen op de Rutgers-veiling in handen van Faesch zijn gekomen. Voor Andriessen was het in elk geval de enige keer dat hij zoveel tekeningen van Italiaanse meesters ineens aankocht. Niet alleen Faesch' tekeningencollectie zal veel groter zijn geweest dan de door Falk getraceerde achttien bladen, ook de schilderijencollectie moet gezien Andriessens aankopen na 1779 aanzienlijk zijn uitgebreid.

Kennerschap en schetsen

Andriessen maakte in de veilingcatalogi niet alleen aantekeningen wat betreft aankopen voor hemzelf maar hij noteerde ook met regelmaat de prijzen en de kopers van de overige werken.²⁸⁵ Toen de nalatenschap van Arnout van Lennep in 1792 in het sterfhuis Herengracht 476 werd

geveild, was Andriessen aanwezig maar hij kocht niets. De overleden collectioneur, de oudste broer van David van Lennep van Huis te Manpad, bezat 21 schilderijen, die in totaal wel bijna vijftienduizend gulden opbrachten. Deze dure schilderijen wekten duidelijk Andriessens interesse; hij noteerde bij elk lotnummer de prijzen en de kopers.²⁸⁶ In de catalogus van de veiling van de nalatenschap van Jan Veening op 13 april 1796 vermeldt Andriessen de bedragen die Veening er indertijd zelf voor had betaald.²⁸⁷ Twee schilderijen van Theodorus van Brussel werden voor krankzinnig uiteenlopende bedragen, respectievelijk 1220 en 41 gulden, verkocht. Volgens Andriessen had Veening de twee tezamen voor 1400 gulden aangekocht. Hendrik Keuns gezicht op de Keizersgracht dat Veening voor *f* 90 had verworven op de veiling Doekscheer, verwisselde nu voor minder dan de helft van de aanschafprijs van eigenaar. Hetzelfde gold voor een serie van vijf ivoren reliëfs in ebbenhouten lijsten, die op de veiling van Pieter Locquet voor *f* 730 was aangekocht, hierop was volgens Andriessen *f* 431 verloren. De economische achteruitgang in die dagen, die zijn weerslag had op de kunsthandel, werd door Andriessen nauwlettend in de gaten gehouden. Het waren niet alleen de prijzen die hem als kunsthandelaar interesseerden. Zo schreef hij in de veilingcatalogus van de collectie Engelberts in 1808 allerlei commentaar omtrent de kwaliteit van de werken.²⁸⁸ Bij een als Jacob de Wit aangeboden werk op de veiling Pruyssenaar in 1804 weet hij te vermelden dat dit een schilderstuk van Elliger betreft.²⁸⁹ Als leerling van Elliger kende hij diens werk als geen ander.

De schetsen die Andriessen met enige regelmaat maakte naar werk van andere meesters geven, gezien de prijzen die hij erbij noteerde of er naderhand aan toevoegde, ook blijk van interesse in de ontwikkelingen in de kunsthandel. Het interessantste voorbeeld zijn zes schetsen op één blad die hij gemaakt heeft op de veiling van Nicolaas Doekscheer op 9 september 1789 (afb.94).²⁹⁰ Aan de achterzijde heeft Andriessen precies bijgehouden voor hoeveel deze schilderijen, die alle nog te traceren zijn, werden verkocht en - voor zover mogelijk - uit welke collectie ze afkomstig waren en wat ze indertijd hadden opgebracht (afb.95). Dat de Dou, de Van Slingelandt en de Adriaen van de Velde uit de beroemde collectie Braamcamp afkomstig waren werd als extra aanbeveling in de catalogus vermeld. De Dou en de Van de Velde werden zoals verwacht met grote winst verkocht. De Van Slingelandt die op de veiling Braamcamp *f* 2010 had opgebracht, werd nu echter voor *f* 1415 verkocht. Andriessen heeft later aan de aantekening toegevoegd dat het schilderij door Coclers naar Parijs was gezonden en dat het in 1800 op de veiling Gildemeester *f* 910 opbracht. En zo hield hij ook bij waar en voor hoeveel de Dou, de Ter Borch en de Van De Velde daarna werden verkocht.²⁹¹ Bij de *Kaartspelers* van Pieter de Hooch, die voor *f* 500 aan Van der Schleijs werd verkocht, weet Andriessen te vermelden dat dit werk afkomstig was uit de in 1763 geveilde collectie Walraven. Als hij niet op deze veiling aanwezig zou zijn geweest, dan had hij dit kunnen naslaan in het werk van Terwesten.²⁹² Op de schets naar het schilderij van Dou vermeldt hij dat deze op de veiling van Jan Jacob de Bruijn in 1798 voor *f* 8100 was verkocht. Hoewel een handexemplaar van de catalogus van de laatstgenoemde veiling niet bekend is, was hij blijkens de datering van een schets naar twee andere schilderijen van Pieter de Hooch hier aanwezig geweest (afb.96). Bij de schets naar de *Vrouw met kind bij een kelderdeur*, nu in het Rijksmuseum, noteerde hij naderhand dat dit schilderij op de veiling van Pieter de Smeth van Alphen op 1 augustus 1810 voor *f* 3025 was verkocht. Dat het op de veiling De Bruijn *f* 2500 had opgebracht vermeldt hij echter niet. Bij de andere De Hooch noteerde hij wel dat deze op de laatstgenoemde veiling voor *f* 900 was afgeslagen. Hij noteerde ook dat het schilderij daarna in de collectie van Arend van der Werff van Zuidland te Dordrecht was terecht gekomen. Van dit werk getiteld *De Vloerveegster*, dat nu gerekend wordt tot het werk van Pieter Janssens Elinga, bestaan zeker drie verschillende versies (afb.97). Volgens Brière-Misme is het exemplaar in het Louvre te herleiden tot de collectie van Jan Jacob de Bruijn.²⁹³ Verder maakte Andriessen op de veiling De Bruijn een schets naar een allegorie op de vier jaargetijden door Jacob de Wit (afb.98).²⁹⁴

Dit werk werd toen voor *f* 400 aangekocht voor Spaan, die op dezelfde veiling voor *f* 800 een landschap verwierf van Adriaen van de Velde. Naar dit schilderij heeft Andriessen ook een schets gemaakt. Deze dateert echter van 1792. Andriessen moet dit werk, vermoedelijk vlak voor het overlijden van De Bruijn, bij hem thuis hebben gezien (afb.99).²⁹⁵ Andriessen en Jan Jacob de Bruijn (1720-1792) kenden elkaar in elk geval van het tekengenootschap Pax Artium Nutrix.²⁹⁶ Verder bestaat er een vluchtige schets van Andriessen naar de *Tobias die zijn zoon vermaant* van Johannes Victors (afb.100). Het is niet zeker of Andriessen dit schilderij, dat zich nu in de collectie van de Duke of Sutherland te Mertoun House bevindt, bij De Bruijn thuis heeft gezien (afb.101).²⁹⁷ Aan de achterzijde vermeldt hij alleen dat het toen voor *f* 1300 aan Gildemeester was verkocht en dat het op de veiling van deze collectie op 11 juni 1800 slechts *f* 875 opbracht. Daar Andriessen bekend was met de collectie De Bruijn zal het hem zeker geïnteresseerd hebben aan wie en voor welke prijzen de schilderijen werden verkocht.

Als we kijken naar de schets naar Victors hadden we deze zonder het opschrift nooit met het schilderij in Mertoun House in verband kunnen brengen. De tekening geeft het schilderij zeer schetsmatig weer; de verhoudingen kloppen allerminst. Andriessen zal de schets ook niet ter plaatse, maar later uit zijn geheugen hebben getekend. Dit blijkt uit de woorden "gedagt(e) op", die hij op enkele andere schetsen noteerde. De schetsen kunnen daarom soms tot verwarring leiden, zoals die naar de *Cimon en Pero* door Bloemaert (afb.102). De schets is zelfs zo afwijkend van het origineel, nu in de Kunsthalle in Kiel, dat Roethlisberger er vanuit ging dat het gemaakt zou zijn naar een verloren gegaan werk (afb.103).²⁹⁸ Volgens het opschrift was het op 16 augustus 1790 in het Oudezijds Heerenlogement voor *f* 51 aan Spaan verkocht. Het betrof de publieke verkoping van de collectie Jonas Witsen. Blijkens het handexemplaar van de veilingcatalogus en de aankoop van een anoniem schilderij, is Andriessen hier inderdaad aanwezig geweest.²⁹⁹ Daar de koper en de prijs precies overeenkomen met de *pedigree* van de Bloemaert in Kiel, kan de schets geen ander werk betreffen. Ook hier geldt dat hij de schets naderhand vluchtig uit zijn geheugen heeft getekend.

De schetsen werden niet alleen vervaardigd naar werken die op veilingen werden aangeboden en betroffen evenmin alleen oude meesters. Op de achterzijde van een gezicht vanaf het Roeterseiland maakte Andriessen een tekening naar *Het Gehoor* van Jan Ekels de Jonge (afb.104 en 105). Hij vermeldde er echter niet bij waar hij het schilderij had gezien. Het werd op de veiling van de collectie Jan Veening in 1796 te Amsterdam verkocht. Hoewel Andriessen blijkens een handexemplaar van de veilingcatalogus hier aanwezig is geweest, hoeft de tekening niet per se op deze veiling te zijn gemaakt.³⁰⁰ Hoewel er enige afwijkingen met het origineel zijn te bespeuren is hier in vergelijking tot de andere schetsen nog redelijk nauwkeurig naar het schilderij getekend. Het lijkt waarschijnlijker dat hij dit 1791 gedateerde werk van Ekels in de collectie Veening heeft gezien of anders in het atelier van de kunstenaar. Andriessen en Ekels kenden elkaar in elk geval van de Stadstekenacademie, ook stond Ekels in contact met enkele van Andriessens leerlingen.³⁰¹

Een tekening in de Collection de Gréz naar een Italianiserend landschap van Jan Hackaert vertoont een zeer uitgewerkt karakter, mede door het feit dat het in kleur is uitgevoerd (afb.106). Volgens het opschrift was de tekening in 1790 gemaakt naar het originele schilderij in de collectie van Jan Gildemeester. Later voegde Andriessen er aan toe dat zij op de veiling van diens collectie in 1800 voor *f* 175 werd verkocht. Volgens vermelding in de catalogus zou de stoffage van het landschap van de hand zijn van Adriaen van de Velde.³⁰² Zonder twijfel heeft Andriessen de Hackaert in de collectie Gildemeester gezien en kon hij in alle rust zijn aquarel naar het origineel maken. Van de veiling van de collectie Gildemeester is geen handexemplaar van de catalogus bekend, evenmin of Andriessen hier iets zou hebben gekocht. Zoals blijkt uit de vermelding van prijzen op de eerder genoemde schetsen moet hij echter wel op de veiling aanwezig zijn geweest.

Een andere fraai uitgewerkte schets bevindt zich in het Fries Museum (afb.107). Het betreft een schilderij van Lairesse met een scène uit Ovidius' *Metamorphosen*: het moment dat de dochters van Cecrops Erichthonius ontdekken (II, 560). Dit schilderij, dat zich nu in Indiana bevindt, had Andriessen blijkens het opschrift gezien in de collectie van Pieter van Winter Nicolaas Simonsz. (1745-1807).³⁰³ Deze fabrikant in verfwaren en indigo was tevens mede bewindhebber van de V.O.C. en genoot ook als letterkundige bekendheid. Als kunstliefhebber was hij honorair lid van de Stadstekenacademie.³⁰⁴ Andriessen zal hem op z'n minst op deze wijze hebben gekend. Bovendien was Van Winter in 1780 hertrouwd met een dochter van Andriessens opdrachtgever Jozua van de Poorten van Keizersgracht 162 (bijlage II.59). Na De Winters overlijden is de verzameling overgegaan op zijn twee dochters.³⁰⁵

Zoals gezegd blijkt Andriessens voorliefde voor het werk van Lairesse niet zozeer uit de aankopen als wel uit de schetsen naar diens werk. Met vijf stuks is Lairesse onder de schetsen het meest vertegenwoordigd. Afgezien van de tekening naar een *Apotheose van Flora*, eveneens in Fries Museum, die in 1789 door Muller gekocht zou zijn, maakte Andriessen in 1804 een schets naar een *Slapende Bacchante* die zich nu in Kunsthalle in Hamburg bevindt.³⁰⁶ Blijkens het opschrift werd deze toen voor f 70 opgehouden en pas op 11 oktober 1810 voor f 61 aan De Gruijter verkocht. Verder tekende hij in zwart krijt een schets naar de in 1789 bij Roos geveilde *Ecce Homo*, tegenwoordig in het Museum voor Schone Kunsten te Brussel.³⁰⁷ Het Universiteitsmuseum te Amsterdam bezit van een blad met schetsen naar het beschilderde cassettenplafond in het voormalig Leprozenhuis (afb.108). Snoep schreef dit blad in zijn artikel over Lairesse's interieurschilderingen toe aan Jacobus Buijs. Zowel in penvoering als in handschrift betreft het onmiskenbaar een werk van Andriessen. Dankzij deze tekening was het mogelijk een reconstructie te maken van het plafond, dat door het Rijksmuseum in bruikleen gegeven is aan het Amsterdams Historisch Museum.³⁰⁸

Er werd dus niet alleen naar losse schilderijen getekend. Zo maakte Andriessen een tekening naar het landschapsbehangsel van De Moucheron in de rechter zijkamer links van de schoorsteen in Herengracht 475.³⁰⁹ Dit blad dateert vermoedelijk van omstreeks 1792 toen Andriessen in opdracht van Gildemeester enkele schilderijen aan dit vertrek toevoegde. Zo zijn er ook twee tekeningen bekend naar de zaalstukken van Jacques de Roore ten huize van Pieter Muilman op Keizersgracht 452. Hoewel naar de voorstudies en niet naar de zaalstukken is gewerkt, blijkt uit het opschrift dat Andriessen wel bekend was met de situatie ter plaatse.³¹⁰

Tezamen met enkele vermeldingen in veilingcatalogi zijn op dit moment zo'n vijftig schetsen van Andriessen naar werken van andere kunstenaars bekend. Hoewel oude meesters in de meerderheid zijn, werd er ook geschetst naar werk van eigentijdse meesters, zoals de eerdergenoemde tekening naar het schilderij van Ekels. De functie van deze schetsen is meerledig. De vluchtige schetsen, waarop vaak de opeenvolgende prijzen en kopers genoteerd werden, dienden als een geheugensteuntje. De uitgewerkte schetsen zoals die naar Hackaert en Lairesse zullen meer vanuit het oogpunt van studie zijn vervaardigd. Bijkomstig werden de schetsen gebruikt als voorbeeld voor een compositie van een landschapsbehangsel. Dit aspect wordt in hoofdstuk 3 bij de gebruikte voorbeelden behandeld. Dat Andriessen de schetsen soms gebruikte als inspiratie voor eigen werk, komt aan de orde bij de bespreking van zijn niet decoratieve oeuvre na 1800. Al met al zijn de schetsen een zeer interessante bron om te zien naar welke kunstenaars Andriessens interesse uitging en geven ze informatie over zijn betrokkenheid bij de kunsthandel en zijn contacten met kunstverzamelaars.

Enkele contacten zoals die uit de aantekeningen in de veilingcatalogi naar voren komen

Voor de beeldvorming van Andriessens contacten zijn zijn veilingcatalogi eveneens een interessante bron. Zo blijkt hij met enige regelmaat werken te hebben gekocht voor bevriende kunstenaars en andere personen. Op de veiling van 12 december 1768 en op die van 12 februari

1770 kocht hij bijvoorbeeld enkele prentwerken voor zijn leerlingen Coenraad Muyskens en Daniël Dupré.³¹¹ De "Hagen" en de "Schrijver" die in de catalogus van de nalatenschap van Gerard van Nijmegen in 1809 vermeld worden, zijn vermoedelijk zijn leerlingen J. Haagen en Barent Schrijver.³¹² Ook was Andriessen voor zijn opdrachtgevers actief. In 1777 kocht hij op de veiling Assueri een tweetal tekeningen van Van der Ulft voor Coenraad Sander, die later op Kasteel Drakestein zou gaan wonen (bijlage II.61). Op de veiling van 30 maart 1785 kocht hij een werk van Thiele dat hij terstond doorverkocht aan Hendrik Anthoni Muller die op dezelfde veiling de pendant had verworven (bijlage II.54). Wat betreft bevriende kunstenaars worden namen vermeld als Anthony Ziesenis, Taco Scheltema en Carel Jacob Baar van Slangenburg.³¹³ Voor de laatstgenoemde kocht Andriessen op een inboedelveiling in 1807 een kunstkast. Volgens Andriessens aantekening werd de kast daarna per schip naar Harderwijk vervoerd.³¹⁴

Een kunstboek met 166 prenten van Lairesse met enkele proefdrukken die Andriessen voor *f* 9,50 had verworven op de veiling van 14 november 1791 werd vervolgens voor *f* 14 doorverkocht aan Jacob de Vos.³¹⁵ Met deze assuradeur en kunstverzamelaar stond Andriessen op zeer goede voet. De Vos was samen met zijn broer Willem, die later predikant zou worden, leerling van Andriessen geweest (bijlage VII). Jacob de Vos bezat onder meer het eerdergenoemde zelfportret uit 1798 (afb.46). Zoals blijkt uit de schets naar een tekening van Farinati was Andriessen tevens met De Vos' collectie bekend.³¹⁶ De vriendschappelijke banden alsook de mecenasrol die De Vos vervulde, zullen ertoe hebben geleid dat hij Andriessen tezamen met Numan, Hulswit en Josi in 1805 in zijn testament begunstigde met een legaat voor elk van *f* 275. Daar De Vos Andriessen overleefde is dit nooit geëffectueerd.³¹⁷ De contacten met de familie De Vos blijken ook uit het feit dat Anthony Andriessen in het manuscript van 1818 vermeld wordt als leermeester van Jacob de Vos' gelijknamige neef, de zoon van zijn broer Willem. Deze neef hield net als Christiaan een getekend dagboek bij, maar dat van Jacob jr. betrof alleen gebeurtenissen in het gezin. Dit contact verklaart mogelijk waarom deze twee unieke Amsterdamse dagboeken juist in dezelfde tijd tot stand zijn gekomen. Christiaan en Jacob jr. hebben elkaar hierin zeker beïnvloed.³¹⁸ Al deze contacten onderstrepen Andriessens aanzienlijke positie in kringen van de Amsterdamse kunstenaars, kunsthandel en verzamelaars.

5) Ateliernalatenschap

Na de dood van zoon Christiaan in 1846 werd de ateliernalatenschap van de Andriessens op 16 november 1847 en volgende dagen in het Huis met de Hoofden geveild. Zij maakte onderdeel uit van een publieke verkoping van meerdere collecties (zie bijlage VIa). Van Eeghen heeft tijdens haar onderzoek naar de Andriessens de catalogus onder ogen gehad, maar het was, afgezien van de werken van Jurriaan en Christiaan, niet te achterhalen welke goederen nog meer uit de collectie Andriessen afkomstig waren.³¹⁹ Kennelijk was Van Eeghen niet op de hoogte van het bestaan van de twee bij het RKD berustende exemplaren die afkomstig zijn uit het archief van het veilinghuis C.F. Roos. Hierin wordt precies vermeld wat door "mej. Andriessen" was ingebracht. Deze "mejuffrouw" was Johanna Andriessen, het laatst in leven gebleven kind uit het gezin en als zodanig erfgename van de nalatenschap van haar broer Christiaan. Aangezien er na de dood van Jurriaan in 1819 geen veiling heeft plaatsgevonden, mag worden aangenomen dat het merendeel van Jurriaans collectie in handen van Christiaan is gekomen. Kort na het overlijden van Jurriaan zijn Christiaan en zijn moeder verhuisd naar een bovenhuis aan Het Water. In dit huis overleed de weduwe in 1838 op negentigjarige leeftijd. Christiaan heeft hier nog zo'n acht jaar alleen gewoond. Na de verhuizing uit het sterfhuis van Jurriaan aan de Amstel zal de boedel evenals de ateliernalatenschap grotendeels in tact zijn gebleven.

De verzameling schilderijen telde 38 lotnummers. De tekeningen, schetsen en studies bevonden zich in twee kunstboeken en zeven omslagen. Alleen bij Omslag CC wordt expliciet vermeld dat zich hierin werken van Andriessen bevonden. Omdat ze worden aangemerkt als gekleurde landschappen betreffen ze zonder twijfel de getekende ontwerpen van Jurriaan. Deze map werd in vijf parten verkocht, waarvan drie in handen kwamen van dezelfde koper. Hiertussen moet de groep ontwerpen hebben gezeten waarvan het ene deel in het Rijksprentenkabinet en het andere in het Gemeentearchief van Amsterdam terecht zijn gekomen. De losse prentwerken werden in negen omslagen aangeboden. De ongeveer veertig boeken werden in 33 lotnummers verkocht. De veilingcatalogi gingen in één partij onder de hamer. Op de laatste dag van de veiling werden onder de rariteiten nog enkele pleisterwerken en boetseersels, alsmede enige schilders- en tekenbenodigdheden uit de nalatenschap verkocht.

Onder de schilderijen bevonden zich zeven van Christiaan en vijf van Jurriaan. Het lijkt niet uitgesloten dat zich tussen de anonieme werken ook enkele van hun hand bevonden. Verder bevatte de collectie een dertiental oude meesters. Hiervan waren er drie uit de Italiaanse school: een Camassei, een Reni en een *slapende Bacchus* van een anonieme kunstenaar. De overige tien schilderijen betroffen Hollandse meesters. Het schilderij dat verkocht werd als een "A. Bakker" moet gezien de omschrijving van de voorstelling hetzelfde zijn als die van de schets van Andriessens hand. Volgens het opschrift aan de achterzijde van de schets bevond het origineel zich in de collectie Andriessen en was het werk van de hand van Jacob Backer (afb.109). Deze bijbelse voorstelling, die het verhaal verbeeldt van Paulus die in het bijzijn van de apostelen een waarzeggende dienstmaagd geneest, is identiek aan een schilderij dat tegenwoordig wordt toegeschreven aan Backers leermeester Lambert Jacobs (afb.110).³²⁰ De afmetingen van deze Jacobs zijn echter afwijkend van het schilderij uit de nalatenschap. Naar alle waarschijnlijkheid betreft het laatste een kopie naar het origineel van Jacobs. Uit bronnen is in elk geval zeker dat Andriessen een kopie vervaardigde naar de *Aanbidding der Koningen* door Andrea Camassei. Het op de veiling van 1847 aangeboden schilderij zal een kopie zijn naar het origineel dat Andriessen in 1770 op een veiling verwierf. De afmetingen van beide schilderijen komen namelijk evenmin overeen.³²¹ Hetzelfde is vermoedelijk het geval met de *Judith* van Reni.³²² Daarentegen zou de *Narcissus* van Lairesse wel een origineel kunnen zijn, het doek in de nalatenschap heeft dezelfde afmetingen als de *Narcissus* die zich nu in het Hessisches Museum te Darmstadt bevindt.³²³ Hoewel de meeste oude meesters als originelen werden aangeboden, worden desalniettemin een landschap van Adriaan van de Velde en een van Wouwerman met stoffage van de eerstgenoemde wel als kopieën aangemerkt.

Wat betreft de schilderijen ging het allesbehalve om een zorgvuldig bijeengebrachte verzameling, maar meer om een ateliernalatenschap waarvan enkele schilderijen toevallig in bezit waren gebleven. Over het karakter van de collectie tekeningen is moeilijk een oordeel te vellen, omdat de inhoud van de aangeboden kunstboeken en omslagen zeer summier wordt omschreven. De tekeningen van oude meesters bevonden zich in de twee kunstboeken. Het ene (V) bevatte historieonderwerpen en figuurstudies van Italiaanse, Franse en andere meesters. De inhoud van het andere kunstboek (W) werd alleen aangemerkt als zijnde tekeningen van oude meesters. Het is dus absoluut niet na te gaan of hierin tekeningen voorkomen die Andriessen in de loop der tijd op veilingen had aangekocht. Zoals gezegd werd slechts bij één van de zeven omslagen vermeld dat hierin tekeningen van Andriessen zaten. Het is moeilijk te zeggen of de historische onderwerpen, studies en schetsen waarmee de overige omslagen gevuld waren, van Andriessens hand of van anderen waren. Ook bij de tekeningen gaat het meer om een ateliernalatenschap dan om een bewust verzamelde collectie.

Het interessantste van de nalatenschap is de collectie prenten en boeken, vooral vanwege de voorbeelden die Andriessen gebruikte en vanwege zijn belangstelling voor bepaalde onderwerpen (zie bijlage VIa en VIb). Het merendeel van de prenten en boeken is

naar alle waarschijnlijkheid door Jurriaan aangeschaft. Alleen de facsimilé naar tekeningen van Rafaël, bijeengebracht door Thomas Lawrence, uit 1841 is met zekerheid als een verwerving van Christiaan aan te merken. De overige boeken en prenten dateren alle van vòòr het overlijden van Jurriaan. Van de landschapsprenten van Anthonie Waterloo die Jurriaan een paar keer als model voor een behangsel gebruikte, bevonden zich in de collectie maar liefst zestig stuks. Een ander gebruikt voorbeeld dat te herleiden is tot zijn bibliotheek, betreft een ontwerp voor een wanddecoratie in de zaal van Saint (T20). Het hierin verbeelde portret van Poppea Sabina had hij overgenomen uit het werk *Images des héros et des grands hommes* van Canini. Het merendeel van de prentwerken bestond uit historische onderwerpen, in het bijzonder naar Italiaanse meesters, zoals Carracci, Lanfranco, Primaticcio, Rafaël en Tempesta. Van de Franse meesters bezat hij prentwerken van La Fage, Van der Meulen en Verdier. De door Andriessen zeer bewonderde Lairesse was met twee bundels prentwerken in de collectie vertegenwoordigd. Landschapsprenten zijn in de minderheid, wel valt op dat afgezien van het werk van Waterloo er ook een redelijke hoeveelheid prenten naar werk van Berchem, Van Ruisdael en Wouwerman in de verzameling aanwezig was, dit zijn de meesters door wie Andriessen zich vaak liet inspireren.

Sommige boeken en prentwerken zijn te herkennen in de aankoop op veilingen en andere verwervingen. Zo bevond zich onder zijn boeken de *Raccolta di Statue* van Domenico de Rossi die Jurriaan in 1766 had gewonnen als prijswinnaar bij de Amsterdamse Stadstekenacademie. Cochins *Gewoonten der Aloude Volken*, voor welk werk Andriessen zich in 1786 had ingetekend, bevond zich ook nog in de nalatenschap. Op de veiling van 9 december 1776 verwierf Andriessen het werk van Elisabeth Cheron met uitvergroete afbeeldingen van antieke gegraveerde stenen en een drietal bundels met prenten van Rome door Giovanni Battista Falda. Deze werken waren eveneens in de nalatenschap terug te vinden. De *Perspectiefkonst* van Hondius kocht hij een jaar later op de veiling van de collectie Assueri. Bij de aankopen vanaf de jaren tachtig tot in het begin van de negentiende eeuw kan men zich afvragen of hij een deel van deze werken niet al eerder in bezit had. Soms kocht hij twee exemplaren van hetzelfde werk. Zo verwierf hij op 14 februari 1785 zowel een Nederlandse als een Latijnse editie van de *Eremyten en Eremytinnen* van Bloemaert. Een jaar later kocht hij *De komst van zyne Majesteit Willem de 3de in Holland* uit 1691 terwijl hij in 1774 hiervan ook al een exemplaar had gekocht. Deze doublures zijn echter niet te vinden in de veilingcatalogus van 1847. Van het *Groot Schilderboek* van Lairesse dat hij in 1792 aankocht is het onvoorstelbaar dat hij dit niet al eerder in bezit had. Dit geldt eveneens voor een serie landschapsprenten van Waterloo, want hij had dit prentwerk in 1779 al als model genomen. De *Gewoonten der Aloude Volken* door Cochin betreft eveneens een doublure want er is reeds op gewezen dat hij in 1786 tot de intekenaren behoorde. De *Arcadia* van Sannazario vertaald door Vlaming, waardoor Andriessen zich volgens Schmidt had laten inspireren bij zijn arcadische landschappen, komt in het geheel niet in de nalatenschap voor. In 1785, dus vele jaren nadat hij het werk als inspiratie had gebruikt bij de behangsel voor de heer Matthes (bijlage II.51), kocht hij daarvan weliswaar een exemplaar, maar dit was bestemd voor zijn leerling Wieringa.³²⁴

Om een indruk te krijgen van de boeken en prentwerken die Andriessen allemaal onder ogen heeft gehad, is het zinvol zijn aankopen op veilingen in samenhang te zien met de nalatenschap. Hiertoe heb ik de werken ingedeeld naar rubriek c.q. interessesfeer (zie bijlage VIc). Anatomie werd in de nalatenschap vertegenwoordigd door werken van R Emmelius, Plantijn en van Van der Gracht. Het is de vraag of het laatstgenoemde werk pas in 1798 werd verworven. De werken van Bidloo, Eustachius en het proportieboek van Jacob de Wit dat door Punt in prent was gebracht, zijn niet in de nalatenschap teruggevonden. Hoewel Andriessen uit de wijze waarop hij de klassieke gebouwen weergeeft, blijkt geeft van een gedegen kennis van de architectuur en mededelingen in bronnen dit bevestigen, zijn er maar vier werken in de

nalatenschap in deze categorie onder te brengen. Daarentegen had hij in de loop der tijd wel veel prentwerken met betrekking tot de klassieke orden aangekocht, waaronder vijf stuks van Serlio. Op de veiling van 17 april 1777 heeft hij hiervan drie exemplaren gekocht, twee Nederlandse en een Italiaanse editie. Hetzelfde geldt voor werken over de perspectiefleer in welke materie hij zeer goed onderlegd was. Hiervan vindt men alleen de werken van Hondius en Pozzo. Het in 1765 uitgegeven *Onderwijs in de Perspectiva* van Philips dat hij zeker kort na het verschijnen al gekend moet hebben, wordt pas in 1790 voor het eerst aangekocht.

Wat betreft handboeken met betrekking tot de geschiedenis en theorie der kunsten, waren uiteraard het *Schilderboeck* van Lairesse alsmede de werken van Carel van Mander aanwezig. In de bibliotheek bevond zich ook een publicatie van Gersaint over Rembrandt en andere kunstenaars, alsmede het door Böhm in het Duits vertaalde tractaat over de schilderkunst van Da Vinci. Gezien Andriessens achtergrond is het mogelijk dat hij het Duits beheerste. Het is echter de vraag of hij gebruik maakte van de Franse *dictionnaire* van Roger de Piles en die van Watelet. Als hij het Frans al machtig was dan zal dat enkel passief zijn geweest; Christiaan heeft immers het rekest aan koning Lodewijk Napoleon in het Frans moeten vertalen, zoals later ter sprake komt. Als kunsthandelaar was Andriessen in bezit van Hoets *Catalogus of naamlyst van schilderyen*. Voorts kocht Andriessen enkele theoretische werken zoals in 1770 *Sentiments des plus habiles Peintres* door Testelin en in 1778 Sandrarts *Academia Nobilissimae Artes Pictores* alsmede in 1781 een Nederlandse vertaling door Hoet van *Les principeaux fondemens du dessin*. In de loop der tijd heeft Andriessen meer van dit soort werken aangekocht. Zo verwierf hij op de veiling van de nalatenschap van Anthony Ziesenis op 11 november 1801 een viertal Duitse theoretische werken.

In de bibliotheek bevond zich ook een aantal belangrijke werken met betrekking tot de Klassieke Oudheid, zoals de eerdergenoemde werken van Canini en Cheron en het in 1728 uitgegeven, rijk geïllustreerde werk over Romeinse en Etruskische grafmonumenten met gravures van onder meer Petrus Sanctus Bartoli. Het driedelige, eveneens rijk geïllustreerde *Gewoonten der aloude volken* door Cochin zal een belangrijke inspiratiebron zijn geweest voor het uitbeelden van de klassieke stoffage in de behangsels met arcadische landschappen. Door aankopen op veilingen moet Andriessen meer boeken over de Klassieke Oudheid in handen hebben gehad, maar hiervan is in de nalatenschap niets meer terug te vinden. Het toenmalige eigentijdse Italië had eveneens zeker Andriessens interesse. Zo waren de werken van Da Falda met afbeeldingen van de fonteinen in Rome en diens *Il nuovo teatro delle Fabriche et Edificii*, verworven in 1776, in de nalatenschap aanwezig. Volkmans zesdelige in 1779 uitgegeven *Hedendaagsche Historie van en Reis-boek door Italiën* ontbrak evenmin. Uiteraard was er een plattegrond van Rome aanwezig en bevatte de bibliotheek ook prentwerken van de Galeria Farnese en van de fresco's van Rafaël in het Vaticaan.

Met het boekenbezit in de nalatenschap en alle werken die in de loop der tijd door Andriessens handen zijn gegaan, krijgt Immerzeels opmerking, dat Andriessen over een uitgebreide theoretische en wetenschappelijke kennis beschikte die bij zijn hoofdvak aansloot, ondersteuning.³²⁵ Mede door zijn gedegen kennis en grote didactische vaardigheden bleef Andriessen, ook na de terugloop van opdrachten voor decoratieve schilderijen en ondanks zijn slechte gezondheid, tot op hoge leeftijd een zeer gezocht leermeester.

6) Leerlingen

Hoewel bekend is dat Andriessen veel leerlingen onder zijn hoede heeft gehad, is hier tot op heden weinig aandacht aan besteed. Van Eijnden en Van der Willigen noemen bij de biografie van Jurriaan Andriessen alleen die leerlingen die naderhand enige bekendheid genoten, zoals Daniël Dupré, Jean Grandjean, Jacques Kuyper, Gerrit Jan Michaëlis, Abraham Johannes Ruytenschildt, Wouter Johannes van Troostwijk, Hendrik Voogd en uiteraard Jurriaans broer Anthony.³²⁶ Anderen zoals Jan Bulthuis, Chrétien du Bois, Jacobus Schoenmaker Doyer en Franciscus Gerardus Wieringa worden door de eerdergenoemde biografen niet bij Andriessen als leerling vermeld maar wel bij hun levensbeschrijvingen. Scheen wist door zijn nijvere arbeid meer namen aan Andriessens leerlingenlijst toe te voegen: Pieter Godfried Bertichen, Izaak Vaarzon Morel en Johannes Ziesenis. Opmerkelijk is dat hij bij Andriessen ook Hermanus Numan als leerling vermeldt, terwijl dit gegeven niet bij diens biografie wordt genoemd.³²⁷

De wetenschap dat Bertichen en Floris Croese tot Andriessens pupillen behoorden, is te danken aan Knoefs onderzoeken naar deze kunstenaars. Knoef had overigens, net als Scheen, het ledenboek van de Amsterdamse Stadstekenacademie geraadpleegd. Dit ledenboek vermeldt naast de datum van toetreding, de plaats en datum van geboorte, ook de leermeesters die men tot dan toe had gehad. Dit ledenboek is dus een zeer informatieve bron. Opvallend is dat bij een groot aantal personen de naam Andriessen als leermeester later in andere hand is bijgeschreven. De toevoegingen zijn onmiskenbaar van Andriessens eigen hand en dateren naar alle waarschijnlijkheid van na 1794 toen Andriessen één van de mededirecteuren van de Academie was geworden. Kennelijk zag hij het als een grote eer dat hij zoveel leerlingen had opgeleid en wilde hij dit op deze wijze voor het nageslacht vastleggen. Daarnaast worden in Andriessens handgeschreven biografie nog eens twintig andere leerlingen vermeld. In totaal blijkt hij in de loop der jaren tenminste 66 leerlingen te hebben opgeleid (zie bijlage VII). Hiervan zijn er 27 werkzaam geweest als professionele kunstenaars, de overigen waren dilettanten.

Onder de talentvolle leerlingen van Andriessen neemt het drietal Dupré, Grandjean en Voogd een aparte plaats in. Zij waren de eerste Nederlandse kunstenaars die, na een onderbreking van bijna vijftig jaar, weer een reis naar Italië ondernamen.³²⁸ Grandjean, één van Andriessens vroegste leerlingen, beet in 1779 de spits af. Aan zijn verblijf kwam door zijn overlijden in 1781 een vroegtijdig einde.³²⁹ De assuradeur en kunstverzamelaar Dirk Versteegh had zich samen met Jan Tersteeg ingezet om de reis voor hem financieel mogelijk te maken. Na Grandjean vertrokken Dupré en Voogd naar Rome, respectievelijk in 1786 en 1788.³³⁰ Zij kregen hiervoor een beurs van de Oeconomische Tak van de Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen te Haarlem. Het was wederom Dirk Versteegh die hierin bemiddelde. Voogd zou tot zijn dood in 1839 in Italië blijven, Dupré keerde na drie jaar naar Amsterdam terug. Hoewel Versteegh deze reizen financieel voor hen mogelijk maakte - ondanks de beurzen stak hij er ook nog zelf geld in - moet de rol van Andriessen hierin niet onderschat worden. Met zijn grote belangstelling voor de antieke cultuur en Italië zal hij hen ongetwijfeld in deze onderneming hebben gestimuleerd. Een Italië-reis was in zijn jonge jaren niet meer gebruikelijk. Ook de financiën zullen het niet hebben toegelaten. Andriessen compenseerde dit gemis door de aanschaf van boeken over Italië en de antieke cultuur. Het is dus niet toevallig dat juist Andriessens leerlingen de Italië-reis hervatten. Jacques Kuyper had ook plannen in deze richting, maar zijn ouders maakten bezwaar omdat hij in zijn jonge jaren sukkelde met zijn gezondheid.³³¹ Wel was hij in 1783 samen met Dupré en Jan Ekels de Jonge de Rijn afgezakt waarbij onder meer Düsseldorf en Mannheim werden aangedaan. De toentertijd befaamde kunstgalerijen in beide steden boden vanwege het grote aantal Italiaanse meesters een gunstig alternatief voor de Italië-reis.³³² Kuyper vond tevens compensatie door boetseerlessen te volgen

bij de in Amsterdam neergestreken Italiaanse beeldhouwer Giuseppe Ceracchi. Jan Kamphuysen was de enige andere Amsterdamse kunstenaar die in de achttiende eeuw Rome bezocht heeft. Hij verbleef daar in de jaren 1792-1793.³³³ Uit bronnen is niet op te maken dat hij bij Andriessen in de leer is geweest.³³⁴ Gezien de wijze waarop hij een historiestuk uit 1817 behandelde moet een beïnvloeding door Andriessen niet worden uitgesloten.³³⁵ Hij zal zonder twijfel in die kringen hebben verkeer, wellicht is hij in Andriessens atelier werkzaam geweest.

Zoals de naam Stadstekenacademie al zegt werd hier alleen onderricht in tekenen gegeven. Om zich te bekwamen in de schilderkunst kon men zijn heil zoeken bij één van de vele behangselateliers. Voor basisonderricht in de schilderkunst maakte het niet zoveel uit wat voor soort atelier het betrof. Eenmaal wat geschoold, kregen de leerlingen met enig talent behoefte aan een bekwamere leermeester. Hoe vaak lezen we bij Van Eijnden en Van der Willigen niet dat een kunstenaar begon in zo'n behangselatelier van eenvoudig signatuur, maar dat men daarna ging uitkijken naar een leermeester die wat meer te bieden had. In dit opzicht was het atelier van Andriessen een uitstekende plaats om zich te scholen in de schilderkunst. Veel kennis van Andriessens schildersatelier hebben we niet, en zeker niet van de periode vòòr 1800. Hoeveel leerlingen Andriessen in zijn atelier had, kunnen we opmaken uit de archieven van het Sint Lucasgilde. Een meester-schilder was verplicht bij het gilde het aantal leerlingenplaatsen op te geven. Men kan het zien als een soort vergunning om leerlingen op te leiden. Cats schreef in de jaren 1765-1767 drie leerlingen in. Van Dreght had er vier, Hendrik Meijer twee. Troost van Groenendoelen betaalde tussen 1763 en 1770 voor maar liefst acht plaatsen.³³⁶ Andriessen betaalde slechts voor twee leerlingplaatsen; een op 13 november 1771 en de volgende op 15 mei 1773.³³⁷ Het geringe aantal leerlingen dat hij tegelijk onder zijn hoede had, zal te maken hebben met het gegeven dat zijn broer Anthony in het atelier meehielp. Deze hoefde zich als familielid niet bij het gilde in te schrijven, hiermee kon men kosten besparen, want zowel voor het meesterschap als voor de vergunning voor leerlingen moest worden betaald.

Van de 27 professionele kunstenaars die Andriessen heeft opgeleid zijn er vermoedelijk zo'n twintig als leerling in het atelier werkzaam geweest. Jacobus Schoenmaker Doyer, Abraham Krayestein, Pieter Godfried Bertichen en Izaak Vaarzon Morel, allen geboren na 1790, kunnen niet meer in het behangselatelier hebben geholpen. Wellicht is de in 1782 geboren Wouter van Troostwijk de laatste professionele kunstenaar die in Andriessens behangselatelier het schilderen leerde. Met zijn onconventionele behandeling van het landschap oogstte Van Troostwijk tijdens zijn leven reeds veel bewondering, door zijn vroege dood is echter het oeuvre van deze veelbelovende kunstenaar beperkt gebleven. Bij Jacobus Verstegen lijkt het niet waarschijnlijk dat hij in Andriessens atelier is opgeleid, hij was zeven jaar ouder dan Andriessen. Hij heeft vermoedelijk alleen tekenlessen op de academie genoten. Uitgaande van een periode van ruim dertig jaar dat het behangselatelier van Andriessen actief was, zullen de twintig hier opgeleide kunstenaars, allen evenredig verspreid over geboortejaren tussen 1750 en 1780, gemiddeld drie jaar bij Andriessen werkzaam zijn geweest. Tussen deze leerlingen bevindt zich een aantal dat niet in de lexica wordt vermeld. Van Cornelis van Dokkum die zowel door Andriessen zelf als in het ledenboek van de Stadstekenacademie genoemd wordt, zijn slechts twee tekeningen bekend. Hij stond evenals Jan de Hoogh, Johan George Kreeschmer en Andries Krijgeer bij het Sint Lucasgilde ingeschreven als schilder en glazenmaker. Van de laatste drie zijn geen enkele proeven van schilder- en tekenactiviteiten bewaard gebleven. Christoffel Courier wordt evenmin in de lexica behandeld. Het feit dat hij in 1802 bij de Stadstekenacademie de winnaar was van de eerste prijs, getuigt evenwel van enig talent. Kortom: Andriessen had kunstenaars van uiteenlopend talent onder zijn hoede.

Het merendeel van Andriessens leerlingen bestond uit dilettanten en personen die zich later als amateurkunstenaars verdienstelijk hebben gemaakt. Tot de laatstgenoemde groep

behoren de kooplieden Benedictus Moses Prins, Louis Serrurier en Joseph Zeeman. Hoewel ze alledrie als amateurkunstenaars in het lexikon van Scheen vermeld worden, blijkt hun leertijd bij Andriessen alleen uit het handschrift van 1818. Ook heeft Andriessen tekenlessen gegeven aan een aantal bekenden en kinderen van aanzienlijke personen, zoals de eerdergenoemde Dirk Versteegh, wiens vader opdrachtgever van Andriessen is geweest, de gebroeders Jacob en Willem de Vos en Adriaan Gillis Camper, de zoon van Petrus Camper. De in het handschrift vermelde "J.v.d.Ende" is naar alle waarschijnlijk Jan van den Ende die enkele regentenambten vervulde en die tot de honoraire leden van de Stadstekenacademie behoorde. Hij, of zijn familie, was eigenaar van de buitenplaats Treslong bij Hillegom in welke omgeving Andriessen met enige regelmaat in de natuur heeft getekend. Het Amsterdams Historisch Museum bezit van Andriessen een portret of studie van een zittende, lezende dame, met aan de achterzijde de notitie dat hij "Vanden Heer J.v.d. Ende" op 12 december 1793 twintig gulden voor het origineel had ontvangen.³³⁸ Volgens het handschrift uit 1818 gaf Andriessen ook les aan zijn Friese opdrachtgever Arent Johan van Glinstra. Wellicht was dat in Van Glinstra's jonge jaren gedurende een verblijf in Amsterdam. Van een lidmaatschap van de Stadstekenacademie of van het departement tekenkunde van Felix Meritis is bij Van Glinstra echter niets gebleken.

De dilettanten die als leerling van Andriessen uit het ledenboek van de tekenacademie naar voren komen, zijn van uiteenlopend signatuur. Jacques Etienne le Clerc en Jan Reurhoff worden bij inschrijving in het poorterboek van Amsterdam vermeld als kantoorbediende. Anthonie Jan Croese, de broer van de kunstenaar Floris Croese, werd later vendumeester op Java. Jan Willem le Normant was naast koopman ook architect. Van enkele leerlingen die in het inschrijfboek opgeven dat ze te Amsterdam zijn geboren, was in het Gemeentearchief niet of nauwelijks iets te vinden. Onder zijn leerlingen bevond zich ook een aantal buitenlanders dat korte tijd in Amsterdam verbleef. Zo blijkt uit het ledenboek dat Olof Christof Kranspek afkomstig was uit Zuid-Afrika, J. Pairebrune uit Bordeaux en F.A. Hoffmann uit Stuttgart. Mogelijk is deze dezelfde als de "herr Hoffmann" bij wie Christiaan op 3 maart 1807 op bezoek was voordat ze de schouwburg gingen bezoeken. Met Louis Zamore van Wicky, afkomstig uit Berbice, bestond meer contact. Hij is blijkens het dagboek van Christiaan bij de Andriessens in huis overleden.

In het handschrift noemt Andriessen ook een zevental vrouwelijke leerlingen, waaronder zijn kleindochter Cornelia Aletta van Hulst. Het is de vraag of hij alleen van hen de meest getalenteerde leerlingen vermeldde. Van Hermina Catharina Haages is in elk geval bekend dat zij een tekening naar een arcadisch landschap van Andriessen indiende op de tentoonstelling van 1818. Hier was ook een gelijksoortig werk te zien van zijn kleindochter. Voor zover te identificeren zijn de juffrouwen allen geboren nà 1797. Blijkbaar is hij pas vrouwelijke pupillen onder zijn hoede gaan nemen toen aan het eind van zijn leven het geven van onderwijs de voornaamste bron van inkomsten werd.

Een groot aantal leerlingen van Andriessen komt voor in de ledenlijst van het departement tekenkunde van Felix Meritis. Zoon Christiaan meegerekend, waren in totaal 27 leerlingen van hem lid van dit toentertijd grootste en meest prestigieuze genootschap van Amsterdam. Het merendeel hiervan behoorde tot Andriessens meest talentvolle leerlingen. Slechts een handjevol van de dilettanten was lid: Barent Schrijver, Willem de Vos en diens zoon Jacob, Jacob Pieter Hibma en Louis Zamore van Wicky. Hoewel een groot aantal collega's actief was binnen Felix Meritis, zoals Van Dreght, Van Drielst, Van Dijn, De Lelie en Hulswit is Andriessen zelf nooit lid geweest. Misschien was hem de sfeer hier te elitair of vond hij het lidmaatschap te duur. Beide argumenten zullen zeker in het begin van zijn carrière een rol hebben gespeeld. Toen het lidmaatschap financieel bereikbaar werd, had hij misschien niet meer de behoefte, voor de contacten hoefde hij het zeker niet meer te doen. Hij zat in die tijd als kunstenaar stevig genoeg in het zadel. Door zijn jarenlange lidmaatschap van de

Stadstekenacademie kende hij vrijwel het gehele Amsterdamse kunstenaarsmilieu, waardoor men hem als leermeester toch wel wist te vinden. Voor het "netwerken" om opdrachten voor decoratieve schilderijen binnen te halen hoefde hij evenmin bij Felix Meritis te zijn.

7) Leven na 1800

Attaque

Het jaar 1799 bracht een ommekeer in Andriessens persoonlijk en artistieke leven. In dit jaar werd hij door een beroerte getroffen. Volgens zijn eigen biografie was hij sindsdien in zijn spraakvermogen belemmerd en aan zijn rechterzijde verlamd. Vermoedelijk is hij ten dele van die verlamming hersteld; in de dagboektekeningen van Christiaan uit de jaren 1805-1808 zien we hem wel in huis rondlopen, hoewel meestal gekleed in kamerjas en met slaapmuts op. Hij bleef tekenen en schilderen. Ook was hij in staat veilingen te bezoeken. Uit gedateerde en geannoteerde topografische schetsen blijkt dat hij nog met enige regelmaat door het land reisde. Hoewel hij zich van de attaque redelijk herstelde en weer kon lopen, is zijn spraakvermogen nooit meer volledig hersteld.

Op het moment van de attaque stond Andriessen op het toppunt van zijn roem. Als behangselschilder had hij tot dan toe een goed bestaan gehad en met zijn bijdragen aan de belangrijkste onderdelen van de feestdecoraties in 1795 had Amsterdam van zijn artistieke talent kennis kunnen nemen. Zoals vermeld was hij in het najaar van 1794 samen met Cornelis Buijs benoemd tot een der drie jongste directeurs van de Stadstekenacademie. Kort daarna werd ook zijn goede vriend Izaak Schmidt in deze functie benoemd. In 1795 vormde dit drietal samen met Reinier Vinkeles, Anthony Ziezenis en J. Bruijn als oudste directeurs het bestuur van de Stadstekenacademie. Naast dit directeurschap was Andriessen vanaf 1797 ook overman van het Sint Lucasgilde. Deze functie werd ten gevolge van de omwenteling op 10 oktober 1798 omgezet in die van Provisionele Commissaris.³³⁹ Vanaf 23 september is Andriessen degene die de ontvangsten en uitgaven bijhoudt. Zijn handschrift is duidelijk in de stukken te herkennen, bovendien worden ze door hem ondertekend. Vanaf eind 1798 wordt het handschrift trilleriger. De zware beroerte in 1799 is vermoedelijk voorafgegaan door een kleine hersenbloeding. Ondanks de beroerte blijft hij in 1799 in het uitgaven- en inkomstenboek aantekeningen maken. Het is niet gebleken dat hij gebruik heeft gemaakt van het ziekingeld van het gilde. Het ziet er naar uit dat hij na de attaque de draad zo snel mogelijk weer oppakte. Wel liet hij enkele werken door leerlingen uitvoeren, zoals de herstelwerkzaamheden aan het orgel in de Oude Lutherse kerk. Andriessen ontving hiervoor op 2 mei 1800 zijn honorarium.³⁴⁰ We weten dat Ruytenschildt van 16 september tot 2 oktober 1799 hier aan gewerkt heeft door een aantekening in diens schetsboekje.³⁴¹

Zelfportretten

De beroerte zal Andriessen hebben doordrongen van de broosheid van het leven. Het lijkt niet toevallig dat hij juist in 1799 begonnen is aan een serieus zelfportret. De twee versies en een studie die vermoedelijk hieraan vooraf ging, tonen aan dat het voor hem een belangrijke aangelegenheid was. Alleen het portret in het Rijksprentenkabinet is 1799 gedateerd (afb.111).³⁴² Het betreft een heupstuk in zwart krijt en penseel waarbij hij, het hoofd iets naar links gedraaid, de toeschouwer aankijkt. Hoewel informeel gekleed, draagt hij wel een gepoederde pruik. Met palet en penselen in de linkerhand steunt hij op een bankje waarop een map met tekeningen ligt. In de rechterhand toont hij één van zijn tekeningen, verder heeft hij zich omringd met twee historiestukken. Op de achtergrond links zien we een open kast gevuld met platliggende prenten- en tekeningenmappen en boeken met bovenop de kast een niet nader

te herkennen beeldengroep. De kunstkast zal hij hebben uitgebeeld om zijn kunstkennerschap te onderstrepen. In het schilderij achter hem is de 1769 gedateerde grisaille met *Diana en Endymion* te herkennen (D3). Hoewel het stuk gezien techniek en formaat bedoeld moet zijn als bovendeur- of schoorsteenstuk, is het nooit verkocht. Op de ezel links staat het schilderij met de *Vrede voedt de Kunsten*, nu in de Paus Johannes Paulus II collectie te Warschau (afb.127). Het Rijksmuseum bezit een variant van dit zelfportret (afb.112). Het is in pastel uitgevoerd maar het blad is naderhand op paneel geplakt.³⁴³ De voorgrond en houding van de kunstenaar zijn exact dezelfde, alleen op de achtergrond zijn de kunstkast en het schilderij verwisseld. Voorst bezit het Amsterdams Historisch Museum een zelfportret in penseel dat in compositie grote verwantschap toont met de twee hierboven genoemde portretten, maar dat in details verschillend is (afb.113). De achtergrond heeft dezelfde indeling als het portret in het Rijksmuseum echter het schilderij links is niet te identificeren. In de linker hand wordt nu geen tekening vastgehouden; er wordt een royaal gebaar mee gemaakt. Hij kijkt nu niet naar de toeschouwer, maar in de verte. In houding vertoont het overeenkomsten met het portret van Jean Baptiste Oudry door Perronneau.³⁴⁴ In vergelijking tot de vermoeid ogende kunstenaar van de twee andere portretten, heeft Andriessen zich hier veel levendiger en krachtiger neergezet. Mogelijk betreft het een voorstudie voor een nooit uitgevoerd zelfportret. Deze studie zal daarom voor zijn ziekte zijn ontstaan. Gezien de verwantschap met de andere twee portretten heeft hij de tekening, zij het in afgezwakte vorm, wel voor de twee portretten als uitgangspunt genomen.

Terugloop van de opdrachten

In een brief van 18 april 1801 aan Johannes Goldberg krijgen we een goed beeld van de moeilijke omstandigheden waarin Andriessen na zijn attaque verkeerde. Goldberg, die Andriessen had leren kennen tijdens de voorbereidingen van het Vrijheidsfeest van 1795, was op dat moment de hoogste ambtenaar van de voorloper van het ministerie van economische zaken. Aanleiding vormde de onzekere positie waarin de gilden sinds 4 mei 1798 verkeerden. Als opmaat voor de opheffing had men de voormalige overliden vervangen door Provisionele Representanten. Sinds deze hervormingsmaatregelen was er na drie jaar weinig gebeurd, niet in het minst omdat de nieuwe bestuurders van de gilden veelal de voormalige overliden waren die het liefst de situatie bij het oude wilden laten. Andriessen, op dat moment een van die Provisionele Representanten, trachtte Goldberg van zijn mening te overtuigen. Weliswaar ingegeven door zijn functie, verrichtte hij zijn actie op persoonlijke titel. Het epistel zelf is niet opmerkelijk, want zoals te verwachten pleitte hij met het argument van kwaliteit voor instandhouding van het gildesysteem. Wel zag hij graag dat de vrije kunsten vooral wat betreft de artistieke eigendommen een speciale regeling kregen. Interessant is het begeleidende schrijven en in het bijzonder het post scriptum waarin hij niet alleen aangeeft dat de beroerte hem parten speelt, maar ook dat er door de omstandigheden in die dagen weinig met de kunst te verdienen is, hier aan toevoegende dat "botteriken met de voordelen gaan strijken". Hoewel hij schrijft dat de situatie hem angstig maakt, blijft hij hoop houden.³⁴⁵ Op wie of op welke feiten Andriessen hier doelt, is helaas niet duidelijk.

De opdrachten voor decoratieve schilderijen liepen na 1800 duidelijk terug. Dit had niet alleen met Andriessens gezondheid te maken maar ook met de slechte economische omstandigheden in die dagen. De enige noemenswaardige opdrachten voor decoratieve schilderijen zijn de vier arcadische landschappen voor Van Glinstra te Leeuwarden uit 1802 (D38) en een 1805 gedateerde serie behangsels voor een onbekende opdrachtgever die zich laatstelijk in de collectie van Randolph Hearst bevond (D39). Voorts maakte hij nog een ontwerp voor een behangsel met ornamenten voor de eetkamer bij Gerrit ten Hoopen (T165). Dit moet in 1806 zijn geweest toen Ten Hoopen een huis aan de Herengracht in eigendom kreeg. Een aantal andere ontwerpen voor decoratieve schilderijen is weliswaar in het eerste

decennium van de negentiende eeuw te dateren, echter de gegevens omtrent de bestemming zijn helaas niet bekend. De slechte gezondheid gaf Andriessen niet de kracht om over te gaan tot andere kunstvormen. Zoals hierna zal blijken probeerde hij het wel, maar liepen veel van deze ondernemingen op niets uit. Men zou kunnen denken aan ontwerpen voor gravures. De in 1801 uitgegeven gravure naar een tekening in de Haarlemmerhout is de enige die we van na 1800 kennen. Deze was bestemd voor een serie van zes gezichten in Nederland door onder anderen Jan Hulswit, Egbert van Drielst en Paul van Liender, die alle door Izaak de Wit Jzn. in prent zijn gebracht en uitgegeven.³⁴⁶

Privé-academie

Daar Andriessen als leermeester zeer gewaardeerd werd, heeft hij dit aspect van zijn werkzaamheden willen uitbouwen door een academie aan huis te beginnen. Bij de bespreking van de huizen die hij bewoonde is reeds vermeld dat hij hiervoor op 1 mei 1805 een groter huis aan de Amstel betrok. Op deze academie kon men schilderen en tekenen naar het vrouwelijk naakt. Hiermee onderscheidde deze zich van de Stadstekenacademie, waar men alleen kon tekenen naar het mannelijk naakt. In de *Jaarboeken der Wetenschappen en Kunsten in het Koninkrijk Holland* van 1806 wordt vermeld dat de academie van Andriessen negen werkende en zeven honoraire leden telde.³⁴⁷ In de dagboektekeningen geeft Christiaan weer hoe hij in april al bezig is om modellen te zoeken, hetgeen niet makkelijk blijkt. Op 9 mei, enkele dagen na de verhuizing, komt het "collegie" voor de eerste keer bijeen (afb.13). We tellen op dit blad inderdaad negen mannelijke aanwezigen. Jurriaan staat bij het model aanwijzingen te geven. De voorvallen met betrekking tot de academie worden regelmatig door Christiaan vastgelegd.³⁴⁸ Het is moeilijk vast te stellen wie precies tot de leden van deze academie behoorden. Kijkt men naar leerlingen die regelmatig in de dagboektekeningen worden verbeeld dan komen Michaelis, Ruytenschildt en Van Troostwijk in aanmerking. De later hoogleraar geworden Vrolijk was wellicht een van de honoraire leden. De academie van Andriessen was overigens niet de enige plaats waar men in Amsterdam naar het vrouwelijk naakt werkte. Dit was ook mogelijk bij *Kunst zij ons Doel*, dat nog aan de orde komt vanwege Andriessens honorair lidmaatschap van dit tekengenootschap. Daar de bovengenoemde Jaarboeken en de dagboektekeningen de enige bronnen zijn die ons inlichten over Andriessens academie, is niet bekend hoelang dit "collegie", zoals het ook wel genoemd werd, bleef bestaan. Er zal een einde aan de academie zijn gekomen toen Andriessen omstreeks 1815 naar Keizersgracht 751 verhuisde. Bovendien was Christiaan na 1810 vaak op reis. In 1811 verbleef hij enige tijd in Stuttgart en daarna te Kleef. Het feit dat de huur van het huis aan de Keizersgracht veel lager was dan het huis aan de Amstel bewijst dat er een deel van het inkomen was weggefallen. De academie is vermoedelijk veel eerder een zachte dood gestorven.

Rekesten aan Koning Lodewijk Napoleon en illuminaties

Met de komst van koning Lodewijk Napoleon, die de kunsten in ons land een warm hart toedroeg, trok Andriessen de stoute schoenen aan door een rekest aan de koning te zenden met verzoek om ondersteuning, hetzij door werk hetzij door een pensioen. Het is de vraag of het initiatief van Jurriaan zelf is uitgegaan of dat Christiaan hem hiertoe heeft aangespoord. Op 24 juni 1806 heeft Christiaan een scène in zijn getekende dagboek weergegeven die gezien de achtergrond plaatsvond in de Stadstekenacademie.³⁴⁹ Een medelid zegt hem: "u vader moest ook eens een adres opstellen aan de KONING zo als ik in de West gedaan heb, aan lord Wellesly". Wie degene is die dit tegen Christiaan gezegd heeft is niet bekend. Markies Wellesly, Richard Mornington (1760-1842), de oudere broer van hertog van Wellington, was in elk geval in de jaren 1797-1803 gouverneur-generaal van Brits-Indië. De suggestie was blijkbaar niet tegen dovemansoren gezegd, want de volgende dag schrijft Christiaan een concept dat hij

diezelfde dag nog aan zijn vader voorlegt. Ook deze scène geeft hij weer in het dagboek met het onderschrift "Project van 't adres à Sa Majesté" (afb.114). Vervolgens zien we Christiaan op 29 juni druk bezig het rekest met behulp van enkele woordenboeken in het Frans te vertalen (afb.115). Op 4 juli werd het rekest ingediend. Hoewel dit document tot op heden onvindbaar is, is het begeleidend schrijven aan Goldberg, toen Staatsraad van de Koning, wel bewaard gebleven. Zappey, die de rekesten van Andriessen uitgebreid heeft behandeld, kon in de lijsten van de bezoekers op het spreekuur van Goldberg de naam Andriessen niet vinden.³⁵⁰ Blijkens een 4 juli gedateerd dagboekblad heeft Andriessen het wel degelijk aan Goldberg persoonlijk overhandigd. Christiaan voorzag het van de volgende woorden: "audiëntie bij den heer Goldberg" en diens antwoord "ik zal den koning van uw kunde in bekwaamheid onderrigten".³⁵¹

Over het verdere verloop van het rekest volgt zo dadelijk meer. Door deze stap had Andriessen zich in de kringen rond de koning onder de aandacht weten te brengen. Het lijkt geen toevalligheid dat hij een maand later de opdracht kreeg tot het schilderen van de illuminaties ter gelegenheid van de verjaardag van de koning op 2 september. Andriessen had in 1795 met groot succes meegewerkt aan de decoraties van het Vrijheidsfeest en het Alliantiefeest. Ondanks de vele illuminaties die daarop volgden had Andriessen zich hier tot dan toe niet meer mee bezig gehouden. In het Rijksprentenkabinet bevindt zich wel een ontwerp van Andriessen voor de decoraties van het stadhuis ter gelegenheid van het feest van de Vrede van Amiens op 2 juni 1802 (afb.116).³⁵² Hoewel bekend is dat Van der Hart met enige regelmaat de illuminaties uitbesteedde aan andere kunstenaars is uit zijn maandrapporten niets gebleken van Andriessens betrokkenheid bij deze feestdecoraties.³⁵³ Die van 1802 werden uitgevoerd naar Van der Harts ontwerp.³⁵⁴ Uit de rekeningen blijkt Kamphuysen verantwoordelijk te zijn geweest voor het schilderwerk.³⁵⁵ Andriessens ontwerp is gedateerd juli 1802, terwijl het feest precies een maand eerder plaatsvond. Misschien betreft het een idee voor een alternatief, dat ontstond na de feestelijkheden. De maten die erbij in Amsterdamse voeten zijn aangegeven, geven de indruk dat het een serieuze schets is geweest. Op de dag van het feest was Andriessen niet in Amsterdam maar op de buitenplaats Duno bij Arnhem, waar hij een tekening maakte van het uitzicht vanaf het voorplein (afb.66).

Onder normale omstandigheden vielen feestdecoraties van stadswege onder de werkzaamheden van de Stadsfabriek die onder leiding stond van de stadsbouwmeester Abraham van der Hart. In 1806 zat men tot over de oren in het werk, daarom besloot men een gedeelte van de ontwerpen en de gehele uitvoering van de decoraties aan derden uit te besteden.³⁵⁶ Op 6 augustus werd het werk door Andriessen officieel aangenomen. Christiaan heeft in zijn dagboek het moment vastgelegd dat Jurriaan op het kantoor van Van der Hart het contract ondertekent (afb.117). In geheimschrift voegde hij er aan toe dat Jurriaan op aanraden van Van der Hart tekende met "Andriessen en Zoon". Er zou dan nooit iemand tussen komen als hij ziek werd, wat gezien zijn gezondheid in die tijd niet ondenkbaar was. Daar het werk was uitbesteed komen we uit de maandrapporten van Van der Hart weinig over de illuminaties te weten.³⁵⁷ Des te informatiever zijn de dagboektekeningen van Christiaan. Zo blijkt dat op 25 juli al bekend was dat Andriessen het werk zou krijgen. Christiaan staat vermoedelijk op de bovangang van Amstel 95 en vertelt zijn zusje Naatje: "vader heeft 't werk alleen en kan aanstellen wie hij wil" hieraan in geheimschrift toegevoegd "betreffende de illuminaties".³⁵⁸ Op 30 juli inspecteert Christiaan met zijn vader en nog twee heren het terrein van de Stadtimertuin (afb.118). Nadat op 7 augustus een voorschot van f 2000 voor materialen en arbeidsloon was uitbetaald begonnen ze op 8 augustus met het werk.³⁵⁹ Het bestek kon niet worden teruggevonden, wel bevindt zich in het archief van de Thesaurieren Ordinaris een lijst van alle decoraties met de daaraan verbonden kosten voor timmer- en schilderwerk.³⁶⁰ Er zouden zestien uiteenlopende decoraties op diverse plaatsen in de stad worden opgesteld. Op

die lijst hadden de geplande decoraties een letter die correspondeert met de daarvoor vervaardigde tekeningen. Hieruit blijkt dat de decoratie op het Koningsplein door Kamphuysen geschilderd zou worden, maar dat hij hier later voor bedankte, zodat al het schilderwerk van de in totaal twaalf decoraties voor rekening werden genomen door Andriessen en zoon.

Met dit schilderwerk zouden ze een bedrag van *f* 5800 gaan verdienen. De duurste decoratie betrof een poort op de Hooge Sluis, waarvan de kosten zowel voor het timmer- als het schilderwerk elk op *f* 1600 waren begroot. Het werk hieraan werd door Christiaan op 11 augustus in een dagboektekening vastgelegd (afb.119). Twee dagen later tekende hij een detail van de triomfpoort die in de Dorische orde zou worden uitgevoerd (afb.120). De pilasters werden geel gemarmerd, de kapitelen verguld en de kroonlijst zou rood gemarmerd moeten worden. Onder de eerder genoemde serie tekeningen in het Gemeentearchief is het ontwerp voor deze decoratie te vinden (afb.121). Het niet gesigioneerde blad, voorzien van een hoofdletter E, toont ons een triomfboog die bekroond wordt door een obelisk. In dezelfde collectie bevindt zich een door Jurriaan gesigioneerd en 1806 gedateerd ontwerp waaruit blijkt dat er bij de Hoge Sluis ook nog een muziekpaviljoen zou komen en dat er 's avonds tijdens de illuminatie een zeilpartij zou plaatsvinden.³⁶¹

Men had redelijk wat geld en tijd in de illuminaties geïnvesteerd. Hierdoor was voldoende materiaal voor handen om de volgende jaren te gebruiken. In 1807 werd er weer ter gelegenheid van de verjaardag van de koning geillumineerd. Men pakte het toen bescheidener aan. Voor het stadhuis kwam een geillumineerde portico, bij de hoofdwacht op de Botermarkt en bij het Nieuwezijds Herenlogement plaatste men geillumineerde erebogen. De laatste twee betroffen nieuwe decoraties. Van der Hart spreekt hierbij alleen over de daartoe vereiste "bijwerken". Of hier veel schilderwerk aan te pas kwam weten we niet, wel moesten de decoratie op de Dam en de hergebruikte voor de Waag voorzien worden van Latijnse inscripties, die door Johannes de Bosch waren verzorgd.³⁶² Voor dit extra schilderwerk en meerwerk betreffende de decoraties van het vorig jaar, diende Andriessen een rekening in van *f* 120, die hem op 10 september van dat jaar werd uitbetaald.³⁶³ Vermoedelijk waren er omtrent het honorarium problemen gerezen, want met de betaling van *f* 1000 voor de vijfde termijn in maart 1807 was de eerder afgesproken *f* 5800 reeds met *f* 200 overschreden.³⁶⁴ Bij een kwitantie van 7 oktober 1807 betreffende een betaling van *f* 500 wordt vermeld dat het totaalbedrag van *f* 7700 op *f* 500 na was uitbetaald. Andriessen verplichtte zich met deze afspraak tot extra schilderwerken en overschilderingen voor de eventuele komende feesten, zonder dat daarvoor meer in rekening zou worden gebracht dan alleen het nog uitstaande bedrag.³⁶⁵ Blijkbaar voorzag men dat ook het volgende jaar geillumineerd zou worden.

Op 20 april 1808 deed Lodewijk Napoleon zijn officiële intocht in Amsterdam. Men zou denken dat nu alle registers uit de kast werden getrokken, maar dit was niet het geval. Slechts zes van de eerder opgestelde decoraties werden opnieuw gebruikt, maar wel zoveel mogelijk op andere plaatsen in de stad.³⁶⁶ De naald, die in de jaren daarvoor op de Dam stond, werd nu opgesteld op de Amstelbrug. De erepoort op de Hoge Sluis kwam op de Middenkruislanen van de Plantage en werd voorzien van het wapen van de koning en van een Latijnse inscriptie. De eerder opgestelde poort op de Haarlemmerdijk kwam op de Blauwbrug bij de Amstelstraat en de "rustique" poort, eerder op de Haarlemmerweg, stond nu op het Haarlemmerplein. Deze werd voorzien van de portretten van de koning en koningin alsmede van een Latijnse inscriptie. Nieuw was de geheel uit latwerk bestaande Gotische poort met naald voor het nieuwe stadhuis op de Oudezijds Voorburgwal. In de Koninklijke Courant van 23 april vinden we een uitgebreid verslag van deze en door particulieren opgestelde decoraties.

Tijdens het feest van de geboorte van de derde zoon van de koning, de latere Napoleon III, op 2 mei, had men de decoraties van 20 april uitgebreid met een vijftal eerder gebruikte en een tweetal nieuwe. De palmbomen die in 1806 op de Boterwaag hadden gestaan werden nu

geplaatst voor het huis van de burgemeester en voorzien van een medaillon met de portretten van hunnen koninklijke majesteiten (afb.122). Het ontwerp dat hiervan bewaard is gebleven, gemerkt met een hoofdletter B, vertoont min of meer dezelfde hand als die van de zangberg die als enige van de decoraties weer op de oude plaats op het Koningsplein kwam te staan. Het ontwerp, met een letter D, toont ons een rots met daarop de zangberg met Apollo en Muzen. Volgens de bijschriften zouden er allerlei namen van componisten en schrijvers bij deze decoratie vermeld worden (afb.123). Deze twee ontwerpen, die in vergelijking tot de andere ontwerpen veel losser getekend zijn, wijzen in de richting van de tekentrant van Andriessen.³⁶⁷ De andere ontwerpen waarvan het merendeel van de hand zijn van Van der Hart en enkele van diens assistent Ziesenis, zijn veel strakker getekend en architectonischer van karakter. In elk geval was Andriessen de uitvoerder van het schilderwerk van beide eerdergenoemde decoraties. Het slechte weer had niet toegelaten dat er op 20 april geïllumineerd kon worden, dit gebeurde pas tijdens het feest van 2 mei. Christiaan geeft in zijn dagboek een sfeervolle weergave van de illuminatie van de obelisk op de Hoge Sluis (afb.124). Ook de decoraties voor het nieuwe stadhuis werden voor deze gelegenheid aanzienlijk uitgebreid. Op de verjaardag van de koning op 2 september werd er weer geïllumineerd. Hiertoe werden zes decoraties opgesteld, waarvan twee nieuwe zoals de decoratie voor het stadhuis en die van de Hoge Amstelbrug, waar twee piramides werden geplaatst. Voor deze veranderingen en bijschilderingen zal Andriessen ook weer zijn ingeschakeld; de laatste betaling geschiedde op 17 september van dat jaar. Voor al dit meerwerk had Andriessen nog eens *f* 1200 extra verdiend.³⁶⁸ In drie jaar tijd hadden de schilderwerken aan de decoraties in totaal *f* 9020 opgebracht. Hoewel materiaalkosten hierbij waren inbegrepen, moet het geen onaanzienlijk honorarium zijn geweest. Bij de hierna gehouden decoraties was Andriessen niet meer betrokken. Vanaf 1810 werd decorschilder F.J. Pfeiffer jr. belast met het ontwerp en de uitvoering van de decoraties, zoals ter gelegenheid van het bezoek van de Keizer in 1811.³⁶⁹

De inkomsten uit de schilderwerken voor illuminaties mochten dan enige financiële verlichting geven, het leidde niet tot een structurele verandering. Aangezien Andriessen een jaar na inzending van het rekest aan de koning nog steeds niets gehoord had, schreef hij op 10 augustus 1807 wederom een brief aan Goldberg om zijn kwestie bij Zijne Majesteit onder de aandacht te brengen.³⁷⁰ In dit schrijven geeft Andriessen te kennen dat hij in april van dat jaar ook Carel Gerard Hultman van de zaak in kennis had gesteld, maar dat hij op dat moment nog niets van hem had gehoord. Hultman was namelijk directeur-generaal van Schone Kunsten. Goldberg maakte achter op de brief van Andriessen een aantekening dat hij het rekest aan de koning had overhandigd en dat hij verder niet wist wat ermee was gebeurd. Nadat een tweede rekest van december 1807 evenmin iets had opgeleverd, gooide Andriessen het over een andere boeg door de koning een schilderij aan te bieden (afb.125). Dit gebeurde op 17 mei 1808. Tijdens Andriessens audiëntie bij de koning werd het welwillend in ontvangst genomen, niet zozeer vanwege de kwaliteit van het allegorische werk als wel uit respect voor de kunstenaar. Deze belangrijke gebeurtenis is door Christiaan in zijn dagboek vastgelegd. We zien vader en zoon Andriessen het paleis via de ingang aan de achterkant aan de Nieuwezijds Voorburgwal verlaten (afb.126). Het doek kreeg in het paleis een plaats tegen de schoorsteen van de *Salon des Ambassadeurs*, de voormalige kamer van de commissaris van Kleine Zaken. Het schilderij heeft echter niet lang daarna moeten wijken voor een stuc reliëf.³⁷¹ Zoals blijkt uit het rapport van 16 augustus 1808 van Smissaert aan de koning, had Andriessen inmiddels een derde rekest gestuurd. Nadat de hofarchitect Thibault het rapport had ingezien, adviseerde deze de koning door middel van een rapport van 15 november dat men Andriessen voor het aangeboden schilderij een bedrag van 180 ducaten zou uitkeren, wat volgens aantekening op het rapport van Thibault op 24 november van dat jaar is gebeurd.³⁷² Met alleen een vergoeding voor het schilderij was Andriessen niet tevreden. Zoals blijkt uit een brief van Cornelis Apostool van 6

oktober 1809 aan Johannes Meerman, op dat moment directeur-generaal van Wetenschappen en Kunsten, begon de ambtelijke molen rond Andriessens kwestie enigszins te draaien. Men had Apostool het rekest ter inzage gegeven met verzoek om advies. Apostool liet zich zeer lovend uit over Andriessens kwaliteiten en verdiensten en legde uit waarom de behangschilderkunst in het slop was geraakt. Hij raadde met klem aan Andriessens verzoek te honoreren. Hij uitte zich aan het eind van zijn betoog met de volgende bewoordingen: "Ongelukkigen ondervinden dagelijks de weldadigheid van Z.M. en wij kunnen dierhalven met reden hopen, dat ook hier Verdienste, Ongeluk en Ouderdom, niet hulpeloos zullen weggezonden worden en het Z.M. zal behagen om aan den Rekwestrant toetestaan een Pensioen overeenkomstig de Stand waarin hij tot heden in de Maatschappij is geplaatst geweest en hem gelijktijdig te begunstigen met Directie van eenig werk, zo van het Decoreeren van Gebouwen als anders, waartoe hij allergeschikst is".³⁷³ Apostool ging dus nog verder dan Andriessen die in zijn rekest het één of het ander had gevraagd.

Ondanks Apostools positieve bewoordingen gebeurde er wederom niets. Andriessen liet het er nog niet bij zitten en pakte op 20 juli 1810 de pen weer ter hand. Hij richtte zich tot Meerman met het verzoek of er nu eindelijk een beslissing kon worden genomen, want hij en zijn gezin verkeerden volgens zijn zeggen inmiddels op de rand van een "totale ruïne".³⁷⁴ Er spreekt wanhoop uit zijn woorden, hij deed alles wat mogelijk was. Uit deze brief blijkt ook dat Adriaan Pompeus baron van Leyden van Hardinxveld (1736-na 1811) middels een schrijven aan zijn neef Frederik August baron van Leyden van Westbarendrecht (1768-1821), toen reeds voormalig minister van Binnenlandse Zaken, een goed woordje voor Andriessen had gedaan en zijn neef verzocht Meerman aan te sporen tot actie. De constitutionele veranderingen in die dagen - Nederland was na de abdicatie van Lodewijk Napoleon op 1 juli 1810 ingelijfd bij het Franse Keizerrijk - deden de behandeling van deze al lang lopende kwestie geen goed. Andriessen probeerde zijn zaak op 26 februari 1811 in een kort schrijven nog één keer bij Meerman onder de aandacht te krijgen.³⁷⁵ Meerman had in dat jaar echter andere dingen aan zijn hoofd; de keizer had hem benoemd tot senator waardoor hij gedwongen werd naar Parijs te verhuizen.³⁷⁶ Toen er vijf jaar na het indienen van het eerste rekest nog niets was gebeurd, en zijn vasthoudendheid niets had opgeleverd, heeft Andriessen het corresponderen gestaakt.

Historieschilderwerken

Toen de opdrachten voor decoratieve schilderijen na 1800 afnamen trachtte Andriessen zich toe te leggen op de historieschilderkunst, in welk terrein hij zeer goed onderlegd was. De twee 1800 gedateerde pendants met allegorieën op de relatie tussen de Kunsten en de Vrede enerzijds en de Oorlog anderzijds geven blijk van zijn hernieuwde interesse. Niet zonder trots heeft hij het schilderij met *Vrede voedt de Kunsten* afgebeeld op zijn 1799 gedateerde zelfportret, hetgeen aangeeft dat hij een jaar tevoren al met dit stuk bezig was (afb.127 en 111). Met de tekst "Pax Artium Nutrix" tegen de sokkel van de buste van de Minerva, wordt aan duidelijkheid omtrent het afgebeelde niets te wensen overgelaten. Zowel in compositie en ordonnantie als het verbeelde vrouwelijk schoon en de liefvallige putti, heeft dit doek nog enige aantrekkelijkheid. Anders is het bij de pendant waar een Romeinse krijger de buste van Mercurius aanvalt en angstig kijkende vrouwen de agressie van zich proberen af te schudden (afb.128). In de beweging van de figuren heeft het echter zeker kwaliteit. Gezien het formaat (56 x 44,5 cm) waren deze doeken bedoeld als kabinetstukken voor verzamelaars. De twee schilderijen die in 1982 voor het eerst in de kunsthandel verschenen bevinden zich nu in de Johannes Paulus II-Collectie te Warschau.³⁷⁷

Het allegorische schilderij dat Andriessen in 1808 aanbood aan Koning Lodewijk Napoleon is veel forser van formaat en uitbeelding (afb.125). Meer dan de helft van de compositie wordt in beslag genomen door een tempel met daarin vrouwenfiguren die de

verschillende takken van kunst personifiëren. In een brief aan Meerman waarin Andriessen verzocht om toestemming het schilderij in te mogen inzenden voor de eerste nationale tentoonstelling van 1808, gaf hij een verklaring van de inhoud van het schilderij. Het verbeeldt de "Tempel der Gratiën op den Berg Parnassus" waar "De Hollandsche Vrije Kunsten zig Oeffende" en "door hunne gemeenzame genius, hun offer Hemelwaarts" zenden.³⁷⁸ Linksboven wordt door drie zwevende putti een hermelijnen mantel met kroon aangedragen, in de andere hand houden zij een palmtak, een lauwerkrans en een hoorn des overvloeds. Dit deel verklaarde hij als "Eere en Beloning, uijt Naam der Edelmoedige Konings van Holland, vertonen zig ter aanmoediging dese kunsten, terwijl de Vreede dese Plechtigheid (door Gunst des Hemels) tracht te volmaken. Deze Daad word door de Faam verbreijd". De laatste verschijnt net achter de drie putti. Linksonder zien we "Minerva als Schutsvrouw, die de Domheid en Verwaandheid uit de tempel verband." Deze driedelige compositie heeft veel verwantschap met die van het schoorsteenstuk uit 1784 met de *Allegorie op de Gewapende Burgermachten* (D20). Zoals gezegd was men niet erg enthousiast over het schilderij. Het werd vooral uit respect voor de kunstenaar in ontvangst genomen. In feite was het een zeer ouderwetse uitbeelding van een allegorisch onderwerp.

In de brief die Andriessen op 20 juli 1810 aan Meerman had geschreven aangaande het rekest, onderbouwde hij zijn verzoek dat hij het plan had een pendant te schilderen van het in 1808 aangeboden schilderij.³⁷⁹ Om hiertoe te komen had hij wel aanmoediging nodig door middel van ondersteuning van de koning. De pendant zou de "verwoesting des Kunsten door de gevolgen des Oorlogs" gaan verbeelden. Een ontwerp voor een allegorie in het Rijksprentenkabinet heeft naar alle waarschijnlijkheid betrekking op dit geplande werk (afb.129). In compositie betreft het duidelijk de pendant van de *Allegorie op het bloeien der Schoone Kunsten*, want hier is de architectuur links in het beeld geplaatst. Aan de achterzijde vinden we een uitgebreide schets om de architectuur in perspectief in de voorstelling te projecteren (afb.130). Uit het opschrift, dat op een apart vel bij de tekening is gevoegd, spreekt nog meer dat het hier om de pendant gaat.³⁸⁰ Vooral de laatste woorden: "alles geraakt in verwarring, de Genius / word krachteloos. dog de Hoop is werkzaam om haar op te (veizelen) / ter afwachting van den gunstigen tijdstip / onder de regering van L.N. / de kunsten ondersteunen de armoede" zegt veel over zijn eigen situatie. In feite zijn beide schilderijen min of meer grotere en uitgewerktere varianten van de twee pendants uit 1800 (afb.127 en 128).

Andere blijken van dergelijke allegorische schilderijen vinden we in twee oude foto's afkomstig uit het archief van het veilinghuis Frederik Muller die tegenwoordig berusten bij het RKD (afb.131-132). Wanneer de doeken geveild zijn en waar ze zich nu bevinden is niet bekend, evenmin de afmetingen. Wat betreft schilderijstijl zijn ze zonder meer in dezelfde tijd tot stand gekomen als de eerdergenoemde allegorische schilderijen. Ze zijn in opzet vergelijkbaar met het in 1808 aangeboden schilderij, vooral datgene waar rechts in de compositie een ronde tempel wordt verbeeld (afb.132). In het andere zien we links de tempel der wijsheid waar Minerva een binnentredende maagd verwelkomt (afb.131). De maagd maakt een afwerend gebaar tegen de personificaties van ijdelheid en schijndeugden. Aan de achterzijde van het bewaard gebleven ontwerp voor dit schilderij in het Rijksprentenkabinet wordt een toelichting op de voorstelling gegeven.³⁸¹ Het ontwerp betreft de onderste van drie allegorische voorstellingen op een blad. De bovenste is voor meer dan de helft afgesneden. De middelste voorstelling, eveneens een allegorie, heeft als opschrift: "Zij versamelen zig allen / Rondom de Deugd en vereren deselve". Andriessen heeft in het begin van de negentiende eeuw dus meer allegorische schilderstukken vervaardigd. Het is betwifelen of er een markt bestond voor deze academische, op de leest van het Franse classicisme gestoelde voorstellingen. Andere proeven van historieschilderkunst blijken uit een tekening met een "zinnebeeldige ordonnantie" die Andriessen als enig werk inzond voor de tentoonstelling van 1810.³⁸² Op de tentoonstelling van

1813 waren vier historiewerken van zijn hand te zien.³⁸³ Van deze werd de allegorie op de Godsvrucht het meest gewaardeerd.³⁸⁴ De andere werken verbeelden: Jupiter en Leda, Daniël in de Leeuwenkuil en Adam en Eva.

Daarnaast richtte Andriessen zich wat betreft de historieschilderkunst ook tot eigentijdse onderwerpen. Zo had Coclars een schilderij gemaakt naar aanleiding van de kruitramp in Leiden in 1807. Het verbeeldde het moment dat een dienstmeid een kind bij zijn moeder terugbrengt, nadat dit was gered uit de puinhopen van de ramp. Coclars had dit schilderij ingediend op de tentoonstelling van september 1808.³⁸⁵ Blijkens de annotatie op de schets naar dit schilderij had Andriessen het al op 13 februari van dat jaar bij Coclars gezien (afb.133). Gezien de tekening naast deze schets en het bijgevoegde commentaar had dit schilderij Andriessen op het idee gebracht een soortgelijk tafereel te schilderen met betrekking tot de overstroming in Zeeland die op 15 januari van dat jaar had plaatsgevonden. Het is de vraag of het er ooit van gekomen is; in de catalogi van de nationale tentoonstellingen wordt het stuk in elk geval niet vermeld.

Wat betreft werken met betrekking tot de actualiteit is een tekening waarop een voorval wordt weergegeven in het koninklijk paleis te Berlijn in oktober 1806 uiterst curieus. Het opschrift luidt: "grootmoedigen daad, beweesen te berlijn int paleis des K. van prusschen / door Napoleon Bonaparte aan de prinsesse van Hatsfeld smeekende om pardon voor haar gemaal, met te zeggen (daar is vuur) werp den brief van zijn eijgen hand, welke is overtuigd van den misdaad, daar in dan is 't bewijs van onschuld vernietigd".³⁸⁶ Mogelijk heeft Andriessen deze voorstelling ontleend aan een lithografie van Ludwig Sigmund Tröndlin.³⁸⁷ Het zal om een idee gaan voor een modern historiestuk. Een ander, vermoedelijk evenmin uitgevoerd plan betrof een schets voor een schilderij met een stormachtig landschap (afb.134). Blijkens het opschrift was de schets ontstaan naar aanleiding van een aankondiging in het *Staatkundig dagblad* van het Departement der Zuiderzee van 29 februari 1812. De Maatschappij tot aanmoediging der Schoone Kunsten te Brussel had een prijsvraag uitgeschreven om verschillende werken in te dienen. Een daarvan was een stormachtig landschap, dat zich zou afspelen bij ondergaande zon in de maand mei. Ook de compositie was door de maatschappij vastgesteld. De winnaar zou een gouden medaille kunnen verdienen ter waarde van zes honderd francs. Hoewel men hiervoor ruim de tijd kreeg, de sluitingsdatum was gesteld op 20 april 1813, zal het bij Andriessen bij een plan zijn gebleven. De tentoonstelling heeft vermoedelijk door de omwenteling in dat jaar nooit plaatsgevonden. Een catalogus is in elk geval niet bekend.

Diverse projecten

Uit een aantal ontwerpen en bronnen blijkt dat Andriessen in het begin van de negentiende eeuw met uiteenlopende projecten bezig was om aan geld te komen. In 1803 maakte hij een tekening van een toneelgordijn dat vermoedelijk betrekking had op het tot schouwburg verbouwde paleis Van Nassau-Weilburg in Den Haag. Deze, de huidige Koninklijke Schouwburg, werd op 30 april 1804 feestelijk geopend met een toneelstuk van Voltaire. De legendarische actrice mevrouw Ziesenis, geboren Wattier uit Amsterdam, speelde de hoofdrol.³⁸⁸ De schets van Andriessen verbeeldt een man op een troon.³⁸⁹ Deze wordt geflankeerd door twee vrouwenfiguren met twee kinderen waarvan de linker een luit en de rechter een tamboerijn in de hand heeft. Op de achterzijde zien we hetzelfde, maar dan van opzij. Boven de nis achter één van de vrouwenfiguren staat de naam Melpemone, de muze van het treurspel. Er is niets bekend over Andriessens betrokkenheid bij de decors van de Haagse schouwburg. Met J. van Duyfhuis, onder wiens leiding de verbouwing geschiedde, zijn geen contacten gebleken. De decors werden onder Van Duyfhuis' leiding uitgevoerd door Cornelis van Cuylenburg (1758-1827), Johannes Henricus Breckenheijmer jr. (1773-1856) en Christiaan Henning (1741-1822). Laatstgenoemde was enige tijd vaste decorschilder van de Amsterdamse

Schouwburg geweest. Wellicht heeft schoonzoon Coenraad van Hulst Andriessen op de plannen in Den Haag gewezen. Van Hulst verdiende in die tijd nog zijn brood als toneelspeler. De gebrekkige archieven uit de beginjaren van de Haagse Schouwburg hebben Andriessens betrokkenheid bij deze decors in elk geval niet kunnen aantonen.³⁹⁰

Andriessen behoorde ook tot de twaalf inzenders voor een plan tot een monument ter herinnering aan de verwoestingen van de buskruitramp in Leiden op 12 januari 1807. Reeds op 29 januari had de minister van Binnenlandse Zaken J.H. Mollerus in de couranten een oproep geplaatst waarbij alle vaderlandsche architecten werden uitgenodigd een plan in te dienen voor de herbouw van de getroffen wijk. Afgezien van een herinneringsmonument behoorden hiertoe ook concepten voor een universiteitsgebouw, een stalgebouw, een kazerne, een nieuwe korenbeurs en enkele particuliere woningen. De eerste plannen moesten uiterlijk 20 februari worden ingeleverd; voor een dergelijk groot project een krankzinnig korte tijd. Op de 9^{de} van die maand verschoof men de termijn naar 1 april. Volgens Andriessens mededeling in de brief van 10 augustus 1807 aan Johannes Goldberg had hij het plan in maart ingediend.³⁹¹ Blijkbaar is hij pas na de tweede oproep tot actie overgegaan. Het was echter niet bepaald een project voor een kunstenaar van Andriessens kaliber. Vooral de uitgelopen premie van f 1000 voor het winnende ontwerp zal hem hebben aangelokt. Evenals de concepten van de andere inzenders, werd het plan van Andriessen door de jury afgekeurd met de opmerking "Meer een fraai schilderachtig ideaal dan als een bouwkundig stuk te beschouwen". De jury bestond uit de hofarchitect Thibault, de Amsterdamse stadsarchitect Van der Hart en de vestingbouwkundige J. van Westenhout. Mede door de onhandige organisatie is er niets van de prijsvraag terecht gekomen en heeft het enige tijd geduurd voordat de inzenders antwoord kregen. In de bovengenoemde brief van Andriessen had hij op dat moment, in augustus 1807, nog geen antwoord gekregen. Dit geschiedde pas eind 1807 of begin 1808.³⁹² De meesten kregen hun inzendingen terug, hetgeen ook met het plan Andriessen moet zijn gebeurd, want hij zou het, ondanks de negatieve reactie, insturen voor de tentoonstelling van 1818.³⁹³ Hoewel het ontwerp in zijn nalatenschap moet hebben gezeten is het stuk onvindbaar. Uit een ander werk op de laatstgenoemde tentoonstelling blijkt Andriessen tot de inzenders te hebben behoord van een plan voor het nationale monument bij Soestdijk.³⁹⁴ Het ging om een gedenkteken als dank van het Nederlandse volk voor het heldhaftige optreden van de Prins van Oranje, de latere Willem II, bij zowel de slag van Quatre Bras als die van Waterloo. Het was de bedoeling dat het een plaats zou krijgen in de omgeving van diens residentie, paleis Soestdijk. De Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut der Wetenschappen en Kunsten was ingeschakeld om de plannen gestalte te geven. Er werd een oproep gedaan in de kranten. Vanwege het bijzondere karakter van het monument werden alle kunstenaars in zowel de Noordelijke als Zuidelijke Nederlanden hiertoe uitgenodigd. Hoewel er dit keer geen geldbedrag aan het prijsontwerp verbonden was, diende Andriessen wel een plan in. Van de in totaal 31 inzendingen viel de keuze op die van Abraham van der Hart. Wellicht speelde bij Andriessens mededinging ook een rol dat een aantal bekenden van hem zitting hadden in de jury, zoals Cornelis Apostool, Corneille Sebille Roos, Dirk Versteegh en Jacob de Vos Willemsz. De afgekeurde ontwerpen werden naar de inzenders geretourneerd. Hoewel dit ook met het ontwerp van Andriessen moet zijn gebeurd is ook dit stuk tegenwoordig onvindbaar.³⁹⁵

Andriessens derde inzending voor de tentoonstelling van 1818 betrof een "Allegorische ordonnantie op de omwenteling". Het is niet geheel duidelijk hoe we dit werk moeten zien. Onder tekeningen in het Rijksprentenkabinet bevinden zich twee die op dit onderwerp betrekking kunnen hebben. De ene is voorzien van de aantekening: "31 maart 1814 de geallieerden uit Parijs getrokken".³⁹⁶ Het betreft een zeer schetsmatig getekende allegorische voorstelling van een man met vleugels en een zandloper. Rechts van de man wordt een zwaard verbeeld en in het midden stijgt iemand op uit de wolken met daarboven een alziend oog. De

voorstelling wordt aan de bovenzijde afgesloten door een draperie die door een putto opzij wordt geschoven. De compositie heeft verwantschap met het middenstuk van een ontwerp met portico en fronton. Wellicht was dit bedoeld als feestdecoratie ter gelegenheid van de omwenteling. In de architraaf leest men de tekst "Heerschzucht verbannen" en in het basement van de portico staat "Na 't Eyland Elba". De tekst eronder geeft een verklaring van de voorstelling terwijl op een apart blad dat bij de tekening gevoegd is nog eens een uitgebreidere explicatie is te lezen.³⁹⁷ Uit de genoemde ontwerpen en inzendingen blijkt dat Andriessen alles probeerde aan te pakken om aan werk te komen, ook projecten die feitelijk buiten zijn competentie lagen. Het resultaat van deze acties is niet altijd bekend maar in veel gevallen zal hij tevens niet de kracht hebben gehad om de projecten af te ronden.

Erefuncties

Andriessen bleef in de jaren na 1800 nog regelmatig veilingen bezoeken. Gezien het zeer wisselende aantal aankopen en de uiteenlopende aard daarvan werden hieruit vermoedelijk niet veel inkomsten gegenereerd. Ondanks de financiële moeilijkheden en strubbelingen om emplooi te vinden, was hij wat betreft zijn aanzien als kunstenaar allerminst uitgerangeerd. Dit had vooral te maken met het feit dat hij, voor zover mogelijk, actief bleef in het maatschappelijk leven, zoals blijkt uit zijn directeurschap bij de Amsterdamse Stadstekenacademie. Ook daarbuiten was hij een gezien figuur, zo benoemde het Rotterdamse tekengenootschap *Hierdoor tot Hooger* hem in 1808 tot lid van verdienste. Dit genootschap was in 1773 door onder meer Hendrik Kobell opgericht. Men tekende hier naar het levend model en, als dat niet beschikbaar was, naar pleisterbeelden. In 1801 besloot het genootschap enkele leden van verdienste te benoemen. Andriessen kreeg dit toen tegelijkertijd met Gerard van Nijmegen en Abraham Delfos aangeboden. Andriessen moest echter op dat moment bedanken omdat hij niet aan de criteria voldeed. Men had namelijk bepaald dat ereleden 65 jaar of ouder moesten zijn. Toen men het in 1808 nogmaals aanbood heeft Andriessen het welwillend aanvaard. Zijn benoeming vond tegelijkertijd plaats met die van Vincent van der Vinne te Haarlem. Hoewel nauwelijks iets bekend is over Andriessens contacten met Rotterdam, waren er banden met enkele werkende en honoraire leden van dit genootschap. Taco Scheltema was hier in de jaren 1792-1794 lid geweest. Guillaume Saint, opdrachtgever van Andriessen en collega bij de Amsterdamse tekenacademie, was hier in 1777 geïntroduceerd door zijn zwager S. Robert (zie bijlage II.60). Andreas Bonn was eveneens sinds 1805 als honorair lid aan dit genootschap verbonden. Hij woonde in Leiden maar in zijn Amsterdamse tijd had hij als medicus zowel bij de Stadstekenacademie als bij Felix Meritis lessen in anatomie gegeven. Uit de archieven is bekend dat men bij *Hierdoor tot Hooger* voor kunstbeschouwingsavonden tekeningen uit Amsterdam liet komen, wellicht had Andriessen hierin bemiddeld.³⁹⁸

Dirk van Coppelaar vermeldt in de necrologie van Andriessen dat hij ook lid van verdienste was van de Amsterdamse Maatschappij der Tekenkunst *Kunst zij ons Doel*.³⁹⁹ Van dit genootschap is geen archief bewaard gebleven en ook andere bronvermeldingen zijn zeer schaars. Uit de levensbeschrijving die Jacob Ernst Marcus in 1815 voor Adriaan van der Willigen had opgesteld, weten we dat hij samen met Andriessens leerling Harmanus Fock tot de oprichters van dit in 1801 in het leven geroepen genootschap behoorde.⁴⁰⁰ Net als op de privé-academie van Andriessen kon men hier tekenen naar het vrouwelijk naakt. Hoewel het sinds 1801 bestond, wordt het - in tegenstelling tot de academie van Andriessen - niet genoemd in de *Jaarboeken der Wetenschappen en Kunsten* van 1806. Deze vermelding kwam pas in het volgende deel van 1807.⁴⁰¹ Toch telde het genootschap in 1806 maar liefst 120 leden en werden er tekenwedstrijden georganiseerd waarbij men prijzen in drie klassen uitreikte.⁴⁰² Sinds de prijswedstrijden verschenen er vanaf 1807 regelmatig berichten over dit genootschap in de *Algemeene Konst- en Letterbode*. Dit tijdschrift verschaft ons verreweg de meeste gegevens.

Hieruit kunnen we opmaken wie onder meer tot de leden behoorden. Zo vinden we hier van Andriessens leerlingen Kuyper, Michaëlis en Ruytenschildt. Wanneer Andriessen hier tot lid van verdienste is benoemd is niet bekend. Aangezien hier geen melding van wordt gemaakt in de *Konst- en Letterbode* heeft dit vermoedelijk al voor 1806 plaatsgevonden.

Kwestie binnen de Stadstekenacademie

Zoals gezegd bleef Andriessen ook binnen de Stadstekenacademie actief. Voor de jaarlijkse prijsuitreiking in december 1809 schreef hij zijn eerste redevoering getiteld: *Over de natuurlijke Aanleg ende vermogens van den Mensch, toegepast op zijne vatbaarheid van de beeldende kunsten; met aanwijzing tevens van de eenvoudigste middelen om zich in de Teekenkunst te bekwamen*.⁴⁰³ Helaas is alleen de titel en niet de inhoud bekend; de rede is nooit in druk verschenen. Afgaande op de titel blijkt deze redevoering, geheel in Andriessens geest, vooral gericht op de didactische kant van de kunstbeoefening. Daar Andriessen door zijn attaque belemmerd was in zijn spraakvermogen werd de rede voorgelezen door zijn neef Jurriaan Andriessen Christiaansz. Het was de gewoonte dat de directeuren bij toerbeurt een redevoering hielden. In januari 1815 was Andriessen weer aan de beurt, nadat hij met Izaak Schmidt had geruild. De rede zou nu worden voorgedragen door Andriessens schoonzoon Coenraad van Hulst. Het was dit keer niet mogelijk om de prijsuitreiking te laten plaatsvinden in de Remonstrantse Kerk, zoals te doen gebruikelijk.⁴⁰⁴ Andriessen en Schmidt die de opdracht hadden een andere locatie te vinden kregen het voor elkaar dat de Hoogduitsche Schouwburg hiervoor gebruikt kon worden. Op de vergadering van 17 januari 1815 besloot men dat op de prijsuitreiking op de 26^{ste} van die maand zou plaatsvinden. Burgemeester Paul Iwan Hogguer, tevens hoofddirecteur van de academie, was hier echter niet van gediend. Hij had Izaak Schmidt bij hem thuis ontboden en liet hem weten dat het geen pas had dat de prijsuitreiking zou plaatsvinden in een schouwburg en dat de redevoering óók nog door een toneelspeler zou worden voorgedragen. Hij had uiteraard niets persoonlijks tegen Coenraad van Hulst, integendeel hij achtte hem een "alles zinds braaf en deugdzaam Man", maar hij meende dat het publiek gezien zijn functie hier aanstoot aan zou nemen. Het stond de directeuren van de academie vrij de plechtigheid op deze wijze te laten doorgaan, maar dan zou hij noch iemand anders van het stadsbestuur aanwezig zijn. De directeuren die het stadsbestuur vanwege de protectie niet tegen zich in het harnas wilden drijven, kozen eieren voor hun geld. Het leek hen het beste dat Van Hulst hen schriftelijk zou mededelen dat hij voor de komende plechtigheid verhinderd zou zijn. Dit werd hem persoonlijk op de vergadering van 21 januari medegedeeld. Men nam hieromtrent geen bindend besluit, vermoedelijk omdat Van Hulst toen al tegensputterde. Andriessen, die allesbehalve een ruziezoeker was, moet dit zowel voor hemzelf als voor zijn schoonzoon als een grove belediging hebben beschouwd. Hij nam de zaak zelfs zo hoog op dat hij per brief te kennen gaf zijn functie neer te leggen. Aldus ontvingen de directeuren op de vergadering van 25 januari zijn brief tegelijkertijd met de geretourneerde sleutels. Blijkens de notulen van deze vergadering had Van Hulst ook een brief geschreven met daarin de mededeling dat hij, na rijp beraad, geen vrijwillige afstand zou doen van het uitspreken van de rede. Voorts wenste hij inzage in de notulen omtrent het besluit van de directeuren. Tot dit laatste waren zij allesbehalve genegen, omdat Van Hulst zelfs geen lid van de academie was. Aangaande Andriessen wilde men proberen hem op zijn besluit te laten terugkomen. Hiertoe was hij vooralsnog met geen mogelijkheid te bewegen. Inmiddels had Van Hulst een advocaat ingeschakeld. Deze had Schmidt op de academie aangetroffen bij zijn dagelijkse werkzaamheden. De advocaat vertelde dat de directeuren gedagvaard konden worden om inzage te geven in het bewuste extract uit de notulen, maar dat het natuurlijk prettiger was wanneer er een schikking zou komen. Schmidt liet de advocaat weten dat het bestuur zonder voorkennis van de hoofddirecteur hier niets over kon beslissen. De advocaat besloot daarom Hogguer zelf te

benaderen, later bleek dat hij dit niet had gedaan. Aangezien daarna niets meer over Van Hulst in de notulen wordt gezegd, blijkt dat hij zich uiteindelijk toch vrijwillig heeft teruggetrokken. Men heeft vermoedelijk nog heel wat moeten praten voordat Andriessen zijn post weer aanvaardde. Dit gebeurde pas op de vergadering van 31 mei 1815. Het resultaat van deze rel was dat men besloot dat de directeuren niet meer de verplichting hadden redevoeringen te houden.⁴⁰⁵ Schmidt had Martinus Stuart weten te bewegen tot een redevoering voor de prijsuitreiking van 28 maart 1815, die toen weer plaatsvond in de Remonstrantse Kerk. Het feit dat de collega-directeuren zich uitermate hebben ingezet om te voorkomen dat Andriessen voorgoed zou bedanken, bewijst hoezeer hij in de academie gewaardeerd werd. Toch zal de kwestie Andriessen een geestelijke dreun hebben gegeven, vooral omdat het hem in die tijd toch al niet voor de wind ging. Vanaf toen liet hij regelmatig de vergaderingen verstek gaan.

Afwijzing lidmaatschap van het Koninklijk Instituut

Aan het eind van Andriessens leven vond er nog een onverkwikkelijke kwestie plaats. Bij de vergadering van 6 oktober 1817 was Andriessen tot lid benoemd van de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut van Wetenschappen en Kunsten.⁴⁰⁶ Hij zou de plaats innemen van zijn leerling Daniël Dupré die op 4 juni van dat jaar was overleden. Andriessen was echter met een krappe meerderheid van stemmen tot lid verkozen. Cornelis Apostool, toen directeur van het Koninklijk Museum en voorzitter van de Vierde Klasse, was zeer tegen deze benoeming gekant. Op de volgende vergadering op 20 oktober kwam hij op de kwestie terug. Hij zag de functie allesbehalve als een erebaantje; men moest op een actieve deelname van de leden kunnen rekenen. Hij achtte Andriessen "door ouderdom en ongesteldheid buiten staat om van eenige dienst te kunnen zijn - bij de 80 jaren oud, en herhaalde malen een beroerte gehad hebbende, is hij niet in staat iets meer te doen en zelfs verstaanbaar te spreken". Hij gaf toe dat men hem indertijd bij de oprichting van het Instituut tot lid had moeten benoemen maar hij achtte het niet gewenst de fout nu op deze wijze te herstellen. Men was immers aan meer verdienstelijke kunstenaars voorbij gegaan. Voor de feitelijke benoeming was een koninklijke goedkeuring nodig die moest worden ingediend bij de commissaris-generaal voor het Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. Gezien Andriessens leeftijd en gezondheid achtte hij het zeer wel mogelijk dat de benoeming door het Gouvernement zou worden afgewezen wat zowel voor de Klasse als de persoon in kwestie tot gezichtsverlies zou leiden. Hij drong bij de vergadering erop aan te besluiten de goedkeuring van Andriessens benoeming niet in te dienen bij het gouvernement. Apostool wenste een wijziging in de wijze van de benoeming van nieuwe leden. Met het oog op dit rapport stelde hij op de vergadering van 15 december de beslissing inzake Andriessen te vernietigen. Men kon geen overeenstemming bereiken omdat men hiervoor een unanieme meerderheid nodig had en J.E. Marcus hier fel tegen was. Dit lid moest hoe dan ook worden overgehaald, zo niet dan dreigde Apostool de minister in te lichten. Zoals blijkt uit de notulen van de vergadering van 29 december was Marcus onvermurwbaar en zo gebeurde het dat secretaris Jacob de Vos Willemsz. de volgende dag toch een brief schreef aan de commissaris-generaal tot goedkeuring van de benoeming van Andriessen. Blijkens een brief van 4 januari 1818 had Apostool buiten de Klasse om de commissaris-generaal benaderd om de situatie uit een te zetten. Hoewel hij zijn argumenten op vrijwel dezelfde wijze verwoordde als hij had gedaan op de vergadering van 20 oktober, komen we hier over de feitelijke toedracht van de benoeming meer te weten; volgens Apostool was Andriessen de speelbal geworden van een aantal kunstenaars die Jan Hulswit uit jaloezheid uit het Instituut wilden weren.⁴⁰⁷ De benoeming had kunnen plaatsvinden omdat een deel van de tegenstanders tijdens de bewuste vergadering ziek of absent was. Jonker heeft er terecht op gewezen dat Andriessen niet uit arrogantie door Apostool buiten Vierde Klasse is gehouden, zoals Knoef had aangenomen.⁴⁰⁸ Zoals vermeld door Martinus Stuart in zijn rede voor de *Maatschappij onder de Zinspreuk V.W.*

had de benoeming in februari 1818 nog steeds niet plaatsgevonden. Apostools brief aan de gouverneur-generaal heeft dus effect gehad. Niet wetende dat hij als speelbal werd gebruikt zal deze weigering voor Andriessen wederom een teleurstelling zijn geweest. Daar de feitelijke redenen om hem niet te benoemen zich achter de schermen afspeelden, wekte dit voor Andriessen en zijn omgeving grote verbazing.

Maatschappij onder de zinspreuk V.W.

Na deze teleurstellingen zal het Andriessen enige vreugde hebben gegeven dat de eerdergenoemde *Maatschappij onder de zinspreuk V.W.* hem op 19 december 1817 vereerde met de benoeming tot Buitengewoon Lid van Verdienste.⁴⁰⁹ Het een en ander kan ermee te maken hebben gehad dat Coenraad van Hulst tot de oprichters behoorde. Het genootschap was ontstaan uit een clubje vrienden, voornamelijk toneelspelers die vrijwel elke dag bijeenkwamen in een klein cafeetje op het Leidseplein. Hier hebben vermoedelijk ook de eerste bijeenkomsten plaatsgevonden.⁴¹⁰ Het was een zeer hechte groep van mensen uit de kleine burgerij - men sprak elkaar aan als Frater - waar de behoefte ontstond zich te ontwikkelen en kennis op te doen. De Maatschappij bestond in eerste instantie uit drie verschillende departementen: Taal- en Dichtkunde, Toonkunde en Teekenkunde en een soort tegenhanger van het meer eliteaire Felix Meritis. Zij voorzag duidelijk in een behoefte want al spoedig werd het maximum aantal leden van 36 losgelaten en moest men uitzien naar een groter etablissement. Vanaf 1808 huurde men de grote tuinzaal en enkele nevenvertrekken in *De Fransche Tuin* aan de Elandstraat. De eigenaar had hiertoe voor de ramen, die uitzicht gaven op de tuin, jaloezieën laten plaatsen om gevrijwaard te zijn van te onbescheiden blikken. Het genootschap kende namelijk enige mate van geheimzinnigheid, zo mochten buitenstaanders de betekenis van de letters V.W. niet weten. Toen dit verbod in 1884 werd opgeheven bleek dit Vooruitgang en Wetenschap te betekenen. Bij de verschillende departementen werden in navolging van andere genootschappen regelmatig prijswedstrijden georganiseerd. Andriessens leerlingen Beynink en Krayestein zijn onder meer directeuren van het Departement Teekenkunde geweest. In 1817 besloot het genootschap tijdens een buitengewone ledenvergadering op 21 juni dat men per departement drie honoraire leden wilde benoemen. Bij tekenkunde viel de keuze op Andriessen, Louis Moritz en Pieter Barbiere, van wie de laatste echter bedankte.⁴¹¹ Van Coppenaal vermeldde in Andriessens necrologie dat het hem gespeten had dat hij vanwege zijn gezondheid zo weinig voor het genootschap kon betekenen. Tijdens het in ontvangstnemen van het eerbetoon had Andriessen volgens deze "in stamelende woorden, zijn waarachtig gevoel voor het edele en schoone in het algemeen en zijne liefde, zijnen ijver en zijne zucht voor V.W. in bijzonder" uitgesproken.⁴¹² Als dank schonk Andriessen op 1 mei 1818 een tekening "met den dood van Abel", die elke vergadering in de zaal werd opgehangen.⁴¹³ Het betreft de aquarel op perkament met een voorstelling van Kaïn die Abel doodt, die in 1974 te Heidelberg werd geveild (afb.135). Volgens de veilingcatalogus was deze 1812 gedateerd tekening voorzien van een opschrift uit 1818.⁴¹⁴

Bij V.W. was statutair bepaald dat alle leden de verplichting hadden aanwezig te zijn bij de uitvaart van een van hun leden. De maatschappij leverde ook de aansprekers omdat gehuurden meestal een stel onverschilligen waren die de plechtigheid schade aandeden. In een verslag in de *Algemeen Konst- en Letterbode* kunnen we lezen dat op de begrafenis van Andriessen in de Oude Lutherse Kerk op 5 augustus 1819 naast vele kunstbroeders, leerlingen en vrienden, de leden van V.W. in groten getale aanwezig waren. Volgens gebruik hield de voorzitter A. van der Swan een korte maar krachtige lofrede. Tenslotte bedankte neef Jurriaan Andriessen Christiaansz namens de familie de aanwezigen en de leden van V.W. in het bijzonder.⁴¹⁵

Noten hoofdstuk 1

1. Handschrift 1818. Hiertoe behoren ook de door Andriessen opgestelde beknopte levensbeschrijvingen van zijn broer Anthony, zoon Christiaan en die van Wouter Johannes van Troostwijk.
2. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.III, pp.12-15.
3. Immerzeel 1842-1843, dl.I, p.8; Kramm 1857-1861, dl.I, p.17; Wurzbach 1906-1911, dl.I, p.14; Thieme/Becker 1907-1950, dl.I, p.485; Scheen 1946, pp.14-15; Scheen 1969-1970, dl.I, p.21; Scheen 1981, p.10; Bénézit 1976, dl.I, p.187; Saur 1992, dl.III, pp.674-676. Algemene biografische woordenboeken: Van der Aa 1852-1878, dl.I, pp.293-294; NNBW (1911), dl.I, klm 142-143.
4. Knoef 1943, p.3.
5. GAA, DTB 718, fol.433: "Christoffel Andriessse van Beetsendorf, oud 31 jaar, op 't Rokkin, ouders doot, geassisteerd met Jan de Struijk & Stijntje Jans, van Hoesum, oud 26 jaar, op de Gelderse Caij, geassisteert met Catrina Ronkuist". Zowel van Jan de Struijk als Catrina Ronkuist ontbreekt elk spoor in de Amsterdamse DTB-registers.
6. Van Eeghen 1983/1, p.14.
7. In 1732 was een Michiel Andriessen samen met Beertje Berg aanwezig bij de doop van Christoffels en Stijntjes oudste zoon Christiaan. Daar de achternaam bij meerdere familieleden soms als Andreas gespeld werd, kan hij mogelijk dezelfde zijn als de Machiel Andreas die op 16 maart 1741 adverteerde in de *Amsterdamsche Courant* met een winkel en herstelplaats van geplamuurd doek en andere linnens aan het Koningsplein bij de Herengracht. Hij huurde vermoedelijk het pand, want een koopakte is niet gevonden. Het enige gegeven dat over deze Michiel Andriessen is gevonden, was de begraafakte van een zoon op 22 maart 1744. Deze werd toen vanuit het Koningsplein bij de Herengracht op het Heiligeweg en Leidsestraat Kerkhof ter aarde besteld.
Beertje Bergh kan niet de echtgenote van Machiel Andreas zijn geweest. Het ziet er namelijk naar uit dat zij dezelfde is als Bartha Berg, die op 8 september 1748 vanuit de Ridderstraat werd begraven als huisvrouw van Jan Nickels. Toen Jan Nickels op 3 januari 1749 hertrouwde met Jacoba Vernooij gaf hij op afkomstig te zijn uit Husum, waar hij vermoedelijk met Bartha Bergh in het huwelijk was getreden.
8. Augustus Bierwolff was afkomstig uit het dicht bij Beetsendorf gelegen Ostenburg. In 1738 trad hij in het huwelijk met de 24-jarige Anna Vogelsangh, weduwe van schoenmaker Jacob Ouwers. Dit huwelijk stelde hem in staat het poorterschap te verwerven. Toen Augustus in 1750 als weduwnaar hertrouwde met Anna Sophia Herbers, was Christoffel Andriessen getuige van de bruid. De nauwe banden die Christoffel en Christina Jansen met Augustus onderhielden, blijkt ook uit het feit dat zij getuigen waren bij de dopen van de drie kinderen uit Augustus' tweede huwelijk. Augustus was in 1749 getuige bij de doop van Christoffels jongste dochter Dorothea. Verder is een Joost Bierwolff als neef getuige geweest bij het huwelijk van de eerdergenoemde Achaats Christoffel Andreas. Meer gegevens omtrent deze Joost zijn niet gevonden. Vermoedelijk zijn Augustus en Joost broers van elkaar.
9. Van Eeghen 1983/1, p.14 en Oldewelt 1945: Wijk 15, verpondingsnr 5888 (omnummering: → kl.nr 82 → Buurt R, nr 256 → 28).
10. GAA, Kw. K5, fol.341 (akte dd. 15 dec. 1741).
11. Van Lennep & Ter Gouw 1868, dl.II, p.353 (met afb.).
12. GAA, Kw.Z5, fol.201 (akte dd. 30 april 1755).
13. In 1742 was Jurriaan Bees als koekebakker gevestigd in de Spiegelstraat. Oldewelt 1945; Wijk 56, verpondingsnr 3201. Toen hij op 2 juni 1735 in ondertrouw ging met Elisabeth woonde hij in de Batavierstraat. Ook hier zal hij als koekebakker gevestigd zijn geweest, want toen hij op de 18de van dezelfde maand zijn poortergeld betaalde, gaf hij dit beroep op.

14. Als vrijgezel woonde Anthony in 1800 op kamers in de Kerkstraat vlakbij de Leidsegracht (thans nr 6). Ook in 1806 stond hij op hetzelfde adres geregistreerd en blijkt hij voor de kamer een huurprijs van f 110 per jaar te betalen. Van Eeghen 1983/1, p.18 en GAA, Arch 5049, Kerkstraat kl.nr 219 (thans nr 6). In tegenstelling tot wat Van Eeghen ons doet geloven, wordt zuster Dorothea niet op dit adres vermeld.

15. Handschrift 1818.

16. Christiaan en Hilletje kregen vijf kinderen van wie er twee jong stierven. In 1775 betaalde Christiaan als comptoirbediende zijn poortergeld.

17. Op de versozijde van een drietal tekeningen van Jurriaan is een reclamestempel te vinden van de tabakszaak van Jacob Noordziek. De tekst hiervan luidt: "Deze en meer andere soorten van Varinas / en Swisent en krul Tabak int groot en klein / als meede Rappé en Snuif Tabak werd voor / een Civiele prys verkogt bij JACOB / NOORDZIEK in de Warmoesstraat vlak over de Heintje Hoeksteeg int [doorgehaald, onleesbaar] / Tot Amsterdam." Zie versozijden van T42a-b en RPK, inv.nr 00:1073 (doos IV). De naam van het pand is zodanig doorgehaald dat het niet meer te lezen is, maar vermoedelijk gaat het om het huidige pand nr 48 dat in de tijd van Jacob Noordziek "Het Moriaanshoofd" werd genoemd. Zie: Kam 1961, pp.51-52.

18. Zie voor de ouders van Aletta Noordziek: Van Eeghen 1983/1, p.16.

19. Engeltje Schamtrop werd op 1 februari 1772 vanuit de "Warmoesstraat bij de Oude brugsteeg" begraven in de Nieuwe Lutherse Kerk, met achterlating van twee "onmondige kinderen. Dit waren Hendrik en Anna Maria.

20. Van Eeghen 1983/1, p.16 e.a.p.

21. Anna Verburg was eerder gehuwd geweest met Johannes Pieter Zilles. Zij werd op 15 april 1797 vanuit de Egelantiersgracht begraven op het Karthuizerkerkhof.

22. Bijlage V, Lugt-nr 3679.

23. Als men bekenden van Andriessen nagaat die in het bewuste deel van de Bloemgracht een huis in bezit hadden, dan zou Hendrik Schepper, medelid van *Pax Artium Nutrix*, in aanmerking kunnen komen. In 1768 erfde hij Bloemgracht 154 van zijn vader, tezamen met zijn zuster, die hij op 2 mei 1769 uitkocht (Zie: GAA, Kw.O6, fol.370). Toen hij in 1778 als weduwnaar van Cornelia van Sijn hertrouwde met Aletta Mulder woonde hij nog op de Bloemgracht. Later woonde hij op de Looijersgracht waar hij op 22 september 1794 overleed.

Zowel Niemeijer (1987, p.258) als Bakker e.a. (1989, cat.nr 251J) weten weinig meer over Hendrik Schepper te vertellen dan dat hij tekenaar moet zijn geweest, daarbij verwijzend naar een landschapstekening van Scheppers hand in de Pierpont Morgan Library te New York. Knoef (1943, p.36) weet te vermelden dat in de in 1793 opgemaakte boedelinventaris van Jan Ekels de Jonge, een geschilderd landschap van Hendrik Schepper wordt genoemd. Enig speurwerk in het Amsterdamse archief wijst uit dat Hendrik op 15 oktober 1741 als zoon van Pieter Schepper en Adriana van Wessem gedoopt is in de Westerkerk. Op 11 april 1764 betaalde hij als kunstschilder het poortergeld. Vervolgens liet hij zich op 5 april 1766 als meester-fijnschilder inschrijven bij het Sint Lucasgilde (GAA, Arch.366, inv.nr 1405). In het Rijksprentenkabinet wordt een getekend landschap van hem bewaard (RPK, inv.nr A4325)

Voorts blijkt als bekende Anthony Ebeling (1731-1802) volgens de verpondingskohieren van de 12de penning tussen 1778 en 1785 een huis in het betreffende deel aan de Bloemgracht in eigendom te hebben (GAA, Arch.5044, inv.nrs 359 en 365; Wijk 43, verpondingsnr 3003, thans Bloemgracht 174). Anthony Ebeling woonde zelf tot 1774 op de Prinsengracht en daarna op de Keizersgracht (Plomp 1980, pp.189-190). Hij was een broer van Andriessens opdrachtgever Ernestus Ebeling (bijlage II.17). Helaas is geen koopakte door Anthony Ebeling van het huis aan de Bloemgracht gevonden. In de periode 1770-1773 was Bloemgracht 174 nog in bezit van Rijk Lover (GAA, Arch. 5044, inv.nr 347) en in de jaren +1782-1785 stond het op naam van H. van Buuren (GAA, Arch. 5044, inv.nr 365).

24. GAA, NA 15030, akte nr 76 (nots Aegidius Cremer) en Van Eeghen 1983/2, pp.123-126. Pieter van Leeuwen was in 1789 overleden. In 1782 had het echtpaar testamentair vastgesteld dat de weduwe zelf twee voogden voor

de drie minderjarige kinderen mocht aanstellen wanneer zij zou hertrouwen. Aangezien zij op 14 oktober 1791 in ondertrouw zou gaan met Dirk van Eijseldijk, werd Jurriaan nu als buurman tot een van de voogden benoemd. Het ging om twee zonen Gerrit en Johannes van zestien en elf jaar en een dochter Agatha van negen jaar. De andere voogd was Jan Vogelenzang, woonachtig op de Hoogte Kadijk. Susanna Schellinger overleed reeds op 31 mei 1793. Jan Vogelenzang trok zich 5 juni 1794 terug als voogd en werd vervangen door Jan Adolph Struntz en Simon Meynadier. Zie: GAA, NA 18219, akte nr 53 (noots Jacob Olzati).

25. GAA, Arch. 5044, inv.nr 376 (omnummering: Wijk 15, verpondingsnr 6203 → kl.nr 65 → Buurt W, nr 248 → 168) Een koopakte is niet te vinden. In de periode 1778-1781 stond het huis nog op naam van Frans Muurman zie GAA, Arch. 5044, inv.nr 356.

26. Gegeven is ontleend aan de negentiende-eeuwse burgerwijkenkaarten van Amsterdam.

27. Deze brouwerij lag direct rechts van de mouterij, maar was sinds lang niet meer als zodanig in gebruik. Nadat de brouwerij eerst een zilversmelterij was geweest, werd zij in de tijd van Andriessen, door Abraham van Lochum c.s. verbouwd tot een raffinaderij van kamfer en borax. Zie: GAA, Arch. 5394, inv.nr 417^P

28. Van Eeghen 1958, p.85.

29. Zie: bijlage II.67.

30. Op de negentiende-eeuwse burgerwijkenkaarten is direct rechts van het huis van Van Leeuwen een smal perceel te zien. De mouterij en bijbehorende knechtswoning zijn in 1900 afgebroken ten behoeve van de vestiging van de Amsterdamse Omnibusmaatschappij. GAA, Arch. 5394, inv.nr 417^P (zie ook noot 27).

31. GAA/TA, inv.nr K 21-22. Op dit moment zijn zestien gezichten in en om Roeterseiland van Andriessens hand bekend, waarvan acht in de Atlas van het Amsterdamse Gemeentearchief. Afgezien van de eerder genoemden zijn dit de inv.nrs: K3-10 (Weesperpoort), K32-23 (Wintergezicht op het Roeterseiland, 1785), M26-28 (Gezicht in de Plantage na de Kadijk) en in de Verzameling Van Eeghen de nrs 234 (avondstond op het Roeterseiland) en 235 (de Plantage Muidergracht bij het Roeterseiland, 1791); één in het Teylensmuseum, inv.nr V51 (Gezicht op het Roeterseiland; Catalogus Haarlem 2004, p.53, nr 1) en zes stuks in de Atlas Amsterdam van het KOG. Zie voor de laatstgenoemden: Gerlagh & Heijbroek 1995, pp.214-216.

32. Bakker e.a. 1989, nr 343. Men komt tot deze datering vanwege de data 16-22 juli, hetgeen in 1797 van zondag tot zaterdag precies een week vormde en vanwege het feit dat bekend is dat de juli-maand van dat jaar extreem warm was, hetgeen de verklaring is voor het feit men nog om 12 uur 's-nachts buiten zit.

33. Van Eeghen 1983/1, p.18.

34. Jurriaan Chrz. viel echter minder huwelijksgeluk ten deel dan Coenraad; het huwelijk bleef kinderloos en Maria Schultz overleed al na vier jaar. De carrière van Jurriaan Chrz., die nauwe relaties met het gezin van zijn oom bleef onderhouden, verliep daarentegen voorspoediger. Nadat hij zijn opleiding tot Luthers predikant niet had afgemaakt, bekleedde hij tijdens het koninkrijk van Lodewijk Napoleon een aanzienlijke post bij het Ministerie van Erediensten. Nadien was hij mede-redacteur van de stadskrant. Hij bleek ook over muzikaal talent te beschikken; hij speelde verdienstelijk piano en gaf hierin ook les. Verder was hij lid van diverse genootschappen, waaronder Felix Meritis, het Genootschap ter bevordering van Deugd en Kunde en de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen. Toen Jurriaan Christiaansz in 1823 overleed, werd hij in de almanak van de Nederlandse Vrijmetselaars, waarvan hij ook lid was, in het jaar daarop uitgebreid herdacht. Zie: "Hulde van de A: Loge La Bien-Aimée in het O: van Amsterdam aan de Nagedachtenis van de Br.: J. Andriessen Cz, gewijd den 13 november 1823", in: Nederlandsche Vrij-Metselaars almanak voor het jaar 1824, Rotterdam [1824].

35. In 1853 was het huisnummer 5 en lag het in buurt N. Van Eeghen ging ervan uit dat dit het huidige huis Binnenkant 6 moest betreffen (Van Eeghen 1983/1, p.18). In een brief van Jurriaan Andriessen aan Johannes Goldberg, dd. 18 april 1801, geeft hij echter als adres op "Oude Waal bij de Kraansluis No.8" Zie: ARA, Archief Goldberg, nr 31 (de brief is volledig overgenomen in Zappey 1983).

Afgezien van het feit dat de Binnenkant nooit van naam is veranderd, lag Binnenkant 6 - dat later moest wijken voor de bouw van het Scheepvaarthuis - veel te ver van de Kraansluis. Op oude afbeeldingen blijkt het huidige Prins Hendrikkade 104 vroeger inderdaad schuin tegenover Kraansluis te hebben gelegen. De Smidssteeg is tegenwoordig afgesloten door een poort.

36. In de jaren 1798-1801 zijn beide delen van het huis van eigenaar verwisseld. GAA, Arch 5044, inv.nr 388 (1798-1801); Wijk 10, verp.nr 2644/1. Het huis ging toen van J. Duijff over op Willem Koning Abrahamsz., die op 28 januari 1785 als zalmkoper het poortergeld betaalde. Volgens deze bron blijkt hij een zoon van de schilder en blikslager Abraham Koning; Wijk 10, verp.nr 2644/2 ging toen van J. van Varik over op Js. Zeeman. Koopaktes zijn niet te vinden. Geen van de volgende eigenaren komt voor in de kennissenkring van Jurriaan Andriessen, tenzij de Js. Zeeman dezelfde is als de zonder initialen genoemde Zeeman in de lijst van leerlingen van Andriessen. Mogelijk is hij dezelfde als de uit Kalmar afkomstige koopman Jonas Zeeman, die in 1803 zijn poortergeld betaalde.

37. ARA, Archief Goldberg, nr 31 (zie noot 35).

38. GAA, Kw. Y7, fol.267v. Het huis werd toen door Melle Sijbes, op dat moment woonachtig in Muiderberg, voor f 13.100,- verkocht aan Hendrik van Delden.

39. GAA, Arch. 1120, inv.nr 2128, fol.24: "Een huis staande op de Prinsengracht benoorden de Prinsestraat naast het Hofje, verhuurd aan J. Andriessen voor 2 jaaren, uit Ult^{mo} April 1805 à f 410,- jaars". De volgende huurder was J.N. Apostool.

40. Van Eeghen 1983/1, p.22. Zie ook: Van Eeghen 1968.

41. Van Eeghen 1968, p.129. Zie ook: Spies e.a. 1991-1992, dl.I, p.210.

42. Zie voor de laatstgenoemde tekening: Bakker e.a. 1989, nr 345.

43. Zie voor een afbeelding van de tekening van 14 januari: Van Eeghen 1983/1, p.13.

44. GAA, Arch. 5045, inv.nr 311.

45. GAA, Kw. B7, fol.164 (akte dd. 9 mei 1781): "Een huis en erve staande en geleegeen op den Binnen-Amstel, met een stal daar agter, uitkomende op de Prinsengracht, tussen de binnen-Amstel en Weesperstraat" voor f 26.000,- gekocht van een mevrouw van Foreest.

46. Zo woonde er vanaf 1791 of 1792 de professor in oosterse talen D.A. Walraven. Hij overleed in 1804 waardoor het huis op 1 mei 1805 vrijkwam. Van Eeghen & Zantkuijl 1983, pp.34-35.

47. Zie: bijlage V, Lugt-nr 4334.

48. Van Eeghen & Zantkuijl 1983.

49. Veiling Amsterdam 1847/1, resp: Prentwerken en boeken, No.14 en Tekeningen, Omslag IJ. Zie: bijlage VIA.

50. Veiling Amsterdam 1847/2, No.72. Zie: bijlage VIA.

51. GAA, Arch 5053, inv.nr 894 (indertijd: Wijk 60, klein-nr. 8).

52. Het overlijden van Dorothea werd aangegeven door Christiaan, die volgens vermelding *pal boven* haar woonde, en Coenraad van Hulst.

53. GAA, Arch 265, inv.nr. 3. Zie ook: Knoef 1943-1945, p.59 en Van Eeghen 1983/1, p.172.

54. Toen Andriessen 73 en een half jaar oud was, waarvan eind 1816 sprake is, gaf hij nog dit adres op. Zie: Universiteit van Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, Coll. Oude handschriften: Manuscript, inv.nr 1Bc (Opgaaf van woonplaats en enige mededelingen betreffende J. Andriessen, afkomstig uit de coll. P.A. Diederichs).

55. GAA, Arch.5012, inv.nr 3.

56. Zie: bijlage VIA.

57. Van Coppenaar (1827, p.103) weet zelfs de exacte datum 23 juli 1754 te vermelden.

58. Oud Holland 3 (1885), p.142.

59. Thieme/Becker 1907-1950, dl.X, p.467.

60. Van Gool 1750-1751, dl.I, p.243-248.

61. Timmers 1942, p.17.

62. Door Raspe wordt in Thieme/Becker (1907-1950, dl.X, p.467) medegedeeld dat Ottmar in Mainz hofschilder is geweest. Van Gool (zie noot 60) beweert echter dat hij dit aanbod beleefd van de hand had gewezen, omdat hij liever zijn vrijheid behield dan zich te moeten schikken in het slaafse hofleven.

63. Zie: GAA, NA 9277, Akte nr 28 (dd. 14 februari 1721) betreffende een getuigenverklaring voor notaris Willem Lageman, inzake de diefstal of verwisseling van een wasmand.

64. Zie ook: Obreen 1877-1900, dl. VI, pp.335 en 337.

65. Van Gool (1750-1751, dl.I, pp. 247-248) die het juiste sterfjaar vermeldt, beweert dat Ottmar de Jonge in kommervolle omstandigheden zou zijn overleden. Het is niet met zekerheid te zeggen of dit op waarheid berust. In de archieven van de Amsterdamse Desolate Boedelkamer komt zijn naam niet voor. Raspe (Thieme/Becker 1907-1950, dl.X, p.467) doet Van Gool's mededeling af als een legende omdat Ottmar volgens hem in 1736 in Sint Petersburg is overleden. In 1726 wordt Ottmar de Jonge als graveur vermeld van de academie van St. Petersburg en in 1731 zou hij de vignetten hebben gegraveerd voor het herdenkingsboek van de kroning van Tsarina Anna Iwanowa. In hoeverre de in Sint Petersburg vermelde Ottmar Elliger één en dezelfde persoon is als degene in Amsterdam, zal nader onderzoek moeten uitwijzen. Vader Ottmar was in elk geval op 27 augustus 1731 in Amsterdam aanwezig als getuige bij de doop van Antoni's oudste dochter Maria Christina.

66. Zie: Meischke e.a. 1995, pp.266-267; Jonker & Huijts 1998; Burkom e.a.201, p.99

De door van Van Gool (dl.II, pp.301-302) vermelde schilderijen in het huis van commissaris (Jan Jacob) Vermeeren (1693-1760), Herengracht 205 gingen in 1753 in een brand verloren, waarna Vermeeren het huis volledig herbouwde (Van Houten 1962). Andriessen heeft in 1798 een kamerbehangsel voor dit huis geleverd (bijlage II.30). De opdracht van professor (Willem) Roëll (1700-1775) in het huis Keizersgracht 377 ging door afbraak van het huis in 1938 verloren. Als het al niet eerder heeft moeten wijken tijdens de grondige verbouwing door Willem Straalman in 1769 (Van Houten 1962). Een grondige negentiende-eeuwse renovatie in het huis van burgemeester (Mr. Jan) Graafland (1722-1752) aan de Herengracht, nu 543, wiste bijna alle sporen uit van de achttiende-eeuwse interieurdecoratie. Hiermee verdwenen niet alleen de schilderijen van Elliger, maar ook een plafondstuk van L.F. Dubourg en de behangsels van Isaac de Moucheron. De opdracht aan De Moucheron blijkt uit bewaard gebleven rekeningen van 1743. (Zie: Bijtelaar 1958, pp.106 en 110 en voor de opdracht aan Dubourg: Van Gool 1750-1751, dl.II, p.202). Omdat Elliger en Dubourg in de bovengenoemde rekeningen niet voorkomen, moeten hun schilderijen na 1743 zijn aangebracht. De schilderijen, die Elliger maakte in opdracht van de bewindhebber (Jacob) Alewijn (1714-1761) voor zijn huis Herengracht 520, zijn al vòdr 1928 verdwenen (Voorlopige Lijst 1928, p.225. Zie voor Jacob Alewijn en Herengracht 520: resp. Elias 1903-05, dl.II, pp.817-818 en Bijtelaar 1988).

Hoewel de huizen van de overige genoemde opdrachtgevers, voor zover te traceren, wel de tand des tijds redelijk hebben doorstaan, is niets meer bekend van schilderijen in deze huizen. Deze betreffen de opdrachtgevers: burgemeester (Balthasar) Scott (1672-1741), die omstreeks 1730 Herengracht 480 bewoonde (hier

is een plafond vermoedelijk van de hand van Andries van den Bosch in situ bewaard gebleven; zie De Beyer 2002, p.98); met de schepen Hooft wordt wellicht Gerrit Hooft Gerritsz (1684-1767) bedoeld, die tot 1753 op Herengracht 529 woonde; schepen (Bonaventura) Oetgens van Waveren (1700-1761) was tot 1758 eigenaar het Huis Sweedenrijk, Herengracht 462, dat nadien in handen kwam van Gerrit Braamcamp (zie ook bijlage II.73); de heer van Vreeland, betreft Gerrit Hooft Daniëlsz (1713-1750), die tot 1747 op Herengracht 507 woonde, waarna het betrokken werd door zijn broer Hendrik Hooft Daniëlsz (zie ook bijlage II.37); de Heer van Eemnes, is naar alle waarschijnlijkheid Cornelis Hasselaer (1676-1737), die in 1732 Keizersgracht 632 aankocht (zie GAA, Kw. B5/378), waar hij tot zijn dood bleef wonen; de Heer Mr. Ten Hooven, Heere van Renouwen, betreft Melchior ten Hoove (1682-1740), die niet op Keizersgracht 672 (Huize van Loon) woonde, zoals Elias (1903-05, dl.II, p.928) vermeldt, maar in het huis ernaast, nr 670.

Bij al deze opdrachtgevers geldt dat als ingang gebruik is gemaakt van Oldewelt 1945. Bij de Herengrachtbewoners zijn de gegevens geverifieerd aan de hand van: Vier Eeuwen Herengracht 1976.

67. Staring 1958, p.74, afb.5.

68. Zie voor de geschiedenis van Keizersgracht 269: Paget 1960 en voor de familierelatie met de bewoners van Herengracht 284: Meischke e.a. 1995, p.262. Na de dood van Hillegonda Rutgers in 1743 erfden Jan van Mekeren en Hillegonda Rutgers Herengracht 284.

69. Zie voor de behangsels: Tulleners 1988, pp.77-79.

70. Het huis was toen in bezit van Abraham Mylius die het huis in 1752 grondig liet verbouwen. Zie: Voorlopige Lijst 1928, p.371 en Tulleners 1990/2.

71. Veiling Amsterdam (F.Muller), 27-2-1923, No VII. Als afkomstig uit Nieuwe Herengracht 199. Eerder bij Muller geveild op 12-5-1922, No.1155 (zonder herkomstvermelding) en nadien op de veiling F.J.E. Horstman 19/21-11-1929 (zonder herkomstvermelding). Helaas zijn geen afbeeldingen van de vier deurstukken bekend. Drie van de vier deurstukken waren gesigneerd en gedateerd. Volgens de veilingcatalogus waren ze gevat in gesneden lijstwerk in rococo-stijl. De herkomstvermelding Nieuwe Herengracht 199 berust vermoedelijk op een vergissing. Dit huis werd in 1753 bewoond door Hendrik Buijtenuijt, die het in 1737 had gekocht (GAA, Kw. F5/359 en Arch. 5044, inv.nr 320). Hij was opzichter van het Spijkermagazijn van de Oost-Indische Compagnie. De iconografie van de stukken wijst in de richting van een erudiet persoon en een bestemming voor een bibliotheek. Dat Buijtenuijt in bezit was van een bibliotheek is niet gebleken. Op Nieuwe Herengracht 99 woonde daarentegen de Verlichtingsfilosoof en politiek-economische denker Isaac de Pinto, die Jacob de Wit in 1754 een *Allegorie op het schrijven van de (joodse) geschiedenis* liet schilderen ten behoeve van zijn bibliotheek. Zie: Te Rijdt 1995. Mede gezien de overeenkomstige datering van de vier deurstukken van Elliger lijkt het waarschijnlijker dat ze boven de vier dubbele deuren in de bibliotheek van de heer De Pinto hebben gehangen. Het stuk van De Wit is al in de achttiende eeuw uit het pand verdwenen, de deurstukken van Elliger waren blijkens een interieurfoto van de bibliotheek nog omstreeks 1900 in het huis aanwezig (Coll. RDMZ), helaas zijn hierop alleen de contouren van de rococo lijsten zichtbaar.

72. Zantkuijl 1993, p.491A als niet gesigneerd en gedateerd. Deze gegevens kwamen naar voren tijdens de restauratie van het plafond in 1997.

73. Een in Stroommarkt 1 te Deventer aangetroffen schoorsteenstuk is eveneens toe te schrijven aan Elliger. Zie voor dit schoorsteenstuk: Ter Kuile 1964, p.84 (als anoniem).

74. Zie: Haslinghuis 1917 en Cat. Museum Leiden 1983, nrs 89-91. Ontwerp voor dit plafond is aanwezig in RPK, inv.nr A3154. Zie hierover: Van Tatenhove 1989/1.

75. RAL: Familiearchief Van Eys, Grootboek D en losse rekeningen 1739. In dit archief is ook de correspondentie over deze opdracht te vinden.

76. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.54.

77. Voorlopige Lijst 1921, p.134 en Schoots-Timmerman & Zenhorst 1996, pp.17-18 (afb.3).
78. Oldewelt 1945; Wijk 56, verp.nr 3348 → kl.nr 147 → Buurt CC, nr 546 → 783.
79. Voor deze vergelijking is gebruik gemaakt van de door Bille (1961, p.201) uit het Kohier van 1742 geselecteerde lijst van fijnschilders.
80. Amsterdamse Courant 4 januari 1744 (No.2): "Anthoni Elliger adverteerd, als dat t.z.h. op de Princegragt tussch. de Spiegel- en Leydsestr. tot Amst., door hem en in zijn directie geschildert en gefabriceert werden, Magnifique Kamer-Behangsels, in Olijverf geschildert, met de bestendige couleuren, op swaer gepluurt doek, waer voor men verkieze kan so anthique als moderne Historien, zinnebeelden of Poetische Verbeeldingen, in Magnifique gebouwen of Landschappen, tot een Daelder d'El, dewelke verre overtreffen, die ofte sogenaemde Duitsche Behangsels, en andere meer, van 3 en 4 gulden d'El".
81. GAA, Arch. 5072, inv.nr 901, doss. 1303 (dd. 31-12-1761) en idem, inv.nr 906, doss. 1600 (dd.10-10-1774). De tweede keer waren de schulden minder. Deze hadden te maken met het faillissement van de in 1771 opgerichte *Assurantie Maatschappij*, waarvan Swam directeur was. Door deze affaire moest hij zelfs voor het gerecht van het Hof van Holland verschijnen. Desalniettemin liepen de zaken bij de Desolate Boedelkamer beide keren met een sisser af, omdat er een schikking werd getroffen.
82. Andriessen was op deze veiling aanwezig. Zie: bijlageV, Lugt-nr 2383.
83. GAA, Bibliotheek F/Swam, G. (fotoreproductie van de originele brief).
84. [Gerard Swam], Deductie van Gerard Swam Als directeur van de Assurantie Sociëteit te Amsterdam. [Amsterdam 1775].
85. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.54.
86. Staring 1958, p.15.
87. Zie noot 80.
88. Van Gool 1750-1751, dl.II, p.303.
89. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.55.
90. Handschrift 1818: van 1759-1760 en volgens Van Coppenaar (1827, p.103) was dat van 28 maart 1759 tot 26 april 1760. Aangezien volgens deze bron de leertijd bij Elliger afliep op 5 september 1758 zou Andriessen een paar maanden geen leermeester hebben gehad.
91. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, pp.24-25.
92. Zoals in 1731 het portret van de regenten van het Stads-Ambachtskinderhuis (thans in de Coll. van de Fundatie van Renswoude) en in 1744 het portret van Jan Gerritsz. Kuijper, alias Jan Practiseer. Zie voor het laatstgenoemde: Bock 1989.
93. Barbara werd begraven vanuit een huis aan de Herengracht bij de Oude Leliegracht. Een tweede dochtertje was reeds in december 1733 twee maanden na de geboorte vanuit hetzelfde huis begraven.
94. Het is niet bekend wanneer dochter Catharina Barbara is overleden. Volgens Van Eijnden & Van der Willigen (1816-1840, dl.II, p.25) leefde zij nog toen Jan Maurits in 1772 overleed. Van Eijnden & Van der Willigen beweren dat Julius Quinkhard op 40-jarige leeftijd stierf, hierdoor blijft men hardnekkig 1776 als zijn sterfjaar vermelden (zie b.v: Cat.tent. Mineapolis etc. 1971-1972, pp.83-84 en Laurentius e.a. 1980, pp.172-174). Hij werd

echter op 30 mei 1795 begraven op het Karthuizerkerkhof vanuit een huis aan de Tuinstraat. Staring had hier al eerder op geweest (zie o.a: Staring 1964, p.1517).

95. Oldewelt 1945; Wijk 30, verpondingsnr 5263. Zie ook Vier eeuwen Herengracht 1976, p.239.

96. Respectievelijk in 1732, 1737 en 1744. Alle drie werken in bruikleen van de stad Amsterdam aan het Rijksmuseum (resp. inv.nrs C81, C82 en C83). Zie: Catalogus Rijksmuseum 1976. Zie ook: Haak 1972, pp.32-35.

97. Van Gool 1750-51, dl.II, p.131.

98. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.24.

99. Van Gool 1750-51, dl.II, p.132.

100. Lottman 1984, p.143.

101. Staring 1958, pp.103-104, Knolle 1979, p.3 en Ploos van Amstel 1980, p.103.

102. Zie: Niemeijer 1958.

103. Bredius 1915-1922, dl.IV, p.1421.

104. Veiling verzameling Mr. Johan van der Marck, Amsterdam 25 augustus 1773, No.405. Omschreven als: "Dezelve [Dalens] is verbeeld, zittende aan een tafel met twee boeken voor hem leggende; hebbende een Tekening in de hand, op de Schilders-ezel staat een landschap" [...] "hoog 11 breed 13 duim" en werd voor f 5.- verkocht aan Yver.

105. Niemeijer 1973, p.91.

106. Zie: Niemeijer 1964.

107. Mogelijk bestaat er wat betreft de Rembrandt een verband met de twee krijttekeningen die Quinkhard in 1747 maakte naar de twee portretten van Rembrandt uit 1636 die zich nu in de verzameling van de Vorst van Liechtenstein bevinden. Zie: Hofstede de Groot 1907-1928, dl.VI, p.328-329 (nr 786) en p.366 (nr 885).

108. Het betreft een brief van Dubourg aan Carolina Louise Markgravin van Baden. Bille 1961, p.172. Daar er niet naar een gespecificeerde correspondentie wordt verwezen, is de brief vermoedelijk niet gedateerd.

109. Van Eeghen 1973, p.131.

110. Bille 1961, p.147. Zie ook: Van Eeghen 1951, pp.139-140.

111. Van Nierop 1938, p.140, n.5.

112. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, pp.24-25.

113. Volgens het ledenboek van de Stadstekenacademie, waarvan Otten Husly in 1758 lid werd, waren J. van der Schley en J.M. Quinkhard zijn leermeesters. GAA, Arch. 265, inv.nr 43A.

114. Zie: GAA, Arch. 265, inv.nr 43A. Het gaat om de volgende leerlingen (tenzij anders vermeld zijn ze in Amsterdam geboren): Wijnand Akker (geb.12-9-1747, lid SA 10-10-1767), Gerrit Dijkhoff (geb. 17-9-1749, lid SA 1767 tot 1769, in 1776 poorter van A. als schilder), Johannes Justus Hentze (geb. te Hagen 3-9-1751, lid SA 1769 tot 1775), Martin Houtman (geb. te Nieuwersluis 28-1-1746, lid SA 1761-1773), Cornelis Wever (geb. 11-11-1748, lid SA 1766-1783, poorter van A. in 1777 als kunstschilder) en Christiaan Wellan (geb. 27-12-1752, lid SA 1769-1773, poorter van A. in 1785 zonder vermelding van beroep). Alleen Cornelis Wever vindt men zowel bij

Thieme/Becker (1907-1950, dl.35, p.465) als bij Scheen (1981, p.588) vermeld. Het RMA bezit een 1771 gedateerd portret van Quinkhard door Cornelis Wever (inv.nr A 1531).

115. Van Coppelaar 1827, p.103: "Schmidt en onze Andriessen vonden hunne onderneming, welke destijds een ruim bestaan gaf, niet onbeloofd, daar zij door hunnen voormaligen meester ten sterkste aanbevolen werden, waardoor zij, zoo binnen als buiten 's lands, kamersieraden en zaalstukken vervaardigden."

Zie ook Van Eijnden en van der Willigen 1826-1840, dl.III, p.6.

116. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.III, pp.19-21. Hij was een zoon van de Lutherse schilder en glazenmaker Johan Pieter Mertens (deze wordt onder meer in 1778 in de kasboeken van de Lutherse kerk als glazenmaker genoemd in verband met de verbouwing van het huis van Ds. Alberti aan het Spui. GAA, Arch. 213, inv.nr 878, fol.220; zie ook: bijlage II.1). Johannes Cornelis huwde in 1773 met de 24-jarige Catharina Stahl. Op 18 februari 1774 werd hij poorter als glazenmaker en schilder. Tussen 1774 en 1784 kwamen uit het huwelijk vier kinderen voort. Zijn tweede echtgenote Ha. Janszen wordt afgebeeld op zijn zelfportret met familie (RPK, inv.nr A 192). Dit huwelijk heeft vermoedelijk in Utrecht plaatsgevonden.

117. Van Eijnden & Van der Willigen (1816-1840, dl.II, pp.288-289) vermelden niet zijn leermeesters. We kennen deze alleen uit het inschrijfboek van de Stadstekenacademie, waar hij zich in 1759 inschreef. GAA, Arch. 265, inv.nr 43A, fol.1.

118. Thieme/Becker 1907-1950, dl.XXXV, p.79.

119. Zie resp: Sluijter-Seijffert 1976, p.35 e.v. en Grijzenhout 1989, pp.135-159.

120. Volgens de Voorloopige Lijst (1928, p.230) bevonden zich in Herengracht 597-603 vier 1786 gedateerde grisailles die afkomstig waren uit het ter plaatse afgebroken huis, ze verbeelden Justitia, Kunst en Wetenschappen, Waakzaamheid en Handel. Deze behoren nu tot de collectie van het historisch archief van de ABN-Amro bank te Amsterdam. Verder verscheen er op de veiling New York (Sotheby's) 26 mei 2005 (nr 134) een 1793 gedateerd decoratiestuk van zijn hand dat bestond uit een cameo-imitatie met Ceres omgeven door een kandelabermotief.

121. Lottman 1984, p.441 en Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.289. Volgens de laatstgenoemde zou deze rede zelfs in druk zijn uitgebracht.

122. Waldorp ging op 30 augustus 1776 in ondertrouw met Elisabeth van der Horst, weduwe van Abel de Zaaier. Zie voor zijn lidmaatschap van het gilde en opzegging: GAA, rch. 366, resp. inv.nrs 1405 en 1407.

123. Grijzenhout 1984, p.11.

124. Handschrift 1818.

125. Zie voor de schilderijen: Van der Goes 1987, pp.46, 63-64 en voor de ontwerpen: Catalogus Leiden 1983, nrs 82a-c en Fock 2001, pp.296-297.

126. Zie: Carasso 1989, p.209, afb.6.

127. Offerhaus 1979, p.74.

128. Sluijter-Seijffert 1976, pp.37 en 39.

129. Zie voor Troost van Groenendoelen: Dudok van Heel 1972/2.

130. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1740, dl.III, p.12.

131. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.III, pp.6-9. Zie voor de relaties van de ouders met het Amsterdamse toneel: Dudok van Heel 1970, pp.123-124. Verder wordt Izaak Schmidt in 1803 genoemd als

opziener van de Remonstrantse Kerk, zie: Ringeling 1968, p.119. Schmidt was eveneens goed bevriend met Jacob Cats. In 1778 en 1780 was Cats tezamen met zijn vrouw Anna Hemmen getuige bij de doop van de dochters van Schmidt.

132. GAA, Arch. 265, inv.nr 43. Zie over de Amsterdamse stadstekenacademie in het algemeen: Knolle 1979 en Ploos van Amstel 1980, pp.103-104.

133. Zie: Knolle 1979, pp.19-20 en Offerhaus 1979, pp.61-65. De prentwerken betreffen: J.Episcopus (= Jan de Bisschop), *Signorum Veterum Icones* [ca. 1650] en François Perrier, *Icones et segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae exstant delineata atque in acre incisa*, Parijs 1638.

134. Zie over deze prent: Niemeijer 1962, nr 35.

135. Al deze voorstudies zijn afkomstig uit de Atlas Dreesmann en bevinden zich nu in de collectie van het GAA. Zie: Verzameling Dreesmann 1949, dl. II, afdeeling XXIX, nr 945/1-19.

136. Handschrift 1818.

137. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.203.

138. Zie over beide tekeningen o.m.: Cat.tent. Haarlem 1997, pp.15-16 en Van Gelder 2000.

139. Ploos van Amstel 1980, p.103, noot 4.

140. Handschrift 1818.

141. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.38.

142. Zie: Niemeijer 1987 die de bladen nog als werk van Andriessen ziet en Bakker e.a. (1989, nr 251) die deze toeschrijving steekhoudend van de hand wijzen.

143. Catalogus Amsterdam 1999, nrs 222-234. Daar een van de veertien studies wordt toegeschreven aan Johannes Ziesenis is deze niet opgenomen omdat hij geboren is na 1745 en dus buiten het bereik van de catalogus valt. Zie over de figuurstudies van *Pax* ook: Te Rijdt 1994/2, pp.5-6. Te Rijdt en Bakker e.a. (1989, p.246) vermelden dat zich onder de tekeningen één bevindt waarop Jurriaan Andriessen als zitter is afgebeeld, hiervan is mij het bestaan niet duidelijk geworden. In de Catalogus Amsterdam 1999 wordt hier geen melding van gemaakt.

144. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, pp.314-316.

145. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.374. Dat er meer banden tussen Andriessen en de Kobells bestonden blijkt uit het gegeven dat Andriessen een portret gemaakt heeft van Hendriks broer Jan. Het is helaas met de brand van het museum Boijmans in Rotterdam verloren gegaan. Zie: Knoef 1943, p.15.

146. Nomsz 1796, p.7 en Buijnsters-Smets 1985, p.130.

147. Laurentius e.a. 1980, nr 60 (p.281), Niemeijer 1987, p.262 en Bakker e.a. 1989, p.231 (cat.nr 229).

148. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.III, pp. 6 en 12.

149. Handschrift 1818.

150. Zie ook: Catalogus Amsterdam 1999, nr 9.

151. Bakker e.a. 1989, cat.nr 251g.

152. Hendrik van Etten was op 31 augustus 1770 in ondertrouw gegaan met de uit Steenwijk afkomstige Dorothea Sparo. Hun enige dochter Anna Maria Adriana werd op 19 juni 1771 gedoopt. Dorothea hertrouwde als weduwe in 1777 met Petrus Jacobus Grasso.
153. Kramm 1857-1861, dl.I, p.17. Zie ook: Van Hall 1963, p.4 (nr 2).
154. Van Swigchem 1965, p.324 en Lottman 1977, p.140.
155. Van Swigchem 1965, p.324 en Meischke e.a. 1995, p.84.
156. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.III, p.83. Zie ook: Van Swigchem 1965, p.324.
157. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.III, p.229 en Van Swigchem 1965, p.234
158. Nieuwe Nederlandsche Jaerboeken, Leiden 1766, p.368.
159. GAA, Arch. 265, inv.nr 1, fol.27. Zie ook Offerhaus 1979, pp.45, 69 (noot 9) en 74. De tekening is gesigneerd r.o. "J. Andriessen". Opschriften: r.o. "den 8 Feb. 1766 / A. Ziezenis directeur / J.A."; b. "1^{ste} Prys 1766" en "Primum praemium / Jurriaan Andriessen / datum Amstelaedami A MDCCLXVI".
160. Nieuwe Nederlandsche Jaerboeken 1766, p.379.
161. Otten Husly 1766. Zie ook: Offerhaus 1979, p.45.
162. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.289.
163. Achter in het werk stond geschreven: *Primum Praemium Jurriaan Andriessen datum Amstelaedami A MDCCLVI*. Zie: GAA, Arch. 265, inv.nr 1, fol. 27.
164. GAA, Arch. 366, inv.nrs 1405 en 1412, fol.89 verso. Op 16 december 1766 had hij zich in het poorterboek laten inschrijven (deel 24, nr 5).
165. Handschrift 1818.
166. Op 6 december 1980 werd er bij Sotheby's Park Bernet te New York een arcadisch landschap op naam van Gerard Hoet (nr 97) aangeboden, dat echter zowel op grond van de compositie, de weergave van de figuren als de wijze waarop de bomen zijn weergegeven vrijwel zeker aan Andriessen is toe te schrijven. Het doek had een afmeting van 51,5 x 44,5 cm. Op 14-12-1989 werd te Parijs bij Drouot (Etude Tajan) een arcadisch landschap geveild onder nr 6 (doek, 37 x 29 cm). Dit landschapje werd wel als een Jurriaan Andriessen aangeboden. In de catalogus wordt echter niet duidelijk of het om een gesigneerd werk gaat, de toeschrijving lijkt wel steekhoudend. Verder stuitte Sabine Graft-Giepmans van het RKD op een klein Hollands landschapje in olieverf op paneel (21 x 25 cm.) in de collectie Smidt van Gelder (inv.nr Sm 977) te Antwerpen. Zie: Graft-Giepmans 2006, nr 19.
167. Tenzij anders vermeld zijn de gegevens over de Schouwburg van 1774 ontleend aan: Sluijter-Seijffert 1976.
168. GAA, Arch. 5040, inv.nr 30, pp.72-73 (zie ook: GAA, Arch. 267, inv.nr 2 (notulen vergadering 29 januari 1774).
169. GAA, Arch. 5040, inv.nr 30, pp.80-81.
170. Onder de tekeningen van Andriessen in het Rijksprentenkabinet bevindt zich een blad met zes opties voor fragmenten van klassieke bouwwerken, die gezien de gelijkvormigheid van de elementen zes opties kunnen betreffen voor een toneel decor (RPK, inv.nr 00:1111 (J. Andriessen, doos B-formaat), 156 x 488 mm, pen in grijs, gewassen in kleuren). Het is echter niet duidelijk of deze verband houden met de Amsterdamse decors van 1774.

171. Niemeijer 1990, pp. 8 en 106.
172. Buijnsters-Smets 1979-1980, p.246 en Dekkers 1984, p.34.
173. GAA, Arch. 5040, inv.nr. 30, pp.97-98.
174. De tekeningen zijn afkomstig uit T. Fitzroy Phillips Fenwick collection. Zie: Catalogus Cheltenham 1935, p.174, nrs 1-2.
175. Catalogus Haarlem 2004, pp.53-54 (nrs 2-3).
176. Wenen, Grafische Sammlung Albertina, Portefeuille H 15, inv.nrs 8746 en 8747. Beide: Ondertekening in potlood, pen in grijs en bruin, gewassen in kleuren; 351 x 272 mm. Zie ook: Wurzbach 1906-1911. dl.I, p.14 en Cat.tent. Haarlem 1989, p.194.
177. Zie: Veiling New York (Christie's) 13-1-1993, nr 126.
178. Veiling Amsterdam (Van Pappelham & Schouten), 11-6-1889, nr 287. Deze tekeningen, beide gedateerd 1794, hadden dezelfde afmetingen (420 x 330 mm) als de in 1993 geveilde tekening (zie noot 177).
179. Veilingen Amsterdam: 14-4-1777 (Coll. Nic. Nieuhoff), Kunstboek G, No.556 en 557, "Twee arcadische landschappen...."; 14-3-1791 (Coll. Jan van Dijk), Kunstboek G, nr 41, "Twee stuks capitaale arkadische landschappen ..."; 13-12-1802 (Coll. Jacobus Lauwers), Kunstboek D, No.2, "Een arcadiesch landschap met offerhande voor een prachtige tempel, verbeeldende een avondstond" en Kunstboek G, No. 1 "Een arcadiesch landschap, zynde een Morgenstond, gestoffeerd met een Offerhande 1795"; 12-12-1803 (Coll. Arnoud de Lange), Kunstboek A, No.18, "Arcadisch landschap met offerande aan Apollo"; 14-3-1808 (Coll. Philips Willen Kops), Kunstboek D, No.29, "Twee stuks rijke ordonnantiën, zijnde arcadische landschappen, met tempels, gedenkzuilen en stoffage van offerende priesters en andere beelden; 8-4-1805 (Coll. Daniël van Diepen), Kunstboek F, No.12, "Een Egiptisch Landschap, met geboomte, tempels en een meenigte beelden, op de voorgrond een waterplas, verders een bergachtig verschiep" en Kunstboek R, No. 5, "Twee stuks arcadische landschappen met hoog geboomte en beelden"; 24-5-1815 (Coll. J. Kobell), Kunstboek C, No.11, "Twee capitaale rijkgeordonneerde bosch en bergachtige landschappen met prachtige tempels, eerzuilen, fonteinen, altaaren en andere voortreffelijke gebouwen, gestoffeerd met offerende priesters ten offer toetredende maagden en verder stoffage".
- Alle tekeningen werden omschreven als uitgevoerd in sapverwen en met superlatieven als "meesterachtig", "kunstig", "kragtig", "grootsch geordonneerd en kloek behandeld", "zijnde een der capitaalste", "helder en kragtig met coupleuren", "meesterlijk fiks" etc. Als ingang voor deze gegevens is gebruik gemaakt van de collectie veilingexcerpten van Hofstede de Groot op het RKD.
180. Veiling Amsterdam, Coll. Gerard van Nijmegen, 20-3-1809, Kunstboek B, nr 8: "vier stuks kapitaale tekeningen, zijnde landschappen met beelden gestoffeerd, voorstellende de vier elementen, meesterlijk fraai met [sapverwen] behandeld door J. Andriessen". Voor f 41 verkocht aan Jan Schott. Wellicht dezelfde serie als degene op veiling Amsterdam 24-4-1820 (Hagedoorn & Schmidt), Kunstboek P, No.1, "Vier stuks voorstellende de vier elementen".
181. Zie: Cat.tent. Haarlem 1995, nr 54.
182. Zie over deze opdracht: bijlage II.28.
183. Bakker e.a. 1989, nr 246.
184. Zie over Titsingh: Nieuwenhuis 1995 o.m. p.38 (De allegorie is afgebeeld op de cover). Gegevens omtrent het schilderij zijn ontleend aan de inventariskaart van het AHM.
185. Vergl. Cat.tent Haarlem 1989, p.179.

186. Cat.tent. Haarlem 1989, nr 222 en Cat.tent. Amsterdam 1995, p.41.
187. De Bruyn Kops 1965, p.106, afb.29.
188. Cat.tent. Haarlem 1989, nr 223.
189. Van Eeghen 1980, p.128. Zie over het legaat: Marres-Schretlen 1995, pp.158-159.
190. FM nr 4512 + supplement en AvS nr 4458. Zie ook Veiling Amsterdam, Atlas J.W. Wurfbain (F. Muller), 20-11-1899, nr 706 (270 x 410 mm; gekocht door De Vries voor f 22,-).
191. Cat.tent. Amsterdam 1876, nr 121.
192. Buiten de twee afgebeelde betreffen de andere gezichten vanaf het Roeterseiland: Coll. GAA/TA, inv.nr K32-32 en in de collectie Van Eeghen, zie: Bakker e.a. 1989, cat.nrs 232 en 234; Coll. KOG, Atlas Amsterdam, Portefeuille 11, nr 263 en Portefeuille 23, nrs 444 t/m 448; Haarlem, Teylers Museum, inv.nr V51 (Catalogus Haarlem 2004, p.53 (nr 1).
193. Coll. GAA/TA, inv.nr K21-22 (Muidersgracht met de Muiderspoort en de Plantage, 1793), M26-28 (Gezicht in de Plantage na de Kadijk), K3-10 (Weesperpoort), Dr. XVI-644 (gezicht langs de Schans op de Weesper en Utrechtse poorten, 1793) en in de Verzameling Van Eeghen, zie: Bakker e.a. 1989, cat.nr 235 (de Plantage Muidersgracht bij het Roeterseiland, 1791) en coll. KOG, Atlas Amsterdam, portefeuille 11, nrs 259 en 262 en idem, in de Verzameling Van Eck, doos VII, inv.nr W:XXIV-534 (Het bos bij de Muiderspoort).
194. Veiling Amsterdam, 29-10-1821, Kunstboek D, No.41, "Gezigt in het Haagse Bosch".
195. Zie: Krol 1987, p.37 (afb.11.)
196. Zie ook: Cat.tent. Mineapolis etc. 1971-1972, nr 1 en Cat.tent. Amsterdam 1997, nr 13. Op de veiling van Jacobus Lauwers (13-12-1802, Omslag C, nr 12) werd ook een gezicht te Doornwaard aangeboden. Deze was volgens de omschrijving met "Beeldjes en een Hessekar" gestoffeerd en kan daarom niet dezelfde zijn als dit 1780 gedateerde blad. De Lauwers tekening verscheen naderhand op de veilingen Engelberts (Amsterdam, 14-12-1807, Kunstboek A, nr 33) en Van Heijnen en Helmolt (Amsterdam, 10-4-1810, Kunstboek E, nr 45). Onder de tekeningen van de veiling van de dagboekbladen van Christiaan (Veiling Amsterdam 1903, nr 484) verscheen nog een derde tekening bij Doorwerth, eveneens uit 1780. Volgens de catalogus verbeeldde deze twee jagers op de voorgrond en een vrachtwagen met vier paarden die tegen een berg oprijdt.
197. AVK, inv.nr K 4044. Pen en penseel in grijs, gewassen in kleuren; 134 x 182 mm. Opschrift: "Herberg te Overveen aan 't Bruggetje". Het rechthuis te Overveen was toen in gebruik als herberg (zie hierover ook: Sliggers 1995, p.44).
198. Veiling Amsterdam (Sotheby's), 2-11-2002, nr 165: Zwart krijt en penseel in kleuren op blauw papier; 253 x 186 mm. Verso: "Te Hillegom voor de Buytenplaats Treslong 24.5.1789" / "J. Andriessen ad.viv.del.". Zie ook: Cat.tent. Zaltbommel 1978, nr 12. Andere twee gezichten in AVK, inv.nr K 3531; penseel in grijs, gewassen in kleuren; 154 x 181 mm. Opschrift: "Agter de Buytenplaats Treslong / te Hillegom, Ziende op de / Haarlemmermeer / 8 24/5 9" en idem, inv.nr K 3530; penseel in gewassen in grijs en groen; 157 x 200 mm. Opschrift: "tusschen Hillegom en de Vaart / 1789 / 24 meij".
199. AVK, inv.nr K 3532; zwart en wit krijt op lichtblauw papier; 239 x 278 mm. Opschrift: "het Boerenhuijs op de / Buyteplaats Treslong te Hillegom / 8 3/8 9". AVK: inv.nr K 3534; zwart en wit krijt op blauw papier; 234 x 295 mm. Opschrift: "op de weg van Hillegom na de Haarlemmermeer / 8 3/8 9". AVK, inv.nr K 3533; zwart en wit krijt op blauw papier; 249 x 318 mm. Opschrift: "op de duijnen bij Hillegom / 8 3/8 9".
200. Hulkenberg 1972/2, t.o. nr 57. Zie ook: bijlage VII.

201. Het kan niet Hester Clifford (1766-1826) zijn die gehuwd was met mr. Gijsbert Karel van Hogendorp (1762-1834), want zij bewoonden de van haar vader geërfde ridderhofstad Adrichem buiten Beverwijk (Zie Elias 1903-1905, pp.885-886 en NNBW, dl.II, klm 587-588). Het is evenmin Margaretha Johanna Munter (1752-1803), echtgenote van Diederik Johan François van Hogendorp (1754-1803). Voordat deze eigenaar werd van het Kasteel te Tilburg, was hij van 1780-1794 eigenaar van de hofstede Spiegelenburg onder Bloemendaal (Zie: Elias 1903-1905, p.695 en NNBW X, klm 377). Mogelijk gaat het om de derde echtgenote van Diderick Johan van Hogendorp (1731-1789), Judith Magdalena Testart met wie hij een jaar voor zijn dood nog was getrouwd. Het is echter niet bekend welke buitenplaats zij bewoonde (Zie: Elias 1903-1905, p.675).
202. Van Eeghen 1983/1, p.88 en Kurtz 1943.
203. Zie ook: Niemeijer 1990, nr 5.
204. AVK, inv.nr M53-3679, zwart krijt op lichtbruin getint papier; 286 x 402 mm. Opschrift verso: "aan d. geleerde man bij Bennebroek / boven haarlem den 14 augustus 1803".
205. AVK, inv.nr K 3683, penseel in bruin, gewassen in kleuren; 144 x 194 mm. Opschrift verso: "de Plaats agter de Herberg de geleerde man".
206. AVK, inv.nr K 3247, zwart krijt, gewassen in groen en bruin, 191 x 317 mm. Opschrift verso: "gezig aan 't Spaarne tegenover den Hout"; idem, inv.nr K 3261, zwart krijt, gewassen in groen en bruin, 194 x 318 mm. Opschrift verso: "gezig aan 't Sparen / ziende op de Galg..."; idem, inv.nr K 53/2613, penseel in bruin, gewassen in kleuren, wit gehoogd, 201 x 185 mm. Verso: schets van een laan in het bos. Opschrift: "in den Hout". Verder werd op een gezicht in de Heerweg bij Haarlem verkocht op de veiling van Van Diepen, Amsterdam 8 april 1805, Kunstboek R, No.4 (verkocht aan Yver voor f 5,10).
207. Van der Wijck 1982, p.309 en Tromp 1987, p.92.
208. Zie: Jaarverslag Paleis Het Loo, Nationaal Museum 1997, p.43, nr 26.
209. Veiling Amsterdam (D.C. Meijer), 12/14-12-1910, nr 1176.
210. Veiling Amsterdam, 27 februari 1804, Kunstboek G, nr 22. Omschrijving: "Deeze capitaale Teekening, verbeeld een Gezicht aan den Laage-Vuurst, langs de Ridderhofstad Drakestein naar 't Dorp ziende, zonachtig met sapverwen door J. Andriessen". Daarnaast bevindt zich in een particuliere collectie in Duitsland een gezicht in een boereninterieur dat aan Andriessen is toe te schrijven. Volgens het opschrift is het "ad vivum" getekend op de "ridderhofstad Drakesteyne".
211. Van der AA 1839-1851, dl.IV, p.417.
212. Zie over Beekhuizen: Van der Wijck 1982, pp.258-267 en Mehtens 1987.
213. Zie: bijlage II.16.
214. Zie noot 196.
215. Pedigree van de tekening bij de Buthe: Veiling O'Byrne e.a., Londen (Christie's), 1-5-1962, No.134; Veiling Clifford Duits e.a., Londen (Christie's), 2-6-1970, No.8; Veiling Erich Alport e.a., Londen (Christie's), 4-7-1972, No.217 → part. coll. → 2000 Amsterdam, Kunsthandel Johan Bosch van Rosenthal → 2001 Parijs, Fondation Custodia.
216. Bakker e.a. 1989, nr 375.

217. De tweede tekening: *Gezicht van de dijk bij Den Helder*. Potlood, penseel in grijs, gewassen in kleuren; 135 x 195 mm. Verso: "Gezicht vande Wierdijk na het Nieuwe Diep- Kijkduin, de Helder ende Noordzee, 24/5/09". RANH, inv.nr Den Helder 027.

218. GAA/TA, inv.nr K 30-33, potlood, pen in grijs en bruin gewassen in kleuren, 147 x 195 mm. Opschrift verso: "De vuurtoren bij duurgedam 24 Apr. 1796 / maandag drie uren".

219. Zie ook: Niemeijer 1990, nr 4. Aan de achterzijde is een landschap weergegeven van een hengelaar aan de bocht van een vaart. Met opschrift: "den opgang na de hogendyk 1785".

220. Veiling Mme de B. e.a. Utrecht (Van Huffel), 20 mei 1952, nr 2: "gezicht op 't Huys Doorn", gedateerd 1799; 150 x 200 mm.

221. Andere tekening bij de herberg de Gaasp; Amersfoort, Museum Flehite, inv.nrs: AC XII 21/2. Zwart krijt, penseel in grijs, gewassen in kleuren; 180 x 145 mm. Opschrift verso: "de herberg / aan de Gaasp".

222. Zoals: 1) "Een Gezigtje bij Hillegom" op Veiling Amsterdam 22-12-1817 (Coll. Van der Schleij en Daniël Dupré), Omslag I, No.2.

- 2) "Een gezigt op het Werkhuis te Amsterdam", op Veiling Amsterdam (Van Heijnen en Helmolt), Kunstboek E, No.46.

- 3) "Een Wintertje zijnde een gezigt op het Roeterseiland" op Veiling Amsterdam, 13-12-1802 (Coll. J. Lauwers), Kunstboek G. No. 25.

- 4) "Gezicht van den Dyk te Buyksloot, over de Trekvaart, naar het Y te zien", op Veiling Amsterdam, 8-3-1805 (Coll. Daniël van Diepen), Kunstboek H, No. 28;

- 5) "Een Gezichtje in de Plantagie na de Kadyk te Amsterdam" op dezelfde veiling, Kunstboek N, No. 40

- 6) "Een gezigt te Rhenen", op Veiling Amsterdam, 22-3-1813, Kunstboek B, No. 95.

- 7) "Perspective d'un chemin conduisant à une maison de campagne de Hollande", op Veiling Parijs, 25-4-1803, No.251.

- 8) "Gesigt in de Plantagie te Amsterdam", op Veiling Amsterdam, 10-3-1817 (Coll. Bern. de Bosch), Kunstboek E. No. 42.

Voor meer gegevens zie ook de noten: nrs. 193, 195 en 209.

223. GAA, Arch. 265, inv.nr 1, fol.110-111.

224. Tenzij anders vermeld zijn de gegevens over de vrijheidsbomen in Amsterdam ontleend aan Grijzenhout 1989, pp.131-135.

225. GAA, Arch. 5040, inv.nr 91 (6 februari 1795, nr 80).

226. GAA, Arch. 5040, inv.nr 91 (6 februari 1795, nr 82).

227. GAA, Arch. 5040, inv.nr 91 (25 mei 1795, nr 5).

228. GAA, Arch. 5040, inv.nr 91 (4 juni 1795, nr 16).

229. Groot Woordenboek der Nederlandsche Taal, dl. VI, klm. 1454.

230. Zie over chassinetten en illuminaties: Van Swigchem 1963.

231. Grijzenhout 1989, pp.140-159.

232. Van Rijn en Van Ommeren 1895-1933, nr 5321.

233. KOG, Atlas Amsterdam, Portefeuille 78, nrs III en V-XI. Tot de serie behoort ook een blad met een tekening van alle feestdecoraties (nr VIII). Deze vermoedelijk als titelprint vervaardigde tekening wordt niet door Van Rijn

vermeld, maar is mogelijk het ontwerp voor de door Muller onder nr 5413 vermelde prent. Met dank aan mevrouw Caljé die mij op deze tekeningen opmerkzaam maakte.

234. GAA, Arch 5039, inv.nr 625, fol. 249 (dd. 28 oktober 1795). De vierde persoon was Jacobus Louwers. Vreemd genoeg is uit de bronnen niets van zijn betrokkenheid naar voren gekomen, evenmin wordt hij op de bewuste tekeningen vermeld.

235. Meischke e.a. 1995, pp.96-97.

236. RPK, inv.nr 00:963 (album blad 52), Potlood, pen in bruin en grijs, gewassen in grijs, 270 x 160 mm.

237. Beschrijving 1795, p.51.

238. Grijzenhout 1989, p.143.

239. KOG, Atlas Amsterdam, Portefeuille 78, nr Xa.

240. KOG, Atlas Amsterdam, Portefeuille 78, nr VII.

241. De verblijfplaats van deze tekening (AsS 5321, nr 9) is niet bekend.

242. KOG, Atlas Amsterdam, Portefeuille 78, nr VII.

243. KOG, Atlas Amsterdam, Portefeuille 78, nr V.

244. Grijzenhout 1989, p.157.

245. GAA, Arch. 5040, inv.nr 92, pp. 323 en 325. Zie ook: Grijzenhout 1989, p.158.

246. Hofstede de Groot 1907-1928, dl. III (A. van Ostade) nrs 187, 214e, 232g en 233f; dl.V (Ter Borch) nr 54; dl. IX (Berchem) nr 63; dl. IX (Wijnants) nr 555.

247. Laurentius e.a. 1980, p.20.

248. Van Eeghen 1975/1, p.185.

249. Bijlage V, Lugt-nr 2950.

250. Davies 1992, nr 109.

251. Lugt 1938.

252. Bijlage V, Lugt-nr 6031.

253. Zie bijvoorbeeld: Bakker e.a. 1989, nr 248.

254. Bijlage V, Lugt-nrs: 1831, 2349, 3611, 3245, 4688, 5675, 6031, 6107 en 8227.

255. Bijlage V, Lugt-nrs: 2525, 3192, 4939, 5432, 6369, 7430, 7547 en 7570.

256. Bijlage V, Lugt-nrs 2871, 3132, 3453, 4476, 5804, 5949 en 6846.

257. Bijlage V, Lugt-nrs 2525 en 2871.

258. Zie: bijlage V, Lugt-nr 2871, nr 110. Zie ook: Hofstede de Groot 1907-1928, dl. VII (W. van de Velde), nr 118.
259. Bijlage V, resp. Lugt-nrs 4302 en 5478.
260. Zoals de nalatenschappen van: A.H. van Beesten in 1773 (L 2195), L.F. Dubourg in 1776 (L 2473), Jan Punt in 1780 (L 3132), J. Houbraken in 1781 (L 3245), Jan van Dijk in 1791 (L 4688), J. Otten Husly in 1798 (L 5751), J.H. Quinkhard en J. Koller in 1798 (L 5837), J. Lauwers in 1802 (L 6529), Gerard van Nijmegen in 1809 (L 7538).
261. Bijlage V, Lugt-nrs 2383 en 3679.
262. Bijlage V, Lugt-nr 3245.
263. Bijlage V, Lugt-nr 6031, Kunstboeken: G, nr 40; DD, nr 20; II, nr 5; VV, nrs 32-33 DDD, nr 5a; KKK, nrs 15-16.
264. Bijlage V, Lugt-nr 6747, Kunstboek 5, nrs 3, 17 en 18.
265. Bijlage V, Lugt-nr 2950, nr 1 (Graflegging) en nr 2 (Ezechiël).
266. Bijlage V, Lugt-nr 3611, nr 457.
267. Bijlage V, Lugt-nr 2914, nr 3.
268. Bijlage V, Lugt-nr 2915, nrs: 6 (Ter Borch), 9 (Dusart), 15 (Lingelbach). 27 en 28 (Thier). De Ter Borch betreft een *Dame die haar handen wast*. Deze wordt bij Gudlaughson (1960) behandeld onder cat.nr 113s.
269. Bijlage V, Lugt-nr 3852, nrs 116-117 (Thiele), 285 (Lanfranco) en 334 (Reni).
270. Bijlage V, Lugt-nr 3919, nr 3.
271. Zie: Niemeijer 1981, nrs 45-46, 173 en 193 (= Lugt-nr 3932, nrs 55-56, 235 en 263).
272. Bijlage V, Lugt-nr 3932, nrs 138, 155 en 268. Verder kocht Andriessen op deze veiling voor zichzelf nog twee portretten van Van Mierevelt (nrs 214 en 215).
273. Bijlage V, Lugt-nr 3959, Kunstboek F, No. 334-335 (A. Bloemaert), idem, No. 356 (Jan Lievens) en Kunstboek G, No.405 (Theodorus Wilkens).
274. Bijlage V, Lugt-nr 4334, nrs 1 en 11.
275. Schweizerisches Geschlechterbuch 1936, pp.164-169.
276. Dit waren Jean Rudolph Faesch, die op 18 februari 1746 in Amsterdam op 29-jarige leeftijd in ondertrouw was gegaan met Maria Lafreté. Op 8 januari 1747 dopen zij een zoon, Jean David, in de Westerkerk. Getuigen waren Jean David Lafreté en Hélène Marie de Trepsac, die Jean Rudolphs moeder Anna Cleophea Faesch, geboren Hummel, vertegenwoordigde. In 1742 wordt Jean Rudolph vermeld als agent en van 4 oktober 1746 tot 21 november 1749 als resident van Pruisen te Amsterdam. Zie: Schutte 1983, p.368. De ander broer was Johannes Faesch (1725-1768). Deze huwt in 1752 te 's-Gravenhage met Elisabeth de Bruine. Zijn bruid overlijdt te Amsterdam kort na de geboorte van een zoon, genaamd Emanuel die zich later in Basel vestigde en daar in 1777 huwde met Gertrud Beck. Johannes hertrouwde in 1757 met de uit Suriname afkomstige Adriana Elisabeth de Hoiij. In tegenstelling tot Johann Jacob hebben zij zich niet in het Amsterdamse poorterboek ingeschreven.
277. Van Nierop 1925, p.45.

278. Van Eeghen 1983/1, p.110.
279. Falk 1992.
280. Meusel 1779, pp.26-33.
281. Bijlage V, Lugt-nr 2329, nr 32.
282. Burckhardt 1902, pp.29-30.
283. Bijlage V, Lugt-nr 2950, nr 6.
284. Bijlage V, Lugt-nr 2950, nr A 591: "t Pourtret van den schilder Adrianus Stalbert, met zwart kryt,...". Vergelijk Falk 1992, Checklist No. 17.
285. Zie: bijlage V, Lugt-nrs 1719, 1786, 2473, 2564, 2915, 3192, 4292, 4939, 5432, 5994, 6369, 6747, 7430 en 7570.
286. Bijlage V, Lugt-nr 4939. Zie over deze verzameling ook: Van Eeghen 1942, p.55.
287. Bijlage V, Lugt-nr 5432.
288. Bijlage V, Lugt-nr 7430.
289. Bijlage V, Lugt-nr 6747, No. 118.
290. Zie: Van Eeghen 1971.
291. Van Eeghen (1971) vermeldt alleen bij de Dou, de Van Slingelandt en de A. van de Velde de huidige verblijfplaats. Het *Musicerend gezelschap* van Ter Borch bevindt zich in het Art Museum van Cincinnati (zie: Gudlaughson 1960, nr 270, zonder vermelding van de schets van Andriessen). De *Kaartspelers* van De Hooch hangt nu in Buckingham Palace (zie: Sutton 1980, nr 28 die ook de schets vermeldt onder nr 28b). De Staatsgalerie Schleißheim te München is in het bezit van het bewuste landschap van Pijnacker (zie: Harwood, 1988, nr 94A, zonder vermelding van de schets van Andriessen).
292. Hoet & Terwesten 1752-1770, dl.III, p.504 (nr 16).
293. Brière-Misme 1948, p.348.
294. Zie ook: bijlage V, Lugt-nr 5804, nr 67.
295. Het origineel bevindt zich nu in het Städel'sches Kunstinstitut te Frankfurt a.M., inv.nr 1138. Zie: Hofstede de Groot 1907-1928, dl.IV, nr 153 en Catalogus Frankfurt 1995, p.58 en Tafel 149.
296. Zie: Bakker e.a. 1989, nr 251-I.
297. Zie: Sumowski 1983-1994, dl.IV, nr 1747.
298. Roethlisberger & Bok 1993, nr 110.
299. Bijlage V, Lugt-nr 4620. Het anonieme schilderij betrof een *Maria in de Tempel*.
300. Bijlage V, Lugt-nr 5432.
301. Zie over Jan Ekels de Jonge: Knoef 1943, pp. 22-36. Zie ook: Hoofdstuk 1, § 6.

302. Veiling Amsterdam 11 juni 1800, nr 61. Nu: Basel, Kunsthistorisches Museum, inv.nr 1972.1 (in bruikleen van de Fa. Sandioz SA.).
303. Indiana, The Snite Museum of Arts, inv.nr 58-16-2. Zie: Roy 1992, cat.nr P161.
304. Lidmaatschap SA: GAA, Arch. 265, inv.nr 65.
305. Door de huwelijken van de dochters Lucretia en Annewies van Winter kwamen de collecties in de families Six en Van Loon. Het schilderij van Laïresse kwam uiteindelijk in de collectie van dochter Annewies van Winter (1793-1877) die huwde met met Willem van Loon. Na Annewies' overlijden is de collectie Van Loon-Van Winter voor anderhalf miljoen *en bloc* aan de Rothschilds verkocht. Hoewel deze collectie daarna in vijf parten over familie verdeeld werd, hebben de Rothschilds ook delen afgestoten. Zie: Priem 1997, i.h.b. pp.168, 220 en 229.
306. Zie voor Apotheose van Flora: bijlage II.54. Schets naar Slapende Bacchante: RPK, inv.nr 00:998 (album Godefroy, blad 71). Pen in grijs, gewassen in grijs, 100 x 121 mm. Opschrift verso: "Deze Laïresse / verkogt 24 july 1804 bij Roos / voor f 70 / dog daadelijk opgehouden / breed 57 / hoog 74: duijm / den 11 october 1810 in / O.H. Log. / verkogt aan de gruijter voor f 71". Zie voor het schilderij: Roy 1992, cat.nr P.140.
307. RPK, inv.nr 00:1064 (doos IV). Zwart krijt op lichtbruin getint papier, 296 x 215 mm. Opschrift recto: "gedagte / op het origineele schilderij van G. de Laïresse / bij C.S. Roos geveyld 1799, 27 juny en opgehouden / voor f 2825". Zie voor het schilderij: Roy 1992, cat.nr P.8.
308. Snoep 1970, pp.165-172 en afb.16. Zie voor de schilderijen ook: Roy 1992, cat.nr P.75-82.
309. Zie: Cat. T137 (voetnoot 69).
310. Zie over de schetsen en de zaalstukken: Niemeijer 1991 en Wansink 1996.
311. Bijlage V, resp. Lugt-nrs 1722 en 1800.
312. Bijlage V, Lugt-nr 7538.
313. Zie voor aankopen voor Ziezenis: bijlage V, Lugt-nrs 1719, 1752 en 1800 en voor Scheltema, idem, Lugt-nr 4949.
314. Bijlage V, Lugt-nr 7301, nr 156.
315. Bijlage V, Lugt-nr 4805, Kunstboek I.
316. Schets: Particuliere collectie, pen in bruin, gewassen in bruin en blauw, 64 x 56 mm. Opschrift verso: "gedagt / na P. Farinati / De origineele tekening bij / den Hr. J. de Vos". Zie voor de tekening van Farinati: Veiling Amsterdam, 30-10-1833, Kunstboek M, nr 23 (omschreven als: "Martelissatie van een Heilige Vrouw"). Zie voor de schets van Andriessen veiling (nalatenschap Gorissen) Amsterdam (Sotheby's), 1 maart 1994, nr 144.
317. Van Eeghen 1980, p.128.
318. Vergl. Van Eeghen 1983/1, p.46 zie over de dagboeken van Jacob de Vos Wzn.: Koolhaas-Grosfeld 2000 en Koolhaas-Grosfeld 2001.
319. Van Eeghen 1964/1, pp.14-15.
320. Zie: bijlage VIa, Schilderijen No. 7 (voetn.4).
321. Zie: bijlage VIa, nr 26 (voetn.5).

322. Zie: bijlage VI, nr 55 (voetn.)
323. Zie: bijlage VIa, nr 83 (voetn.8).
324. Bijlage V, Lugt-nr 3827, Boeken in octavo No. 342.
325. Immerzeel 1842-1843, dl.I. p.8.
326. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.III, p.13-14.
327. Het gegeven dat Andriessen als leermeester van Isaac Uyttendogaert vermeld wordt, die later werkzaam was als bedrijfsleider bij de Hoornse behangselfabriek, is niet met bronnen te staven. Van Eijnden en Van der Willigen (1816-1840, dl.III, pp.131-132) noemen alleen Geerlig Grijpmoed als diens leermeester.
328. Zie over de hervatting van de reizen naar Italië: Dekkers 1984.
329. Zie over Grandjean: Niemeijer 1974.
330. Zie over Voogd: De Bruyn Kops 1970.
331. Zie over Kuyper: Van der Kooij 1996.
332. Dekkers 1984, pp.27-28.
333. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.III, pp.102.
334. Gerlagh vermeldt hem bij Andriessens biografie in Saur's Lexikon (Band 3, 1992, p.675) abusievelijk als diens leerling. Wellicht heeft dit te maken met een onduidelijkheid in het ledenboek van Stadstekenacademie, waar hij op 4 oktober 1786 werd ingeschreven samen met H. Tork die wel duidelijk als leerling van Andriessen wordt genoemd (GAA, Arch 265, inv.nr 43A).
335. Dit schilderij verbeeldde: "een allegorische voorstelling op de wedervereniging van den alom beroemden, zoo Vlaamsche als Hollandschen Kunstarbeid, tot eene en dezelfde Nederlandsche Kunstschool, onder de hooge bescherming van onzen zo beminden als geëerbiedigden Koning", aldus de omschrijving van de door de Vierde Klasse van de Koninklijk Maatschappij uitgeschreven prijsvraag van 1817. Het stuk van Kamphuysen behoorde niet tot de prijswinnende werken. Zie: Veiling Amsterdam (Christie's), 11 november 1996, nr 68.
336. GAA, Arch 366, inv.nr 1412: Cats: 12-1-1765, 5-7-1766 en 9-5-1767; Van Dreght: 31-1-1761, 24-5-1766, 12-7-1766 en 2-5-1767 Meijer: 11-3-1767 en 15-8-1767; Troost van Groenendoelen; 23-7-1763, 29-9-1764, 26-7-1766 (twee), 31-1-1767, 14-4-1769, 17-1-1770 en 3-11-1770 (zie voor de laatstgenoemde ook: Dudok van Heel 1974, p.28, n.4).
337. GAA, Arch. 366, inv.nr 1412, fol.113 en fol.120.
338. Catalogus Amsterdam 1999, nr 8.
339. GAA, Arch. 366, inv.nr 1414, fol. 198 en 201.
340. GAA, Arch. 213, inv.nr 879. Rekening van Andriessen in inv.nr 885 (dd. 20 maart 1800). Hij ontving hiervoor 269 gulden en 9 stuivers. Het orgel kreeg niet alleen uitwendig een opknapbeurt maar werd ook inwendig grondig onder handen genomen, zoals blijkt het restauratierapport van 3 juni 1799 door de kerkmeesteren aan de gedeputeerde ouderlingen (zie: GAA, Arch. 213, inv.nr 785).

341. GAA/TA, VvE nr 426. Achterin beginnend, 2de blad: "gewerkt aan 't orgel in de Lutherschen Oude Kerk ten dienste van de Heer J. Andriessen. Van Maandag de 16 september 1799 tot woensdag october 2". Zie ook: Bakker e.a. 1989, nr 426.
342. Het is op de Veiling Amsterdam 1903 (nr.1) aangekocht door H.Ph. Gerritsen. Diens verzameling portretten werd in 1939 *en bloc* verworven door het Rijksmuseum. Zie: Cat.tent. Amsterdam 1995, p.8.
343. Hoewel het stuk het signatuur draagt van een C. Hansen wordt het in Catalogus Rijksmuseum 1976 gezien als een eigenhandig werk van Andriessen. Het betreft een geschenk uit 1903 door jkr B.W.F. van Riemsdijck. Vermoedelijk is deze dezelfde als het kleine portretje in crayon dat werd aangeboden op de Veiling Amsterdam 1903 (nr.1) tezamen met het zelfportret nu in het Rijksprentenkabinet.
344. Cat.tent. Haarlem 1989, nr 226. Zie voor een afbeelding van het portret van Perronneau: Saisselin 1963, nr 63.
345. Zie: Zappey 1983, pp.139-140. En voor de brief: ARA, Archief Goldberg, inv.nr 31. Deze brief wordt bij Zappey als bijlage volledig geciteerd.
346. Zie hierover: Gerlagh & Koolhaas 1995, p.91.
347. Jaarboeken 1806-1807, dl.I, p.255.
348. Zie: Van Eeghen 1983/1, pp.92-101.
349. GAA/TA, Doos Fisscher (doos nr 188). Zie: Veiling Arnhem (Notarshuis), 13-9-1983, nr 371. Zie ook: Van Eeghen 1983/1, p.242.
350. Zappey 1983. Zie voor het begeleidend schrijven aldaar, bijlage II.
351. GAA/TA, Doos Fisscher (doos nr 188). Zie: Veiling Arnhem (Notarishuis), 13-9-1983, nr 371. Zie: Van Eeghen 1983/1, p.242.
352. Zie ook: Grijzenhout 1989, p.198, n.8.
353. GAA, Arch. 5040, inv.nr 105.
354. Van Swigchem 1965, pp.228-229 en Grijzenhout 1989, pp.188-190 (afb.145-147).
355. GAA, Arch 5039, inv.nr 636, fol. 47, 114 en 135. Kamphuysen kreeg resp. *f* 600,-, *f* 1225,- en *f* 600,- uitgekeerd.
356. Van Swigchem 1965, p.253.
357. Het enige wat Van der Hart hierover schrijft in de periode 31 juli-30 september is: "aanmerken dat uit hoofde van de thans onder handen zijnde decoratiën en illuminatiën, waarvan het grootste gedeelte mitsgaders ook allen de daartoe betrekkelijk schilderstukken, bij aanbesteding werden gemaakt oorzaak is geweest dat men veele der stadswerken heeft moeten uitstellen". GAA, Arch. 5040, inv.nr 107, art. 6 (pp.156-157).
358. Coll. GAA/TA.
359. GAA, Arch 5039, inv.nr 640, fol. 158. (7 augustus 1806) "Aan J. Andriessen & Zoon op rekening tot aankoop van 1) materialen & 2) arbeidslonen betaalde van het aangenomen schilderwerk behorende tot de decoratiën en illuminatiën breder bij bestek vermeld *f* 2000:-".
360. GAA, Arch. 5039, inv.nr 173f, Post nr. 11. N.B. toen ik dit stuk in juli 2001 voor controle wilde raadplegen was het niet meer in dit dossier aanwezig.

361. GAA/TA, inv.nr K 35-19. Potlood, pen in grijs, penseel kleuren; 191 x 303 mm. Gesigneerd: "J. Andriessen / inv. 1806". Opschrift; recto l.b.: "Zeijlpartij op den Amstel / savonds illumineeren".
362. GAA, Arch. 5040, inv.nr 107, art. 4 (pp.320-321).
363. GAA, Arch. 5040, inv.nr 107, art. 13 (p.326) en GAA, Arch 5039, inv.nr 641, fol. 191.
364. GAA, Arch 5039, inv.nr 641, fol. 31 (dd. 3 maart 1807). Afgezien van de eerder genoemde eerste *f* 2000 waren de tweede t/m de vierde termijn à *f* 1000 reeds uitbetaald op 2 en 17 september en 17 oktober 1806 (GAA, Arch. 5039, inv.nr 640, resp. fol. 177, 191, 218).
365. GAA, Arch 5040, inv.nr 107, rapport 7 (dd. 11 november 1807), art. 2 (p.337 en bijlage bij het dit rapport op p. 349). Zie voor de betaling: GAA, Arch 5039, inv.nr 641, fol. 220.
366. GAA, Arch. 5040, inv.nr 108, pp.44-46, art. 7.
367. Zie ook: Van Swigchem 1965, p.253 (noot 3). Er bestaat nog een tweede ontwerp voor de Zangberg, dat alleen de bovenkant van de rots verbeeld. Deze is van een andere hand dan hetgene dat kan worden toegeschreven aan Jurriaan. Coll. GAA/TA, inv.nr K 157-2, pen en potlood; 287 x 232 mm.
368. De nog uitstaande post van *f* 500 is nooit uitgekeerd. Wel vond er in 1808 een betaling plaats van *f* 1000 op 2 juli en *f* 700 op 15 september. GAA, Arch. 5039, inv.nr 642, fol. 223 en 325.
369. Van Swigchem 1965, p.40.
370. ARA, Arch. Goldberg, inv.nr 72. Zie ook: Zappey 1983, bijlage III.
371. Huisken 1989, pp.139-140.
372. Zie voor beide rapporten: ARA, Kroondomeinen Lodewijk Napoleon, inv.nr 58.
373. RPK, Collectie kunstenaarsbrieven. Volledig geciteerd in: Cat.tent. Amsterdam 1963, p.9.
374. Museum Meermanno-Westreenianum, bibliotheek S87:2 (2)
375. Museum Meermanno-Westreenianum, bibliotheek S87:2 (3).
376. Lunsingh Scheurleer, Fock & Van Dissel 1986-1992, dl.I, p.303.
377. Veiling Londen (Christie's), 23-7-1982, nr 10 en Cat. Warszawa 1990, z.n.
378. Brief van Jurriaan Andriessen aan Johannes Meerman, dd. 27-8-1808. Collectie, Museum Meermanno-Westreenianum, Bibliotheek, S 87:2 (1).
379. Collectie, Museum Meermanno-Westreenianum, Bibliotheek, S 87:2 (2).
380. Het opschrift luidt als volgt: "Wanneer de Hollandsche koophandel welke de / Rijkdom moet aanbrengen (als de genius / der wetenschappen en kunsten) door de / dwingelandij van Mars geboeijd, / en als door hongerige wolf, verscheurd, / zo word Minerva, door den damp des / oorlogs verhinderd in haare bescherming / (doorgestreept) dezès vriendelijke kunsten / dewelke verstikken onder de armoede als / gevolg van Mars / alles geraakt in verwarring, de Genius / word krachteloos. dog de Hoop is werkzaam om haar op te (veizelen) / ter afwachting van den gunstigen tijdstip / onder de regering van L.N. / de kunsten onder steunen de armoede"

381. RPK, inv.nr 00:1057 (doos IV), potlood, penseel in grijs, gewassen in kleuren: blad 169 x 192 mm; voorstelling b. 57 x 161 mm; o. 90 x 136 mm. Opschrift verso (o.); "de Tempel der Wijsheid / staat open voor die geen, welke begeeren daar in te gaan, met afwijzing van alle ijdelheden en schijndeugden".
382. Cat.tent. Amsterdam 1810, nr 125.
383. Cat.tent. Amsterdam 1813, nrs 5 t/m 8.
384. Zie: Een Liefhebber 1813, p.676. Vermoedelijk is dit hetzelfde schilderij dat op Veiling Amsterdam 1847/1 werd aangeboden onder lotnummer 170. Zie bijlage VIa.
385. Cat.tent. Amsterdam 1808, nr 7.
386. RPK, inv.nr 00:933 (album blad 26), potlood, pen in grijs, op lichtbruin papier, 204 x 204 mm. Gedateerd oct.1806.
387. Waar Andriessen deze litho geeft gezien is niet bekend. Het is niet te vinden in de ateliernalatenschap. Zie over de litho en het onderwerp: Pougetoux 2003, nr 173.
388. Zie over de beginjaren van de Haagse Koninklijke Schouwburg: Kerskamp 1904.
389. RPK, inv.nr 00:1084 (doos V). Potlood, pen en penseel in grijs, 205 x 250 mm. Opschrift verso: "Schets voor een toneelgordijn in den Haage 1803".
390. In 1972 werd een veertigtal achterdoeken uit het begin van de negentiende eeuw door de Koninklijke Schouwburg aan het Theaterinstituut te Amsterdam geschonken. Hieronder bevond zich geen toneelgordijn van Andriessen. Zie: Jaarverslag Toneelmuseum 1973, pp. 6 en 19.
391. ARA, Archief Goldberg, inv.nr 72. (zie ook noot 370).
392. Zie over de prijsvraag in betrekking tot de herbouw van Leiden: Ozinga 1942, pp.74-78 en Van Swigchem 1965, pp.254-259.
393. Cat.tent Amsterdam 1818, nr 7.
394. Cat.tent Amsterdam 1818, nr 6.
395. Zie over dit monument: Van Swigchem 1963/2 en Van Swigchem 1965, pp.286-290.
396. RPK, inv.nr 00:1094 (doos V). Pen en penseel in grijs; 200 x 154 mm.
397. RPK, inv.nr 00:939 (album blad 32). Zwart krijt, 402 x 210 mm (opzetvel 170 x 95 mm). Opschriften recto o.: "de tijd stuijt de Heerschzucht in haar loon / als zij op het hoogste is, terwijl de vergelding / haar verwijst nu een Eijland, ende de wraak der verwoestingen doet vinden, ende slavernij verbreken / vrede en vrijheid herleven onder de stralen der voorzienigheid". Tekst op opzetvel: "toen N.B. zig teugelloos / overgaf aan de Heerschzucht, / zo, dat het zoud en bloed voor zijn onverzadelijke altoos blood stonden / voor zijn onverzadelijke begeerte / toen wird eijndelijk de te zamen / geperste en opgekropte geestdrift / van Holland gistend en berste met / geweld ter verlossing van het on- / draagbaar juk om eens ruijmen / adem te halen en den tyran te / doen ondervinden dat de tijd ge- / komen was (schoon de moordlust hun nog / aanstuurd ter verdere verwoesting) op de verschijning van den nazaat / der bevrijder van dit land waar / door de vrede (door 't oog der) / voorzienigheid verplicht zig ver- toond".
398. Archief aanwezig in het Rotterdamse Gemeentearchief, zonder archief- of inventarisnummers. Door de verwoestingen in W.O. II is een groot deel van het archief vernietigd. Het bestaat slechts uit een doos met drie stukken. Wat betreft de leden zijn de ontvangsten en uitgaven over de periode 1784-1834 de belangrijkste bron

(betreft 2 mappen). Voorst is er een getypte versie van het resolutieboek. De meeste gegevens zijn ontleend aan Bakker 1900. Zie ook: Te Rijdt 1994/2, [pp.11-12].

399. Van Coppenaal 1827, pp.109-110.

400. Cat.tent. Willemstad/Aruba/Amsterdam 1972, pp.7-9.

401. Zie: noot 346 en Jaarboeken 1806-1807, dl.II, p.204.

402. Algemene Konst- en Letterbode 1807, dl.I, p.29-30. Zie ook: Knoef 1943, p.157-158. Afgezien van Marcus' mededeling dat men hier naar het vrouwelijk naakt werkte, wordt dit ook vermeld bij: Schmidt 1813, p.30 en Swart 1822, p.290.

403. GAA, Arch 265, inv.nr 2, verg.12 december 1809. Zie ook: Knolle 1979, p.41.

404. GAA, Arch. 265, nr 3, verg. 20 december 1814.

405. GAA, Arch. 265, inv.nr 3, verg. 2 februari 1815.

406. RANH, Arch. 175, nr 142. Geldt voor alle hierna in de tekst genoemde notulen.

407. ARA, Archief Binnenlandse Zaken, na 1813, inv.nr 4028 omslag personeel.

408. Jonker 1977, p.104, Knoef 1943, p.20 en Knoef 1943-1945, p.60.

409. GAA, Arch. 75, nr 18 en Van Coppenaal 1827 p.104.

410. Zie over dit genootschap: Duparc 1937.

411. GAA, Arch. 75, inv.nr 18.

412. Van Coppenaal 1827, p.104.

413. GAA, Arch. 75, inv.nr 18.

414. Veiling Heidelberg (Arno Winterberg), 18-10-1974, nr 352 (met afb.), 438 x 327 mm.

415. Algemene Konst- en Letterbode 1809, II, p.114. De lofrede van A. van der Swan is opgenomen in: Van Coppenaal 1827.

2A. Ontstaan en ontwikkeling van de geschilderde behangsels in de Noordelijke Nederlanden, in het bijzonder van de landschapsbehangsels.

1) Fenomeen van de geschilderde behangsels

Toepassing

Toen in de achttiende eeuw de toepassing van het geschilderde behangsel zowel in kwaliteit als kwantiteit haar hoogtepunt bereikte, was ze in aard een nagelvaste vorm van wandbekleding geworden. Deze geschilderde behangsels, voorzien van historieschilderingen, landschappen of ornamenten, besloegen in die tijd de wand vanaf de lambrisering tot aan het plafond. Men kende twee mogelijkheden om de doeken te bevestigen; men spande ze op een raamwerk of men spijkerde ze op een latwerk. Bij de eerste methode werden de behangsels ingelaten in de vakken van de betimmering. Men spande de doeken op een speciaal voor de vakken op maat gemaakt raamwerk. De kieren tussen de betimmering en de doeken werden weggewerkt door middel van een sierlijstje. Deze methode werd vanaf het eind van de zeventiende eeuw gehanteerd. De oudste ter plekke bewaard gebleven behangsels in de Slangenburg, die tussen 1680 en 1700 geschilderd zijn door Gerard Hoet (1648-1733), zijn bijvoorbeeld op deze wijze toegepast (afb.152).¹ Bij de andere methode spijkerde men de behangsels gewoonweg op een vooraf bevestigd latwerk. De spijkers werden vervolgens door plamuren en bijschilderen weggewerkt of door een sierlijstje aan het oog onttrokken. Deze methode gebruikte men vooral voor ornamentele behangsels en behangsels waarvan de voorstellingen tot in de hoeken doorlopen, zoals bij panoramische landschappen. Deze wijze van bevestigen was eenvoudiger in vergelijking tot de gespannen behangsels en daardoor goedkoper. De eerstgenoemde methode werd vooral toegepast bij het werk van gerenommeerde kunstenaars. Het is dan ook niet toevallig dat de spijkermethode in eerste helft van de achttiende eeuw in zwang raakte, juist toen de zogenaamde behangselfabrieken steeds goedkopere behangsels op de markt brachten. De behangsels die in de vakken van een betimmering werden toegepast, indertijd 'zaalstukken' genoemd, genoten bij theoretici als Gerard de Lairese en Jan van Gool de voorkeur.

Vooraf in vertrekken waar behangsels in vakken werden toegepast, zag men boven de deuren en tegen de schoorsteen afzonderlijke schilderstukken. Hier werden onderwerpen gebruikt die in compositie en voorstelling geen aansluiting zochten met de behangselvakken. Volgens Lairese mocht men in deze, boven ooghoogte geplaatste, schilderingen geen landschappen uitbeelden; als men deze hier volgens de realiteit wilde toepassen konden alleen luchten en boomtoppen worden geschilderd, hetgeen niet wenselijk was.² Bij voorkeur gebruikte men hier onderwerpen waarin de dieptewerking nauwelijks een rol speelde, zoals een grisaille, een bloemstilleven of een historiestuk. In relatie tot geschilderde behangsels hadden deze boven ooghoogte geplaatste schilderstukken een completerende functie. Dit lag anders bij de geschilderde plafonds. Aan het eind van de zeventiende eeuw verdween het balkenplafond achter het op doek geschilderde plafondstuk en werd het te beschilderen oppervlak groter. De hemelluchten die men hierin uitbeeldde, vaak gevuld met klassieke goden of vogels, konden een nog grotere bijdrage leveren aan de ruimte-illusie, die men in die tijd zo op prijs stelde. Voor de geschilderde behangsels waren ze echter niet strikt noodzakelijk. Toen de behoefte aan ruimte-illusie rond het midden van de achttiende eeuw afnam en het plafondstuk in onbruik raakte, bleef men het geschilderde behangsel nog lang toepassen.

Benaming

Vanaf het moment dat de geschilderde behangsels een nagelvast onderdeel van het interieur gingen vormen, heeft deze wijze van wandbekleding eigenlijk haar relatie met de oorspronkelijke benaming verloren. De term behangsel stamt nog uit een tijd dat de meeste vormen van wandbekleding uit textiel bestonden en los aan de wand hingen; dat wil zeggen dat ze alleen met de bovenzijde aan de wand waren bevestigd. Dit gebruik was een gevolg van het feit dat men nog veel van de ene naar de andere verblijfplaats trok. De inrichting van huizen, en dus ook de wandbekleding, moest daarom transportabel zijn.³ Hoewel men in de late Middeleeuwen een permanente behuizing kreeg, heeft het nog tot ver in de zeventiende eeuw geduurd voordat de losse behangsels nagelvast werden. Bij de wandtapijten voltrekt dit proces zich pas in de eerste helft van de achttiende eeuw.⁴

In algemene zin wordt het begrip behangsels in het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* als volgt geformuleerd: "Al datgene wat aan wanden, aan deuren, over bedden of aan wat ook, tot versiering of tot beschutting wordt opgehangen. Thans in deze algemeene opvatting verouderd, ten minst in Noord-Nederland."⁵ Iets verder kunnen we lezen dat het in het bijzonder een "bkleedsel op de wanden van vertrekken, doorgaans van papier of leder" betreft en dat dit toen - in 1898 - de gewone opvatting van behangsel was. Nu wij tegenwoordig het papierbehang direct op de gladgepleisterde muren of andere vlakke ondergronden plakken, realiseren wij ons nauwelijks meer dat de oorsprong van de term behangsel of behang in het woord "hangen" ligt. Met het woord behangsel werd overigens in het verleden niet primair wandbekleding bedoeld. Men gebruikte het in betrekking tot gordijnen die rond de hemel van een bed of voor de opening van een bedstede hingen. Deze bedbehangsels hadden tot in de zeventiende eeuw een zeer belangrijke functie, omdat de bedden toen veelal in de woon- en ontvangstvertrekken stonden. Het bed was niet alleen een functioneel meubel, maar werd ook gebruikt om de status van de bewoner te onderstrepen. De bedbehangsels waren veel algemener in gebruik dan de behangsels tegen de wanden. Wanneer men het had over een wand- of kamerbehangsel dan werd dit er expliciet bij vermeld. Met "behangselgoed" wordt in de bronnen dan ook altijd bedbehangsels bedoeld.⁶ Pas in de negentiende eeuw verdwijnt het onderscheid tussen beide.⁷

De term 'geschilderd behangsel', die in de tweede helft van de achttiende eeuw in zwang raakte, doet in vele gevallen geen recht aan de aard van de schilderijen. De kunstenaarsbiografen Houbraken en Van Gool gebruiken deze term zelden. Van Gool deed dit alleen wanneer hij zich negatief uitliet over het gebruik van de behangsels uit de 'fabrieken'. Zij hebben het bij voorkeur over 'het beschilderen van kamers en zalen' of over 'kamers in 't rond'. Ook in andere bronnen, zoals in de verkoopaankondigingen van huizen in de *Amsterdamsche Courant*, heeft men het in de eerste helft van de achttiende eeuw vooral over beschilderde vertrekken. Pas in de jaren 1730 wordt voor het eerst in de bronnen de term 'geschilderd behang' of 'geschilderd doek' gebruikt. Dit ziet men in het belastingkohier 1730-1733 van de provincie Holland over onroerend goed. Voor de verhuurders van onroerend goed was de waarde van de behangsels in de verhuurde huizen een aftrekpost omdat ze in die tijd als roerend werden beschouwd. Slechts in het geval van een drietal wijken worden de behangsels gespecificeerd en hier ziet men de bovengenoemde termen een enkele keer vermeld.⁸ In de *Amsterdamsche Courant* komt men de term 'geschilderd doek' in 1737 voor het eerst tegen. De term wordt gebruikt in een verkoopaankondiging van een huis aan de Binnen-Amstel.⁹ Twee jaar later worden in deze krant twee huizen aan de Prinsengracht beschreven, waarvan de tuinhuisen met "geschilderd en ander zeylboek behangen" waren.¹⁰ Hoewel de term 'geschilderd doek' na 1750 steeds vaker gebruikt wordt, heeft men het in deze advertenties toch nog vaak over 'beschilderde vertrekken'. Dat de benaming in de tweede helft van de achttiende eeuw aan het verschuiven is wordt duidelijk door de termen die in de Haarlemse Veilcondities

worden gehanteerd. Deze betreffen de periode 1740-1811.¹¹ Hierin worden de aanduidingen 'geschilderd behang', 'behangsel' of 'geschilderd doek' veelvuldiger gebruikt dan de 'beschilderde vertrekken'. Zonder twijfel heeft de enorme groei van de zogenaamde behangselfabrieken, ten gevolge van de populariteit van de kamerbehangsels, ertoe geleid dat er een langzame verschuiving in de benaming optrad; van 'zaalstukken' en 'beschilderde kamers' etcetera naar 'geschilderde behangsels'.

In de eerste helft van de negentiende eeuw was het oordeel ten aanzien van de behangselfabrieke kunst nog redelijk genuanceerd. Van Eijnden bijvoorbeeld was van mening dat Elias van Nijmegen geen "behangselfabrieke schilder" was, omdat men in zijn tijd geen geschilderde behangsels kende, wel "beschilderde kamers, plafonds etc.". Kenners benoemden in die tijd de geschilderde behangsels van de betere kunstenaars liever als 'zaalstukken' of als 'grote vaste schilderijen'.¹² In weerwil van deze opinie hebben de termen 'geschilderd behangsel' en 'behangselfabrieke kunst' steeds meer terrein gewonnen en werden ze in de loop van de negentiende eeuw geassocieerd met het verval der kunsten. Nu de geschilderde behangsels in een positiever daglicht komen te staan, is de term dermate ingeburgerd dat men zich hier niet meer van kan losrukken, ook ik ontkom hier niet aan. Het valt dus niet te ontkennen dat de benaming 'geschilderd behangsel' geen recht doet aan het werk van Andriessen en zijn artistieke equivalenten. Hun met zorg en speciaal op maat voor een interieur ontworpen wandschilderingen laten zich moeilijk vergelijken met de veelal anonieme producten uit de behangselfabrieken. Over het onderscheid tussen de individuele behangselfabrieke schilders en behangselfabrieken volgt meer in het tweede deel van dit hoofdstuk.

2) Oorsprong van de geschilderde behangsels

Textiele wandbespanningen

Zoals bij de bespreking van de benaming is gebleken, ligt het ontstaan van de geschilderde behangsels voor een deel bij de textiele wandbespanningen. Sinds de vroege tijden kende men al bedrukte en geverfde textielsoorten die voor diverse doeleinden werden gebruikt en dus ook om wanden mee te bekleden. Men weet van het bestaan bij de Egyptenaren, Grieken en Romeinen. In het middeleeuwse Europa was de verspreiding van het gebruik groot. Aan het eind van de Middeleeuwen ontwikkelde Vlaanderen zich tot een belangrijk centrum waar beschilderde doeken werden vervaardigd. Door de bloeiende linnenhandel was hier textiel in overvloed. Reeds in de veertiende eeuw werden beschilderde doeken uit Vlaanderen bijvoorbeeld naar Kampen in de Noordelijke Nederlanden en Londen geëxporteerd.¹³ Vooral in Brugge werden in de vijftiende eeuw veel kamerdoeken beschilderd. Carel van Mander vermeldt in zijn in 1604 uitgegeven *Schilderboeck*, dat "In desen tijt [dat was vóór 1485] had men de maniere, te maken groote doecken, met groote beelden in, die men ghebruyckte om camers mede te behangen, als met tapijtserije, en waren van ey-verwe oft lijm-verwe ghedaen".¹⁴ Deze opmerking maakt Van Mander bij zijn bespreking van de in Brugge werkzame Rogier van der Weyden (ca.1399-1464). Naast de techniek van de olieverf was Van der Weyden volgens Van Mander zeer bedreven in het beschilderen van groote doeken met ei- of lijmverf en hij meende te Brugge nog enkele van deze doeken gezien te hebben "die wonderlijck (nae den tijt) te achten en te prijsen waren: want soo in 't groot wat te doen, daer moet teyckeninge en verstandt by zijn".¹⁵

Toen Brugge na 1485 over het hoogtepunt van haar bloei heen was, moest zij niet alleen haar positie als handelsstad, maar ook als belangrijk centrum van de doekschilderkunst prijsgeven aan de sterk in opkomst zijnde steden als Mechelen en Antwerpen. In de zestiende eeuw werden deze doeken meestal met waterverf beschilderd en waren ze vooral bedoeld als

goedkope imitatie van de geweven wandtapijten. In Mechelen werden de meeste doeken vervaardigd. Volgens Van Mander waren hier in die tijd maar liefst honderdvijftig werkplaatsen te vinden. Deze vermelding treffen we aan in een passage over Hans Bol (1534-1593) die te Mechelen twee jaar in de leer was geweest "bij een van die gemeen slechte meesters".¹⁶ Van Mander was kennelijk niet zeer te spreken over de kwaliteit van de doeken die hier werden geschilderd. Hij was echter zeer gunstig gestemd over het werk van Bol en dit geldt ook voor de waterverfdoeken van andere gerenommeerde kunstenaars. Deze werken noemde hij altijd zeer expliciet, wat aangeeft dat het in zijn ogen om een speciale techniek ging.¹⁷

Het beschilderen van doeken met waterverf behoorde aanvankelijk tot het terrein van de decoratieschilders die in de veertiende eeuw doorgaans "cleederscrivers" werden genoemd. In de gilden stonden zij op een lagere rangorde dan de kunstschilders. De "cleederscrivers" hielden zich in die tijd vooral bezig met het beschilderen van allerhande textiel, zoals kleren (vandaar de naam), vlaggen, vaandels, feestdecoraties, kamerdoeken, en alle andere stoffen die om een of andere reden beschilderd of bedrukt moesten worden.¹⁸ Volgens de gildebepalingen was het hen verboden zich met portretten en andere schilderijen op paneel of met olieverf bezig te houden. De kunstschilders gingen echter steeds vaker met wateroplosbare verven op doek schilderen. In vergelijking tot het paneelschilderen, waarmee de kunstschilders zich vooral bezighielden, had het doekschilderen als voordeel dat er veel sneller en eenvoudiger op grote formaten gewerkt kon worden en dat de doeken makkelijker te vervoeren waren.¹⁹ Uit de gildearchieven van bijvoorbeeld Antwerpen, Brugge en Mechelen is gebleken dat de "cleederscrivers", die later doek- of waterverfschilders werden genoemd, tegen de strenge gildebepalingen in het verweer gingen en meer privileges opeisten. Omdat deze groep schilders binnen de gilden redelijk omvangrijk was, werden hun verzoeken uiteindelijk gehonoreerd, wat ertoe leidde dat het onderscheid tussen doek/waterverfschilders en kunstschilders steeds meer vervaagde. De techniek van het waterverf op doek was dus niet uitsluitend ontstaan als goedkope vervanging van tapijten, noch als substituut van het olieverf op doek. Het had zich in Noord-Europa tussen 1450 en 1550 als een volwaardige en zelfstandige techniek ontwikkeld. Het is opmerkelijk dat het in een streek, waar de klimatologische omstandigheden vanwege de vochtigheid verre van ideaal waren, zo lang heeft stand gehouden, terwijl deze techniek in het veel drogere Italië nauwelijks heeft postgevat.²⁰

In ons land heeft Lucas van Leyden (1494-1533) met tempera op grote doeken geschilderd. Dit weten we zowel door de vermeldingen van Van Mander als door enkele bewaard gebleven voorbeelden.²¹ In hoeverre in die tijd bij ons meer beschilderde doeken werden vervaardigd, is uit de bronnen nog niet gebleken. Daar zestiende-eeuwse bronnen in de Zuidelijke Nederlanden veel talrijker zijn dan in de Noordelijke Nederlanden is het gevaarlijk op grond hiervan de conclusie te trekken dat ze in onze streken niet geproduceerd zouden zijn. Het vak van "cleerscriver" was hier wel bekend, zoals blijkt uit de zestiende-eeuwse gildearchieven in Utrecht. Zeker is in elk geval dat buitenlanders hier "doekwerck" verkochten.²² Gezien de kwaliteit van de Vlaamse beschilderde doeken was de import hiervan vermoedelijk groter dan de inheemse productie.

Na de val van Antwerpen in 1585 was de nijverheid van de beschilderde kamerdoeken in Vlaanderen over haar hoogtepunt heen, desalniettemin bleef Mechelen nog tot in de zeventiende eeuw een belangrijk productiecentrum en werden de Mechelse doeken door handelshuizen in Antwerpen overal in Europa geëxporteerd.²³ Ondanks de blokkade van de Schelde werd er ook aan de Noordelijke Nederlanden geleverd. De invoer ging gewoon door, als er maar tolgelden werden betaald.²⁴ Aangezien de producten hierdoor duurder werden, lijkt het niet ondenkbaar dat de inheemse productie van waterverf- of kamerdoeken in de Republiek een nieuwe impuls kreeg, al dan niet door de doek- of waterverfschilders die met de stroom protestantse vluchtelingen uit Vlaanderen naar ons land waren gekomen. In de eerste helft van

de zeventiende eeuw werd er alleen bij het Sint Lucasgilde in Delft nog onderscheid gemaakt tussen "Oliverw-Schilders" en "WATERVERW-Schilders". De vervaging tussen de twee specialismen, die reeds in Vlaanderen in de zestiende eeuw was ingezet, zal ertoe hebben geleid dat men het onderscheid niet meer relevant vond. Ondanks het feit dat er in de zeventiende eeuw nog veel waterverfdoeken in Vlaanderen vervaardigd werden, ziet men bijvoorbeeld in de Liggeren van het Antwerpse gilde de term waterverfschilder in die tijd volledig in onbruik raken.²⁵ Daar men in de Republiek in de zeventiende eeuw gaandeweg meer wandschilderingen in olieverf op doek begon uit te voeren, zijn de waterverfdoeken hier vermoedelijk nooit zo'n wijd verspreid verschijnsel geweest als in Vlaanderen.

Beginperiode van de op groot formaat in olieverf op doek geschilderde wandbespanningen in de Republiek

Voordat het italianiserende landschap vanaf de jaren zeventig van de zeventiende eeuw in de decoratieve schilderkunst geïntroduceerd werd en het fenomeen van de interieurschilderingen een vaste vorm begon te krijgen, werden reeds vanaf de jaren dertig van die eeuw grote in olieverf op doek geschilderde wandbespanningen in ons land toegepast. Het stadhoudelijk hof van Frederik Hendrik (1584-1650) heeft hiertoe een belangrijke impuls gegeven. Afgezien van de eerdergenoemde waterverfdoeken van onder meer Lucas van Leyden, waren monumentale wandschilderingen met historieonderwerpen, zoals die in Zuid-Europa met name in Italië bestonden, in de Republiek tot dan toe een onbekend fenomeen. Ten eerste was de fresco-techniek, waarmee de meeste schilderingen in de zuidelijke landen werden aangebracht, niet bestand tegen het vochtige klimaat in onze streken. Door alle eeuwen heen ziet men in ons land pogingen om gepleisterde muren met tempera of olieverf te beschilderen, maar telkens bleek de techniek weinig duurzaam, zodat men deze alleen gebruikte voor minder belangrijke schilderingen, zoals het ornamentale schilderwerk.²⁶ Ten tweede had men vanwege de koude winters vooral in woonvertrekken behoefte aan wandbekleding die beschutting gaf tegen koude en vocht.

Afgezien van het klimaat bestond er tot die tijd zowel vanwege de protestantse religie als de republikeinse staatsvorm geen markt voor monumentale historieschilderingen. Ten gevolge van de reformatie waren de muurschilderingen in kerken en andere religieuze gebouwen achter een dikke laag kalk verdwenen. Gezien de aard van de protestantse kerk waren er vanuit deze hoek geen nieuwe opdrachten te verwachten. Verder ontbrak het in ons land aan een vorstenhuis met het daaruit voortvloeiende patronaat. De laatstgenoemde situatie veranderde ten tijde van stadhouder Frederik Hendrik. Zijn dynastieke aspiraties en behoefte aan vorstelijk vertoon leidden tot verbouwingen van de bestaande stadhoudelijke verblijven en tot de bouw van twee nieuwe paleizen: Honselaersdijk bij Naaldwijk en Huis ter Nieuburch te Rijswijk. Van deze twee was Honselaersdijk als belangrijkste residentie verreweg het meest ambitieuze project; Huis ter Nieuburch was meer een privé-zomerverblijf. Helaas zijn deze voor de zeventiende eeuw in ons land unieke bouwondernemingen in respectievelijk 1815 en 1875 onder de slopershamer gevallen. Opeenvolgende studies naar de reconstructies van deze paleizen op basis van rekeningen, bestekken en andere archivalia hebben een steeds beter inzicht gegeven in de oorspronkelijke decoratie van deze interieurs. Hieruit is naar voren gekomen dat tijdens de tweede bouwphase van Honselaersdijk, die startte in 1633, het trappenhuis en de daarop aansluitende grote zaal op de eerste verdieping van grote in olieverf op doek uitgevoerde wandschilderingen werden voorzien.²⁷ De allegorische op doek geschilderde voorstellingen in het trappenhuis werden in de muren ingelaten, de Diana-voorstellingen in de grote zaal waren gevat in een betimmering. De opdrachten voor deze wandschilderingen werden uitgevoerd door kunstenaars als Moyses van Wtenbroeck (1590/1600-ca.1647), Paulus Bor (ca.1601-1669), Christiaan van Couwenbergh (1604-1667) en

Pieter Fransz. de Grebber (ca.1600-ca.1653). De landschappelijke achtergronden van al deze schilderijen werd echter door één kunstenaar verzorgd: Cornelis Vroom (ca.1591-1661). Daar van deze wandschilderingen niets bewaard is gebleven, is niet bekend in hoeverre ze een bijdrage leverden aan de ruimte-illusie. Dit effect was in elk geval wel aanwezig in de koof van het plafond van de zaal die door Pieter de Grebber en Paulus Bor beschilderd was met een doorlopende balustrade. Op een bewaard gebleven ontwerp in het Rijksprentenkabinet kunnen we zien dat achter deze balustrade talrijke figuren zijn uitgebeeld die voor een groot deel bezig zijn met musiceren. Al met al is uit de reconstructie op te maken dat hier voor het eerst in de geschiedenis van het Nederlandse interieur sprake is van een grote eenheid in interieurdecoratie en dat de decoratieve schilderijen hierin een zeer belangrijke rol spelen. Daar Jacob van Campen (1596-1657) de leiding over dit project had, kan men hem voor deze introductie in ons land verantwoordelijk houden.²⁸ Dat de landschappen in de wandschilderingen van Honselaarsdijk zo'n prominente rol speelden, had te maken met het feit dat het als jachtslot fungeerde en ze voor de Diana-voorstellingen in de grote zaal de aangewezen achtergrond vormden.

Het was in de beginperiode van de nagelvaste monumentale olieverfschilderingen gebruikelijker om historieonderwerpen uit te beelden. Een van de fraaiste, ter plekke bewaard gebleven voorbeelden van dit type zijn de schilderijen in de Oranjezaal van Huis ten Bosch. Deze zaal was na de dood van Frederik Hendrik door Amalia van Solms ingericht ter nagedachtenis en ter meerdere glorie van haar echtgenoot. Constantijn Huyghens bedacht, uiteraard in nauw overleg met Amalia van Solms, het iconografische programma. Brenninkmeyer-de Rooij beargumenteerde overtuigend dat dit gebaseerd is op de regels van de klassieke funeraire rede.²⁹ Van Campen kreeg de prestigieuze opdracht om op basis hiervan het decoratieprogramma te ontwerpen en de uitvoering te begeleiden. Voor de vervaardiging van de tientallen schilderstukken werden diverse schilders ingeschakeld. Het merendeel bestond uit kunstenaar uit eigen land, zoals Salomon de Bray (1597-1664), Caesar van Everdingen (1616/17-1678), Pieter de Grebber, Gerard van Honthorst (1592-1656) en Jan Lievens (1607-1674), maar er werden ook Vlaamse kunstenaars aangetrokken zoals Thomas Willeboirts Bosschaert (1613-1654) en niemand minder dan Jacob Jordaens (1593-1678). Theodorus van Thulden (1606-1669) en Pieter Soutman (ca.1580-1657) werkten weliswaar in de Noordelijke Nederlanden maar waren in Antwerpen opgeleid. Verder is een aantal van de schilderijen door Van Campen zelf uitgevoerd. Voor de Hollandse schilders moet de opdracht het lastigst geweest zijn, omdat zij in tegenstelling tot hun Vlaamse collega's nauwelijks ervaring hadden met dergelijke grote stukken. Ondanks alle problemen heeft Van Campen het tot een resultaat zonder weerga weten te brengen, niet in het minst omdat hij de schilderijen volledig in overeenstemming heeft gebracht met de architectonische afwerking.³⁰ Zowel de samenhang als de aard van het iconografische programma en de wijze van uitvoering, maken de schilderijen in de Oranjezaal tot het absolute hoogtepunt van wat er op het gebied van de historieschilderkunst in ons land is gepresteerd.

In de huizen van de burgerij kwamen historieschilderingen als nagelvaste wandbespanning slechts in beperkte mate voor.³¹ De landschapschilderingen, die in deze periode als wanddecoratie werden toegepast, behoren voor zover na te gaan meer tot de uitzonderingen dan dat er sprake was van een modeverschijnsel. Het grote Braziliaanse landschap van Frans Post (1612-1680) is duidelijk bedoeld als decoratieve wandschildering (afb.136). Het heeft een gebogen bovenzijde en wordt omgeven door een geschilderde *trompe-l'oeil* venster nis, waardoor de suggestie wordt gegeven dat men door een venster naar buiten kijkt. Het vogeltje op de onderrand zet het illusionisme extra kracht bij. Over de herkomst van deze 22 december 1652 gedateerde schildering is nauwelijks iets bekend. Evenmin weet men of deze deel heeft uitgemaakt van een ensemble. Aangezien Backershagen bij Wassenaar de laatst

bekende verblijfplaats van het doek betreft, wordt de mogelijkheid geopperd dat het gemaakt kan zijn in opdracht van de grootvader van de bouwheer van Backershagen, Peter van der Hagen (1598-1668). Hij bekleedde in 1636 namelijk een bestuurspost in Brazilië. Vermoedelijk wenste hij een herinnering in de vorm van deze wanddecoratie voor zijn Amsterdamse huis waar bij zich na zijn terugkeer in Nederland in 1647 vestigde.³² Even curieus is het enorme schilderij dat Allart van Everdingen (1621-1675) in of kort na 1662 geschilderd heeft voor de familie Trip. Het doek, dat nu in het Rijksmuseum hangt, verbeeldt een wijds gezicht op de geschutgieterij te Jelutha Bruk in Zweden. Aan de belangen in deze ijzergieterij dankte de familie Trip haar enorme vermogen. Het schilderstuk bevond zich indertijd in de rechter "groene" achterkamer van het rechter gedeelte van het Trippenhuis, dat bewoond werd door Louys Trip. Het hing tussen de twee deuren in de wand tegenover de ramen. Het is niet bekend of het schilderij onderdeel uitmaakte van de vaste inrichting. In elk geval behoorde het niet tot een ensemble; aan de overige wanden van het relatief kleine vertrek hingen maar liefst dertien losse schilderijen.³³ Het ging bij dit landschap om een manifestatie van de oorsprong van de rijkdommen van de opdrachtgever en niet om een decoratief ensemble. De horizon zou voor dit doel veel te hoog zijn geweest.

Schilderingen met een architectonische setting en in perspectief geschilderde marmeren vloeren hadden in de huizen van rijke burgers en de adel vermoedelijk meer de voorkeur. Een fraai voorbeeld van dit type schildering is het aan Dirck van Delen (1605-1671) toegeschreven ensemble van vijf doeken.³⁴ Ze dateren uit de jaren 1630-1632 en zijn daarmee de oudste bewaard gebleven kamerschilderingen in de Noordelijke Nederlanden. In de twee grootste doeken worden portretten van de stadhouderlijke familie en enkele andere verwanten van de Van Nassau's uitgebeeld (afb.137). Floris II, vrijheer van Pallandt en graaf Van Culemborg wordt als de opdrachtgever gezien, omdat hij op het hier afgebeelde doek in het illustere gezelschap een iets naar voren geschoven plaats heeft gekregen en hij een gebaar maakt het gezelschap aan de beschouwer te presenteren. De schilderingen, die als doel hadden Van Pallandts verwantschap met de stadhouderlijke familie te benadrukken en daarmee zijn positie te onderstrepen, hingen vermoedelijk in zijn huis op de Lange Vijverberg (nr 11) in Den Haag. De figuren zijn geplaatst in een architectonische omgeving, die geïnspireerd is op de voorbeelden van Hans Vredeman de Vries. Door de pilasters die langs de randen van de doeken zijn weergegeven en door de in perspectief geschilderde marmeren vloeren wil men de beschouwer de suggestie geven dat de schilderingen een voortzetting zijn van de ruimte waarin hij zich bevindt.

Hetzelfde effect wordt gegeven in een hoge, smalle wandschildering in het Rijksmuseum (afb.138), die wel is toegeschreven aan Barent Fabritius (1624-1673).³⁵ Het betreft een gewelfde zuilengalerij met marmeren vloer met op de achtergrond een gezicht op een park met vijver. De galerij is geheel leeg gelaten, alleen in het park zien we een paar herten en enkele figuren in een bootje dat wordt aangemeerd. De oorsprong van deze illusionistische wandschilderingen moeten we zoeken bij Barents broer Carel Fabritius (1622-1654) en Leonard Bramer (1596-1674), die beiden in Delft werkzaam waren.³⁶ Helaas is alleen uit bronnen bekend dat zij zich in Delft met muur- en wandschilderingen hebben beziggehouden.³⁷ Samuel van Hoogstraten (1627-1678) brengt bijvoorbeeld in zijn *Inleyding* enkele wandschilderingen van Carel Fabritius ter sprake. Als hij in zijn hoofdstukken over perspectieven Giulio Romano's *Strijd der Giganten* in Palazzo del Tè in Mantua aan het prijzen is, voegt hij er aan toe dat van Carel dergelijke "wonderen" in Delft te zien zijn in het huis van de kunstminnaar Dr. Valentius.³⁸ Even verderop beklagt Van Hoogstraten zich erover dat van Carel geen schilderingen in vorstelijke paleizen of kerken zijn te vinden, waar deze wandschilderingen het best tot hun recht zouden kunnen komen. Wanneer hij de illusionistische architectuurschilderingen van Baldassare Peruzzi in Palazzo Chigi te Rome bespreekt, voegt hij eraan toe dat de kwaliteit van

Peruzzi's werk in ons land het best benaderd wordt door Carel Fabritius. Deze vergelijkingen geven aan dat er een nauwe relatie bestaat tussen de in die tijd in ons land toegepaste illusionistische wandschilderingen en de Italiaanse fresco's. Daar de eerdergenoemde, aan Barent Fabritius toegeschreven illusionistische galerij vermoedelijk via Carel beïnvloed is door de Delftse muurschilderingen, kan deze pas na 1650 zijn ontstaan, want in dat jaar wordt Carel voor het eerst in Delft gesignaleerd.³⁹

Dat Van Hoogstraten zo hoog opgaf over de fresco's van Carel Fabritius is niet verwonderlijk; hij was zelf zeer geïnteresseerd in de perspectiefleer. Dit blijkt niet alleen uit de perspectiefkasten die hij vervaardigde, maar ook uit zijn grote in perspectief geschilderde binnenplaatsen van paleisachtige bouwwerken, die vooral in de jaren zestig van de zeventiende eeuw gedateerd kunnen worden. Om het illusionistische effect te vergroten zijn ze meestal omkaderd door een in *trompe-l'oeil* geschilderde poort. De binnenplaatsen zijn slechts gestoffeerd met één menselijke figuur en een hondje. Eén van de zuilengalerijen rond de binnenplaats geeft in veel gevallen een doorkijkje naar een parkachtig landschap. Zoals te zien is in de binnenplaats met brieflezende vrouw in de collectie van het Mauritshuis (afb.139).⁴⁰ Daar tegenwoordig alleen losse stukken van hem bekend zijn en de bronnen ons niets vertellen over zijn activiteiten op het gebied van de decoratieve schilderkunst, is niet zeker of deze grote illusionistische perspectieven tot ensembles hebben behoord. In de jaren tachtig verscheen bij een kunsthandel in New York een binnenplaats met een boeklezende jongeman (afb.140), die zowel wat betreft de afmetingen, de gelijkvormige omkadering en de overeenkomstige architectuur als het tegengestelde perspectief de pendant zou kunnen zijn van het doek in het Mauritshuis.⁴¹ Gezien de nadruk op de architectuur lijken Van Hoogstraten's perspectieven eerder bestemd voor een voorhuis of een vestibule dan voor een woonvertrek. Geschilderde imitaties van beeldhouwkunst, eveneens bedoeld als *trompe-l'oeil*, zoals Lairese ze een paar jaar later schilderde, werden immers ook voornamelijk in voorhuizen toegepast. Mogelijk beperkten de binnenplaatsen van Van Hoogstraten zich tot ensembles van twee stuks, die naast of tegenover elkaar werden geplaatst. Bij deze schilderingen ging het vermoedelijk meer om het *trompe-l'oeil* effect en was het creëren van ruimte-illusie een bijkomstigheid. Gezien de overeenkomstige architectonische setting in de doeken van Dirck van Delen en de aan Barent Fabritius toegeschreven galerij, kan men de perspectieven van Van Hoogstraten niet los zien van de ontwikkeling in de decoratieve schilderkunst. Het is wel opvallend dat in de meeste van deze doeken op de achtergrond landschappelijke elementen in de vorm van parkgezichten worden verbeeld, hierin kan men een voorbode zien van de groeiende voorkeur voor het landschap in wandschilderingen.

*Wandtapijten, de landschapsverdures*⁴²

Niet alleen de al eerder besproken lange traditie van de waterverfdoeken is van belang geweest voor het ontstaan van de zaalstukken met landschappelijke voorstellingen, belangrijk is ook de rol van het product dat zij wilden imiteren, de wandtapijten en in het bijzonder de groentapijten die sinds de Middeleeuwen een belangrijke tak van kunst vormden. De tapijtindustrie die al in het begin van de zestiende eeuw ook in de Noordelijke Nederlanden tot ontwikkeling was gekomen, kreeg aan het eind van die eeuw door de immigrantenstroom uit de Zuidelijke Nederlanden een enorme impuls. In Vlaanderen heerste reeds een rijke traditie wat betreft wandtapijten waarin het uitbeelden van de natuur de overhand had. Dit type was in de zestiende eeuw al zeer gewild bij de Europese vorstenhoven.⁴³ Vooral Oudenaarde staat bekend om de productie van groentapijten, toch werden ze ook in andere Zuid-Nederlandse steden vervaardigd, zoals in Brugge, Brussel en Doornik.⁴⁴

Ondanks de sterke invloeden vanuit de Zuidelijke Nederlanden ontwikkelden de groentapijten in de Republiek zich vooral in de zeventiende eeuw tot een eigen variant. De

voorheen zo dominante architectonische elementen verdwenen geheel of gedeeltelijk, hiervoor in de plaats kwamen hoge bomen, vergezichten over waterpartijen in de vorm van vijvers en rivieren en doorkijkjes over bospaden. De stoffage bestond evenals in de Zuidelijke Nederlanden overwegend uit zoogdieren en vogels. Wat betreft het uitbeelden van de massieve en volumineuze bomen is invloed te bespeuren van de getekende en geschilderde landschappen uit die tijd, zoals die van Jacob van Ruisdael en Simon de Vlieger. De composities als geheel zijn weer bij andere landschapkunstenaars terug te vinden, zoals Nicolaes de Bruyn en Willem van Nieulandt II.⁴⁵

De oudste *in situ* bewaard gebleven groentapijten in Nederland dateren uit de jaren veertig van de zeventiende eeuw en zijn te vinden in het stadhuis van Gouda en in de regentenkamer van het Bartholomeus-gasthuis te Utrecht. De wandtapijten in het stadhuis van Gouda werden in 1642 geleverd door het Goudse atelier van David Ruffelaer. De originele setting van deze groentapijten met vogels is echter gewijzigd door interne verbouwingen in 1694 en 1903.⁴⁶ Ondanks een grondige renovatie van de regentenkamer van het Bartholomeus-gasthuis in de jaren dertig van de twintigste eeuw is de setting van deze tapijten nog als origineel te beschouwen. De serie dateert uit de jaren 1642-1645 en is afkomstig uit het atelier van Maximiliaan van Gucht te Delft. In dit vertrek van aanzienlijke omvang (ca. 13 x 7,5 meter) wordt men helemaal opgenomen in de natuur waarin voornamelijk dieren en een enkele jager te paard op de achtergrond te zien zijn.⁴⁷ De voorstelling van de lange wand wordt slechts in de hoeken onderbroken door een zuil. Door de enorme omvang van het tapijt valt dit architectonische element eigenlijk in het niet. Dit geldt evenzeer voor de rand bovenin met de familiewapens van de regenten, die opdracht tot dit tapijt hebben gegeven, en de geweven plint onderlangs. In dezelfde tijd had ook het Utrechtse stadsbestuur een serie groentapijten bij Van der Gucht besteld, maar deze is helaas in het eind van de achttiende eeuw verwijderd en sindsdien spoorloos.⁴⁸

Het atelier van Van der Gucht dat vanaf omstreeks 1630 was opgericht, bleef ook in de tweede helft van de zeventiende eeuw een zeer gewilde producent van groentapijten. Zo bestelde het Stadsbestuur van Nijmegen in 1665 een serie groentapijten bij Van der Gucht. Tussen 1838 en 1901 hebben deze tapijten opgeslagen gelegen op de zolder van het stadhuis en tegenwoordig bevinden ze zich net als de tapijten in Gouda, niet meer in de oorspronkelijke ruimte.⁴⁹ Dit is wel het geval bij de groentapijten in de raadzaal van het stadhuis van Den Bosch die in 1679 bij Van der Gucht in Delft zijn besteld (afb.140a).⁵⁰ In deze raadzaal beslaan de landschappelijke voorstellingen de wand van plint tot plafond en lopen ze zonder onderbreking in de hoeken door. De twee belangrijkste deuren zijn in het zicht gehouden, toch doet dit de ervaring dat men geheel door natuur omringd wordt geen geweld aan.

Uit bronnen is bekend dat de landschapstapijten in de tweede helft van de zeventiende eeuw in de huizen van de rijke burgerij en de adel uitermate populair waren. Hiervan is in de huizen in de steden althans niets bewaard gebleven.⁵¹ Alleen op Slot Zuylen en in de buitenplaats Gunterstein bevinden de landschapsverdures zich nog steeds in het vertrek waarvoor ze gemaakt zijn. Beide tapijtkamers zijn eveneens afkomstig uit het atelier van Van der Gucht en min of meer in dezelfde tijd tot stand gekomen; die van Zuylen omstreeks 1670 en die van Gunterstein in de jaren 1680-1681. De tapijten van Slot Zuylen hebben onderlangs een achttiende-eeuwse lambrisering. Tijdens de conservering in 1997 is gebleken dat de tapijten oorspronkelijk de gehele wand bedekten. Ten behoeve van die lambrisering heeft men de tapijten in de achttiende eeuw hoger geplaatst en het deel dat aan de bovenzijde overbleef zorgvuldig omgevouwen.⁵² Zoals bij de meeste landschapstapijten het geval is, zorgen de doorkijkjes met sterke licht-donker contrasten voor een indrukwekkend effect; hierdoor werden ze in de tijd zelf ook wel "perspectyff-tapeet" genoemd, zoals onder meer uit de archiefstukken van het Bartholomeus-gasthuis naar voren is gekomen. Dat de wandtapijten in Gunterstein

speciaal voor dit huis gemaakt zijn, blijkt uit het feit dat een kleine afbeelding van het huis drie keer in het ensemble is ingeweven. Er zijn echter meer architectonische elementen in verwerkt, zoals de enorme ruïne in het midden van de lange zijwand. In tegenstelling tot Slot Zuylen lopen de tapijten hier nog altijd door tot op de vloer.⁵³

Wanneer men de landschapstapijten die in Republiek werden vervaardigd, vergelijkt met die van de Zuidelijke Nederlanden die men in ons land eveneens bleef invoeren, dan valt op dat men in Brussel en Vlaanderen in de zeventiende eeuw nog altijd bordures rond de tapijten toepast. Dit gebruik verdween daar pas in de achttiende eeuw. Het ontstaan van de doorlopende landschapsschilderingen in de jaren zeventig van de zeventiende eeuw is in de Republiek niet los te zien van deze doorlopende landschapstapijten waarvan de mode hier een drietal decennia eerder was ontstaan. Zoals zal blijken bij de bespreking van een van de vroegste geschilderde “kamers in het rond” met landschappen door Pijnacker, werd in de tijd zelf al uitdrukkelijk verwezen naar de populaire landschapstapijten, waarvoor de geschilderde “kamers in het rond” in toenemende mate een - goedkopere - concurrentie vormden. Zo werd op dezelfde manier ernaar gestreefd het idee op te roepen zich midden in een landschap te wanen en liepen sommige van deze schilderingen net als de geschilderde landschappen in de poppenhuizen uit die tijd door tot op de vloer.

In de eerste helft van de achttiende verdwijnt het typische karakter van de Noord-Nederlandse landschapstapijten. Zoals gezegd raken in deze eeuw de bordures in de Zuidelijke Nederlanden in onbruik en worden de geweven landschappen altijd boven een lambrisering toegepast.⁵⁴ Daarnaast begonnen de achttiende-eeuwse landschapstapijten die in de Republiek geweven werden in bijvoorbeeld het atelier van Alexander Baert in Amsterdam, veel verwantschap te vertonen met de landschapsverdures in Brussel en Vlaanderen en vooral met diegene die te Oudenaerde werden geproduceerd. Ook was de kwaliteit van de Oudenaerdse landschapstapijten in de achttiende eeuw veel beter geworden.⁵⁵ Dit zal ermee te maken hebben gehad dat in ons land de populariteit van de landschapstapijten zowel uit eigen streek als uit Vlaanderen ongeveer even groot was.

Wat betreft de veelvuldige toepassing van landschapstapijten in raadzaalen en andere bestuurskamer is de Republiek uitzonderlijk te noemen.⁵⁶ Te zien aan de stadhuizen van Maastricht en Enkhuizen zette die traditie zich in de achttiende eeuw voort. Opvallend is dat groeiende populariteit van het geschilderde landschapsbehangsel in het woonhuis niet geleid heeft tot een vergelijkbare toepassing in bestuurlijke gebouwen. Kennelijk bleef er aan wandtapijten toch veel meer prestige verbonden worden.

Het italianiserende landschap

Vanaf de jaren zeventig begon de toepassing van grote zaalstukken in het interieur van de rijke burgerij steeds meer door te dringen. Men begon het decoratieve effect van het in olieverf op doek geschilderde landschap te ontdekken. Hiervoor werden niet de Hollandse landschappen van bijvoorbeeld Van Ruisdael, Hobbema en Van Goyen gebruikt, maar de uitheemse italianiserende landschappen. Het ontstaan van dit type landschap ligt in het begin van de zeventiende eeuw. Dit begon bij de Antwerpenaar Paulus Bril (1554-1626), die in 1580 in Rome was aangekomen. Hij wordt gezien als de grondlegger van de gehele italianiserende landschapsschilderkunst.⁵⁷

De Italianisanten legden zich toe op de effecten van het zonlicht op het bergachtige landschap, hetgeen tot uitdrukking kwam in het lage tegenlicht en een gebruik van een zeer helder koloriet. Verder kenmerken de italianiserende landschappen zich door een verfijnde en minutieuze weergave van vooral de details op de voorgrond. In de meeste gevallen werden ze voorzien van klassieke ruïnes en bouwwerken, die naar zuidelijke streken verwijzen. Vooral vanwege het karakter van de landschappen, hadden de Italianisanten, die naar ons land

terugkeerden, weldra zeer veel succes, wat tot een hoogtepunt kwam aan het eind van de zeventiende eeuw. Het uitheemse en ook idyllische karakter zal ermee te maken hebben gehad dat juist dit type landschap in de Nederlandse behangschildderkunst zo populair is geworden.

Adam Pijnacker (1621-1673) is in Nederland vermoedelijk de eerste geweest die italianiserende landschappen op groot formaat voor zaalstukken ging uitvoeren. Een van zijn eerste zaalstukken maakte hij in opdracht van Cornelis Backer (1633-1681), die in 1665 het dubbele huis Herengracht 548 te Amsterdam had laten bouwen. Pijnacker had zich hier net vanuit Schiedam gevestigd. De schilderijen zijn reeds lang uit het huis verdwenen. Waar en hoe ze in het huis geplaatst waren is niet meer na te gaan; in de jaren zestig van de twintigste eeuw is het pand inwendig helemaal leeggebroken.⁵⁸ Pieter Verhoek, een vriend van Pijnacker, bezingt deze zaalstukken in een gedicht, dat Houbraken heeft opgenomen in Pijnackers biografie.⁵⁹ Op grond van de beschrijving van het uit drie coupletten bestaande gedicht, wordt verondersteld dat twee grote landschappen in het Boijmans van Beuningen te Rotterdam (afb.141 en 142) en een doek in Musée du Mans (afb.143), deel hebben uitgemaakt van deze serie.⁶⁰ De Rotterdamse doeken tonen zeer dramatische landschappen met grote rotspartijen en krachtige licht-donkerwerkingen. Het ene landschap (afb.142) is weergegeven bij avond, waardoor de rots links een theatraal effect heeft gekregen. Met de heuvel op de voorgrond en daarachter een gezicht over de kromming van een rivier zorgt de rots, die als coulisse op het tweede plan is weergegeven, voor een enorme dieptewerking. Dit alles wordt versterkt door het tegenlicht. Het andere doek (afb.141), dat met zijn sterke slagschaduw vermoedelijk de ochtendstond verbeeldt, geeft door de naar de achtergrond slingerende weg eveneens een suggestie van diepte.

Het gedicht van Verhoek is vooral interessant omdat het laatste couplet een indruk geeft hoe men deze landschappen apprecieerde:

"My dunkt ik stap alree door dartle wildernissen
Der eel'ge kruyden, en hoor 't ruiss-hen van de blaân.
Al wat het oog vermaakt, lacht ons hier lieflyk aan;
PYNACKERS konstpenseel braveert dus de tapyten,
Die lam, en styf, en hart, haar kleuren slyten;
Hier kan Heer Backer, als 't geboomte ontbloot van blaân,
En 't grazelooze Veld behijzeld staat, met duinen,
Van Jachtsneeu overstolpt, dees bladerrijke kruynen,
Beschouwen, groen van loof, een Somer voor het oogh,
Hier kan hij afgeslooft door Staatszorg, weer den boogh
Ontspannen; zig in dees bespiegeling verlusten."

Er wordt dus gezinspeeld op het in wintertijd kunnen aanschouwen van een groen landschap dat tot ontspanning kan dienen na een dag hard werken. Men zou - in moderne termen uitgedrukt - kunnen zeggen dat de landschappen een associatieve en recreatieve waarde vertegenwoordigden.⁶¹ In vergelijking tot de gewezen wandtapijten, waarnaar in dit gedicht gerefereerd wordt, ervoer men de in frisse olieverven uitgevoerde landschappen als zeer levensecht. Bovendien hadden de kostbare wandtapijten niet alleen als nadeel dat ze verkleurden, maar ook dat ze in alle opzichten veel kwetsbaarder waren. Vandaar dat de dichter stelt dat deze geschilderde landschappen met de tapijten konden wedijveren, als ze er al niet superieur aan waren. Die vergelijking met wandtapijten is niet zo vreemd. Zoals eerder uiteengezet bestond er in de Nederlanden al veel langer een voorkeur voor landschapstapijten of verdures. Deze waren niet alleen afkomstig uit Zuid-Nederlandse ateliers, maar ze werden ook op grote schaal geproduceerd in de Republiek in steden als Delft, Gouda, Schoonhoven en Amsterdam. De

oorsprong van het geschilderde landschapsbehangsels kan men dus voor een deel vinden bij de wandtapijten.⁶²

De situatie in Zuid-Europa

Niet alleen waterverfdoeken en wandtapijten hebben geleid tot het ontstaan van de landschapsbehangsels, ook de Italiaanse muurschilderingen hebben hierbij een rol gespeeld. Door het verblijf van Nederlandse kunstenaars in Italië kwam het tussen beide tradities tot een kruisbestuiving. Hoewel in de Italiaanse frescoschilderkunst de historieonderwerpen domineerden, waren illusionistische landschapschilderingen in de tweede kwart van de zestiende eeuw geen onbekend fenomeen. Een van de vroegste voorbeelden van muurschilderingen met doorlopende landschappen zijn die van de gebroeders Battista en Dosso Dossi in de Villa Imperiale in Pesaro (1523-25). Het betreffen fantasierijke landschappen, waarin Cariatiden zijn opgenomen, die het als pergola gedecoreerde gewelf suggereren te ondersteunen (afb.144).⁶³ Na het midden van die eeuw werden landschapschilderingen ook toegepast in de door Palladio ontworpen Villa's in de Veneto. Een van de fraaiste en best bewaarde voorbeelden zijn de fresco's die Paulo Veronese (1528-1588) rond 1560 aanbracht in de villa Barbaro in Masèr (afb.145). De geïdealiseerde landschappen worden hier omgeven door *trompe-l'oeil* vensternissen en maken onderdeel uit van een groter decoratieprogramma.

Aanvankelijk werkte Paul Bril, die in 1580 in Rome aankwam en daar samenwerkte met zijn broer Matthijs, ook als frescoschilder. De fresco's met overwegend religieuze thema's, die zij samen onder supervisie van Girolamo Muziano in kerken en pauselijke paleizen aanbrachten, werden door Paul voorzien van landschappelijke achtergronden. Van Mander doet ons hierover de volgende mededelingen: "Een zijner besonderste wercken is, een seer groot landtschap in 't nat, langh 68. voeten, en seer hoogh, in de nieuw Sale van t'Paus Paleys, dit dede hy A^o. 1602. waer in comt een historie, daer men S. Clement met eenen ancker ghebonden werpt in 't water: in de locht comen Enghelen; en is een heerlijk dinghen te sien. Noch in de somer-camer van den Paus, zijn van hem ses schoon landtschappen, wesende nae 't leven, eentghe van de rijkstse cloosters buyten Room, die den Paus onder hem heeft, seer aerdich op gheberghen. Noch heeft hy ghedaen voor Cardinael Mattheo een heel Sael met Landtschappen en Grotissen. Noch voor deses cardinaels broeder, Hasdrubal Mattheo, van oly-verwe op doecken ses groote Landtschappen, waer in comen ses casteelen desen heer toecomende, de Casteelen comende in 't verschieten: dit zijn al seer schoon en groote wercken."⁶⁴ De laatstgenoemde serie is vermoedelijk dezelfde als het tegenwoordig uit vier landschappen bestaande ensemble dat door de Galleria Nazionale d'Arte Antica in bruikleen is gegeven aan het Palazzo Mattei-Giove te Rome.⁶⁵ De doeken zijn wat betreft compositie nog maniëristisch en grillig (afb.146) en worden daarom door Blankert in de jaren 1590-1595 gedateerd. Desondanks worden ze door hem tot de eerste italianiserende landschappen gerekend, omdat we alle latere karakteristieken hierin verenigd zien. Gezien het grote formaat en de gelijkvormigheid van de doeken (alle ca. 150 x 220 cm) kan men ze tot een van de eerste in olieverf op doek geschilderde ensembles rekenen waarin het landschap een dominerende rol speelde. Door de hoge horizon zal de ruimtelijke werking echter beperkt zijn geweest. Vermoedelijk waren ze in de bovenste helft van de wanden aangebracht boven een andere vorm van wandbekleding zoals dat in die tijd gebruikelijk was.

Met name in Rome zette in de zeventiende-eeuw de toepassing van landschappen in de frescoschilderingen goed door. Zo had je in de eerste helft van die eeuw Domenichino (1581-1641) die in de jaren 1616-1618 in een tuinpaviljoen van de Villa Aldobrandini bij Frascati een serie van tien landschappen schilderde met scènes uit het leven van Apollo (afb.147-148). Deze serie, waarbij Domenichino hulp kreeg van Alessandro Fortuna en Giovanni Battista Viola, is niet meer intact. Slechts twee-en-een-half fresco zijn *in situ* bewaard gebleven; de andere

bevinden zich sinds 1958 in de National Gallery in Londen. Hoewel de nadruk gelegd wordt op de verhalende scènes, spelen landschappelijke achtergronden een belangrijke rol (afb.147). Met hun zonovergoten bergen en mediterrane architectuur dragen ze veel kenmerken van de landschappen zoals die door de laatste generatie Italianisanten uitgebeeld zou gaan worden. Bijzonder zijn de bordures, omdat deze aan de suggestie geven van wandtapijten (afb.148). Het gaat hier meer om het illusionistische effect dan dat er een directe relatie is met de tapijtkunst. Dit blijkt onder meer bij één van de landschappen waar de bordure zo geschilderd is, dat het lijkt alsof het tapijt is opgenomen. Op deze wijze wilde men de hier geschilderde dwerg accentueren. De wanden rond de schilderijen waren zeer rijk gedecoreerd met bont gekleurd stucwerk en mozaïeken (afb.149). Vermoedelijk is Domenichino, die ook werkzaam was als architect, verantwoordelijk voor het gehele decoratieschema van de zaal.⁶⁶

De invloed van Caspar Dughet (1613-1675) op de laatste generatie Italianisanten is veel groter geweest dan die van Domenichino. Onder de vele kunstenaars die zich in het zeventiende-eeuwse Rome met *al fresco* aangebrachte schilderijen hebben beziggehouden, kan men hem als de invloedrijkste beschouwen. De landschappen die hij in Romeinse paleizen schilderde waren meestal gevat in schijnarchitectuur.⁶⁷ Dughet was ook betrokken bij de serie van vierendertig grote, op doek geschilderde landschappen die Philips IV van Spanje tussen 1633-1641 in Rome bestelde voor zijn zomerpaleis Buen Retiro bij Madrid. Van de bewaard gebleven doeken (circa tweederde) is min of meer de helft in het Prado terecht gekomen. Geen enkele van de landschappen is gesigneerd en er zijn nauwelijks archiefgegevens over deze opdracht bekend. De enige inventarislijst waarin de landschappen worden vermeld dateert van 1701.⁶⁸ Desalniettemin kan op grond van deze bron één doek met zekerheid op naam van Dughet worden gezet.⁶⁹ Dit maakte onderdeel uit van de serie landschappen met heremieten waarvan het merendeel van liggend formaat was (ca. 160 x 230 cm). Op grond van toeschrijvingen blijken Poussin, Lorrain en Jean Lemaire schilderijen te hebben geleverd, alsook de Nederlandse italianisanten Jan Both (ca.1615-1652) en Herman van Swanevelt (ca. 1600-1655), die op dat moment in Rome verbleven. Samen met Lorrain leverden deze twee Hollanders ook doeken voor de tweede serie bestaande uit italianiserende landschappen van zowel liggend als staand formaat (ca.212 x 150 cm). Volgens Burke zijn vier van de landschappen uit de tweede serie aan Both toe te schrijven, twee staande en twee liggende formaten.⁷⁰ De verticale landschappen van Both verbeelden dramatische landschappen met hoge rotsen (afb.150-151). Zoals we reeds hebben gezien, heeft Pijnacker ongeveer vijftien jaar later in zijn eerste zaalstukken in Amsterdam vergelijkbare landschappen geschilderd (afb.141-142). Deze tweede serie in Buen Retiro, waarvoor Lorrain vier en Van Swanevelt twee landschappen schilderden, vertonen een grote conceptuele eenheid. Ze verbeelden alle een vergezicht in een bergachtig landschap langs een terzijde geplaatste boom op de voorgrond en grijpen daarmee terug op de landschappen van Domenichino. Het Buen Retiro paleis bestaat al sinds lang niet meer, hierdoor is het slechts gissen hoe de landschappen in het paleis waren toegepast. Men vermoedt dat ze langs de wanden van een lange galerij waren aangebracht, het is echter niet te zeggen of ze een bijdrage leverden aan de ruimtelijke werking. Wel is zeker dat deze schilderijen voor Buen Retiro een van de grootste en de belangrijkste opdrachten waren in de geschiedenis van de zeventiende-eeuwse landschapsschilderkunst. In het oeuvre van Both zijn dit niet alleen de vroegst te dateren landschappen, maar ze behoren voor zover bekend tot de grootste die hij ooit heeft geschilderd. Zoals we ook bij Brill hebben kunnen zien, ontstonden de eerste op doek geschilderde landschapseries buiten ons land. Dat hierbij juist de schilders uit de Nederlanden betrokken waren is gezien de Brabantse traditie van de waterverfdoeken met landschappen niet verwonderlijk.

3) De ontwikkeling van de decoratieve schilderkunst vanaf omstreeks 1670

Landschapsbehangsels in de periode 1670-1700

In Nederland kennen we slechts twee interieurs waar zeventiende-eeuwse zaalstukken met italianiserende landschappen *in situ* bewaard zijn gebleven. Dit zijn de eerdergenoemde zaalschilderingen van Gerard Hoet in De Slangenburg (afb.152-153) bij Doetinchem, te dateren tussen 1680 en 1700, en de vijf landschappen die Johannes Glauber (1646-1736) kort na 1692 geschilderd heeft in opdracht van koning-stadhouder Willem III voor de Audiëntiezaal van Paleis het Loo (afb.154-155). De zaalbeschildering van Hoet (afb.152) bestaat uit zeven behangselvakken, drie deurstukken en een schoorsteenstuk en zijn gevat in een tegenwoordig ongeverfde eikenhouten betimmering. De behangselvakken, die beginnen boven een 85 centimeter hoge lambrisering, beslaan gehele wandvlakken en zijn slechts omgeven door een lijstwerk ter breedte van ongeveer 15 centimeter. De enige decoratie van de zaal betreft het snijwerk ter weerszijden van de deurstukken en tegen de gladde pilasters die het schoorsteenstuk flankeren. Het plafond, dat bekleed is met planken, is beschilderd met een uitermate rijk gestoffeerde godenhemel. Hoewel de schilderingen de liefdesgeschiedenis van Dido en Aeneas verbeelden - een historieonderwerp dus - moet de behoefte aan landschap-schilderingen in het vertrek de belangrijkste drijfveer zijn geweest; voor de grote wandschilderingen zijn die scènes gekozen die de mogelijkheid geven ze tegen een landschappelijke achtergrond uit te beelden. Dit heeft tot gevolg dat de oorspronkelijke volgorde van de scènes is losgelaten. Geheel naar de regels van Lairesse, volgens wie men geen landschappen boven ooghoogte mocht verbeelden, zijn in de deurstukken en in het schoorsteenstuk figuurscènes uitgebeeld. Het dramatische hoogtepunt van het verhaal, de ongelukkige Dido die zich op de brandstapel werpt, is geplaatst tegen de schoorsteenboezem en was als belangrijkste schildering letterlijk en figuurlijk het brandpunt van het vertrek.⁷¹

In vergelijking tot de eerder besproken landschappen van Pijnacker (afb.141-143) zijn deze van Hoet uitgesproken classicistisch. Ze behoren tot de indertijd modieuze internationale italianiserende landschapschilderstijl die enerzijds door het classicisme van Poussin en anderzijds door het barokke landschap van Dughet werd beïnvloed.⁷² Hoets landschappen zijn in vergelijking tot die van zijn tijdgenoten als Johannes Glauber, Albert Meijeringh en Abraham Genoels veel grover en minder gedifferentieerd. Een verblijf in Parijs confronteerde hem direct met de landschapschilderstijl van die tijd. Hij heeft hier onder meer etsen vervaardigd naar werk van Francisque Millet, maar volgens Houbraken kon hij deze niet helemaal doorgronden.⁷³ Hoets specialiteit lag meer bij de historieonderwerpen en hij hield zich daarom vooral bezig met plafond-, schoorsteen- en bovendeurstukken. Hoewel de zaalstukken in De Slangenburg ons een indruk geven van de toepassing van landschapsbehangsels aan het eind van de zeventiende eeuw, zijn ze niet representatief voor Hoets oeuvre. In hoeverre hij vaker dergelijke opdrachten kreeg is niet bekend; afgezien van de schilderingen in De Slangenburg noemt Houbraken alleen een zaal bij "den Heer van Mollem, te Utrecht buyten de Weerepoort", helaas zonder in details te treden over de aard van de voorstelling.

De vijf italianiserende landschappen die Glauber voor de Audiëntiezaal van Paleis Het Loo schilderde, laten zien dat hij het italianiserende landschap veel beter beheerste (afb.154-155). Deze klassiek arcadische gezichten vertonen een evenwichtige en gevarieerde compositie. Nadat Glauber korte tijd in de leer was geweest bij de oude Nicolaas Berchem, trok hij naar Italië waar hij beïnvloed werd door de landschapstijl van Dughet. Naar diens werk heeft hij ook enige etsen vervaardigd.⁷⁴ Na zijn terugkeer in Nederland ging hij zich voornamelijk toeleggen op het schilderen van zaaldecoraties. Volgens Houbraken werkte hij niet alleen in de stadhouderlijke verblijven, maar ook in de Rotterdamse huizen van de heren Meyers, Verburg en Paets en in Amsterdam in de brouwerij De Hooijberg op de Achterburgwal en, samen met

Lairesse, in het huis van Jacob de Flines.⁷⁵ De vier zaalstukken in het huis van de laatstgenoemde opdrachtgever komen nog aan de orde.

De schilderijen van Glauber in Het Loo (afb.154) zijn minder wandvullend van karakter dan die in De Slangenburg (afb.152). De wanden van de zaal, die ontworpen is door Daniël Marot, worden voor een groot deel in beslag genomen door een pilastergeleding en symmetrisch geplaatste dubbele deuren. De vijf voor het merendeel relatief smalle zaalstukken, omgeven door een gemarmerd kader en gevat tussen pilasters, spelen in de ruimtebeleving van de zaal een geringe rol.⁷⁶ Pieter de Hooch heeft in enkele van zijn interieurstukken uit de jaren zeventig van de zeventiende eeuw eveneens wanden uitgebeeld met smalle landschapsschilderingen tussen pilasters, wat aangeeft dat een dergelijke toepassing in die tijd niet geheel ongebruikelijk was (afb.156).⁷⁷

In de grote zaal van Soestdijk, verbouwd voor stadhouder Willem III tussen 1678 en 1684, bevonden zich ook landschapsschilderingen tussen pilasters. De Zweedse architect Nicodemis Tessin maakte hier melding van toen hij in 1687 het jachtslot bezocht, zonder de naam van de schilder te noemen.⁷⁸ Dit zijn niet de acht arcadische landschappen van Glauber met scènes uit de Ovidius *Metamorphosen*, waarvan er zes in het Rijksmuseum terecht zijn gekomen, zoals wel eens verondersteld wordt.⁷⁹ Voor zaalstukken zijn de hoogtes van deze schilderijen (124 tot 180 cm) veel te gering. De landschappen van Glauber zijn naar alle waarschijnlijkheid identiek aan de acht schilderstukken die volgens de inventaris van het jachtslot uit de jaren 1699-1712 in de grote zaal, de eetzaal en de slaapkamer van de koning boven de deuren en tegen de schoorstenen hingen.⁸⁰ De behangsels in de grote zaal worden in de inventaris apart vermeld als "boschagien" zonder de naam van de schilder te noemen.⁸¹ Bij Houbraken kunnen we lezen dat Bartholomeus Appelman (c.1628-1686/87) op Soestdijk behangsels met landschappen en "fraaije beelden" heeft geschilderd en dat dit werk zeer werd geroemd.⁸² Deze Haagse kunstenaar behoorde ook tot de italianiserende landschapsschilders. Tussen 1650 en 1657 verbleef hij in Rome waar hij lid was van de Bentveugels. Hij leidde een reizend bestaan en verdiende soms de kost als huurling. Voordat hij in 1676 lid werd van Pictura in Den Haag woonde hij, na zijn terugkeer in Nederland, eerst enige tijd in Amsterdam en Rotterdam.⁸³ Gezien zijn levenswijze heeft hij vermoedelijk niet veel geproduceerd, hetgeen verklaart dat er tegenwoordig nauwelijks werk van hem bekend is. We kunnen nog enige indruk van zijn werk krijgen door een gesigneerd landschapje dat in 1994 in New York werd geveild (afb.157).⁸⁴ Het betreft een klassiek arcadisch landschap in de stijl van de laatste generatie Italianisanten. De verticale compositie met coulissen in de vorm van rotspartijen en daartussen een rivier met waterval en de ruïne van een brug, toont een decoratieve behandeling, die zich evenzeer leent als compositie voor een zaalstuk. Appelmans schilderijen in Soestdijk zullen zich zeer goed gevoegd hebben bij de kleinere boven ooghoogte geplaatste landschappen van Glauber.

Dat reeds in de achttiende eeuw veel interieurschilderingen vervangen werden door andere vormen van wandbespanningen, is de reden dat er nauwelijks zeventiende-eeuwse landschapsbehangsels ter plekke bewaard zijn gebleven. Houbraken heeft het er bij Pijnacker bijvoorbeeld over dat "wanneer hy eens 't hoofd uit zyn grafzerk opstak op die prullen daar men thans de kamers meê behangt zou vloeken; ziende dat zyne beschilderde kamerdoeken worden opgerolt, om voor altyd naar de zolders te verhuizen, om dat de mode die zaal buitentyds heeft ingehuurt".⁸⁵

Naast de twee besproken ter plekke bewaard gebleven voorbeelden en de interieurstukken van Pieter de Hooch, kunnen we gelukkig ook de pronkpoppenhuizen gebruiken om een beeld te vormen van de zaalbeschilderingen in die tijd. Deze poppenhuizen werden namelijk niet gebruikt als speelgoed voor kinderen, maar waren ontstaan als een liefhebberij van dames uit de rijke burgerij. Aangezien men een miniatuurwereld wilde scheppen, geven ze een redelijk

betrouwbaar beeld van de interieuraankleding in die tijd. In drie van de vier bewaard gebleven (geheel of deels) zeventiende-eeuwse poppenhuizen vinden we een kamer met een op linnen beschilderd landschapsbehangsel, hetgeen al iets zegt over de populariteit die deze wandbekleding in het interieur van omstreeks 1680 moet hebben gehad. Zeker in Amsterdam; de drie poppenhuizen zijn hier dan ook tot stand gekomen.⁸⁶ Gelukkig zijn de landschappen in alle drie poppenhuizen gesignd. Frederik de Moucheron (1633-1686) schilderde de landschappen in de saletkamer van het poppenhuis dat vanaf 1670 is gemaakt in opdracht van Petronella de la Court en dat zich tegenwoordig in het Centraal Museum in Utrecht bevindt (afb.158-159).⁸⁷ De zaalschilderingen van het poppenhuis van Petronella Oortman, nu in het Rijksmuseum (afb.160-161), zijn van de hand van Nicolaes Piemont (1644-1709).⁸⁸ Het Gemeentemuseum in Den Haag bezit een poppenhuis waarvan de zaalschilderingen geleverd werden door Jan Wijnants (1620/25-1684) (afb.162-163).⁸⁹ In deze interieurs zijn de schilderingen niet in vakken geplaatst maar bedekken ze de gehele wand van plint tot plafond en verbeelden ze over alle wanden doorlopende landschappen. In de kamers van Piemont en Wijnants worden de schilderingen in één wand onderbroken door een schoorsteen; die van De Moucheron kennen geen onderbreking, maar zijn in de hoeken en bij de vloer en het plafond afgewerkt met een smal verguld lijstje. Geschilderde vogelluchten in de kamers van De Moucheron en Piemont geven een complete illusie van het buiten zijn. Gezien de sterfdata van Wijnants en De Moucheron zijn deze interieurs vroeg in de jaren tachtig van de zeventiende eeuw tot stand gekomen. In tegenstelling de eerder besproken schilderingen in De Slangenburg (afb.152) en Het Loo (afb.154) vindt men hier geen lambrisering onder de schilderingen. Men zou dus zo het landschap in kunnen stappen. Het feit dat Lairesse de toepassing van lambriseringen voorschreef in 1707 in zijn *Groot Schilderboek*, vooral met het oog op de bescherming van de doeken, geeft aan dat die in het eind van de zeventiende eeuw nog niet zo vanzelfsprekend waren als later in de achttiende eeuw.⁹⁰ Daar de poppenhuizen een afspiegeling geven van de interieurs van de rijke burgerij en de ter plekke bewaard gebleven schilderingen van Glauber en Hoet juist residenties van de Oranjes en de adel betreffen, heeft de toepassing van lambriseringen in de laatstgenoemde interieurs net iets eerder plaatsgevonden dan in de rijke burgerhuizen. Dit is te danken aan Daniël Marot die de Franse interieurdecoratie in ons land introduceerde en die als eerste in de kringen van de stadhouder werkzaam was.

Geheel volgens de mode bestaan de behangselchilderingen in de poppenhuizen uit italianiserende landschappen met zonovergoten waterpartijen en bergen in het verschiep. Frederik de Moucheron heeft zijn landschappen schaars voorzien van architectuur (afb.159), terwijl Piemont in elke wand wel een nederzetting met toren schilderde (afb.160-161) en een decoratievere benadering laat zien die aansluit bij de internationaal georiënteerde landschapschilderstijl. Van Piemont kan zijn verblijf in Italië met zekerheid worden vastgesteld.⁹¹ Van Frederik de Moucheron, die ons een veel groter oeuvre dan Piemont heeft nagelaten, weten we alleen dat hij enige tijd in Frankrijk is geweest. Ondanks zijn buitenlandse verblijf, bleven zijn leermeester Jan Asselijn en Both zijn belangrijkste voorbeelden.⁹² Wijnants is nooit in Italië geweest, maar werd wel beïnvloed door de italianiserende landschapschilderkunst.⁹³ Zijn landschappen zijn voorzien van bergen en een Italiaans aandoende villa (afb.163), maar de bomen zijn Hollands en daardoor is zijn werk meer idealiserend dan italianiserend.

Van de hier bovengenoemde meesters zijn verder geen gegevens bekend over activiteiten op het terrein van grote zaalstukken. Van Frederik de Moucheron is een aantal doeken bewaard gebleven die gezien hun formaat oorspronkelijk als zaaldecoraties kunnen hebben gediend, maar gegevens uit bronnen zijn niet bekend.⁹⁴ De kunstenaarsbiografen Houbraken en Van Gool doen bij deze drie hierover geen uitspraken.⁹⁵ Door het feit dat juist zij

voor de decoraties van de poppenhuizen werden gevraagd, kan men concluderen dat zij ervaring hadden op gebied van het vervaardigen van zaalstukken.

Van een aantal landschapschilders is uitsluitend uit bronnen bekend dat zij zich met zaaldecoraties hebben beziggehouden. Bij Houbraken kunnen we lezen dat Albert Meijeringh (1645-1714) "zig een vaardige wyze van schilderen aangewent [had], in 't schilderen van groote werken, in zalen en kamers".⁹⁶ Voor zover bekend zijn geen grote landschappen van Meijeringh bewaard gebleven. Een aantal kabinetstukken van zijn hand laten echter een decoratieve benadering zien, die wat betreft hun compositie zonder problemen voor zaaldecoraties konden worden gebruikt. Dit geldt bijvoorbeeld voor een landschap met sarcofaag en obelisk in de Kunsthalle in Hamburg (afb.164), waarnaar hij ook een ets heeft gemaakt.⁹⁷ Twee pendants in Braunschweig (afb.165), waarvan één gedateerd 1686, hebben weliswaar een liggend formaat, maar laten zowel wat betreft de compositie als de rijke stoffage een decoratieve behandeling zien waarop Jurriaan Andriessen vooral ten aanzien van de figuren zou teruggrijpen. Verder weet Van Gool over de landschapschilder Abraham Begeyn Jansz. (1637/38-1697) te vermelden "dat hy uitnemen bequaem was om groote werken te maken, waer van als proefbewys kan gezien worden eene kamer in het huis, tans bewoont door den heer van Assendelft in het Haegsche Noordeinde. Deze kamer is schoon geschildert en ryk van ordonnantie. Insgelyks zyn op meer andere plaetzen van zyne kunstwerken te zien".⁹⁸ Van die andere opdrachten was er blijkens een advertentie uit 1796 nog een zaaldecoratie uit 1684 van zijn hand aanwezig in een huis aan de Bezuidenhoutseweg.⁹⁹

De Moucheron, Meijeringh, Begeyn, Glauber en Piemont behoorden tot de zogenaamde laatste generatie italianisanten. Met uitzondering van De Moucheron verbleven ze enige tijd in Rome. Vooral Meijeringh en Glauber en in zekere mate ook Piemont zijn beïnvloed door de in Rome heersende internationale landschapsschool. Deze stond vooral onder invloed van Gaspard Dughet, die de rigide klassieke landschappen van zijn leermeester en zwager Nicolas Poussin en die van Claude Lorrain had ontwikkeld tot een barok type. Deze landschappen kenmerken zich door het idealiserende en klassieke karakter. Ze zijn altijd gestoffeerd met antieke ruïnes en gebouwen van klassieke architectuur alsmede voorzien van klassiek geklede figuren. Glauber en Meijeringh behoorden onder meer tot de groep kunstenaars die met hun grafiek de traditie van het Dughet-landschap in Europa hebben doorgegeven.¹⁰⁰ Deze klassiek arcadische landschappen bleven gedurende de achttiende eeuw in de decoratieve schilderkunst nog lang geliefd.

Vogelbehangsels

In de laatste drie decennia van de zeventiende eeuw ontstond er in de decoratieve schilderkunst naast het italianiserende en klassiek arcadische landschap ook een type waarin dieren en met name vogels een belangrijke rol speelden. Melchior d'Hondecoeter (1636-1695) en zijn neef Jan Weenix (1642-1714) waren wat dit genre betreft de belangrijkste vertegenwoordigers. Hondecoeter was van de twee bij uitstek de specialist in het uitbeelden van gevogelte. Nadat hij zich in 1663 in Amsterdam had gevestigd, begon hij aan het eind van dit decennium met het schilderen van zaalstukken, min of meer in dezelfde tijd als Adam Pijnacker.¹⁰¹ In die periode zie je dan ook dat hij het pluimvee rond boerenhoeven begon te verruilen voor exotische vogelsoorten tegen een parkachtige achtergrond. Meerdelige ensembles zijn alleen in buitenlandse collecties te vinden. De Alte Pinakothek in München bezit een serie van drie zaalstukken bestaande uit twee smalle doeken (afb.166-167) en een breed doek (afb.168).¹⁰² Op één de van twee smalle doeken (afb.166) is de door Philips Vingboons in 1640-1642 gebouwde buitenplaats Driemond bij Weesp afgebeeld. De stukken zijn vermoedelijk kort na 1671 gemaakt in opdracht van de Amsterdamse suikerbakker Arnold Visscher, die in het laatstgenoemde jaar Driemond door vererving in bezit kreeg. Als kunstverzamelaar was hij een groot

bewonderaar van Hondecoeter; in zijn huis aan het Rokin hingen maar liefst vijftig werken van deze meester.¹⁰³ Het tweede smalle stuk met een parkachtig landschap, waarin op de achtergrond een echtpaar aan het wandelen is (afb.167), vormt de pendant van het stuk met de buitenplaats. De composities van beide landschappen worden respectievelijk aan de linker en rechter kant afgesloten door dezelfde gebeeldhouwde stenen tuinornamenten. Een zwaan op de voorgrond versterkt de dieptewerking. Gezien de overeenkomstige lichtval in de twee doeken waren ze bestemd voor dezelfde wand en naar alle waarschijnlijkheid bedoeld ter weerszijden van een schoorsteen. Het derde, brede doek verbeeldt een fantasierijk landschap met daarin diverse exotische vogels (afb.168). Hierin komt de lichtval van rechts en het was dus bestemd voor de wand tegenover de twee smalle zaalstukken.

Het andere ensemble, dat nu de wanden siert van de eetkamer van Belton House in Lincolnshire, bestaat eveneens uit drie stukken, één brede en twee smalle doeken, en verbeeldt soortgelijke voorstellingen als het ensemble in München. In één van de twee smalle doeken (afb.169) zien we op de achtergrond eveneens een wandelend echtpaar in een parkachtige omgeving. Op de voorgrond zijn twee zwanen en enkele eenden geschilderd. Het andere doek (afb.170) wordt geheel in beslag genomen door de architectuur rond een terras. De blikvanger is het jongetje dat met een schaal met vruchten de terrastrap komt aflopen. Hondecoeter heeft zelden een menselijke figuur in zijn stukken zo'n prominente plaats gegeven als hier. Het grote doek dat bestemd was voor de tegenoverliggende wand verbeeldt, evenals in München, een geïdealiseerd landschap met exotische vogels (afb.171). De italianiserende karakteristieken van dit landschap zijn zonder twijfel de invloed geweest van zijn oom en leermeester Jan Baptist Weenix, de vader van Jan Weenix. Het ensemble, dat oorspronkelijk uit vier stukken bestond, werd in 1873 door de derde graaf Brownlow voor Belton aangekocht.¹⁰⁴ De voorkeur voor behangsels met exotisch gevogelte en menagerien hing nauw samen met de opkomst van de volières die de rijke burgers zich vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw gingen aanmeten. Hiermee wilden de schatrijk geworden kooplieden zich spiegelen aan de vorsten aan wie tot dan toe slechts het bezit van vogel- en dierentuinen was voorbehouden.¹⁰⁵ Restauraties in de Trompenburg bij 's-Graveland en in het Trippenhuys, alsook vondsten die in enkele andere Amsterdamse huizen in de afgelopen decennia gedaan zijn, hebben aangetoond dat exotische vogels ook zeer geliefd waren voor geschilderde plafonddecoraties. Al deze voorbeelden dateren vanaf de jaren zestig van de zeventiende eeuw en kwamen dus tegelijkertijd op met de vogelbehangsels.¹⁰⁶

Uit bronnen blijkt Hondecoeter de meeste zaalstukken voor de huizen van de rijke burgerij, en met name in Amsterdam, te hebben vervaardigd. Interessant is de vermelding van Pieter de la Rue die in 1733 een huis aan de Herengracht bij het Koningsplein bezoekt en daar een voorkamer zag "rondom tapijtswijze bekleed met vogelschilderijen door den beroemden Hondecoeter".¹⁰⁷ Het huis dat tot dan toe bewoond was geweest door een Heer Van Lennep stond toen te koop. Zoals vaker zullen de schilderijen met de komst van de nieuwe eigenaar uit het huis zijn verdwenen. Soms werden ze geveild en weer in een ander huis ingebracht. Zo vermeldt Hoet dat er op 20 april 1728 op de veiling van de weduwe van Jean de la Coste "Vier capitale stuks met vogels, door M. de Hondecoeter bequaam om een kamer in 't rond te bekleden" verkocht waren voor 105 gulden.¹⁰⁸ Om ze voor hun nieuwe bestemming te kunnen inpassen werd de hulp van bekwame meesters ingeroepen. Zo had Jacques Ignatius de Roore (1686-1747) volgens van Gool zowel in het huis van de heer Slingelandt als dat van Willem Lormier van elders afkomstige zaalstukken van Hondecoeter vergroot.¹⁰⁹ Fred G. Meijer wist een aantal van dergelijke door De Roore vergrote doeken te identificeren, zoals de gesigioneerde Hondecoeter die in 1990 in New York werd geveild. Deze was voor tweevijfde aan de bovenzijde vergroot (afb.172).¹¹⁰ Dit geeft aan hoe de zaalstukken van Hondecoeter nog in de

achttiende eeuw gewild waren. Rond het midden van de achttiende eeuw zou Aert Schouman de mode van de vogelbehangsels zelfs nieuwe impuls geven.

Jan Weenix die vaak met zijn neef Melchior Hondecoeter vergeleken wordt, legde in zijn zaalstukken meer de nadruk op het landschappelijke aspect, waarbij hij zich duidelijk liet inspireren door de italianiserende landschapschilders. Deze invloed heeft hij ondergaan van zijn vader en leermeester Jan Baptist Weenix, die in tegenstelling tot zijn zoon wel enkele jaren in Rome heeft gewerkt. In vergelijking tot Hondecoeter was de stoffage bij Weenix veel gevarieerder en ligt bij hem de nadruk minder op het gevogelte. Het Rijksmuseum bezit sinds 1963 een zaalstuk dat uitzicht geeft over een park met een buitenplaats op de achtergrond (afb.173). Op de voorgrond is een terras met een rood-wit marmeren vloer te zien, die aan beide zijden wordt afgesloten door een tuinmuur met gebeeldhouwde vazen. De stoffage bestaat uit een wandelend paar en enkele vogels, waaronder boven in de geschilderde boog een papegaai aan zijn stok. Zeker wat betreft de marmeren vloer in perspectief doet dit denken aan de illusionistische schilderijen van bijvoorbeeld Peruzzi. Het parkgezicht behoorde tot een serie van zes doeken die tot 1961 bijeen was gebleven in een Engelse particuliere collectie.¹¹¹ Deze serie is vermoedelijk veel eerder tot stand gekomen dan de vijf zaalstukken die afkomstig zijn uit een pand aan de Nieuwe Herengracht in Amsterdam (afb.174-178). Deze zaalstukken die dateren van 1697 zijn nog decoratiever van karakter; illusionistische vensternissen geven zicht op verschillende landschapstypen; zoals parkgezichten met (afb.174-175) of zonder dominante architectuur (afb.177), een boslandschap (afb.176) en een italianiserend havengezicht met een klassiek bouwwerk (afb.178). Opvallend zijn de op de voorgrond geplaatste ten halven lijve uitgebeelde figuren, die per doek één van de vijf zintuigen verbeelden.¹¹² De figuren suggereren over een balustrade te leunen en geven als repoussoir de landschappen veel dieptewerking. Een dergelijke compositie is ook te zien op een aantal van de twaalf zaalstukken die Jan Weenix tussen de jaren 1703-1716 schilderde in opdracht van keurvorst Johann Wilhelm von der Pfaltz voor zijn jachtslot Bensberg bij Düsseldorf en die (op één in de oorlog vergaan doek na) terecht zijn gekomen in de Bayerische Staatsgemälde Sammlungen (afb.179-180).¹¹³ Deze behangsels, met een hoogte van rond de drie meter, waren in Bensberg geplaatst in drie opeenvolgende vertrekken. Ze geven uitzichten op diverse typen landschappen, zoals parkgezichten en italianiserende landschappen en zijn gestoffeerd met allerlei jachten en jachstillevens, die voor een groot deel gesitueerd zijn op de onderrand van illusionistisch weergegeven dorpels van vensters of nissen. Van alle in Bensberg aanwezige schilderijen, waaronder werk van Italianen (Pellegrini, Zanetti en Belluci), maakten die van Weenix op de bezoekers de meeste indruk.¹¹⁴

Die op de voorgrond geplaatste, ten halven lijve weergegeven en over een balustrade leunende figuren werden reeds eerder toegepast in plafond- en koofschilderingen, zoals bij de eerdergenoemde door Pieter de Grebber in Honselaarsdijk en die van Gerard van Honthorst.¹¹⁵ Gerard de Lairese is vermoedelijk de eerste geweest die de balustradefiguren naar beneden haalde en ze op ooghoogte in confrontatie bracht met de beschouwer.¹¹⁶ Dit heeft hij omstreeks 1687 onder meer gedaan bij de vier eerdergenoemde zaalstukken in het huis van Jacob de Flines in Herengracht 132 te Amsterdam (afb.181-182).¹¹⁷ De figuren van deze schilderijen, die nu in het Rijksmuseum te zien zijn, waren geplaatst tegen de arcadische landschappen van Glauber. Het illusionistische effect van de schilderijen werd nog versterkt door de *trompe-l'oeil* gemarmerde vensternissen. Deze door Lairese in de behangselschilderkunst geïntroduceerde balustrade-figuren, die nog tot na midden van de achttiende eeuw werden toegepast, zijn niet zijn enige verdienste geweest ten aanzien van de decoratieve schilderkunst in ons land.

Gerard de Lairese

Gerard de Lairese (1640-1711) is als kunsttheoreticus nog meer van belang geweest voor de ontwikkeling van de Nederlandse decoratieve schilderkunst. Hij was de eerste die het op doek geschilderde plafondstuk in ons land introduceerde, waardoor het te beschilderen oppervlak veel groter werd. Dit betekende niet meteen dat alle balkenplafonds achter het linnen verdwenen. Het plafond dat hij rond 1675 schilderde in het Amsterdamse Leprozenhuis was door balken in acht cassetten verdeeld (zie ook afb.108).¹¹⁸ Dit moet de verklaring zijn waarom de voorstelling nog niet zo'n doorlopende karakter had als de *Allegorie op de Vrijheid van Amsterdam*, die hij ongeveer in dezelfde tijd schilderde in het huis van Andries de Graeff in Amsterdam (Herengracht 446). Hier werd het linnen door slechts twee balken onderbroken.¹¹⁹ Het Rijksmuseum bezit van Lairese een plafond uit dezelfde periode waarvan de voorstelling, een *Allegorie op de Dageraad*, op één groot doek is geschilderd en dat een afmeting heeft van bijna 7 bij 3 meter.¹²⁰ Het zijn echter niet alleen de introductie van het materiaal en het formaat die Lairese belangrijk maken voor de ontwikkeling van de plafondschilderkunst. Door een strikte doorvoering van het mathematisch perspectief wist hij zowel de architectuurelementen als de figuren in een dusdanig verkort te schilderen zoals dat tot dan toe in ons land nog niet was gepresteerd.¹²¹ De enige die hem hierin nadien heeft kunnen evenaren was Jacob de Wit.

Lairese, die zich op vele gebieden van de decoratieve schilderkunst heeft bezig gehouden, geldt tevens als belangrijke initiator van de grisailleschilderkunst. Houbraken liet zich in lovende woorden uit over de in schilderkunst geïmiteerde beeldhouwde reliëfs: "Inzonderheid muntte hy uit in 't schilderen van Bazarliere van wit marmer met veele nissen die in voorpoortalen, op de Keysers, en Heeregraft, tot Amsterdam pronken, zoo natuurlijk geschildert dat men dezelve voor beeldhouwde marmere platen aanziet".¹²² Een van zijn belangrijkste ensembles, dat ook door Houbraken uitgebreid wordt besproken, is dat van vijf grisailles die hij geschilderd heeft in het voorhuis van Philips de Flines op Herengracht 164. De serie, die zich nu in het Rijksmuseum bevindt, werd niet alleen geroemd vanwege de knappe imitatie van het beeldhouwwerk, maar ook vanwege de gecompliceerde allegorische betekenis.¹²³ Hoewel Lairese's grote grisaille-schilderingen werden nagevolgd door onder meer zijn leerlingen Philip Tideman (1657-1705) en Jan Hoogsaat (1645-1733), blijken dergelijke schilderingen in voorhuizen slechts korte tijd mode te zijn geweest; in 1701 beklagt Lairese zich in zijn *Grondlegginge ter Tekenkunst* er over dat hiervoor nauwelijks nog opdrachten werden gegeven.¹²⁴ De grisailles bleef men tot laat in de achttiende eeuw toepassen, maar als schoorsteen- en bovendeurstukken kregen ze een minder prominente plaats in het interieur.

Tegenwoordig is het aantal decoratieve werken van Lairese betrekkelijk gering, volgens Houbraken was het echter onmogelijk alle zolder- en zaalstukken op te sommen.¹²⁵ Naast plafondstukken zijn er nog redelijk wat schoorsteen- en bovendeurstukken van hem over, van de zaalstukken is nauwelijks iets bewaard gebleven. Deze zaalstukken verbeelden voornamelijk historie-onderwerpen. In feite zijn de grote doeken met heldendaden uit de Romeinse geschiedenis in de Lairese-zaal van het Binnenhofcomplex in Den Haag de enige zaalstukken van zijn hand die ter plekke bewaard zijn gebleven (afb.183).¹²⁶ Zoals blijkt uit de eerdergenoemde zaalstukken in het huis van Jacob de Flines heeft hij ook landschappen van andere meesters, zoals hier die van Glauber, van grote menselijke figuren voorzien (afb.181-182).

Als historieschilder heeft Lairese zowel direct als indirect een belangrijke invloed gehad op de decoratieve schilderkunst. Vele kunstenaars hebben het vak van historieschilderen bij hem geleerd. Tideman en Hoogsaat hebben hem niet alleen nagevolgd in het schilderen van grisailles in voorhuizen, maar ook in tal van andere decoratieve schilderwerken met historieonderwerpen, waaronder zaalstukken.¹²⁷ Ook Loui's Fabritius Dubourg (1693-1775), die nog nader aan de orde komt, was als leerling onder zijn hoede geweest. Verder heeft een aantal

schilders hem geassisteerd bij de uitvoering van zijn decoratieve opdrachten, zoals Ottmar Elliger II (1666-1732), de vader van Andriessens leermeester Antoni Elliger. Mede door toedoen van Lairesse gingen ook andere schilders zich in die tijd toeleggen op zaalstukken met historieschilderingen, zoals de Haagse schilder Augustinus Terwesten (1647-1711), die in 1692 naar Berlijn vertrok.¹²⁸ De Amsterdamse kunstenaar Barent Graat begon nog op hoge leeftijd met decoratieve schilderingen. Van de vele werken die Graat volgens Houbraken in Amsterdamse huizen had aangebracht, is niets bewaard gebleven.¹²⁹

Lairesse invloed als kunsttheoreticus begon pas aan het eind van zijn leven toen zijn *Grondlegginge ter Teekenkonst* (1701) en zijn *Groot Schilderboek* (1707) werden uitgegeven. Deze waren gebaseerd op de colleges, die hij vanaf 1690 bij hem thuis en in de kunstzaal van het Amsterdamse stadhuis had gegeven, nadat hij blind was geworden.¹³⁰ Vooral het *Groot Schilderboek* geeft op tal van plaatsen theoretische achtergronden en technieken op het gebied van de decoratieve schilderkunst. Verder wijdt hij in het laatstgenoemde boek een apart hoofdstuk aan het beschilderen van vertrekken.¹³¹ Dit hoofdstuk is gerangschikt in het zesde boek, waarin hij de landschappen behandelt. Dit is niet verwonderlijk aangezien landschapsbehangsels onderling, meer nog dan historieschilderingen, op elkaar moeten worden afgestemd. Reeds eerder had hij de zeer plausibele en algemeen aanvaarde regel besproken om de lichtval in de schilderingen af te stemmen op de natuurlijke lichtbron van het vertrek, die via de ramen naar binnen komt.¹³² De horizon moet op ooghoogte van de beschouwer zijn, want een te hoge horizon geeft een overdonderend gevoel. In zijn voorafgaande hoofdstuk had hij erop gewezen dat men in alle gevallen, of het nu een zaal- of een kabinetstuk betrof, beter kon kiezen voor een lage horizon. Dat er dan te veel plaats zou worden gegeven aan luchten wees hij van de hand. Een goed schilder kon in het weergeven van de wolken immers zijn kunnen laten zien. Bovendien kon men het te veel aan luchten ondervangen door bijvoorbeeld een boom of (een gedeelte van) een gebouw op de voorgrond te plaatsen.¹³³

Zoals eerder bij de poppenhuizen is besproken, schreef hij ter bescherming van de doeken voor om eronder een lage lambrisering te plaatsen. Het gebruik hiervan was dus in die tijd nog niet geheel ingeburgerd. Verder pleitte hij voor een architectonische benadering van de ruimte. Het bestaan van interieuronderdelen als deuren en schoorstenen mocht men niet ontkennen, men kon ze het beste accentueren. Ter wille van de symmetrie zag hij het liefst schijndeuren toegepast. De schilderingen mochten dus absoluut niet over deuren doorlopen. Het zal blijken dat dit in de praktijk niet altijd uitvoerbaar was. Zeker in oudere huizen zat een deur niet altijd daar waar men haar wat betreft de indeling van de wand nodig had. De minder belangrijke deuren werden daarom meestal door een behangsel gemaskeerd. De tot in de hoeken van het vertrek doorlopende schilderingen, zoals in de poppenhuizen, waren hem een doorn in het oog. Schilderingen moesten alle een apart kader hebben en wanneer de wand te groot was om hem in een keer te overzien, dan moest deze in verschillende compartimenten worden verdeeld. Vanwege zijn architectonische voorkeur zag hij die het liefst gescheiden door pilasters. De manier waarop zijn schilderingen in de raadzaal van het Hof van Holland tussen dubbele pilasters zijn geplaatst zijn, was dus helemaal conform zijn visie (afb.183). Dit geldt uiteraard ook voor de landschappen in het eerder besproken interieurstuk van De Hooch (afb.156).

Er is reeds op gewezen dat men in de boven ooghoogte geplaatste schilderingen geen landschappen mocht verbeelden, omdat hier volgens de realiteit alleen maar luchten met boom- of bergtoppen geschilderd konden worden. Het was uiteraard nog erger om landschappen van de grote wandvakken boven de deuren te laten doorlopen. Ten aanzien van het schilderstuk tegen de schoorsteenboezem, waar de warmtebron het belangrijkste punt van het vertrek was, pleitte hij voor een historiestuk. Uiteraard konden hier ook, evenals boven de deuren, grisailles of bloemstukken verbeeld worden of andere voorstellingen die nauwelijks een perspectivische

werking verlangden. Lairesse was een groot voorstander van de classicistische theorie om te streven naar eenheid van tijd, handeling en plaats. Men mocht in één ensemble niet tegelijkertijd de dag en de nacht, de zomer en de winter noch verschillende typen landschappen verbeelden. De optische eenheid van de schilderijen was dus één van zijn belangrijkste vereisten. De door de schilderkunst op illusionistische wijze opengebroken wanden en plafonds moesten op zo'n manier worden uitgewerkt dat men deze als een overtuigende realiteit kon ervaren.

In het tweede deel van het *Schilderboek* schreef hij onder meer voor wat voor soort schilderijen men in de diverse vertrekken van een huis moest gebruiken.¹³⁴ In de zaal achtte hij wandtapijten of zaalstukken met levensgrote beelden gepast; verhalende onderwerpen dus die zich moesten afspelen in "gesloten kamers" of paleizen. Landschappen schreeft hij voor in kamers op de bovenverdieping. Dit was uiteraard zijn ideaalbeeld, want de praktijk heeft uitgewezen dat in de achttiende eeuw landschappen in zalen veel geliefder waren dan historieonderwerpen. Door de vele herdrukken van het *Groot Schilderboek* hebben de regels en adviezen van Lairesse tot in het begin van de negentiende eeuw nog gezag uitgeoefend. Voor de decoratieve schilders behoorde het tot standaardliteratuur. Al had men het niet in huis, men zal in ieder geval de inhoud hebben gekend.

Daniël Marot

Daniël Marot (1661-1752) heeft als architect en ontwerper in ons land eveneens grote invloed gehad op de ontwikkeling van de decoratieve schilderkunst. In of kort voor 1686 was hij met vele andere Hugenoten naar ons land gevlucht. Als voormalig graveur en ontwerper aan het hof van Lodewijk XIV werd hij al spoedig opgemerkt door koning-stadhouder Willem III, die hem persoonlijk in dienst nam. Dit was op het moment dat men bij de uitbreiding van Het Loo aan de afwerking van het interieur begon. Onder Marots supervisie ontstond er in dit relatief bescheiden paleis een interieur waarvan de monumentaliteit en eenheid in stijl in ons land tot dan toe ongekend was. Het schitterende resultaat van deze prestigieuze opdracht leidde ertoe dat men hem ook in de kringen rond de stadhouder met enthousiasme in de arm nam. Zo was hij onder meer betrokken bij de interieurdecoraties van Slot Zeist en Huis De Voorst. Bij het overlijden van Willem III in 1702, waarmee het tweede stadhouderloze tijdperk werd ingeluid, kwam aan de stadhouderlijke c.q. koninklijke protectie een einde. De prenten die Marot van zijn ontwerpen, blijkens de aanvraag van een octrooi, al vanaf 1687 in kleine series had uitgegeven, werden in het begin van achttiende eeuw gebundeld op de markt gebracht. De ontwerpen die hij voor de hofkringen had gemaakt, zijn in 1703 gebundeld uitgegeven. De prentreeksen, die hij vooral voor de burgerlijke clientèle had gemaakt, kwamen in 1712 in een bundel op de markt.¹³⁵ Dit leidde tot een algemene bekendheid van zijn stijl en vormentaal, wat tot gevolg had dat de interieuronderdelen steeds meer op elkaar werden afgestemd en dat de decoratieve schilderijen in het interieur werden geïntegreerd. Door dit beeldmateriaal werd aan het ideaal van Lairesse nog meer gestalte gegeven.

Sinds Frederik Hendrik werden er in ons land geen schilderijen meer in trappenhuizen toegepast. Dankzij Marot kreeg dit gebruik aan het eind van de zeventiende-eeuw weer een opleving, zoals te zien is bij zijn ontwerpen voor de trappenhuizen van Het Loo (afb.184-185), De Voorst (afb.186-187) en Slot Zeist (afb.188). Hij voorzag de wanden van illusionistische voorstellingen bestaande uit een zuilengalerij die uitzicht geeft op een parkachtig (De Voorst) of idealiserend landschap (Het Loo), met op de voorgrond geplaatste figuren die over de balustrade naar beneden kijken. De plafonds werden in meer of mindere mate opengebroken met hemelluchten, waarin al dan niet figuren op wolken zweefden. Het balustrademotief was voor ons land geen noviteit, maar wel de wijze waarop het concept van de trappenhuizen werd uitgevoerd, wat geïnspireerd was op de trappenhuizen in de Franse paleizen. Zoals daar

gebruikelijk liet Marot ook hier de schilderijen direct op het pleister aanbrengen, ondanks de slechte ervaringen die men hiermee in ons land had. De schilderijen in het trappenhuis van Het Loo, waarschijnlijk aangebracht door Robert Duval (1649-1732), verkeerden in het begin van de negentiende eeuw in zo'n slechte staat dat Lodewijk Napoleon ze liet overpleisteren. In de jaren 1898-1902 is in opdracht van koningin Wilhelmina op basis van de fragmenten van de oorspronkelijke schilderijen die men toen ontdekte, en de prenten van Marot, een reconstructie in olieverf op doek gemaakt door de Rotterdamse schilder Willem Adrianus Fabri (afb.184).¹³⁶ Het trappenhuis van Huis De Voorst is helaas verloren gegaan, maar afgaande op de gravures van Marot moeten de schilderijen nog uitbundiger zijn geweest (afb.186-187). De balustradefiguren in De Voorst zijn veel sierlijker weergegeven en de achtergronden bestaan uit parkgezichten met symmetrisch geplaatste gebouwen en grote waterpartijen. De gravures zijn vermoedelijk naar het ontwerp en niet naar het resultaat vervaardigd. Een foto van het uitgevoerde plafond toont bijvoorbeeld een architectonische koepel in plaatst van een illusionistische goden hemel.¹³⁷ Ook hier waren de schilderijen direct op het pleister geschilderd.

Van de trappenhuizen is dat van Slot Zeist het enige waar de schilderijen, uitgevoerd in olieverf op stuc, bewaard zijn gebleven. Ze zijn van een geheel ander karakter dan de andere twee, want hier ligt de nadruk op cascaden gecombineerd met beeldhouwwerken die geflankeerd worden door tuinvazen en allerlei grotwerkornamenten (afb.188).¹³⁸ Helaas is niet bekend wie voor de schilderijen in Slot Zeist verantwoordelijk is geweest. In het trappenhuis van De Voorst waren de schilderijen volgens Houbraken door Hoet voltooid, terwijl een ander hieraan begonnen was.¹³⁹ Mogelijk was dit Jacques Parmentier (1657/58-1730) want volgens de biograaf Weyerman had deze kunstenaar hier het koepelvormig plafond beschilderd.¹⁴⁰ Deze uit Frankrijk afkomstige schilder heeft vaker in de door Marot ontworpen interieurs gewerkt. Zo was hij werkzaam in Het Loo en in de Trèveszaal in Den Haag. In dezelfde tijd ziet men in Engeland in de koninklijke verblijven van Willem III en in de huizen van de adel trappenhuizen met illusionistische schilderijen ontstaan. Hoewel Marots betrokkenheid bij de totstandkoming van deze interieurs niet met zekerheid kan worden vastgesteld, moet zijn verblijf aan het hof van Willem en Mary in Londen, tussen 1694 en 1697, gevolgen hebben gehad. Het trappenhuis in Petworth bijvoorbeeld, dat pas rond 1714 tot stand is gekomen, getuigt daarvan. De inrichting heeft grote overeenkomsten met Marots Nederlandse trappenhuizen.¹⁴¹ Hoewel we deze schilderijen in trappenhuizen als één van Marots meest originele en directe bijdragen aan de decoratieve schilderkunst kunnen beschouwen, zijn deze zowel in Engeland als in ons land slechts korte tijd toegepast. De rijke burgers in ons land decoreerden hun trappenhuizen liever met stucwerk; hooguit werd het plafond voorzien van een schildering.

Marots prentseries hebben veel meer impact gehad. De plafondontwerpen die tezamen met de gravures van de hierboven genoemde trappenhuizen onder meer behoorden tot de gebundelde uitgave van 1703 werden soms letterlijk nagevolgd. Dit gebeurde nog meer bij de 1712 gebundelde publicatie. De hierin weergegeven schoorsteen- en bovendeurstukken zijn ook veelvuldig als model gebruikt. Dit komt bijvoorbeeld duidelijk naar voren in de ontwerpen van de Rotterdamse schilder Elias van Nijmegen.¹⁴² Tussen Marots wandontwerpen komen we slechts één voorbeeld met zaalstukken tegen (afb.189). Hier zien we wederom balustradefiguren en een parkachtige setting met architectuur op de achtergrond. Dergelijke landschappen komen ook voor in de series *Nouveau Livre de Paysages* en *Troisième Livre de Perspectives*.¹⁴³ Hoewel hier de decoratieve kenmerken als balustradefiguren ontbreken, waren ze duidelijk bedoeld als voorbeelden voor zaalstukken (afb.190-192). Het zijn landschappen van verticaal formaat met parkachtige gezichten voorzien van waterpartijen en van terzijde geplaatste bouwwerken in de vorm van fantasierijke paviljoens en paleizen die in een

mathematisch perspectief zijn weergegeven. De manier waarop de architectuur in deze landschappen verwerkt is, zou Laïresses goedkeuring zeker kunnen wegdragen. De derde serie *Nouveaux Livres de Veüe et Batiments en Perspectives propre a peindre dans des Salles, ou autre Appartements* was blijkens deze tekst op het titelblad eveneens bedoeld als voorbeeld voor zaalstukken (afb.193-197).¹⁴⁴ We zien hier onder meer ook parkgezichten met in perspectief weergegeven paleizen en paviljoens. Eén van de voorbeelden uit deze serie laat een symmetrische compositie zien, bestaande uit een door paviljoens omsloten vijver met in het midden een vergezicht, zoals dit ook te zien is op de gravures van de schilderijen in het trappenhuis van De Voorst (vgl. afb.186-187 en 195). Het lijkt niet waarschijnlijk dat men de door fantasierijke gebouwen omgeven havens, die op het titelblad (afb.193) en op een ander blad uit deze serie worden uitgebeeld, ooit in de behangselschilderkunst heeft uitgevoerd. Voorbeelden hiervan zijn in elk geval niet bekend. Van de stadshuizen en buitenplaatsen waar Marot bij betrokken was, is nauwelijks bekend of hier ook zaalstukken zijn toegepast. Het enige voorbeeld dat we kunnen aanwijzen zijn de behangsels in de middenzaal van de orangerie van de buitenplaats Meer en Bergh bij Heemstede. Deze arcadische landschappen in een getoogde omlijsting zijn helaas met de afbraak van de buitenplaats, in het begin van de twintigste eeuw verdwenen. Uit de bronnen is bekend dat ze van de hand waren van Isaac de Moucheron (afb.197).¹⁴⁵ Men kan zich niet aan de indruk onttrekken dat de parkgezichten van Marot invloed hebben gehad op De Moucheron.

4) Landschapsbehangsels in de eerste helft van de achttiende eeuw

Isaac de Moucheron

Isaac de Moucheron (1667-1744) behoorde in de eerste helft van de achttiende eeuw tezamen met Dirck Dalens III (1688-1753) tot de belangrijkste schilders van landschapsbehangsels. Isaac was een zoon van de eerdergenoemde italianiserende landschapschilder Frederik de Moucheron. In tegenstelling tot zijn vader is van Isaac wel zeker dat hij enige tijd in Italië is geweest, waar hij als zo vele kunstenaars in die tijd geïnspireerd werd door de klassiek-arcadische landschapstijl van Dughet, wat vooral in zijn getekende oeuvre goed merkbaar is. Bij zijn geschilderde behangsels is deze stijl echter alleen waar te nemen bij de landschappen in de voorkamer van Herengracht 170, die hier in 1873 van een onbekende locatie zijn ingebracht (afb.198). In één van deze zaalstukken heeft hij een compositie van Dughet vrijwel geheel overgenomen, alleen moest hij de verhoudingen van het liggend formaat van de voorstelling aanpassen aan het staande formaat van het zaalstuk (vgl.afb.199-200). De Moucheron had ook naar dit schilderij van Dughet een ets gemaakt.¹⁴⁶

De *in situ* bewaard gebleven behangsels in Herengracht 475, die rond 1733 tot stand zijn gekomen (afb.201-202), zijn van geheel andere aard.¹⁴⁷ Ter weerszijden van de schoorsteen zien we een op de Italiaanse parken geïnspireerd landschap dat symmetrisch wordt ingeklemd door paviljoens van klassieke architectuur (afb.201). Het verdwijnpunt van de compositie ligt precies achter de schoorsteen. In de twee doeken in de tegenoverliggende wand speelt architectuur op dezelfde wijze een rol, de achtergrond bestaat hier uit mediterrane havengezichten (afb.202-203). De Moucheron heeft hier, wat betreft de ingang tot het vertrek, de regels van Laïresse in de wind geslagen. De deur bevindt zich uiterst rechts in de wand, daarom kwam het beter uit om het behangsel hierover door te laten lopen. Andriessen heeft in 1792 in opdracht van Jan Gildemeester Jansz. een arcadisch landschap voor de achterwand vervaardigd (zie D29c).

In Herengracht 168 (het huidige Theaterinstituut) heeft Isaac in 1734 zowel de zij- als binnenkamer voorzien van klassiek arcadische landschappen (afb.204-206), waarin architectuur

in de vorm van zuilengalerijen een belangrijke rol speelt. Hier is de nadruk komen te liggen op de figuren door Jacob de Wit, die verhalende scènes of allegorieën verbeelden.¹⁴⁸ De Wit was ook verantwoordelijk voor de grisailles boven de deuren en de twee plafondstukken, die iets eerder, in respectievelijk 1728 en 1730, waren aangebracht (zie ook afb.296).¹⁴⁹ In de zijkamer wordt het bijbelse verhaal over de dochter van Jephta (afb.204) verbeeld, terwijl in de smalle, door pilasters gescheiden behangselvakken in de binnenkamer personificaties van verschillende deugden centraal staan (afb.205 en 206). Mede doordat de originele kleurstelling weer aanwezig is, de paarse dodekop, die men tijdens een restauratie in de jaren 1960 op basis van kleurenonderzoek heeft teruggebracht, is het een van de best bewaard gebleven interieurs met decoratieve schilderijen uit de eerste helft van de achttiende eeuw.¹⁵⁰ Terwijl in de voorkamer geheel volgens Laresses regels gebruik gemaakt is van symmetrisch in de hoek geplaatste deuren, kwam in de achterkamer een verborgen deur naar de gang blijkbaar beter uit (afb.205).

Een voorstudie voor het behangsel met de personificatie van de Overvloed in de Albertina in Wenen laat zien dat Isaac geen figuurschilder was.¹⁵¹ Hij heeft in Herengracht 168 niet voor niets Jacob de Wit ingeschakeld voor de grote figuren. Ook Jan Verkolje heeft in sommige behangsels van De Moucheron figuren geschilderd, zoals in de vijf uit Herengracht 182 afkomstige zaalstukken die zich nu in een Italiaanse particuliere collectie bevinden (afb.207).¹⁵² De stoffage van deze italianiserende gezichten, waarin de architectuurelementen voor een parkachtig decor zorgen, bestaat hier uit balustradefiguren die de vijf zintuigen verbeelden. Het illusionistische effect van deze figuren wordt verstrekt door de *trompe-l'oeil* in marmer geschilderde nissen. Hiermee sluit Isaac aan bij de balustradefiguren van Laresse en Jan Weenix.

De Moucheron heeft vermoedelijk het meeste succes gehad met zijn parkgezichten. Hoewel de geschilderde behangsels van zijn hand schaars zijn, kunnen we dit concluderen uit zijn getekende ontwerpen waarin dit type landschap ruim vertegenwoordigd is. Zo weten we dat hij dergelijke zaalstukken geschilderd heeft voor het huis Saxenburg (afb.208a-c) in Amsterdam (Keizersgracht 224) en voor het huis van de heer Mezquita, welke behangsels later in prent zijn uitgebracht (afb.209-210).¹⁵³ Helaas kan tot op heden nog niet met zekerheid worden vastgesteld welk huis deze opdrachtgever bewoonde. Het ontwerp voor Christoffel Brants, die van 1712 tot zijn dood in 1732 Keizersgracht 317 bewoonde, laat zelfs een zeer symmetrisch gecomponeerd parkgezicht zien (afb.211).¹⁵⁴ Blijkens het ontwerp hadden deze behangsels een vergelijkbare omkadering als die van Herengracht 182. Dergelijke omkaderingen treffen we vaker aan in Isaacs ontwerpen. Soms zijn de ontwerpen voorzien van zuilen die suggereren te steunen op een lambrisering, zoals het geval is bij een ontwerp in de National Gallery te Washington. Ook hier zien we weer een balustrade figuur met ernaast een draperie die over de lambrisering is getekend (afb.212).¹⁵⁵ Vergelijkbare composities heeft Isaac ook in prent uitgebracht. Een hiervan nam Andriessen als model voor twee behangselontwerpen (zie T1 en afb.T1.1). De parkgezichten worden gezien als Isaacs meest originele bijdrage aan de ontwikkeling van de decoratieve schilderkunst.¹⁵⁶ Ze zijn echter niet alleen het resultaat van zijn eigen inventie. Men kan zich namelijk niet aan de indruk onttrekken dat hij veel ontleend heeft aan Marots voorbeelden voor zaaldecoraties. De royale gebogen trap die in een van de gravures van Marot voorkomt, zien we regelmatig in Isaacs behangselontwerpen gebruikt worden (vgl.afb.194 en 208b). Van louter kopiëren was echter geen sprake. De nadruk die Marot op de gebouwen legt in zijn parkgezichten, laat zien dat hij een architect was en geen landschapschilder. Isaacs kracht lag juist in het feit dat hij de voorbeelden bewerkte tot gezichten met een landschappelijker karakter, die daardoor een veel decoratievere werking hadden.

Dirck Dalens III

Dirck Dalens III, die evenals Isaac de Moucheron in Amsterdam woonde, heeft zich voornamelijk met landschapsbehangsels bezig gehouden. Zijn enorme productie kan een verklaring zijn voor het feit dat van zijn geschilderde behangsels een redelijk aantal bewaard is gebleven. Zijn vroegst te dateren behangsels, uit 1725, bevinden zich nog *in situ* in het pand Korte Vijverberg 3 te Den Haag, de huidige zetel van het Kabinet der Koningin. Als enige in zijn oeuvre verbeelden ze verhalende scènes uit de *Metamorphosen* van Ovidius (afb.213-214). Uit achttiende-eeuwse bronnen, zoals Van Gool, en de advertenties van behangselmakers, is bekend dat de Ovidius-verhalen zowel voor de geschilderde behangsels als voor de wandtapijten een zeer geliefde thematiek waren. Tegenwoordig zijn hier zeer weinig voorbeelden van bekend. Vanuit dit oogpunt zijn deze behangsels van Dalens dan ook als uniek te beschouwen. Ondanks de verhalende scènes zijn de figuren tamelijk klein weergegeven en spelen ze daardoor een ondergeschikte rol. Dalens was meer een landschapschilder dan een figuurschilder.¹⁵⁷

Andere ter plekke bewaard gebleven behangsels zijn te vinden in Leiden in Nieuwsteeg 31 en Hooigracht 39, die respectievelijk dateren van 1733 en 1735.¹⁵⁸ In Dalens' woonplaats Amsterdam zijn behangsels alleen te vinden in Herengracht 284 (afb.215). De zaal van deze 1733 daterende behangsels is onlangs gerestaureerd. Hierbij heeft men de betimmering in de oorspronkelijke geschilderde mahoniehouten imitatie teruggebracht, waardoor de schilderijen nu veel beter uit de verf komen.¹⁵⁹ De overige in Nederland nog aanwezige behangselseries zijn uit hun oorspronkelijke context gehaald. In de Bernhardkamer in de westelijke vleugel van Paleis het Loo bevinden zich vijf zaalstukken uit 1729 die mogelijk afkomstig zijn uit een Delfts huis.¹⁶⁰ In kasteel De Strijdhoeve te Udenhout is in elk geval vóór 1911 een uit 1742 daterend ensemble ingebracht, waarvan de herkomst niet bekend is.¹⁶¹ Sinds kort is bekend dat de behangsels uit 1746 in kasteel Keppel afkomstig zijn uit Herengracht 548 (afb.216).¹⁶² Zaalstukken in Nieuwe Gracht 3 te Utrecht zijn nog in 1983 uit hun oorspronkelijke context gehaald en door de eigenaar meegenomen naar een nieuwe vestiging.¹⁶³ Het betreffen in alle gevallen veelal bergachtige idyllische italianiserende landschappen voorzien van fantasierijke bouwwerken en ruïnes, die een mediterrane architectuur suggereren, en die rijk gestoffeerd zijn met figuren in inheemse kledij.

Dalens was in tegenstelling tot de Moucheron nooit in Italië geweest. Hij moest zijn inspiratie opdoen bij zeventiende-eeuwse en eigentijdse landschapschilders. Hiervoor had hij een omvangrijke kunstverzameling bijeengebracht. Mede dankzij de catalogus van de collectie, die na zijn dood werd geveild, kunnen we zijn bronnen zelfs zeer exact aanwijzen. Dalens' landschappen zijn vooral beïnvloed door Adam Pijnacker, zo ontleende hij aan Pijnacker onder meer het idee om vegetatie op de voorgrond te plaatsen.¹⁶⁴ De voorbeelden voor de planten zocht hij bij andere meesters zoals het werk van Otto Marseus van Schrieck. De invloed van Hondecoeter is te zien aan het gevogelte dat hij op de voorgrond schilderde en in het bijzonder de zwanen (afb.215 en 216). Het motief van de steile, soms zelfs overhellende, uit het water oprijzende rotsen dankt hij weer aan Herman Saftleven (afb.213 en 215). Boerderijen en herbergen vertonen een grote verwantschap met het werk van Adriaen van Ostade. Voor dieren als koeien, schapen en geiten, keek hij vooral naar Nicolaes Berchem en Dirck van Bergen. Het barokke bouwwerk in het landschap rechts van de schoorsteen in Korte Vijverberg 3 ontleende hij aan een prent van Jean le Pautre (afb.214 en 218).¹⁶⁵ In 1733 herhaalde hij hetzelfde gebouw in één van de behangsels in de zaal van Herengracht 284 (afb.215). Bij de compositie van het behangselvak met Niobe die de vrouwen van Thebe bespot in Korte Vijverberg 3 (afb.213) heeft hij duidelijk gekeken naar het arcadische landschap van Jan van Huysum, dat zich nu in het Rijksmuseum bevindt (afb.219). Details werden met enige regelmaat herhaald, in sommige gevallen deed hij dat ook met de compositie als geheel, zoals de rivier met vissers in een

bergachtig landschap in één van de behangsels in kasteel Keppel (afb.216). Dit landschap zien we op een vergelijkbare wijze toegepast in één van de doeken, in een Engelse particuliere collectie, dat helaas niet gedateerd is en waarvan de herkomst onbekend is (afb.217). De stenen boogbrug met ronde toren op de achtergrond, die in Keppel geïnspireerd moet zijn op een prent van Albert Meijeringh, is hier echter gedrongener afgebeeld.¹⁶⁶ Verder heeft hij op het Engelse doek een bootje toegevoegd. Vaker herhaalde hij elementen uit een compositie. In de Haagse serie heeft hij bijvoorbeeld tot twee keer toe een overhangende rots uitgebeeld (afb.213 en 321) en ziet men deze wederom in het linker gedeelte van het grootste doek in de zaal van Herengracht 284 (afb.215). Tezamen met de obelisk aan de andere oever heeft hij in feite het gehele riviergezicht hergebruikt, maar het gezichtspunt iets gedraaid. Het betreft een geraffineerd hergebruik, zoals we ook in het oeuvre van Andriessen zullen zien. Dalens' landschappen hebben zeer sterke diagonale composities die een krachtige dieptewerking geven. Vooral in het eerder genoemde grote doek in de achterwand van de zaal in Herengracht 284, heeft hij wat betreft de constructie van het perspectief een huzarenstukje geleverd. Het schilderen van uitzonderlijk brede landschappen, dat Lairesse afkeurde omdat minder bekwame meesters zich hiermee zouden kunnen vergalopperen, blijkt Dalens duidelijk wel aan te kunnen.

Dalens had in zijn tijd enorm veel succes met zijn landschapsbehangsels. Van Gool noemt maar liefst elf opdrachtgevers.¹⁶⁷ Zo vermeldt hij de opdrachtgevers van de ter plekke bewaard gebleven behangsels in Den Haag en Leiden.¹⁶⁸ In Leiden zou Dalens volgens Van Gool ook behangsels geschilderd hebben in het huis van de heer T. Snakenburg. Dit was het huis op de hoek van het Steenschuur en de Nieuwsteeg dat door de kruitramp in 1807 volledig werd verwoest. Van dit tussen 1738 en 1740 in opdracht van mr. Theodorus Snakenburg gebouwde huis zijn gelukkig onder meer de ontwerpen voor de gevels in het gemeentearchief ter plaatse bewaard gebleven. Daarnaast blijkt uit ontwerpen dat ook Jacob de Wit in dit huis heeft gewerkt.¹⁶⁹ In Den Haag zou verder werk van hem te vinden zijn in het *Amsterdams Logement* aan het Plein en in de buitenplaats Westkamp een serie Rijngezichten. De huizen van alle door Van Gool genoemde Amsterdamse opdrachtgevers zijn met redelijk grote zekerheid aan te wijzen. Salomon Dedel (1711-1774) woonde op Keizersgracht 732.¹⁷⁰ Mevrouw Pels was de weduwe Anna Elisabeth Pels, geboren Geelvinck (1702-1757). Zij woonde op Herengracht 548 en is dus de opdrachtgeefster geweest van de behangsels die zich nu in Keppel bevinden. Het huis van Jacob van de Velde, koopman en directeur van de Levantsche Handel, aan de Buitenkant, betreft het huidige pand Prins Hendrikkade 129 en de vermelde Dionijs Muilman bewoonde Keizersgracht 442.¹⁷¹ Verder blijkt Dalens voor Jan van Eijck in Herengracht 164 ook een kamer met landschappen te hebben geleverd. Dit was het huis waar Lairesse aan het eind van de zeventiende eeuw zijn veel geroemde grisailles in het voorhuis had geschilderd.¹⁷² Afgezien van de door Van Gool vermelde opdrachtgever is bekend dat tot 1909 een serie geschilderde landschapsbehangsels uit 1746 van zijn hand aanwezig was in het pand Oude Turfmarkt 16.¹⁷³ Buiten Amsterdam heeft hij in Utrecht verscheidene behangsels geschilderd alsook in Haarlem.¹⁷⁴

Overige schilders van landschapsbehangsels

Isaac de Moucheron en Dirck Dalens III waren in de eerste helft van de achttiende eeuw dé specialisten op het gebied van landschapsbehangsels. Naast hen was er een grote groep schilders die zich met alle aspecten van decoratieve schilderkunst bezighield, zoals het beschilderen van plafonds, schoorsteen- en bovendeurstukken. Deze groep, die men meer tot de historieschilders kan rekenen, schilderde met groot gemak een landschappelijke setting achter veelal verhalende scènes. Helaas zijn van deze schilders zeer weinig behangsels ter plekke bewaard gebleven.

Van de uit Zwitserland afkomstige Johann Heinrich Keller (1692-1765) zijn bij voorbeeld alleen de behangsels in de eetkamer van de huidige Turkse residentie in Den Haag (Prinsessegracht 29) op hun oorspronkelijke plaats te vinden (afb.220). De compositie van deze 1743 gedateerde landschappen wordt gedomineerd door ruïnes van antieke architectuur, die sterk doen denken aan de Italiaanse capriccio's. Het zijn dan ook vrije kopieën naar etsen van Marco Ricci.¹⁷⁵ Keller heeft vermoedelijk meer van dergelijke landschappen met antieke ruïnes geschilderd. De uit Nieuwe Keizersgracht 58 te Amsterdam verdwenen behangsels verbeeldden, gezien de enige foto die van dit ensemble bekend is, vergelijkbare door ruïnes gedomineerde landschappen, gestoffeerd met figuren in de trant van Watteau (fig.221). De datering van deze behangsels is helaas niet bekend, maar op grond van de kleding van de figuren zijn ze te plaatsen rond het midden van de achttiende eeuw.¹⁷⁶ In Den Haag had Keller ook een kamer geschilderd met gestoffeerde landschappen "in den aart van Wato", zoals Van Gool ons vermeldt. Dit betrof het huis van de Heer Machado aan het Lange Voorhout dat eerder bewoond was geweest door de heer De Pinto, hierdoor staat vast dat het om nr 44 moet gaan. Jacob Hiskia Machado heeft dit huis van 1731 tot 1751 bewoond.¹⁷⁷

Kellers landschapsbehangsels bestonden niet alleen uit Italiaanse gezichten met ruïnes en figuren in de stijl van Watteau. Hij schilderde bijvoorbeeld ook "landschappen en beelden in de manier van Teniers" in de eetkamer van het door Marot voor Andrienne Huguëtan ontworpen huis even verder op het Lange Voorhout.¹⁷⁸ Voor deze opdracht kreeg hij op 5 mei 1735 f 613,8,- betaald.¹⁷⁹ In dezelfde stad had Keller volgens Van Gool in het huis van Courantier De Groot een "kamer in't rond" geschilderd waarin onder meer het herdersspel *Il Pastor Fido* werd verbeeld.¹⁸⁰ Hij werkte ook in Rotterdam, waar hij bij G. Schepers een zaal met gestoffeerde landschappen met architectuur heeft aangebracht.¹⁸¹ Keller kreeg echter de meeste bekendheid met zijn bovendeur- en schoorsteenstukken. Hij was degene die voor het eerst de op Boucher geïnspireerde gekleurde kinderfiguurtjes in ons land introduceerde. Zij waren van een totaal ander karakter dan de kindergroepjes van Jacob de Wit, die een nabootsing betroffen van gebeeldhouwde reliëfs. Deze specifiek Haagse traditie werd na Kellers dood geperfectioneerd door zijn leerling Dirk van der Aa en zou daarna nagevolgd worden door bijvoorbeeld Hendrik Willem Schweickhardt.¹⁸² Keller was geboren in Basel en kwam via Zuid-Duitsland en Parijs uiteindelijk in 1726 in Den Haag terecht. Contacten in Zuid-Duitsland met door de Italiaanse school beïnvloede meesters hebben hem geïnspireerd tot de capriccio-achtige gezichten. Het verblijf in Parijs zal geleid hebben tot de Boucher- en Watteau-achtige stoffage. Van zijn plafonds, die door Van Gool genoemd worden, is helaas geen enkel voorbeeld bekend.

Louis Fabricius Dubourg (1693-1775) associeert men niet meteen met landschapsbehangsels. In zijn kabinetstukken en het werk dat hij als graveur vervaardigde, toont hij zich meer een kunstenaar van historieonderwerpen. Ook bij Van Gool, die vooral Dubourgs historische werk benadrukt, krijgt men de indruk dat dit de onderwerpen waren die hij in zijn decoratieve schilderijen uitbeeldde. Van Gool noemt zeven opdrachtgevers bij wie Dubourg plafondschilderingen heeft vervaardigd.¹⁸³ Te zien aan de ter plekke bewaard gebleven plafonds in Huis Scheybeek bij Beverwijk en Herengracht 573 te Amsterdam en bijvoorbeeld de plafondontwerpen in de Albertina, toont hij zich een mededinger van Jacob de Wit.¹⁸⁴ Verder noemt Van Gool nog een aantal opdrachtgevers waar Dubourg "zalen in 't ront geschildert" had. Dit had hij onder meer gedaan in het huis van de heer van Beierlant, die te identificeren is als Jan de Cerff en die Keizersgracht 584 bewoonde. De behangsels zijn vermoedelijk verdwenen bij de verbouwing in 1783 toen Arent van Hasselt hier een aantal behangsels liet schilderen door Andriessen (zie D18, T93-95 en bijlage II.32). Ook had Dubourg zaalschilderingen aangebracht in het huis van Jan Agges Scholten aan de Buitenkant,

het huidige Prins Hendrikkade 142, dat sinds 1728 door Scholten werd bewoond.¹⁸⁵ Volgens Van Gool heeft Dubourg aan deze opdracht weinig plezier beleefd, zonder in details te treden.

Dubourgs opdrachten bleven niet beperkt tot Amsterdam. In Zwolle had hij bij de heer Rietberg een grote zaal beschilderd.¹⁸⁶ Van Gool gaat er bij deze zaalstukken helaas niet op in om wat voor soort voorstellingen het gaat. Een ontwerp voor Rietberg dat dateert uit 1742, nu in Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, toont mythologische en allegorische figuren tegen een landschappelijke achtergrond.¹⁸⁷ Een behangselontwerp met *Vertumnus en Pomona*, in de collectie De Grez te Brussel, heeft eveneens een landschappelijke achtergrond, dit keer met een klassiek parkachtig karakter (afb.222). Sommige zelfstandige tekeningen en enkele andere behangselontwerpen staan geheel in het teken van het idyllisch arcadische landschap met fantasierijke antieke gebouwen en ruïnes, voorzien van figuren in klassieke kledij. Met deze landschappen toont hij zich een navolger van de internationale italianiserende landschapstijl en in het bijzonder een epigoon van Isaac de Moucheron. Dit type landschap is beïnvloed door zijn leermeester Jacobus van Huysum, de broer van de veel bekendere bloemen- en vruchtenschilder Jan van Huysum, van wie ook een veertigtal arcadische landschappen bekend zijn. Beide broers hebben zich met zaalstukken beziggehouden toen ze werden opgeleid in de schilderswinkel van hun vader Justus van Huysum I.¹⁸⁸ Helaas is geen van hun zaalstukken bewaard gebleven.

Keller en Dubourg waren niet de enige decoratieve schilders die zowel landschapsbehangsels als andere decoratieve schilderijen leverden. In Amsterdam kan men ook Jacob Appel I (1680-1751) tot deze groep rekenen. Hoewel van hem geen enkel geschilderd behangsel bewaard is gebleven, vermeldt Van Gool ons dat Appel onder meer bij de Haarlemse burgemeester Johan van Schuylenburch "eene zael en acht schoorsteen- en deurstukken [had geschilderd], verbeeldende water- en lantgezichten, gestoffeert met beelden".¹⁸⁹ Het landschapschilderen had hij volgens dezelfde bron eerst bij Timotheus de Graef geleerd en later bij de bekende Albert Meijeringh. Onder invloed van de laatstgenoemde verbeeldde Appel in zijn zaalstukken het klassiek arcadische landschap. De door Van Gool vermelde zaalschilderingen in de zijkamer bij de heer Abraham Verhamme op Herengracht 214 zullen een vergelijkbaar karakter hebben gehad.¹⁹⁰ Hetzelfde kan het geval zijn met de opdracht voor de heer "Bastaert in de Warmoesstraat", die te identificeren is als Hubert Bastert die sinds 1723 het huidige nr 102 bewoonde.¹⁹¹ Appel had hier een zaal in het rond alsmede een schoorsteenstuk en enkele deurstukken geschilderd. Voorts had hij in het huis van de Heer van Berkenrode de grote zaal van schilderijen voorzien. Dit was Mattheus Lestevenon die zich in 1745 op Keizersgracht 444-446 vestigde.¹⁹² Deze had korte tijd daarvoor in Prinsessegracht 29 in Den Haag de eerder genoemde schilderijen door Keller laten aanbrengen (afb.221).

In Amsterdam was ook Abraham Rademaker (1675-1735) incidenteel werkzaam als schilder van landschapsbehangsels. Van Gool weet ons te melden dat hij in een huis aan de Noordzijde van de Herengracht bij de Amstel, dat toen bewoond werd door de heer Bakker, Drost van Buren, een "zykamer met schoone lantschappen en gebouwen, grootsch van ordonnantie en vinding, geschildert" had. Van Gool had er echter wel op aan te merken "dat het wat scherp van omtrekken is; doch dit is hem licht toe te geven, om dat hy zich meest op de behandeling van kleine voorwerpen heeft toegeleit".¹⁹³ Helaas is ook van deze meester geen proeve van geschilderde behangsels bewaard gebleven.

In Rotterdam kunnen we Gerard Sanders (1702-1767) en Dionys van Nijmegen (1705-1798) tot de groep van veelzijdige decoratieschilders rekenen. Beiden waren in de leer geweest bij Elias van Nijmegen (1667-1755), de vader van Dionys, die zich als decoratieschilder vooral had beziggehouden met historieonderwerpen. Elias had zich niet alleen laten inspireren door de voorbeelden van Daniël Marot, maar toonde zich ook een navolger van de iets oudere Adriaen van der Werff en van zijn tijdgenoot de Haagse schilder Mattheus Terwesten, die beiden

gespecialiseerd waren in het schilderen van historiën. Dionys en Gerard Sanders hadden na hun leertijd aanvankelijk in het goed florerende atelier van Elias gewerkt, maar gingen daarna hun eigen koers varen.¹⁹⁴ Dit blijkt onder meer uit de landschappelijke achtergronden in hun behangsels. Over Sanders landschapsbehangsels is tegenwoordig nauwelijks iets bekend. Bij Van Gool lezen we dat in veel Rotterdamse huizen werken van Sanders te zien waren; "als, by den heer Engel Koeks, een aengenaeme zael met lantschappen, gestoffeert met beelden en ander bywerk; ook pronken de twee heeren Bisschop en de heer Isaak Hoopie ieder met een fraeie zael van lantschappen, gestoffeert met beelden, en rontom versierd met kunstige basrelieven".¹⁹⁵ De een na laatstgenoemde opdrachtgevers zijn de bekende kunstverzamelaars, de gebroeders Jan en Pieter Bisschop die sinds 1742 hun collectie hadden ondergebracht in het pand Leuvehaven 74 te Rotterdam. Hoewel bekend is dat dit huis een plafond van Sanders en een schoorsteenstuk van Dionys bevatte, zijn over de hier aanwezige zaalstukken van Sanders geen nadere gegevens bekend.¹⁹⁶ Alleen een oude interieurfoto van de Maaskamer in Haringvliet 98 kan ons enige indruk geven van Sanders geschilderde behangsels (afb.223). Deze 1746 gedateerde werken zijn spoorloos sinds de verkoop in 1905 naar Frankrijk.¹⁹⁷ De landschappen verbeelden parkachtige gezichten met beelden, obelissen en vazen. Ze werden afgewisseld door grisailles zoals dat, blijkens van Gools beschrijving, ook was gedaan bij de behangsels ten huize van Koeks, Bisschop en Hope. Haringvliet 98 is één van de weinige historische panden in Rotterdam die de oorlog wel ongeschonden zijn doorgekomen. In het pand Wijnhaven 63, waar Sanders in 1733 een schoorsteenstuk had geschilderd, waren blijkens twee oude interieurfoto's ook zaalschilderingen met landschappen aanwezig.¹⁹⁸ De foto's geven echter een te summier beeld van de behangsels om ze met zekerheid aan Sanders toe te kunnen schrijven (afb.224). De coniferen en een deel van een antieke ruïne, die nog net op de foto te zien zijn, geven de indruk dat de behangsels arcadische landschappen verbeelden. Ze zouden ook van Dionys van Nijmegen kunnen zijn, want het is bekend dat het werk van beide kunstenaars grote stilistische overeenkomsten vertoont. Zij kenden elkaar niet alleen als medeleerlingen van Elias van Nijmegen. Sanders was namelijk een stiefzoon van Elias' broer Tobias van Nijmegen en werd vervolgens door zijn huwelijk met Johanna van Nijmegen, een zwager van Dionys. Van Sanders' overige decoratieve schilderwerk is alleen een plafond in Westhaven 53-54 te Vlaardingen bewaard gebleven. Het betreft een voor Nederland zeldzaam voorbeeld van een direct op stuc geschilderd plafond.¹⁹⁹ De bombardementen op Rotterdam en Middelburg hebben er mede voor gezorgd dat Sanders' decoratieve werken tegenwoordig zo schaars zijn.²⁰⁰

Van Dionys van Nijmegen zijn wel enkele zaalstukken met landschappen bekend. De grote hoeveelheid ontwerpen in het Rijksprentenkabinet laat zien dat hij zich wat betreft dit type vooral toelegde op klassiek arcadische parkgezichten.²⁰¹ Op grond van deze ontwerpen kon Niemeijer indertijd vier zaalstukken in de rechter achterkamer van Catharinastraat 18 in Breda op naam Dionys zetten (afb.225). In de jaren zeventig van de twintigste eeuw zijn de schilderijen helaas uit het pand verdwenen, twee hiervan bevinden zich nu in het Breda's Museum. Deze 1756 gedateerde werken zijn nog voorzien van balustradefiguren in de traditie van Lairesse, Weenix en Verkolje. In de relatief smalle schilderijen wordt langs bomen en allerlei elementen van klassieke parkarchitectuur een klein vergezicht gegeven op een bergachtig italianiserend landschap. Daar hij ook het historieschilderen beheerste, hebben de figuren een aanzienlijk aandeel in de compositie.²⁰² Een vergelijkbare serie van zes zaalstukken met balustradefiguren bevindt zich sinds 1926 in het Ringling Museum in Sarasota in Florida (afb.226).²⁰³ Bij het hier afgebeelde stuk, dat uitzicht geeft op een bergachtig landschap, is de invloed van Jan Weenix bijvoorbeeld heel duidelijk. De balustradefiguren, zoals Dionys nog in 1756 ook in Breda toepaste, waren in die tijd al ouderwets geworden. Naderhand kreeg het landschappelijke karakter in zijn zaalstukken meer de overhand, zoals te zien is bij een reeks in 1980 te Amsterdam geveilde landschappen die dateren van 1767. Hierin toont hij zich een

navolger van de klassiek arcadische landschappen van Glauber en Isaac de Moucheron (afb.227a-b).²⁰⁴ In die tijd begon hij geheel volgens de mode ook het Zwitserse landschap in zijn behangsels te verbeelden, zoals het geval was met de behangsels die hij rond 1770 voor Rapenburg 38 te Leiden schilderde.²⁰⁵

Aert Schouman (1710-1792) schilderde in het begin van zijn carrière, vooral in de tijd dat hij nog in Dordrecht woonde, zaalstukken met historieschilderingen. Van Gool, die juist de beginperiode van zijn loopbaan bespreekt, vermeldt een aantal van deze werken. Zo schilderde hij in Dordrecht in de huizen van de heren Burggraef en Braets zaalstukken met verhalen uit de *Metamorphosen* van Ovidius en voor de heren Ketelanus en Hoogeveen "kamers in 't rond" met de scènes uit de *Pastor Fido* van Guarini.²⁰⁶ De behangsels voor Ketelanus, die sinds 1738 Wijnstraat 113 bewoonde, zijn tijdens een verbouwing van het huis rond 1900 ontmanteld en herplaatst in de buitenplaats Duin en Kruitberg te Santpoort (afb.228).²⁰⁷ Aan deze zaalstukken kunnen we zien dat de figuurscènes van landschappelijke achtergronden waren voorzien. Bij de eerder genoemde Braets had Schouman volgens Van Gool in een ander vertrek behangsels met alleen jachtaferelen geschilderd.

Na het midden van eeuw, en vooral vanaf 1753 toen Schouman zich permanent in Den Haag vestigde, ging hij zich steeds meer toeleggen op vogelbehangsels. Door een geheel eigen, meer decoratieve stijl, heeft hij het genre van de vogelbehangsels een nieuwe impuls gegeven. Eerder was deze door Hondecoeter ingezette traditie aan het eind van de zeventiende en begin achttiende eeuw op lokaal niveau voortgezet door de in Middelburg werkzame Abraham Busschop (1670-1729). Houbraken vermeldt over Busschop: "Reeds heeft hij verscheide groote stukken, om ruime zalen te cieren zoo in Zeeland als ook elders gemaakt, daar hy allerhande soort van gevogelte in te pas gebracht heeft, elk in hun aart zo natuurlijk kragtig gekleurt, en dun en helder geschildert dat ik mij daar over heb moeten verwonderen".²⁰⁸ Er is niet één van deze vogelbehangsels ter plekke bewaard gebleven en uit de kunsthandel kennen we slechts een paar voorbeelden.²⁰⁹ Alleen in het huis Schuylenburch, de huidige ambtswoning van de Duitse ambassadeur, aan de Lange Vijverberg in Den Haag, zijn schilderijen van Busschop op hun oorspronkelijke plaats gebleven, maar deze betreffen alleen deurstukken en een schoorsteenstuk.²¹⁰ Omdat de traditie van de vogelbehangsels door Busschop in Zeeland levend was gehouden, kan men verklaren waarom Schouman juist in deze provincie met zijn behangsels zo'n succes heeft gehad. Helaas is ook van deze behangsels niets ter plekke bewaard gebleven.²¹¹ Van zijn Zeeuwse behangsels kennen we nu alleen de twee in het Dordrechts Museum (afb.229). Deze in 1766 vervaardigde en oorspronkelijke uit vijf stuks bestaande serie was afkomstig uit het Huis te Oostkapelle.²¹² De andere serie behangsels die hij vervaardigde voor stadhouder Willem V en die diens menagerie verbeelden, hangen nu in Huis ten Bosch. Het is tegenwoordig de enige volledige serie kamerbehangsels van Schouman.²¹³ Afgaande op de grote hoeveelheid bovendeur- en schoorsteenstukken met gevogelte die van Schouman bewaard zijn gebleven, was dit type nog veel gewilder dan zijn vogelbehangsels en dit gold niet alleen voor Zeeland. Dankzij Schoumans activiteiten in Zeeland, gingen ook andere kunstenaars in deze provincie zich op vogelbehangsels toeleggen.²¹⁴ De belangrijkste onder hen waren Jacobus Vonk (overl. 1773) en Abraham Meertens (1747-1823).²¹⁵ Buiten Zeeland waren er afgezien van Schouman betrekkelijk weinig behangselschilders die zich met gevogelte bezighielden. De Rotterdamse schilder Gerrit Malleyn (1753-1816) is een van de uitzonderingen.²¹⁶

Ondanks de groeiende populariteit van het landschapsbehangel in de eerste helft van de achttiende eeuw verdween het grootfigurige historiestuk zonder landschappelijke achtergronden nog niet van het toneel. Het terrein van de geschilderde behangsels was dus niet alleen voorbehouden aan de schilder die het landschap beheerste. De schilders die zich uitsluitend gespecialiseerd hadden in historieonderwerpen en die zich daarom vooral bezighielden met

plafondstukken en de kleinere decoratieve schilderijen zoals schoorsteen- en bovendeurstukken, kregen nog van tijd tot tijd opdrachten voor zaalstukken. De onvolprezen Jacob de Wit, die vooral bekend is geworden door zijn plafondschilderingen met godenhemels en zijn grisailles met putti, heeft een paar zaalstukken op zijn naam staan. Zijn beroemdste wandschildering is zonder twijfel de monumentale uitbeelding van *Mozes die de Zeventig Oudsten verkiest*, die hij in de jaren 1736-1737 geschilderd heeft voor de Vroedschapskamer van het stadhuis in Amsterdam.²¹⁷ Zaalstukken die hij voor particuliere woonhuizen heeft gemaakt, zijn nergens *in situ* bewaard gebleven. Dit soort werk was bij De Wit duidelijk in de minderheid. In de door Staring samengestelde lijst van gedateerde werken telt men, afgezien van de schildering in het stadhuis van Amsterdam en de figuren in de behangsels van De Moucheron in Herengracht 168, slechts twee zaalbeschilderingen. Het Rijksmuseum is in bezit van twee zaalstukken met mythologische scènes die blijkens het ontwerp in 1727 geschilderd zijn voor de buitenplaats van Jan Baptist de Suermond van Vlooswyck aan de Vecht (afb.230).²¹⁸ De tweede serie van vier zaalstukken, die we alleen kennen door de 1742 gedateerde ontwerpen, was bestemd voor de buitenplaats Zijdebalen van de heer Van Mollem, eveneens aan de Vecht gelegen.²¹⁹ Bij Van Gool kunnen we lezen dat ook Nicolaas Verkolje in dit huis een zaal heeft beschilderd. Volgens hem verbeeldde deze zaalstukken *Pastor Fido*-voorstellingen. In Amsterdam zou Verkolje ook in het huis van de heer Sydervelt zaalstukken hebben geschilderd.²²⁰ Naar alle waarschijnlijkheid verbeeldde deze net als in Zijdebalen historiën. Verkoljes activiteiten op het gebied van de decoratieve schilderkunst beperkten zich dus niet alleen tot het stofferen van de landschappen van Isaac de Moucheron.²²¹

De Haagse historieschilder Mattheus Terwesten hield zich naast plafonds en het kleinere decoratieve schilderwerk ook bezig met zaalstukken. Volgens Van Gool had hij zowel in Den Haag als daarbuiten talrijke "zalen in 't rond geschilderd".²²² Hiervan is nauwelijks iets bewaard is gebleven. De zaalstukken met scènes uit de Romeinse geschiedenis die hij in 1712 schilderde in het huis van Cornelis de Jonge van Ellemeet aan de Boompjes (nr 79-81) zijn met de bombardementen in W.O.II verloren gegaan en kennen we nu alleen nog door een paar foto's.²²³ De enige bewaard gebleven zaalstukken met scènes uit het verhaal van Dido en Aeneas zijn in 1977 terecht gekomen in de collectie van Schloß Charlottenburg in Berlijn. Deze vier 1702 gedateerde zaalstukken hebben vermoedelijk behoord tot de serie van twaalf schilderijen afkomstig uit een huis aan de Hoogstraat in Den Haag. De complete serie ontwerpen voor deze schilderijen wordt bewaard in het Rijksprentenkabinet.²²⁴

Antoni Elliger die als plafond- en grisaille-schilder een belangrijke concurrent was van Jacob de Wit, schilderde ook zaalstukken met historieonderwerpen. Volgens zijn advertentie in de *Amsterdamsche Courant* van bijvoorbeeld 4 januari 1744 waarin hij zich als behangselschilder profileert, kon men kiezen uit "so anthique als moderne historien, zinnebeelden of poetische in magnifieke gebouwen of landschappen". Het is niet aanwijsbaar dat Elliger ook zelf landschappen geschilderd heeft. Uit de zaalstukken, die wonderwel in drie huizen in Amsterdam bewaard zijn gebleven, blijkt hier in elk geval niets van. De serie in de zaal van Keizersgracht 269 verbeeldt het verhaal van Dido en Aeneas en de serie van 1756 in Singel 116 betreft allegorische voorstellingen.²²⁵ In de onlangs aan Elliger toegeschreven schilderijen in de voorkamer van Keizersgracht 240 worden eveneens grootfigurige allegorische scènes verbeeld. Van Gool noemt weliswaar een groot aantal opdrachtgevers maar treedt niet in details, zodat we bij hem niet te weten komen of Elliger meer zaalstukken heeft geschilderd.²²⁶

Jacques de Roore, die al even ter sprake kwam in verband met de Hondcoeters die hij vergrootte, was daarnaast voornamelijk werkzaam als decoratieschilder van historieonderwerpen. Volgens Van Gool heeft hij in ons land onder meer in Amsterdam, Den Haag, Rotterdam en Leiden vele kamers in het rond geschilderd; bij een aantal hiervan noemt hij zelfs de opdrachtgevers en de onderwerpen in de zaalstukken.²²⁷ Opmerkelijk zijn de zaalstukken in

het huis van Richard Pickvat te Rotterdam, die episodes uit het leven van Bacchus verbeelden. Hetzelfde geldt voor de Pandora-cyclus bestaande uit vijf doeken die hij in de jaren 1740-1742 geschilderd heeft voor mr. Gerard Arnout Hasselaer (1698-1766) in het huis Keizersgracht 543 te Amsterdam. Hoewel de schilderijen reeds in de vorige eeuw uit het huis zijn verdwenen, kunnen we door oude foto's nog een impressie krijgen van dit indrukwekkende ensemble.²²⁸

Men ziet vooral in de oeuvres van Dionys van Nijmegen en Aert Schouman na het midden van de achttiende eeuw een omslag van zaalstukken met historische scènes naar behangsels met louter landschappelijke voorstellingen, hetgeen exemplarisch is voor een afnemende belangstelling voor historieschilderingen tegenover de groeiende populariteit van de landschapsbehangsels.

Concurrentie van de tapijtweverijen

Bekijken we het aantal schilders dat zich in de eerste helft van de achttiende eeuw met zaalstukken heeft beziggehouden, dan is deze groep in vergelijking tot de tweede helft van die eeuw veel geringer, en dit geldt in het bijzonder voor de schilders van landschapsbehangsels. Ons inzicht in de decoratieve schilderkunst in die periode is beperkt omdat er zoveel verloren is gegaan. Wat wij weten uit de bronnen, en dat is in dit geval met name door Van Gool, geeft een vertekend beeld, aangezien hij alleen die kunstenaars besprak die in zijn ogen de bekwaamste waren. Buiten de grote steden zijn ongetwijfeld lokale schilders met behangsels bezig geweest, maar ook hiervan is niet veel van bewaard gebleven. Als dat wel het geval is, dan betreft het vaak anoniem werk. Ontwerpen van lokale meesters zijn eveneens een schaars goed. Een van de uitzonderingen vormen de ontwerpen van de grotendeels in Leeuwarden werkzame decoratieschilder Rienk Keyert (1709-1775), die zich vooral op historieonderwerpen had toegelegd.²²⁹

Men is geneigd om de relatief geringe productie van geschilderde behangsels in de eerste helft van de achttiende eeuw te verklaren door de concurrentie van de wandtapijten. Een recente studie van Willemijn Fock naar het wandtapijt in het burgerinterieur heeft uitgewezen dat de verspreiding hiervan veel groter was dan wij konden vermoeden, het aantal goudleerkamers was echter vele malen groter.²³⁰ Een kwantitatief onderzoek naar het aantal geschilderde kamers in die periode is lastig omdat boedelinventarissen, waar Fock in haar studie rijkelijk uit kon putten, nooit geschilderde behangsels vermelden. Deze werden in tegenstelling tot de wandtapijten niet tot de roerende maar tot de nagelvaste onderdelen van het huis gerekend. Dat door de concurrentie van de wandtapijten in de eerste helft van de achttiende eeuw alleen de beste schilders opdrachten kregen voor kamerbeschilderingen, zoals Staring meende, is dus uitsluitend op Van Gool gebaseerd.²³¹ Kwantitatief onderzoek door middel van verkoopakten uit die jaren, in combinatie met andere bronnen, zou veel meer helderheid kunnen verschaffen over het aantal geschilderde kamers.

Hoewel de prijzen van de wandtapijten uiteraard gemiddeld hoger lagen dan die van de geschilderde behangsels, lijken beide vormen van wandbespanning in de eerste helft van de achttiende eeuw in dezelfde mate geapprecieerd te worden. Dit kan men afleiden uit het gegeven dat men in sommige huizen zowel een tapijtkamer als een vertrek met zaalstukken aantreft.²³² In Herengracht 458, waar reeds een kamer met kostbare Brusselse wandtapijten aanwezig was, kreeg Dirck Dalens III in 1746 de opdracht een andere kamer met geschilderde behangsels te decoreren.²³³ Uit een taxatie van de schilderstukken in Herengracht 493 blijkt dat in 1717 de wanden van de zaal bekleed waren met tapijten en dat die van de tweede zijkamer voorzien waren van zeven geschilderde vakken met landschappen en gebouwen.²³⁴ De achterkamer van de linker suite in Korte Vijverberg 3 in Den Haag had men in aansluiting op de zijkamer, waar de eerder genoemde behangsels van Dirck Dalens hingen, bekleed met wandtapijten.²³⁵ Ook in het huis Lange Voorhout 34-36 in Den Haag, waar Keller behangsels

had geschilderd, was het "groot salet" met tapijten behangen.²³⁶ Deze greep uit een aantal voorbeelden geeft de indruk dat in de huizen van de rijke burgerij het niet ongebruikelijk was zowel geschilderde als tapijtkamers aan te treffen. Uiteindelijk zou de populariteit van de tapijten en daarmee gepaard gaande productie in Nederland in tweede helft het onderspit moeten delven ten gevolge van de opkomst van de goedkopere geschilderde behangsels.

5) Geschilderde behangsels in de tweede helft van de achttiende eeuw

In de tweede helft van de achttiende eeuw raakten historiestukken als onderwerp voor geschilderde behangsels in particuliere woonhuizen uit de mode. De eerdergenoemde allegorische schilderijen die Elliger nog in 1756 voor Singel 116 schilderde behoren tot de laatste uitingen hiervan.²³⁷ Verhalende scènes tegen een landschappelijke achtergrond verdwenen eveneens van het toneel. Alleen in de jaren negentig van de achttiende eeuw was heel even sprake van een lichte opleving.²³⁸ In de meeste behangsels diende de stoffage louter en alleen nog om het landschap te verlevendigen. Indien het de suggestie geeft een verhaal te verbeelden dan was dat zuiver anekdotisch bedoeld, het was zelden meer gebaseerd op een specifiek verhaal uit de literatuur. Kortom: de uitbeelding van het landschap ging de boventoon voeren. Steeds meer kunstenaars gingen zich op dit genre toeleggen. Dit deden zij als individuele behangselschilder of als medewerker in een 'behangselfabriek'. Vooral de laatstgenoemden leverden veel anoniem werk. Daar ik mij, ten gunste van een zo duidelijk mogelijk beeld van de ontwikkeling in deze periode, zo veel mogelijk wil beperken tot gedateerde of te dateren werken, worden overwegend gesigioneerde of toe te schrijven behangsels besproken die ter plekke bewaard zijn gebleven of door de kunsthandel bekend zijn. Ter aanvulling komt een enkele keer een getekend ontwerp aan de orde.

De periode 1750-1770, overgangsfase

Rond het midden van de achttiende eeuw was de uitbeelding van het landschap in de geschilderde behangsels in een impasse geraakt. Het italianiserende landschap dat vanaf het ontstaan van de landschapsbehangsels zo'n belangrijke rol had gespeeld was als bron min of meer opgedroogd. Het klassiek arcadische landschap zoals was uitgebeeld door de laatste generatie italianiserende landschapschilders van rond 1700 raakte langzamerhand uit de mode. Zoals we bijvoorbeeld hebben gezien bij de landschapsbehangsels van Dalens en Keller werden de figuren in de eerste helft van de achttiende eeuw steeds vaker gehuld in eigentijdse of "moderne" kledij. De Moucheron had het klassiek arcadische landschap in de eerste helft van de achttiende eeuw, mede onder invloed van Marot, een nieuwe impuls gegeven door fantasierijke paviljoens en allerlei andere parkachtige elementen in de landschappen te verwerken. Dit vernieuwde type werd ook in het derde kwart van de achttiende eeuw met enige regelmaat uitgebeeld. Dit was in feite nog het enige type landschap waarin wèl klassiek geklede figuren werden uitgebeeld.

In het huis Spaarne 106 te Haarlem bevond zich tot 1899 een bijzonder ensemble uit 1763 van de hand van Gerrit Zegelaar (1719-1794). Slechts in één van de zaalstukken is een noemenswaardig achitectuurelement aanwezig, toch is het in aanpak van de compositie nog nauw verwant aan de parkachtige gezichten van De Moucheron (afb.231-232). Deze serie, waarin zowel de vier jaargetijden als de vier elementen worden verbeeld, is tevens het laatste voorbeeld waar gebruik gemaakt is van de toen reeds ouderwets geworden balustradefiguren die teruggaan op Lairesse. De zeer realistische weergave van zowel de figuren, hier "modern" gekleed, als het natuurstenen kader rond de landschappen, geven de schilderijen een bijzonder illusionistisch effect. De trotse schilder heeft zichzelf en zijn echtgenote een prominente plaats gegeven door te verschijnen achter de draperie in het vak dat de winter verbeeldt (afb.232).

Door de ijspegels bovenin de *trompe-l'oeil* geschilderde natuurstenen omlijsting voelt men de vrieskou om zich heen slaan. Dit zeer decoratieve en theaterachtige ensemble, compleet met wolkenhemel tegen het plafond die de Vrede verbeeldt is in 1899 verkocht aan het Kunstgewerbemuseum in Leipzig waar het in de Tweede Wereldoorlog werd vernietigd. Deze zaalstukken, waarvan we een beeld krijgen door de in Leipzig gemaakte foto's, zijn de enige die we van Zegelaar kennen.²³⁹

In 1756 schilderde de Leidse behangselschilder Quirijn van Briemen (1693-1774) een ensemble voor Breestraat 18-22 dat in 1950 is overgebracht naar Rapenburg 8.²⁴⁰ Het getuigt niet alleen veel meer van een inspiratie op Isaac de Moucheron dan de eerdergenoemde landschappen van Zegelaar, maar het vertoont ook elementen die rechtstreeks ontleend zijn aan het prentwerk van Daniël Marot. Dit is het geval met het paleisachtige bouwwerk in het landschap tussen de twee deuren van de achterwand (vgl.afb.192 en 233). Joannes van Dreght vervaardigde in 1763 een serie behangsels voor Hooigracht 38 te Leiden dat soortgelijke landschappen verbeeldt als die van Van Briemen (afb.234). De geschilderde omkadering met rocailles, bloemslingers en bovenin een cartouche, die teruggaat op de bordures rond de geweven wandtapijten, geven de landschappen meer het effect van een theaterdecor dan dat ze een bijdrage leveren aan de ruimte-illusie. De behangsels zijn in 1923 uit het pand verwijderd en verkocht.²⁴¹

Geïdealiseerde landschappen met parkachtige elementen werden nog tot in de jaren zeventig vervaardigd. Zo schilderde de Rotterdamse kunstenaar Jan Stolker (1724-1785) in 1772 dergelijke behangsels voor de voorkamer op de eerste verdieping van het huis Haringvliet 98 (afb.235).²⁴² Mede gezien de symmetrische compositie staan deze landschappen nog sterk in de traditie van Isaac de Moucheron, hetgeen niet verwonderlijk is aangezien Stolker afkomstig was uit Amsterdam en daar in de leer is geweest bij De Mouchérons generatiegenoot Jan Maurits Quinkhard.²⁴³ Ook in het vroege werk van Andriessen kennen we een aantal behangselontwerpen die nog zeer sterk onder invloed staan van De Moucheron (T1). Hiermee vergeleken hebben de parkgezichten die nu beheerd worden door het Museum mr. Simon van Gijn een modernere wending gekregen (afb.236-237). Ze dateren ook uit de jaren zeventig van de achttiende eeuw maar zijn gestoffeerd met modieus geklede figuren en onder meer voorzien van paviljoens die veel verwantschap vertonen met de feestdecoraties uit die tijd. Ten gunste van de natuur heeft de architectuur hier een bescheiden plaats gekregen. Ze zijn afkomstig uit een gesloopt huis te Dordrecht aan de Steegoversloot, op de plaats van het huidige nr 87. Op grond van het feit dat de 1773 en 1778 gedateerde bovendeurstukken gesigneerd zijn door de Dordtse schilder Cornelis Kuipers (1739-1802) wil men de behangsels ook aan deze kunstenaar toeschrijven.²⁴⁴ Indien ze inderdaad door Kuipers geschilderd zijn dan is dit het enige ensemble met landschapsbehangsels dat van hem bekend is.

Daar de Italië-reis bij de Nederlandse kunstenaars in de achttiende eeuw in onbruik raakte, vervreemde men van de oorsprong van het italianiserende landschap. Indien men een studiereis wilde maken zocht men het dichterbij huis. Men reisde naar de Zuidelijke Nederlanden of trok langs de Rijn naar bijvoorbeeld Düsseldorf waar de galerij van de daar residentie keurvorst grote aantrekkingskracht uitoefende. Vooral die reizen langs de Rijn en een tendens tot oriëntatie op het ruige van de natuur zullen ertoe geleid hebben dat onder meer het Zwitserse berglandschap en de op Duitse Rijn oevers geïnspireerde gezichten tot onderwerp werden gekozen voor de geschilderde behangsels. In de achterkamer van Lange Voorhout 62 in Den Haag is een fraai voorbeeld van dit type bewaard gebleven. Het is in 1757 door Paulus Constantijn la Fargue vervaardigd in opdracht van Gerard Hoet jr., die zelf op nr 60 woonde (afb.238-239). We zijn over deze opdracht goed geïnformeerd, omdat er na Hoets overlijden in 1760 met zijn zuster Hendrika grote moeilijkheden ontstonden omtrent de betaling. Uit de notariële akte die vanwege deze kwestie werd opgemaakt, blijken de behangsels geen product

van La Fargues eigen inventie te zijn, maar vergrote kopieën naar schilderijen door Herman Saftleven.²⁴⁵ Hierdoor is te verklaren waarom deze landschappen zo'n hoge horizon hebben gekregen.

In Utrecht hield Pieter Jan van Liender (1727-1779) zich ook met dit type landschapsbehangsels bezig. Het Centraal Museum bezit een ensemble van zijn hand uit circa 1760, dat afkomstig is uit het Utrechtse huis Breedstraat 36 (afb.240).²⁴⁶ Van Liender liet zich inspireren door gezichten langs de Rijn. Met de steile bergen en rotsen, waarop zelfs dorpjes met kerktorens geplaatst zijn, hebben deze landschappen een curieus en fantasierijk karakter gekregen. De behangsels, die Jacob Maurer (1737-1780) in 1768 geschilderd heeft voor de zaal van Herengracht 550 in Amsterdam, vormen een soort mengvorm van de Zwitserse gezichten en de geïdealiseerde landschappen (afb.241).²⁴⁷ Bij Maurer zijn die bergachtige elementen niet zo verwonderlijk aangezien hij een Zwitser van geboorte was. Het bergachtige landschap was in de behangselschilderkunst niet zo maar uit de lucht komen vallen; de veelvuldig door Dirck Dalens III uitgebeelde rotsformaties, geïnspireerd op het werk van Herman Saftleven, kan men als een soort voorbode zien van deze tendens. Uit het gegeven dat er zo weinig behangsels met Zwitserse berg- en Rijngezichten bewaard zijn gebleven, zou men de voorzichtige conclusie kunnen trekken dat de mode voor dit soort behangsels niet erg lang heeft stand gehouden. Het neemt niet weg dat Jan Kamphuijsen (1760-1841) nog in de jaren negentig een behangsel met Zwitserse gezichten vervaardigde voor het huis van heer Reehorst in Amsterdam.²⁴⁸

De italianiserende gezichten, die inmiddels waren verworpen tot geïdealiseerde landschappen met heuvelachtige achtergronden en waarvan de stoffage uitsluitend bestond uit figuren in "moderne" kledij, werden in de jaren vijftig en zestig van de achttiende eeuw het meest in de behangselschilderkunst uitgebeeld. Van Jan Augustini (1725-1773) is in de Jansstraat 36 te Haarlem een behangsel uit 1758 bewaard gebleven dat een goed voorbeeld geeft van het geïdealiseerde landschap in die jaren (afb.242-243).²⁴⁹ Het betreft een doorlopend rivierlandschap met bergachtige achtergronden en in het verschiep aan de oever van de overzijde een stadje. Vooral de roei- en vissersbootjes en de trekschuit zijn typisch Hollands van karakter. De toepassing van de schilderijen die tot in de hoeken en boven de deuren doorlopen, zou door Laresse met afschuw bekeken zijn. Toch heeft Augustini de compositie bij de deuren aardig opgelost door deze door bomen te laten flankeren en in de lucht tussen het loof heel subtiel een vliegend vogeltje te schilderen.

In Kasteel Groeneveld kwam in 1986 achter een vroeg negentiende-eeuwse overschildering met sierranden, een geïdealiseerd landschap te voorschijn waarin de Hollandse karakteristieken volledig ontbreken (afb.244-245).²⁵⁰ Door ontcijfering van het nauwelijks te lezen signatuur bleek het werk te zijn vervaardigd door Hieronymus Lapis (1723-1798).²⁵¹ Deze uit Venetië afkomstige kunstenaar wordt in 1758 voor het eerst in Nederland gesignaleerd. Hij schreef zich toen in bij het Haagse schildersgilde. Op grond van deze gegevens en de datering van het kostuum van het mannenportret in deze serie is het onvolledige jaartal te lezen als 1766.²⁵² Het in dit behangsel ontbreken van Hollandse elementen is te verklaren door de buitenlandse oorsprong van de kunstenaar. Verder valt op dat de landschappen een uitzonderlijk hoge horizon hebben, hetgeen Lapis vaker hanteerde, want bij een ander behangselensemble, uit 1764, dat we via de kunsthandel kennen, is dit ook het geval. In deze drie landschappen, die zowel aan de onder- als bovenzijde gebogen contouren hebben, worden diverse jachten verbeeld en hebben de bomen dezelfde bladslag als in kasteel Groeneveld (afb.246). Voordat Lapis zich in Nederland vestigde, verbleef hij naar alle waarschijnlijkheid enige tijd in Zuid-Duitsland.²⁵³ Daar de hoge horizon kenmerkend is voor de Duitse geschilderde behangsels, omdat ze veel dichterbij de imitatiewandtapijten bleven, lijkt het aannemelijk dat Lapis het behangselschilderen in dit land heeft geleerd. Hetzelfde is het geval bij de uit Berlijn afkomstige Daniël Reynes die werkzaam was in Zwolle. Diens in de

havazathe Boksbergen bewaard gebleven landschapsbehangsels vertonen een compositie die duidt op een leerschool in de ateliers van de imitatiewandtapijten.²⁵⁴

Bij Augustini zagen we in de geïdealiseerde landschappen al enige Hollandse elementen uitgebeeld. Bij Dirk Kuipers (1733-1796) is dit nog veel sterker aanwezig. Een fraai voorbeeld hiervan zijn de behangsels uit 1764 die ter plekke bewaard zijn gebleven in Rapenburg 67 in Leiden. Het landschap rechts van de schoorsteen (afb.247) staat met de bergachtige achtergrond, de mediterrane gebouwen met bogen en een ronde toren nog duidelijk in de italianiserende sfeer, terwijl in de tegenoverliggende wand (afb.248) een zuiver Hollands rivierlandschap met een veerpont en zelfs een molen op de achtergrond wordt verbeeld.²⁵⁵ In feite is het in de ontwikkeling van de behangselschilderkunst een van de vroegste voorbeelden van de uitbeelding van een Hollandse landschap. Dat het is toegepast in een ensemble waarin ook italianiserende landschappen voorkomen is typerend voor de overgangperiode.

Opleving van het italianiserende en het klassiek arcadische landschap

Omstreeks 1770 kreeg de ontwikkeling van het landschapsbehangsel nieuwe impulsen. Dit had ten dele te maken met een hernieuwde belangstelling voor de antieke cultuur, die reeds aan het eind van de jaren zestig was ingezet. De opgravingen in Herculaneum en Pompeï leidden er toe dat de klassiek- arcadische landschappen met pastorale scènes weer een opleving beleefden. Deze hernieuwde belangstelling had niet meteen tot gevolg dat men weer naar Italië trok. Het klassiek arcadische effect werd verkregen door de toepassing van klassieke gebouwen en figuren in klassieke kleding. De talrijke geïllustreerde publicaties over de antieke cultuur, die in die tijd het licht zagen, moeten voor de Hollandse kunstenaars een uitkomst zijn geweest. Men trachtte verder de Zuid-Europese sfeer te benadrukken door zonovergoten heuvels, rivierdalen en meren uit te beelden. De vegetatie bleef echter Hollands of Noord-Europees.

Jacob Cats (1741-1799) is, tezamen met Jurriaan Andriessen, één van de eerste kunstenaars geweest die zich vanaf het eind van de jaren zestig met het klassiek arcadische landschap heeft beziggehouden. In 1767 vervaardigde Cats onder meer een tweetal ontwerpen voor Pieter van Wijler ten behoeve van de behangsels in diens huis Keizersgracht 152 (afb.249a-b).²⁵⁶ Ze bevatten niet alleen meer klassieke architectuurelementen, maar vertonen een echte pastorale sfeer en grijpen daarmee meer terug op de landschappen van bijvoorbeeld Meijeringh dan op die van Isaac de Moucheron. Net zoals we bij Andriessen zullen gaan zien, zijn deze landschappen van Cats veel boomrijker en voorzien van allerlei coulissen waardoor ze een enorme diepte suggereren. Cornelis Buijs (1746-1826), zoon van de veel bekendere Jacobus Buijs, blijkt zich ook met dit type landschap te hebben bezig gehouden. Het Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten in Brussel bezit bijvoorbeeld een ontwerp voor een arcadisch landschap dat hij volgens het opschrift in 1773 had "geschildert in de Seydcamer van de Heer L: Lasbie" (afb.250). Het betreft een ontwerp voor een uitzonderlijk breed landschapsbehangsel met een diagonale compositie. Te zien aan de ronde tempel links op de achtergrond liet zijn kennis van de antieke bouwkunst wel wat te wensen over. Bij de curieuze fontein rechts op de voorgrond lijkt hij zich door de parkgezichten van Isaac de Moucheron te hebben laten inspireren. Wat betreft het boomrijke karakter en de coulissenwerking heeft dit landschap verwantschap met het werk van Cats.

Lang niet elke behangselschilder ging over tot de klassiek arcadische landschappen. Velen bleven doorwerken in de traditie van de italianiserende landschappen met figuren in "moderne kledij". Wel leidde de nieuwe belangstelling voor de antieke cultuur ertoe dat er weer antieke ruïnes en klassieke bouwwerken werden toegepast. Bovendien ging men de italianiserende landschappen van voorgangers beter bestuderen, wat tot meer boomrijke landschappen en kwalitatief betere composities leidde. Dit is bijvoorbeeld te zien in het oeuvre van Jan Augustini. Vooral wanneer we zijn reeds besproken behangsels uit 1758 in Haarlem

(afb.242-243) vergelijken met de 1772 gedateerde landschappen afkomstig uit Herengracht 466 te Amsterdam (afb.251-252). Toen dit huis in 1919 moest wijken voor het kantoor van de Nederlandse Handelmaatschappij heeft men ze hergebruikt in de bestuurskamer op de bovenste etage.²⁵⁷ Deze landschappen hebben door de iets terzijde van het midden geplaatste coulissen, in de vorm van boomgroepen, een illusionistisch effect gekregen. De zonovergoten bergachtige achtergronden, boogbruggen en andere fantasierijke bouwwerken dragen verder bij aan het italianiserende karakter. Men kan zich bij deze landschappen niet aan de indruk onttrekken dat Augustini grote bewondering had voor Dirck Dalens III. Het enige echt klassieke element betreft een brokstuk van een reliëf op een piëdestal in het landschap met waterval (afb.252).

Ook bij Maurer krijgen de landschappen in de jaren zeventig een meer italianiserend karakter. Dit blijkt onder meer uit de behangsels die hij in de jaren 1778-1781 vervaardigde voor Korte Nieuwstraat 12 in Utrecht en die in 1912 in Amsterdam werden geveild (afb.253-254).²⁵⁸ In een van deze behangsels nemen de klassieke bouwwerken een belangrijke plaats in en zien we op de voorgrond twee mannen met ontblote bovenlijven bezig een brokstuk te verslepen. Deze scène is duidelijk geïnspireerd op het Franse classicisme van Poussin en navolgers. In een ander behangsel uit deze serie zien we een met de behangsels in Herengracht 550 vergelijkbaar bergachtig landschap. Hier bestaat de stoffage uit een pastorale scène in de vorm van een fluitspelende herder met herderin terwijl hun kudde op de voorgrond staat te grazen (afb.253). Wouda Piera (1757-1784) schilderde eveneens dergelijke italianiserende gezichten, waarin naast klassieke bouwwerken zelfs een ruïne te zien is met "gotische" elementen (afb.255-256). Zijn landschappen hebben zowel wat betreft de verbeelding van de natuur als de compositie een zeer decoratief italianiserend karakter dat terug gaat op het werk van bijvoorbeeld Meijeringh. Dit blijkt onder meer uit een serie van zes behangsels uit 1781 die met enige regelmaat in de kunsthandel opdoken en die recent nog in 1994 in Londen werden geveild.²⁵⁹ Deze behangsels geven blijk van Piera's talent, maar er is bar weinig van zijn oeuvre bekend; in de lexica zoekt men zijn naam vruchteloos.²⁶⁰

Het inheemse of Hollandse landschap

Min of meer tegelijkertijd met de opleving van het klassiek arcadische en het italianiserend getinte landschap, ging men ook gezichten uitbeelden die op het Hollandse landschap zijn geïnspireerd. Voor de landschapsbehangsels, die tot dan toe alleen geïdealiseerde landschappen kenden, was dit een volstrekt nieuw type. Vanaf de jaren zestig kreeg men weer aandacht voor de natuur in eigen omgeving en ontstond er een herwaardering voor de zeventiende-eeuwse meesters die het Hollandse landschap zo fraai in beeld hadden gebracht. Een voorbode in deze richting zagen we reeds bij de behangsels van Dirk Kuipers in Rapenburg 67 te Leiden (afb.248). Het was Jacob Cats die in de tweede helft van de jaren zestig van de achttiende eeuw begon met behangsels die volledig in het teken staan van het Hollandse landschap. De behangsels in Herengracht 310 te Amsterdam, de enige die van zijn hand bewaard zijn gebleven, zijn hiervan een goed voorbeeld (afb.257-258).²⁶¹ Het uitzicht over Hollandse velden waarin de blik wordt tegen gehouden door coulissen in de vorm van bospartijen met boerenhuisjes, geeft de suggestie te berusten op een waarneming van het landschap in eigen omgeving. Bij het brede riviergezicht echter lijkt hij door de bril van Van Goyen of Salomon van Ruysdael te hebben gekeken en heeft hij zich wat betreft de boompartijen laten inspireren door Hobbema. De hernieuwde belangstelling voor het Hollandse landschap had ook te maken met een nieuwe natuurcultus die in heel West-Europa merkbaar was. Dit vond onder meer zijn uiting in de Engelse landschapsparken, die ook elders in Europa navolging kregen. Vanaf omstreeks 1770 ziet men vervolgens een explosie in de uitbeelding van het Hollandse landschap, zowel in getekende als geschilderde vorm. Het ontstaan van het Hollandse landschap in de behangsel-schilderkunst staat dus niet op zichzelf.

Vele behangselschilders waaronder ook Jurriaan Andriessen zijn op dit nieuwe type overgeschakeld. Van Hendrik Meijer (1744-1783) is bijvoorbeeld in het Markiezenhof in Bergen op Zoom een serie van zeven behangsels met Hollandse landschappen uit 1775-1776 bewaard gebleven, die afkomstig is uit het pand Zijlstraat 70-72 te Haarlem (afb.259-260).²⁶² Het betreffen landschappen met bos- en boompartijen met terzijde daarvan een vergezicht. De architectuur bestaat uit talrijke boerderijen en vaak een kerk met toren op de achtergrond. De landschappen zijn rijk gestoffeerd met schapen en koeien en menselijke figuren in eigentijdse kleding, die door hun communicerende houdingen diverse anekdotische scènes lijken te verbeelden. Deze landschappen zijn niet naar de natuur of topografische voorbeelden geschilderd, maar werden geheel in het atelier op fantasierijke wijze gecomponeerd. De serie die Hendrik Meijer rond 1776 schilderde voor de vergaderkamer van het Leidse Bierbrouwersgilde op de Oude Vest 109, staat dicht bij het echte Hollandse landschap dan die in Bergen op Zoom.²⁶³ De opdracht om het productieproces van het bierbrouwen te verbeelden zorgde er echter voor dat naast een landschap waarin de hoopst verbeeld wordt, en een tweetal topografische gezichten (de brouwerij en een moutmolen), ook twee interieurs zijn afgebeeld (die van de mouterij en de brouwerij). Dit maakt deze serie, die inclusief de betimmering in 1879 is overgebracht naar de Lakenhal, tot één van de meest curieuze onder de Hollandse landschapsbehangsels.

Hendrik Willem Schweickhardt (1747-1797) was in het Haagse een van de belangrijkste vertegenwoordigers van deze nieuwe tendens. Dankzij zijn bewaard gebleven memorieboekje waarmee hij in 1773 begon, kunnen we een goed beeld krijgen van zijn activiteiten als behangselschilder. Van de elf kamerdecoraties die hierin vermeld worden zijn er zes op hun oorspronkelijke plaats bewaard gebleven. Vier hiervan betreffen landschapsbehangsels.²⁶⁴ De andere twee verbeelden op wolken zwevende kindergroepjes. Met dit genre heeft hij eveneens veel succes gehad. Zijn vroegst bekende behangsels, die uit 1773 in Lange Voorhout 32 in Den Haag, verbeelden Hollandse riviergezichten met enkele vestingwallen langs de waterkant (afb.261-262). In de meeste van deze landschappen zien we rustige waterpartijen, er is echter één met woelende golven. Dit was tegen de regels van Laresses. Deze inconsequentie wat betreft tijd en handeling is nog sterker aanwezig in de behangsels die hij in 1777 schilderde voor Lange Voorhout 48 (afb.263). In dit ensemble worden in de Hollandse gezichten de vier jaargetijden verbeeld en zien we bijvoorbeeld aan de ene zijde van de schoorsteen een ijsvermaak en aan de andere zijde een landschap bij maanlicht. Het Hollandse karakter van zijn landschappen was evenmin als bij Meijer het resultaat van direct schilderen naar de natuur. Ook Schweickhardt werkte uitsluitend in het atelier en liet zich bij de compositie sterk inspireren door de zeventiende-eeuwse landschapschilders. Schweickhardt schilderde niet uitsluitend Hollandse landschappen. De behangsels die hij in 1784 voor Herengracht 458 in Amsterdam schilderde, en die daar ter plekke bewaard zijn gebleven, verbeelden bijvoorbeeld bergachtige landschappen, die tevens de vier jaargetijden als thema hebben (afb.264). Zuidelijk aandoende berglandschappen zien we onder meer ook op de achtergrond in één van de behangsels in Lange Voorhout 28 te 's-Gravenhage, die door Charles Dumas aan Schweickhardt zijn toegeschreven (afb.265).²⁶⁵ De laatstgenoemde twee voorbeelden verraden duidelijk de invloed van Schweickhardts leermeester Lapis.

Zowel bij Schweickhardts ensembles, waarin de vier jaargetijden verbeeld worden, als bij Meijer, die in hetzelfde ensemble naast landschappen en stadsgezichten ook interieurs schildert, zien we dat Laresses voorschrift om te streven naar een eenheid van tijd, handeling en plaats volledig is losgelaten. In de laatste drie decennia van de achttiende eeuw was het zeer gebruikelijk in landschapsbehangsels de vier jaargetijden uit te beelden, we zien dit overal in ons land en door kunstenaars van uiteenlopend kaliber toegepast worden. In Rapenburg 48 te Leiden bevond zich tot 1908 een behangselensemble dat onder meer een winters en een

stormachtig landschap bevatte. Dit was vermoedelijk de reden dat dit ensemble bij de verkoop, zij het met een slag om de arm, aan Schweickhardt werd toegeschreven.²⁶⁶ In Middelburg is in het huis Dam 39 een uit drie doeken bestaand ensemble van Petrus Levinus van Oppen (1764-1837) *in situ* bewaard gebleven dat naast een wintergezicht ook een landschap bij nacht verbeeldt.²⁶⁷ En zo zijn er talrijke voorbeelden aan te wijzen. Tot slot mag het wintergezicht niet onvermeld blijven dat Abraham van Strij in het grootste doek van een serie van vijf behangsels uitbeeldde, die hij in de jaren 1790-1796 in samenwerking met zijn broer Jacob geschilderd heeft voor het huis van de Dordrechtse koopman en reder Jacob Vriesendorp (afb.266-267). Tegenwoordig sieren ze de wanden van een neoclassicistische stijlkamer in het Gemeentemuseum te Den Haag.²⁶⁸ Slechts in één van de behangsels van deze serie is sprake van een traditioneel landschap, bij de overige drie staan er twee in het teken van de bedrijvigheid bij een haven terwijl de derde schepen op volle zee laat zien (afb.267). De uiteenlopende voorstellingen in dit ensemble hadden te maken met het gegeven dat de opdrachtgever zijn koophandel en rederij uitgebeeld wilde zien.²⁶⁹

Marines of gezichten waarin de zee een substantieel aandeel heeft, zien we vanaf de jaren tachtig steeds vaker uitgebeeld. Een anoniem ensemble afkomstig uit Herengracht 464 te Amsterdam dat in die periode gemaakt moet zijn, verbeeldt diverse zee- en havengezichten, die onder meer geïnspireerd zijn op de mediterrane (afb.268).²⁷⁰ Hendrik Lofvers (1739-1806) schilderde in 1782 voor Noorderhaven 34 in Groningen een serie behangsels waarvan er twee schepen op volle zee verbeelden (afb.269).²⁷¹ De andere behangsels betroffen net als bij die van Herengracht 464 kustlandschappen langs de Middellandse zee, maar dan meer in de trant van Joseph Vernet (afb.270). Ook Andriessen liet zich van tijd tot tijd door deze Franse meester inspireren. In de Hoornse behangselfabriek werden eveneens behangsels met marines geschilderd. In 1791 leverde deze bijvoorbeeld een doorlopend landschap voor de regentenkamer van het Burgerweeshuis in Purmerend waarvan het ene deel links van de schouw een Hollands polder- en rivierlandschap verbeeldt (afb.271), terwijl het landschap ter rechterzijde van de schouw overgaat in een zeegezicht met schepen op volle zee (afb.272).²⁷²

Liet men zich aanvankelijk bij behangsels met Hollandse landschappen nog veel inspireren door de zeventiende-eeuwse meesters, gaandeweg begon de waarneming van het landschap in eigen omgeving een belangrijkere rol te spelen. Men trok er steeds meer op uit om te tekenen in de natuur en verwerkte dit materiaal vervolgens tot een compositie voor de landschapsbehangsels. Dit proces voltrok zich vooral vanaf de jaren tachtig van de achttiende eeuw. Niet alleen de duinen bij Haarlem, maar ook het Gelderse landschap en voor enkelen het Drentse, waren voor kunstenaars geliefde streken om te tekenen naar de natuur. In Andriessens oeuvre is deze ontwikkeling waar te nemen en ook in het werk van de in Amsterdam werkzame Egbert van Drielst (1745-1819). Aanvankelijk worden de landschappen van Van Drielst nog sterk beïnvloed door de italianiserende gezichten van bij voorbeeld Jan Both (afb.273). In de loop van de jaren tachtig zien we echter een overgang naar het gebruik van fantasierijke bergachtige landschappen gecombineerd met gezichten waarin bijvoorbeeld Hollandse kanaaltjes met bruggetjes worden verbeeld. Een voorbeeld hiervan is te zien in de 1788 gedateerde serie van vier behangsels met onbekende herkomst die zich nu in Herengracht 518 bevindt (afb.274). Rond 1800 begon voor van Drielst het Drentse landschap een belangrijke inspiratiebron te worden. Hij was in deze provincie opgegroeid en keerde hier nog vaak terug om te tekenen. Een fraai voorbeeld van dit type landschap vormt een serie van drie behangsels die hij in 1810 in Amsterdam voor een zekere Hendrik de Roo had geschilderd en die zich nu in een particuliere collectie bevindt (afb.275). Ondanks de inspiratie op het bestaande landschap was hij duidelijk een groot bewonderaar van Hobbema. Met dergelijke gezichten doet hij zijn bijnaam de "Drentse Hobbema" werkelijk eer aan.²⁷³

Pieter Barbiers Pietersz (1749-1842) ontkwam evenmin aan een beïnvloeding door Hobbema en Van Ruisdael maar hij combineerde deze met zijn eigen waarneming van het Gelderse landschap. Van de twee behangselensembles die men met zekerheid op zijn naam kan zetten, is die welke zich nu in de Britse ambassade in Den Haag bevindt, het meest als Gelders te typeren door de bosrijke enscenering en heuvelachtige achtergronden (afb.276-277). Blijkens de signatuur op een van de huidige vier doeken in de Briste ambassade "P.z Barbiers pinx 1792/J.Lauwers figur" betrof het een samenwerkingsproject.²⁷⁴ Jacobus Lauwers (1753-1800) was een genre- en historieschilder van Vlaamse origine die zich in 1780 in Nederland vestigde. Bij Van Eijnden en Van der Willigen kan men lezen dat Barbiers, "onder anderen in het huis van den Amsterdamschen midicinae doctor à Roy" behangsels vervaardigd had en dat "de beelden daarin voorkomende, zijn door J. Lauwers geschilderd".²⁷⁵ Indien deze vermelding inderdaad betrekking heeft op deze serie uit 1792, die oorspronkelijk uit zes doeken bestond, dan zijn ze naar alle waarschijnlijkheid afkomstig uit Keizersgracht 679, waar à Roy in 1800 als bewoner wordt geregistreerd.²⁷⁶ Meer bevestiging omtrent de locatie kan men vinden bij Schmidt, die vermeldt dat het om zes zaalstukken gaat en dat ze alle Gelderse landschappen verbeelden "hier en daar heuvelachtig, en met rivieren doorsneden, aan welke boorden watermolens zijn geplaatst".²⁷⁷ Op de foto van één van de twee overige landschappen overige is inderdaad een watermolen langs een rivier te vinden.²⁷⁸ De andere serie die we van Barbiers kennen verbeeldt meer het duinlandschap in de omgeving van Haarlem. Deze vijf behangsels bevinden zich sinds 1903 in het Frans Halsmuseum in Haarlem, maar zijn afkomstig uit het huis Spaarne 58 voor welk huis ze indertijd besteld werden door Adriaan Zeebergh.²⁷⁹

De op het heuvelachtige Gelderland geïnspireerde gezichten zien we ook in het oeuvre van Willem Uppink (1767-1849). In 1812 en 1813 schilderde hij nog dergelijke landschappen voor de zij- en binnenkamer in het voorhuis van Keizersgracht 269.²⁸⁰ De behangsels die hij in 1820 voor de eetkamer in het souterrain van hetzelfde huis schilderde, zijn echter van een totaal ander karakter (afb.278). Het betreffen op de Vechtoevers geïnspireerde gezichten waarin topografische elementen verwerkt zijn. Zo heeft hij in één van de landschappen een buitenplaats uitgebeeld die veel verwantschap heeft met Hofwerk bij Breukelen. Naar alle waarschijnlijk heeft hij dit voorbeeld ontleend aan Numans afbeelding in diens in 1797 uitgegeven serie van 24 gekleurde prenten van Hollandse buitenplaatsen.²⁸¹ In tegenstelling tot wat verondersteld wordt, was Hofwerk niet de buitenplaats van de toenmalige eigenaar van Keizersgracht 269. Uppink blijkt vaker uit de prentserie van Numan te hebben geput. Zo heeft hij de afbeelding van de brug bij Velserbeek gebruikt in een behangselserie van circa 1820, die zich nu in een particuliere collectie bevindt.²⁸² Indien men weet dat Uppink voor voorbeelden vaker naar deze prentserie gekeken heeft, is het niet moeilijk om de buitenplaats, die hij in Lagedijk 80 te Zaandijk schilderde, te zien als een vrije interpretatie van Numans prent van Elswoud (vgl. afb.279-280).²⁸³ Bij Uppink zien we dus een tendens om topografische elementen in de landschapsbehangsels te verbeelden; dit deed hij met bestaande buitenplaatsen en vrije interpretaties daarvan. Ook de parklandschappen, zoals hij die in de eerdergenoemde behangsels in een particuliere collectie heeft uitgebeeld, geven de suggestie op bestaande parken te zijn geïnspireerd. Hij stond in deze ontwikkeling niet alleen. In de vroege negentiende eeuw zijn er vaker behangselseries met parklandschappen vervaardigd.²⁸⁴

De tendens om het vlakke Hollandse polder- of rivierlandschap uit te beelden, voorzien van echte of ogenschijnlijk echte topografische details, werd in de jaren negentig van de achttiende eeuw in gang gezet. Bij Andriessen zien we eveneens deze ontwikkeling en het is onder meer te zien in de eerder genoemde behangsels in het weeshuis in Purmerend. In de wand tegenover de zeegezichten wordt een Hollands polderlandschap met sloten en kanalen uitgebeeld (afb.271). De Hoornse behangselfabriek ging hiermee in het begin van de negentiende eeuw nog door. Dit blijkt onder meer uit de bewaard gebleven ontwerptekeningen

in het West-Friesmuseum in Hoorn en de paar behangsels die van deze fabriek in Oost-Friesland te vinden zijn.²⁸⁵ Naast buitenplaatsen en scènes bij herbergen blijkt in deze fabriek ook de trekschuit een geliefd onderwerp te zijn geweest (afb.281).

Franciscus Gerardus Wieringa (1757-1817) schilderde in Groningen vergelijkbare Hollandse landschappen met boerderijen, rivieren en veerpontjes. Dit is onder meer te zien in de behangsels in een pand aan de Marktstraat in Groningen (afb.282-283). Deze behangsels, die kort na 1790 tot stand zijn gekomen, zijn niet gesigneerd, maar konden vanwege de grote overeenkomsten met de behangsels in het Groninger Museum, die afkomstig zijn uit een huis aan de Vismarkt, aan Wieringa worden toegeschreven. Hoewel deze landschappen qua compositie enige verwantschap tonen met de behangsels die in jaren negentig door de Hoornse behangselfabriek werden vervaardigd, bestaat er geen relatie met deze fabriek. Wieringa was in Amsterdam in de leer geweest bij Jurriaan Andriessen. Hij wordt daar in 1785 voor het eerst gesignaleerd bij zijn inschrijving aan de Stadstekenacademie. In 1790 keerde hij naar Groningen terug waar hij tot zijn dood werkzaam is geweest.²⁸⁶ De invloed van zijn leermeester is bijvoorbeeld te merken aan de weergave van de figuren, hoewel deze stijver zijn neergezet, en aan de geschilderde bovendeurstukken met camee-imitaties (afb.283b), waarvan hij er drie vervaardigde voor het huis aan de Vismarkt.²⁸⁷ In de Marktstraat beslaan de behangsels tegen de achterwand (afb.282) en de gangwand (afb.283a) vrijwel het gehele wandvlak. Ondanks dit panoramische karakter heeft Wieringa er geen doorlopende compositie van gemaakt.

Jan Kamphuijsen is al even genoemd in verband met de Zwitserse landschappen die hij in de jaren negentig had geschilderd. Volgens Schmidt, waaraan we dit gegeven ontleen, heeft Kamphuijsen ook diverse behangsels met Hollandse landschappen geschilderd. Zo waren er van dit type landschap in Amsterdam van hem voorbeelden te vinden in de huizen van de heren Menkema, Saportas, Stadnitski en Van Voorthuijsen.²⁸⁸ Over de behangsels van de laatstgenoemde opdrachtgever komen we meer te weten in het dagboek van Jan Pijnappel. Zo beschrijft de veertienjarige dat hij op 18 mei 1806 de nieuwe behangsels bij Evert van Voorthuijsen op Kattenburg kwam bewonderen, die hij twee maanden tevoren op 18 maart gezien had in Kamphuijsens atelier in de Utrechtsestraat.²⁸⁹ Evert van Voorthuijsen, die de vader was van Pijnappels zwager, bewoonde sinds 1782 Kattenburgerplein 11. Dit pand is in de jaren zeventig van de twintigste eeuw afgebroken.²⁹⁰ De behangsels verbeeldden volgens Pijnappel drie gezichten op Vreeland, waar Van Voorthuijsen vandaan kwam, bij ochtend-, middag- en avondzon. Hoewel de geschilderde behangsels in het begin van de negentiende eeuw in de grote steden op hun retour begonnen te raken, was de aanschaf blijkbaar in die tijd toch nog een bezienswaardigheid of tenminste het vermelden waard. Voor zover bekend is er niets van Kamphuijsens geschilderde behangsels bewaard gebleven. Twee kabinetstukken in het Amsterdams Historisch Museum uit 1795 die gezichten verbeeldden in de omgeving van de buitenplaats Hartelust, zijn de enige bewaard gebleven proeven van zijn landschapschilderkunst (afb.284).²⁹¹ Zijn landschapsbehangsels zullen een decoratiever effect hebben gehad dan deze topografische gezichten. De vermelding door Schmidt plaatst Kamphuijsens activiteiten dus in totaal ander daglicht. Men kent hem vooral als historieschilder en als decoratieschilder van de ornamentele schilderijen in het huis van Brentano in Amsterdam en van die welke in het Barnaart huis in Haarlem bewaard zijn gebleven.²⁹² Het is niet zo verwonderlijk dat Kamphuijsen ook behangsels met landschappen schilderde, want hij was zowel bij Joannes van Dreght als bij Pieter Barbiers I (1717-1780) in de leer geweest.

Ondanks de steeds groeiende populariteit van het vlakke Hollandse polder- en rivierlandschap in de jaren negentig van de achttiende eeuw, verdween het bergachtige italianiserende landschap niet geheel van het toneel. Jacob van Strij schilderde bijvoorbeeld rond 1790 nog een serie van zes behangsels voor het huis van de familie Van den Brandeler aan de Groenmarkt in Dordrecht, waarin naast Hollandse elementen de italianiserend getinte

gezichten eigenlijk het meest overheersen. Bij dit ensemble, dat na enige omzwervingen in het Dordrechts Museum terecht is gekomen, heeft hij zich laten inspireren door zeventiende-eeuwse meesters als Philips Wouwerman, Jan Both en Albert Cuyp (afb.285), terwijl bij één van de meer Hollandse gezichten de compositie duidelijk terug gaat op een schilderij van Paulus Potter (afb.286).²⁹³ Daarentegen is de serie van acht behangsels, die de vrijwel onbekende, vermoedelijk Haagse kunstenaar J.C. Lefever in 1790 schilderde, volledig aan het italianiserende landschap gewijd. De enige dissonant wordt gevormd door het Hollandse boerderijtje, verder verbeelden ze overwegend bergachtige rivierlandschappen (afb.287). Ook in de Hoornse behangselfabriek werden nog in de jaren 1810-1815 behangsels geschilderd met bergachtige achtergronden, zoals onlangs bleek op een veiling in Zürich, waar een serie van zeven landschapsbehangsels werd aangeboden die van oorsprong afkomstig is uit een huis in Embden.²⁹⁴

Het blijkt dat de explosie van de productie van geschilderde landschapsbehangsels in de laatste drie decennia van de achttiende eeuw een grote diversiteit aan landschapstypen met zich meebracht. Enerzijds ziet men aan het eind van de jaren zestig een opleving van het geïdealiseerde italianiserende landschap, wat te maken had met de hernieuwde belangstelling voor de antieke cultuur en ertoe leidde dat klassieke bouwwerken en antieke ruïnes weer een belangrijke plaats in dit type landschap gingen innemen. Hoewel ook het klassiek arcadische landschap door deze ontwikkeling in de belangstelling kwam te staan, werd dit in de geschilderde behangsels slechts door een kleine groep schilders uitgebeeld. Door de groeiende natuurcultus ging men anderzijds ook het Hollandse landschap in beeld brengen, wat in belangrijke mate te maken had met het feit dat men het werk van de zeventiende-eeuwse Hollandse landschapschilders zo hoog ging waarderen. Deze inheemse landschappen waarbij men zich liet inspireren door het werk van Hobbema, Van Ruisdael en Van Goyen was een volstrekt nieuw type in de ontwikkeling van de behangselschilderkunst. Men kende hierin tot dan toe alleen de geïdealiseerde italianiserende landschappen. Door het werk van de zeventiende-eeuwse landschapschilders kreeg men vanaf de jaren tachtig ook oog voor de natuur in eigen omgeving, hetgeen zich uitte in heuvelachtige Gelderse gezichten en duinlandschappen en later in vlakke Hollandse polder- en riviergezichten. Het laatstgenoemde type bleef zelfs tot in het tweede kwart van de negentiende eeuw populair. Met de groeiende belangstelling voor het naturalistische landschap verdween het geïdealiseerde italianiserende landschap, dat ook geënt was op zeventiende-eeuwse voorbeelden, echter niet van het toneel. Ook dit type werd tot in het begin van de negentiende eeuw uitgebeeld. Het komt zelfs regelmatig voor dat beide typen landschappen in hetzelfde ensemble worden uitgebeeld. Deze werden al dan niet gecombineerd met marines, (Zuideuropese) havengezichten of landschappen die de vier seizoenen of de tijden van de dag verbeelden. Het is kenmerkend voor de behangsels vanaf de jaren zeventig dat de door Lairesse voorgeschreven regel om te streven naar een eenheid van tijd, handeling en plaats was losgelaten.

2B. De individuele behangelschilder versus de zogenaamde behangselfabrieken

1) Behangselfabrieken

"Wat baat zijn kunst? Zij moet zo dwaas!
Voor bontpapier behangsel zwichten.
Waar toe Kunstscholen op te rigten?
Wanneer de mode, in schijn goedkoop,
De schoonste kunst werpt overhoop."²⁹⁵

Dit zijn de verzuchtende woorden van J. le Francq van Berkhey aan het eind van een gedicht dat hij geschreven had na ontvangst van een tekening uit handen van Dirck Dalens III. In dit gedicht gaf Le Francq van Berkhey hoog op over Dalens' talent als vervaardiger van zaalstukken die volgens zijn zeggen konden wedijveren met die van Pijnacker. Of de opkomst van de papierbehangsels in de eerste helft van de achttiende eeuw werkelijk zo funest was voor de decoratieve wandschilderingen, zoals Van Eijnden en Van der Willigen door dit geciteerde gedicht suggereren, valt te betwijfelen. Zeker is wel dat de in die tijd opkomende behangselfabrieken meer en meer een bedreiging begonnen te vormen voor de individuele behangelschilders als Dalens.

In de negentiende eeuw was het oordeel over de geschilderde behangsels dermate negatief - men zag ze als één van de belangrijkste oorzaken van het verval van de achttiende- en vroeg negentiende-eeuwse schilderkunst - dat men geneigd was elk atelier waar geschilderde behangsels werden vervaardigd, of deze nu ornamentele of figuratieve betroffen, te betitelen als een fabriek.²⁹⁶ Tot op heden heerst bijvoorbeeld nog steeds het misverstand dat Jurriaan Andriessen samen met Izaak Schmidt een behangselfabriek zou hebben gesticht.²⁹⁷ Van Eijnden en Van der Willigen vermelden in één zin dat zij eerst samen in een behangselfabriek werkzaam waren en daarna voor eigen rekening gingen werken.²⁹⁸ Nadat Immerzeel dit interpreteerde dat zij een behangselfabriek hadden opgericht, is deze vermelding een eigen leven gaan leiden.²⁹⁹ Andriessen vermeldt in zijn autobiografie alleen dat hij in de jaren 1763-1767 met Izaak Schmidt "in comp: verscheide kunstwerken geschilderd" heeft en dat hij vanaf het laatstgenoemde jaar voor eigen rekening is gaan werken.³⁰⁰ Om Andriessens positie als behangelschilder goed te kunnen inschatten en het eerder genoemde misverstand voor eens en altijd de wereld uit te helpen, is het nuttig het fenomeen van de behangselfabrieken te bespreken en deze te vergelijken met de ateliers van de individuele behangelschilders.

Een belangrijk kenmerk van de behangselfabrieken in de achttiende eeuw was dat meerdere personen aan één behangsel werkten en dat dit meestal geschilderd werd naar voorbeelden uit een modellenboek dat bestond uit tekeningen en prenten van diverse kunstenaars. Nadat het behangseldoek was geprepareerd, waarover zo dadelijk meer, werd bijvoorbeeld het landschap opgezet door de ene schilder, terwijl anderen zorg droegen voor de stoffering. De bekwaamste schilder, meestal de leider van de fabriek, was verantwoordelijk voor de menselijke figuren. Voor de uitbeelding van specifieke details schakelde men soms specialisten in zoals beesten- en bloemenschilders.³⁰¹ We hebben al eerder kunnen lezen dat die samenwerking tussen schilders in het verleden geen onbekend fenomeen was en dat dit door Lairesse zelfs werd voorgeschreven, zowel voor gewone schilderijen als voor behangsels. Deze samenwerking beperkte zich meestal tot twee kunstenaars die zich elk toelegden op hun eigen specialisme. Een figuurschilder stoffeerde bijvoorbeeld de landschappen van een andere schilder. Daar zij beiden het werk signeerden is meestal bekend wat zij precies schilderden. Door de vele handen die aan de behangsels in de "fabrieken" werkten was het onmogelijk het

werk te signeren. Het is exemplarisch voor dit fenomeen, dat we uit de bronnen het bestaan kennen van een groot aantal behangselfabrieken, maar dat we nauwelijks werk van hen aan een specifieke fabriek kunnen aanwijzen.

Een belangrijke bron voor de kennis over behangselfabrikanten- en fabrieken zijn de achttiende-eeuwse kranten, aangezien zij hierin regelmatig hun producten aanprijzen. De advertenties geven niet alleen informatie over namen, maar ook over de producten die beschilderd werden en over de voorstellingen die in die tijd geliefd waren. Nicolaas Timman was de eerste behangselfabrikant die in de *Amsterdamsche Courant* adverteerde. Op 18 maart 1704 maakt hij "aan alle liefhebbers der konst bekend, dat bij hem is geïnventeert en te bekomen tapijtserye, bequaem tot behangsels van kamers en zitplaatsen van allerlei couleuren, sonder glans, verbeeldende perspectiven, landschappen, zeën, beelden, gedierten, en andere gesichten, de welke sonder eenige verandering met water gewassen kunnen werden".³⁰² De term "zonder glans" geeft aan dat het moet gaan om een imitatie van wandtapijten, dus behangsels die geschilderd zijn op een grof geweven ongeprepareerd doek. Het is niet zeker of in dit geval de voor deze techniek gebruikelijke temperaverf werd gehanteerd. Dergelijke behangsels waren in tegenstelling tot Timmans mededeling niet afwasbaar. Bij Benjamin Seignette, die op 26 december 1713 in dezelfde krant adverteert, is nog duidelijker dat het om imitatie-wandtapijten gaat; hij "maekt bekend, dat hij geïnventeert heeft een nieuwe behangsels fabriecq, bestaende in personagien en in bosschagien, levens groot, op wat voor hoogte en lengte, tot 50 ellen in 't rond, alles verscheide imiterende en in schoonheid te boven gaende al wat ooit gesien is van geweven behangsels tapijten".³⁰³ Een half jaar later adverteert hij op 31 mei 1714 dat hij deze geschilderde imitatie-wandtapijten nu ook kan leveren met voorstellingen uit de "voornaemste Ovidius historiën" en met "aerdige boeren-snakerijen".³⁰⁴ De behangselfabrikant Jan Smit, die op 9 augustus 1721 adverteert, blijkt een nog groter scala aan onderwerpen te kunnen leveren. Zijn landschappen, tuingezichten en "bosschagien" kunnen niet alleen met "Ovidius historiën" versierd worden, maar ook met jachten of met alleen bloemen, vogels en fonteinen. De laatstgenoemde voorstellingen lijken verdacht veel op die van de groentapijten. In 1729 heeft hij een aantal onderwerpen aan zijn repertoire toegevoegd, zoals "koninklijke lusthoven" en allerlei soorten van "historiën" waaronder die van de "Patriarch Jacob en Joseph" en verder ook de "batailles van Alexander".³⁰⁵ Smit zocht zijn afzetgebied ook buiten Amsterdam. Drie jaar eerder had hij op 5 januari 1726 een advertentie geplaatst in de *Haagsche Courant*. Hierin vermeldt hij dat de "batailles" van Alexander geschilderd waren overeenkomstig de prenten naar de originele schilderijen van Le Brun.³⁰⁶ Het ging hier niet meer om imitaties van wandtapijten maar om echte in olieverf op doek geschilderde behangsels. Dit kan men opmaken uit de vermelding in de advertentie van 1721 dat "de Substantie van de stof overtreft alle andere Behangsels, want als het 20 à 30 jaren gehangen heeft, kan het weder schoon gemaekt en gevernist werden, als of 't nieuw was". Dezelfde soort behangsels konden ook verkregen worden bij Agnes Boulard. Op 8 januari 1726 kondigt zij aan dat zij naast het vervaardigen van waaiers ook geschilderde kamerbehangsels maakt "na allerhande desseyne en teekeningen, die niet verblikken, noch door vogtigheyd beschadigt worden".³⁰⁷ De in IJsselstein gevestigde Willem de Fouchie kon zijn geschilderde behangsels met "bosschagien, vogels en historiën" zowel in water- als in olieverf leveren.³⁰⁸ In andere steden bestonden ook dergelijk behangselfabrieken. Zo had Johan Lastdrager op 13 oktober 1713 in Rotterdam octrooi aangevraagd voor "eene fabriek van gouden, zilveren en andere fraey geschilderde kamerbehangsels, met couleuren na 't leven".³⁰⁹ Hetzelfde deed Bernardus van Weemen op 23 september 1737 bij de Haagse magistratuur ten behoeve van de oprichting van een kamerbehangselfabriek om daar "te schilderen op henniplinden allerhande historien, landschappen, jachten en andersints tot camerbehangsels".³¹⁰

Uit de advertenties van de behangselmakers kan men opmaken dat zij zich in de eerste drie decennia van de achttiende eeuw vooral bezig hielden met imitaties van wandtapijten. Men schilderde dus onderwerpen die ook in de geweven wandtapijten werden uitgebeeld. Deze voorstellingen werden niet alleen in tempera op een grof geweven opgeprepareerd doek geschilderd maar ook in olieverf op een doek. De laatstgenoemde behangselfabrieken hadden een meer glanzend karakter en waren wat dat betreft geen echte imitaties meer van de wandtapijten. Men koos steeds meer voor het olieverf op doek omdat dit in vergelijking tot het tempera een veel duurzamere techniek was en hiermee veel beter geconcurrereerd kon worden met de kostbare wandtapijten. Dit komt tot uitdrukking in de wijze waarop de kamerbehangselfabrieken hun producten aanprijzen. Timman vermeldt in zijn advertentie dat zijn behangselfabriek "zonder eenige verandering met water gewassen kunnen worden" en Seignette zegt op 26 december 1713 dat zijn producten "de geweven behangselfabriek imiterende en qua schoonheid te boven gaan", terwijl Jan Smit op 9 augustus 1721 de garantie biedt dat ze na twintig of dertig jaar weer schoongemaakt en gevernist kunnen worden, zodat ze er weer als nieuw uitzagen.

Het is duidelijk dat in de eerste helft van de achttiende eeuw de geweven tapijten voor de producenten van kamerbehangselfabrieken nog een belangrijke concurrent vormden. Afgezien van het feit dat de geschilderde behangselfabrieken in prijs zeker goedkoper waren, werden ook de praktische voordelen van de geschilderde behangselfabrieken telkens genoemd. En deze hadden ze ten opzichte van de wandtapijten daadwerkelijk. Ze waren minder kwetsbaar; de kleuren verbleekten nauwelijks en er was geen gevaar dat ze werden aangevreten door de mot. Gezien de kostbaarheid van de wandtapijten kon dit een catastrofe betekenen.³¹¹ Van de kleurvastheid van de geschilderde behangselfabrieken ten opzichte van wandtapijten was men zich in de jaren zestig van de zeventiende eeuw al bewust, zoals in het eerder geciteerde gedicht van Verhoek over de zaalstukken van Pijnacker naar voren kwam.³¹²

Hoewel een aantal van deze imitatiewandtapijten bewaard is gebleven, zijn gesigioneerde exemplaren een zeldzaamheid. De enige die tot nu toe bekend is, betreft een door Jan en Daniël Smit gesigioneerd behangselfabriek in het Zweedse Lund dat een episode uit de Alexander-historiën verbeeldt (afb.288).³¹³ Zoals Jan Smit in zijn advertentie in de *Haagsche Courant* aankondigde, gaat het om een kopie naar één van de door Charles le Brun in de jaren 1661-1668 ontworpen Alexandertapijten. Gezien de veelvuldigheid waarmee met deze onderwerpen geadverteerd wordt, waren deze zowel voor wandtapijten als voor geschilderde behangselfabrieken zeer geliefde thema's. Geschilderde behangselfabrieken met Alexander-verhalen zijn in ons land nog te vinden in de buitenplaats Rijnhuizen bij Nieuwegein en in het pand Bovenbeekstraat 21 te Arnhem. In beide gevallen gaat het om voorbeelden uit de tweede helft van de achttiende eeuw. Die in Arnhem, uitgevoerd in olieverf op doek, zijn in de jaren vijftig van de achttiende eeuw ingebracht, terwijl de op grof linnen geschilderde behangselfabrieken in Rijnhuizen pas vanaf 1771 aangebracht kunnen zijn.³¹⁴ Van beide behangselfabrieken is de maker niet bekend. Dit geldt voor vrijwel alle bewaard gebleven geschilderde imitaties van wandtapijten. Geen van de behangselfabriekmakers die uit bronnen bekend zijn, kunnen met deze producten in verband worden gebracht. De anonimiteit zegt dus iets over het fabrieksmatige karakter van deze producten. Ook de artistieke kwaliteit was geringer. In tegenstelling tot de zaalstukken uit de eerste helft van de achttiende eeuw, zoals besproken door Van Gool, werden ze veelal vervaardigd naar bestaande voorbeelden zoals prenten.

De makers van kamerbehangselfabrieken maakten niet alleen imitatiewandtapijten maar ook linnen behangselfabrieken die met allerlei patronen in olieverf bedrukt of met ornamenten gesjabloneerd en beschilderd werden. De "verscheide soorten van nieuwe moderne linnen tapijten van seer franse desseyen", waarmee Jan Smit in de eerder genoemde advertentie van 7 mei 1729 adverteert, wijzen in de richting van dit soort kamerbehangselfabrieken. De tekst bij de reclameplaat uit 1734 van Smits winkel - voor ons land een zeldzaam voorbeeld - laat hierover geen onduide-

lijkheid bestaan (afb.289). Hier wordt namelijk vermeld dat hij ook "verscheyde soorten van nieuwmodese bedrukte zijldoeke" kan leveren. Boven de tekst wordt een interieur van een behangselwinkel afgebeeld, waarin diverse soorten van behangsels te zien zijn.³¹⁵ Deze bedrukte kamerbehangsels lijken hoe langer hoe meer tot het assortiment van de behangselmakers te gaan behoren. Zo adverteert Jacobus Remmers op 30 juli 1739 dat hij zowel bedrukte als geschilderde kamerbehangsels kan leveren.³¹⁶ Er waren ook behangselmakers die zich uitsluitend met bedrukte kamerbehangsels bezighielden. In Amsterdam had je bijvoorbeeld Adam Silo die in 1734 en 1736 met dergelijke producten adverteerde.³¹⁷

Die bedrukte of met ornamenten beschilderde doeken en geschilderde imitaties van wandtapijten waren de behangsels waartegen de kunstenaarsbiograaf Jan van Gool in 1750 zo fulmineerde. Hij zag sinds veertig jaar een tendens van "het sterk in zwang gaen van allerlei soort van behangsels, en het *Italiaensch* plakwerk [d.i. stucwerk]; waer door de kunst zodanig is verarmt, dat men de schilderyen naeulyks onder de meubelen meer telt, vermits men tans het behangen van kamers met allerlei vodden, zelfs met papier, algemeen ziet doorgaen".³¹⁸ Hij schetst de ontwikkeling wellicht zeer gechargeerd, toch zegt het iets over de toenemende populariteit van de geschilderde en bedrukte kamerbehangsels. Van Gools kritiek gold niet voor alle kamerbehangsel; hij bespreekt een groot aantal schilders die zich met zaalstukken bezighielden en geeft zelfs aan in welke huizen hun werk te vinden is. Op zich had hij dus niets tegen decoratieve schilderijen in het interieur zolang ze maar door gedegen kunstenaars werden uitgevoerd. Over de situatie in Amsterdam liet hij zich zelfs zeer positief uit. Hierover zegt hij dat "Amsterdammers noch al genegen zyn om hunnen zalen en kamers met geschilderde historiën, fraeie lantschappen, heerlyke watergezichten en ander voorwerpen te versieren".³¹⁹

De behangselmakers leverden niet alleen kamerbehangsels. Men bedrukte en beschilderde ook linnen doeken voor vloerzeilen, tafelkleedjes, schoorsteenvallen en soms ook kraamschutten en chassinetten. De eerdergenoemde Adam Silo was de eerste die hiermee adverteerde. Hij kon in zijn "Nieuwe Fabricq" van bedrukte kamerbehangsels allerhande andere soorten van bedrukte linnens leveren die tegen water bestand waren. Andere behangselmakers die één of meerdere van deze producten konden leveren waren: Nicolaas Coenraad Bouman achter het stadhuis op de hoek van de Huiszittensteeg, Jan van Halen op de Haarlemmerdijk, Gerrit ter Naarden op het Roeterseiland, Assuerus Remmers in de Kalverstraat, Jacobus Remmers in de Rozenstraat, Johannes Remmers bij het stadhuis, Dirk Schagtsiek in de Vijzelstraat op de Schans, Margaretha Aletta Smithals in de Halstraat, allen in Amsterdam, en Jan van Egmond in de Breestraat te Leiden.³²⁰ In de werkplaatsen van Van Egmond, Ter Naarden, de drie genoemde Remmers en Smithals kon men ook goudleer bestellen. Van Assuerus en Johannes Remmers alsmede van Margaretha Aletta Smithals, die in 1751 het bedrijf van haar oom Nicolaas Blankert had overgenomen, is bekend dat zij dit zelf produceerden. Van Egmond en Ter Naarden betrokken naar alle waarschijnlijkheid het goudleer van derden, hetgeen overigens ook door Johannes Remmers gedaan werd. Hij had bijvoorbeeld contracten met de weduwe van een Mechelse goudleermaker.³²¹

Bij Jacobus Remmers kon men, afgezien van de in eigen atelier vervaardigde producten, ook "duyts gewascht" linnen verkrijgen, zoals hij meedeelde in een advertentie in 1739.³²² Deze Jacobus Remmers was overigens de enige die dergelijke Duitse behangsels aanbood, voor de meeste behangselmakers bracht die invoer uit Duitsland hoe langer hoe meer schade toe aan hun afzetgebied. Dit gold niet alleen voor de behangselfabrieken, maar ook voor de ateliers van de individuele behangsel schilders. Zo prees Antoni Elliger in 1744 zijn producten aan met de vermelding dat deze de "sogenaemde Duitse behangsels" overtreffen.³²³ Het waren niet alleen de Amsterdamse behangselfabrieken die te lijden hadden van de Duitse invoer. De eerder genoemde Bernardus van Weemen in Den Haag had voor de oprichting van zijn behangselfabriek octrooi aangevraagd om zich staande te kunnen houden tegen de Duitse

concurrentie.³²⁴ De Duitse behangsels kon men onder meer op publieke veilingen aanschaffen. Zo werd op 30 juni 1742 in de *Amsterdamsche Courant* aangekondigd dat op 25 juli in de Doelen onder meer een "party diverse soorten Duytse Kamerbehangsels, en dito geblonder gewasse Linnens" zouden worden geveild. Vermoedelijk kwamen dergelijke veilingen vaker voor, want in 1754 was voor de Amsterdamse behangselmakers de maat vol. Alexander Crinje, Gerrit ter Naarden, Johannes en Assuerus Remmers, Johannes Hoogmeijer, Hendrik Remmers, Dirk Schagtsiek, Christiaan Hannes, Wilhelmus Frigefon en Johannes Remmers Arnoldusz. dienden bij het stadsbestuur een rekest in om de invoer van buitenlandse behangsels in te perken.³²⁵ Zij onderbouwden hun verzoek door te melden dat er minstens 300 mensen een bestaan in deze branche hadden en dat ook linnen-, verf- en oliekopers alsmede terpentijnstokers en plaatsnijders hier wel bij voeren. Zij wilden dat de invoer van behangsels hetzelfde werd behandeld als die van schilderijen, die volgens de keur van het St. Lucasgilde, waar alle ondertekenaars lid van waren, niet buiten de jaarmarkten mochten worden verkocht. De burgemeesters zagen die positie van de behangselmakers toch anders, want hun verzoek werd niet gehonoreerd.³²⁶ Wellicht was de angst niet geheel gegrond, want vanaf dat jaar lezen we in de bronnen nauwelijks meer iets over de Duitse concurrentie.

De 300 personen die in 1754 alleen al in Amsterdam direct of indirect hun brood met geschilderde behangsels verdienden, zullen sindsdien alleen maar zijn toegenomen. De vraag naar geschilderde behangsels zat enorm in de lift; de goedkopere productiewijze zorgde ervoor dat ze bereikbaar werden voor burgers met een krappere beurs. Niet alleen het aantal behangsel-schilders en ateliers groeide, ook individuele behangsel-schilders, of beter gezegd kunstschilders, gingen zich steeds meer op dit terrein bewegen. Het feit dat een kunstschilder als Antoni Elliger zijn behangsels door middel van advertenties in de *Amsterdamsche Courant* ging aanprijzen geeft hier blijk van.³²⁷

In de tweede helft van de achttiende eeuw zien we steeds meer kleine ateliers verschijnen waar behangsels met landschappen en andere voorstellingen vervaardigd werden. Jacob Cats begon in 1762 met een behangselwerkplaats in de Tuinstraat. Uit een advertentie blijkt dat hij met gespecialiseerde krachten werkte; op 30 mei 1765 kondigde hij in de *Amsterdamsche Courant* aan dat er in zijn werkplaats emplooi was voor een bekwaam schilder op het terrein van landschappen, bloemen en ornamenten. Hoewel Cats in 1772 zijn werkplaats verplaatste naar een gewezen tapijtmakerij aan de Amstelgracht, heeft hij na 1774 nauwelijks meer behangsels geschilderd.³²⁸ Pieter Barbiers I (1717-1780), de vader van de eerder genoemde Pieter Barbiers II, adverteerde op 26 mei 1761 in dezelfde krant dat hij in zijn atelier tegenover de Stads Metseltuin bij Leidsegracht behangsels, vloerzeilen, rijtuig en allerlei andere voorwerpen in olie- en waterverven beschilderde. Er is tegenwoordig echter geen enkel decoratief schilderwerk bekend dat men met zekerheid aan hem kan toeschrijven.³²⁹

Veel schilders probeerden hun geluk met het behangsel-schilderen, maar meestal duurde dit slechts korte tijd. Anthony Palthe (1726-1771) had vanaf 1766 een behangselfabriek aan de Overtoomseweg. Na zijn dood kondigde zijn weduwe Agatha Ketel op 26 mei 1772 in de *Amsterdamsche Courant* aan dat zij de negotie van haar man zou voortzetten. In 1774 verkocht zij de zaak aan Wybrand Hendriks (1744-1831) met wie zij een jaar later in huwelijk trad. Het jaar daarop deed Hendriks de fabriek weer van de hand. De nieuwe eigenaar, Engelbertus Elffers, hield de fabriek tot 1788 in stand.³³⁰ Hendriks reisde vervolgens met Hendrik Meijer voor korte tijd naar Engeland en vestigde zich daarna in Haarlem waar hij een in de Haarlemse kunstenaarswereld een belangrijke rol ging spelen.³³¹ Van Wybrand Hendriks is echter geen enkel geschilderd behangsel bekend.³³² De eerder besproken Meijer heeft zich eveneens korte tijd met behangsel-schilderen beziggehouden. Vermoedelijk is hij hiermee in Amsterdam begonnen toen hij zich hier in 1766 inschreef bij het Sint Lucasgilde. Egbert van Drielst is in deze stad tenminste bij hem in de leer geweest.³³³ In 1768 verhuisde Meijer naar Haarlem waar

hij tot zijn reis naar Engeland een behangselfabriek had aan de Nassaulaan.³³⁴ Jan Smeijers (1741-1813), bij wie Egbert van Drielst na Meijers vertrek naar Haarlem aan het werk ging, had volgens Van Eijnden en Van der Willigen een "voornamen behangselfabriek".³³⁵ Over Smeijers' werkzaamheden noch over zijn geschilderde behangsels is iets bekend, behalve dat hij aan de Reestraat gevestigd was en dat hij in 1769 als "sierraadschilder" zijn testament liet opmaken.³³⁶ Evenals Hendriks en Meijer adverteerde hij nooit in de *Amsterdamsche Courant*. Er zijn meer van dit soort kleine behangselateliers geweest. Bij Van Eijnden en Van der Willigen leest men vaak dat kunstenaars hun leertijd doorbrachten in een behangselfabriek of dat ze hier enige tijd werkzaam waren. Voor schilders en tekenaars uit de tweede helft van de achttiende eeuw hebben de behangselfabrieken c.q. -ateliers als leerschool een zeer belangrijke rol gespeeld. Dit was in feite een van de weinige plaatsen waar het *métier* van kunstschilder werd doorgegeven.

Ook in andere steden in ons land waren dergelijke ateliers te vinden. In Haarlem had men onder meer de behangselfabriek van de eerdergenoemde Jan Augustini aan het Spaarne. In dit atelier was Egbert van Drielst zijn leertijd begonnen en had ook Harmanus Numan het vak geleerd. Een andere belangrijke Haarlemse werkplaats was die van Vincent van der Vinne (1736-1811) aan de Kleine Houtstraat. Volgens Van Eijnden en Van der Willigen had hij verscheidene "aan hem ondergeschikte schilders of knechts en aankomelingen" in dienst, die hem bij het behangselschilderen behulpzaam waren.³³⁷ In 1771 was dat onder meer de uit Dresden afkomstige Lodewijk Giessel die Zwitserse gezichten schilderde. Paulus Theodorus van Brussel (1754-1791) zal voor Van der Vinne de bloemen en vruchten hebben geschilderd. Toen Van Brussel voor zichzelf ging werken, heeft hij met dit specialisme veel bekendheid gekregen. Hoewel Van der Vinne zich zowel in getekende als geschilderde vorm met landschappen bezighield, zijn van zijn geschilderde behangsels alleen grisaille-schilderingen en bloemstillevens bekend. In Haarlem is hiervan slechts één ensemble ter plekke bewaard gebleven in Gedempte Oudegracht 90. Dit dateert uit de jaren zeventig van de achttiende eeuw.³³⁸

In Leeuwarden bestond onder meer het atelier van Dominicus Jansz Struiving (1755-1817). In 1777 had hij de behangselfabriek overgenomen van Hendrik Rozenberg (?-1778), die toen naar Hoorn verhuisde om de leiding op zich nemen van de toen net opgerichte behangselfabriek van de Vaderlandsche Maatschappij. De werkplaats van Struiving kan men scharen onder de echte behangselfabrieken. Hij kon bedrukte en beschilderde producten leveren zoals hij, kort na de overname van Rosenberg, in een advertentie in de *Leeuwarder Courant* meedeelde. Naast kamerbehangsels vervaardigde hij ook "huis en tuin sieraden", "schoorsteenstukken en schoorsteenkleeden en tafelkleeden etc.". In 1779 blijkt hij ook rijtuigen te decoreren. In tegenstelling tot Rosenberg, van wie in het stadhuis van Franeker een kamerbehangsel met historieschilderingen uit 1762 ter plekke bewaard is gebleven, is van Struiving geen enkel werk bekend.³³⁹

Thomas Gaal (1739-1817) had in Middelburg een behangselfabriek opgericht waar Jacobus Perkois en Johannes Hermanus Koekoek, de vader van Barend Koekoek, onder meer hun opleiding hebben genoten.³⁴⁰ Later exploiteerde Gaal deze behangselfabriek in samenwerking met de eerder besproken Petrus Levinus van Oppen (1764-1837). In tegenstelling tot Van Oppen zijn van Thomas Gaal geen behangsels bekend. In Middelburg genoot ook de behangselfabriek van Marinus Piepers (1771-1861) enige bekendheid. Tot zijn medewerkers behoorden onder meer Cornelis de Bruyn en Jan Ouwerkerk. Vermoedelijk betrof deze fabriek een familiebedrijf dat al een of twee generaties bestond, want ook zijn vader Johannes en grootvader Marinus waren behangselschilders. Onder leiding van Marinus jr. heeft de fabriek niet lang meer bestaan; in 1797 verhuisde hij naar Den Haag, waar hij een functie ging bekleden bij het Departement van Oorlog.³⁴¹

In Amsterdam werd de markt steeds meer gedomineerd door een aantal grote behangselwerkplaatsen. Dit was in eerste plaats het atelier van Jan Hendrik Troost van Groenendoelen (ca.1721-1794).³⁴² Deze behangselfabriek had hij kort na zijn huwelijk in 1754 opgericht. Hij was eerst gevestigd in de Drie Bramen aan de Overtoomse Weg. De zaken gingen zo goed dat hij in 1760 verhuisde naar het terrein van de voormalige kruitmolen Sollenburg, eveneens aan de Overtoomseweg, maar iets dichterbij de stadspoort gelegen. In 1768 opende hij een tweede werkplaats in de Kerkstraat, waar de meesterknecht Barent Slingting ging inwonen. Zijn bedrijfsleider Jean Theodore la Campaigne nam in 1770 het initiatief om een winkel te beginnen in de Kalverstraat, waar hij de behangsels van Troost van Groenendoelen zou verkopen. Daarnaast mocht Campaigne voor eigen rekening tapijten, karpotten, vloerlopers en Spaanse matten verkopen. Campaigne liet hier voor eigen handel in de avonduren ook behangsels schilderen, wat volgens het contract met zijn werkgever strikt verboden was. Campaigne deed dit nota bene met medewerkers uit de fabriek van zijn baas, die hij onder valse voorwendsels naar de winkel in de Kalverstraat lokte. Het kon niet uitblijven dat dit in 1772 werd ontdekt. Het bedrog betekende voor de fabriek, die toch al niet meer zo floreerde, een extra schadepost; een jaar daarvoor had Troost van Groenendoelen de werkplaats aan de Kerkstraat van de hand moeten doen. Desalniettemin is de fabriek nog tot na zijn dood blijven bestaan. Deze werd pas in 1799 opgeheven toen zijn weduwe insolvent werd verklaard. De eerste vijftien jaar moeten de gouden tijden voor de fabriek zijn geweest. Troost van Groenendoelen had toen talrijke medewerkers in dienst, onder wie de eerdergenoemde Jacob Cats. Contractueel wist hij hen voor ten minste tien jaar aan zich te verbinden en bepaalde hij daarbij dat ze zich daarna nooit meer met het maken van behangsels mochten bezighouden. Het is bekend dat Cats het slechts drie jaar heeft volgehouden, omdat hij nauwelijks artistiek werk te verrichten kreeg.³⁴³ Dankzij deze contracten kennen we een groot aantal medewerkers van naam.³⁴⁴ Daarnaast vermelden Van Eijnden en Van der Willigen een aantal kunstenaars die in zijn fabriek werkzaam zijn geweest.³⁴⁵ We kennen zo 23 medewerkers van naam, maar het zullen er ongetwijfeld veel meer zijn geweest. Troost van Groenendoelen legde zich vooral toe op de productie van geschilderde en bedrukte kamerbehangsels en andere kleinere decoratieve schilderijen, zoals schoorsteen- en bovendeurstukken. In 1755 adverteert hij nog met "vloerzeijlen", daarna komen dergelijke bedrukte artikelen niet meer in het assortiment voor.³⁴⁶ In 1772 vermeldt hij dat hij ook papieren behangsels kan leveren, maar deze werden vermoedelijk van derden betrokken.³⁴⁷ Het afzetgebied bestreek grote delen van de Republiek. Hij kreeg onder meer opdrachten uit Leiden en voor het Oude Hof in Den Haag. In 1778 leverde hij voor Huis Verwolde in het Gelderse Laren een serie behangsels, een schoorsteenstuk en enkele bovendeurstukken, alles met Chinese voorstellingen. Dit is tot nu toe de enige ter plekke bewaard gebleven proeve van deze fabriek (afb.290). Het behangsel voor een ander vertrek in Verwolde met voorstellingen van antieke paleizen en ruïnes die de beschouwer "zig verbeelden te Rome te weesen", is helaas verloren gegaan.³⁴⁸ Naast gezichten met antieke gebouwen schilderde hij ook heuvelachtige rivierlandschappen, zoals bekend is door een 1765 gedateerd ensemble in de kunsthandel.³⁴⁹

De eerdergenoemde leden van de familie Remmers hadden in Amsterdam eveneens een belangrijk aandeel in de productie van geschilderde behangsels.³⁵⁰ De grootste werkplaatsen waren die van Jacobus Remmers (ca. 1682-1754) en die van zijn broer Hendrik Remmers (1685-1764). De fabriek van Jacobus was sinds 1724 gevestigd aan de Rozenstraat en werd daarna eerst voortgezet door zijn zoon Hendrik en vervolgens door zijn andere zoon Johannes. Onder de firma Johannes Remmers Jacobusz. en zoon (= Johannes jr.) heeft de fabriek tot 1798 bestaan. In tegenstelling tot de fabriek van Troost van Groenendoelen is veel minder bekend over hun medewerkers. In elk geval weten we dat Wybrand Hendriks en Joseph Laqui voor hen hebben gewerkt. In de tijd van Johannes Jacobusz. werden overal in het land beschilderde en

goudleer behangsels geleverd. Van de beschilderde linnen behangsels is in Nederland alleen een proeve met bloempatronen in de kerkeradskamer van de Zuiderkerk te Enkhuizen bewaard gebleven.³⁵¹ Ook werden vanuit het buitenland bestellingen gedaan. Een recent onderzoek naar de behangsels in het hôtel de Groebeeck-de Croix te Namen heeft uitgewezen dat J. Remmers in 1752 voor vier vertrekken van dit huis met bloempatronen en andere ornamenten beschilderde behangsels geleverd heeft. De prijzen hiervan varieerden van f 37,10 tot f 92,6. Hiervan zijn alleen de duurste in de eetkamer ter plekke bewaard gebleven (afb.291). Uit de rekeningen blijkt ook dat daarnaast nog een met landschappen beschilderd behangsel geleverd was voor f 234.4.10. Dit is tot nu toe het enige gegeven dat in de fabriek van Johannes Remmers ook landschapsbehangsels werden vervaardigd. Het is echter niet met zekerheid te zeggen of deze verband houden met huidige behangsels in het boudoir van dit huis.³⁵²

De fabriek van Hendrik Remmers was gevestigd aan de Lijnbaansgracht.³⁵³ Zijn zoon Assuerus Remmers had vanaf 1745 tevens een filiaal in de Kalverstraat. In de periode van Assuerus had de fabriek een groot afzetgebied. Zo blijkt uit de bewaard gebleven kasboeken van deze firma over de jaren 1760-1770 dat er zelfs behangsels vanuit Leeuwarden werden besteld.³⁵⁴ Zijn weduwe Alida Johanna Remmers, een dochter van Jacobus Remmers, die de zaak na zijn dood voortzette, werd in 1774 de vaste leverancier van het Binnengasthuis.³⁵⁵ Gezien de uiteenlopende producten, die de leden van de familie Remmers leverden, en het gegeven dat verder, afgezien van de landschapsbehangsels in Namen, geen enkel werk in getekende of geschilderde vorm van hen bekend is, hadden hun behangsels vermoedelijk een minder artistiek gehalte dan die van Troost van Groenendoelen.

Verreweg de grootste behangselfabriek in Nederland was die van de Vaderlandsche Maatschappij in Hoorn.³⁵⁶ We zijn over deze fabriek het beste geïnformeerd, omdat het vrijwel volledige archief bewaard is gebleven. Daarnaast is een deel van de door deze fabriek gebruikte ontwerptekeningen en prenten terecht gekomen in het Westfries Museum in Hoorn. Deze fabriek maakte onderdeel uit van een viertal werkplaatsen die in 1777 door de Vaderlandsche Maatschappij waren opgericht ter bestrijding van de toen heersende werkloosheid in West-Friesland. De onderdelen van de fabriek betroffen een zeildoekfabriek, een kleeden- en dekkenfabriek, een kousenfabriek en de fabriek voor bedrukte en geschilderde kamerbehangsels. Deze behangselfabriek, die het visitekaartje van de Vaderlandsche Maatschappij moest worden, heeft de meeste bekendheid gekregen. In de beginperiode had het bestuur nogal wat problemen met de bedrijfsleiders. De eerste, de eerder genoemde Hendrik Rosenberg, overleed binnen een jaar na zijn aanstelling. Jean Theodore la Campagne werd daarna in dienst genomen, maar deze bleef zijn handel rustig in Amsterdam voortzetten. Nadat bleek dat hij de zaak bedonderde, werd hij de laan uitgestuurd. Onder leiding van Gottfried en Christiaan Henning, die een belangselfabriek in Haarlem runden, ging het met de opdrachtenwerving beter, maar ook zij waren niet genegen naar Hoorn te verhuizen. Malversaties in de financiën ten voordele van henzelf deden het bestuur besluiten hen af te kopen. Met de komst van Bernhard Slinging uit Amsterdam ging het de komende tien jaar met de afzet nog beter, maar ook hij bleek het met de financiën niet zo nauw te nemen. Toen Hylko B. Ysenbeek uiteindelijk aan het roer kwam te staan, werd er nauwgezet en financieel accuraat gewerkt. Nadat de afzet in Holland begon af nemen, reisde hij door de Noordelijke provincies en Ost-Friesland om nieuwe opdrachten binnen te halen, hetgeen een zeer geslaagde actie bleek. Ondanks zijn successen werd de behangselfabriek enkele jaren na zijn dood in 1826 opgeheven.

De Hoornse behangselfabriek heeft in de loop der tijd talrijke min of meer vaste en incidentele medewerkers in dienst gehad. De bekendsten onder de laatstgenoemde groep zijn onder meer: de Amsterdamse schilder Jacob Appel jr. (1716-1782), Barend Schreuder (?-1780) en Isaac Uijttendogaert (1767-1831). Appel had na het vertrek van La Campagne in 1778 enkele opdrachten voltooid. Schreuder was in hetzelfde jaar naar Hoorn gekomen, nadat hij

grote onenigheid had gekregen met Cornelis Ploos van Amstel voor wie hij tot dan toe had gewerkt. Door zijn vroegtijdig overlijden heeft hij slechts twee jaar voor de fabriek actief kunnen zijn.³⁵⁷ Isaac Uijttendogaert schilderde gedurende de zeventien jaar, dat hij in Hoorn woonde, regelmatig behangsels voor de fabriek. De landschapschilder Theer, die in 1784 in de kasboeken vermeld wordt, is mogelijk Barend Hendrik Thier (1743-1814) die afkomstig was uit de omgeving van Münster. De door Andriessen geschoolde Harmanus Fock (1766-1822) schilderde in 1798 voor de fabriek "twee graauwe stukken" waarvoor hij een bedrag van f 40 ontving. N. Bouwer die in 1793 in het kasboek wordt genoemd vanwege de betaling van f 27 voor een "zeestukje", is vermoedelijk dezelfde als de Harlinger behangsel- en marineschilder Nicolaas Baur (1767-1820). Gezien de geringe betaling is het de vraag of dit een behangsel betreft. Pieter Aertze Blaauw verdiende in 1798 met de levering van vier tekeningen in elk geval f 18. Wanneer een kunstenaar in de kasboeken vermeld wordt, hoeft het dus niet meteen te betekenen dat hij bij de uitvoering van behangsels betrokken is geweest. Het ging dan eerder om de aankoop van tekeningen. Het was voor een fabriek van deze omvang immers zeer gebruikelijk om behangsels naar tekeningen en gravures van uiteenlopende meesters te schilderen.

Uit de bewaard gebleven ontwerpen van de Hoornse behangselfabriek is op te maken dat de behangsels met ornamentale schilderijen verreweg in de meerderheid zijn. Deze behangsels zullen vooral door de vaste medewerkers zijn vervaardigd. Daar dit type behang veel modegevoeliger was dan de landschapsbehangsels is er nauwelijks iets van bewaard gebleven. Het enige behangsel van dit type is te vinden in de gang van een huis aan de Norderstraße in Weener (Ost-Friesland). Blijkens het kasboek van de fabriek was dit in 1810 besteld door Sieben van Marc, de toenmalige bewoner van het huis. Het curieuze bij dit behangsel is dat hier patronen gebruikt zijn waarmee in die tijd juist de papieren behangsels bedrukt werden. Het gaat hier dus om een modern patroon op een voor die tijd ouderwets geworden drager.³⁵⁸ De bewaard gebleven landschapsbehangsels, die we met de Hoornse fabriek in verband kunnen brengen, vertonen een grote verscheidenheid in kwaliteit en schilderstijl. Vooral bij dit soort behangsels deed men een beroep op tijdelijke krachten. Men kon bij de Hoornse fabriek ook goudleer en papierbehang bestellen, maar deze werden dan altijd van derden betrokken. De overige producten die men beschilderde of bedrukte, zoals tafelkleden, schoorsteenvallen, uithangborden, koetsen, rijtuigen en vlaggen, vormden een minderheid in het assortiment.

2) De productie van de geschilderde en bedrukte behangsels

Eigentijdse handleidingen over de productie van geschilderde behangsels zijn zeldzaam. De belangrijkste Nederlandse bron op dit gebied is *Grondig Onderwys in de schilder- en verwkunst* door de meester-schilder Lambertus Simis, waarvan het eerste deel verscheen in 1801 en het tweede in 1807. Deze delen kregen in respectievelijk in 1829 en 1835 een tweede druk.³⁵⁹ Hoewel het een handboek voor huisschilders betreft en het veel informatie bevat over huisschildertechnieken, wordt in deel I ook een paragraaf gewijd aan de productie van geschilderde behangsels, in het bijzonder aan het plamuren van behangseldoeken. Deze werkwijze werd zowel in de "fabrieken" als in de ateliers van de individuele kunstenaars gehanteerd. Simis had in de voorgaande paragraaf eerst het plamuren van linnen voor gewone schilderijen beschreven. Hieruit blijkt dat men in tegenstelling tot schilderijen, voor behangsels een "hol", dus grof geweven linnen gebruikte, dat wel "gelijk van draad" moest zijn.³⁶⁰ Het linnen had een beperkte breedte. Wanneer men een breed doek moest beschilderen, naaide men een aantal banen, naar gelang de breedte die men nodig had, met de zelfkanten aan elkaar.

Meestal gebeurde dit met verticale banen, maar horizontaal kwam ook voor.³⁶¹ Vervolgens spande men de doeken in een tijdelijk raamwerk dat groter was dan het doek zelf. Het spannen van de doeken deed men met behulp van zigzagsgewijze, tussen het linnen en het spanraam aangebrachte touwen, hetgeen ook wel "trekwerk" werd genoemd. Het "trekwerk" behoorde onder meer tot de werkzaamheden die Jacob Cats te verrichten had bij Troost van Groenendoelen. Het werd in het contract in één adem genoemd met het plamuren van doeken.³⁶²

Nadat het linnen gespannen was, begon men met het plamuren. Het plamuursel werd bereid uit een hoeveelheid klein gestampte pijpaaarde dat men eerst in een bak met water te weken had gezet en dat vervolgens met een houten spaan gemengd werd tot een lijvige pap. Daarna roerde men er nog een maat gekookte olie door. Was het plamuursel gereed dan smeerde men dit met een lang, breed, enigszins buigbaar mes op het uitgespannen doek. Men moest de doeken op zo'n manier glad dichtstrijken dat er op de draad nauwelijks iets van de plamuur achterbleef. Het plamuur dat door het linnen was gegaan moest men, wanneer het nog niet droog was, aan de achterzijde eraf schrapen. Daar Simis over deze handeling bij het plamuren van gewone schilderijen met geen woord rept, blijkt nog eens dat het linnen van geschilderde behangsels een minder fijn geweven structuur heeft. Het doek is dus geen drager van de grondering maar is hierin grotendeels ingebed.³⁶³ Daarna werd het doek nog een keer met plamuur bestreken. Deze laag zal iets dunner van substantie zijn geweest, want Simis adviseerde bij deze handeling nog een hoeveelheid gekookte olie aan het plamuursel toe te voegen. Wanneer het plamuur gedroogd was, moest de grondlaag droog worden afgeschuurd met een stuk puimsteen of een stuk bikaarde. Alvorens tot deze handeling over te gaan, was het aan te raden de naden met lichte olieverf te gronden om zodoende de draden, waarmee de doeken aan elkaar genaaid waren, te beschermen. Was men hiermee klaar dan kon men het doek een grondkleur geven. Pas daarna begon men met het schilderen van de voorstelling.³⁶⁴ Bij ornamentale behangsels met een min of meer repeterend patroon, werden de banen meestal eerst geplamuurd en beschilderd en pas daarna aan elkaar genaaid.³⁶⁵

Als men nagenoeg met het beschilderen van de behangsels klaar was, werden ze opgerold - dit kon wanneer de verf nog niet helemaal droog was - en vervoerd naar het huis van de opdrachtgever. Zoals eerder uiteen gezet, werden ze aldaar op een latwerk gespijkerd of op een speciaal op maat gemaakt spanraam dat in een betimmering werd ingelaten. Een sierlatje moest vervolgens de spijkers of de naad tussen schildering en betimmering maskeren. Zo mogelijk werd er ter plaatse nog wat aan de behangsels bijgeschilderd. Christiaan Andriessen heeft dit bijvoorbeeld op 6 augustus 1806 uitgebeeld in zijn getekende dagboek. We zien hem bezig met een doekje over een reeds in de wand geplaatst landschapsbehangsel te strijken en vermeldt eronder; "dit staat mij niet aan dat" (afb.292).

De geschilderde behangsels hadden ten opzichte van de schilderijen die direct op pleister of op hout werden aangebracht het voordeel dat ze niet ter plaatse maar in het atelier vervaardigd konden worden. Dit deed men echter niet in alle gevallen. Tijdens de restauratie van de behangsels van Dirck Dalens III in Herengracht 284 te Amsterdam is gebleken dat het grootste doek tegen de achterwand wel ter plaatse geschilderd moet zijn.³⁶⁶ Tegen de zijkanten van het zonder twijfel originele spanraam heeft men namelijk geen verfsporen aangetroffen. Vermoedelijk was dit enorme doek te groot om in Dalens eigen atelier te schilderen. Bij behangsels die in het atelier geschilderd zijn loopt de schildering meestal door langs de zijkanten van het spanraam. Men zorgde er namelijk voor dat het formaat van de schildering altijd iets groter was dan het spanraam. Hendrik Willem Schweickhardt nam bijvoorbeeld met opzet veel grotere afmetingen, omdat hij wel eens had meegemaakt dat de opgegeven maten veel te krap waren. Dit blijkt uit de correspondentie die hij in 1788 met Johan Meerman voerde. Schweickhardt had voor hem in Londen een serie behangsels geschilderd, die daarna naar Den

Haag werden verstuurd. Aldaar aangekomen was Meerman ontsteld over de in zijn ogen veel te grote formaten. Schweickhardt stelde hem met het eerder genoemde argument gerust en schreef dat men de randen er zonder problemen vanaf kon snijden. Ter illustratie voegde er een tekeningetje bij hoe dit moest gebeuren (afb.293).³⁶⁷

Zoals uit Simis' beschrijving blijkt, moet het gronden en prepareren van behangseldoeken een tijdrovende bezigheid zijn geweest. Vuilleumier merkt mijns inziens terecht op dat het niet waarschijnlijk lijkt dat de individuele behangselschilders dit zelf deden.³⁶⁸ Zij betrokken de te beschilderen doeken naar alle waarschijnlijkheid van werkplaatsen die zich in de fabricage van dit soort artikelen hadden gespecialiseerd. In 1724 vinden we in de *Amsterdamsche Courant* voor het eerst een advertentie van een leverancier van geplamuurde doeken. De meester verlakker Harmanus van der Velde kondigde toen aan dat hij de "plumuer en doekwinkel" in de Koning van Engeland aan de Kalverstraat van wijlen Abraham Mens had overgenomen.³⁶⁹ Blijkens een advertentie van 23 mei 1739 in dezelfde courant werd deze onderneming na Van de Veldes overlijden voortgezet door Hendrik Gotis op de Leidsegracht bij de Herengracht.³⁷⁰ Gerrit Gimnig in de Warmoesstraat adverteert in 1729 dat bij hem "is te bekomen geplamuert solderdoek met en zonder naet, dito om kamers te behangen". Naast deze halfproducten levert hij schoorsteenstukken, chassinetten, kraamschutten en allerlei soorten oude en nieuwe schilderijen.³⁷¹ Michiel Andreas, naar alle waarschijnlijkheid een oom van Jurriaan Andriessen, vermeldt op 16 maart 1741 dat men bij hem op het Koningsplein bij de Herengracht naast ruwe linnens ook "extra puyk en leenige plamuurdoeken" kan verkrijgen voor plafonds, schilderijen, kraamschutten, zonne- en vloerkleden.³⁷² Jan de Vries, die aan de Nieuwezijds Achterburgwal tussen de Raamsteeg en de Schoorsteenvegersteeg gevestigd was, had zich volledig gespecialiseerd in geplamuurde zolder- en schilderdoeken. In de jaren 1739-1754 plaatst hij regelmatig advertenties in de *Amsterdamsche Courant*, waarin hij de diverse maten en soorten in allerlei prijsklassen aanprijst.³⁷³ De weduwe Kroes op de hoek van Herengracht en de Herenstraat, had zich blijkens een advertentie in 1754 ook uitsluitend op geplamuurde doeken toegelegd.³⁷⁴ Ondertussen beginnen ook behangselmakers onbeschilderde plamuurdoeken aan derden te leveren. Dirk Schachtsiek is in 1742 de eerste die hiermee adverteert.³⁷⁵ Hij wordt in 1749 gevolgd worden door Gerrit ter Naarden en in 1751 door Margaretha Aletta Smithals.³⁷⁶ In 1760 adverteert de Leidse behangselmaker Jan van Egmond in de *Amsterdamsche Courant* met dit soort doeken.³⁷⁷ Iets later gaan ook de grote behangselfabrieken deze halfproducten vervaardigen, zoals die van Troost van Groenendoelen, van Assuerus Remmers en van Johannes Remmers.³⁷⁸ Het kleine atelier van Andriessen waar hij hulp kreeg van zijn broer Anthonie en verder alleen een paar leerlingen werkten, zal ongetwijfeld de geplamuurde doeken van derden hebben betrokken.

3) Individuele behangselschilders

Dat de individuele behangselschilders geprepareerde doeken van derden betrokken, is niet het enige kenmerk van hun ateliers. Om een beter inzicht te krijgen in hun functioneren, is het nuttig kort stil te staan bij de overige werkzaamheden die zij verrichtten. Afgezien van de gewone "kunstwerken" zoals kabinetstukken, portretten en tekeningen, blijken zij tal van andere decoratieve schilderwerken verricht te hebben. Ook de betere kunstenaars schroomden niet om opdrachten voor uiteenlopende decoratieschilderwerken aan te nemen. Dit blijkt onder meer uit de "aantekenboekjes" van Aert Schouman, waarvan er twee bewaard zijn gebleven; één uit periode 1734-1738 en een ander uit de periode 1748-1753. Hierin komen we regelmatig betalingen tegen voor het beschilderen van horretjes en chassinetten. Ook waiers kwamen onder zijn penseel vandaan, hiermee verdiende hij soms wel *f* 40. Verder beschilderde hij

haardstukken met bloemen of met historieschilderingen. Deze haardstukken plaatste men 's zomers, wanneer er niet gestookt werd, in de haardopening. In 1750 ontving Schouman f 28 van de dekens van het kleermakersgilde voor het beschilderen van een "roer en een plankje" en in 1751 schilderde hij voor de heer A. de Jongh in Dordrecht "een plank met grotwerk".³⁷⁹ Het betrof dus decoratief schilderwerk van groot tot klein. Dergelijke kasboekjes, die ons een inzicht geven met welke decoratieschilderwerken kunstenaars zich bezighielden, zijn helaas zeer zeldzaam. Het enige andere dat we kennen, is het eerder genoemde memorieboekje van Hendrik Willem Schweickhardt.³⁸⁰ Naast betalingen voor geschilderde behangsels, kleinere wanddecoraties, reparatiewerkzaamheden aan schilderijen en het geven van onderwijs, worden regelmatig ontvangsten genoteerd voor het beschilderen van chassinetten en een enkele keer voor een waaier of een "Chinees schutje". Bijzonder is het "klavier-dekzel met kindertjes" dat hij in 1773 leverde aan de Heer Van Straten.

De combinatie van waaier- en behangselschilder kwam vaker voor. In de winkel van de eerder genoemde Agnes Boulard werden naast behangsels ook waaiers beschilderd, zoals zij meedeelt in de *Amsterdamsche Courant* van 8 januari 1726.³⁸¹ Blijkens een gesigeneerde waaier uit 1762, waarop de buitenplaats Vreden-Lust in de Watergraafsmeer wordt afgebeeld, weten we ook dat Joannes van Dreght zich met dit decoratiewerk heeft beziggehouden.³⁸² Gesigeneerde waaiers zijn echter een zeldzaamheid. Voor informatie over waaierschilders zijn we voornamelijk aangewezen op schriftelijke bronnen. Van Eijnden en Van der Willigen vermelden bijvoorbeeld dat Pieter Barbiers I als waaierschilder werkzaam was geweest voor hij met behangselschilderen begon.³⁸³ In een advertentie uit 1761 kunnen we lezen dat hij rijtuigen beschilderde.³⁸⁴ Dit was in de achttiende eeuw eveneens een veel voorkomende combinatie. Zo was de decoratieschilder Dirk van der Aa (1731-1809) in Den Haag een bekend rijtuigschilder die de Haagse elite met inbegrip van het stadhoudelijk hof tot zijn klantenkring mocht rekenen.³⁸⁵ De Amsterdamse schilder Frederic Christiaan Jacobi (1741-na 1784), van wie bekend is dat hij behangsels heeft geschilderd, noemde zich in 1761 in een advertentie in de *Amsterdamsche Courant* "koets-sieraad schilder".³⁸⁶ Ook in de ateliers van Gerrit Malleyn te Rotterdam, Dominicus Jansz. Struiving te Leeuwarden, Joris Ponse (1723-1783) te Dordrecht en die van Troost van Groenendoelen werden koetsen beschilderd. Joris Ponse die een soort schilderwinkel had, verrichtte tevens huisschilderwerkzaamheden.³⁸⁷ Jacob Appel I runde in Amsterdam zo'n schilderwinkel aan de Vijgendam. Zijn weduwe adverteert in 1751 in de *Amsterdamsche Courant*, dat zij samen met haar zoon (Jacob Appel II), "die de kunst van het fijnschilderen verstaet", de winkel continueert en dat men bij hen onder meer "schilderijen, portretten, kraamschutten en chassinetten en wat dies meer zij" kon betrekken.³⁸⁸ Of vader en zoon Appel, van wie we weten dat zij behangsels schilderden, zich ook met rijtuigen en huisschilderwerk hebben beziggehouden is niet bekend. In de fabriek van Troost van Groenendoelen verrichtten de medewerkers wel huisschilderwerkzaamheden, zoals bijvoorbeeld in 1772 bij de heer Van Oort in Leiden.³⁸⁹ Het huis- en gladschilderwerk behoorde eveneens tot de activiteiten van Leendert van Strij in Dordrecht. Toen zijn zoons Jacob en Abraham in 1787 de schilderwinkel van hun vader erfden, zullen zij dit ambachtelijke werk hebben overgelaten aan hun knechten. Abraham echter, die minder artistieke ambities koesterde dan zijn broer Jacob, schijnt zich wel met tal van decoratieschilderwerken te hebben beziggehouden. Naast behangsels beschilderde hij koetsen, vaandels en feestdecoraties en ontwierp hij zelfs meubilair.³⁹⁰ In een periode als de achttiende eeuw, waarin het decoratieve schilderwerk zo veel gevraagd werd, pakte men in de schilderwinkels en behangselateliers alles aan wat maar met verf gedecoreerd moest worden. Voor de hier werkzame kunstenaars was het overgangsgebied tussen het huisschilderwerk enerzijds en het kunstschilderen anderzijds dus zeer breed.³⁹¹

Men kan concluderen dat er grofweg twee typen ateliers bestonden waar behangsel werden geschilderd. Enerzijds had men de zogenaamde behangselfabrieken, die zich in eerste instantie toelegden op imitatiewandtapijten en allerlei soorten van bedrukte linnen doeken, die niet alleen voor behangsels bestemd waren, maar ook als vloerzeilen, tafelkleden, schoorsteenvallen gebruikt konden worden. Met de toenemende populariteit van het met olieverf op doek geschilderde behangsel gingen zij zich dit terrein steeds meer toeëigenen, al dan niet met behulp van kunstschilders in tijdelijke dienst. Anderzijds had je de individuele behangselfabrikanten, die naast behangsels ook tal van andere decoratieschilderwerken leverden en die zich niet zelden met huisschilderwerkzaamheden bezighielden. Ik heb het hier alleen over het decoratieve schilderwerk van de individuele kunstenaars; afhankelijk van hun artistieke kwaliteiten ambities hielden zij zich ook bezig met tal van andere takken van kunst, zoals olieverfschilderijen, tekeningen, grafiek etc. Wanneer men het oeuvre van Andriessen bekijkt valt op dat het figuratieve decoratieve schilderwerk - behangsels, schoorsteen- en bovendeurstukken - de boventoon voert en dat zowel het eenvoudige decoratieve schilderwerk als de zelfstandige artistieke kunstwerken beduidend in de minderheid zijn. Andriessen was in de achttiende eeuw een van de weinigen die zich uitsluitend op hoogwaardige decoratieve schilderwerken toelegde.

Epiloog: Geschilderde behangsels buiten de Republiek

Van Eijnden en Van der Willigen merken op, dat zij zich niet konden herinneren dat zij tijdens hun verblijf in Frankrijk en Italië geschilderde behangsels gezien hadden, zoals die in ons land werden toegepast.³⁹² In Groot-Brittannië was het eveneens een onbekend fenomeen. Daarentegen ziet men geschilderde behangsels wel in België en in Duitstalige landen, zoals in de staten van de huidige Bondsrepubliek, Oostenrijk en Zwitserland. In het kielzog van de Oostenrijkse invloed werden ze zelfs tot in het noorden van het voormalige Joegoslavië toegepast.³⁹³ De Zuidelijke Nederlanden kenden in vergelijking tot deze landen de rijkste traditie, met name in de Maasvallei en Vlaanderen. In de laatstgenoemde streek waren Jan Garemijn (1712-1799) en Pieter Norbert van Reijsschoot (1738-1795) verreweg de voornaamste vervaardigers van geschilderde behangsels.³⁹⁴ Net als in ons land verbeeldden zij in hun behangsels voornamelijk landschappen. De figuren speelden daarentegen een net iets belangrijker rol dan bij ons. Dat de Belgische landschapsbehangsels de Nederlandse het meest benaderden is niet verwonderlijk aangezien de culturen in beide landen nauw aan elkaar verwant zijn en ze van oorsprong, vóór de zeventiende eeuw, konden bogen op dezelfde schilderkunstige tradities.

In Duitsland waren een aantal zeer belangrijke centra. In Frankfurt bevond zich de firma J.B. Nothnagel (1729-1804). Deze was de grootste behangselfabriek van Europa en had een afzetgebied tot ver over de landsgrenzen, waaronder Nederland. Afgezien van Nothnagel waren er in Frankfurt ook veel kleine ateliers gevestigd.³⁹⁵ Berlijn was uiteraard ook een belangrijk productiecentrum, maar het is opvallend dat de branche hier vooral gedomineerd werd door schilders uit Thüringen, met name uit Dresden en Leipzig.³⁹⁶ In Berlijn was ook een aantal decoratieve schilders werkzaam, wier werk de producten uit de behangselfabrieken ontsteeg, zoals Carl Friedrich Fechhelm (1725-1785), Johan Friedrich Rosenberg (overl.ca.1737), Christian Bernard Rode (1725-1797) en Peter Ludwig Lütke (1759-1831). Zij schilderden niet alleen in de huizen van de burgerij, maar ook in paleizen.³⁹⁷ In elke grote of minder grote Duitse stad waren wel een aantal behangselfabrieken te vinden zoals in Kassel, Bremen, Hamburg, Darmstadt en niet te vergeten Lübeck, waar zelfs nog enige voorbeelden van geschilderde behangsels ter plekke bewaard zijn gebleven.³⁹⁸ In Oostenrijk waren geschilderde behangsels vooral in de provincie Stiermarken zeer geliefd. Deze werden voornamelijk

geleverd door kunstenaars en behangselfabrieken uit het buitenland.³⁹⁹ In Zwitserland zag men vooral veel geschilderde behangsels toegepast in huizen in Basel en Zürich. Een grondige studie naar de behangselschilderkunst in de laatstgenoemde stad heeft uitgewezen dat deze niet alleen door lokale schilders vervaardigd werden, maar ook in het buitenland werden besteld.⁴⁰⁰

Bekijken we de situatie in de Duitstalige gebieden, dan valt op dat vooral de fabrieksmatige productie hier in het begin van de achttiende eeuw al tot grote bloei was gekomen. De meer artistieke producten van de individuele kunstenaars werden pas vanaf het midden van de achttiende eeuw toegepast. In het begin van die eeuw produceerde men hier vooral veel imitatiewandtapijten. Voorstellingen die er in de tweede helft van de achttiende eeuw uitspringen zijn grootfigurige scènes in de vorm van gezelschappen in parkachtige decors, theaterachtige scènes ontleend aan de Comedia dell'Arte en architectuurstukken die geïnspireerd waren op de Italiaanse capriccio's. Het landschap speelde in deze behangsels een veel minder belangrijke rol. Met deze wetenschap kan men concluderen dat Nederland wat betreft de landschapsbehangsels een unieke positie inneemt, zowel wat betreft de vroege ontstaansgeschiedenis, sinds het laatste kwart van de zeventiende eeuw, en de schaal waarop het werd toegepast, als de over het geheel genomen hoge artistieke kwaliteit.⁴⁰¹ Omdat er zoveel van verloren is gegaan, is men zich in ons land, laat staan in het buitenland, nauwelijks bewust van het bestaan van dit bijzondere fenomeen. Dit alles neemt niet weg dat ook in de Republiek het meer fabrieksmatige geschilderde behangsels een grote rol heeft gespeeld.

Noten hoofdstuk 2

1. Zie over deze behangsels: Sluijter 1980.
2. Lairesse 1740, dl.I, pp.374-375.
3. Lunsingh Scheurleer 1961, pp.21-22.
4. Fock 1997, pp.55-56.
5. Woordenboek der Nederlandse Taal, dl.II, eerste stuk (1898), klm. 1473.
6. Bij Bakker e.a. 1989, p.230 (cat.nr 426) verbaast men zich er bijvoorbeeld over dat de behangsels, die in de aankondiging van de veiling van de inboedel van Diederik Caspar de Groot Jamin (zie: T150-T152 en bijlage II.41) in 1814 worden genoemd, niet terug te vinden zijn in de veilingcatalogus. Het bewuste "behangselgoed" betreft hier echter geen wandbekleding maar een bedbehangsel, hetgeen ook blijkt uit het gegeven dat het in één adem genoemd wordt met de bedden, matrassen en dekens.
7. Koldewey 1991, p.15.
8. ARA, Archief Financiën Holland, inv.nr 499 en 501. Zie ook: Fock 1999, p.22 (noot 23).
9. Ams.C., 15-8-1737 (SvL).
10. Ams.C., 29-1-1739 (SvL).
11. AVK, RA inv.nr 77. Met dank aan prof.dr Willemijn Fock die mij inzage gaf in haar aantekeningen van deze door haar onderzochte bron.
12. Hoogenboom 1993, pp.45-46 (noot 114).
13. Wolfthal 1989, pp.1-22.
14. Van Mander 1604, fol. 203r. Zie ook: Van Ysselstein 1936, dl.I, p.15 en Bosma 1985/1, p.6.
15. Van Mander 1604, fol. 203v.
16. Van Mander 1604, fol. 260r. en 260v. Zie ook: Hager 1954, p.22 en Leiß 1961, p.15.
17. Vergl. Bosshard 1982, pp.39-40. Wat betreft schilders die kamerdoeken beschilderden, vermeldt Van Mander onder meer dat van de uit Hessen afkomstige Hans Singer (1510-1558) "was 't Antwerp in de Keyser-straet, tot Carel Cockeel een heel camer van water-verwe gedaen, met groote boomen, waer in linden, eycken, en ander onderscheyden waren" (Van Mander 1604, fol. 205r.). Verder schijnt de Mechelse schilder Cornelis Ingelrams (1527-1580) veel "Water-verwe doecken" geschilderd te hebben, die zelfs vanuit Hamburg werden besteld. In Antwerpen had hij in het kasteel in opdracht van de prins van Oranje "na ordinantie van Lucas de Heere, in een camer d'histoire van David" geheel in waterverf geschilderd. Hans Vredeman de Vries (1527-1607) had hier nog "eenighe Metselrijen, frijsen, termen, en wapenen" aan toegevoegd (Ibidem, fol. 228v.).
18. De Pauw-van Veen 1969, p.49.
19. Wolfthal 1989, pp.6-12.
20. De populariteit van de "Tüchleinmalerei", zoals die in vaktermen genoemd wordt, bij de kunstschilders in landen benoorden de Alpen heeft ervoor gezorgd dat de introductie van de techniek van het olieverf op doek hier veel later heeft plaatsgevonden dan bijvoorbeeld in Italië. Zie hierover: Bosshard 1982.

21. Van Mander schrijft bijvoorbeeld over de waterverfdoeken van Lucas van Leyden, die hij in een huis van een brouwer en moutmaker te Delft had gezien en die de geschiedenis van Joseph verbeeldde, dat "het is te jammeren, datse den tijdt en de oudtheyt so by den tanden hebben ghehad, en verdorven, doar de vochticheyt der mueren, daer in dese Nederlanden veel ghebrecks van is" (Van Mander 1604, fol. 213v en 214r). Helaas wordt uit de beschrijving van Van Mander niet duidelijk of Van Leydens doeken in Delft kamerbehangsels betroffen of wat voor formaat ze hadden, evenmin wordt dit duidelijk bij de waterverfdoeken die hij in Leiden in de huizen van de heer Van Sonneveldt en de heer Knotter had gezien. Het enorme formaat van de met tempera op doek geschilderde *Mozes die water uit de rots slaat* (195 x 240 cm) in het Museum of Fine Arts in Boston, toont aan dat hij inderdaad grote doeken beschilderde. Zie Wolfthal 1989, cat.nr 77.

22. Wolfthal 1989, p.13.

23. Zie hierover: Van Autenboer 1949 en Duverger 1964, p.745. Een van die handelshuizen in waterverfdoeken was die van de koopman in schilderijen Pauwels van der Borch. In de 4 februari 1600 opgemaakte inventaris wordt een enorme hoeveelheid van dergelijke doeken vermeld met de prijzen die volgens de weduwe voor de inkoop waren betaald. Zie: Duverger 1984-, dl.I, nr 1 (pp.3-6).

24. Zoals blijkt uit de tolrekeningen in het Rijksarchief van Zeeland vanaf 1585. Vriendelijke mededeling C.A. Heyning te Middelburg. Zie ook de inleiding bij de inventaris van dit nog niet zolang geleden ontsloten archief: G.F. Sandberg, F. Vierst van Wijnandsbergen en J.H.F. Schwartz, Overzicht van de rekeningen van de tol van Zeeland gedurende de periode 1584-1805, aangetroffen in de stukken van de rentmeesters-generaal der domeinen Bewesten- en Beoosten-Schelde, Middelburg 1990.

25. De Pauw-de Veen 1969, pp.48-51.

26. Een van de weinige uitzonderingen vormden de fresco-schilderingen in de hal van het huis van Johan Maurits van Nassau-Siegen in Den Haag, die exotische volkeren, landschappen en stadsgezichten uit verre landen verbeeldde. Toen deze door een brand in 1704 verloren gingen werd dat zeer betreurd. Zie: Fock e.a. 2001, p.31 en Lunsingh Scheurleer 1979, pp.144-145.

27. Zie: Slothouwer 1945, pp.39-87; Snoep 1969; Meischke 1980/1; Meischke 1982; Buvelot 1995, pp.121-128. Van der Ploeg & Vermeeren 1997 (pp.40-44) geven een resumé van de huidige stand van het onderzoek.

28. Staring 1958, p.41.

29. Zie over de iconografie: Brenninkmeyer-de Rooij 1982 en de meest recente publicaties: Buvelot 1995, pp.132-141 en Van der Ploeg & Vermeeren 1997, pp.49-55.

30. Door overschilderingen had de zaal in de loop der tijd haar oorspronkelijke kleurstelling verloren. Een grootscheepse restauratie onder leiding van de Stichting Restauratie Atelier Limburg, die in 2001 werd afgerond, heeft de zaal in oude luister hersteld. Deze restauratie bood de mogelijkheid enkele doeken uit te lenen voor tentoonstellingen. Zie voor *Triomftocht met muzikanten* van De Braij, *Triomftocht met vaandeldragers en krijgsbuit* van De Grebber en *Vier muzen en Pegasus op de Parnassus* van Van Everdingen: Cat.tent. Rotterdam 1999, resp. de nrs 7,19 en 29; voor *Triomftocht met krijgsgevangenen* van Van Thulden: Cat.tent. 's-Hertogenbosch 1999, nr 52 en voor de *Allegorie op de geboorte van Frederik Hendrik* door Van Everdingen: Cat.tent. Amsterdam 2000, nr 170.

31. De zes enorme doeken waarmee Jacoba Lampsins, weduwe van mr. Carel Mertens kort na 1657 haar zaal in Nieuwegracht 6 te Utrecht liet inrichten zijn in die jaren een van de weinige voorbeelden in huizen van de rijke burgerij. De doeken verbeeldde zowel bijbelse als mythologische thema's. Vijf doeken waren geschilderd door Ferdinand Bol, de zesde door Jan van Bijlert. Zie: Blankert 1982, cat.nrs 9, 10, 13 en 18 en Blankert 1992. Vier van de vijf doeken van Bol bevinden zich sinds 1913 in de zogenaamde Bol-zaal van het Vredespaleis, het vijfde doek van Bol hangt nu in de voormalige Statenzaal te Den Bosch. Zie over de Bols doeken in het Vredespaleis: Eyffinger 1988, pp.150-151 en RKDimages, kunstwerknrs: 13478, 13483, 13486, 13490 en 86580. Van het stuk van Van Bijlert is slechts een fragment in het Centraal Museum te Utrecht bewaard gebleven. Ook Theodorus van

Thulden heeft zaalstukken met historieonderwerpen vervaardigd. Dit blijkt uit een inboedelinventaris uit 1782 waarin zes grote schilderijen (ca. 2 x 2 meter) met voorstellingen uit de *Metamorphosen* van Ovidius. Zie: Cat.tent. 's-Hertogenbosch 1999, p.101.

32. Zie: Uitenhage de Mist-Verspyck 1964. Zij weerlegt de tot dan toe heersende mening dat het schilderij in opdracht van Johan Maurits van Nassau-Siegen zou zijn gemaakt voor de buitenplaats Rijxdorp bij Wassenaar. Deze op Houbraken gebaseerde opvatting heeft ondanks deze publicatie nog hardnekkig stand gehouden. Zie o.m.: Bosma 1985/1, p.10.

33. Zie ook: Snoep 1983, pp.204-205.

34. Men ziet de doeken afwisselend op naam staan van Bartholomeus van Bassen en van Dirck van Delen. Staring die in 1965 voor het eerst over deze schilderijen publiceerde pleitte voor Van Bassen (Staring 1965). Volgens Liedtke zijn de stilistische overeenkomsten met werk van Van Delen zo evident dat ze zonder twijfel op naam van de laatste gezet kunnen worden. Liedtke 1991, pp.39-41.

35. Zie: Börsch-Supan 1967, p.288 en afb.194. Het doek wordt niet vermeld bij Sumowski 1983-1994, dl.II.

36. Liedtke 1977, pp.324-325.

37. Zo had Carel in het woonhuis van de brouwerij "De Verkeerde Werelt" een muurschildering aangebracht die in 1660 in een verkoopakte wordt vermeld omdat de vorige eigenaresse Maria Duijneveld, weduwe van Nicolaes Dichter, de schildering wenste uit te breken en mee te nemen, waardoor er duidelijke afspraken gemaakt moesten worden omtrent het herstel van de muur. Brown 1981, p.51-52 en p.153 (Appendix A, nr 28).

Bramer kreeg in 1653 bijvoorbeeld van zijn buurman Anthonie van Bronchorst de opdracht de gang tussen beide huizen te voorzien van muurschilderingen. Drie jaar later schilderde hij een fresco in het tuinhuis van het Hoogheemraadschap van Delfland en tussen 1660 en 1667 kreeg hij een aanzienlijk bedrag voor een fresco in de Doelen van Delft. Tenslotte heeft hij in 1667-1669 de grote doeken beschilderd voor de zaal van het Prinsenhof. Zie: Plomp & Ten Brink Goldsmith 1994, pp.63-67.

38. Hoogstraten 1678, p.278. Zie ook: Brown 1981, p.51 en Cat.tent. 's-Gravenhage 2004, pp.54-55.

39. Liedtke wees er in het eerdergenoemde artikel (zie noot 34) op dat het concept van de aan Barent Fabritius toegeschreven wandschildering veel verwantschap toont met Daniël Vosmaers 1665 gedateerde *Gezicht op Delft door een Arcade*. Indien Barent zich daadwerkelijk door Vosmaer zou hebben laten inspireren, dan zou deze wandschildering van na dat jaar moeten dateren!

40. Catalogus Mauritshuis 2004, p.162 (nr 66). Zie ook: Sumowski 1983-1994, dl.II, nr 897 en Brusati 1995, checklist nr 92.

41. Zie ook Roscam Abbing 1993, fig.34 (p.133) en Brusati 1995, checklist 95 (met slechts de maten in inches) niet bij Sumowski 1983-1994, dl.II. Brusati 1995 wijst bij het doek in het Mauritshuis (checklist nr 92; zie ook: noot 39) op de overeenkomsten in formaat met dit doek en die in Clarendon Park (checklist nrs 93 en 94). De twee laatstgenoemde doeken zijn echter tien centimeter minder hoog dan de andere twee. Hoewel deze beide dezelfde afmetingen hebben, zijn ze wat betreft compositie, lichtval en perspectief veel minder elkaars pendanten dan het doek in het Mauritshuis en die in de kunsthandel in New York.

42. Deze uiteenzetting van de groentapijten is vooral gebaseerd op: Kalf 1988, pp.9-18 en Catalogus Amsterdam 2004, pp.175-193.

43. Delmarcel 1999, pp.102-103.

44. De Meûter & Vanmelden 1999, pp.105-107.

45. Kalf 1988, pp.14-15.

46. Van Ysselsteyn 1936, dl.II, nr 545 en Denslagen 2001, pp.224-225.
47. Zie over deze regentenkamer en haar groentapijten: De Jonge 1938.
48. Van Ysselsteyn 1936, dl.I, p.195 en dl.II, nr 566 en Smit 2005, p.23.
49. Zie over deze wandtapijten: De Heiden 1982.
50. Kalf 1988, pp.132-149 (= nr 17:1-12).
51. Fock 1997, p.51.
52. Pijzel-Dommisse 1997, p.26. Zie over de restauratie van de wandtapijten in Slot Zuylen ook: *HAT-bulletin* 1998, nr 2.
53. Zie over de Gobelinzaal van Gunterstein: Vlaardingerboek 1998.
54. De Meûter & Vanmelden 1999, p.111.
55. De Meûter & Vanmelden 1999, p.123.
56. Zie ook: Smit 2005, p.23.
57. De gegevens over de Italianiserende landschapschilderkunst zijn ontleend aan de inleiding in: Blankert 1965.
58. Vier Eeuwen Herengracht 1976, pp.597-598. Het huis behoort nu tot het kantorencomplex van het bankiershuis MeesPierson (Herengracht 544 t/m 556). Zie: ook MeesPierson 1991.
59. Houbraken 1753, dl.II, pp.98-99. Pieter Verhoek (1633-1702) was een broer van Pijnackers leerling Gijsbert Verhoek (1644-1670).
60. Harwood 1988, nrs 78-80. De doeken in Le Mans en Rotterdam hebben zeker tot hetzelfde ensemble behoord. In 1837 werden ze verkocht op de veiling van graaf François de Robiano in Brussel (1 mei 1837, nr 534). Het landschap in Dulwich Picture Collection, dat Hofstede de Groot op grond van de herkomstgegevens identificeerde als afkomstig uit de collectie Backer, is echter niet terug te vinden in het gedicht van Verhoek (Hofstede de Groot 1907-1928, dl.IX, nrs 9 en 72; bij Harwood 1988, nr 77). Gezien de afmetingen van het doek (137,8 x 198,7 cm) en het feit dat de huidige compositie niet de indruk geeft ooit te zijn versneden, is het niet erg waarschijnlijk dat het deel heeft uitgemaakt van de bewuste zaal.
61. Vergl. Bosma 1985/1, p.10.
62. Van der Goes 1987, pp.59-60. Zie ook: Fock 1997, p.51.
63. Börsch-Supan 1967, pp.255 en 262-263 en Roethlisberger 1985, p.244.
64. Van Mander 1604, fol. 291^v en 292^r.
65. Blankert 1965, nr 1.
66. Spear 1982, nr 55.
67. Dergelijke schilderijen zijn onder meer te vinden in Palazzo Camillo Pamphilj te Valmontone (1658-1659) en in twee tuinzalen van Palazzo Colonna te Rome (ca. 1670). Zie: Boisclair 1986, nrs 171-175 en 300-313 en Bandes 1985.

68. Burke 1976, pp.81-101, Brown & Elliott 1987 en Capitelli 2005.
69. Boisclair 1986, nr 54.
70. Burke 1976, nrs. 67-70 en Zie voor de twee staande formaten ook: Cat.tent. Madrid 2005, nr 53 en 54.
71. Zie: Sluijter 1980.
72. Blankert 1965, p.29.
73. Houbraken 1753, dl.III, pp.240-241.
74. Zie hierover: Zwollo 1973, pp.10-19.
75. Houbraken 1753, dl.III, p.219.
76. Het ensemble bestaat uit twee ter weerszijden van de schoorsteen geplaatste doeken (261 x 117 cm, zie afb. 154) en drie naast elkaar geplaatste in de wand hier tegenover. De middelste hiervan is het breedst (259 x 259 cm), de smalle zijn even breed als die ter weerszijden van de schoorsteenwand.
77. Sutton 1980, cat.nrs 119 en Staring 1958, p.44. Zie voor meer toepassingen van deze zaalschilderingen bij De Hooch: Sutton 1980, cat.nrs 107, 108 en 109.
78. Upmark 1900, p.124.
79. Catalogus Rijksmuseum 1976, inv.nrs A118-119, A1200-1202 en A1217. Zie voor wat betreft het misverstand ook: Tromp 1987, p.42.
80. Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974-1976, dl.I, p.621: "De groote zaal", (nr 2) "Twee schilderijen voor de schoorsteen, een dito boven de deur, sijnde lantschappen van Globber"; p.624: "Sijn Mayesteijts slaapkamer", (nr 81) "Twee landschapjes van Glauber voor de schoorsteen en boven de deur"; p.625: "Eetsaal van sijn Majestijt", (nr 93) "Drie landschapjes van Glauber, een voor de schoorsteen en twee boven de deuren". In 1799 werden zeven van deze acht landschappen overgebracht naar de Nationale Konst-Gallery in het Huis ten Bosch. Wat er met het achtste doek is gebeurd is niet bekend. Een van de resterende zeven landschappen, dat was uitgeleend aan het stadhuis van Middelburg, is tijdens een brand in 1943 verloren gegaan. Buijsen 1993, p.122.
81. Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974-1976, dl.I, p.621 (nr 1). In de inventaris van 1758/59 worden zaalstukken nog genoemd als "Een linne geschildert behangsel" (Drossaers & Lunsingh Scheurleer 1974-1976, dl.II, 575 (nr 86)), daarna ontbreekt elk spoor.
82. Houbraken 1753, dl.III, p.161.
83. Saur 1992-, dl.4, p.550 en Buijsen e.a. 1998, p.283.
84. Er is een 1671 gedateerd landschap van Appelman aanwezig in de verzameling van de Fürst von Liechtenstein, vier gesigioneerde maar niet gedateerde werken in het Musée des Beaux Arts te Nantes en een gesigioneerd en 1673 gedateerd landschap in het Landesmuseum te Mainz. Zie voor de laatstgenoemde: Catalogus Mainz 1997, pp.22-23.
85. Houbraken 1753, dl.II, p.96.
86. Pijzel-Dommisse 1997, p.26 en Pijzel-Dommisse 2000, pp.92-96.
87. Zie: Pijzel-Dommisse 1987.

88. Pijzel Dommissie 1994, p.16 en Pijzel-Dommissie 2000, pp.285-287.
89. De kast van het Haagse poppenhuis is afkomstig uit de collectie van Sara Rothé, echtgenote van Jacob Ploos van Amstel, en dateert uit de jaren veertig van de achttiende eeuw, maar is deels samengesteld uit onderdelen van een zeventiende-eeuws poppenhuis. Pijzel-Dommissie 1988, pp.49-50.
90. Lairesse 1740, dl.I, pp.373-374. Zie ook: Pijzel-Dommissie 2000, pp.88-89.
91. Hoogewerff 1952, p.141. Zie verder: Van Gool 1750-1751, dl.II, pp.441-442 en Thieme/Becker 1907-1950, dl.XXVI, p.596.
92. Blankert 1965, pp.219-220 en Wedde 1996, dl.I, pp.25-29. Zie ook: Van Gool 1750-1751, dl.I, p.362.
93. Zie: Thieme/Becker 1907-1970, dl.XXXVI, pp.329-331 en Van Gool 1750-1751, dl.II, p.490.
94. Bijvoorbeeld een landschap met jachtscène in 1777 tentoongesteld bij The Trafalgar Galleries in Londen, zowel vanwege het formaat (178 x 145 cm) als de lage horizon. Bij het bergachtige landschap (133 x 156 cm) dat in 1993 te zien was bij Bruno Meissner in Maastricht is de horizon wat hoger, maar het is niet uitgesloten dat het doek ooit aan de bovenkant is versneden. Zie: Wedde 1996, dl.I, p.28 en dl.II, resp. afb.8 en 9.
95. Houbraken bespreekt alleen Frederik de Moucheron (Houbraken 1753, dl.II, p.327). Van Gool bespreekt hen alle drie. Zie: noten 90-92.
96. Houbraken 1753, dl.III, p.210.
97. Zwollo 1973, pp.25-27.
98. Van Gool 1750-1751, dl.I, p.101.
99. Dumas 1988, p.26. Advertentie in de 's-Gravenhaegse Courant 15 januari 1796 aangaande een aankondiging een openbare verkoping van het huis.
100. Zwollo 1973, p.5.
101. Aan Hondecoeters zaalstukken is nog weinig aandacht besteed. Een uitzondering is het artikel: Vlieger 1995.
102. Catalogus München 1983, pp.254-255.
103. Ottenheim 1989, pp.56-63.
104. Tenniswood 1992, p.80. Het vierde stuk dat niet geplaatst kon worden, heeft Brownlow weer van de hand gedaan en is na vele omzwervingen in de Verenigde Staten terecht gekomen. Behalve dat de zaalstukken zich toen al in Engeland bevonden en dat ze voor het voorgaande huis reeds versneden waren om ze in te passen, is verder niet bekend uit welk huis in Nederland ze afkomstig zijn. Tenniswood spreekt zijn twijfel uit of het brede doek wel tot het originele ensemble behoort. De overeenkomsten met de serie in München zijn dermate groot dat men hiermee die twijfel kan ontzenuwen. Of de serie in München oorspronkelijk uit meer delen bestond is niet bekend. In 1791 werden ze verworven uit de collectie van Hertog Karl August von Zweibrücken.
105. Vlieger 1995, p.18.
106. Zie voor het Trippenhuys: Jongbloed 1993, p.58-59. De overige plafondschilderingen in Amsterdam betreffen de huizen: Amstel 172-174 (zie Tulleners 1999 en RKDimages, kunstwerknrs: 71988-71989), Amstel 224 (zie Ons Amsterdam 2002, p.291 en RKDimages, kunstwerknrs 71980-71981), Amstel 268 (zie Balk e.a. 1981, p.95), Herengracht 479 (zie RKDimages, kunstwerknrs 68109) en Keizersgracht 530 (het laatstgenoemde plafond is ontdekt in juni 2005, mededeling BMAA).

107. Nagtglas 1880, p.435.

108. Hoet 1952, dl.II, p.384 (nr 44). Verder werd er op de veiling van de collectie Hendrik Muilman in Amsterdam op 12 en 13 april 1813 een serie van vier zaalstukken verkocht onder lotnummer 193. Ze hadden een hoogte van 4,50 m en varieerden in breedte van 7,70 (1), 5,50 (1) en 2,85 (2) m. Ze behoorden niet tot de inrichting van het huis van de verzamelaar (Herengracht 476 te Amsterdam), want ze waren toen te zien in een pand aan de Keizersgracht tussen de Vijzelstraat en Regulierstraat. Zie voor Hendrik Muilman ook: bijlage II.53.

109. Van Gool 1750-1751 dl. II, p.92.

110. Wansink 1996, pp.91-92.

111. De doeken bevonden zich tot 1955 in de collectie van Baring House in Northaw waarna zij verworven werden door kunsthandel Matthiessen in Londen. Volgens Börsch-Supan (1967, p.288 en noot 1823) was de serie niet helemaal bevredigend te reconstrueren en zij veronderstelde daarom dat deze niet compleet is. Zij kende echter de maten niet. Een van doeken die terecht is gekomen in het Musée de la Chartreuse in Douai (Catalogus Douai 1967, nr. 66 (met afb.) abusievelijk als Jan Baptist Weenix) is geringer van hoogte en heeft niet het getoogde kader zoals het doek in het Rijksmuseum. Het is de vraag of deze aan Abraham Hondius is toe te schrijven, zoals door Fred G. Meijer op het fotokarton bij het RKD wordt gesuggereerd. Bij de marmeren vloer en de balustrade is zeker dezelfde hand te herkennen als bij het parkgezicht in het Rijksmuseum. Bovendien vertoont zowel de hond op de voorgrond als het jachtafereel op de achtergrond een zelfde behandeling als sommige kabinetstukken van Jan Weenix, zoals de twee in de Alte Pinakothek in München. Zie: Catalogus München 1983, nrs 246 en 248.

112. Foto's van deze zaalstukken zijn zowel bij de RDMZ als het RKD aanwezig. In beide collecties wordt op zeker één van de vijf fotokartons vermeld dat ze afkomstig zijn uit een huis aan de Nieuwe Herengracht, terwijl bij het RKD hier het huisnummer 99 aan toegevoegd is. Deze foto's van zijn afkomstig uit het archief van Frederik Muller. Het zouden dezelfde behangsels kunnen zijn als die welke volgens Van Gool (1750-1751, dl.I, p.81) door Jan Weenix geschilderd waren "by eenen Jood op de nieuwe Heeregracht over de Middellaen van de Plantasie". De serie was in 1941 nog compleet ten tijde van de Randolph Hearst veiling in 1941 bij Hammer Galleries. Een van de smalle stukken bevindt zich sinds 1953 in het Allen Memorial Art Museum te Oberlin, Ohio. Zie: Catalogus Oberlin 1967, p.158. Twee doeken uit deze serie bevinden zich in de lobby van Hotel Carlyle te New York. Het grootste stuk uit serie dat 1697 gedateerd is, is in 1990 door de National Gallery van Scotland aangekocht. Zie: Catalogus Edinburgh 1997, p.372. Op het thema van de vijf zintuigen werd ik geattendeerd door dr. Anke van Wagenberg-ter Hoeven, die een catalogue raisonné over Jan Baptist Weenix en Jan Weenix voorbereidt.

Een aan deze serie nauw verwante schildering werd op 5 juli 1995 geveild bij Sotheby's in London (nr 29). Hierin zien we veel thema's uit deze serie verenigd: een grote tuinvaas met vogels, een vruchtenstillevens, een bij een dode vogel en een parkachtige achtergrond. Een voorstudie voor dit zaalstuk bevindt in het Kupferstichkabinet in Berlijn (inv.nr 16557; zwart krijt en gewassen in grijs, 246 x 315 mm), foto aanwezig bij het RKD.

113. Zie: Eikemeier 1978 en Catalogus München 1983, pp.559-560.

114. De schilderijen in Bensberg werden onder meer geprezen door Goethe die ze in 1774 heeft gezien. Gerard van Nijmegen, die het slot in 1788 bezocht, was eveneens vol lof over de twee zalen met jachtschilderingen. Hij was echter minder enthousiast over de derde zaal met exotische dieren, planten en watergewassen. Hij vond het jammer dat het kasteel toen al niet meer door de keurvorst werd gebruikt. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, pp.440-441.

115. Bijvoorbeeld het 1622 gedateerde plafond door Van Honthorst, afkomstig uit een huis in Utrecht en nu in het Paul Getty Museum in Los Angeles. Zie: Breedveldt Boer 1991, p.53 en afb.119 en De Meyere 1976.

116. Vgl. Bosma 1985/1, p.42, noot 31.

117. Catalogus Rijksmuseum 1976, inv.nrs A4213-A4216. Belangrijkste literatuur over deze schilderijen: Snoep 1970, i.h.b. pp.193-198.

118. Catalogus Rijksmuseum 1976, inv.nr 382. Zie ook: Roy 1992, nr P. 75-82.
119. Dit plafond bevindt zich nu in het Vredespaleis in Den Haag. Roy 1992, nr P.68.
120. Catalogus Rijksmuseum 1976, inv-nr A4259. Roy 1992, nr P.84.
121. Snoep 1970, p.170.
122. Houbraken 1753, dl.III, pp.117-118.
123. Zie over deze grisailles Snoep 1970, pp.177-189; Catalogus Rijksmuseum 1976, inv.nrs A4174-A4178 en Roy 1992, nrs P.143-147.
124. Lairesse 1701, pp.44-45. Zie ook De Vries 1998, p.43.
125. Houbraken 1753, dl.III, p.111.
126. Roy 1992, nr P.197-203.
127. Volgens Houbraken (1753, dl.III, pp.368-369) heeft Tideman zich vooral veel beziggehouden met schoorsteenstukken, "nissen in poortalen en tuincieraden". Met name noemt hij de achterzaal bij Johan van Droogenhorst en de opdracht bij Procureur de Vlieger, waar hij "het voorhuis en de kamer van onderen" had beschilderd. De laatstgenoemde is te identificeren als Isaac de Vlieger (c.1646-1717) die sinds 1694 Herengracht 212 bewoonde, in welk huis Andriessen in de jaren zestig van de achttiende eeuw voor de predikant Pieter Fontein heeft gewerkt (zie bijlage II.20). Houbraken gaat verder uitgebreid in op de opdracht bij de Hoornse burgemeester Verschuur bij wie Tideman "drie kamers van onderen" beschilderde. Uiterst interessant zijn Tidemans twee bewaard gebleven notitieboekjes. Uit die in het Rijksprentenkabinet blijkt dat hij zich ook heeft beziggehouden met waaiers, land- en speelkaarten, koetsen en theeblaadjes (zie: Schoon 1990). Het Leidse album geeft vooral een beeld van zijn plafondontwerpen. Verder zijn er her en der enkele losse ontwerpen voor nissen bewaard gebleven (zie: Van Tatenhove 1989/2).
- Van Hoogaat zijn in het huis Nyenburg bij Heiloo bijvoorbeeld twee deurstukken en een schoorsteenstuk bewaard gebleven die dateren van 1730 (zie: Rogge 1999 en Rosenberg 2004, p.55). Ook is hij verantwoordelijk geweest voor de plafondschildering en grisailles in het voorhuis van het poppenhuis van Petronella Oortman in het Rijksmuseum (Pijzel-Dommisse 1994, p.18 en Pijzel-Dommisse 2000, pp.292-294) en werkte hij mee aan het plafond van de Burgerzaal in het stadhuis van Amsterdam. Volgens Houbraken (1753, dl.III, p.334) heeft hij verder veel voor Willem III in Het Loo geschilderd en hij noemt Amsterdamse opdrachtgevers als de burgemeesters Jan Trip, A. Velters, Jan Six en de schepen Van Aalst. Velters is te identificeren als Abraham Velters die sinds 1700 Herengracht 342 bewoonde (zie: Vier Eeuwen Herengracht 1976, pp.513-514 en Harmanni 2001, p.64).
128. Volgens Houbraken (1753, dl.III, p.269) had hij zowel gedurende zijn reis door Italië, Frankrijk en Engeland als in Holland "Verscheiden groote Konstwerken, zoo zalen als zolderstukken" gemaakt. In het bijzonder vermeldt hij de door hem zelf waargenomen zaalstukken met Ovidius historien, die Augustinus had geschilderd in het huis de heer Baarthout van Slingelandt te Dordrecht. Zie ook: Wansink 1995.
129. Houbraken 1753, dl.II, p.203. Zo noemt hij opdrachten in de huizen van burgemeester Velters (zie over deze opdrachtgever ook: noot 127), de schepenen Corn. Calkoen, Corn. Broek, Venkel en Meinderd Domp. De vijf wandschilderingen die Graat gemaakt heeft voor mr. Floris Vlaming in zijn huis Herengracht 180 en die in 1704 in een gedicht bezongen werden door de zoon van de opdrachtgever, de stadshistoricus Pieter Vlaming, vermeldt Houbraken echter niet (Zie: Cox-Andreau 1976, pp.26-27 en Harmanni 2001, p.64).
130. Dat hij colleges thuis gaf blijkt onder meer uit de advertentie die hij op 30 maart 1694 in de *Amsterdamsche Courant* plaatste: "Aen alle konstenaers en liefhebbers der schilderkonst werd bek. gem., dat Gerard de Lairesse, tot sijnen huijse sal continueeren sijn Collegie over de verhandeling dier konst 3 apr. '94 aanvang nemen 2 mael ter week, Dnsd. en Sat. v. 6-8 uren" (SvL).

131. Lairese 1740, dl.I, pp.372-376. Zie over de bespreking van de regels van Lairese in betrekking tot zaalschilderingen ook: Snoep 1970, pp.189-209 en Bosma 1985/1, p.11-12.
132. Lairese 1740, dl.I, p.249.
133. Lairese 1740, dl.I, pp.370-372.
134. Lairese 1740, dl.II, pp.71-78.
135. Zie over Marot: Ozinga 1938 en Ottenheim e.a. 1988. Vergelijking van Jessens uitgave van Marots prenten met de originele bundels uit 1703 en 1712 wijst uit dat Jessen (1892) het prentwerk totaal door elkaar heeft gegooid, hetgeen het inzicht in de datering niet ten goede komt. Met dank aan Willemijn Fock die mij hierop attendeerde. Zie voor het octrooi: Obreen 1877-1900, dl.7, p.154 en Fock 2001, p.81.
136. Ozinga 1938 pp.63-64 en Van der Valk Bouman 1985, pp.15 en 39-42. Men houdt het voor waarschijnlijk dat de grisailles tegen de koof van het plafond van de hand zijn van Jan Hoogsaat, hetgeen gezien zijn specialiteit op dit gebied en de vermelding van Houbraken (1753, dl.III, p.334) dat hij veel op Het Loo geschilderd had, niet ondenkbaar lijkt. Zie over het trappenhuis ook: Vliegenthart 1999, pp.65-66.
137. Zie: Sluijterman 1947, fig.312-313.
138. De schilderijen waren ook hier sterk door vocht aangetast. Tijdens de restauratie in de jaren zestig van de twintigste eeuw zijn ze door Van Bohemen weer opgehaald. Zie: Prins-Schimmel 1978, p.64 en Visser 1986, pp.119 en 140-141.
139. Houbraken 1753, dl.III, p.241.
140. Ozinga 1938, p.83. Zie over Parmentier verder: Thieme/Becker 1907-1950, dl.XXVI, p.249 en Buijsen e.a. 1998, p.60 en 335.
141. Jackson-Stops 1996, p.12. Marots betrokkenheid bij de herbouw van Petworth, die startte in de jaren negentig van de zeventiende eeuw, blijkt onder meer uit de wijze waarop de *hall* is vormgegeven en uit de rekeningen; echter over de mate waarin, tast men nog in het duister. Zie: Ibidem, pp.58-61.
142. Niemeijer 1969, vgl. afb. 4 en 5; 6 en 7; 28 en 29. Verder heeft het dubbele deurstuk in het Louvre (ibidem, afb.31) veel verwantschap met het bovenste gedeelte van het titelblad van de prentserie *Nouveaux Livres de Tableaux de Portes et cheminée utiles aux Peintres en fleurs* en het voorstel voor een "Enfoncement de Couple" uit dezelfde serie. Zie: Jessen 1892, platen 91 en 96.
143. Jessen 1892, respectievelijk de platen 1 t/m 6 en 7 t/m 12.
144. Jessen 1892, platen 37 t/m 42.
145. Ozinga 1938, p.128; Staring 1950, p.97 en Wedde 1996, dl.I, pp.493-494.
146. Wedde 1996, dl.I, p.269 (D98). Zie over de behangsels: Ibidem, dl.I, pp.116 en 480-481. Zie voor het schilderij van Dughet: Boisclair 1986, Cat.211.
147. Van Eeghen 1972/2 en Wedde 1996, dl.I, pp.117-119 en 484-485.
148. Wedde 1996, dl.I, pp.113-116 en 476-480.
149. Staring 1958, p.147.
150. Van Thienen 1969, p.9a.

151. Wedde 1996, dl.I, cat.nr W105.

152. Wedde 1996, dl.I, pp.120-121 en 482-483. Zie over deze behangsels ook: bijlage II.39. In de behangsels die Isaac voor Herengracht 542 geschilderd heeft, zouden Nicolaas Verkolje en Jacob de Wit beide de figuren hebben verzorgd. Zie: Voorloopige Lijst 1928, p.217 waar vermeld wordt dat ze in 1927 verkocht zijn. Zie ook: Wedde 1996, dl.I, pp.483-484.

153. Zie voor Saxenburg: Wedde 1996, dl.I, pp.119-120 en 486-487 en cat-nrs W114-118; Cat.tent Rijksmuseum 1997, nr 3a-e; en voor Mezquita: Wedde 1996, dl.I, pp.110-111 en 489-490 en cat-nrs E2-9. Wat betreft behangsels met parkgezichten: tot ca. 1911 waren er nog zaalstukken van dit type aanwezig in het pand Janskerkhof 12 in Utrecht in welk huis Jacob de Wit in 1725 enkele deurstukken en een plafond heeft geschilderd. Deze behangsels zijn later bij Lemperts in Keulen op 24 november 1955 (no.472) geveild. Zie ook: Wedde 1996, dl.I, pp.112 en 490-491. Wedde (1996) bespreekt meerdere zaalstukken waarvan de herkomst niet bekend is, maar door de schaarse afbeeldingen en omdat zij om onverklaarbare redenen niet naar de stukken verwijst die wel geïllustreerd worden, is het absoluut onmogelijk zich hier een beeld van te vormen.

154. Wedde 1996, dl.I, pp.112-113 en 487 en cat-nr D178.

155. Wedde 1996, dl.I, cat.nr W108.

156. Wedde 1996, dl.I, p.124.

157. Zie over deze behangsels: Dumas 2004, pp.152-166; en in het algemeen over Dalens: Dumas 1997 en Walraven-Schipper 1996.

158. Zie over deze behangsels: Soechting 1985 en Van der Goes 1987, pp.60-62 e.a.p.

159. Zie over deze restauratie: Jaarverslag Vereniging Hendrick de Keyser, (94) 1997, pp.11-16 en Jonker & Huijts 1998.

160. Herkomstgegevens volgens Hofstede de Groot die deze behangsels gezien had in kasteel Hoenlo te Olst (RKD; Fiche HdG). Hij tekende hierbij aan dat ze afkomstig waren uit een pand genaamd het *Melkhuis* te Delft. Vooralsnog is dit huis nog niet getraceerd. De behangsels zijn in elk geval op 24 oktober 1876 (nr.24) bij Roos in Amsterdam geveild. Nadat de behangsels in 1948 uit kasteel Hoenlo verwijderd waren kwamen ze terecht bij kunsthandel Nijstad te Lochem die ze doorverkocht aan H.K.H. prinses Juliana. Voordat Paleis Het Loo werd ingericht als museum bevonden ze zich in de jachtkamer van Z.K.H. prins Bernhard die gesitueerd was in het westelijke binnenpaviljoen (huidige zitkamer van koningin Emma). De Bernhardkamer in de westelijke vleugel doet nu dienst voor speciale ontvangsten. Zie: Vliegthart 1999, p.179 en afb. 301.

161. Van de Voort 1982, pp.54-60 en Van Iersel 1999.

162. Zie: D1 en Harmanni 2001, p.66 en 73.

163. Kromme Nieuwegracht 3 was tot die tijd in gebruik geweest door het Bonifatius Lyceum. De zaalstukken zijn door de Crediet & Effectenbank overgebracht naar haar nieuwe kantoor aan het Herculesplein in Utrecht. Tijdens de restauratie door Jan Stipdonk werd de signatuur van Dalens ontdekt (Utrechts Nieuwsblad dd. 26 maart 1989, met afbeelding van het gesigeneerde doek). De behangsels zijn vermoedelijk aangebracht in de tijd dat Kromme Nieuwegracht 3 in bezit was van Diederik baron van Lockhorst, heer van Maarssen en Ter Meer. Zie: Hazelzet 1998 en RKDimages, kunstwerknrs 59056, 59058 en 59061. Vermoedelijk was dat in 1744 toen het huis een nieuwe gevel kreeg naar ontwerp van Jean Marot. Zie: Dolfin e.a. 1998, dl.II, p.53.

In buitenlandse collecties bevindt zich, afgezien van de nog te noemen doeken in een Engelse particuliere collectie, ook een serie van zeven 1726 gedateerde doeken in het museum Pszczyna in Polen. (foto's van dit ensemble aanwezig bij het RKD).

164. Dumas 2004, p.164.

165. Fuhring 1996, p.37.
166. The Illustrated Bartsch, dl. 5 (7), nr 12 (364). Zie ook afb. D2.1.
167. Van Gool 1750-1751, dl.II, pp.135-136.
168. Het huis aan de Korte Vijverberg werd toen bewoond door de burgemeester Slingelandt. De heer Britton was degene die Nieuwsteeg 31 bewoonde en de heer (Johan Pieter) Wierman woonde op Hooigracht 39.
169. Zie over dit huis: Pelinck 1955 en voor de ontwerpen van De Wit: Staring 1958, pp. 151-152. Verder is bekend dat Dalens in Leiden tussen 1733 en 1744 een serie landschapsbehangsels schilderde in Rapenburg 26. Deze moesten wijken tijdens een renovatie in de negentiende eeuw. Zie: Lunsingh Scheurleer, Fock & Van Dissel 1986-1992, dl.IVb, pp.547 en 556-557.
170. Zie voor het traceren van deze en de nog te noemen opdrachtgevers van Dalens: Harmanni 2001, p.66.
171. Zie over de laatstgenoemde opdrachtgever ook: bijlage II.53.
172. Vier Eeuwen Herengracht 1976, p.542.
173. Veiling Amsterdam (Frederik Muller), dd. 27 april – 1 mei 1909, nr 463A. Het huis was tot dan toe bewoond geweest door de weduwe M.J.F. Weeningh. Blijkens de beschrijving had het ensemble opmerkelijk veel overeenkomsten met de behangsels in Herengracht 284. Vijf doeken betroffen landschapsbehangsels, waarvan één met verborgen deur, de andere drie verbeeldden tuinvazen met bloemen die in nissen geplaatst waren. Het driedelige plafond (nr 463B), bestaande uit een wolkenlucht met vogels, dat in de catalogus werd omschreven als geschilderd in de stijl van Schouman, zou gezien het wolkenplafond in Nieuwsteeg 31 in Leiden ook door Dalens zelf geschilderd kunnen zijn.
174. Afgezien van het eerder genoemde behangsels in Utrecht aan de Kromme Nieuwegracht 3 werd in de *Amsterdamsche Courant* van 7 augustus 1753 bijvoorbeeld de verkoop van een huis in de Utrechtse Zuilenstraat op de hoek van de ABC-straat aangekondigd, waarin een kamer beschilderd was door de "vermaarden konstschilder Daalens". In Haarlem bevond zich nog in 1803 in het huis Spaarne O.Z. 67 een kamer met zaalstukken van zijn hand. GAH, RA inv.nr 77, Veilcondities 1740-1811; akte dd. 26 februari 1803. Hetzelfde vertrek bevatte volgens deze bron ook een plafondstuk door Jacob de Wit. Met dank aan prof.dr. Willemijn Fock die mij inzage gaf in haar aantekeningen van deze door haar onderzochte bron.
175. Zie over deze behangsels: Dumas 1988, pp.36-48.
176. Het huis bevatte ook een 1726 gedateerd plafond van Jacob de Wit. Dit plafond werd op dezelfde veiling als de zaalstukken van Keller (F.Muller & Co., 9 november 1897) onder nr 42 aangeboden. Zie ook: Staring 1958, p.146. Verder was één van de andere vertrekken gedecoreerd met een zestal zaalstukken met parkgezichten door Isaac de Moucheron (nr 44). De schildering van De Wit en vermoedelijk ook de behangsels van De Moucheron waren besteld door de toenmalige bewoner George Henriquez, alias Benjamin Nunes Henriques. Zie over de opdrachtgever en het huis: Stokroos 1991, pp.31-33.
177. Van Gool 1750-1751, dl.II, p.271 en Wijsenbeek-Olthuis 1998, p.266.
178. Van Gool 1750-1751, dl.II, p.271. Hij duidde deze opdracht aan als in het huis van Graaf Hendrik van Nassau, zijnde Hendrik Carel graaf van Nassau-La Lecq, de echtgenoot van Adriana Margaretha Huguetan.
179. Wijsenbeek-Olthuis 1998, pp.135 en 263.
180. Van Gool 1750-1751, pp.272 en Dumas 1988, p.39.

181. Een vergelijkbare zaal had hij ook geschilderd in het huis van de heer Berkenrode aan de Nieuwe Uitleg in Den Haag. Van Gool 1750-1751, dl.II, pp.271-272. Verder wordt in de Amsterdamsche Courant van 2-10-1755 de verkoop aangekondigd van een huis in Den Haag aan de zuidzijde van het Westeinde even voorbij de Assendelftstraat, waar "de aller spasieuste kamer of zael, door den gerenommeerden Keller zeer konstig geschildert" was (SvL).

182. Sluijter 1975, pp.152-153 en Dumas 1988, p.39.

183. Van Gool 1750-1751, dl.II, pp.202-203. Plafonds schilderde hij in Amsterdam: bij Gerrit de Graeff, Heer van Zuid-Polsbroek, op Herengracht 573 (ter plekke bewaard, zie RKDimages, kunstwerknrs 70963 t/m 70970); bij Jan Graafland, Heer van Schotervlietland, op Herengracht 543 (waar ook Elliger en Isaac de Moucheron gewerkt hebben, zie ook: Hoofdstuk 1, noot 66); bij Constantin Sautyn op Herengracht 504; bij Nicolaas Doekscheer die sinds 1743 Keizersgracht 524 bewoonde (zie: Van Eeghen 1971) en bij de reeds eerder vermelde weduwe Pels geboren Geelvinck op Herengracht 548 waar ook Dalens behangsels had geschilderd (zie voor de opdrachtgevers op de Herengracht: Vier Eeuwen Herengracht 1976).

184. Staring 1958, p.90 (afb.82) en Harmanni 2004, p.8; Ontwerpen in de Albertina te Wenen: 1) Plafond met Allegorie op de Tijd, pen in grijs gewassen in kleuren, kwadratuur in potlood; 223 x 265 mm, gesigneerd "LFDB"; inv-nr 10623; 2) Plafond met Muzen in de wolken, pen in grijs, gewassen in kleuren, 220 x 268 mm; inv-nr 10624. Zie ook: RKDimages, resp. kunstwerknrs 55413 en 55388.

185. Voor dit huis had ook Jacob de Wit in 1732 en 1733 drie schoorsteenstukken vervaardigd. De twee *en grisaille* uitgevoerde schoorsteenstukken uit de suite aan de achterzijde van het huis zijn in de collectie van het AHM terecht gekomen. Een hiervan is tegenwoordig tezamen met de bijbehorende schoorsteen opgesteld in de rechter zijkamer van museum Willet-Holthuysen in Amsterdam. Harmanni 1990, p.13. Het Museum Boijmans Van Beuningen bezit een 1733 gedateerd ontwerp voor een schoorsteenstuk van De Wit dat eveneens in opdracht van Scholten werd uitgevoerd. Dit ontwerp kan vanwege de geheel andere voorstelling en uitvoering in kleur, geen betrekking hebben op de twee eerder genoemde stukken. Het is nog niet bekend voor welk vertrek van Prins Hendrikkade 142 dit stuk bestemd is geweest. Zie ook: Staring 1958, p.148.

186. Verder noemt Van Gool zaalschilderingen in de huizen van de heren Boursse, Millisse en Steenwyk allen woonachtig in Amsterdam. Van Gool 1750-1751, dl.II, p.203.

187. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, inv.nr L.F.B.2, geannoteerd: "Voor den heer Rietberg tot Swolle".

188. Cat.tent Amsterdam 1997, pp.116 en 366.

189. Van Gool 1750-1751, dl.II, p.163. De enige bekende decoratieve schilderingen van Appel zijn een viertal tondo's (diam. 77 cm) waarin door figuurscènes tegen landschappelijke achtergronden de vier jaargetijden worden verbeeld. Zie: veiling Deventer (De Wereld van Cohen) 16 december 2002, nr 1072. Zie ook RKDimages, kunstwerknrs 54031 t/m 54034.

190. Abraham Verhamme (1693-1767) had Herengracht 214 in 1734 aangekocht. Toen dit huis in 1916, tezamen met de panden 206 t/m 212 moest worden afgebroken voor een nieuw kantoorgebouw, werd het plafond op 5 juni 1917 bij Frederik Muller geveild als een werk van Cornelis Troost (nr. 1054 met afb.). Op dezelfde veiling werd een serie van vier anonieme behangsels met bosgezichten en rivierlandschappen aangeboden (nr. 1056), die naar alle waarschijnlijkheid de bewuste schilderingen van Appel betreffen. Het aan Troost toegeschreven plafond is van geheel andere kwaliteit dan het door hem gesigndeerd plafond in de achterzaal van het huis, dat tezamen met de gehele zaalbetimmering in het nieuwe kantoorgebouw werd herplaatst (Het plafond werd bij hetzelfde veilinghuis op 27 februari 1923 wederom als een Troost verkocht). Zie ook: Vier Eeuwen Herengracht 1976, p.470 en Hagen 1989. Het gesigndeerd plafond van Troost bevindt zich sinds 1989 tezamen de twee bovendeurstukken in kasteel Hardenbroek. Zie: Olde Meierink e.a. 1995, p.236 en RKDimages, kunstwerknrs 64133, 54140 en 64141.

191. Kam 1961, p.104.

192. Elias 1903-1905, dl.II, p.710. Jacob de Wit leverde in 1747 voor hetzelfde huis een schoorsteenstuk. Zie: Staring 1958, p.154.
193. Van Gool 1750-1751, dl.I, p.405. Deze heer Bakker is te identificeren als Jacob Cornelis Backer (1675-1748), heer Wimmenum en drossaard van de stad en het graafschap Buren. In 1717 kocht hij samen met zijn vrouw Emerantia Valckenier (1674-1717) Herengracht 615 dat hij vervolgens liet verbouwen. In 1730 werd hij wegens sodomie voor het leven uit Holland verbannen. Vier Eeuwen Herengracht, 1976, p.382.
194. Zie over de familie Van Nijmegen: Niemeijer 1969. Dionys en Gerard hadden Elias onder meer geassisteerd bij zijn decoratieve schilderwerken in de huizen van de heren D. Noorthey, J. Noorthey, W. Senerff, A. Prins, G. Schepers, J. van Belle en Petit, allen woonachtig aan het Haringvliet, en bij de weduwe Ramaus aan de Boompjes. Van Gool 1750-1751, dl.I, p.262.
195. Van Gool 1750-1751, dl.II, p.305.
196. Ruim voor W.O. II zijn het plafond- en schoorsteenstuk uit Leuvehaven 74 overgebracht naar het in 1914 door Jurgens gebouwde landhuis Heyendaal bij Nijmegen (RKDimages, 107225). In 1958 zijn beide stukken met de bijhorende interieurafwerking aangekocht door Historisch Museum van Rotterdam en ingebracht in een van de zalen van het Schielandhuis. Voorloopige Lijst 1915, p.345; Bille 1961, p.98; Niemeijer 1969, pp.81-82; Freling 1996, p.318. Het niet gesigneerde plafond dat op naam van Sanders staat, vertoont stilistisch overigens meer verwantschap met het werk van Dionys van Nijmegen van dat van Sanders (vergelijk RKDimages, kunstwerknrs107225 en 102131).
197. Voorloopige Lijst 1915, p.335 en Mees 1976, pp.43 en 47-48.
198. Voorloopige Lijst 1915, p.335 vergl. ook Mees 1976, p.43.
199. Tegenwoordig is in dit pand het Visserij Museum gevestigd. Zie: Van Dorp en Van de Voort 1974, pp.275-277 en Freling 1996, p.76. Zie ook RKDimages, kunstwerknr 102131.
200. Met de bombardementen op Middelburg zijn bijvoorbeeld de grisailles verloren gegaan, die hij in 1763 en 1764 boven de deuren en tegen de schoorstenen geschilderd had in het stadhuis. (Voorloopige Lijst 1922, pp.122-123; Unger 1932, pp.17-18; Don 1985, p.101). In Voorstraat 69 te Noordwijk-Binnen bevindt zich in de linker achterkamer een 1761 gedateerd schoorsteenstuk van zijn hand met een allegorische voorstelling (RKDimages, kunstwerknr 70737). Verder bevond zich vroeger in Nieuwe Haven 85 in Rotterdam een 1731 gedateerd schoorsteenstuk. Mogelijk waren de hier aanwezige behangsels en de grisailles boven de deuren ook van zijn hand. Zie: Voorloopige Lijst 1915, p.344. Het Historisch Museum bezit slechts één decoratiestuk van Sanders hand. Het betreft een schoorsteenstuk dat waarschijnlijk dateert van 1764 en het verhaal van Mozes verbeeldt die op Pharao's kroon stapt (124 x 77,5 cm., inv.nr 11010; zie ook RKDimages, kunstwerknr 104476). De herkomst is niet bekend.
201. Zie: Niemeijer 1969.
202. Niemeijer 1969, pp.70 en 73; Brekelmans 1976, pp.161 en 170-171 en Dirven & De Leeuw 2003, nr 4. Het ander stuk in het Breda's museum (inv.nr S 1641) is smaller 94,5 cm. De twee spoorloze stukken bestaan uit een breed en smal zaalstuk van dezelfde afmetingen.
203. Catalogus Serasota 1980, nr. 108.
204. Veiling Amsterdam (Sotheby Mak van Waay), dd. 17-11-1980, nrs.70-73. 250 x 238 (2x), 160 en 177 cm. Nr 73 is gesigneerd en gedateerd 1767.
205. Deze behangsels zijn sinds lang uit het huis verdwenen. Lunsingh Scheurleer, Fock & Van Dissel 1986-1992, dl. II, p.44 en dl. V, pp.280 en 287.
- Op een oude interieurfoto van Haringvliet 34 te Rotterdam (coll. RDMZ) is een strook van de behangsels te zien die met hun arcadische landschappen in de richting wijzen van het oeuvre van Dionys van Nijmegen. Zie

ook: Voorloopige Lijst 1915, p.345. Volgens de laatste bron zou in een ander vertrek in dit huis een plafond van Gerard van Nijmegen hebben gezeten.

Dionys schilderde ook zaalstukken met historieonderwerpen, zoals de zes doeken met episoden uit het leven van Paus Hadrianus, afkomstig uit het huis genaamd *Brandaa* of *In Paus Arien*, Nieuwe Gracht 267 te Utrecht. Afgaande op de foto's van het oorspronkelijke interieur (coll. RDMZ) dateren deze uit het tweede kwart van de achttiende eeuw. Toen de school die hier later gevestigd was, in 1971 werd opgeheven zijn de schilderijen overgedragen aan het Catharijneconvent te Utrecht, die ze in bruikleen heeft gegeven aan het Paushuizen. Zie: *Catalogus Utrecht 2002*, pp.238-241.

206. Van Gool 1750-1751, dl.II, p.347.

207. Voorloopige Lijst 1915, p.50 (als Wijnstraat 69, voorheen 59). Zie ook Plantenga 1938, blad 11 (afb. 44 en 48) en Van Gelder 1978, p.253. Het tegenwoordige als Wijnstraat 113 genummerde huis wordt besproken in Meischke e.a. 1997, pp.269-276. De huidige verblijfplaats van de schilderijen wordt hier niet vermeld. Zie over de schilderijen in de Duin en Kruidberg: Schüttenhelm-Okma 1998, pp.90-92 en Bollebakker 2004, alsook RKDimages, kunstwerknrs 67142-67143, 67146-67149, 67151, 67153, 67155 en 67158.

208. Houbraken 1753, dl.II, p.223.

209. Bijvoorbeeld een 1722 gesigneerd behangsel met vogels tegen een parkachtige achtergrond (228 x 169,9 cm), Veiling Londen (Christie's), 8-12-1995, nr 51; en een serie van vier behangsels waarvan er in ten minste twee vrouwenfiguren verbeeld worden, bij kunsthandel Concha Barrios in Madrid. Ze werden in 1993, 1995 en 1996 onder meer getoond op de TEFAF in Maastricht. Van beide voorbeelden zijn foto's aanwezig bij het RKD.

210. Zie over Busschop: Bol 1989 en Bol 1990 en zie over Huis Schuylenburch: Van Zoest & Van Eck 1988 i.h.b. afb. 78 t/m 81 en O. Asendorf 2005, p.95 en 97 (afb.).

211. Harmanni 1994, p.53.

212. Bol 1991, pp.121-122.

213. Zie: Loonstra 1985, pp.139-145, Grijzenhout 1994, pp.76-85 en RKDimages, kunstwerknrs 44264, 44267, 65660-65661 en 65667.

214. Bomme 1780, p.28.

215. Zie over Vonk: Van Dissel 1985 en over Meertens: Harmanni 1994.

216. Er zijn twee gedateerde series uit de kunsthandel van Malleyn bekend: een serie van drie behangsels, waarvan één gesigneerd en gedateerd "G:t Malleyn/inv.1776"; Veiling New York (Christie's) 6 november 1994, nr 90 (259 x 173 cm), nr 91 en 92 (beide 260,3 x 139,7 cm), zie RKDimages, kunstwerknrs 22, 23 en 40; twee stukken van een oorspronkelijk vijfdelige behangselserie, waarvan een gemerkt "G. Malleyn 1786" (elk 258 x 150 cm), veiling Berlijn, coll. Herbert Gutmann te Potsdam (Graupe), 7 juli 1936, No.10. Verder verscheen er een vierdelige, ongedateerde serie op de veiling van collectie van F.J.E. Horstmann te Oud Clingendaal, Wassenaar; Amsterdam (F. Muller) 19 november 1929, nr 63, met de vermelding dat het oorspronkelijk afkomstig was uit een huis in Dordrecht. In Rotterdam hebben onder meer de huizen Boompjes 58 (gedateerd 1776) en Leuvehaven 13 behangsels van Malleyn gehangen. Voorloopige Lijst 1915, pp.339 en 344.

217. Zie hierover: Staring 1958, pp.115-132 en *Cat.tent Amsterdam 1986*, pp.30-49. Zie over De Wit en zijn plafondschilderkunst: *Boonstra & Van den Hout 2000*.

218. Staring 1958, p.146, *Te Rijdt 1997* en Baarsen e.a. 2006, cat.nr 38A-B

219. Staring 1958, pp.87-88 en 152. De Wit had eerder in 1738 een schoorsteenstuk voor dit huis geschilderd. *Ibidem*, p.150.

220. Van Gool 1750-1751, dl.I, p.394.
221. Verkolje schilderde ook plafonds, zo is in Herengracht 609 in de zaal rechtsachter een plafondstuk van zijn hand bewaard gebleven. Het is echter van elders ingebracht. Zie veiling Amsterdam (F. Muller), 20 juni 1928, nr 14 en RKDimages, kunstwerknr 64612.
222. Van Gool 1750-1751, dl.I, pp.313-327. Zie over Terwesten ook: Wansink 1990 en Wansink 1995.
223. Staring 1958, pp.32 en 74 en afb.6.
224. Wansink 1990, pp.274-275 en Wansink 1995, p.43. Zie ook nrs 6.4 t/m 6.7 (schilderingen) en 7.11 t/m 7.20 van de tentoonstellingscatalogus waarin het laatstgenoemde artikel is gepubliceerd.
225. Voor Keizersgracht 269 zie: Staring 1958, p.74, Paget 1963, p.461 en RKDimages, kunstwerknrs 103930-103931 en 103937-103942. Voor Singel 116 zie: Tulleners 1990 en RKDimages, kunstwerknrs 70842 t/m 70852 (zie ook hoofdstuk 1 [nu p.10]).
226. Van Gool 1750-1751, dl.II, pp.301-302.
227. Van Gool 1750-1751, dl.II, pp.90-92.
228. Zie hierover: Niemeijer 1991 en Wansink 1996.
229. Het Rijksprentenkabinet dat aanvankelijk slechts één wandontwerp van hem bezat, wist deze enige jaren geleden aan te vullen met serie van negen ontwerpen. Zie over deze tekeningen: Niemeijer 1990, nr 32; Van Tatenhove 1993; Werkgroep Van Tatenhove 1997, p.32 (afb.2) en p.46 (noot 8) en Fock e.a. 2001, p.289. Zie over Keyert in het algemeen: Avis 1943.
230. Fock 1997.
231. Vgl. Staring 1958, p.46.
232. Zie ook: Fock e.a. 2001, pp.191-192.
233. Zowel de wandtapijten als de behangsels werden in op 17-10 november 1903 bij Frederik Muller te Amsterdam geveild (resp. lotnummers 1 en 94). Zie ook eindnoot 146.
234. Samen met de vele andere interieurschilderingen die het huis bevatte, zijn ze tijdens een verbouwing in 1766 uit het huis verdwenen. Bierens de Haan 1994, p.96 en bijlage 4-II.
235. Fock 1991, p.132 en bijlage VII.
236. Fock 1997, p.61. Zie ook de eindnoten 177 en 178.
237. In bestuurlijke gebouwen werden wandschilderingen met historiestukken iets langer toegepast, zoals de allegorische schilderingen die Daniël Reynes (ca.1711-1777) uit Zwolle nog in 1763 voor de raadzaal van Dokkum vervaardigde. Zie: Keikes 1971-1972. Keikes gaat niet in op het gegeven dat de iconografie voor deze schilderingen bedacht was door Dokkummer burgemeester Epo Sjuck van Burmania. Zie: Van de Aa 1852-1878, dl.III, klm.1622-1623.
238. Zie hierover ook: Hoofdstuk 3, § 2.
239. Zie over deze zaal en schilderingen: Sliggers 1985, p.338 en Van der Ree-Scholten 1995, p.279 (in bijdrage C.W. Fock, "Wooncultuur", pp.273-284, in hoofdstuk 12, Bouwkunst, beeldhouwkunst, kunstnijverheid).

240. Van der Goes 1987, pp.62-64 en Lunsingh Scheurleer, Fock & Van Dissel 1986-1992, dl.II, pp.556-557.
241. Veiling Amsterdam (Frederik Muller), 27 februari 1923, nr IIA. Het ensemble bestond uit vier behangsels alsmede vogelstukken boven de deuren en tegen de schoorsteen. Evenals het plafond met vogellucht werden de laatstgenoemde stukken toegeschreven aan Aert Schouman. De ontwerpen voor de behangsels worden bewaard in het Stedelijk Museum de Lakenhal in Leiden. Catalogus Lakenhal 1983, nr 82a-c. Zie ook: Van der Goes 1987, pp.64 en Fock e.a. 2001, pp.296-297.
242. Zie over deze behangsels: Mees 1976, p.47, Donia e.a. 1999, pp.33-39 en RKDimages, kunstwerknrs 64362, 64366-64371, 64373-64376, 64392 en 68644.
243. Zie over Stolker: o.a. Benisovich 1946. Verder bevond zich voorheen in een huis aan de Boompjes in Rotterdam, naast dat van de Jonge van Ellemeet, een behangsel dat grote overeenkomsten had met het behangsel in Haringvliet 98. Voor W.O. II is dit herplaatst in Hogeweg 18 in Den Haag (zie: Mees 1976, p.48) waar het tegenwoordig niet meer aanwezig is. Het Rotterdams Historisch Museum is in het bezit van drie aan Stolker toegeschreven behangsels met parkgezichten in de trant van Isaac de Moucheron, zie RKDimages, kunstwerknrs 104478-104480.
244. Erkelens 1988, p.1; Erkelens 1993, p.9-11 en De Bruyn 1999, p.55. Met de schilderijen is ook de bijbehorende betimmering in het museum terecht gekomen. Met dank aan Chris de Bruyn, conservator van het museum, die mij foto's van het vertrek beschikbaar stelde.
245. Van Zuiden 1916 en Klomp 1960, p.57. La Fargue is verantwoordelijk voor drie van de vier behangsels, het breedste doek is van een andere hand. Zie voor het derde van La Fargue: RKDimages 103323 en voor brede stuk, ibidem, kunstwerknr 103324. In 1778 heeft Hendrik Willem Schweickhardt voor een latere bewoner enkele behangsels met kindertjes geschilderd. Deze zijn in 1934 verkocht. Zie: Sluijter 1975, p.148 en 153, afb. 6 en 7.
246. Zie hiervoor West-Braams 1980. Een aantal van de behangsels van Van Liender hangt nu - zonder betimmering - in het Paushuize te Utrecht, zie RKDimages, kunstwerknrs 4129, 4136-4138.
247. Van Eeghen 1972/3. Het is een van de weinige series waarbij alle landschappen gesigineerd zijn. Vijf met "J^b M^{er}" en één (het behangselvak bij het raam tegen de rechter dagkant) met "J^b Maurer / 1768". De doeken van de behangselvakken ter weerszijden van de schoorsteen kunnen voor de helft naar boven worden geschoven. Hierachter bevinden zich buffetten. De twee grisailles boven de deuren zijn geschilderd door Abraham van Beesten.
248. Deze vermelding vinden we bij Schmidt 1812, p.40. Reehorst is te identificeren is als David Willem Reehorst, die in 1790 Prinsengracht 843 aankocht. Zie: Harmanni 2001, p.70.
249. Zie over dit behangsel Sliggers 1985, pp.328-329. De grisaille tegen de schoorsteen is van de hand van Taco Jelgersma (1702-1795).
250. Zie over de ontdekking van de behangsels: Otter 1986.
251. Wagenaar Hummelinck 1996, p.27.
252. Zie over de indentificering van de portretten van de opdrachtgever en zijn echtgenote die in de behangsels ter weerszijden van de *porte-brisée* zijn uitgebeeld: Dudok van Heel 1997 en over Lapis: Bijleveld 1939.
253. Dat hij in Duitsland werkzaam is geweest blijkt bijvoorbeeld uit prenten die naar zijn ontwerp zijn uitgegeven bij J.G. Hertel in Augsburg. Qua compositie en uitvoering hebben deze landschappen veel verwantschap met de behangsels in kasteel Groeneveld. Vgl. Knoef 1946, p.60.
254. Zie: Ter Kuile 1964, p.99 en afb.298-290. Zonder de vermelding van de kunstenaar. Tijdens een bezoek ter plaats blijkt het doek rechts van de buffetkast te zijn gesigineerd. Zie over Reynes ook: eindnoot 237.

255. Van der Goes 1987, pp.64-65 en Lunsingh Scheurleer, Fock & Van Dissel 1986-1992, dl.VIb, pp.569-571. Zie voor uitgebreide biografische gegevens over Dirk Kuipers: Breman 1998.

256. Bakker e.a. 1989, nrs 206 en 207. Hier wordt abusievelijk het huisnummer 154 vermeld. Zie: bijlage II.42. Andriessen heeft in dit huis voor deze opdrachtgever rond 1778 een andere kamer met Hollandse landschappen geschilderd.

257. Zie over deze behangsels: o.m. Sliggers 1985, pp.330-331.

258. Zie over de herkomst van de behangsels de brief van Frederik Muller aan de gemeentearchivaris te Utrecht, S. Muller Fzn, dd. 23 december 1912 (Coll. GAU). Hierin wordt vermeld dat ze afkomstig zijn uit het huis van de heer G.J. van Vloten, het huidige pand Korte Nieuwstraat 12. Het ensemble bestond uit vier landschapsbehangsels en drie smalle behangsels met grisailles, deze werden op de veiling van 26 november 1912 geveild onder nr 4.

259. Veiling J.W. Lane, New York (Am.Art Galleries), 20 november 1924, nrs 372 A t/m F; Veiling New York (Christie's), 12 januari 1978, nrs 144-146. Twee uit deze serie werden bij Christie's in Londen achtereenvolgens op 10 december 1993 (nr 364) en op 21 oktober 1994 (nr 12) geveild.

260. Wouda Piera was een zoon van de porseleinschilder Pleun Piera aan wie, door onbekendheid met het oeuvre van zijn zoon, ten onrechte behangsels zijn toegeschreven. Zie over familie Piera: Den Blauwen 1991, p.449.

261. Zie over deze behangsels Van Eeghen 1941. Een ander voorbeeld van Cats' behangsels met Hollandse landschappen kennen we door het ontwerp dat hij in 1774 gemaakt heeft in opdracht van Arend van der Waeijen Warin voor Nieuwezijds Voorburgwal 284. Zie: Bakker e.a. 1989, nr 208.

262. De behangsels vallen onder het beheer van het ICN. Zie: Catalogus RBK 1992, nrs. R5161-5169. Ze zijn vervaardigd in opdracht van mr. Cornelis Ascanius van Sypsteyn, heer van Moermont, Renesse en Noordwelle. Nadat Zijlstraat 70-72 van 1839 tot 1890 als gerechtsgebouw in gebruik was geweest, is het pand in 1892 afgebroken voor de nieuwbouw van een postkantoor. In 1912 zijn de schilderijen door de Rijksgebouwendienst overgebracht naar het Overijssels Provinciaal Museum te Zwolle. Zie: Sliggers 1985, p.338. Nadien zijn acht van de negen naar het Markiezenhof in Bergen op Zoom gegaan (zie RKDimages, kunstwerknrs 7995-8001 en 8003). Het negende doek, met waterval, bevindt zich nu in het Rijksmuseum Twente (zie RKDimages, kunstwerknr 8002). De betimmering in het Markiezenhof bevat tevens vier "groentjes", drie rechthoekige en een ronde, die Hendrik Willem Schweickhardt in 1777 vervaardigd had voor Jan Lucas Reynst aan de Kneuterdijk te 's-Gravenhage voor het huis dat later het Van Hogendorphuis zou gaan heten en dat in de jaren twintig heeft moeten wijken voor een vestiging van de Amro-bank. Zie: Sluijter 1975, pp.151 en 186 en RKDimages, kunstwerknrs 102239 t/m 102242.

263. Catalogus Leiden 1983, nrs 305a-305e. Tot het ensemble behoren ook twee bovendeurstukken met putti die de gerstooft en de minachting van Bacchus voor de thee verbeelden (Ibidem, nrs 305f-305g). Zie ook Van der Goes 1987, p.66. Op grond van de afgebeelde moutmolen de Juffer, die 1776 gebouwd werd, moeten de behangsels in of na dat jaar worden gedateerd. De compositie van het behangsel met de hopoogst heeft veel verwantschap met een 1780 gedateerde gekleurde tekening, die op 12 november 1996, bij Sotheby's in Amsterdam onder nr 123 is geveild (aquarel, 370 x 550 mm).

264. Zie over dit memorieboek van Schweickhardt: Sluijter 1975.

265. Dumas wist deze te identificeren als de behangsels die Schweickhardt in 1776 geschilderd had voor de buitenplaats Rusthoek van Johan François van Byemont. De opdrachtgever betaalde voor dit ensemble een bedrag van f 1.400. Zie: Dumas 1996, pp.95-103 en Sluijter 1975, p.185.

266. Veiling Leiden (Coll. de weduwe mr. C. Cock, Rapenburg 48 te Leiden), Frederik Muller, 24 november 1908, nr VIII, met afbeelding van het winters landschap. Lunsingh Scheurleer, Fock & Van Dissel 1986-1992, dl.V, pp.565-566. Zie ook: Van der Goes 1997, p.66.

267. Zie: Unger 1941, p.136. Foto's van deze behangsels aanwezig bij de RDMZ.
268. Zie over deze behangsels: Staring & Van Gelder 1933; Veth 1934; Erkelens 1976, pp.194-196; Montijn 1992 en Dumas 2000/1, pp.52-56.
269. Een andere serie van fraaie serie behangsels van Jacob van Strij, die op 10 mei 2005 bij Sotheby's te Amsterdam geveild zou worden (nr 39 t/m 42), bevatte onder meer een soortgelijk havengezicht als in het Vriesendorp behangsels. Deze serie waarin verder een havengezicht, twee scènes bij een brug en heuvelachtig landschap werden verbeeld is vóór de veiling verworven door het Dordrechts Museum. Zie: Schoon 2005.
270. Zie over deze behangsels: Van Luttervelt 1947, Van Eeghen 1964/11, p.218 en RKDimages, kunstwerknrs 68344-68347. Volgens de laatstgenoemde zouden de behangsels weer naar het pand zijn teruggekeerd. De behangsels bevinden zich nu echter als loshangende wanddecoraties in verschillende ruimtes van het naastgelegen pand Herengracht 462.
271. De twee marines werden in 1935 bij kunsthandel J. Leger & Son in Londen aangeboden als zijnde gesigeneerd door P. Lofvers. Op 24 mei 1963 werden ze echter bij Christie's in Londen (nr.1 en 2) geveild als werk van Hendrik Lofvers (1739-1806). De aanvankelijk toeschrijving aan Peter Lofvers (geb. 1710) is niet geheel onmogelijk, want ook hij was als behangsel- en marineschilder werkzaam. In 1743 adverteerde Peter in de Groningse Courant als maker van allersort kamerbehangsels etc. Hij moet vóór 19 juni 1788 zijn overleden. Scheen 1969-1970, p.320. Foto's van het interieur in Noorderhaven 34 aanwezig bij de RDMZ. Zie over de behangsels ook: Winderdijk 1995, pp.36-37 en De Haan 2005/2.
272. Zie hierover: Bosma 1985/1, pp.24-26 en Koldewey & Spruit 1991.
273. Zie over de geschilderde behangsels van Van Driest: Gerlagh & Koolhaas Grosfeld 1995, pp.24-48.
274. Zie over deze behangsels: Cat.tent. Amsterdam 1997, nr 19a-b.
275. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.III, p.49.
276. GAA, Arch. 5049. Wijk 59, kl.nr 44 → Buurt Y, nrs 166-167 → 679. Zie ook: Harmanni 2001, p.67.
277. Schmidt 1813, p.59.
278. Zwart-foto's van alle zes behangsels aanwezig bij het RKD, die voor huidige stukken in de Britse residentie: RKDimages, kunstwerknrs 102146-102147, 102153 en 102155. Volgens Schmidt (1813, p.59) had Barbiers een vergelijkbare serie van zes behangsels met boomrijke landschappen en onder meer een waterval geschilderd voor het huis van J. Muysken. Dit is naar alle waarschijnlijkheid Joan Muysken (1741-1802) die sinds 1787 eigenaar en bewoner was van Keizersgracht 632. GAA; Arch 5049; Keizersgracht klein-nr 693 → Wijk BB, nr 14 → nr 632 en GAA, Kw. 7H, fol. 378^v.
279. Catalogus Haarlem 1929, nrs 8-12 en Sliggers 1985, p.339. Het laatste doek van dit vijfdelige ensemble is in 1998-1999 gerestaureerd. Dit ernstig beschadigde doek was in het verleden nauwelijks behandeld waardoor men veel gegevens over de vervaardiging kon achterhalen. Zie hierover: Te Marvelde e.a. 1999.
280. Zie over deze behangsels: Tulleners 1988, pp.23-27 en RKDimages, kunstwerknrs 103870-103873, 103875-103879 en 103881 (voorkamer) en kunstwerknrs 103882-103885, 103887-103888 en 103891-103894 (binnenkamer).
281. Zie over deze prentserie: Buijnsters-Smets 1979-1980 en voor de behangsels RKDimages, kunstwerknrs 103896 t/m 103903.
282. Zie voor deze behangsels de foto's bij het RKD. Deze zijn afkomstig uit het archief van veilinghuis Frederik Muller en Co.

283. Zie over deze behangsels: Rogge 1992, pp.25-28.

284. Gezichten op negentiende-eeuwse parken zien we bijvoorbeeld ook in de twee behangselensembles, die van de vrijwel onbekende Hendrik van Barneveldt (ca.1759-1833) bewaard zijn gebleven. In Voorstraat 25 te Kockengen bevindt zich een 1802 gedateerd ensemble waarvan twee behangsels parkgezichten verbeelden (RKDimages, kunstwerknrs 101793-101794 en 101997-101805), terwijl de behangsels uit 1804 in de Voorstraat 7 in Ameide geheel aan de parklandschappen gewijd zijn (RKDimages, kunstwerknrs 101771-101777). Zie voor het laatste huis: Van Groningen 1992, pp. 308-309, afb.421. De behangsels in Kockengen zijn in 1998 gerestaureerd door de studenten van het Stichting Restauratie Atelier Limburg. Zie hierover: Friedrichs & Geldhof 1999 en Geldhof 2000.

285. De overige behangsels die met een grote of redelijk grote zekerheid aan de Hoornse behangselfabriek zijn toe te schrijven, bevinden zich in Noord-Holland onder meer in Lagedijk 104 te Zaadijk (ca. 1806) en Noorderhoofdstraat 26 te Krommenie (ca.1825). Zie: Bosma 1985/1, resp. pp.27-31 en pp.34-37 en RKDimages, resp de kunstwerknrs 4258, 4262, 4264, 4266, 4267, 4269, 101897, 101899, 101903, 101910-101913 (= Zaadijk) en 72041, 72043-72045 en 72047 (= Krommenie). In Oost-Friesland zijn in de Mühlenstraße 31 te Leer (1810) en in de Schrahörnstraße 41 te Westgroßefehn (ca. 1834/35) nog behangsels uit Hoorn bewaard gebleven. Zie: Bosma 1985/2. In Noordeinde 5 te Delft bevonden zich vroeger behangsels waarin hetzelfde gezicht op Hoorn is uitgebeeld als in het weeshuis in Purmerend waardoor deze Delftse behangsels met grote zekerheid aan deze fabriek kunnen worden toegeschreven. Foto's van deze behangsels, die vóór 1928 uit pand zijn verdwenen, worden bewaard in het Gemeentearchief van Delft.

286. Zie: bijlage VII.

287. Zie over de Marktstraat: Jonker e.a. 1997 en De Haan 2005/1, p.437-438, afb.243 en over de behangsels in het Groninger Museum: Verslag 1897, p.9, nr 28. Zonder melding van de naam van de datering of naam van de kunstenaar. In 1912 werden de schilderijen in de Gids door het Museum van Oudheden omschreven als werk van Wieringa en gedateerd 1782 (zie Gids 1912, Zaal XIII). Deze datering is onmogelijk aangezien de behangsels invloed van Andriessen vertonen en Wieringa pas in 1790 naar Groningen terugkeerde. Zie voor de laatstgenoemde serie ook: De Haan 2005/1, p.438.

288. De heer Stadnitski was vermoedelijk Pieter Stadnitski (1735-1796) die vanaf 1791 op Keizersgracht 213 woonde. GAA, Arch 5049. Keizersgracht klein-nr 284 → Buurt LL, nr 209 → 213 en Kwijtscheldingsakte O/7, fol.52. Zie ook: Nederlandse Leeuw, 1912, klm.215-216. De behangsels voor de heer Saportas bevonden zich naar alle waarschijnlijkheid in Oudezijds Voorburgwal 239, dat sinds 1789 bewoond werd door Portugees-Joodse koopman David Saportas (overl. 1815) en daarna door diens zoon Abraham Jacob Saportas. Zie: Van Eeghen 1967/1, p.26 e.v. en bijlage II.62.

289. De Booy 1978, p.315.

290. GAA; Kw. C7, fol.275^v en Arch. 5049, Kattenburgerplein klein-nr 16 → Wijk T, nr 539 → 11. Zie ook: Harmanni 2001, pp.70-72.

291. Zie over deze twee landschappen: Cat.tent. Amsterdam 1997, nr 23a-b.

292. Zie over het huis van Brentano: Bionda 1986 en over de activiteiten in het Barnaart huis: Van Swigchem 1965, pp.117-118 en 244 en zie over dit huis ook: Bakker 1991 en Van Swigchem 2002.

293. Zie: Catalogus Dordrechts Museum 1985, nr 84; Cat.tent. Amsterdam 1997, nr 18 en Dumas 2000/1, pp.50-52. Het ensemble bestaat nu uit zeven delen omdat één van doeken in tweeën is gesneden. Vijf doeken zijn voorzien van een signatuur. In een ensemble dat zich vroeger bevond in het huis Bleyenbergh, Wijnstraat 121 te Dordrecht en dat nu over diverse collectie verspreid is geraakt, was sprake van eenzelfde mix van Hollandse en italianiserende landschappen. Voor de overzichtstentoonstelling over de gebroeders Van Strij is het grootste deel van het ensemble weer tijdelijk bijeengebracht in een reconstructie van de oorspronkelijke kamer. Zie hierover: Dumas 2000/1, pp.57-62 en Dumas 2000/3.

294. Veiling Zürich (Sotheby's), 5 juni 1996, nr 187. Het ensemble is kort voor de bombardementen op Embden in de laatste maanden van de oorlog uit het oorspronkelijke huis verwijderd. Het is toen overgebracht naar een buitenhuis in de voormalige D.D.R. Het keert nu weer naar Embden terug bij een familie die tijdens W.O.II een soortgelijk behangsel heeft verloren (vriendelijke mededeling Klaus Klinkenberg te Weener). Het breedste behangseldoek van deze serie (200 x 495 cm) is rechtstreeks ontleend aan tekening nr 105 in het Westfries Museum in Hoorn, terwijl de ophaalbrug in één van de andere landschappen op exact dezelfde wijze is uitgebeeld in één van de drie behangseldoeken in hetzelfde museum. Zie: Saaltink 1983.

295. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.27.

296. Hoogenboom 1993, pp.45-46.

297. Zoals nog in de publicaties: Hoogenboom 1993, p.46 (noot 114), Cat.tent. Haarlem 1995, nr 54 en Cat.tent. Amsterdam 1997, p.362.

298. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.12.

299. Immerzeel 1842-1853, dl.I, p.8. Vervolgens als zodanig vermeld bij Thieme/Becker 1907-1950, dl.I, p.485, Scheen 1969-1970, dl.I, p.21 en ook nog in Saur 1992-, dl.3, p.675.

300. Handschrift 1818.

301. Zo liet de behangselmaker Johannes Remmers in 1766 een advertentie in Amsterdamse Courant plaatsen waarin hij aankondigde behoefte te hebben aan "een meester om na de eerste smaak, moderne gekleede beelden te kunnen schilderen en een dito voor ornamenten, speelinstrumenten, fruiten en bloemen etc". Zie: Dudok van Heel 1972/1, p.107.

302. Zie ook: Koldewey 1991, p.30 en Zantkuijl 1993, p.495.

303. Zie: Zantkuijl 1993, p.495.

304. Ams.C. 31 mei 1714 (SvL). Deze advertentie was niet van Bernard Seignette, zoals door Zantkuijl (1993, p.495) en Koldewey (1991, p.31) wordt beweerd, maar ook van Benjamin Seignette. Deze vergissing berust vermoedelijk op een foutieve vermelding in Oldewelt 1942, p.5.

Indien niet naar de literatuur wordt verwezen, zijn de advertenties ontleend aan de aantekeningen die mevrouw Schipper-Van Lottum gemaakt heeft uit de Amsterdamse Courant. Kopieën hiervan bevinden zich bij het Kunsthistorisch Instituut in Leiden. Wanneer de advertenties aan deze aantekeningen zijn ontleend wordt dit vermeld met de afkorting SvL.

305. Ams.C., 7 mei 1729 (SvL).

306. Van Zuiden 1941, p.94.

307. Van Eeghen 1953, p.172. Zie ook: Koldewey 1991, p.31.

308. Ams.C., 14-10-1727 (SvL). Zie ook: Koldewey 1991, p.31.

309. Te Lintum 1900, p.53.

310. Van Zuiden 1928, p.282.

311. Dumas 2004, p.152 en Zantkuijl 1993, p.494.

312. Zie Hoofdstuk 2A.

313. Thornton 1990, pp.156-157 (Plate IX).
314. Zie voor de behangsels in Arnhem: Schulte 1994 en in Rijnhuizen: Olde Meierink e.a. 1995, p.394 en afb.71, Kolman e.a. 1996, p.175 en RKDimages, kunstwerknrs 55502, 55504-55505, 55507, 55510, 55512 en 55516.
315. Zie hierover: Oldewelt 1942, p.6; Koldewey 1991, pp.30-31 en Fock e.a. 2001, p.231
316. Ams.C., 30-7-1739 (SvL).
317. Ams.C., 14-1-1734 en 29-5-1736 (SvL).
318. Van Gool 1750-1751, dl.I, pp.358-359.
319. Ibidem, dl.II, pp.258-259.
320. Ams.C: 4 mei 1751 en 8 juni 1751 (Bouman); 27 februari 1749 (Ter Naarden); 13 mei 1758 (A. Remmers); 30 juni en 13 mei 1739 (Jac. Remmers); 8 september 1739, 13 mei 1758 en 26 mei 1762 (Joh. Remmers); 23 juli 1746 en 29 oktober 1748 (Schagtsiek); 9 september 1751 (Smithals); 12 augustus 1760 (Van Egmond) (SvL).
321. Zie over deze goudleermakers en leveranciers: Koldewey 1998, pp.122-123, 126-128 en 136.
322. Ams.C., 8 september 1739 (SvL).
323. Ams.C., 4 januari 1744 (SvL).
324. Zie: noot 300.
325. GAA, Arch 5061, inv.nr 700, nr 3.
326. Zie ook: Oldewelt 1942, pp.5-7 en Zantkuijl 1993, pp.495-496.
327. Ams.C.: 4 januari 1744, 2 november 1745, 4 mei 1752 en 30 juni 1757 (SvL).
328. Dudok van Heel 1972/2, pp.162-163. De laatst bekende opdracht betreft de reeds eerder genoemde ontwerptekening uit 1774 voor Pieter van Wijler voor Keizersgracht 152 (zie: hoofdstuk 2A, noot 256).
329. Op 1 oktober 1918 werd bijvoorbeeld bij Roos in Amsterdam (nr 109) een serie van vijf landschaps-behangsels en tussenstuk met bloemstilleven aangeboden als zijnde van de hand van Pieter Barbiers. In de catalogustekst wordt echter niet vermeld dat het werk is gesigneerd.
330. Dudok van Heel 1972/1, pp.108-109.
331. Zie over Wybrand Hendriks: Cat.tent. Haarlem 1972, pp.7-13.
332. Wat betreft Hendriks' decoratieve schilderijen zijn alleen enkele schoorsteenstukken bekend. Zie: Cat.tent. Haarlem 1972, nrs 19, 23 en 24. In de Sociëteit "Trou moet blijcken" te Haarlem (Grote Houtstraat 1798) bevindt zich een 1798 gedateerd en gesigneerde grisaille als bovendeurstuk verbeeldende een verwijzing naar Bacchus (eigen waarneming).
333. Gerlagh & Koolhaas 1995, pp.18-19.
334. Sliggers 1985, p.338.
335. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.III, p.36 en Gerlagh & Koolhaas 1995, pp.22-23.

336. Dudok van Heel 1972/2, pp.161-162.
337. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.III. p.257.
338. Zie over Vincent van der Vinne: Sliggers 1984 en Sliggers 1985, pp.337-338.
339. Wassenbergh 1935, pp.169-170 en Scheen 1969-1970, p.267. Zie over de behangsels van Rosenberg: Prins-Schimmel 1981, pp.39-40 en Stenvert e.a. 2000, p.136 en diens korte activiteiten voor de behangselfabriek in Hoorn: De Loos-Haaxman 1961, pp.153-154 en Koldewey & Spruijt 1991, p.44.
340. Nagtglas 1893, dl.II, p.236 en Scheen 1969-1970, dl.I, p.358.
341. Nagtglas 1893, dl.II, p.390 en Scheen 1969-1970, dl.II, p.172.
342. Tenzij anders vermeld zijn de gegevens over deze fabriek ontleend aan Dudok van Heel 1974/2, pp.24-34.
343. Dudok van Heel 1972/2.
344. Uit de notariële contracten komen onder meer de volgende namen naar voren: Rutger Camerling (1737-?), Noël Challe (?-?), Jacobus Coersel (1704-1784), Mathijs Coster (1718-1777), Gabriël Doorns (ca. 1738-?), Jacques Fardon (ca.1714-1764), Alexandre Fardon (1721-1777), Harmanus van Lent (1738-1810), Jan Ligtenburg (1746-1791), Hendrik Mooy (1737-1801), Jean François Peluche (?-?), Philip Peter Peiffer (?-?) en Louis Reij (?-?). Zie: Dudok van Heel 1972/2.
345. Zoals: Antonie van de Bosch (1763-1838), Hendrik Willem Caspari (1770-1829), Geerlig Grijpmoed (1760-1788), Pieter van Loo (1735-1784), Johannes Hermanus van Loon (ca.1733-1786), Jan Evert Morel (1769-1808) en Johan Christoffel Schultz (1749-1812).
346. Ams.C. 30 december 1755 (SvL).
347. Ams.C., 20 oktober 1772 (SvL).
348. Van der Borch van Verwolde 1975, p.36; Bierens de Haan 1996, pp. 4, 7-8; Bierens de Haan & Jas 2000, pp.96-97 en Van Burkom e.a. 2001, pp.136-138.
349. Veiling Amsterdam (Frederik Muller) 6 november 1912, nr 6. Het betreffen twee doeken van 269 x 291 cm met getoogde bovenzijde. Verder zijn er enkele tekeningen van zijn hand zijn te vinden in het RPK en in het museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam.
350. Zie over de familie Remmers: Dudok van Heel 1972/1 en Dudok van Heel 1974/2, pp.18-23.
351. Koldewey 1998, p.122. Geleverd in 1750 waarvoor *f* 72 werd betaald à *f* 1 per el.
352. Fraipont-de Franquen 2001, pp.176-180. De afmetingen van de huidige behangsels in het boudoir zijn namelijk afwijkend van de ellen die in de rekeningen genoemd worden. De wijze waarop deze behangsels in het vertrek zijn toegepast, maakt het twijfelachtig of ze werkelijk voor deze ruimte gemaakt zijn. De lambrisering is veel lager dan gebruikelijk en de smalle stroken met landschappen ter weerszijden van de deuren van nog geen 10 cm. breed lijken geen achttiende-eeuwse toepassing. Voorts vertonen de behangsels veel verwantschap met het werk van de ter plaatse werkzame kunstenaar Mauritius-Heinrich Loder (1728-1793). Wat betreft andere leveranties in Nederland is bekend dat zoon Johannes jr. in 1788 onder meer behangsels heeft geleverd voor de regentkamer van het R.C. Maagdenhuis. Zie: Meischke 1980/2, p.125.
353. Hendrik Remmers leverde in 1729 onder meer verschillende kamerbehangsels voor Beeckenstein bij Velsen. Bierens de Haan 1994, pp.111 en 264 (n.250).

354. Dudok van Heel 1974/2, p.21.
355. Zie: bijlage II.9.
356. De belangrijkste algemene publicaties over deze behangselfabriek zijn: De Loos-Haaxman 1961 en Koldewey & Spruit 1991.
357. Zie over Schreuder i.h.b.: Laurentius e.a. 1980, pp.114-116.
358. Zie: Harmanni 1996. De sierrand bovenin het behangsel, heeft vrijwel hetzelfde patroon als een behangrand die in de jaren 1805-1810 door een onbekende Franse firma werd geproduceerd. Zie: Nouvel 1981, nr 447.
359. Simis 1829-1835. Zie ook de bewerking van deze publicatie: Janse 1992.
360. Simis 1829-1835, dl.I, pp.158-159.
361. Horizontale banen treft men bijvoorbeeld aan bij de behangsels van onbekende hand in het Martenahuis (Voorstraat 35) te Franeker (Eigen waarneming voorjaar 1999).
362. Dudok van Heel 1972/2, p.151.
363. Zie voor de praktijk en materiaalgebruik bij geschilderde behangsels ook: Te Marvelde 1999, pp.7-10.
364. Simis 1829-1835, dl.I, pp.159-160.
365. Ibidem, dl.II, p.20.
366. Vriendelijke mededeling van de restaurator Bert Jonker te Zwolle.
367. Sluijter 1975, p.149.
368. Vuilleumier 1985, p.38.
369. Ams.C., 17 februari 1724 (SvL).
370. Van Nierop 1931, pp.124-125 (n.3).
371. Ams.C., 6 december 1729 (SvL).
372. Ams.C., 16 maart 1741 (SvL).
373. Bijvoorbeeld Ams.C.: 4 juli 1739, 8 september 1739 (zie ook: Van Nierop 1931, p.125, n.3), 21 mei 1744, 15 september 1746, 12 juni 1749, 30 april 1750 en 29 augustus 1754 (SvL).
374. Ams.C., 28 september 1754 (SvL).
375. Ams.C., 9 oktober 1742 (SvL).
376. Zie: noot 314.
377. Ams.C., 12 augustus 1760 (SvL).
378. Zie bijvoorbeeld: Ams.C: 20 december 1755 (Troost van Groenendoelen) en 13 mei 1758 (zowel Assuerus Remmers als Johannes Remmers).

379. Zie over deze aantekenboekjes: De Roever 1888.
380. Zie hierover: Sluijter 1975.
381. Zie ook: Van Eeghen 1953, p.172.
382. Zie: Van Eeghen 1963 en Van Eeghen 1983/3, p.365.
383. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.142.
384. Ams.C., 26-5-1761 (SvL).
385. Van Gelder 1916.
386. Ams.C., 15 september 1761 (SvL). Hij was toen gevestigd op de Reguliersgracht bij de Prinsengracht. Op 21 november 1950 werd bij Mensing in Amsterdam (No.408) een serie van zeven Italianiserende landschapsbehangsels geveild voorzien van klassieke bouwwerken en figuren in moderne kledij. Dezelfde serie verscheen wederom op de veiling New York (Christie's), 15 januari 1988 (Nr. 58) abusievelijk vermeld als zijnde gesigineerd door J.C. Jacobi. Hij liet zich op 9 december 1758 inschrijven in het meesterboek van Amsterdamse Sint Lucasgilde. (GAA, Arch 366, inv.nr 1405). Uit zijn inschrijving bij Stadstekenacademie op 8 oktober 1766, bleek op 14 maart 1741 geboren in Westerakkrum. In 1784 bedankte hij als lid (GAA, 265, inv.nr 43A). In het Luthers verpleeghuis Wittenberg te Amsterdam (Nieuwe Keizersgracht 570) zijn zowel in de regenten- als regentessenkamer twee bovendeurstukken van Jacobi uit 1773 bewaard gebleven (Stokroos 1991, pp.38-39 en Van Vrijberge de Coningh 1977, p.45). Verder vermeldt de Voorlopige Lijst (1928, p.263) dat er in Keizersgracht 470 een 1778 gedateerd en door F.C. Jacobi gesigineerd deurstuk aanwezig was met een allegorie op de handel. Mogelijk waren de geschilderde behangsels met landelijk taferelen die zich in hetzelfde vertrekken bevonden ook van zijn hand.
387. Zie: Erkelens 1992.
388. Ams.C., 13 mei 1751 (SvL).
389. Dudok van Heel 1972/2, p.156.
390. Tussen de tekeningen van de ateliernalatenschap van Abraham, die nog steeds in bezit is van zijn nazaten, bevinden zich bijvoorbeeld ontwerpen voor stoelen en penanttafels. Zie over deze ateliernalatenschap: Dumas 2000/2.
391. Hoogenboom 1993, p.101.
392. Van Eijnden & Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.255 (n.2).
393. Aldrian 1952, p.18.
394. Zie over Gareminj: De Keyer 1930-1931 en over Van Reijsschoot o.m. Fredericq-Lilar 1992. Zie over de behangsels in West-Vlaanderen in het algemeen: Mertens 1994.
395. Zie over Nothnagel en ander behangselwerkplaatsen in Frankfurt: Leiß 1970, pp.118-125.
396. Zie: Stengel 1958, pp.23-36.
397. Zie: Berckenhagen 1964, afb. 317-322, 326-329, 331-338 en 340.
398. Zie bijvoorbeeld: Pieske 1981.

399. Zie hierover: Aldrian 1952, i.h.b. p.24.

400. Vuilleumier-Kirschbaum 1987.

401. In Groot-Brittannië ziet men de landschapsschilderingen in interieurs slechts incidenteel toegepast. Zo is er in er een voorbeeld te vinden uit 1710 in The Painted Room van Carshalton House, Surrey, met schilderingen van een onbekende kunstenaar. Dit interieur getuigd nog van een invloed vanuit de Republiek. Zie: Cornforth 2004, p.114, afb. 142. De *Saloon* van Yester, Midlothian heeft monumentale wandschilderingen met capriccio-achtige gezichten van de hand van William Delacour. Zie: Cornforth 2004, p.247, afb.322. Hoewel op doek, geschilderd hebben de schilderingen vanwege de hoge horizon geen ruimtelijk effect op de interieurs.

Voorbeelden uit het laatste kwart achttiende eeuw zijn: de door George Barret in samenwerking met G.B. Cipriani, Sawry Gilpin en Benedetto Pastorini rond 1781 geschilderde landschappen voor de Drawing Room in Norbury Park en de door Paul Sandby in 1793 geschilderde wandschilderingen in Drakelow Hall, nu in het Victoria & Albert Museum in Londen. Voor de laatste twee geldt dat het geen behangsels zijn maar muurschilderingen. Zie: Croft-Murray 1970, dl.II, p.168 + afb. 117 en p.274 + afb. 118. Dezelfde situatie deed zich voor in Frankrijk; de eetkamer die de beroemde danseres M^{lle} Guimard in haar Parijse hôtel omstreeks 1771 had laten beschilderen met treillage en boslandschappen waarin onder meer Mars en Venus rondartelden, zal meer tot een bijzonderheid hebben behoord. Op de tekening die van dit interieur bewaard is gebleven loopt de schildering zonder onderbreking over in het plafond waardoor het waarschijnlijker lijkt dat deze ook op pleister is geschilderd. Thornton 1985, p.166, afb.207.

Een uiterst curieuze en excentrieke vorm van landschapsschilderingen in een interieur is te vinden in het park van Chateau de Chantilly. Het betreft een tot eetkamer ingerichte "hut" in de Hameau. De wanden van deze ovale eetkamer zijn beschilderd met een boslandschap dat zelfs over de gesloten luiken voor de ramen doorliep. In deze in 1775 officieel geopende Hameau kon de Prince de Condé zijn intieme vrienden uitnodigen voor de lunch. Zie: De Broglie 1950 en Babelon 1999, pp.142-148.

In het voormalig koninklijk paleis van Queluz in Portugal zijn in de "Sala de Colcelho" landschappen met antieke ruïnes te vinden die wel op doek zijn geschilderd. Ze zijn van de hand van Giovanni Berardi en geïnspireerd op de gravures die F.T. Charpentier heeft gemaakt naar capriccio's van Giovanni Paolo Pannini. Dergelijke schilderingen zijn in Zuid-Europa als een unicum te beschouwen. Gezien het gegeven dat de horizon in de landschappen verschillend van hoogte is en er boven de deuren ook landschappen zijn toegepast, was men hier niet bekend met het fenomeen van de Hollandse geschilderde behangsels. Zie: Ferro 1998, pp.89 en 92-93.

3. Jurriaan Andriessen als behangsel- en decoratieschilder

1) Landschapsbehangsels en behangsels met historieonderwerpen

Bij de naam Jurriaan Andriessen dacht men tot voor kort in de eerste plaats aan klassiek arcadische landschappen. Wanneer men alleen naar Andriessens behangsels kijkt die op locatie en in musea bewaard zijn gebleven of die bekend zijn via de kunsthandel, dan zou inderdaad de indruk gewekt kunnen worden dat deze het merendeel van zijn oeuvre beslaan. Er zijn slechts zeven geschilderde ensembles, of delen daarvan, met inheemse landschappen (D8, D11, D12, D22, D32, D34 en D36) en twee met italianiserende landschappen (D2, D14) van hem bekend, terwijl er van de klassiek arcadische landschappen maar liefst vijftien verschillende voorbeelden zijn aan te wijzen (D4, D5, D6, D9, D10, D13, D15, D23, D24, D27, D28, D28, D31, D38 en D39). Wanneer men echter deze gegevens combineert met de getekende ontwerpen krijgt men een ander beeld. Dan blijken de klassiek arcadische landschappen met 35 verschillende series en losse stukken weliswaar ruim vertegenwoordigd, maar absoluut niet in de meerderheid te zijn. Alleen al bij de inheemse landschappen telt men 38 verschillende opdrachten, terwijl daar nog dertien stuks italianiserende landschappen bijkomen. De laatste twee typen landschappen, waarin de figuren gekleed zijn in 'moderne' kleding, zijn in Andriessens oeuvre dus in de meerderheid.

Klassiek arcadische landschappen

De zaal die Andriessen in 1770 voor Huis te Manpad bij Heemstede heeft beschilderd, is zijn vroegst bekende gedateerde opdracht met klassiek arcadische landschappen (D4). De zes doeken laten zien, dat de toen 28-jarige Andriessen een dergelijke grote opdracht zonder problemen aankon en dat hij zijn arcadische landschappen tot een volwassen stijl had ontwikkeld. De wijze waarop de boomgroepen, bouwwerken, ruïnes en de stoffage in de heuvelachtige landschappen zijn geplaatst, getuigt van een gevarieerde en afgewogen compositie. Nu eens zijn bomen en gebouwen in de hoeken van de voorstelling geplaatst, dan weer wordt onze blik in het midden tegengehouden door een boom of een beeldhouwwerk. Soms stuit de blik halverwege de diepte op een heuvel, maar in de meeste landschappen worden doorkijkjes in de diepte gegeven. De dieptewerking wordt niet alleen versterkt door de coulissen in de vorm van heuvels maar ook door de sterke licht-donker contrasten.

Als zeer toepasselijk voor een buitenplaats als Huis te Manpad staan de landschappen in het teken van de verheerlijking van het landleven in Arcadië. Door het grafmonument met inscriptie over de verliefde herder Damon in het behangsel rechts van de schoorsteen (D4h) komt het pastorale thema duidelijk naar voren. Directe verwijzingen naar het buitenleven zijn te vinden in de twee behangsels ter weerszijden van de ingang tegenover de ramen. Het linker doek (D4d) verwijst naar de jacht. We zien hier in het midden op de voorgrond een jageres met speer. Op een zonovergoten plek op de achtergrond is men aan het offeren bij een beeld van de godin Diana. Het rechter landschap (D4f) bevat een sculptuur op een sokkel die Pluto's ontvoering van Proserpina verbeeldt. Proserpina's verdwijning naar de onderwereld en haar jaarlijkse terugkeer naar de aarde, staan voor de cyclus van de seizoenen. Haar moeder Ceres, de godin van de landbouw en de zomer, vinden we in de grisaille van het tussenstuk (D4b). Hoewel we bij deze landschappen te maken hebben met verwijzingen naar het buitenleven is er geen sprake van een eenduidig iconografisch programma.

De arcadische landschappen, die Andriessen een jaar later in 1771 in opdracht van Jacob van Ghesel jr. voor de zaal van Herengracht 524 (D6) schilderde, bestaan overwegend uit bosgezichten. Dit wordt versterkt door het ontbreken van noemenswaardige

architectuurelementen. De boomgroepen zijn hier veel zwaarder neergezet dan in Huis te Manpad. De vakken in de tegenover elkaar liggende zijwanden zijn geheel gevuld met bosgezichten. De achterwand wordt in het middenvak (D6e) opengebroken door een vergezicht over een rivier. Hierdoor vormt het de picturale pendant van de vensters in de tegenoverliggende wand. In het vak links van de schoorsteen (D6a) wordt met de dansende en musicerende figuren een soort bacchanaal verbeeld, terwijl in het andere vak rechts van de schoorsteen (D6b) twee vrouwenfiguren zich te ruste leggen na een jachtpartij. In het smalle middenvak van de wand tegenover de schoorsteen (D6i) is een priester in gezelschap van enkele andere figuren bezig een offer te brengen bij een tempel die gewijd is aan Ceres. In de vakken ter weerszijden van dit middenstuk (D6h en D6j) gebeurt weinig substantieels. Mede door de dansende, musicerende en overwegend verpozende figuren is de sfeer van het verheerlijkte Arcadië hier nog sterker aanwezig dan in Huis te Manpad. Er is evenmin sprake van een eenduidig iconografisch programma, de landschappen zijn bedoeld als aangenaam decor voor de feesten en ontvangsten die in dit vertrek plaatsvonden.

De boslandschappen in Herengracht 524 vertonen een ronduit Noord-Europese vegetatie. Andriessen was niet bekend met het Zuid-Europese landschap, waarop de klassiek arcadische gezichten vanouds geïnspireerd waren. Dit komt bijvoorbeeld tot uitdrukking door het gebruik van een typisch Hollandse boom als een knotwilg op de heuvel van de tempel van Ceres. Het italianiserende karakter creëerde Andriessen door palmbomen, zonovergoten meren en soms een hoge berg op de achtergrond uit te beelden. Deze elementen zijn vooral te vinden in het linker vak in de wand tegenover de schoorsteen (D6h). Juist dit landschap heeft in grote lijnen veel overeenkomsten met de compositie van een landschapsprent door Jean François Millet (afb.D6.1). Anderzijds was het voor Andriessen geen probleem om in hetzelfde ensemble een schilderij van een Noord-Europees landschap door Jan van Kessel als voorbeeld te nemen. De compositie van dit schilderij is terug te vinden in het landschap links van de schoorsteen (D6a en afb.D6.2).

Deze twee vroege voorbeelden van Andriessens arcadische landschappen worden gekenmerkt door het gebruik van forse boomgroepen, die vooral de landschappen in Herengracht 524 een zwaar karakter geven. Er is sprake van grote contrasten tussen licht en donker. Door de heuveltjes, die als coulissen werken, en door het loof van de bomen donker weer te geven, worden de zonovergoten scènes op de achtergrond nog meer opgelicht. Dit effect is het beste te ervaren wanneer men, zonder gebruik te maken van kunstlicht, het zonlicht dat via de ramen binnenkomt zijn gang laat gaan.

Uit de jaren zeventig zijn nog drie series behangsels met arcadische landschappen bekend. De twee ensembles die Andriessen omstreeks 1776 geschilderd heeft voor Nieuwe Keizersgracht 88 zijn sinds de veiling hiervan in 1916 spoorloos (D9-D10 en T24). Slechts van vier behangsels van deze twee ensembles zijn foto's bewaard gebleven. Hierdoor is het moeilijk een beeld te vormen van de oorspronkelijke setting. Aangezien er maar één getekend wandontwerp van deze opdracht bewaard is gebleven (T24) kan deze evenmin behulpzaam zijn bij een reconstructie. De 1777 gedateerde behangsels, die zich tegenwoordig in het voormalig koninklijk paleis te Warschau bevinden (D13), betreffen weliswaar een gefragmenteerd ensemble maar door de vier ontwerpen in het Gemeentearchief (T32) kunnen we nog een indruk krijgen van de originele behangsels. De derde serie met arcadische landschappen is bekend via de kunsthandel (D5). Over de herkomst is niets bekend. Ze zijn niet met de getekende ontwerpen in verband te brengen. Hoewel ze vermoedelijk versneden zijn tot deze smalle formaten, kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat ze zeer bosrijk zijn met smalle doorkijkjes in de diepte. Mede door de wijze waarop de stoffage in de landschappen is geplaatst vertonen ze in opzet veel verwantschap met de andere arcadische landschappen uit de jaren zeventig van de achttiende eeuw. Voor overige voorbeelden van arcadische landschappen uit dit decennium zijn we aangewezen op de getekende ontwerpen.

Van de opdracht voor Gerrit Versteegh in Singel 316 resteren slechts drie ontwerpen voor behangselvakken (T15). In vergelijking tot de zaalstukken in Herengracht 524 (D6) zijn ze iets minder zwaar bebost en zijn er meer klassieke bouwwerken uitgebeeld. Wat dit betreft staan ze dicht bij zaalstukken in Huis te Manpad. Een van de landschappen (T15c) herhaalt zelfs in grote lijnen in spiegelbeeld het vak links van de schoorsteen in huis te Manpad, zoals de conische obelisk in combinatie met palmbomen en de zeilmast op de achtergrond (D4g). De figuren zijn bij Versteegh veel nadrukkelijker aanwezig. Ze zijn vooral bezig met dansen en musiceren. Op grond van slechts drie landschappen is het moeilijk te zeggen of alle behangsels, die zich eertijds in Singel 316 in de zij- en de binnenkamer bevonden, dezelfde uitbundige arcadische sfeer vertolkten. Afgaande op deze drie ontwerpen die alle bestemd waren voor één en dezelfde wand was de sfeer overeenkomstig met die van de landschappen in Warschau (D13). Een van de ontwerpen voor de laatstgenoemde serie (T32c) heeft bijvoorbeeld veel verwantschap met een van de landschappen voor Versteegh (T15a) zonder dat er sprake is van een herhaling. Over het geheel genomen is de stoffage van de figuren in de behangsels in Warschau net iets rustiger. Er wordt geen muziek gemaakt en uitbundige danspartijen ontbreken. De figuren zijn bezig met offerrituelen of verpozen zich in de natuur.

De ontwerpen voor Aernoud David van Lennep (T34) en Asschenbergh (T35a) hebben wat betreft compositie veel overeenkomsten zonder dat ze exacte kopieën van elkaar zijn. In beide ontwerpen zien we links op de voorgrond een enorme sokkel met waterspuwende leeuwenkop, die bekroond wordt door een klassieke urn, en rechts op de achtergrond, iets verscholen achter de bomen, een ronde tempel. Ook het ontwerp voor Hendrik Hooft Daniëlsz. (T33) kan men, zij het in iets mindere mate, bij deze groep indelen. Opvallend is dat alle drie ontwerpen - bij Asschenbergh is dit niet geheel zeker maar wel aannemelijk - rond 1778 zijn vervaardigd. De overeenkomsten in compositie zullen nog meer bepaald zijn door het rechthoekige formaat van de uit te voeren behangsels en hun plaatsing in het vertrek. Bij Hooft is bekend dat het om een achterwand gaat. Gezien de overeenkomstige lichtval in de andere twee ontwerpen zullen deze vermoedelijk eenzelfde bestemming hebben gehad. Dat in alle drie ontwerpen juist een sokkel links in het landschap werd geplaatst, is niet toevallig; in alle drie de tekeningen is hier met stippellijnen een verborgen deur aangegeven. De contouren van de sokkels maskeren de doorsnijdingen in het behangsel.

Als men naar de wandontwerpen voor Alberti (T36) kijkt die eveneens dateren van omstreeks 1778, zou men de indruk kunnen krijgen dat de arcadische landschappen luchtiger en de bomen minder fors worden. Het luchtiger of beter gezegd soberder karakter van deze landschappen is eerder te verklaren door de schetsmatige tekenstrant van de ontwerpen. Zij betreffen vermoedelijk een tussenfase in het ontwerpproces. Er bestaat namelijk een losstaand ontwerp voor een behangselvak (T37), dat gezien de overeenkomsten in compositie met het rechter landschap in het ontwerp voor de schoorsteenwand (T36c), bestemd moet zijn geweest voor dezelfde opdrachtgever. Op dit ontwerp zijn dezelfde onderdelen veel fors weergegeven. Wel zien we bij Alberti voor het eerst in de arcadische landschappen een belangrijke plaats ingeruimd voor riviergezichten. Hiervan is vooral sprake in de ontwerpen voor de tegenover elkaar liggende zijwanden. (T36a en T36c). De compositie is echter nog in sterke mate geïnspireerd op de idealiserende landschapstijl die in de late zeventiende eeuw vanuit Rome internationaal populair was geworden. Vooral de wijze waarop Andriessen de klassieke gebouwen in de verte aan de oever van de rivieren heeft weergegeven, roept herinneringen op aan het werk van bijvoorbeeld Millet.

Een ruime aandacht voor riviergezichten zien we ook in de drie wandontwerpen voor de zaal bij Schröder (T45). Deze zouden we gezien de aankoop van Keizersgracht 458 in november 1778 in principe in dezelfde tijd kunnen dateren als de ontwerpen voor Alberti. De compositie en tekenstijl in de ontwerpen voor Schröder verschillen echter zozeer met die van de ontwerpen voor Alberti, dat ze op z'n minst een paar jaar na 1778 gedateerd moeten worden. De

ontwerpen voor Schröder zijn veel preciezer getekend, waardoor we deze wijdse landschappen met relatief weinig bomen, als een meer getrouwe afspiegeling kunnen zien van de uit te voeren behangsels dan bij Alberti. De compositie van de landschappen is bij Schröder veel meer op elkaar afgestemd en suggereert een doorlopend rivierlandschap. Dit panoramische effect, dat versterkt wordt omdat de landschappen geen omlijsting hebben en daardoor bedoeld waren om in de hoeken van het vertrek op elkaar aan te sluiten, zien we hier voor het eerst in Andriessens oeuvre. Met deze arcadische landschappen geeft Andriessen blijk van een ontwikkeling naar een stijl die minder leunt op de landschappen van de italianisanten. Er is voortgeborduurd op het *Landschap met terugkerende jager* door Philips Koninck (afb.T23.1 en T23.2) waarvan de compositie model heeft gestaan voor het rechter landschap van het wandontwerp tegenover de schoorsteen (T45d).

Uit de jaren tachtig is slechts één gedateerd behangsel met arcadisch landschap bewaard gebleven (D23). Er moet sterk rekening mee worden gehouden dat aan de bovenzijde van dit 1787 gedateerde behangsel een reep is weggesneden. Het oorspronkelijke landschap zal minder gedomineerd zijn geweest door bomen en bosschages dan nu het geval is. Naar alle waarschijnlijkheid is het afkomstig uit de achterzaal van Keizersgracht 741 dat in 1787 verbouwd werd door Jozua Wesseling. Het behangsel heeft namelijk wat betreft compositie veel overeenkomsten met het linker vak in het schoorsteenwandontwerp dat Andriessen voor deze opdrachtgever vervaardigde (T110d). In dit ontwerp heeft het landschap een vierkanter formaat en is meer plaats gegeven aan de uitbeelding van luchtpartijen. De andere twee wandontwerpen van deze serie (T110a en T110b) verbeelden riviergezichten. Vooral het over drie vakken doorlopende landschap in de wand tegenover de schoorsteen heeft een panoramisch karakter.

Er valt in de arcadische landschappen van de jaren tachtig een ontwikkeling te bespeuren naar een luchtiger landschap waarin zware boompartijen en bosschages minder dominant aanwezig zijn. Het worden heuvelachtige landschappen, waarin op de achtergrond nog een hoge berg te zien is en waarin her en der wat klassieke bouwwerken als tempelruïnes, triomfbogen, grafmonumenten en stenen boogbruggen zijn geplaatst. Dit zien we bijvoorbeeld bij de ontwerpen voor G.J. Muller (T81) en La Borde (T86), beide van omstreeks 1781, bij die voor Van Maurik uit 1782 (T92), bij die voor Van Eck uit 1784 (T100) en bij die voor Joseph uit 1787 (T109). Hoewel de twee ontwerpen van T96 door bergen en architectuur nog zwaar gestoffeerd zijn, ontbreken die zware boompartijen op de voorgrond. Volgens de behangsels die hier op grond van een beschrijving in de catalogus mee in verband gebracht kunnen worden dateren ze van 1783 (D19). De figuren gaan zowel in aantal als in omvang het landschap minder domineren. De sfeer van de landschappen wordt kalmer en ze krijgen meer een klassiek-idyllisch karakter.

In 2003 dook een serie van zes behangsels met arcadische landschappen op in de kunsthandel in Londen (D15). Hoewel de architectuur een redelijk aandeel heeft in de compositie zijn de landschappen toch vrij lichtig. Er kunnen twee wandontwerpen (T52) en twee andere ontwerpen (T53) met dit ensemble in verband worden gebracht. Van de wandontwerpen ontbreekt de schoorsteenwand. Door de set behangsels weten we nu de voorstellingen van dit ontbrekende ontwerp (D15a en D15b). In deze landschappen speelt de architectuur een minder belangrijke rol dan in de andere. Het landschap van D15b is zelfs zeer bosrijk en heeft daardoor enige verwantschap met die van Herengracht 524 (D6i). Alleen naar boven toe zien we meer luchten. Dit zal in de oorspronkelijke situatie nog sterker zijn geweest. Als men de compositie van D15d en D15e met de ontwerpen (T52b en T53b) vergelijkt, dan blijkt dat er aan de bovenkant van deze behangsels een reep is afgesneden. Het grafmonument met colonnade in D15d doet veel denken aan het werk van Isaac de Moucheron, in het bijzonder aan het behangsel met het graf van de dochter van Jephta in Herengracht 168 (afb.204). Het bouwwerk dat in D15e zeer prominent op de voorgrond is geplaatst, zijn we

eerder tegengekomen in één van de behangsels in Huis te Manpad (D4a). Andriessen blijft dit ook nog toepassen in de jaren negentig (zie D31b). De drie kinderen in dit behangsel bij de bokkewagen en het meisje met bloemenmand hebben in vergelijking tot de andere figuren zulke karakteristieke trekken dat men zich niet aan de indruk kan onttrekken dat hier de kinderen van de opdrachtgever zijn verbeeld. In het oeuvre van Andriessen is dit het enige voorbeeld. Helaas is door het ontbreken van een naam van de opdrachtgever niets te zeggen over de herkomst van de behangsels. In elk geval zijn ze op stilistische gronden te dateren in de jaren tachtig van de achttiende eeuw.

De arcadische landschappen worden in de loop der tijd verstillder. Een goed voorbeeld hiervan zijn de behangsels die Andriessen in 1791 geschilderd heeft voor Brouwersgracht 41 (D27). De architectuur speelt in deze landschappen een bescheiden rol. De poort in de vorm van een triomfboog (D27e) en de gedenkzuil bij een bordes met twee zuilenportico's (D27a) zijn ter zijde in het beeld geplaatst en worden gedeeltelijk doorsneden door de begrenzing van het doek. Het monument met gedenkzuil is bovendien voor een deel verscholen achter een boom. Het merendeel van de landschappen heeft een wijds uitzicht met in de verte in atmosferisch perspectief geschilderde bergen die nauwelijks begroeid zijn. De zowel in omvang als in hun bezigheden bescheiden opgestelde figuren eisen nauwelijks de aandacht op.

Een andere bewaard gebleven serie behangsels met arcadische landschappen uit de jaren negentig vertoont een geheel afwijkend karakter van die uit Brouwersgracht 41. Ze zijn afkomstig uit Herengracht 40 en dateren ook van rond 1791 (D28). Deze landschappen zijn juist wel rijkelijk gevuld met architectuur en ruïnes, die in dit geval geïnspireerd lijken op de antieke ruïnes in Rome, zoals de tempel van Vesta, de poort van Drusus en de resten van de tempel van Jupiter. Gezien de toevoegingen in potlood aan de ontwerpen voor deze behangsels (T133), heeft men pas in een later stadium besloten ruïnes in het landschap uit te beelden. Dit is wellicht ook de verklaring voor de willekeur waarmee de ruïnes in de landschappen zijn geplaatst. Hierdoor hebben de landschappen het effect gekregen van het type capriccio van Romeinse ruïnes, waarmee Gian Paolo Panini bij de achttiende-eeuwse toeristen in Italië zo'n groot succes heeft gehad. De ruïnes zelf lijken daarentegen geïnspireerd op de Veduten van Piranesi, die overigens zeer sterk door Panini beïnvloed was.¹ De hier voor Andriessen uitzonderlijke uitbeelding van Romeinse ruïnes zou het gevolg kunnen zijn van een *Grand Tour* van de opdrachtgever Tjaerd Anthony van Iddekinge, maar over een dergelijke door hem ondernomen reis is niets bekend.

Over het algemeen genomen is de architectuur die Andriessen in zijn arcadische landschappen uitbeeldde gebaseerd op fantasie. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de behangsels die rond 1792 vervaardigd zijn voor de zijkamer bij Martinus Alewijn op Herengracht 603 (D31 en T143). De portico heeft hier een enorm aandeel in de compositie van het behangsel (D31b). Aan het ontwerp kunnen we zien dat er aan drie kanten repen vanaf zijn gesneden (T143d). Ook bij het andere doek dat van de behangselserie bewaard is gebleven, kunnen we zien dat het aan de bovenzijde aanzienlijk is ingekort (D31a). Als men naar het ontwerp voor de gangwand van deze serie kijkt dan is er nog duidelijk een invloed van Isaac de Moucheron te bespeuren, hetgeen vooral tot uiting komt in de toepassing van de architectuur. In de andere doeken van het ensemble is dit veel minder het geval. De behangsels ter weerszijden van de schoorsteen (T143) waar ook D31a deel van uitmaakte zijn wat dat betreft veel rustiger en sluiten meer aan bij de behangsels uit Brouwersgracht 41 (D27 en T132).

Uit het begin van de negentiende eeuw zijn nog twee gedateerde series behangsels met arcadische landschappen bekend. Bij deze ensembles wordt duidelijk dat Andriessens attaque in 1799 invloed had op de kwaliteit van zijn werk. De compositie van de 1802 gedateerde behangsels uit Nieuwestad 150 in Leeuwarden (D38) heeft weliswaar nog niet aan kracht verloren, maar de schilderstijl is minder verfijnd, wat vooral te zien is bij de figuren. In tegenstelling tot de arcadische landschappen uit de twee afgelopen decennia zijn in deze

behangsels wel veel menselijke figuren uitgebeeld. Ze verbeelden hier de vier leeftijden van de mens. Niet eerder heeft Andriessen in zijn arcadische landschappen zo'n duidelijk te herkennen iconografisch programma toegepast. Van de 1805 gedateerde serie arcadische behangsels (D39) zijn alleen twee foto's bekend. Afgaande op deze foto's is bij de figuren dezelfde grove schilderstijl te bespeuren en zijn bijvoorbeeld de dennebomen op een zeer merkwaardige en stijve wijze uitgebeeld. Leerlingen uit het atelier, zoon Christiaan of broer Anthony, zullen zonder twijfel steeds meer van de schildersactiviteiten hebben overgenomen, hetgeen dus de kwaliteit van de behangsels deed afnemen.

De vroege arcadische landschappen van Andriessen kenmerken zich door het gebruik van volumineuze boomgroepen, die de landschappen een zwaar karakter geven. Enerzijds leunen deze landschappen nog sterk op het werk van de laatste generatie italianisanten, waarbij Andriessen zich, gezien de concrete voorbeelden die hij gebruikte, in het bijzonder liet inspireren door Millet en Meijeringh. Anderzijds ontleende hij in dezelfde tijd composities aan de schilders van het Hollandse of Noord-Europese landschap, zoals Jan van Kessel en Philips Koninck. De invloed van Isaac de Moucheron is overduidelijk aanwezig in Andriessens parkgezichten, waarvan we nog twee voorbeelden kennen in de vorm van ontwerpen (T1 en T14). In deze landschappen heeft hij motieven en compositie-elementen direct aan het werk van De Moucheron ontleend. De invloed van De Moucheron's parkgezichten is zelfs tot in de latere arcadische landschappen van Andriessen merkbaar. Wanneer hij in de jaren tachtig en negentig bijvoorbeeld een opeenstapeling van fantasie-architectuur toepast, zoals te zien is bij D15d-e, T52b en T143d, dan is de wijze van groepering nog sterk geïnspireerd op De Moucheron. Ook bij de kleinere elementen waarmee Andriessen zijn landschappen stoffeerde, zoals beeldengroepen en tuindecoraties, waterspuwende sokkels en sfinxen, is de invloed van De Moucheron niet weg te denken.

Wat betreft de verhouding van Andriessens werk tot dat van Isaac de Moucheron is het interessant even stil te staan bij de behangsels in Herengracht 475 (afb.201-203). De Moucheron schilderde hier kort na 1733 een aantal parkgezichten in opdracht van Petronella de Neufville en haar tweede echtgenoot Mattheus de Neufville. Toen de kunstverzamelaar Jan Gildemeester Jansz. het huis in 1792 verwierf, heeft Andriessen een aantal vakken aan deze zaal toegevoegd (D29). Er kwam een tussenstuk met *De Drie Gratiën* (D29a) tegenover de schoorsteen en een parkachtig landschap in de achterwand (D29c), dat geflankeerd wordt door twee zijstukken waarvan medaillons de bouwkunst en de beeldhouwkunst verbeelden (D29b en D29d). De reeds aanwezige vier zaalstukken van De Moucheron bevonden zich tegen de zijwanden. De vakken ter weerszijden van de schoorsteen (afb.201) verbeelden een doorlopend parklandschap met op de achtergrond een Neptunus-fontein en daarvoor vijverbekken, die als een cascade in elkaar overlopen. De twee vakken in de tegenoverliggende wand (afb.202-203), ter weerszijden van het tussenstuk van Andriessen, verbeelden een fantasie havengezicht met op de voorgrond een parkachtige omgeving. De zeer sterk in perspectief geschilderde paviljoenachtige bouwwerken, die de vergezichten in beide wanden min of meer symmetrisch omsluiten, geven de landschappen een grote dieptewerking.

Andriessen heeft het vermoedelijk een interessante, maar geen eenvoudige taak gevonden een landschap aan dit ensemble toe te voegen. Er bestaan vijf verschillende ontwerpversies voor dit landschap (T137), die alle weer een geheel andere voorstelling vertonen; tweemaal met een tempel (T137a-b), een paleis (T137e), een parkpaviljoen (T137d), en een vijverpartij tussen de bomen (T137c). Er is uiteindelijk gekozen, zij het in zeer gewijzigde vorm, voor een ronde tempel in een waterpartij (T137a en D29c). Het moet van het begin al hebben vastgestaan dat het symmetrische perspectief van De Moucheron niet nagevolgd zou worden, maar dat het verdwijnpunt van het perspectief links buiten het landschap zou komen te liggen. Het perspectief beweegt zich naar links, terwijl de blik van de

toeschouwer naar de grote tempel rechts in het beeld wordt getrokken. De tempel is meteen de blikvanger wanneer men het vertrek binnenkomt.

Door de tempel in een vijfverpartij te plaatsen, heeft Andriessen het landschap aan de parkachtige sfeer van de zaalstukken van De Moucheron willen aanpassen. Daarnaast heeft de tempel in zijn weergave een veel barokker karakter gekregen dan we doorgaans van Andriessen gewend zijn. Enerzijds met behoud van eigen stijl en anderzijds met respect voor de reeds aanwezige schilderijen heeft Andriessen voor een zeer bevredigde toevoeging gezorgd. Ondanks die aanpassingen van Andriessen is in dit vertrek duidelijk te zien hoe beide werken zich tot elkaar verhouden. De Moucheron heeft door middel van een krachtig perspectief de schilderijen een sterke illusionistische werking gegeven, terwijl Andriessens landschap meer voor een aangenaam decor zorgt dat een ongedwongener en minder gekunsteld karakter heeft. Hoe men in het begin van de negentiende eeuw vond dat de arcadische landschappen van De Moucheron en Andriessen zich tot elkaar verhielden, kunnen we lezen in het eerder genoemde manuscript van Izaak Schmidt. Als hij aan het eind van zijn betoog de kunstenaars van zijn tijd wil vergelijken met die van de eerste helft van de achttiende eeuw, neemt hij juist Andriessen en De Moucheron als voorbeeld. Hij zegt het volgende:

"Aangaande het landschap schilderen dat in vakken voor behangsels diend, is het waaragtig dat Izaak de Moucheron voortreffelijk in zijn zaalstukken uitmunt door rijk geordonneerde Italiaansche gebouwen, in grootsche hofgezichten en boomrijke landschappen, gestoffeerd met nimfen en herderskampen, doch naar ons oordeel is hierin, het een naar het ander, juist niet evenredig geschikt: sommige zijner stukken zijn ook in een zwartagtig somber coloriet geschildert, en de stammen zijner bomen veelal als gebeeldhouwd, en zeer gemanierd uitgebeeld. Ik stel den nog in leven zijnde kunstenaar den heer I. Andriessen tegen hem over, die niet alleen eigenaartig in het uitbeelden zijner arcadische landschappen blijft, en derzelven zonachtig, helder, en in de uitbeelding zijner bomen en derzelven stammen ongemanierd en natuurlijk voorsteld, maar ook zijn beelden, durf ik te zeggen bevalliger, eigen aartiger en over 't algemeen schoner daar in voordraagt, en die aldus zo niet voortreffelijker voor 't minst met Moucheron gelijkstaat."²

Dat Schmidt juist Andriessens behangsels als voorbeeld neemt en zich in zeer lovende woorden over diens werk uitlaat, is niet verwonderlijk. Hij was een goede vriend van Andriessen. Zoals uiteengezet in hoofdstuk 1 waren zij elkaars medeleerlingen bij Elliger en Quinkhard en hebben ze nadien nog een tijd als behangselschilders samengewerkt. Hoewel Schmidts voorkeur voor het werk van Andriessen enigszins gekleurd was door dit vriendschappelijke contact, kan men het ook tegenwoordig nog in grote lijnen met hem eens zijn. Schmidts appreciatie voor het coloriet, dat bij Andriessen volgens hem veel helderder zou zijn, heeft veel met een smaakverschuiving en verandering van schilderstijl te maken. Hetzelfde geldt voor het feit dat hij Andriessens landschappen over het geheel genomen veel minder "gemanierd" vindt dan die van De Moucheron. De bomen zijn bij De Moucheron in vergelijking tot die van Andriessen inderdaad wat stijver geschilderd en ze vertonen minder diversiteit in compositie. Andriessens bekwaamheid op het gebied van de weergave van de natuur is in het begin van zijn oeuvre al zichtbaar in de wijze waarop hij de vegetatie uitbeeldt. Deze getuigt van een eigen observatie van de natuur. Later gaat dit ook een rol spelen in de basiscompositie van de landschappen wanneer, hij zich laat inspireren op de heuvelachtige Gelderse gezichten. Het natuurlijke in Andriessens arcadische landschappen, waar Schmidt over spreekt, wordt dus niet alleen bepaald door de wijze waarop hij de vegetatie weergeeft, maar ook door de compositie die een combinatie betreft van inspiratie op voorbeelden van zeventiende-eeuwse meesters en eigen

observatie van het landschap. Hiermee heeft Andriessen de arcadische landschappen tot een eigen stijl ontwikkeld.

De stijl van de architectuurelementen die Andriessen uitbeeldde getuigt van het begin af aan van een invloed van het neoclassicisme, welke in de loop der tijd steeds groter wordt. Andriessen had veel belangstelling voor de klassieke architectuur. In 1777 kocht hij op een veiling twee exemplaren van de *Architectura* van Serlio en een verhandeling van Daret over Vitruvius.³ Ook verwierf hij op deze veiling een rijk geïllustreerd werk over de zuil van Trajanus.⁴ Het is dan ook niet toevallig dat we deze Trajanuszuil, of gelijkvormige gedenkzuilen, vanaf die tijd met enige regelmatig in de arcadische landschappen tegenkomen (T35b, T51b, T52b, T110d, T115c, T137a T137b, D27a en D28d). Andriessen kwam in 1786 in het bezit van Caspar Philips Jacobsz' en Jan Houthuysens bewerking van *De vijf colom-orden met derzelver Deuren en Poorten* van Bosboom, die in 1784 in Amsterdam was uitgegeven.⁵ Hij verdiepte zich echter niet alleen in de klassieke architectuur maar ook in de leefwijzen van de Klassieken. Zo behoorde Andriessen tot de intekenaren voor *Gewoonten der Aloude volken* door Ch. N. Cochin, dat in 1786 in een Nederlandse vertaling verscheen.⁶ In de 365 platen die dit werk bevat, worden de zeden en gewoonten van de Romeinen, Grieken en andere oude volken naar de inzichten van die tijd uitgebeeld. Directe ontlenen aan dit werk komen we in Andriessens arcadische landschappen niet tegen, maar het zal ongetwijfeld als een algemene inspiratiebron hebben gediend. Het klassieker worden van zijn landschappen in de jaren tachtig uit zich vooral in de weergave van de kleding van de figuren en de wijze waarop hij de gebouwen uitbeeldt. Vooral de detaillering van de ornamenten en beeldhouwwerken getuigt van een gedegen kennis van de klassieke architectuur. De vormgeving van de gebouwen als geheel is daarentegen meer ontsproten aan de fantasie. Hoe de architectuur in zijn landschappen steeds classicistischer wordt, is goed te zien wanneer men bijvoorbeeld behangsel D15c uit de jaren tachtig en D24 uit de jaren negentig met elkaar vergelijkt. In beide arcadische landschappen wordt een open ronde tempel verbeeld met daarin een beeld van een godin en een priester die een offer brengt. In D24, dat tegenwoordig een los behangsel betreft, is de tempel aanmerkelijk strakker vorm gegeven dan in D15c. Bij laatstgenoemde tempel zien we nog allerlei decoraties zoals gebeeldhouwde guirlandes en reliëfs tegen de balustrades.

In hoofdstuk 1 is bij de behandeling van Andriessens leerlingen ter sprake gekomen dat het drietal Dupré, Grandjean en Voogd in de jaren tachtig van de achttiende eeuw in de Republiek weer een van de eersten waren die na een onderbreking van ongeveer vijftig jaar de reis naar Italië ondernamen. Zonder twijfel zal Andriessen met zijn grote belangstelling voor de antieke cultuur hen hierin hebben gestimuleerd. Men kan zich ook afvragen in hoeverre deze onderneming van zijn leerlingen invloed heeft gehad op zijn werk. Alle drie leerlingen stuurden veel werk naar hun mecenas Dirk Versteegh, die het weer doorverkocht of opnam in zijn collectie.⁷ Wij weten niet of Andriessen direct uit Italië werk van hen heeft ontvangen, maar hij zal als goede vriend van Versteegh hun tekeningen in een vroeg stadium onder ogen hebben gekregen. Ook was Andriessen vertrouwd met de collectie van Jan Gildemeester, die redelijk veel werk van het drietal bezat.⁸ Dit hernieuwde - zij het indirecte - contact met Italië en de antieke cultuur viel dus samen met het classicistische worden van de Andriessens arcadische landschappen.

Wat betreft Andriessens plaats in de ontwikkeling van het klassiek arcadische landschap kan men zeggen dat hij hierin een vernieuwing tot stand heeft gebracht. Toen hij de draad van de arcadische landschappen oppakte, had hij een frisse afstand tot het werk van de laatste generatie italianisanten, wier landschappen uiteindelijk waren ontaard in variaties op steeds hetzelfde thema. Alleen Isaac de Moucheron had zich daaraan weten te onttrekken door de arcadische landschappen om te vormen tot parkachtige gezichten, die zich goed leenden voor de decoratieve schilderkunst. Andriessen geeft in het begin weliswaar nog blijk van enige ontlenen aan de italianisanten, maar al spoedig wist hij ten aanzien van zijn landschappen

een eigen stijl te ontwikkelen, gebaseerd op eigen observaties van het landschap, in het bijzonder van de heuvelachtige gezichten in het Gelderse, in combinatie met motieven uit het zeventiende-eeuwse Hollandse landschap. Vooral waar Andriessen veel architectuur toepast, getuigt de ordonnantie van een invloed van Isaac de Moucheron, maar Andriessens gebouwen en overige objecten worden in de loop der tijd vooral wat betreft de detaillering steeds classicistischer, wat ook geldt voor de kleding van de figuren. De bij uitstek classicistische sfeer die hij wist weer te geven in een natuurlijk ogend landschap is de kracht van zijn vernieuwing. Deze vernieuwing heeft niet tot navolging geleid. Aangezien het arcadische landschap in het laatste kwart van de achttiende eeuw zijn bestaansrecht vooral ontleende aan de behangselschilderkunst, stierf dit type landschap een zachte dood toen de geschilderde behangsels in het begin van de negentiende eeuw verdrongen werden door andere vormen van wandbekleding.

Behangsels met historieonderwerpen

Dat er van Andriessen juist relatief meer behangsels met arcadische landschappen bewaard zijn gebleven dan andere typen, zal te maken hebben met het feit dat dit type landschap altijd tot zijn beste werk wordt gerekend. Men zag in de arcadische landschappen duidelijk een relatie met de historieschilderkunst die ook nog in de tweede helft van de achttiende eeuw in theorie het hoogst stond aangeschreven.⁹ Toen het arcadische landschap aan het eind van de jaren zestig van de achttiende weer een opleving kende, was de associatie met historieschilderkunst al snel gelegd. De grootfigurige scènes keerden hiermee echter niet op het doek van de behangsels terug.

Hoewel Andriessen het figuurschilderen zeer goed beheerste en daardoor in staat was een goed historiestuk te schilderen, heeft hij dit genre nauwelijks in de geschilderde behangsels uitgebeeld. Toen hij in 1767 als zelfstandig behangselschilder begon, had het publiek geen behoefte meer aan grootfigurige historieschilderingen of landschappen met verhalende scènes. Er zijn dan ook maar twee opdrachten voor dit soort schilderijen van hem bekend. Izaak Schmidt vermeldt in 1812 dat Andriessen in de zaal van het huis van de heer Matthes enige vakken geschilderd had met verhalende taferelen uit de *Arcadia* van Jacopo Sannazaro. Hij beschrijft als voorbeeld het behangsel waarin *Ergastus ter eere van zijn moeder Maselia bij haar graf prijzen uitrijkt aan worstelaars, werpers en boogschutters etc.* Op dat moment waren ze ten behoeve van een modieuzer behangsel al uitgenomen en naar zolder verbannen.¹⁰ Naar alle waarschijnlijkheid gaat het om het huis van George Hendrik Matthes die rond 1800 op Oudezijds Voorburgwal 221 woonde. Hij behoorde tot de derde generatie van de familie die het huis sinds 1768 in bezit had. Waarschijnlijk was het zijn gelijknamige grootvader, die kort na aankoop van het huis de behangsels bij Andriessen bestelde (zie bijlage II.51). Het gaat dus om één van Andriessens vroege werken.

Volgens Schmidt zou Andriessen voor zijn arcadische landschappen vaker uit de "dichterlijke en schilderachtige beschrijvingen van *Sannazarius-Arcadia*" hebben geput. Tussen zijn bewaard gebleven behangsels en getekende ontwerpen is hiervan echter geen enkel concreet voorbeeld aan te wijzen. In zijn klassiek-arcadische landschappen worden wel verhalende scènes gesuggereerd, maar er is geen enkele scène te vinden die direct te relateren is aan de *Arcadia*. Vermoedelijk hebben Sannazaro's beschrijvingen alleen als inspiratiebron gediend.

Onder Andriessens getekende ontwerpen is slechts één serie bekend waarin duidelijk sprake is van historieonderwerpen (T119). Twee van de vier ontwerpen betreffen scènes uit de *Metamorphosen* van Ovidius: *Vertumnus en Pomona* (T119a) en *Het tot leven komen van het beeld van Pygmalion* (T119d). Een derde ontwerp verbeeldt een episode uit het leven van Hercules wanneer hij bij Omphale verblijft (T119b). Een vierde ontwerp betreft een niet nader te benoemen offerscène (T119c). Wat betreft de iconografie heeft het ensemble weinig

samenhang. Er dient wel bij opgemerkt te worden dat deze getekende behangselvakken naar alle waarschijnlijkheid uit wandontwerpen gesneden zijn en dat uit de lichtval in de voorstellingen is op te maken dat tenminste één behangselvak ontbreekt. De scènes vinden alle plaats tegen een architectonisch decor, waarin, afhankelijk van de onderwerpen, ook parkachtige elementen een rol spelen. De traditie van een architectonische achtergrond voor grootfigurige scènes dateert uit de late zeventiende-eeuw en deze werd ook nog in het begin van de achttiende eeuw door Lairesse's navolgers veelvuldig toegepast. Na het midden van de achttiende eeuw zijn dergelijke achtergronden niet meer toegepast. Hierdoor zou men deze ontwerpen van Andriessen tot een vroeg werk kunnen rekenen. De tekenstijl van de ontwerpen komt echter meer overeen met die van de jaren negentig van de achttiende eeuw. Helaas zijn geen nadere bijzonderheden over deze ontwerpen bekend; ze bevatten geen opschrift met de naam van de opdrachtgever.

Ondanks de ouderwetse achtergronden is een datering in de jaren negentig van de laatstgenoemde ontwerpen (T119) niet zo verwonderlijk. We zien in deze periode in het algemeen in Andriessens oeuvre een opleving van dit soort voorstellingen. Dit uit zich niet alleen in een aantal schilderijen, zoals de 1793 gedateerde allegorische voorstelling op de dood van Albertus Titsingh, maar vooral in zijn schetsen en tekeningen (Zie Hst. 1 en afb.42). Zo zal deze ontwikkeling ook zijn weerslag hebben gehad op de geschilderde behangsels, zij het op zeer bescheiden schaal. Dat Andriessen hierin niet geheel alleen stond, bewijzen de laat achttiende-eeuwse anonieme behangsels in Blijmarkt 16 te Zwolle waarin verhalen uit de *Gezangen van Ossian* worden verbeeld (afb.294).¹¹ Afgezien van de serie in het Fries Museum is van Andriessen nog een ontwerp voor een geschilderd behangsel met een historieonderwerp bekend. Dit is eveneens in de jaren negentig te dateren. Het betreft een fragment van een behangselontwerp, waarin de scène bij *het graf van Phaëton* wordt verbeeld (T120). Curieus is het ontwerp voor een schoorsteenwand waarvan de twee behangselvakken scènes in een ijzer- of kanonnengieterij verbeelden. Het oorlogs- of krijgsthema komt in het ontwerp ook tot uitdrukking in het schoorsteenstuk waar een beeld van Mars in een nis is weergegeven (T162). Op grond van het kleurgebruik bij de betimmering, de brede omkadering rond de behangselvakken en de ornamentatie, die in de lambriseringspanelen is weergegeven, is het te dateren in het eerste decennium van de negentiende eeuw. Vanwege het thema moet men denken aan een bestemming voor een gebouw met een militaire functie.

Ondanks Andriessens persoonlijke belangstelling voor de historieschilderkunst en de lichte opleving hiervan in zijn oeuvre vanaf de jaren negentig, bleef het merendeel van het publiek een voorkeur houden voor behangsels met landschappen of ornamentele schilderijen. Andriessens historieonderwerpen beperkten zich voornamelijk tot allegorische voorstellingen. Deze werden veelal uitgevoerd in de vorm van grisailles of camee-imitaties. Als wandvakken werden ze uitsluitend als schilderijen tussen twee landschapsbehangsels of terzijde hiervan toegepast, maar het meest zien we dit type uitgebeeld in de kleinere decoratieve schilderijen zoals bovendeur- en schoorsteenstukken. Beide typen schilderijen komen nog aan de orde.

Het italianiserende of geïdealiseerde landschap

Andriessen was niet alleen een representant van de opleving van het klassiek arcadische landschap. Hij schilderde ook Hollandse of beter gezegd inheemse landschappen. In het begin van Andriessens loopbaan kan men ze nog niet echt als Hollands typeren. Het zijn meer op het Zuid-Europese landschap geïnspireerde, dus italianiserende gezichten die rond het midden van de achttiende eeuw waren geworden tot een meer geïdealiseerd landschap. Zoals gezegd heeft Andriessen zich ook met dit type beziggehouden. Het is moeilijk een strakke scheidslijn te trekken tussen het geïdealiseerde en inheemse landschap. Het zal blijken dat de twee typen landschappen regelmatig door elkaar worden gebruikt.

Een goed voorbeeld van Andriessens geïdealiseerde landschappen zijn de ter plekke bewaard gebleven behangsels in de zaal van Keizersgracht 704 (D2). De zaal dateert van 1768 en is daarmee het vroegst bekende *in situ* bewaard gebleven ensemble van Andriessens hand. De drie behangselvakken in de wand tegenover de schoorsteen (D2f-D2h) verbeelden een doorlopend rivierlandschap voorzien van heuvels en op de achtergrond in het midden (D2g) een rotspartij. De enige architectuur in dit riviergezicht betreft het dorpje in het linker behangselvak (D2f). Deze gebouwen zijn weliswaar aan de fantasie ontleend, toch is de invloed van de Hollandse bouwkunst aanwezig. De twee smalle behangselvakken in de hoeken van de achterwand (D2a en D2e) verbeelden bergachtige landschappen, met in het linker daarvan (D2a) op achtergrond de resten van een antieke ronde tempel. De compositie van het middelste behangselvak van de achterwand (D2c) met een waterval en een boogbrug die verbonden is met de ruïne van een toren, heeft Andriessen in grote lijnen ontleend aan een landschap van Albert Meijeringh (afb.D2.1). Deze ets verbeeldt de *Frontespizio di Nerone* in een fantasielandschap. Het heuvelachtige rivierlandschap in combinatie met het gebruikte voorbeeld maakt het tot één van Andriessens weinige echt italianiserende landschappen. Het ensemble is niet meer compleet; de behangselvakken ter weerszijden van de schoorsteen zijn in de negentiende eeuw vervangen door een toen werkende meester. Of deze van de hand zijn van Johannes Stortenbeker, die het plafond in 1888 signeerde, moet nog nader onderzocht worden (afb.D2.2).

Andriessens eerstvolgende te dateren behangsels met overwegend italianiserende landschappen zijn die welke hij rond 1780 gemaakt heeft voor de zaal van kasteel Drakestein (D14). In de jaren zeventig van de twintigste eeuw zijn ze overgebracht naar Huize van Loon in Amsterdam (Keizersgracht 672). Het ensemble is evenmin compleet. Bovendien kon bij de herplaatsing de oorspronkelijke volgorde niet gehandhaafd blijven. De restaurateur heeft het ensemble aangevuld met een viertal behangsels. De zes behangsels van Andriessen verbeelden mediterrane landschappen met bergachtige kusten. Wat betreft de architectuur zijn ze onder meer voorzien van enkele verdedigingswerken (D14b en D14f), een paleisachtig bouwwerk (D14e) en een gedenkzuil (D14a). Gezien de aard van de landschappen is er weinig vegetatie uitgebeeld. Mede hierdoor is dit niet het type landschap dat men ogenblikkelijk met het werk van Andriessen associeert. Men heeft lang getwijfeld of het wel van Andriessens hand zou zijn. Bij deze aarzeling speelde ook een rol dat de behangsels ernstig beschadigd zijn geweest en onzorgvuldige restauraties hebben ondergaan. De ontwerpen die hiermee in verband staan (T43), zijn echter zonder twijfel van Andriessens hand.

De twee behangselvakken die zich ook in de huidige situatie ter weerszijden van de schoorsteen bevinden (D14a en D14b) zijn geschilderd naar twee opzetvellen die oorspronkelijk tot het ontwerp van de schoorsteenwand behoorden (T43b en T43c). De compositie van deze opzetvellen tezamen is ontleend aan Joseph Vernets schilderij *Vue des Iles de l'Archipel*, dat door René Jacques le Charpentier in prent is gebracht (afb.T43.1). Andriessen heeft in de ontwerpen alleen in de stoffage wat kleine wijzigingen aangebracht. Dat er bij het behangselvak links van de schoorsteen (D14a) zeer veel afwijkingen zijn te bespeuren ten opzichte van het ontwerp (T43b) is een gevolg van de restauratie in de jaren zeventig. De linker helft van het doek heeft men vervangen door een ander stuk van het originele ensemble hier in te passen. Het compositie-element van een fontein met roeiboort in het linker behangselvak in de wand tegenover de schoorsteen (D14d) heeft Andriessen overgenomen uit één van Vernets gezichten op Marseille (afb.D14.1). Links op de achtergrond heeft Andriessen een voor Vernet typerende rotsformatie met opening uitgebeeld. De compositie van het rechter behangselvak in de wand tegenover de schoorsteen (D14f) is niet op een van Vernets werken terug te voeren, maar het is wel duidelijk op diens werk geïnspireerd.

Een nauw aan de behangsels uit Drakestein verwante serie betreft de ontwerpset T51. Deze bestaat uit drie wandontwerpen en is dus in principe compleet. De opdrachtgever wordt echter niet vermeld. Stilistisch gezien is deze serie in dezelfde periode te dateren als de

behangsels uit Drakestein, dus in de jaren tachtig van de achttiende eeuw. Hoewel de landschappen duidelijk op het werk van Vernet geïnspireerd zijn, is nergens een directe ontlening aan te wijzen. De gezichten vertonen in sfeer, uitbeelding van de stoffage en de wijze waarop de gebouwen in beeld zijn gebracht een grote mate van homogeniteit. Het is Andriessens meest geslaagde ensemble met mediterrane havengezichten.

Wandontwerp T158c staat wat betreft de mediterrane sfeer in nauw verband met de ontwerpen voor Drakestein en ontwerpset T51. Het ontwerp behoort tot een niet meer geheel complete serie die vervaardigd is in opdracht van Eduard Gustaf Boode (T158). Gezien de biografische gegevens van deze persoon kan de opdracht pas rond 1800 verleend zijn (zie bijlage II.10). Andriessen heeft dus teruggerepen op eerder vervaardigde ontwerpen. Het linker vak van ontwerp T158c heeft wat betreft compositie veel verwantschap met het linker vak van de schoorsteenwand voor Sander (T43a). De landschappen van de tegenoverliggende wand bij Boode (T158a) vertonen meer de traditioneel italianiserende sfeer.

De overige mediterrane kustlandschappen betreffen incomplete ontwerpseries of losse ontwerpen (T42b, T56b, T60, T63 en T64). De incomplete serie T56 bestaat uit een fragment van een wandontwerp met behangselvak dat een mediterraan kustlandschap met vuurtoren verbeeldt met op de achtergrond een hoge berg (T56b). De behangselvakken van het ongeschonden ontwerp voor de schoorsteenwand bestaan daarentegen uit italianiserende gezichten (T56a). In ontwerp T42b is een aardig mediterraan kustlandschap uitgebeeld. Het opzetvel dat met dit ontwerp in verband is te brengen, bestaat echter uit een Hollands gezicht. Dit geldt ook voor het andere wandontwerp van deze serie (T42a). De resterende twee ontwerpen voor mediterrane kustlandschappen betreffen twee behangselvakken die gesneden zijn uit een wandontwerp. De ene in Bremen (T63) is voorzien van een merkwaardige vuurtoren, die meer weg heeft van een Hollandse kerktoren. Het andere ontwerp, dat bekend is uit de kunsthandel (T64), betreft een enigszins schetsmatig weergegeven heuvelachtig kustlandschap met fortificatie.

De overige Italianiserende landschappen van Andriessen hebben een meer geïdealiseerd karakter en behoren vaak tot ensembles waarin in meer of mindere mate Hollandse gezichten zijn verwerkt. Een fraai voorbeeld hiervan zijn de twee versies die Andriessen rond 1781 voor de zaal bij Jan de Groot heeft ontworpen. In de eerste versie (T79) bestaan vier van de vijf vakken uit Hollandse landschappen, terwijl dat van de achterwand (T79b) een uitgesproken italianiserend karakter heeft. De omgekeerde situatie treffen we aan bij de tweede versie (T80). De Hollandse gezichten zijn nu vervangen door italianiserende en geïdealiseerde landschappen, terwijl het enige italianiserende landschap van de eerste versie nu meer in de richting van het Hollandse landschap gaat (T80b). Een ontwerpserie voor La Borde (T85) bestaat voor een groot deel uit topografische gezichten. Het behangselvak van het derde wandontwerp verbeeldt echter een geïdealiseerd rivierlandschap met heuvels (T85a), terwijl achter de opzetvellen van het schoorsteenwandontwerp woeste berglandschappen in de trant van Saffleven zijn waar te nemen (T85c).

Andere voorbeelden van een italianiserend element in overwegend door Hollandse landschappen gedomineerde ensembles zien we in de ontwerpseries voor de weduwe Stroomberg (T146) en voor Van Staphorst (T147). Bij Stroomberg verbeeldt één van de vakken een heuvelachtig landschap met een stenen brug voorzien van twee bogen. Dit element is duidelijk geïnspireerd op Pijnacker. Bij Van Staphorst treffen we een meer Berchem-achtig tafereel aan met een kudde die door een rivier waadt. Berchem moet ook in zijn gedachten zijn geweest toen Andriessen de pastorale scène (D11e) schilderde in de overwegend door bosgezichten gedomineerde behangselserie in Herengracht 386.

De landschappen in de ontwerpen die Andriessen rond 1798 voor Gülcher heeft vervaardigd, zijn meer idealiserend dan italianiserend. De laatstgenoemde typering is alleen van toepassing op het heuvelachtige landschap van de achterwand (T157b), waarin een ruïne van

een antieke poort is uitgebeeld. In de rivier zien we echter een typisch Hollands element in de vorm een trekschuit. De over drie vakken doorlopende compositie in de wand tegenover de schoorsteen heeft met het heuvelachtige boslandschap en de achter bosschages verscholen buitenplaats een zeer geïdealiseerd karakter (T157a). Van de riviergezichten die de schoorsteen flankeren, heeft het rechter het meest Hollandse karakter. Het heeft veel verwantschap met één van de Hollandse landschappen die Andriessen in 1794 voor Herengracht 252 geschilderd heeft (D32).

Onder de bewaard gebleven behangsels zijn die van Oudezijds Voorburgwal 316 het meest geïdealiseerd van karakter. De uitzonderlijke compositie van het behangselvak van de gangwand (D22b) lijkt geïnspireerd op de gezichten die zeventiende-eeuwse schilders als Hobbema en Ruijsdael ontleenden aan het gebied net even over de grens met Duitsland. De burchten van Bentheim en Kleef, eveneens zeer geliefde onderwerpen bij deze schilders, stonden wellicht model bij de uitbeelding van de kasteeltoren op de heuvel links in het riviergezicht van de achterwand (D22d). De compositie van het rivierlandschap als geheel is gebaseerd op het Gelderse landschap. Zoals straks zal worden uitgelegd bij de Hollandse landschappen begonnen die Gelderse gezichten in Andriessens landschapsbehangsels vanaf de jaren tachtig een belangrijke rol te spelen. In het behangselvak rechts van de schoorsteen (D22f) is een uit natuursteen opgetrokken buitenhuis geschilderd dat bekroond wordt door een lantaarn. Mede door de situering tegen een bergachtige achtergrond roept deze compositie herinneringen op aan de paviljoens die Dirck Dalens III in de eerste helft van de achttiende eeuw in zijn zaalstukken toepaste (afb.214 en 215). Tezamen met het boslandschap links van de schoorsteen, waar op de voorgrond een veerpont is weergegeven (D22e), heeft dit ensemble een bijzonder karakter gekregen.

Zeegezichten

In het oeuvre van Andriessen zijn twee ontwerpen bekend waarvan de voorstelling geheel bestaat uit zeegezichten. Het ene betreft een wandontwerp met twee behangselvakken ter weerszijden van een dubbele deur (T58). In het rechter vak zien we een licht golvende zee met enkele schepen, waaronder een roeiboot, terwijl in het linker vak op de achtergrond een kuststrook is uitgebeeld met onder meer een palmboom. In beide behangselvakken zijn op de voorgrond smalle kuststroken getekend waarop een kleine boom groeit die als repoussoir wat diepte schept. Bij het boompje in het linker behangselvak zien we een man die beschutting zoekt achter een omgekeerde roeiboot, naast hem hangt een pot boven een kampvuur. Hetzelfde element heeft Andriessen uitgebeeld in één van de mediterrane havengezichten voor kasteel Drakestein (T43d en D14a). Dit wandontwerp zal dan ook min of meer in dezelfde periode (ca.1780) tot stand zijn gekomen. Door de palmboom op de achtergrond in dit behangselvak wordt de indruk gewekt dat het landschap in een tropisch gebied is gesitueerd. Deze intentie is overduidelijk aanwezig in de zeegezichten van twee schematisch getekende wandontwerpen voor een onbekende opdrachtgever (T57). In drie van de vier behangselvakken worden zeegezichten verbeeld met diverse fregatten en roeiboten met passagiers, terwijl in het vierde behangselvak een met palmbomen begroeide kuststrook met een aanlegplaats is te zien. Deze in tropische streken gesitueerde zeegezichten zijn in de behangselkunst zeer uitzonderlijk en hebben vermoedelijk te maken met de specifieke wensen van opdrachtgevers met een koloniale achtergrond.

Bij de mediterrane havengezichten uit kasteel Drakestein hebben we kunnen zien dat de uitbeelding van de zee al een belangrijke rol speelde. Van hieruit was het een kleine stap naar behangsels die geheel gedomineerd worden door zeegezichten. De meer op de zeventiende-eeuwse marines geïnspireerde zeegezichten, die onder meer door de in 1777 opgerichte behangselfabriek in Hoorn werden geleverd en die vooral vanaf de jaren negentig als

onderwerp voor de geschilderde behangsels zeer geliefd waren, werden, voor zover bekend, door Andriessen niet toegepast.

Het inheemse of Hollandse landschap

Het vroegst te dateren ensemble waarin het inheemse landschap de overhand heeft, zijn de behangsels die zich in de zaal van Herengracht 572 (D8) bevinden. Het ensemble is niet meer helemaal compleet; het onderste gedeelte van het behangsel in de achterwand is er in de jaren tachtig van de twintigste eeuw uitgesneden (D8c). Het ontwerp voor deze wand (T23b) en een foto (afb.D8.2) stellen ons in staat een beeld te krijgen van de oorspronkelijke situatie. Bij dit ensemble loopt een rivier als een rode draad door alle landschappen. In het behangsel rechts in de wand tegenover de schoorsteen lijkt het alsof de rivier tot een einde komt (D8f). Ondanks deze rode draad is er geen sprake van een doorlopend of panoramisch landschap. De composities van de verschillende behangselvakken staan redelijk op zichzelf. Noemenswaardige vergezichten ontbreken, waardoor het ensemble een gesloten karakter heeft. Alleen links van de schoorsteen is sprake van een vergezicht over een rivier, weliswaar tussen de coulissen door. In de andere landschappen zijn het slechts doorkijkjes, zoals in D8d onder de boog van de stenen brug door en in D8f dwars door een weg in een bos.

De behangsels in de linker achterkamer van Herengracht 386 (D11) hebben een nog beslotener karakter dan de serie in Herengracht 572. Er moet rekening mee worden gehouden dat deze serie oorspronkelijk vervaardigd is voor de veel grotere zaal van het huis en dat de doeken bij het inbrengen in het huidige vertrek aanzienlijk zijn versmald. Dit zou ook kunnen verklaren waarom de composities van de behangsels in de achterwand (D11c-e) op geen enkele wijze op elkaar aansluiten. Dit geldt ook voor de lichtval; de lichtval van het middenstuk komt van rechts terwijl die in de andere twee van links komt. Ondanks de versnijdingen zullen de doeken in de oorspronkelijke situatie ook dat bosrijke karakter hebben gehad van de overgebleven stukken. De behangsels tonen een mengsel van het Oost-Nederlandse landschap van Jacob van Ruisdael en meer italianiserende Berchem-achtige elementen, zoals de pastorale scène in D11e. In dit geaccidenteerde terrein zit op de achtergrond een vrouw tegen een piëdestal haar kind te voeden, terwijl een herder zijn koeien laat drinken in een beek. De scènes die de figuren in de overige landschappen verbeelden zijn net als bij de behangsels van Herengracht 572 (D8) geïnspireerd op taferelen die men kan tegenkomen tijdens het reizen door een landelijk gebied.

De eveneens uit 1776 daterende behangsels, afkomstig uit Nieuwe Doelenstraat 22, zijn in vergelijking tot die van Herengracht 386 en Herengracht 572 veel meer geïnspireerd op het inheemse, zeg maar Hollandse landschap. Twee van de vijf behangsels verbeelden riviergezichten. Beide zijn voorzien van diverse elementen die zorgen voor een aangenaam landelijk decor. In het doek dat zich links van de schoorsteen bevond (D12a) zien we een kronkelende rivier met een kerktoren op de achtergrond en daarbij een zonovergoten weide met vee. Zo ook een jaagpad met jaagpaard en een herberg en rechts in het beeld op een steiger een wasvrouw. Op de voorgrond zijn twee mannen manden gevuld met groenten in een roeiboot aan het laden. Het andere riviergezicht is meer dan vijf meter breed en daarmee zeer monumentaal (D12e). Het is voorzien van een openstaande brug bij een dorpje. Het geheel is vermoedelijk geïnspireerd op de gezichten langs de Vecht of de Amstel. De voorstellingen in de smalle doeken, die zich in de oorspronkelijke situatie ter weerszijden van de *porte-brisée* bevonden, zijn mede door het formaat van de doeken zeer intiem gehouden, met links (D12c) een tafereel bij een tolhuis en rechts (D12d) een scène bij het toegangshek van een buitenplaats of pleziertuin. De meest landelijke van alle gezichten lijkt (D12b), ondanks de eigentijds ogende stoffage, geïnspireerd op Jacob van Ruisdael, zoals diens *Landschap met landweg* in het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen (zie afb.D12.5). Hoewel de landschappen alle min of meer dezelfde sfeer vertonen zijn ze wat betreft compositie niet op elkaar afgestemd.

De ontwerpen voor Philips de Jongh betreffen mogelijk Andriessens oudste voorbeelden van behangsels met topografische gezichten (T38). Ze zijn te dateren vanaf 1778. Blijkens de opschriften onder de landschappen worden er twee gezichten bij Overveen verbeeld, waaronder één van de nog steeds bestaande uitspanning Kraantje Lek (T38a-b). In de andere wand zien we een gezicht bij Duivendrecht en één bij Krimpen aan de Lek (T38c). Allemaal Hollandse gezichten. De topografische voorbeelden waarop deze ontwerpen teruggaan zijn niet bekend. Vanaf het eind van de jaren zeventig van de achttiende eeuw krijgen de inheemse landschappen steeds meer een realistischer karakter. Dit zien we onder meer in de ontwerpen die Andriessen rond 1779 vervaardigd heeft voor Hendrik Hoeufft op Herengracht 520 (T39-T40). Vooral het ontwerp voor de schoorsteenwand (T39) toont gezichten die men daadwerkelijk op het platteland kon tegenkomen. Ondanks het realistisch ogende karakter, is de compositie van T40 integraal overgenomen van een landschapsprent van Antonie Waterloo (afb.T40.1). Andriessen gebruikte in die tijd wel meer landschapsprenten als voorbeeld voor een compositie. Zoals in het behangsel rechts van de schoorsteen in de zijkamer bij Schröder (T47b) waar de compositie in grote lijnen gebaseerd is op een landschapsprent van Jan Hackaert (afb.T47.1). Dit landschap suggereert door te lopen in het rivierlandschap links van de schoorsteen met buitenplaats op de achtergrond. Deze voorstelling loopt zonder onderbreking weer door in het paneel rechts van de *porte-brisée* (T47a).

Vanaf de jaren tachtig begint de eigen waarneming van de het heuvelachtige Oost-Nederlandse of Gelderse landschap een rol te spelen in de geschilderde behangsels. Een zeer fraai voorbeeld betreft de ontwerpserie voor een kamer in een van de huizen van Gerrit la Borde (T85). Het linker landschap van de schoorsteenwand verbeeldt een gezicht op het Valkhof (T85c). Dit heeft Andriessen overgenomen van een in 1781 vervaardigde topografische tekening (afb.T85.1). Het behangsel rechts van de schoorsteen betreft een gezicht op Arnhem. Voor de achterwand was een groot gezicht op Rhenen gepland (T85b). Van de twee laatstgenoemde gezichten zijn geen topografische tekeningen bewaard gebleven. Andriessen heeft tijdens zijn tocht door Gelderland, die vermoedelijk langs de Rijn en de Waal ging, meer tekeningen gemaakt. Zo zal de tekening waarop de compositie van ontwerp T83 terug gaat vermoedelijk ook tijdens deze tocht zijn ontstaan¹², evenals die van ontwerp T84 met een gezicht op Rhenen.

Soms werden de heuvelachtige landschappen gecombineerd met de vlakke weidse riviergezichten zoals men die in de provincie Holland kon waarnemen. Een mooi voorbeeld van deze combinatie treffen we aan in de niet meer complete set ontwerpen voor de eetkamer bij Dirk Luden die dateert van 1785. Ter weerszijden van de schoorsteen zien we die typisch Hollandse riviergezichten (T103a) terwijl het fragment van de tegenoverliggende wand een geaccidenteerd gebied toont (T103b). In hetzelfde jaar verenigde Andriessen bij Van Son jr. de combinatie van een vlak en een heuvelachtig land in één behangselvak (T105a). Bij de schoorsteenwand van deze opdracht (T105b) zien we rechts een Hollands riviergezicht zoals dat wel vaker door Andriessen is uitgebeeld. Daarentegen wordt ons in het behangselvak links van de schoorsteen een blik gegeven op de gesloten parkaanleg van een buitenplaats. Het is voor het eerst dat we in Andriessens behangsel zo'n topografisch ogend gezicht tegenkomen. De compositie sloot kennelijk niet zo goed aan op de overige landschappen, vandaar dat er een opzetvel overheen is geplakt waarop een waterrijk landschap wordt uitgebeeld (T105c). Het elegante element in de vorm van paviljoen met terras lijkt gemaakt te zijn met een knipoog naar het werk van Dirck Dalens III.

Bijzonder is het ensemble dat Andriessen rond 1786 ontworpen heeft voor de zijkamer bij Pieter Noordziek in Leiden. Het ontwerp voor de gangwand vertoont composities die Andriessen al eerder heeft toegepast (T107a). Het landschap links van de deur is in grote lijnen het spiegelbeeld van het rechter behangsel in de wand tegenover de schoorsteen in de zaal van Herengracht 572 (D8f). De compositie van de twee vakken rechts van de deur is vrijwel

hetzelfde als in één van de ontwerpen voor de bovengenoemde zaal (T23a). Bij Noordziek is de compositie uitgerekt over twee behangselvakken. Ondanks de verwantschap met de behangselvakken van Herengracht 572 zijn de overeenkomsten het meest frappant met die van een schoorsteenwand voor een onbekende opdrachtgever (T42a).

De compositie van de behangselvakken in de gangwand bij Noordziek (T107a) vindt haar vervolg in de vakken van de achterwand waar ze een *porte-brisée* flankeren (T107b). De rivier die de landschappen aaneen rijgt komt in de wand tegenover de gangwand pas goed uit de verf. In drie vakken wordt een panoramisch riviergezicht verbeeld (T107c-e). Langs de rivier loopt een weg met daarachter het terrein van een buitenplaats. Andriessen heeft elementen en beeldmotieven van deze compositie vaker uitgebeeld, maar dan telkens vanuit ander standpunt. Het toegangshek met daarvoor een weg en een omheinde steiger in het water hebben we eerder gezien in één van de twee smalle behangselvakken van het ensemble uit de Nieuwe Doelenstraat 22 (D12d). Hier kijken we er van de andere kant tegenaan. De omheining met toegangshek en koepel is op min of meer dezelfde wijze toegepast als in het landschap van het opzetvel rechts van de schoorsteen bij Wessels (T48c). Alleen is het bij Wessels een relatief smal behangselvak waar bovendien meer bomen langs de rivier zijn afgebeeld. Op het opzetvel van ontwerpserie T42 zien we weer hetzelfde thema als bij Noordziek, maar dan is de blik iets meer naar rechts verschoven en zien we een met bomen begroeide laan ter rechterzijde van het park (T42c). Mogelijk liep de omheining van de buitenplaats door in het behangselvak links van dit opzetvel. Vermoedelijk zal hier ook de theekoepel te zien zijn geweest; dit opzetvel is helaas onvindbaar. Zowel in de ontwerpen voor Wessels als voor Noordziek is de buitenplaats gelegen aan een weg langs een slingerende rivier; bij Wessels is nog een klein stukje van de rivier te zien. In een bijzonder behangselontwerp (T67) is min of meer dezelfde locatie weergegeven, maar dan vanaf de linker oever van de rivier. Mede door dit standpunt wordt ons een blik over de rivier gegeven waar in de verte onder meer de kerktoren is waar te nemen. Een vergelijkbaar landschap met slingerende rivier zien we ook in het rechter behangselvak van het eerste ontwerp voor de schoorsteenwand bij De Groot (T79a), maar dan zonder de omheining van de buitenplaats. Daar dezelfde beeldelementen telkens vanuit een net iets ander standpunt getekend zijn, wordt de indruk gewekt dat het om een bestaand landschap gaat dat Andriessen goed uit eigen waarneming kende, en dat in de nabijheid van Amsterdam lag. De eerste gedachte gaat dan uit naar de Amstel.

Ook in de jaren tachtig blijft Andriessen gebruik maken van zijn eigen topografische tekeningen, zoals bij de serie T113 voor een onbekende opdrachtgever. Bij één van de twee smalle behangselvakken heeft een gezicht bij Overveen model gestaan (T113c). Het betreft een tekening die Andriessen op 10 mei 1789 vanuit het Rechthuis aldaar heeft gemaakt (afb.T113.1). De serie ontwerpen toont verder drie enigszins gesloten gezichten waaronder een bosweg met huifkar en twee gezichten langs een rivier, die in de basis veel overeenkomsten met elkaar hebben. Het zijn dus enerzijds open en anderzijds gesloten landschappen.

Vanaf de jaren negentig van de achttiende eeuw ging Andriessen meer en meer het vlakke Hollandse landschap uitbeelden, voorzien van realistisch ogende elementen. We zien dit onder andere bij een fragment van een wandontwerp in het Gemeentearchief van Amsterdam (T121). Rechts van een herberg waar een man met een paard achter zich voorbij komt, zien we een vlak landschap met kanaal. De herberg en de boom ernaast moeten zorgen voor de dieptewerking. Een realistisch, om niet te zeggen topografisch karakter, komt ook tot uiting in ontwerp T122. Dit blad moet deel hebben uitgemaakt van een groter wandontwerp. We kijken hier in een laan met hoge geschoren bomen. Of het werkelijk een gezicht bij Driebergen betreft, zoals er bij deze tekening in de Atlas Coenen van 's Gravesloot vermeld staat, is niet met zekerheid te zeggen. Het geeft echter wel het realistische of topografische karakter aan.

In de ontwerpen voor Dommer, die rond 1791 tot stand zijn gekomen, zien we een mengeling van twee typen landschappen. In de wand met drie behangselvakken wordt een

panorama uitgebeeld van een Hollands landschap met een sloot, een meer en een dorp op de achtergrond (T136a). Het geheel wordt links afgesloten door een bos waar een weg doorheen loopt en rechts door een boerenerf. De landschappen die de schoorsteen in de tegenoverliggende wand flankeren vertonen een geheel andere sfeer (T136c). Links is een heuvelachtig riviergezicht toegepast dat geïnspireerd lijkt op het Gelderse landschap. Dezelfde compositie is te zien aan één van de versozijden van de ontwerpen voor De Jongh (T38c).

De ontwerpseries voor de weduwe Stroomberg (T146) en voor Van Staphorst (T147), beide uit het midden van de jaren negentig, zijn al eerder ter sprake gekomen vanwege hun italianiserende motieven. Beide ensembles zijn een soort van mengsel van verschillende typen landschappen, hetgeen bij Stroomberg nog het duidelijkst naar voren komt. Het behangselvak links van de schoorsteen (T146) heeft min of meer dezelfde compositie als de linkerhelft van het panorama in de driedelige wand bij Dommer (T136a), terwijl de compositie van het linker vak rechtstreeks ontleend is aan een van landschapsprenten van Antonie Waterloo (zie afb.T141.1).

Bij de ontwerpserie voor Van Marwijk staan de Gelderse gezichten weer centraal. Ter weerszijden van de schoorsteen is, blijkens de opschriften, gekozen voor een gezicht in het park van kasteel Rosendaal (T154c) en één bij Beekhuizen (T154d). Van het gezicht bij Rosendaal is het topografische voorbeeld bekend (T154.1). De tegenoverliggende wand met drie behangselvakken verbeeldt een wijds panorama met onder meer een gezicht op een rivier waarop men vanaf een hoog standpunt neerkijkt (T154a). Tezamen met de waterval in het linker behangselvak en het heuvelachtige terrein in de rechter is dit panorama enerzijds geïnspireerd op het Gelderse landschap en anderzijds op de landschappen van Pijnacker. Het laatste geldt vooral voor het rechter landschap met de uit boomstammen opgebouwde brug.

In het ontwerp met opstanden voor de zijkamer bij Jamin (T150), dat dateert van rond 1795, zijn wederom Gelderse gezichten toegepast en wel dezelfde composities als in de ontwerpen met de Waaldijk (T83) en die van Rhenen (T84). In de andere wand van het ontwerp voor Jamin worden het vlakke Hollandse landschap verbeeld. In het linker behangsel, met een zigzag door de compositie lopende sloot of kanaal, is sprake van het echte vlakke polderlandschap. Als we een ander ontwerp voor deze wand bij Jamin bekijken (T152) dan zien we dat dit een van de opties is geweest, want hier zijn over de landschappen twee opzetvellen met alternatieven geplakt. In feite zijn dit ook herhalingen van eerder gebruikte composities. Het gezicht langs een rivier in het linker vak hebben we gezien in het ontwerp voor de schoorsteenwand bij Matthijs van Son jr. (T105b): de compositie met pont op een rivier is eerder uitgebeeld in een van de ontwerpen voor Gerrit la Borde (T87).

In of kort na 1796 maakte Andriessen voor Lodewijks een serie ontwerpen waarvan de landschappen een nog realistischer sfeer vertonen dan die welke hij tot dan toe vervaardigd had. Het een en ander zal ermee te maken hebben gehad dat hier twee tekeningen gebruikt zijn die Andriessen op 25 september 1796 bij de Galamadammen heeft gemaakt (vergl. T155a en T155c met T155.1 en T155.2). Zowel de schetsen als de ontwerpen geven een vergezicht over het vlakke Friese land. De andere behangselvakken van deze serie verbeelden een met bomen begroeide laan, een weg langs een herenhuis, een heuvelachtig terrein met molen; allemaal elementen die bijdragen aan een realistisch ogende sfeer. Dit karakter treffen we ook aan bij de ontwerpen voor Van Heukelom (T156). Het is wellicht niet zozeer bij de landschappen van T156b en T156c maar vooral bij het brede wandontwerp (T156a). Hier zien we in het linker deel één van die twee gezichten bij het veer van Galamadammen. Het andere landschap van dit ontwerp betreft een gezicht langs een kanaal of rivier ter hoogte van een buitenplaats die we achter een hoge geschoren haag zien verschijnen. Op 2 juni 1983 is bij Christie's in New York een landschap verkocht, dat duidelijk betrekking heeft op deze opdracht (D36). Het werd verkocht als werk van Hendrik Willem Schweickhardt, maar is mede door de ontwerp-tekening zonder twijfel aan Andriessen toe te schrijven. Dit behangsel geeft een geheel ander beeld van

Andriessens Hollandse landschappen uit de jaren negentig. Tot nog toe kenden we dit type alleen door de getekende ontwerpen. Bij het behangsel (D36a) met het gezicht op het veer van Galamadammen is het ontwerp nauwkeurig gevolgd. Wel is er links een reep afgesneden. Dit wordt mede bevestigd door schaduwpartij die hier abrupt ophoudt. Deze moet afkomstig zijn van de schutting zoals die in het ontwerp is weergegeven (T156a). Hier hebben we voor het eerst een geschilderd voorbeeld van zo'n vlak landschap met een blik tot aan de horizon. Het andere behangsel dat tot dit lot behoorde, is nog verrassender (D36b). Het moet een van de landschappen zijn die was uitgebeeld op het tegenwoordig ontbrekende ontwerp uit de serie voor Van Heukelom. Dit landschap zouden we zowel wat betreft thema als compositie niet meteen met het werk Andriessen associëren. De schilderstijl en de wijze waarop de figuren zijn uitgebeeld vertonen echter onmiskenbaar Andriessens hand. Gezien het topografische voorbeeld is het ensemble na mei 1796 tot stand gekomen. Het kan niet veel later zijn geweest, want de kleding van de dame in de Chinese theekoepel sluit volledig aan bij deze datering. De koepel is vermoedelijk geïnspireerd op het Chinese schellenhuisje in het park Velserbeek. Daar Andriessen goed bevriend was met de eigenaar van Velserbeek, Johan Goll van Franckenstein jr., zou hij het uit eigen waarneming gekend kunnen hebben (bijlage II.27). Het kan ook ontleend zijn aan de in 1797 uitgegeven serie van *gekleurde printtekeningen* van Harmanus Numan waarin dit prieeltje is uitgebeeld. Hoe dan ook, het is voor het eerst dat Andriessen niet alleen realistische maar ook modieuze elementen in zijn Hollandse landschappen uitbeeldt. Realistisch is ook het jacht met passagiers dat voorbij komt varen. Verder geeft de voorstelling een vergezicht over een vlak polderlandschap met rechts een boerenerf.

Dat realisme of beter gezegd het weergegeven van redelijk alledaagse taferelen lijkt kenmerkend voor de periode rond 1800. Wat betreft het gebruik van de serie van Numan staat Andriessen niet alleen. We zien dit ook bij Willem Uppink die vanaf die tijd behangsel begon te produceren. Dat deze tendens zich ook bij Andriessen voortzet is onder meer te zien aan de ontwerpen die hij getekend heeft voor een zekere H. Martinus. Helaas is noch de identiteit noch het huis van deze opdrachtgever te achterhalen. Op grond van de tekenstijl en de wijze van de weergave van het landschap is het te dateren rond 1800. De serie die alleen de behangselvakken weergeeft is niet helemaal compleet. Het landschap rechts van de schoorsteen ontbreekt. De twee bewaard gebleven delen tonen panorama-achtige landschappen waarvan de compositie zonder onderbreking in de hoeken van het vertrek doorloopt. In het brede landschap dat de gehele gangwand en een gedeelte van de achterwand beslaat wordt een binnenhaven verbeeld met onder meer een veerpont en een landhuis op de achtergrond (T161a). De sluis op de achtergrond is mogelijk een verbinding met de Zuiderzee. In het andere landschap is een kanaal uitgebeeld dat diagonaal door de compositie loopt (T161b). De kerk links op de achtergrond zou de Haarlemse Sint Bavo kunnen zijn.

In de klassiek arcadische landschappen zit men bij de uitbeelding van de stoffage en de taferelen min of meer vast aan een bepaald stramien. Hierdoor zijn er in het algemeen niet zoveel bijzonderheden over te vermelden. Dit is anders bij de landschappen waar de figuren in eigentijdse kleding gehuld zijn; de geïdealiseerde en inheemse landschappen dus. Hoewel de uitbeelding van dit type landschap wat opbouw van compositie voor een deel in de traditie staat van de zeventiende-eeuwse Hollandse landschapschilders geldt dit in mindere mate voor uitbeelding van de figuren en de taferelen. Veel van de scènes en beeldelementen zijn nieuw. Het eigentijdse karakter van de landschappen bood tal van mogelijkheden voor levendige scènes.

Een van de weinige scènes die nauwelijks populariteit hadden verloren zijn de veerponten. In de zeventiende eeuw was dit al een zeer geliefd motief en dat bleef ook zo in de achttiende eeuw. Bij Andriessens landschappen komen we deze taferelen zeer regelmatig tegen (D8a, D11fg, D22e, T38c, T39, T56a, T66, T87, T107, T148b, T150, T155a, T156a en T161). Herbergscènes die in de zeventiende eeuw zeer gewild waren, werden door Andriessen minder

vaak uitgebeeld. Het gaat uiteraard om scènes die buiten plaatsvonden (D8e, D11b, T38b, T55b en T121). Met min of meer dezelfde frequentie zien we alleen de gebouwen van een herberg uitgebeeld. Deze zijn te herkennen aan de uithangborden (D12a, T48c, T83, T87 en T149). Trekschuiten worden minder vaak uitgebeeld. In vergelijking tot de zeventiende eeuw is dit een betrekkelijk nieuw motief (T67, T152 en T161b). Een enkele keer zien we alleen het jaagpaard (D12a). Pleziervaartuigen in de vorm van jachten zijn eveneens een zeldzaamheid. Een zeer luxueus exemplaar is uitgebeeld in een van de behangsels op Oudezijds Voorburgwal 316 (D22f). Bij het behangsel voor Van Heukelom (D36b) kunnen we door de raampjes de passagiers zien zitten, hetgeen zorgt voor een animerend tafereel. Een vergelijkbaar motief maar dan in de vorm van een huifkar heeft Andriessen uitgebeeld in één van de behangsels in de zaal van Herengracht 572 (D8d). Daar het zeil is opgerold, wordt ons een blik gegund op de passagiers. De overige huifkarren, die Andriessen in zijn landschappen heeft toegepast, bevinden zich meer op de achtergrond (D22d, T48b, T79a, T80b, T87, T113a, T149).

In vergelijking tot de zeventiende eeuw zijn molens en ophaalbruggen een nieuw motief. Die typische Hollandse ophaalbrug zien we alleen in de behangselserie afkomstig uit de Nieuwe Doelenstraat 22 (D12e) en in de ontwerpserie voor De Jongh (T38c). Van de zes molens die in Andriessens oeuvre te tellen zijn (D8c, D8d, T66, T107d T147b en T155b) is alleen die bij Lodewijks (T155b) prominent in het beeld geplaatst, de andere zijn slechts op de achtergrond te zien. Hoewel tolhekken en de levendige tafereelen die zich daaromheen afspelen een nieuw motief betreffen, zijn deze door Andriessen relatief weinig uitgebeeld. De kerktorens die we veelal op de achtergrond aantreffen ter versterking van de dieptewerking zijn bijna niet te tellen.

De huizen van de buitenplaats krijgen slechts een bescheiden plaats toebedeeld. Omheiningen van parken in combinatie met toegangshekken en theekepels komen we echter iets vaker tegen. Daarentegen zijn boerderijen, soms in combinatie met een hooiberg of andere eenvoudige boerenhuisjes veel talrijker en prominenter in de landschappen aanwezig. Dit zal vooral te maken hebben met het feit dat de welgestelde opdrachtgevers van Andriessen juist het eenvoudige landleven als decor in hun interieurs wensten. Elegant of modieus geklede figuren worden zelden uitgebeeld. Dit zien we alleen in de behangsels ter weerszijden van de schoorsteen in Oudezijds Voorburg 316 (D22e en D22f). Uiterst realistisch en eigentijds is de wijze waarop het echtpaar in de Chinese koepel bij Heukelom is weergegeven (D36b).

De menselijke figuren zijn met allerlei activiteiten bezig. Een van de belangrijkste daarvan is dat ze zich te voet of met verschillende typen van vervoer voortbewegen. De veerponten, trekschuiten en huifkarren zijn al genoemd. Het aantal rijtuigen in de vorm van koetsen, sjesen, calèches en boerenkarren is niet te tellen, terwijl we ook regelmatig een ruiter te paard tegenkomen. Onder het voetvolk zijn vooral de herders en de boeren die een kudde voort drijven zeer geliefd. Andere in het oog springende voorbijgangers zijn de mannen met manden op hun rug en jagers met een geweer. Langs de zandwegen zien we regelmatig figuren uitrusten van hun tocht, vaak converserend met een voorbijganger. Hengelaars langs de rivieroever die meestal met hun rug naar de beschouwer zijn uitgebeeld hebben vaak gezelschap om hun heen. Een enkele keer zit een bedelaarster langs de weg. Aardige tafereelen zijn de steigertjes in het water waarop een vrouw bezig is met de was (D11g, D12a, T107c en T140a) en de scènes waar men bezig is met het laden en lossen van boten (D8a, D12a, D11f, T107d).

De landschappen lijken vooral te verbeelden wat men zoal aan scènes en fraaie gezichten tijdens tochten door een landelijke omgeving tegen kan komen. Hoewel de landschappen rijkelijk voorzien zijn van stoffage, houden de figuren zich op gepaste afstand en proberen zij nauwelijks de aandacht van de beschouwer te trekken. Ze dienen vooral ter verlevendiging van een natuurlijk landschap en het leven rond en op het water.

2) Behangsels met ornamentele schilderijen

Uit de getekende ontwerpen blijkt Andriessen zich ook met ornamentele behangsels te hebben beziggehouden. Het vroegst te dateren voorbeeld hiervan betreft een ontwerp met vier wanden in opstand voor de slaapkamer op de eerste verdieping van kasteel Drakestein (T44). Dit huis kwam in 1779 in eigendom van Coert Simon Sander, die toen ook de zaal op de begane grond door Andriessen liet decoreren (D14 en T43). De decoratie van de slaapkamer bestaat uit trofeeën en tondo's met putti met daaronder cartouches, opgehangen aan strikken die met elkaar verbonden zijn door bloemslingers (T44). Deze elementen zijn omgeven door fantasierijke omkaderingen. Het ging bij deze weelderige decoratie niet om een willekeurige ornamentatie; de opschriften geven blijk van een uitgebreid iconografisch programma. Hierbij is echter geen sprake van een directe relatie met de functie van een slaapvertrek. De tondo's verbeelden de *Drie Kardinale Deugden*, de trofeeën zijn gewijd aan de *Vijf Zintuigen* en de *Vier Elementen* en in de deurstukken wordt verwezen naar de *Tijd* en de *Eeuwigheid*. Groentinten overheersen zowel in de achtergrond als in de omkaderingen. Mede vanwege de rijkdom en verfijndheid van de ornamentatie lijkt het patroon geïnspireerd op de Franse wandtapijten uit die tijd.

Het ornamentele behangsel dat Andriessen in 1783 ontwierp voor een kabinetje ten huize van Arent van Hasselt 584 (T93) is in vergelijking tot de slaapkamer in Drakestein eenvoudiger. In het ontwerp worden in de trofeeën de *Muziek*, de *Beeldhouwkunst* en de *Dichtkunst* verbeeld, terwijl de *Schilderkunst* is weergegeven op de deur van de door Jacob de Wit beschilderde kunstkast. Ondanks het feit dat de gehele decoratie van het behangsel is afgestemd op de kunstkast, is uit de nalatenschap van deze opdrachtgever niets gebleken van een kunstverzameling. Dankzij dit ontwerp kon het ter plekke in Keizersgracht 584 bewaard gebleven behangsel op naam van Andriessen worden gezet (D18). Het betreft een uniek voorbeeld van Andriessens ornamentele behangsels in geschilderde vorm. In vergelijking tot het ontwerp is het behangsel eenvoudiger uitgevoerd. De omkaderingen hebben alleen verkropte hoeken gekregen. De verborgen deur in de zaalwand is komen te vervallen en daarmee ook de trofee. De sculptuur die onder de trofee van de gangwand was gepland, is in het behangsel niet uitgevoerd. Met een beetje goede wil kunnen we in deze trofee wel de verwijzingen naar de dichtkunst vinden. De muziektrofee in het vak links van het raam is volgens plan uitgevoerd. In plaats van de weggelaten decoratie-elementen zijn twee medaillons toegevoegd. Het fenomeen van deze medaillons met imitaties van de antieke cameeën, die in de tijd zelf ook wel onyxen werden genoemd, wordt zo dadelijk nader besproken. In de onyxen worden onder meer de *Bouwkunst* en de *Astronomie* verbeeld. De derde onyx, boven de deur naar de zaal, betreft vermoedelijk de *Reken- of Meetkunde*. De personificaties zijn nauwelijks meer volgens de traditionele emblemata, zoals die van Ripa, uitgevoerd.

Voor de zijkamer van Keizersgracht 584 heeft Andriessen ook een ornamenteel behangsel ontworpen. Hiervan is alleen een fragment van de gangwand bewaard gebleven (T94). De geplande onyxen zijn min of meer op dezelfde wijze aan strikken opgehangen en door bladslingers omgeven als in het kabinetje (D18). De kleine schilderijtjes onder de onyxen maken ook deel uit van de geschilderde decoratie. In de behangselschilderkunst was dit in die tijd een zeer geliefd decoratiepatroon. Onder de bewaard gebleven ontwerpen van de Hoornse behangselfabriek vinden we talrijke voorbeelden van behangsels met kleine landschappelijke schilderijtjes die door ornamenten worden omgeven.¹³ Afgezien van het ontwerp voor Van Hasselt is dit motief bij Andriessen alleen nog te vinden in een ontwerp voor een eetkamer (T49). Dit ontwerp, dat ook in de jaren tachtig is te dateren, betreft een plattegrond met drie wanden in opstand. Hiervan zijn twee wanden geheel uitgewerkt, één is slechts met lijnen in pen aangegeven. De schilderijtjes zijn geplaatst tegen een gemarmerde achtergrond waarin verdiepte velden worden gesuggereerd, afgewisseld door gestileerde pilasters of *montants* met

bovenin een afhanginge bladslinger. De grote lijsten met daarbinnen grijszwarte velden moeten echte spiegels betreffen. In een ander ontwerp voor een eetkamer zijn dergelijke spiegellijsten ook toegepast (T50). Ze zijn hier geplaatst tegen de met trofeeën gedecoreerde *montants* die parkachtige gezichten flankeren met *trompe-l'oeil* vensternissen. Ook dit ontwerp, dat bestaat uit een plattegrond met twee wanden in opstand (de derde wand is verloren gegaan), is te dateren in dezelfde periode als de eerstgenoemde eetkamer. Zoals uit de opschriften blijkt, bestaat de gehele achterwand van ontwerp T49 uit deuren. Drie hiervan zouden met een onyx worden beschilderd, omgeven door bladslingers die elkaar aan de onderzijde weer kruisen. Achter de grisaille met beeldengroep in een nis bevond zich het buffet. Bij de achterwand van de andere eetkamer (T50) ontbreken de opschriften, maar ook hier zijn het panelen die met ornamenten beschilderd zouden worden en met in het midden een grisaille, bestaande uit een beeld in een nis.

Beelden in getoogde nissen zien we vooral in schoorsteenstukken toegepast en in schilderijen die ter afwisseling tussen twee landschapsbehangsels geplaatst werden. Er is één ontwerp bekend waarin een beeld in een nis van een kleiner formaat deel uitmaakt van een behangsel met ornamenten (T61). Het betreft slechts een fragment van een wandontwerp; één behangselvak met omlijsting en daaronder een lambrisering. Het kan beslist niet als tussenstuk bedoeld zijn geweest want gezien de schaduwrand links bevond het zich ter rechterzijde van een naar voren springend (midden) deel. Hierdoor lijkt het waarschijnlijk dat ook in de andere behangselvakken van het vertrek een soortgelijke decoratie was gepland. Onder de kleine nis bevindt zich een variant van de cartouche met een licht gebogen onderzijde, gecombineerd met een guirlande en bovenin een bekroning met een kinderkopje en daarbinnen een grisaille met putti. Dit decoratiemotief had Andriessen eerder toegepast in de slaapkamer van Drakestein (T44). Hij heeft het nog een keer gebruikt in een in de jaren negentig te dateren wandontwerp (T117). De cartouches in het laatstgenoemde ontwerp zijn niet onder, maar bovenin de behangsels geplaatst, terwijl hieronder de beeldengroepen op podia worden uitgebeeld. Deze behangselvakken worden afgewisseld door smalle vakken met bovenin een door bladslingers omgeven onyx. De behandeling van de schoorsteenboezem is curieus. Het grijze vak onderin doet erop dat hier een spiegel is gepland. Hierop staat een beeld met ter weerszijden daarvan rookpotjes. Het beeld is geplaatst tegen een brede afgepunten obelisk die bekroond wordt door een stralende zon. Het gedeelte ter rechterzijde van de schoorsteen is niet weergegeven. Hierdoor is niet geheel duidelijk of het een ontwerp voor één wand dan wel een gedeelte van een schoorsteenwand en een achterwand betreft.

Een tweetal ontwerpen voor behangsels met ornamenten is nog in het begin van de negentiende eeuw te dateren. Het ene was bestemd voor de eetkamer in het huis van Gerrit ten Hoopen (T165). Het is naar alle waarschijnlijkheid bedoeld voor Herengracht 293 dat Ten Hoopen in 1804 in bezit kreeg. De behangsels zouden de gehele hoogte van de wand beslaan. Het vertrek was zo laag dat een lambrisering niet is toegepast. In vergelijking tot de andere ornamentele behangsels van Andriessen is de decoratie van deze behangsels zeer sober. Er werden twee mogelijkheden gegeven. Een beeld op console omgeven door een draperie of een door bladslingers omgeven onyx in combinatie met een guirlande. Het grootste behangselvak, naast de schouw, heeft in tegenstelling tot de andere een ornamentele band als omkadering gekregen. Hoewel het schetsmatige karakter wellicht niet toereikend is voor conclusies, heeft dit ontwerp nog veel verwantschap met de ontwerpen uit de jaren tachtig en negentig. Geheel anders is het ontwerp dat Andriessen in het begin van de negentiende eeuw maakte voor de zijkamer bij Jacob van Halmael op Keizersgracht 282 (T160). Hier is niet alleen sprake van een geheel andere ornamentatie, ook het kleurgebruik is contrastrijker. De kleurcontrasten worden nog verstrekt, omdat in meerdere behangselvakken verschillende opties worden gegeven. Enkele behangsels worden omgeven door rode kaders met een zwart patroon. Een paar vakken hebben een leeg fond, anderen zijn voorzien van *trompe-l'oeil* schilderijtjes. De

behangselvakken ter weerszijden van de schoorsteen zijn het meest origineel. De fel rode draperieën afgezet met gele franjes in het rechter behangselvak geven een theaterachtig effect. In het linker vak zien we een schommelende figuur met bloemenmand tegen een lichtblauw fond binnen een boogvormige omkadering met daarbuiten een zwart met lichtroze gecombineerde omlijsting. Dit is de enige keer in Andriessens oeuvre dat we een op de Pompejaanse schilderkunst geïnspireerde voorstellingen aantreffen. Dit is echter geheel in overeenstemming met de heersende mode in het eerste decennium van de negentiende eeuw. In de interieurs van Abraham van der Hart zien we dit type schildering voor het eerst toegepast in het tussen 1804 en 1808 gebouwde Barnaart huis te Haarlem. Deze zijn geschilderd door Adriaan de Lelie.¹⁴

Een ontwerp voor een zaal met vier wanden in opstand kan vanwege die contrastrijke kleurstellingen ook in het begin van de negentiende eeuw worden gedateerd (T159). Een van de *montants* bestaat uit een door bladslingers omgeven onyx tegen een zwart-bruin gekleurd paneel met een oudroze omkadering. De zaal, die geen ramen lijkt te bevatten, zou met een uitgebreid programma worden gedecoreerd. Helaas kan de bestemming van het ontwerp nog niet naar tevredenheid worden vastgesteld.

Behangsels met ornamenten werden dus door Andriessen vanaf de jaren tachtig vervaardigd. Afgaande op de ontwerpen nam dit soort behangsels in vergelijking tot de landschapsbehangsels in zijn oeuvre een bescheiden plaats in. Op basis van het kleine aantal ontwerpen is het moeilijk conclusies te trekken omtrent een stijlontwikkeling die hierin plaatsvond. Wel kan men zeggen dat Andriessen meeging met de veranderende mode in kleurgebruik, decoratiemotieven en ornamenten.

3) Tussen- en zijstukken

In de achttiende eeuw wisselde men landschapsbehangsels vaak af met niet-landschappelijke voorstellingen, meestal bestaande uit een grisailleschildering. Ze konden tussen twee landschapsbehangsels geplaatst worden, hier tussenstukken genoemd, of ze flankerden een behangselvak, een *porte-brisée* of de vensters, hier aangeduid als zijstukken. Bij Andriessen verbeelden de tussenstukken vaak *en grisaille* uitgevoerde schilderijen met een beeld of beeldengroep geplaatst in een boogvormige nis. Dit zien we bij een van zijn vroege opdrachten zoals voor Huis te Manpad (D4b) en hij is dit zeker tot aan het eind van de achttiende eeuw blijven toepassen (T6, D7a, T26, T45b, T49, T50, T69, T97a, T104c, D29a, T150, T152, T155b, T155c T163). De geschilderde sculpturen, al dan niet door putti omgeven, verbeelden vaak diverse personificaties. De tussenstukken bevonden zich meestal recht tegenover de schoorsteen en vormden de pendant hiervan (D4b, D7a, T36a, D29a, T146c, T155c). In de twee eerdergenoemde eetkamers (T49 en T50) worden de tussenstukken met grisailles niet geflankeerd door landschappen maar door deuren, die voorzien zijn van ornamentele schilderijen. De grisailleschilderingen maskeerden vermoedelijk in beide gevallen een buffetnis. Ze bevinden zich hier niet tegenover de schoorsteen maar tegenover de ramen in de achterwand van het vertrek. In de meeste gevallen werd per vertrek één tussenstuk toegepast, alleen in de ontwerpen voor Lodewijks (T155b en T155c) zijn er twee te vinden. In de achterwand bestaat de voorstelling uit een beeld in een nis (T155b) terwijl de pendant van de schoorsteen, omgeven door een extra omkadering met inspringende hoeken, een allegorisch thema verbeeld (T155c).

In de tussenstukken werden dus niet uitsluitend beelden in nissen uitgebeeld. Bij Alberti (T36a) heeft Andriessen het tussenstuk voorzien van een kleine zinnebeeldige voorstelling met daarboven een guirlande en eronder een cartouche. Het brede tussenstuk tegenover de schoorsteen in een rond 1789 te dateren ontwerpserie voor een onbekende opdrachtgever (T113a) is voorzien van een classicistische cartouche met daarboven een cartelklok omgeven door vergulde guirlandes. Het fond van het tussenstuk heeft dezelfde kleur als de panelen van

de lambrisering. In een ontwerp voor de weduwe Stroomberg (T146c) is de nis van de grisaille niet gevuld met een beeldengroep maar met een op een sokkel geplaatste klassieke urn die bekroond wordt door de *Drie Gratiën*. Bovendien begint dit tussenstuk niet bij de lambrisering maar bij de plint. De sokkel heeft daarentegen dezelfde hoogte als de lambrisering.

De twee ontwerpen voor Hendrik Anthony Muller nemen onder de tussenstukken een aparte plaats in (T90). Ze zijn naar alle waarschijnlijkheid bedoeld als alternatieven. Het zijn evenmin grisailles maar gekleurde voorstellingen met bovenin een fries met een in camee-imitatie uitgevoerde voorstelling. In de ene optie is het beeld van Mars geplaatst tegen een landschappelijke achtergrond (T90a), terwijl in de andere de buste van Mars zich in een gemarmerde nis bevindt (T90b). Daar de ontwerpen de indruk geven dat het om een op zichzelf staande schildering gaat, was het vermoedelijk bedoeld om tussen twee deuren geplaatst te worden, net zoals Jacob de Wits *Allegorie op het schrijven van de (joodse) geschiedenis* voor het huis van Isaac de Pinto.¹⁵ Een andere oplossing voor een schildering tussen twee deuren vinden we in de achterwand van het zaalontwerp voor Gerard Dommer (T136b), waar in de zijwanden Hollandse landschappen gepland waren. Daar tussen de deuren slechts een smalle strook restte, was hier alleen nog plaats voor een trofee. Op het opzetvel dat tegen een paneel met cartelklok is geplakt, worden twee opties gegeven. De ene verbeeldt een traditionele trofee, terwijl de andere een aan bladslingers opgehangen onyx betreft. Beide decoratiemotieven komen we ook tegen in de twee tegenover elkaar geplaatste tussenstukken in de ontwerpen voor J.G. Muller (T81a en T81c). Trofeeën vindt men in Andriessens oeuvre in tussenstukken slechts weinig uitgebeeld. Het enige andere voorbeeld is te vinden in een fragment van een wandontwerp dat precies in het midden van de trofee is doorsneden (T83).

Andriessens enige bewaard gebleven *en grisaille* geschilderde trofeeën maken deel uit van de zaaldecoratie met klassiek arcadische landschappen in Herengracht 524. Ze zijn hier toegepast in de twee hoeken van de raamwand (D6k-D6l). Als zijstukken heeft hij ze verder toegepast ter weerszijden van de *porte-brisée* in de zijkamer van Van Ansen (T97b), waar ze de gehele hoogte van de wand beslaan, en ter weerszijden van een behangselvak in het wandontwerp voor A. Boon (T153). Vanaf de jaren tachtig gaat hij steeds vaker de door bladslingers omgeven onyxen gebruiken. Deze komen we voor het eerst tegen in de eerdergenoemde ontwerpserie voor Jan Gerard Muller, die van omstreeks 1781 dateert. De onyxen zijn hier niet alleen in één van de tussenstukken uitgebeeld (T81a) maar ook ter weerszijden van de *porte-brisée* (T81b). Ook bij de weduwe Stroomberg heeft hij deze ornamentatie voor de zijstukken toegepast (T146a en T146c). In geschilderde vorm is dit type zijstuk alleen in Herengracht 475 te vinden. Ze zijn hier geplaatst ter weerszijden van het landschapsbehangsel in de achterwand (D29b en D29d). De onyxen met personificaties van de *Bouwkunst* en de *Beeldhouwkunst*, worden omgeven door dunne bladslingers en zijn opgehangen aan een lint waaraan twee putti hangen. De crème-keurige achtergrond van het doek wordt omgeven door een blauwgrijs gemarmerde omkadering. Het tussenstuk tegenover de schoorsteen met de *Drie Gratiën* in een halfronde nis en daarboven een bijenkorf in een tondo die omkranst wordt door een bladslinger, is uitgevoerd in dezelfde kleurstellingen (D29a).

Wanneer we het tussenstuk en de zijstukken in Herengracht 475 (D29a, D29b en D29d), die dateren van 1792, vergelijken met zijn vroegst bewaard gebleven tussenstuk in Huis te Manpad (D4b), dan zien we grote verschillen in schilderijstijl en kleurgebruik. Het tussenstuk in Huis te Manpad staat nog in de traditie van de grisailles van Jacob de Wit, terwijl bij de schilderijen in Herengracht 475 andere kleurschakeringen zijn toegepast dan alleen grijs- of bruintinten. Deze andere behandeling van de grisailles begon rond 1780. Gemarmerde nissen met beelden zien we voor het eerst in de zijstukken van de tweede ontwerpversie voor Jan de Groot (T80b). De andere twee voorbeelden van tussenstukken met andere kleurschakeringen dan grijstinten zijn eveneens in de jaren tachtig te dateren (T26 en T69). Deze verandering wat

betreft kleurschakeringen geldt niet alleen voor tussen- en zijstukken maar ook voor schoorsteenstukken.

4) Schoorsteen- en bovendeurstukken

In de laatste drie decennia van de achttiende eeuw werd het steeds gebruikelijker om de schoorsteenboezems met grote spiegels te bekleden. Dit had te maken met het feit dat men steeds beter in staat was grote formaten spiegelglas te maken. Ze werden hiermee overigens niet goedkoper.¹⁶ Deze ontwikkeling betekende niet dat het boezemvullende schoorsteenstuk verdween, maar het werd minder vanzelfsprekend. Typerend is dat we in Andriessens oeuvre slechts één boezemvullend geschilderd schoorsteenstuk kennen (D20) en dat onder de ontwerpen maar een paar voorbeelden zijn aan te wijzen waarvan we zeker weten dat ze voor deze functie bestemd waren (T17, T41, T70, T71). Al deze werken zijn in de jaren tachtig te dateren. In de meeste gevallen werd boven de schoorsteenspiegel een fries of tondo toegepast, voorzien van een voorstelling in grisaille of een camee-imitatie. In de jaren zeventig zien we dit onder meer in de ontwerpen voor Muysart en Hoeufft (T23 en T39). Deze toepassing nam hand over hand toe in de jaren tachtig en zou in de jaren negentig algemeen in gebruik raken. Het in wandontwerp T162 uitgebeelde schoorsteenstuk, te dateren in de jaren 1800-1810, is in feite het enige van Andriessens late werken waarin de boezem volledig door een schildering wordt bedekt. Net zoals bij het laatstgenoemde voorbeeld verbeelden de meeste andere grote schoorsteenstukken grisailles met een beeld of beeldengroep in een nis (T41, T70, T71). Grote in kleuren uitgevoerde schoorsteenstukken werden nauwelijks meer toegepast. De enige die we van Andriessen kennen betreft het eerdergenoemde grote schoorsteenstuk met een *Allegorie op de Burgerbewapening* (D20).

Het merendeel van Andriessens in kleuren geschilderde schoorsteen- en bovendeurstukken is in de beginjaren van zijn carrière tot stand gekomen. Ze betreffen vooral voorstellingen met putti of kinderen. Geschilderde voorbeelden hiervan zijn nog te vinden boven de twee deuren in de zalen van Keizersgracht 704 (D2b en D2d) en Herengracht 524 (D6d en D6f). Deze zijn respectievelijk 1768 en 1771 gedateerd. Het ter plekke in Herengracht 462 bewaard gebleven dubbelbovendeurstuk (D1bis), dat aan Andriessen kan worden toegeschreven, dateert uit dezelfde periode. De ontwerpen voor Charbon (T7) en Versteeg (T16), die beide rond 1770 zijn te dateren, verbeelden ook dit type voorstelling. Hoewel deze gekleurde kindergroepjes nog geheel passen binnen de mode van het rococo, geeft Andriessen niet de indruk dat hij zich hierbij door Boucher heeft laten inspireren, zoals wel het geval is bij zijn tijdgenoten Dirk van der Aa en Hendrik Willem Schweickhardt en de tot een iets oudere generatie behorende Johann Heinrich Keller.¹⁷ Deze kunstenaars waren allen werkzaam in Den Haag, waar de invloed van de Franse rococostijl altijd groter is geweest dan in Amsterdam. De gekleurde kindergroepjes van Andriessen zijn meer geënt op het werk van zijn stadgenoot Jacob de Wit. In de jaren tachtig heeft Andriessen dit type voorstelling nog slechts één keer toegepast. Het betreft een uit een wandontwerp gesneden bovendeurstuk, behorend tot het ensemble voor Jozua Wesseling die sinds 1787 Keizersgracht 741 bewoonde (T110b). Het is een vereenvoudigde versie van de gekleurde kindergroepjes uit de jaren zestig en zeventig.

Het in Kasteel Keppel bewaard gebleven, maar van elders afkomstige, in kleuren uitgevoerde schoorsteenstuk is van geheel andere aard (D1). Het verbeeldt geen kinderen maar volwassen allegorische figuren die de *Koophandel*, *Zeevaart* en *Overvloed* personifiëren. Zij zijn terzijde in de compositie geplaatst om ruimte te geven aan een zeegezicht. Dit schoorsteenstuk dat door een grijs gewassen ontwerp-tekening in het Rijksprentenkabinet aan Andriessen kan worden toegeschreven (T8), behoort duidelijk tot zijn vroege werk. Het is met een spiegel gevat in de originele rococo omlijsting. Zowel wat betreft de schilderijstijl, als de behandeling

van het onderwerp is het van beduidend mindere kwaliteit dan de eerdergenoemde in 1784 geschilderde allegorie op de burgerbewapening (D20).

Tuinvazen waren vooral gedurende de eerste helft van de achttiende een zeer geliefd onderwerp voor het kleinere decoratieve schilderwerk. Marot heeft dit type voorstelling door middel van zijn prentvoorbeelden populair gemaakt.¹⁸ In de tweede helft van de achttiende eeuw nam de populariteit van dit motief af. Dit blijkt ook uit het feit dat Andriessen dit slechts één keer in een ontwerp heeft toegepast (T17). Het betreft een in kleuren getekend ontwerp met prominente tuinvaas, gedecoreerd met attributen die verwijzen naar Pan en Bacchus, en die geflankeerd wordt door twee putti. Het was bestemd als schoorsteenstuk voor de zijkamer bij Willem Kinkee die vanaf 1769 woonachtig was op Oude Singel 86 te Leiden. Volgens het opschrift heeft Andriessen het ontwerp nog een keer gebruikt voor Johannes Adriaan Hinsbeeck. Daar hij gebruik maakt van het woord "burger" moet dit rond 1795 zijn geweest en was het bestemd voor Herengracht 288. Voor die tijd zal het een ouderwetse voorstelling zijn geweest. Een ander type dat teruggaat op de eerste helft van de achttiende eeuw zijn de door *trompe-l'oeil* vensternissen omgeven voorstellingen tegen een parkachtige achtergrond. In vier ontwerpen van Andriessen treffen we dit type aan. De twee met boogvormige vensternissen in natuursteen (T9 en T18) kunnen op stilistische gronden tot Andriessens vroege werk worden gerekend. De andere twee, vermoedelijk varianten van elkaar, kunnen door de gestileerde tekenstrant in de jaren tachtig worden gedateerd (T74 en T75).

Bij de grisailles die Andriessen boven de deuren toepaste, liet hij zich vooral bij zijn vroege werk nog veel inspireren door het werk van Jacob de Wit. De reliëfs met putti rond een buste in een nis met toogvorm, zoals hij die in 1774 boven de deuren in een wandontwerp voor Muysart (T23b) en in de grisaille in een fragment van een ontwerp (T28) uitbeeldde, vertonen bijvoorbeeld verwantschap met De Wits 1751 en 1752 gedateerde grisailles in het Landesmuseum in Kassel (afb.295). Die verwantschap met De Wits werk geldt niet alleen voor de toogstukken maar ook voor de grisailles met een onbepaalde achtergrond, zoals deze door hem uitgebeeld worden in de wandontwerpen T48a en T52a. De Wit heeft dit type bijvoorbeeld rond 1730 toegepast boven de deur in de zijkamer van Herengracht 168 (afb.296) en rond 1725 in het verdwenen interieur van het pand Sint Janskerkhof 12 te Utrecht.¹⁹ Met name de Antwerpenaar Marten Joseph Geeraerts (1707-1791), die ook veel opdrachten kreeg uit het Zeeuwse, heeft nog lang in de trant van het laatstgenoemde type doorgewerkt.²⁰ Hoewel we dit type bij Andriessen alleen door zijn ontwerpen kennen (T48a, T52a en T58), zullen de voorstellingen hiervan niet dat wasachtige karakter hebben gehad als bij Geeraerts. Ook in compositie en thema gaan sommige van Andriessens bovendeurstukken terug op het werk van De Wit. Dit geldt in het bijzonder voor de bacchanale scènes, waarbij één putto, zittend op een bok, het evenwicht moet bewaren en de anderen zich hier druk gesticulerend omheen bewegen, zoals in de ontwerpen T12 en T52a en in het rechter bovendeurstuk met gekleurde kinderen in Herengracht 524 (D6f). Deze zijn te vergelijken met bijvoorbeeld het *Kinderbacchanaal* van De Wit uit 1748, nu in de Hermitage (afb.297). In ontwerp T10 voor een bovendeurstuk heeft Andriessen zelfs elementen rechtstreeks ontleend aan een compositie van De Wit (vergl. T10 en T10.1). Verder lijkt de voorstelling met de op wolken zwevende putti met bloemenmand in ontwerp (T77) ook sterk op het werk van De Wit geïnspireerd (afb.298).

Grisailles met voorstellingen in een toogvormige nis blijft Andriessen tot ver in de jaren negentig van de achttiende eeuw toepassen (T136b, T151 en T152). In het bovendeurstuk in het ontwerp voor Dommer (T136b) wordt de voorstelling gedomineerd door volwassen figuren, terwijl bij de twee ontwerpen voor Jamin (T151 en T152) de voorstelling zich volledig concentreert op de putti rond een vaas of een piëdestal. Door de toog te combineren met guirlandes heeft hij de grisaille aan de veranderende mode aangepast. De klassieke urnen zonder putti in toogvormige nissen (D12f en T92b) die hij reeds eerder toepaste, zijn echter veel vooruitstrevender. Enerzijds zijn het moderne varianten van de reeds eerdergenoemde

composities met tuinvazen, die in de eerste helft van de achttiende eeuw zo populair waren. Anderzijds neigen ze met hun zwarte of blauwe achtergrond in de richting van geschilderde cameo-imitaties. Een bijzondere klassieke variant van de grisailles zijn de imitaties van marmeren plaquettes met verkropte hoeken; zo geliefd in het neoclassicisme. Deze heeft hij onder meer toegepast in het ontwerp voor Saint (T20), waar in het medaillon de beeltenis van Poppea Sabina naar een bestaand voorbeeld is weergegeven (afb.T20.1), en in het ontwerp voor een schoorsteenstuk voor Van Maurik, dat een bacchantische scène met volwassen figuren verbeeldt (T91). De omkaderingen van deze voorstellingen zijn respectievelijk groen en blauw gekleurd.

Een regelmatig terugkerend element zijn de tondo's met koppen *en profil*. Ze kunnen, al of niet in combinatie met bloemslingers of een kleine trofee, op zichzelf staan (D4e, T22b, T23a, T27, T42a, T52a, T59) of ze worden omgeven door putti (T10, T46, T47a en T107a). Het laatstgenoemde type is zeker terug te voeren op het werk van De Wit. Een dergelijk deurstuk van De Wits hand is bijvoorbeeld bewaard gebleven boven de *porte-brisée* van de voorkamer in Herengracht 168. Soms zijn de tondo's van Andriessen voorzien van een voorstelling met meerdere putti (T43a en T76) of met een allegorische volwassen figuur zoals in de bovendeurstukken in Oudezijds Voorburgwal 316 (D22a en D22c). De laatstgenoemde voorbeelden zijn eigenlijk geen tondo's, maar ovale medaillons die aan de bovenzijde omgeven worden door laurierslingers en opgehangen zijn aan een strik. De twee zwevende putti die de medaillons ondersteunen zijn een nieuw motief in zijn oeuvre. De putti spelen hier geen rol meer in de betekenis van de voorstelling maar zijn een decoratief element geworden. Vooral door de voorstelling in de medaillons hebben deze deurstukken een zeer classicistisch karakter gekregen dat ver af staat van de grisailles van Jacob de Wit. Ze hebben meer verwantschap met de imitaties van antieke cameeën.

Zoals eerder gezegd hebben de putti van Andriessen nooit een wasachtig karakter gehad. Naar verloop van tijd en vooral met de introductie van het neoclassicisme krijgen ze steeds meer het uiterlijk van echte kinderen, weliswaar nog steeds ongekled. Dit is goed te zien bij een aantal grisailles met een wat uitgebreidere voorstelling. Het betreft vooral liggende rechthoeken die door de brede omkadering een verdiept gebeeldhouwd reliëf suggereren. Een fraai voorbeeld is het ontwerp voor het deurstuk boven de *porte-brisée* bij de weduwe Van Son, dat dateert van omstreeks 1776 (T31). De kinderen zijn naar verhouding redelijk groot van formaat waardoor ze overwegend zittend zijn uitgebeeld. Ze zijn druk in de weer met bezigheden die betrekking hebben op de uitgebeelde allegorie op de steenhandel. Een min of meer vergelijkbare voorstelling met zittende kinderen treffen we aan in een 1782 gedateerd deurstuk (D17), tegenwoordig in het Rijksmuseum, dat verwijst naar de tekenkunst. In de allegorie op de handel, kunsten en wetenschappen van ontwerp T73 zijn overwegend staande volwassen figuren uitgebeeld en spelen de kinderen een ondergeschikte rol. Verder is er een gefragmenteerd ontwerp voor een grisaille bewaard gebleven, waar twee zittende volwassen vrouwelijke figuren met tamboerijn en een hond, die de vriendschap symboliseert, toekijken naar een aantal uitbundig dansende kinderen (T144). Als *trompe-l'oeil* effect zien we in al deze voorstellingen voeten, benen en attributen over de kaderrand steken.

Op een aantal wandontwerpen kunnen we zien dat de resterende ruimte tussen de dubbele deuren of de schoorsteenspiegel en plafond soms zo klein was dat er alleen plaats overbleef voor een fries-vormige schildering. In de wandontwerpen zijn de voorstellingen zo summier weergegeven dat er alleen zittende of liggende putti te zien zijn (T99d, T105b, T131c en T143a). Bijzonder is de oplossing die Andriessen hanteerde bij de grisaille boven de *porte-brisée* in de ontwerpen voor Noordziek (T107b). Door de getoogde bovenzijde van de deur bleef er weinig ruimte over voor een specifieke compositie, zodat hij de kinderen en de hond rond een viermaal opgenomen guirlande liet krioelen.

Andere originele toepassingen vinden we in één van de wandontwerpen voor Martinus Alewijn (T143b). Boven de dubbele deur in de achterwand heeft hij een grisaille toegepast met een voorstelling die verwant is aan ontwerp T144, maar die hier uitsluitend door volwassen figuren wordt verbeeld. Bijzonder is de omkadering. Door middel van de verkropte hoeken met klinknagels en de sluitsteen bovenin heeft hij het idee van een plaquette willen geven, zoals hij deze ook heeft toegepast in de ontwerpen T20 en T91. De voorstelling in de grisaille boven de dubbele deur in het ontwerp voor Sander (T43d) heeft in vergelijking tot de tot nu toe besproken grisailles een zeer afwijkende voorstelling. De Neptunus met krioelende zeenimfen en zeepaarden gaan wat betreft de barokke compositie terug op oudere voorbeelden.

5) Camee-imitaties en onyxen

Onder invloed van de hernieuwde belangstelling voor de antieke cultuur ontstond rond 1780 een variant op de grisaille. Het betrof een nabootsing van de antieke cameeën; een gelaagde steensoort waarin reliëfs op zodanige wijze werden uitgesneden dat er een lichte voorstelling tegen een contrasterende, meestal donkere ondergrond ontstond. Ze werden in de achttiende eeuw vaak genoemd naar de steensoort die hiervoor het meest gebruikt werd, de onyx. De bewaard gebleven cameeën zelf zijn niet zozeer van belang geweest voor het ontstaan van de geschilderde imitaties, wel de geïllustreerde publicaties van de gedane vondsten in Pompeï en Herculaneum. Zeer invloedrijk op dit gebied waren de aan de schilderkunst gewijde delen van de achtdelige reeks *Le Antichità di Ercolano*.²¹ Daar de schilderijen in deze werken in gravure, dus in zwart-wit, zijn afgebeeld, was men aanvankelijk niet op de hoogte dat de voorstellingen tegen diverse gekleurde achtergronden geplaatst werden. In de beginfase gebruikte men voornamelijk een zwart of bruin fond. Pas later, toen men in Nederland bekend raakte met de in Engeland door Wedgwood in ceramiek geproduceerde cameeën, ging men voor de achtergronden andere kleuren gebruiken, in het bijzonder lichtblauw.²² Ook de kleurstelling van de voorstellingen veranderde in de loop der tijd.

De vroegste met zekerheid te dateren camee-imitaties van Andriessen zijn de onyxen die hij in 1783 schilderde in de reeds eerder besproken ornamentale behangsels in Keizersgracht 584 (D18). Verder heeft hij boven de schoorsteenpiegel van een 1784 gedateerd ontwerp voor Baron van Eck een zeer verfijnde camee-imitatie uitgebeeld in de vorm van een fries (T100a). Het is echter niet uitgesloten dat Andriessen dit type wanddecoratie al eerder toepaste. In één van de wandontwerpen voor J.G. Muller, dat op grond van de bewonersgeschiedenis van diens huis Oudezijds Voorburgwal 171 in principe vanaf 1781 te dateren is, heeft Andriessen een tondo uitgebeeld waarvan de voorstelling geplaatst is tegen een donkere achtergrond (T81b). In de schoorsteenwand van de eerste ontwerpversie voor Jan de Groot, die eveneens vanaf 1781 kan zijn ontstaan, heeft Andriessen boven Jacob de Wits *Doop van de Kamerling* een tondo met camee-imitatie getekend (T79a). Uit de bewaard gebleven betimmering van deze zaal is op te maken dat dit zuiver op fantasie berustte. De schildering die boven de *porte-brisée* van deze betimmering behoort heeft, bestaat evenwel uit vrouwenfiguren die in een lichte toon zijn geschilderd tegen een donkere achtergrond (D16). Als zodanig is deze schildering, die aan Andriessen is toe te schrijven, te rekenen tot de camee-imitaties. Daar deze opdracht vanaf 1781 te dateren is zou het zelfs Andriessens vroegst te dateren camee-imitatie kunnen zijn.

Andriessen was in Amsterdam niet de enige kunstenaar die in een vroeg stadium de nieuwe variant van de grisaille schilderde. Joannes van Drecht vervaardigde rond dezelfde tijd ook dergelijke schilderijen. Diens vroegst bekende camee-imitatie betreft een 1778 gedateerde tondo dat vanuit een Amsterdams pand is ingebracht in het in de jaren 1925-1928 gebouwde Huis Hoevelaken (afb.299).²³ Het is vermoedelijk niet zijn eerste toepassing. Uit

hetzelfde jaar zijn ook twee ontwerpen van hem bekend, waarvan de ene bestemd was voor Joachim Rendorp en de andere voor de Heer de Bruijn (afb.300).²⁴ Het zijn zeer classicistische voorstellingen in een tondo, uitgevoerd in een zuiver lineaire techniek. Aangezien Van Dreght al zijn ontwerpen voor cameo-imitaties in deze techniek tekende, lijkt het zeer aannemelijk dat ook deze twee tekeningen als ontwerp voor dergelijke schilderstukken waren bedoeld. Hieruit kunnen we opmaken dat de cameo-imitaties in Nederland en in elk geval in Amsterdam veel eerder werden toegepast dan tot op heden werd aangenomen en ziet het ernaar uit dat Van Dreght hierin een belangrijke rol heeft gespeeld. Mogelijk zijn de contacten met de jonge Bilderdijk hierop van invloed geweest. Bilderdijk, die zeer geïnteresseerd was in de antieke cultuur, kreeg net in die tijd tekenlessen van Van Dreght.²⁵ Een en ander zal ermee te maken hebben gehad dat juist Van Dreght zich als een specialist op dit terrein ontpopte.

Camee-imitaties leenden zich vanwege hun aard bij uitstek om uitgebeeld te worden in een medaillon of een tondo. Populair was het medaillon met een staande volwassen figuur die een allegorie personifieert. De drie medaillons die Andriessen in het ornamentale behangsel in Keizersgracht 584 (D18) toepaste zijn de vroegste die we van hem in geschilderde vorm kennen. Te zien aan de ontwerpen T49, T94 en T117 waren de medaillons met cameo-imitaties bij ornamentale behangsels een geliefd decoratiemotief. Vergelijkbare medaillons werden ook in zijstukken uitgebeeld. Een fraai voorbeeld hiervan is te vinden in de ter plekke bewaard gebleven zijstukken in Herengracht 475 (D29b en D29d). In deze 1792 gedateerde schilderijen zijn ze opgehangen aan strikken waaraan ook twee putti hangen. Op dezelfde wijze zijn ze toegepast in de ontwerpen voor de weduwe Stroomberg die min of meer in dezelfde periode zijn te dateren (T146a). Te zien aan de ontwerpen voor J.G. Muller (T81a en T81c) werden medaillons met cameo-imitaties al in de jaren tachtig in zij- en tussenstukken toegepast. Hoewel ze hier met potlood getekend zijn, lijkt het gezien de cameo-imitatie boven de deur zeer waarschijnlijk dat ook de medaillons op dezelfde wijze zouden worden uitgevoerd. Medaillons werden soms als bovendeurstukken uitgebeeld. Hoewel het een ornamentaal behangsel betreft zouden we de medaillons die in het kabinetje van Keizersgracht 584 boven de twee deuren zijn geschilderd hiertoe ook kunnen rekenen. In een van de ontwerpen voor Dommer (T136b) treffen we ook een klein medaillon aan boven de deur. Zoals blijkt uit *De triomf van Bacchus* (D21a) werden er ook wel grotere formaten medaillons als wanddecoraties toegepast. Het zal hier zeker om een bovendeurstuk zijn gegaan. Dit schilderstuk, dat in 1992 in Londen werd geveild als werk uit de omgeving van de Vlaamse schilder Piat-Joseph Sauvage, is op grond van zowel de schilderstijl als de weergave van de figuren eerder aan Andriessen toe te schrijven. In vergelijking tot de onyxen in Keizersgracht 584 vertoont de Bacchus voorstelling een grote mate van verfijndheid.

En profil weergegeven koppen werden in de cameo-techniek vooral in tondo's uitgebeeld. Deze zien we onder meer in het ontwerp voor de zijkamer voor Keizersgracht 584 (T94) en boven de schoorsteenspiegel in één van de wandontwerpen voor Duijm (T99c). Naast deze voorstellingen werden in de tondo's regelmatig meerfigurige scènes verbeeld. Zo'n voorstelling heeft Andriessen bijvoorbeeld in één van de andere wandontwerpen voor Duijm boven een deur toegepast (T99b). Net als in het eerste ontwerp voor de schoorsteenwand bij De Groot (T79a) is de voorstelling hiervan moeilijk te determineren. Anders is dit bij de tondo boven de *porte-brisée* bij J.G. Muller. Hier staan rond een buste op een sokkel enkele figuren met attributen die verwijzen naar de *Vrijheid* en de *Verdrukking van de slavernij* (T81b). In al deze ontwerpen, die dateren uit de tweede helft van de jaren tachtig, zien we dat de tondo's omgeven worden door guirlandes of, zoals bij J.G. Muller, geplaatst zijn binnen een rechthoekig kader waarvan de zwikken zijn opgevuld met ornamenten. Afgezien van deze voorbeelden zijn nog drie afzonderlijke ontwerpen voor tondo's bewaard gebleven. De ene is gemaakt in opdracht voor Van Iddekinge, die vanaf 1790 Herengracht 40 bewoonde, en verbeeldt een klassiek geklede vrouw en een putto tegen een grijze achtergrond (T135). De

andere twee waren bestemd voor Berkhoff (T116a en T116b). Evenals bij Muller worden in de twee voor Berkhoff patriottische thema's uitgebeeld. Bij de drie laatstgenoemde ontwerpen, die alle in de jaren negentig te dateren zijn, zie we dat de achtergronden verschillend van kleur zijn. Tondo's in geschilderde vorm zijn niet bewaard gebleven. Slechts op een interieurfoto van het verdwenen ensemble uit de zaal in Herengracht 252, waar Andriessen in 1794 behangsels voor Wessel Scharff geschilderd had (D32), kunnen we nog net zien dat hier boven de deuren tondo's geschilderd waren. Helaas kunnen we geen indruk krijgen van de voorstellingen.

Zoals we in het ontwerp voor Baron van Eck hebben kunnen zien (T100a), werden de cameo-imitaties niet alleen voor medaillons en tondo's gebruikt, maar ook voor rechthoekige wanddecoraties. Rond 1792 vervaardigde Andriessen voor juffrouw Elias twee ontwerpen voor rechthoekige bovendeurstukken, voorzien van een gearceerde achtergrond, die volgens het opschrift in bruin zou worden uitgevoerd. De twee voorstellingen, de één met een dansend en muziekmakend gezelschap, dat de *Vrolijkheid* verbeeldt (T138), en de ander met een allegorie de *Vriendschap* (T139), rusten op consoles. Op twee andere ontwerpen voor rechthoekige bovendeurstukken, die gezien de overeenkomstige tekentrant en uitvoering als set bedoeld waren, maar dan voor twee tegenover elkaar gesitueerde wanden, heeft Andriessen de achtergrond grijs gewassen (T125-T126). In een wandontwerp voor Brouwersgracht 41 (T131d) wordt in het bovendeurstuk door middel van twee helften verschillende opties gegeven. In de linker helft heeft de voorstelling een lichtblauwe en in de rechter een gearceerde achtergrond.

De cameo-imitaties leenden zich bij uitstek voor friezen. Er zijn echter weinig geschilderde voorbeelden bewaard gebleven. In 1991 dook een exemplaar op in de kunsthandel (D26). Deze aan de *Deugd* gewijde voorstelling vertoont een veel lossere en vluchtiger schilderwijze dan het genoemde medaillon (D21). Daarnaast zijn er op de zolder van Herengracht 475 twee friezen aangetroffen die aan Andriessen kunnen worden toegeschreven (D30). De opdrachtgever moet Jan Gildemeester Jansz zijn geweest die het huis sinds 1791 bewoonde (zie ook D29). Het fries waarin de kunsten worden verbeeld (D30a) bestaat uit een lichte voorstelling tegen een donkere achtergrond, terwijl het fries dat verwijst naar de koophandel (D30b) uit een donkere voorstelling bestaat tegen een lichte achtergrond. Deze variant van de cameo-imitatie die aan het eind van de achttiende eeuw in zwang kwam, is door Andriessen verder niet toegepast.

In wandontwerpen zien we friezen bijvoorbeeld toegepast boven de *porte-brisée* bij Van Marwijk (T154b) en boven de schoorsteenspiegel bij Dommer (T136c). In deze ontwerpen, die dateren uit de jaren negentig, zijn de lichte voorstellingen geplaatst tegen een blauw fond. In sommige gevallen werden friezen in een apart vak boven een geschilderd behangsel toegepast, zoals in twee ontwerpen voor Jamin (T150 en T152). In het ene ontwerp hebben ze een blauwe en in het andere een lichtgroene achtergrond. Verder wordt in een vroeg negentiende-eeuws wandontwerp een fries boven een behangselvak als keuze mogelijkheid aangegeven (T163). Andriessen had al eerder friezen boven behangselvakken toegepast, zoals in de ontwerpen voor J.G. Muller (T81a en T81c). Daar ze hier in potlood getekend zijn, is niet geheel zeker of ze in de cameo-techniek uitgevoerd zouden worden. Zeker is dit wel bij de friezen boven de tussenstukken die Andriessen rond 1782 ontwierp voor H.A. Muller (T90a en T90b). Te zien aan de eerdergenoemde behangsels met historievoorstellingen in Blijmarkt 16 te Zwolle was de toepassing van friezen boven geschilderde behangsels in de jaren negentig niet ongebruikelijk (afb.294).

Daar de geschilderde cameo-imitaties op verschillende wijzen werden toegepast, is het bij de afzonderlijke ontwerpen moeilijk te zeggen voor welk doel deze bestemd waren. Het is echter opvallend dat Andriessen alle drie ontwerpen voor friezen als paren op één blad getekend heeft. De vroegst te dateren zijn degene voor Paulus van Driest jr. die kort na 1784 tot stand kwamen (T102). Gezien het papier waarop ze in wit krijt getekend zijn, zouden de

voorstellingen een blauw fond krijgen. De twee friezen die Andriessen in 1793 ontwierp voor Muilman zijn ongelijk van breedte (T145). Mogelijk was de ene gepland boven een schoorsteenspiegel en de ander boven een *porte-brisée*. Voor Van Staphorst ontwierp Andriessen tussen 1794 en 1799 twee friezen (T148) waarvan de voorstelling net als bij Muilman een bruin fond zou krijgen. Hoewel in de zaal van het huis waar Van Staphorst woonde (Keizersgracht 121) tegenwoordig nog friesvormige schilderijen boven de schoorsteenspiegel en de daar tegenover liggende spiegel te vinden zijn, zijn deze dermate afwijkend van Andriessens schilderstijl dat ze niet aan hem kunnen worden toegeschreven. De voorstellingen hebben evenmin een relatie met de ontwerpen (T148). Het is mogelijk dat men de oorspronkelijke friezen van Andriessen net als het bovendeurstuk (A3) vervangen heeft door de huidige schilderijen.

Het schoorsteenstuk in de linker zijkamer van Keizersgracht 121 is vermoedelijk wel van Andriessens hand (D35). Het betreft een vierkante schildering met daaronder een apart fries. Beide zijn voorzien van een in grijs-wit-achtige tinten geschilderde voorstelling tegen een lichtblauw fond. In het grote schilderstuk is een op een wolken zwevende figuur geschilderd, die met de hoorn des overvloeds en de palmtak de *Vrede en Overvloed* symboliseert. Het fries eronder verbeeldt een bloemen- en vruchtenslinger met in het midden een medaillon met een vrouwenhoofd. Vooral vanwege de diffuus weergegeven wolkenpartijen heeft de voorstelling nauwelijks meer het karakter van een gebeeldhouwde imitatie. Vermoedelijk heeft dit maken te met het feit dat Andriessen hiervoor een gegraveerde of getekende allegorische figuur door Lairesse als model heeft genomen. Hoewel de voorstelling door het blauwe fond wel geënt is op de cameo-imitaties, heeft het hier door omstandigheden een geheel eigen karakter gekregen. Dit voorbeeld staat overigens niet op zichzelf. Andriessen vervaardigde in de jaren negentig bijvoorbeeld een aantal schilderijen met donkere achtergronden waarin vooral de menselijke figuren geen gebeeldhouwd, maar een picturaal karakter hebben. In de *Allegorie op de Handel met Amerika* vertonen de figuren een zekere mate van levensechtheid (D25). Het fraaiste voorbeeld van dit type is het halfronde bovendeurstuk uit Keizersgracht 313 (D37a) dat Andriessen in 1797 vervaardigde voor Goll van Franckenstein. De gecompliceerde allegorische voorstelling wordt hier verbeeld door in kleuren geschilderde figuren. In sommige ontwerpen met cameo-imitaties lijken de figuren eveneens minder gebeeldhouwd. Dit zien we bijvoorbeeld in het in 1785 voor Matthijs van Son jr. vervaardigde bovendeurstuk (T106) en in de twee wandontwerpen voor Van Staphorst (T147a en T147b). De schilderijen bevinden zich hier boven de twee tegenover elkaar geplaatste rococo spiegels. Daar ze als vast onderdeel van de spiegel gevat zijn in hetzelfde lijstwerk, dienden ze de oorspronkelijke, vermoedelijk grisaille-schilderingen te vervangen. Het gebeurde in die tijd wel vaker dat nieuwe schilderijen in oudere lijsten werden geplaatst.²⁶

Hoewel in het algemeen de gekleurde achtergronden bij de cameo-imitaties in de jaren negentig pas goed doorgang vonden, deed Andriessen dit al in de jaren tachtig. De twee opties voor tussenstukken voor H.A. Muller van omstreeks 1782 hebben bovenin friezen met verschillend gekleurde achtergronden (T90a en T90b). De voorstellingen van de friezen voor Van Driest uit omstreeks 1784 zouden een blauwe achtergrond krijgen (T102). Desalniettemin zien we ook bij Andriessen de gekleurde achtergronden het meest toegepast worden in de jaren negentig (T131d, T136c, T147, T152, T154b, D35). In een ontwerp voor een zaal met vier wanden in opstand is wat dit betreft een zeer bijzonder kleurenscale toegepast (T159). In één van de smalle panelen heeft hij een medaillon uitgebeeld met een zeer licht gekleurde achtergrond en deze geplaatst in een veld, dat evenals het lambriseringspaneel zwart gekleurd is, terwijl de omlijsting in oudroze is uitgevoerd. Op grond van de kleurstelling is dit ontwerp in het begin van de negentiende eeuw te dateren.

Met enige regelmaat plaatste Andriessen de voorstellingen van cameo-imitaties op een zwevend plateau (T81b, T116, T135, D29b, D29d, D37b, T147a en T147b) of op een console

(T127, T138 en T139). Daar Van Dreght al zijn cameo-imitaties op deze wijze uitbeeldde, zou men zich kunnen afvragen of Andriessen dit niet aan hem ontleend heeft. We moeten niet vergeten dat beide kunstenaars elkaar goed kenden. Andriessen had een tijdje in zijn atelier gewerkt. Vermoedelijk verkeerden ze in dezelfde opdrachtgeverskringen. Zowel in Herengracht 520 (T39-T40) als in Keizersgracht 584 (D18, T93, T94 en T95) hebben ze voor dezelfde opdrachtgever gewerkt. In het laatstgenoemde huis heeft Van Dreght in 1789 voor de zaal een viertal tondo's geschilderd (afb.301).²⁷ Gezien de nauwe contacten is beïnvloeding over en weer niet uitgesloten. Wanneer men de geschilderde cameo-imitaties van beide kunstenaars vergelijkt valt op dat die van Van Dreght een grote verfijndheid in uitvoering vertonen. Van Dreght had dit type schildering dan ook tot zijn specialisme gemaakt. Andriessens talenten waren veelzijdiger; Van Dreght bleef vasthouden aan het stramien dat hij in de jaren tachtig had ontwikkeld, terwijl Andriessen zich bij de cameo-techniek een inventievere en originelere kunstenaar toonde.

Hoewel de schilder Kunstige delen van *Le Antichità di Ercolano* van groot belang worden geacht voor het ontstaan van de cameo-imitaties, is bij Andriessen geen sprake van rechtstreekse ontleningen aan dit werk. Hij had het kostbare werk niet in eigen bezit. Toch kan men zich bij sommige voorstellingen niet aan de indruk onttrekken dat hij wel bekend was met de inhoud.²⁸ De in de lucht zwevende figuren die we veel in dit werk aantreffen, werden door Andriessen eigenlijk niet in de kleinere wanddecoraties toegepast. De allegorische figuur in het schoorsteenstuk in Keizersgracht 121 (D35) zweeft weliswaar op een wolk, maar deze voorstelling is ontleend aan een compositie van Laresse. Het motief van een zwevende figuur zien we alleen toegepast in het ontwerp voor ornamentele behangsels bij Van Halmael (T160).

Van Dreght en Andriessen waren in Amsterdam niet de enige kunstenaars die zich met de cameo-imitaties bezighielden. Zo wordt Andriessens leerling Jacques Kuyper (1761-1808) wel gezien als één van de belangrijkste initiators van de cameo-imitaties in ons land.²⁹ Dit baseert men vermoedelijk op het gegeven dat Kuyper in de leer is geweest bij de Italiaanse stucwerker Guiseppe Ceracchi (1751-1801) om door het boetseren van cameeën deze nog beter in schilderkunst te kunnen imiteren: Van Eijnden en Van der Willigen vermelden dat hij nadien "aanhoudend de antieke beeldwerken, naar de beste afgietsels, prenten en teekeningen" bestudeerde.³⁰ Men kan ervan uitgaan dat hij pas na zijn leertijd bij Ceracchi in 1785 zich intensief met deze techniek is gaan bezighouden. In de jaren 1788-1789 schilderde hij de onyxen voor het gestucte fries van de muziekzaal in het door Henry Hope gebouwde paviljoen Welgelegen te Haarlem (afb.302).³¹ Deze op koper geschilderde werken geven blijk van een virtuoze beheersing van de cameo-techniek. Omdat deze de enige bewaard gebleven schilderijen van zijn kleine nagelaten oeuvre betreffen, lijkt mij de rol van deze in 1761 geboren kunstenaar wat betreft de introductie van de cameo-imitaties wat te worden overschat.³² Zoals eerder aangetoond werden cameo-imitaties in Amsterdam reeds in de eerste helft van de jaren tachtig vervaardigd.³³

Afgezien van Kuyper werkten bijvoorbeeld ook Jan Kamphuysen en Adriaan de Lelie in deze techniek. Van de laatstgenoemde is in de grote zaal aan de voorzijde van Herengracht 448 een 1790 gedateerd, wit tegen blauw fond geschilderd, bovendeurstuk bewaard gebleven.³⁴ Het drietal Kuyper, Kamphuysen en De Lelie was onder meer werkzaam in de door Abraham van der Hart ontworpen interieurs.³⁵ Zo hebben zowel De Lelie als Kamphuysen schilderijen geleverd voor het tussen 1804 en 1808 ontworpen huis Barnaert aan de Nieuwe Gracht in Haarlem. De Lelie voorzag de lunetvormige schilderijen in de dagelijkse eetkamer (afb.303) en de spreekkamer van cameo-imitaties; de eerste bestaande uit voorstellingen in "geelbrons op witte grond" en de andere uit een witte voorstelling tegen een groen fond. De schildering in de spreekkamer is helaas verloren gegaan. In de koepelkamer en de gouden salon schilderde De Lelie boven de deuren en de schoorsteenspiegel Pompejaanse voorstellingen. Die in de gouden salon bestaan uit zwevende figuren in kleuren tegen een zwart fond (afb.304).³⁶ Vooral bij de

schilderstukken in de gouden salon kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat Van der Hart zich hierbij heeft laten inspireren door de illustraties in de schilderkunstige delen van *L'Antichità di Ercolano*. Ondanks het feit dat de schilders die voor Van der Hart werkten zich te voegen hadden naar zijn ontwerp, mocht Kamphuysen bij de bovendeurstukken en het schoorsteenstuk in de Antichambre zelf met een voorstel komen.³⁷ Overeenkomstig de kleurstelling van het vertrek heeft hij de tondo's voorzien van een donkere voorstelling ter imitatie van een bronzen reliëf tegen een crème-kleurig fond (afb.305). Laatstgenoemde type schilderijen, zowel het kandelabermotief als de tondo's, zijn onlangs ook aangetroffen in de koepel van de voormalige buitenplaats Bellevue gelegen aan de Kleine Houtweg te Haarlem. Deze koepel is rond 1800 gebouwd, eveneens naar ontwerp van Abraham van der Hart. De schilderijen vertonen onmiskenbaar dezelfde hand als die in Etruskische kamer in het huis Barnaert en zijn derhalve toe te schrijven aan Jan Kamphuysen.³⁸

Donkere schilderijen tegen een lichte achtergrond ter imitatie van een bronzen reliëf zijn relatief zeldzamer dan de cameo-imitaties. Van Andriessen kennen we slechts één voorbeeld (D30b). Dergelijke in schilderkunst uitgevoerde brons-imitaties zijn ook te vinden in het pand Nieuwegracht 80 te Haarlem, de huidige zetel van de Bisschop. Zij zijn hier in drie kamers als schoorsteenstuk boven een spiegel toegepast. Mogelijk zouden deze ook van de hand van Jan Kamphuysen of De Lelie kunnen zijn, want in dit huis wordt Van der Harts betrokkenheid vermoed bij de inrichting van de koepelzaal. De inrichting zal tot stand zijn gekomen nadat het huis in 1807 in bezit was gekomen van mr. Jan baron van Styrum.³⁹ In Huis Berkenrode te Heemstede zijn eveneens dit soort brons-imitaties tegen een lichte achtergrond te vinden.⁴⁰ Of deze werken ook door Kamphuysen of door De Lelie geschilderd zijn verdient nog nader onderzoek. Er is in elk geval geen signatuur aangetroffen. Vermoedelijk is deze verdwenen bij het overschilderen van de achtergrond.⁴¹

Naast de werkzaamheden voor Van der Hart behoorden De Lelie, Kamphuysen en Kuyper ook tot de protégés van de kunstverzamelaar J.A. Brentano. Deze had rond 1790 ten behoeve van zijn collectie Italiaanse meesters de zaal van zijn huis Herengracht 544 naar ontwerp van de Italiaanse kunstenaar Giambattista Maderna laten inrichten in de moderne "Etruskische stijl". Dit interieur is helaas verloren gegaan, maar we kunnen nog een beeld krijgen door het schilderij dat De Lelie rond 1798 van de zaal heeft gemaakt (afb.306). De pilasters die Jan Kamphuysen voor deze zaal schilderde zijn als enige van dit interieur in het Rijksmuseum bewaard gebleven (afb.307). Ze verbeelden kandelabers met groteske motieven waarin de twaalf maanden zijn uitgebeeld, geïnspireerd op Raphaëls decoraties in de *Loggia* van het Vaticaan. Hierin zien we overigens ook de door Van der Hart veelvuldig gehanteerde puntige ovaal met cameo-imitaties. De friezen met cameo-imitaties bovenin de wanden waren rechtstreeks ontleend aan de illustraties van *Le Antichità di Ercolano*, welk werk Brentano in bezit had (afb.308). Men vermoedt dat deze geschilderd zijn door Jacques Kuyper.⁴²

Andriessen en Van Drecht vervaardigden in een vroeg stadium al cameo-imitaties, toch waren zij niet betrokken bij dergelijke modieuze interieurs, die vanaf de jaren negentig dus tot stand kwamen. Vermoedelijk had dit te maken met het feit dat deze interieurs onder gezag van één kunstenaar/architect werden ontworpen en Andriessen en Van Drecht als gevestigde kunstenaars geen behoefte hadden te werken naar het ontwerp van anderen. Voor De Lelie, Kamphuysen en Kuyper, die tot een net iets jongere generatie behoorden, lag die situatie anders. Bovendien had Andriessen zich meer op landschapsbehangsels toegelegd en waren de kleinere decoratieve schilderijen voor hem een bijkomstigheid. Die onafhankelijke positie had ook zijn voordelen. Voor wie wilde, bleef Andriessen tot ver in de jaren negentig de traditionele grisailles schilderen (b.v. T151 en T155). In sommige ontwerpseries zien we in hetzelfde vertrek zowel cameo-imitaties als grisailles toegepast (T79, T99, T131, T136). Het is bij deze ontwerpen niet geheel duidelijk of de wanddecoraties op deze wijze werden uitgevoerd of dat ze als keuzemogelijkheid werden aangeboden. Het vasthouden aan de grisaille-techniek leidde

bij Andriessen tot originele mengvormen. Origineel zijn de in cameo-imitatie geschilderde medaillons die aan linten zijn opgehangen waaraan putti hangen, zoals uitgebeeld in de zijstukken van het ontwerp voor de weduwe Stroomberg (T146) en die in geschilderde vorm nog te zien zijn in de zijstukken in Herengracht 475 (D29b en D29d). De levensechte, soms gekleurde figuren tegen een donkere achtergrond zijn echter zijn meest originele bijdrage geweest aan de ontwikkeling van de geschilderde cameo-imitaties.

Wat betreft de cameo-imitaties zijn in ieder geval twee leerlingen in het voetspoor van Andriessen getreden. Ten eerste is dit Jan Bulthuis van wie twee bovendeurstukken in deze techniek zijn aangetroffen in de voorkamer op de bel-etage van Herengracht 408 (afb.309).⁴³ Met de karakteristieke en krachtige figuren zijn hierin levendige scènes verbeeld. Het vertrek is op grond van de decoratieve afwerking van betimmering en plafond te dateren in de jaren negentig van de achttiende eeuw. Deze datering sluit goed aan bij het jaar 1793, waarin Bulthuis zich inschreef bij het St. Lucasgilde (zie bijlage VII). De andere leerling die Andriessen navolgde in de cameo-imitaties was Gerardus Wieringa. Hij was evenals Bulthuis afkomstig uit Groningen. Wieringa keerde in tegenstelling tot Bulthuis na zijn leertijd bij Andriessen in 1790 weer naar de stad Groningen terug. Hij schilderde hier niet alleen ensembles met landschapsbehangsels maar ook zoals gezegd cameo-imitaties (zie ook bijlage VII). Zo is onder meer een bovendeurstuk in deze techniek bewaard gebleven in een pand aan de Marktstraat (afb.283) en bezit het Groninger Museum een ensemble met geschilderde behangsels waartoe drie bovendeurstukken met cameo-imitaties behoren (afb.310). Deze stukken zijn duidelijk beïnvloed door zijn leermeester.⁴⁴

Of Willem Uppink zich ook met cameo-imitaties heeft beziggehouden is niet met zekerheid te zeggen. Wel is opvallend dat van deze vooral in het begin van de negentiende eeuw opererende behangselschilder drie geschilderde kamers in situ bewaard zijn gebleven waar cameo-imitaties zijn toegepast. In de tussen 1812 en 1813 met landschappen beschilderde suite in het voorhuis van Keizersgracht 269 zijn onder meer twee friezen toegepast boven de schoorsteenspiegel en de *porte-brisée*.⁴⁵ Ook in twee interieurs die Uppink nog in de jaren dertig van de negentiende eeuw geschilderd heeft, zijn cameo-imitaties toegepast. Het betreft een kamer uit 1830 in het pand Lagedijk 80 waar een schildering is aangebracht boven de getoogde dubbele deur van een ingebouwde vitrine kast in rococo-stijl en een tondo (afb.311) boven de deur.⁴⁶ In Lagedijk 110 waar de landschapsbehangsels dateren uit 1832 zijn twee bovendeurstukken (afb.312) en een klein schoorsteenstukje in de cameo-techniek uitgevoerd.⁴⁷ Geen van deze cameo-imitaties is gesigneerd, bovendien verschillen ze onderling in schilderstijl waardoor betwijfeld moet worden of ze door Uppink zelf zijn geschilderd.

Elders in de Republiek werden ook cameo-imitaties toegepast, maar weinige hiervan kunnen verbonden worden met de naam van een kunstenaar. Die wel gesigneerd zijn, ontberen helaas vaak een datering. Dit geldt bijvoorbeeld voor Dirk van der Aa, van wie drie tondo's bewaard zijn gebleven in het paleis Lange Voorhout (afb.313).⁴⁸ Door een recent onderzoek naar de decoratieve schilderkunst van Jacob en Abraham van Strij blijkt vooral Abraham zich met cameo-imitaties te hebben beziggehouden.⁴⁹ Op basis van een aantal gesigeneerde exemplaren konden meerdere van dit soort werken aan Abraham worden toegeschreven. In het merendeel hiervan worden klassieke offerscènes verbeeld (afb.314). Er is een serie van drie wanddecoraties waarin vermoedelijk verwezen wordt naar het beroep van de opdrachtgever (afb.315). Hier zijn de figuren gehuld in "moderne" kledij. Van geen van de cameo-imitaties van Abraham is een datering bekend.⁵⁰ Evenmin is deze te herleiden op grond van de herkomstgegevens. De laatstgenoemde serie is echter op basis van de kleding van de figuren op z'n vroegst in de jaren negentig van de achttiende eeuw te dateren. Evenals Andriessen gaf Abraham de gebeeldhouwde imitaties veel meer picturale kwaliteiten dan bijvoorbeeld Van Drecht en Van der Aa, doch hij ging hierin niet zo ver als Andriessen.

De meeste bewaard gebleven cameo-imitaties leiden (nog) een bestaan als anoniem werk. Afgezien van een voorbeeld van Christiaan van Geelen (1755-1825) en die welke door de Hoornse behangselfabriek geleverd werden, wil ik de recent aan Abraham Meertens toegeschreven werken niet onvermeld laten.⁵¹ Diens ontwerpen gaven reeds blijk van een grote originaliteit in de toepassing cameo-imitaties. Meertens verwerkte ze in ornamentele behangsels en hij ontwikkelde aardige nachtelijke landschappen waarvan de voorstelling veelal in een toon werd neergezet maar zonder het effect van een bas-reliëf. Het een en ander gaf aanleiding de bewaard gebleven decoraties in Bogardstraat 19 te Middelburg aan Meertens toe te schrijven. Hier zijn onder meer cameo-imitaties met arabesque motieven toegepast.⁵²

Hoewel we nog te weinig inzicht hebben in de aard en hoeveelheid van de decoratieve schilderijen in ons land, kunnen we op basis van de voorhanden gegevens toch voorzichtig concluderen dat de cameo-imitaties in ons land nooit zo populair zijn geweest als in het buitenland.⁵³ Dit is vermoedelijk te wijten aan de rijke traditie van de grisailleschilderkunst in ons land. Pas in de jaren negentig en in het begin van de negentiende eeuw kregen de cameo-imitaties meer voet aan de grond. In tegenstelling tot de algemene ontwikkeling in ons land kan gesteld worden dat men in Amsterdam uitzonderlijk vroeg met de cameo-imitaties is begonnen.

6) Thema's in de wanddecoraties en ornamentele behangsels

In het laatste kwart van de achttiende eeuw hechtte men minder waarde aan de betekenis van de allegorische voorstellingen in de wanddecoraties dan in de perioden daarvoor.⁵⁴ Het kwam steeds vaker voor dat er geen directe relatie bestond tussen de betekenis van de schilderijen en de functie van het vertrek of het beroep of de liefhebberijen van de gebruiker. Desalniettemin bleef in de huizen van de kooplieden het thema *Koophandel* geliefd, zij het in zeer algemene zin. Het kon sec worden uitgebeeld (T27, T45b, T97a, T110b), maar vaker ging de *Koophandel* vergezeld van verwijzingen naar de *Zeevaart*, *Overloed* of *Welvaart* (T7, D1, T70, T71, T74, T75, T76, T112b, T125). De *Koophandel* in combinatie met de *Kunsten* en/of *Wetenschappen* komt minder vaak voor (D2b-D2d, T73, T80b, T145). Alleen in het ontwerp voor een bovendeurstuk bij de weduwe Van Son zien we een verwijzing naar de soort handel die zij dreef; de steenkoperij (T31). Het deurstuk waarin de handel met Amerika centraal staat (D25), is vermoedelijk gemaakt in opdracht van een patriottische koopman, want het waren juist de patriotten die pleitten voor handel met de Amerikanen om hen op deze wijze te steunen in hun onafhankelijkheidsstrijd tegen de gehate Engelsen. De patriottische gezindheid komt in Andriessens wanddecoraties vaker tot uitdrukking (T81, T82, T90a-b, T104c, T106, T116a-b, T148, T155c). In feite behoren deze tot de weinige voorstellingen in die tijd waarin de specifieke persoonlijke (politieke) interesse van de opdrachtgever tot uitdrukking komt. Het schoorsteenstuk dat naar alle waarschijnlijkheid bestemd was voor Van Beyma verbeeldt zelfs een ingewikkelde allegorische voorstelling op de burgerbewapening (D20 en T101a-c). Dergelijke gecompliceerde allegorieën komen in die tijd weinig meer voor. Het lunetvormige bovendeurstuk uit Keizersgracht 313 (D37a) kan daarom tot een uitzondering worden gerekend.

Voorstellingen met betrekking tot de mythologie of historie zien we voornamelijk onder Andriessens vroege werken, zoals *Flora* in het ontwerp voor Van Barneveld (T18), het portret van Poppea Sabina in het ontwerp voor Saint (T20) en het schoorsteenstuk met *Diana en Endymion* (D3). Dit laatste thema zou hij in de jaren negentig nog een keer uitbeelden (T123). Er wordt zelden verwezen naar specifieke kunstvormen zoals de Muziek of de Tekenkunst of combinaties van verschillende kunsten (T11, D17 en D18). Allegorische voorstellingen die betrekking hebben op de functie van het vertrek of het gebouw, zien we alleen toegepast in interieurs van charitatieve of openbare instellingen, zoals het tussenstuk met Petrus uit het Binnengasthuis (D7a) en het ontwerp voor het schoorsteenstuk in de regentenkamer van het

Nieuwe Werkhuis (T41a-c). Het wandontwerp, waarvan het schoorsteenstuk de oorlogsgod *Mars* verbeeldt en de behangselvakken betrekking hebben op de wapenindustrie (T163), is vermoedelijk eveneens voor een openbaar gebouw bestemd geweest. Helaas ontbreken de gegevens voor het bepalen van de bestemming.

De *Vijf Zintuigen* die in de eerste helft van de achttiende eeuw nog zeer populair waren, zien we in Andriessens werk weinig uitgebeeld. We treffen deze alleen aan in het bovendeurstuk voor Jamin (T151) en in de ornamentele behangsels voor kasteel Drakestein (T44). In het laatste geval maken zij onderdeel uit van een uitgebreid iconografisch programma waarin tevens de *Vier Elementen*, de *Kardinale Deugden* alsmede de *Tijd* en de *Eeuwigheid* worden uitgebeeld. Eén of meerdere seizoenen worden wel met enige regelmaat toegepast. We vinden dit thema onder meer in ontwerp T69 en in de ontwerpen voor Schröder (T46 en T47), De Groot (T79b), La Borde (T89) en Van Halmael (T160). Bij het in Herengracht 462 bewaard gebleven schoorsteenstuk (D1bis) voorzien van kinderen in kleuren heeft Andriessen net als bij Schröder (T46) de vier seizoenen in één voorstelling toegepast. Bij *Ceres* die in het tussenstuk in Huis te Manpad (D4b) en in een aantal ontwerpen (T6, T26 en T28) uitgebeeld wordt, is het niet geheel zeker of hier naar de *Zomer* dan wel naar de *Vruchtbaarheid* wordt verwezen. Dit is nog onduidelijker bij thema's die gewijd zijn aan *Bacchus* of Bacchanalen (D21a, T10, T12, T42a, T52a en T127). Deze voorstellingen kunnen zowel naar de *Herfst* als naar de *Vrolijkheid* verwijzen.

In het laatste kwart van de achttiende eeuw was de *Vrolijkheid* een van die algemene thema's, die al dan niet in combinatie met andere begrippen of deugden, een grote voorkeur genoten. Naast de *Vrolijkheid* scoort ook de *Vriendschap* hoog op deze lijst. Andere veel voorkomende thema's van dien aard zijn de *Overvloed*, *Vrede*, *Matigheid*, *Dapperheid*, *Gezondheid*, *Spaarzaamheid*, *Voorzichtigheid* en *Dankbaarheid*. Dat deze thema's werden uitgebeeld, blijkt overigens meer uit de opschriften, want aan de gebruikte symbolen is dit vaak nauwelijks af te lezen. Bij tussen-, schoorsteen- en bovendeurstukken die onderdeel uitmaken van een wandontwerp zijn de voorstellingen vaak te klein om alle details te kunnen waarnemen. In de afzonderlijke ontwerpen vindt men daarentegen lang niet alle symbolen die in de uitleg worden genoemd in de voorstelling terug. Dit geldt bijvoorbeeld voor een ontwerp voor drie behangselvakken (T68). Het opschrift "als men onder t Geleijde van Wijsheid en Vriendschap, tot een gematigde vrolijkheid geraakt, zal zij een aangename geur van zig geven", heeft zonder twijfel betrekking op de uitgewerkte trofee in het rechter behangselvak, maar zonder deze uitleg zou men nooit deze betekenis hierin hebben gezien. De *Drie Gratiën* zijn in feite het enige symbool dat te herkennen is als de *Vriendschap*. De *Wijsheid* en *Gematigde Vrolijkheid* zijn nergens te vinden, terwijl er wel allerlei attributen aanwezig zijn die geen betrekking hebben op de uitleg. In het ontwerp T70 voor een schoorsteenstuk ziet men geen enkel symbool of attribuut dat betrekking heeft op de *IJver* die in het opschrift wordt vermeld. In een ontwerp voor een bovendeurstuk bij Gerrit la Borde (T88) zien we wel de *Vriendschap* uitgebeeld maar niet de *Vrede* waarop deze volgens het opschrift gebaseerd moet zijn. In het tondo voor Van Iddekinge (T135) is de vermelde *Gezondheid* niet terug te vinden, terwijl wel de *Waakzaamheid* door middel van een haan wordt verbeeld. Die komt echter niet in de uitleg aan de orde.

Ook is het soms moeilijk het verband te leggen tussen de uitgebeelde symbolen en hetgeen in de opschriften wordt vermeld. Dit geldt bijvoorbeeld voor het bovendeurstuk bij de weduwe Van Son, waar op zich wel de *Steenhandel*, de *Bouwkunst* en de *Kunsten en Wetenschappen* te herkennen zijn (T31), maar niet, dat de *Steenhandel* door de *Bouwkunst* ondersteund tot bevordering van de laatstgenoemde begrippen leidt, zoals de uitleg ons voorspiegelt. In het deurstuk voor Jamin (T151) worden duidelijk de *Vijf Zintuigen* verbeeld. Men heeft echter uitleg nodig om de zesde putto met boog en pijlkoker op de zuil te

interpreteren als de *Liefde* die de zintuigen triomfeert. Curieus zijn de twee ontwerpen voor bovendeurstukken met een zon op de achtergrond (T125-T126). In het ene (T125) komt het verbond tussen de *Koophandel* en *Zeevaart* tot uitdrukking door Mercurius en Neptunus die elkaar boven een altaar de hand schudden, maar dat de zon met "zijn koesterende stralen de vrugten doet rijpen" en dat daar een gezegende oogst uit volgt, wordt in de voorstelling absoluut niet duidelijk. In het andere ontwerp (T126) moet de zon het leven der natiën verbeelden en dat iedereen zich in haar zonnestralen verheugt. Hoewel we vrolijk dansende putti met attributen in de handen zien die verwijzen naar de genoemde begrippen als *Vreugde*, *Vriendschap*, *Eendracht* en *Vrijheid*, wordt het verband met de eerste zinsnede in de voorstelling niet uitgebeeld.

De iconografie in de ontwerpen en de schilderijen is, vooral bij de ingewikkelde allegorieën, bij Andriessen nauwelijks meer gebaseerd op het werk van Ripa. Door de uitgebreide opschriften wordt de indruk gewekt dat men nog wel enige betekenis aan de allegorieën hecht. Daar de meeste allegorische voorstellingen zonder verklaring nauwelijks te begrijpen zijn, is het de vraag of de betekenis voor de gebruiker van de ruimte waarin de schildering zich bevond wèl duidelijk was. Vermoedelijk vond men de aanwezigheid van dergelijke stukken belangrijker dan de inhoud, hetgeen kenmerkend is voor de decoratieve schilderkunst in het laatste kwart van de achttiende eeuw.

7) Gebruikte voorbeelden

Andriessen was zeer inventief in het samenstellen van composities. Dit neemt niet weg dat hij van tijd tot tijd zijn toevlucht nam tot een voorbeeld van voorgangers. Prenten werden hiervoor het meest gebruikt. Soms ontleende hij composities rechtstreeks aan schilderijen, al dan niet via een vluchtige schets gemaakt op een veiling. In een enkel geval stond een tekening model. Dit is bijvoorbeeld het geval bij een bouwwerk in één van de twee bewaard gebleven behangselontwerpen voor Ebeling (T14b). Naar alle waarschijnlijkheid heeft hij hiervoor gekeken naar een tekening van Isaac de Moucheron. Ook nam hij wel eens een prent van de laatstgenoemde kunstenaar als voorbeeld. Hij verdeelde de compositie over twee behangselvakken, die zich ter weerszijden van een schoorsteen bevonden (T1a-T1b). De prenten naar werken van de laatste generatie italianiserende landschapschilders waren voor hem een belangrijke inspiratiebron. De prent naar Meijeringhs tekening van de *Frontespizio di Nerone* vinden we in iets gewijzigde vorm terug in het behangselvak tussen de twee deuren in de zaal van Keizersgracht 704 (D2c). Voorts krijgen we de indruk dat de compositie van het linker behangselvak in wandontwerp T25 niet ontstaan zou kunnen zijn zonder gekeken te hebben naar een andere prent van Meijeringh. Hetzelfde geldt voor behangselvak D6h in Herengracht 524 waarvan overeenkomsten in compositie met een prent van Jean François Millet evident zijn. Een prent van Philip Hackaert diende zelfs twee keer als voorbeeld. In het ene geval is de compositie ten dele gebruikt voor het linker behangselvak van een schoorsteenwandontwerp voor Schröder (T47b) en in het andere geval heeft de prent, met enkele wijzigingen in de boompartijen, model gestaan voor een behangselvak bij Wessels (T48b). De landschapsprenten van Waterloo blijken een zeer geliefde inspiratiebron te zijn geweest. Van deze heeft hij omstreeks 1779 een voorbeeld gebruikt voor één van de twee ontwerpen voor Hoeufft (T40). Rond 1792 stond een andere prent van Waterloo model in een behangselontwerp voor juffrouw Elias (T141b). Hetzelfde voorbeeld zou hij een paar jaar later weer gebruiken in de ontwerpserie voor de weduwe Stroomberg (T146a). Bij de behangselvakken voor de zaal in Drakestein heeft Andriessen zich niet alleen laten inspireren door Joseph Vernet maar heeft hij een prent naar diens *Vue des iles de l'Archipel* zelfs volledig overgenomen (afb.T43.2). Wel heeft Andriessen de compositie

verdeeld over twee behangselvakken die zich ter weerszijden van een schoorsteen bevinden (T43b-c en D14a-b).

Een fraai voorbeeld van het gebruik van een compositie van een schilderij betreft het behangselvak links van de schoorsteen in Herengracht 524 (D6a). De compositie hiervan heeft hij duidelijk ontleend aan een landschap met jachttafereel door Jan van Kessel dat zich nu in een Engelse particuliere collectie bevindt. Hij heeft de compositie alleen ingedikt en de figuren, die bij Van Kessel gekleed waren in 'moderne' kledij, volledig gewijzigd en aangepast aan de klassiek arcadische sfeer. Gezien de prent van Millet die hij voor een ander behangselvak in Herengracht 524 gebruikte, blijkt Andriessen voor de landschappen van één ensemble uit twee volledig verschillende bronnen te hebben geput. Dit lijkt ook het geval bij de ontwerpserie voor juffrouw Elias. Ontwerp T140a geeft sterk de indruk geïnspireerd te zijn op een landschap van Hobbema, tegenwoordig in het Amsterdams Historisch Museum. Dit schilderij was ten tijde van de opdracht vermoedelijk zojuist in de collectie van Goll van Franckenstein terecht gekomen. Deze kunstverzamelaar was voor Andriessen meer dan alleen een opdrachtgever, dus het lijkt zeer waarschijnlijk dat Andriessen dit werk bij Goll met eigen ogen heeft gezien. Bij andere schilderijen die hij mogelijk als voorbeeld gebruikt heeft, is minder goed met zekerheid te zeggen waar en wanneer hij ze heeft gezien. Dit geldt bijvoorbeeld voor behangselvak D12b uit Nieuwe Doelenstraat 22, waarvan de compositie enige verwantschap vertoont met Van Ruisdaels *Landweg* in Antwerpen, en voor het rechter behangselvak in ontwerp T154a voor Van Marwijk, dat overeenkomsten heeft met een landschap van Pijnacker, nu in Bonn.

Sommige composities zijn in verband te brengen met de schetsen naar schilderijen die hij zag op veilingen en bij verzamelaars. Zo gebruikte hij de schets naar een schilderij van Philips Koninck als voorbeeld bij het behangsel links van de schoorsteen in Herengracht 572 (D8a). Daar de compositie hier in spiegelbeeld is toegepast, zou men de bron niet zo snel herkend hebben als het ontwerp voor dit behangsel niet bewaard was gebleven (T23c). Hoewel Andriessen op de schets vermeldt dat het schilderij zich in de collectie van de heer Faesch te Basel bevond, heeft hij het naar alle waarschijnlijkheid gezien op de veiling van de collectie van Jan Lucas van de Dussen op 13 oktober 1774. Uit een eigenhandig geannoteerde veilingcatalogus blijkt dat hij op deze verkoping aanwezig is geweest. Voor de datering van de behangselvakken in Herengracht 572 kunnen we deze datum gebruiken als een terminus post quem. Omstreeks 1780 heeft Andriessen de compositie van het landschap opnieuw gebruikt in de wandontwerpen voor de zaal bij Balthasar Schröder (T45d). In de ontwerpserie voor Gerrit Duijm heeft hij zelfs twee schetsen naar zeventiende-eeuwse schilderijen als voorbeeld gebruikt. De ene compositie (T99d) is ontleend aan een schets naar een kopie naar een landschap door Hobbema dat hij in 1780 had gezien op de veiling van de collectie van Jan Punt. In een ander wandontwerp (T99c) is het linker behangselvak duidelijk ontleend aan de destijds zeer geroemde *Gulde Os* van Wouwerman, nu in het Louvre. Volgens het opschrift had hij dit schilderij in 1783 gezien op de veiling van Pieter Locquet. Daar het huis van Duijm niet te traceren is, gaf de schets een handreiking bij het dateren.

Slechts in een enkel geval werden details in de stoffage ontleend aan bestaande voorbeelden. Bij de man en de vrouw op een paardenkar in behangselvak D11d in de zaal van Herengracht 386 kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat dit element ontleend is aan een prent van Gerrit Bleker. Evenzo geldt dit voor de klassieke monumenten die hij naderhand toevoegde aan de behangselvakken met arcadische landschappen uit Herengracht 40 (D28 en T133). Zonder twijfel heeft hij zich hierbij laten inspireren door de antieke ruïnes in Rome die door Piranesi en Panini in prent zijn gebracht. Aangezien hij werk van Panini in eigen bezit had, lijkt een ontlening aan de laatstgenoemde kunstenaar het meest waarschijnlijk.

Bij de wanddecoraties nam hij minder zijn toevlucht tot werk van andere kunstenaars. De beeltenis van Poppea Sabina (T20) is duidelijk ontleend aan een illustratie in Canini's *Images des héros et des grands hommes de l'antiquité*, waarvan de eerste druk in 1731 is

verschenen. Ook dit werk had hij zelf in bezit. De op wolken zwevende vrouwenfiguur in de linker zijkamer van Keizersgracht 121, die de *Vrede* en *Welvaart* symboliseert (D35), heeft hij exact overgenomen uit een werk van Lairesse. Het betreft bij Lairesse een personificatie op de muziek in de vorm van een cellospelende vrouw. Andriessen heeft het instrument en de strijkstok vervangen en de vrouw een cornucopia en een palmtak in de handen gegeven. Daar Andriessen min of meer in dezelfde tijd een aan Lairesse toegeschreven tekening met hetzelfde onderwerp had aangekocht, is niet geheel duidelijk of hij naar de prent of naar de tekening gewerkt heeft. Het aantal voorbeelden dat Andriessen gebruikte is weliswaar niet groot, maar wel divers. Dit geldt zowel voor de aard als voor de uiteenlopende toepassingen hiervan.

8) Ontwerpproces

Aangezien het ontwerpen en uitvoeren van landschapsbehangsels het meest gecompliceerd is van alle decoratieve schilderijen en het merendeel van Andriessens oeuvre juist tot dit type behoort, is het zinvol dieper in te gaan op het ontwerpproces van deze behangsels. Het grote aantal ontwerpen biedt hiertoe een uitstekende mogelijkheid. In meer dan de helft van de wandontwerpen is de betimmering redelijk tot zeer gedetailleerd weergegeven, terwijl een iets minder omvangrijke groep, een meer schematische weergave van de wanden laat zien. Daarnaast is er nog een aantal min of meer zelfstandige ontwerpen voor behangselvakken. De grofweg in drie groepen van elkaar te onderscheiden ontwerpen, geven de indruk verschillende stadia in het ontwerpproces te vertegenwoordigen. De laatstgenoemde groep, de zelfstandige behangselontwerpen, is van de andere het duidelijkst te onderscheiden.

Van geen enkel behangselensemble is het hele ontwerptraject bekend. Slechts bij twee opdrachten hebben we te maken met twee verschillende stadia in het ontwerpproces. Dit geldt voor de opdracht voor Jan de Groot, waarvan twee versies wandontwerpen bekend zijn (T79 en T80), en voor de opdracht voor Allard Hulshoff (T131 en T132). Bij deze twee opdrachten bevinden we ons in de gelukkige omstandigheid dat in het geval van De Groot de bewuste betimmering uit het voormalig pand Keizersgracht 187 bewaard is gebleven en dat van de opdracht voor Hulshoff de uitgevoerde behangsels bekend zijn (D27). Deze twee opdrachten lenen zich dus bij uitstek tot nadere beschouwing van het ontwerpproces.

Wanneer een opdrachtgever besloot een kamer in zijn huis met geschilderde behangsels te laten decoreren, zal hij de behangselschilder, op wie hij zijn oog had laten vallen, bij hem thuis hebben ontboden om hem zijn wensen kenbaar te maken. Bij deze gelegenheid nam de behangselschilder de situatie van het bewuste vertrek in ogenschouw. Hij keek onder meer naar de plaats van de schoorsteen, deuren en ramen en de werking van de natuurlijke lichtval, die via de ramen naar binnen kwam, en naar de hoogte van de horizon. Vermoedelijk werden toen al de maten nauwkeurig opgenomen. Na zo'n eerste bezoek begon de schilder te werken aan een aantal wandontwerpen om de opdrachtgever een indruk te geven hoe het resultaat eruit zou komen te zien. Daar het als presentatie bedoeld was, werd er veel aandacht besteed aan de weergave van de betimmering. Ontwerpserie T79 voor Jan de Groot geeft een goed beeld van zo'n eerste versie. Het betreft een serie van drie tekeningen met een ontwerp voor de schoorsteenwand (T79a), de tegenoverliggende deurwand (T79c) en de achterwand (T79b). Voor de vierde wand, de raamwand, werd zelden een ontwerp gemaakt. In deze wand was niet alleen weinig plaats voor behangsels maar ook zouden de landschapsbehangsels in deze wand door het tegenlicht van de ramen geen enkel effect hebben. Indien hier een behangsel werd toegepast dan gaf men de voorkeur aan een schildering met weinig dieptewerking zoals de grisailles met trofeeën in Herengracht 524 (D6k en D6l). Er zijn natuurlijk uitzonderingen. Bij de ontwerpserie voor Gerrit Duijm had Andriessen ter weerszijden van een breed raam wel landschapsbehangsels gepland (T99a).

Op het eerste gezicht vertonen de ontwerpen van de eerste versie voor De Groot een gedetailleerd karakter. Vergelijken we ze echter met de betimmering dan zijn ze toch schetsmatig getekend. Op het moment van de opdracht bevond zich in de bewuste zaal in het achterhuis van Keizersgracht 187 een uitzonderlijke, rijk gesneden mahoniehouten betimmering, die door een vroegere bewoner rond 1745 was aangebracht. Opmerkelijk is de manier waarop Andriessen de schoorsteenboezem heeft uitgebeeld. De compositie van het 1748 gedateerde schoorsteenstuk door Jacob de Wit met de *Doop van de Kamerling* is weliswaar in het ontwerp te herkennen, de figuren zijn echter in andere houdingen neergezet, terwijl het lijstwerk en het tondo daarboven volledig zijn gefantaseerd. Blijkbaar heeft Andriessen bij zijn eerste bezoek de situatie van de zaal slechts globaal in zich opgenomen en het merendeel van de bestaande elementen uit zijn geheugen getekend. Naderhand heeft hij de situatie pas gedetailleerd bestudeerd. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de correcties en de details die hij in potlood aan de ontwerpen van de eerste versie heeft toegevoegd. Vermoedelijk heeft hij toen ook de maten nader opgenomen, want deze zijn met potlood tussen pijlen zelfs midden over de landschappen aangebracht en later gedeeltelijk weer uitgegumd. Te zien aan de schaduwen die op de betimmering en in mindere mate in de landschappen zijn aangegeven, werd van het begin af aan al rekening gehouden met de natuurlijke lichtval. Aangezien dit meteen in het wandontwerp c.q. behangselontwerp verwerkt werd, was het niet nodig om dit door middel van een opschrift aan te geven. Bij ontwerpen voor landschapsbehangsels treffen we aantekeningen omtrent de lichtval alleen aan bij T82 en in het ontwerp voor Heukelom (T156). In afzonderlijke ontwerpen voor bovendeurstukken komen opmerkingen over de lichtval iets vaker voor, omdat dit meestal meer op zichzelf staande schilderijen betreffen (T124, T125, T126, T138 en T139).

Jan de Groot was blijkbaar niet tevreden over de eerste versie, want hierna volgde een tweede serie wandontwerpen (T80) waarvan de landschappen zowel wat betreft type als compositie compleet verschillen met de eerste versie. Ook de toogstukken ter weerszijden van het behangselvak in de achterwand zijn gewijzigd (vgl. T79b en T80b). In tegenstelling tot de eerste versie zijn bij deze ontwerpen rasters over de landschappen getekend, de zogenaamde kwadratuur, waarover zo dadelijk meer, hetgeen er op duidt dat deze versie wel werd goedgekeurd en dat men hiermee verder is gegaan. Omdat deze tweede versie toch min of meer als werktekening zou worden gebruikt, was het niet nodig veel aandacht aan de betimmering te besteden. De schoorsteenwand is in deze versie zelfs zo vereenvoudigd weergegeven dat men het ontwerp niet meteen met de zaal in Keizersgracht 187 in verband zou brengen (T80a). In het ontwerp voor de tegenoverliggende wand zijn alleen de contouren van de deurpost en kuif daarboven aangegeven (T80c). Maten treffen we in de tweede versie niet aan want die waren al bekend.

De hoogte van de horizon was voor de behangsel schilder een essentieel gegeven; ter wille van de optische eenheid moest deze in alle landschapsbehangsels hetzelfde zijn. We zien de horizon dan ook bijna in alle ontwerpen voor landschapsbehangsels aangegeven, is het niet met de aanduiding "horizont", of afgekort "hor", dan wel met een klein potloodstreepje of door een combinatie van beide. De hoogte van de horizon werd altijd ongeveer op ooghoogte van de beschouwer bepaald. De totale hoogte van de horizon, vanaf de vloer, was voor de behangsel schilder niet zozeer van belang, wel de afstand vanaf de onderrand van het behangsel doek, want de lambrisering had geen standaard hoogte.

In de wand van de dubbele deur bevindt zich nog een tweede, verborgen deur. Deze wordt in het linker behangsel van ontwerp T80c met getoogde bovenzijde nauwkeurig met stippellijnen aangegeven. Als we goed kijken is deze ook in het eerste ontwerp getekend (T79c), echter de potloodlijnen waarmee de contouren waren aangegeven, zijn daarna uitgegumd. Door de bewaard gebleven betimmering weten we dat ook in de achterwand een verborgen deur heeft gezeten. De breedte van de deur is in het eerste ontwerp (T79b) nog wel

aangegeven, maar de contouren zijn noch in het eerste noch in het tweede (T80b) te vinden. In beide ontwerpversies kunnen we zien dat er bij de verborgen deur van de deurwand (T79c en T80c) wat betreft de compositie rekening werd gehouden met de doorsnijdingen van het behang; de getoogde bovenzijde wordt gemaskeerd door de bladertakken van de bomen. In vrijwel alle ontwerpen zien we dat verticale doorsnijdingen door boomstammen of architectuur worden gemaskeerd en dat over de horizontale doorsnijdingen meestal bladertakken van bomen zijn getekend. Bij de ter plekke bewaard gebleven behangsels in Oudezijds Voorburgwal 316 (D22d) zien we bijvoorbeeld bij de deur in de achterwand dat de doorsnijding op deze wijze wordt gemaskeerd.

Het lijkt zeer waarschijnlijk dat na een goedgekeurd wandontwerp de compositie van de landschappen stuk voor stuk werden overgebracht op een apart blad van groter formaat. Voor Jan de Groot zijn dergelijke ontwerpen niet bekend. Er is wel een serie van zes afzonderlijke behangselontwerpen bewaard gebleven van de opdracht voor Allard Hulshoff (T132). Alle landschappen zijn daarbij voorzien van kwadratuurlijnen. Dat inderdaad naar deze ontwerpserie gewerkt is, werd bevestigd toen in 1995 de uitgevoerde behangsels in de kunsthandel opdoken (D27). Dankzij de getraceerde opdrachtgever is bekend dat het hier een behangselserie uit Brouwersgracht 41 betreft, die in 1928 in de *Voorloopige Lijst* vermeld wordt als zijnde verdwenen. Hoewel de naam Hulshoff alleen op de serie afzonderlijke behangselontwerpen vermeld wordt, bestaat het sterke vermoeden dat de wandontwerpen van T131 aan deze serie vooraf zijn gegaan. De compositie van ontwerp T132f vertoont veel overeenkomsten met het landschap links van de dubbele deur (T131d), terwijl het grafmonument met zijn directe omgeving op blad T131b duidelijk te herkennen is op de achtergrond van ontwerp T132b. Ook de reconstructie van de wandontwerpen, een smal vertrek met een schoorsteen tegen de achterwand (T131c) en een deur in de rechter dagkant van het vertrek (T131d), sluit perfect aan bij de situatie in Brouwersgracht 41, hetgeen kan ondersteunen dat deze wandontwerpen (T131) betrekking hebben op de zes afzonderlijke behangselontwerpen (T132). De verhoudingen van de doeken zijn weliswaar iets anders, maar dat heeft vermoedelijk te maken met een gewijzigde wandindeling. Gezien de opties die bij het ontwerp voor de schoorsteenwand voor Wessels (T48c) werden gegeven is dit niet ondenkbaar.

Net als bij de tweede versie wandontwerpen voor Jan de Groot (T80) zijn over de afzonderlijke behangselontwerpen voor Hulshoff (T132) kwadratuurlijnen getekend. Dit was een hulpmiddel om de voorstellingen op te blazen. Andriessen gebruikte hiervoor twee methodes. Zowel op de ontwerpen voor De Groot als voor Hulshoff heeft hij een blijvend raster met potloodlijnen getekend. Bij de andere methode maakte hij gebruik een tijdelijk raster door draadjes tussen spelden te spannen die op regelmatige afstand van elkaar langs de randen van de landschappen waren geprikt.⁵⁵ Dit deed hij om de zorgvuldig uitgevoerde tekeningen te sparen. Deze methode kan men herkennen aan de speldeprikjes langs de randen. Soms hebben de draadjes sporen achtergelaten, in andere gevallen kunnen de sporen het gevolg zijn van het uitgummen van de met potlood getekende lijnen. Bij de behangselontwerpen voor Hulshoff treffen we naast potloodlijnen ook speldeprikjes langs de kaders aan. Vermoedelijk had Andriessen eerst draadjes gespannen en later voor het gemak toch besloten tot een raster in potlood. De wandontwerpen die vermoedelijk voor Hulshoff bestemd waren (T131) vertonen geen enkel spoor van kwadratuur, hetgeen erop duidt dat dit plan geen direct vervolg heeft gehad. Voor de tweede fase heeft Andriessen alle landschappen opnieuw in zeer gewijzigde vorm getekend.

Kwadratuurlijnen werden vooral voor grote schilderijen gebruikt. Men komt ze zelden tegen bij ontwerpen voor schoorsteen- en bovendeurstukken. Alleen op het ontwerp voor een bovendeurstuk bij de weduwe Van Son (T31) en het ontwerp voor de allegorie op de handel met Amerika (T124) zien we speldeprikjes rond de kaders toegepast. Zij- en tussenstukken werden eveneens zelden voorzien van kwadratuurlijnen. Op het ontwerp voor de achterwand bij

De Groot (T80b) kunnen we zien dat over het landschapsbehangsel in het midden wel kwadratuurlijnen getekend zijn, maar niet over de terzijde geplaatste toogstukken. Het ontwerp voor het tussenstuk in het Binnengasthuis met de beeltenis van Petrus is wel voorzien van kwadratuurlijnen (T22a). De verklaring hiervoor zou men kunnen zoeken in het gegeven dat Andriessen niet de behangsels maar alleen de grisailles voor dit vertrek heeft geleverd (D7a).

Zo groot als de verschillen zijn tussen de eerste en tweede ontwerpversie voor Hulshoff (T131 en T132), zo klein zijn deze tussen de tweede versie en de uitgevoerde behangsels (D27). De compositie van de landschappen in de behangsels is geheel volgens het ontwerp uitgevoerd. Er is alleen wat betreft de stoffage wat veranderd of toegevoegd. In het behangsel met rivierlandschap (vgl. T132b en D27b) zijn op de achtergrond veel meer figuren geschilderd, vooral rond het grafmonument rechts in beeld. Op de voorgrond zijn twee dieren toegevoegd: linksonder een geit die de bladeren van een plant staat te eten en in de rivier een drinkende hond. Plaatsen in de compositie dus die redelijk in het oog springen. Dergelijke beeldbepalende elementen zijn nog sterker aanwezig in het landschap met ossenkar. Op dit behangsel is onder de boom links een sculptuur van twee putti op een piëdestal toegevoegd, die bij wijze van bron water spuit in een stenen bak, waaruit een hond aan het drinken is (vgl. T132f en D27f).

De behangsels met arcadische landschappen die in 2003 in de kunsthandel opdoken (D15) laten zien dat de twee incomplete ontwerpseries T52 en T53 nog meer met elkaar verband houden dan werd vermoed. Wanneer we naar D15c en D15d kijken dan is er duidelijk gewerkt naar de tweede serie (zie T53a en T53b). Dit komt ook overeen het gegeven dat deze serie in tegenstelling tot de andere (T52) sporen van kwadratuur vertoont. Wanneer we composities van T52 met die van T53 vergelijken dan zijn er maar minieme verschillen. Iets groter zijn de verschillen tussen D15e en het rechter vak van ontwerp T52a, maar toch ook weer niet zo groot dat er opnieuw uitgewerkte wandontwerpen gemaakt moesten worden voor de tweede versie. Kortom: het is niet duidelijk hoe de twee ontwerpfasen zich hier tot elkaar verhouden.

Bij de andere ontwerpen die we met de behangsels in verband kunnen brengen, valt op dat de compositie van het enige bewaard gebleven ontwerp uit de serie voor Manpad (T13 en D4f) in het behangsel nauwkeurig is gevolgd. In iets mindere mate is dit het geval bij de ontwerpen voor de 1777 gedateerde behangsels in Warschau. Hier zijn aanzienlijke veranderingen in stoffage waar te nemen. Dit geldt in het bijzonder voor ontwerp T32b dat verband houdt met het tot twee delen versneden behangsel D13c-d. Bij de twee andere uit deze serie bewaard gebleven behangsels zijn slechts kleine wijzigingen in de stoffage aangebracht (vgl. T32d met D13a-b en T32c met D13e). Van de behangsels in Oudezijds Voorburgwal 316 zijn twee ontwerpen bewaard gebleven. Hoewel deze gezien het formaat tot dezelfde fase behoren, doet zich het merkwaardige geval voor dat het ontwerp voor het behangsel tussen de twee deuren niet alleen een uitgewerkt karakter vertoont maar ook tot in elk detail is uitgevoerd (T108a en D22b), terwijl het andere ontwerp, voor het behangselvak rechts van de schoorsteen, veel schetsmatiger getekend is en er bij het schilderen van het behangsel aanzienlijke wijzigingen hebben plaatsgevonden (T108b en D22f). Dit geldt ook voor de ontwerpen voor de behangsels in Herengracht 524. Bij de drie behangselvakken tegenover de schoorsteen zijn de drie ontwerpen, die oorspronkelijk tot hetzelfde wandontwerp hebben behoord, veel minder nauwkeurig gevolgd (T21b-d en D6h-j) dan het ontwerp voor het behangsel rechts van de schoorsteen (T21a en D6b). Er kan geen sprake zijn van twee verschillende fasen want ze hebben overeenkomstige afmetingen en vertonen alle sporen van kwadratuur. Van de ontwerpserie voor de behangsels in Drakestein, nu in het Museum van Loon, zijn slechts twee wandontwerpen bewaard gebleven. Het huidige behangsel rechts van de schoorsteen (D14b) is geheel uitgevoerd volgens het opzetvel dat over het vak rechts van de schoorsteen geplaatst was (T43c). Dit geldt in iets mindere mate voor het behangselvak dat zich tegenwoordig in het midden van de wand tegenover de schoorsteen bevindt (D14e). Gezien de ontwerpen bevond

dit behangselvak zich oorspronkelijk links van de dubbele deur in de achterwand (T43d). Hier zien we dat de nu links geplaatste boom aanvankelijk rechts was gepland. Bij het behangselvak links van de schoorsteen (D14a) doet zich het merkwaardige geval voor dat het rechter deel van dit behangsel in grote lijnen overeenkomt met de compositie van het rechter deel van het opzetvel over het ontwerp voor de schoorsteenwand (T43b), terwijl het linker deel van het behangsel exact dezelfde compositie heeft als het rechter behangselvak in de deurwand (T43d). Een proefrestauratie in 2003 heeft uitgewezen dat deze twee stukken ook pas in de jaren zeventig zijn samengevoegd.

Bij de aparte behangselontwerpen zou men ten opzichte van de uitvoering een meer definitief karakter verwachten. Dit is echter allerm minst het geval bij het ontwerp voor de twee behangselvakken ter weerszijden van de *porte-brisée* in Herengracht 386 (T29). Aan de uitgevoerde behangselvakken kunnen we zien dat de ontwerpen een zeer schetsmatige opzet vertonen en dat er tijdens het schilderen wat betreft de stoffage nog het een en ander ingrijpend gewijzigd is (D11a en D11b). De ontwerpen die met de behangselvakken uit Nieuwestad 150 in Leeuwarden in verband kunnen worden gebracht vertonen onderling eveneens zeer grote verschillen (T164a-d en D38a-d). De brede kaders met *trompe-l'oeil* vensternissen in de ontwerpen zijn niet uitgevoerd. In één van de behangselvakken is alleen de boom links uit het ontwerp terug te vinden; de achtergrond is volledig anders uitgevoerd. Ook de stoffage is, evenals bij alle andere behangselvakken, volledig gewijzigd. Het is mogelijk dat ze geen specifiek voor deze behangselvakken ontworpen tekeningen betreffen en dat alleen de composities als uitgangspunt zijn gebruikt. Het is echter uitgesloten dat het om zelfstandige tekeningen zou gaan, want rond de kaders zijn speldeprikjes te vinden die duiden op het gebruik van kwadratuurlijnen.

Ook de verhouding tussen de ontwerpen en de behangselvakken uit Herengracht 40 is op z'n minst opmerkelijk (T133a-b, D28a-b en D28d-e). Bij uitvoering van de behangselvakken heeft men de compositie van de landschappen, en in grote lijnen ook de stoffage, exact gevolgd. De antieke ruïnes en gebouwen, die in de ontwerpen voor een deel met potlood zijn ingetekend, zijn naderhand aan de compositie toegevoegd zonder verder ook maar iets aan het landschap te wijzigen. Vermoedelijk gaat het bij deze opdracht om een hergebruik van reeds eerder gemaakte ontwerpen en mogelijk heeft er tussen ontwerp en uitvoering een lange tussenpose gezeten. Er zijn namelijk gegevens die aanleiding geven te veronderstellen dat de ontwerpen van T133 verband houden met een eerdere fase in de verbouwingsplannen van Herengracht 40. Van het vijfde, smalle behangselvak is een apart ontwerp bewaard gebleven (D28c en T134). Daar het slechts om een ontwerp gaat, is moeilijk te zeggen of het een toevoeging aan de ontwerpserie van T133 betreft, of dat het gaat om een onderdeel van een tweede fase in het ontwerp dat bestond uit afzonderlijke behangselontwerpen. Het feit dat achterop de losstaande tekening door Andriessen een prijs wordt vermeld pleit voor de eerste veronderstelling.

Voor het schoorsteenstuk met de allegorie op de Burgerbewapening (D20) tekende Andriessen zeker drie ontwerpen (T101a-c). Deze betreffen niet verschillende fasen in het ontwerpproces, maar drie keuzemogelijkheden. Bij de landschapsbehangselvakken heeft Andriessen dit één keer toegepast. Er zijn vijf verschillende ontwerpen voor een arcadisch landschap bekend die wat betreft afmetingen en tekentruant tot dezelfde fase van het ontwerpproces behoren (T137a-e). In dit geval zijn de keuzemogelijkheden niet zo verwonderlijk, want het betrof een ontwerp voor het behangselvak dat moest worden toegevoegd aan de reeks behangselvakken die Isaac de Moucheron in de jaren dertig van de achttiende eeuw geschilderd had voor de rechter zijkamer in Herengracht 475 (D29c). Slechts in één van de vijf ontwerpen uit deze serie zijn elementen van de compositie in het behangselvak terug te vinden (T137a). Dit moet als uitgangspunt zijn genomen. Er is echter niet rechtstreeks naar dit ontwerp gewerkt; het vertoont geen sporen van kwadratuur. Het uiteindelijke ontwerp waarnaar het behangselvak is uitgevoerd is helaas niet bekend, mogelijk is dit bij de opdrachtgever, Jan Gildemeester, gebleven.

Van een drietal ontwerpseries zijn slechts een of twee geschilderde behangsels bekend. Bij deze valt op dat er naar de ontwerpen zeer nauwkeurig gewerkt is (D31a-T143a, D31b-T143d, D34-T147b, D36a-T156a). Bij twee ontwerpseries gaat het om redelijk uitgewerkte wandontwerpen die een eerste fase in het ontwerpproces doen vermoeden (T143 en T147). Daar de andere behangsels niet bekend zijn, is moeilijk te zeggen of er inderdaad direct naar deze eerste wandontwerpen is gewerkt. Bij de andere serie voor Van Heukelom hebben we met schetsmatiger ontwerpen te maken die duiden op een latere fase in het proces (T156-D36).

Bij de ontwerpen voor Muysart (T23) kunnen we zien dat de volgorde van de behangsels tijdens het ontwerpproces is veranderd. Het landschap in het schoorsteenwandontwerp (T23a), waarvan alleen de schoorsteen en het rechter behangselvak zijn overgebleven, is in spiegelbeeld uitgevoerd in het linker behangselvak van de wand tegenover de schoorsteen (D8d). Tegen de versozijde van het schoorsteenwandontwerp zien we de spiegelbeeldige compositie met links daarvan (precies achter de schoorsteen) het ontwerp voor het middenstuk in de wand tegenover de schoorsteen (D8e). De linker strook van het landschap aan de rectozijde (T23a), met herberg en stenen trap naar het water, blijkt aan de versozijde verplaatst naar het smalle behangselvak (D8e). Andriessen heeft de compositie van de rectozijde hier uitgerekt en uitgebreid over twee behangselvakken. Bij de uitvoering van de behangsels heeft hij zich dus redelijk nauwkeurig aan de geplande composities gehouden, zij het dat wat aan de stoffage is veranderd en toegevoegd. Het tolhek, dat hij in het ontwerp op de brug had getekend, is echter niet uitgevoerd. De opmerking "geen tolhek" op de tekening doet vermoeden dat het weglaten is gebeurd op verzoek van de opdrachtgever. Het behangselvak links van de schoorsteen (D8a) was aanvankelijk in spiegelbeeld gepland in de wand tegenover de schoorsteen. Dit blijkt uit het getekende ontwerp T23c, dat versneden moet zijn uit het ontwerp voor de laatstgenoemde wand. Aan de achterzijde zien we de spiegelbeeldige compositie zoals deze in het huidige behangselvak is uitgevoerd (D8a). Blijkens dit ontwerp is weinig aan de compositie veranderd, alleen de details op de achtergrond zijn in het behangsel meer uitgewerkt.

Het behangsel in de achterwand (D8c) is voor helft verdwenen. Door een foto van het oorspronkelijke behangsel (afb.D8.2) en het bewaard gebleven ontwerp (T23b) weten we dat dit landschap tijdens het ontwerpproces niet is verplaatst en dat de schildering in grote lijnen naar het ontwerp is uitgevoerd. Onder het behangselvak van dit ontwerp vinden we de interessante opmerking dat hier de hond van de jonge heer Muysart uitgebeeld moest worden. Het is één van de weinige opmerkingen op de behangselontwerpen, waarin de wens van de opdrachtgever zo expliciet tot uiting komt. Dergelijke aantekeningen werden vermoedelijk na de eerste ontwerpfasen aan de tekeningen toegevoegd. De weinige opschriften hieromtrent vinden we alleen op wandontwerpen. Zo zien we onder het linker behangselvak van wandontwerp T42a, voor een onbekende opdrachtgever, dat hier een berkenstam en een zwaluw aan de voorstelling zouden worden toegevoegd. Bij La Borde mocht in het rechter behangselvak tegenover de schoorsteen de herberg "t Swaantje" niet ontbreken (T85a) en de heer Boode wenste in één van de behangselvakken op de voorgrond kleinere figuren en in de zee op de achtergrond een fregat (T158c). De overige opmerkingen lijken voor Andriessen zelf geheugensteuntjes te zijn geweest, zoals vermeldingen waar een verborgen deur open gaat (T40) en het gegeven dat de schoorsteen aan de andere zijde kwam (T103a).

De behangselontwerpen voor Hulshoff (T132) zijn alle voorzien van een nummer. De nummering begint bij het brede behangselvak dat links in de wand van de linker dagkant was gepland. Het behangselvak dat hierop moet volgen (met een "2" genummerd) ontbreekt. Naar alle waarschijnlijkheid betrof dit een ontwerp voor een grisaille die als pendant van de dubbele deur in de tegenoverliggende wand tussen de landschapsbehangsels "1" en "3" was gepland (T132a en T132b). De smalle behangselvakken genummerd met een "4" en een "5" bevonden zich net zoals in het wandontwerp, dat hier vermoedelijk aan vooraf ging, ter weerszijden van

de schoorsteen (vgl. T131c en T132c-d). Uit de nummering kunnen we ook opmaken dat het behangsel links van de dubbele deur van de eerste ontwerpversie (T131d) in de tweede versie naar de rechterkant van de deur verplaatst is (T132f). Een nummering op de behangselontwerpen kan dus als ondersteuning gebruikt worden bij de reconstructie van een vertrek (T45, T57, T156). Bij de twee schetsmatige wandontwerpen van T57 weten we dankzij de nummering dat het hier handelt om twee tegenover elkaar liggende wanden en dat de ontbrekende tussenliggende achterwand slechts uit één behangselvak bestond. Helaas nummerde Andriessen zijn ontwerpen niet vaak.

In een aantal gevallen maakte hij gebruik van één of meerdere opzetvellen die over een behangselvak van een wandontwerp werden geplaatst (T42, T43, T45, T48, T85, T105, T136, T143, T150, T152, T157, T159 en T162). De reden hiervan is niet altijd duidelijk. Het is mogelijk dat deze vanaf het begin al gepland waren om de opdrachtgever een keuzemogelijkheid te geven. Dit zou het geval kunnen zijn bij het schoorsteenwandontwerp voor Wessels (T48c). De opzetvellen geven hier niet alleen een alternatief voor de landschappen maar ook voor de wandindeling en het al of niet risaleren van de betimmering. Bij wandontwerp T42b en het schoorsteenwandontwerp voor La Borde (T85c) zijn de landschappen van de opzetvellen zeer afwijkend van die erachter. De laatstgenoemde landschappen betreffen in beide gevallen geïdealiseerde berggezichten, terwijl de opzetvellen evenals de andere ontwerpen, die bij dit ensemble gevoegd konden worden, zuiver Hollandse landschappen verbeelden. De reden van de opzetvellen over het schoorsteenwandontwerp voor Sander (T43b en T43c) had mogelijk te maken met een expliciete wens van de opdrachtgever. Tezamen zijn deze behangselvakken een exacte kopie naar een prent van een Zuid-Europees havengezicht door Vernet. Bij Van Son jr. had het opzetvel (T105c) vermoedelijk te maken met het feit dat het aanvankelijk geplande, gesloten tuingezicht zich niet zo goed voegde bij de overige open landschappen en daarom vervangen werd door een landschap met waterpartij. Zo zal Gülcher voor het rechter behangselvak van wandontwerp T157a een luchtiger landschap gewenst hebben dan het aanvankelijk geplande bosgezicht, zoals blijkt uit het losgeraakte opzetvel (T157b). Minder duidelijk is de functie van de opzetvellen over de behangselvakken ter weerszijden van de dubbele deur in de achterwand bij Martinus Alewijn (T143b). Bij het rechter behangselvak waren zelfs twee opzetvellen over elkaar heen geplakt, waarvan het bovenste naderhand is losgeraakt (T143c).

Bij de twee wandontwerpen voor Jamin heeft Andriessen eveneens opzetvellen toegepast (T150 en T152). De plattegrond met drie wanden in opstand betreft vermoedelijk de eerste ontwerpversie (T150). Over het midden van de brede zijwand is een strook geplaatst, waarop niet alleen een tussenstuk met beeld in een nis is getekend, maar ook de omlijsting inclusief de betimmering en een gedeelte van het rechter behangselvak. Licht men deze strook papier op dan blijkt het rechter behangselvak achter het tussenstuk door te lopen. Getuige het afzonderlijke ontwerp voor deze brede zijwand (T152) volgde op de eerste versie een serie afzonderlijke wandontwerpen, waarvan alleen deze bewaard is gebleven. Dit wandontwerp is voorzien van vier opzetvellen; over het tussenstuk, het kleine vak daarboven en over de twee landschapsbehangsels. De landschappen achter de opzetvellen, dus op het blad zelf, hebben dezelfde compositie als de behangselvakken van de eerste versie (T150). Blijkens de opzetvellen van de tweede versie (T152) is de compositie van het rechter behangselvak in iets gewijzigde vorm verplaatst naar het linker behangselvak en is voor het rechter een nieuwe compositie bedacht.

Van Andriessens plattegronden met wanden in opstand is degene voor Jamin (T150) de enige met landschapsbehangsels. De andere voorbeelden hiervan betreffen ontwerpen voor ornamentele behangsels (T49, T50, T159 en T160). Dat voor de landschapsbehangsels bij Jamin wel gebruik gemaakt is van een plattegrond met wanden in opstand heeft vermoedelijk te maken met het feit dat de zijwanden van het bewuste vertrek in Nieuwezijds Voorburgwal 280

niet haaks, maar schuin op de voorgevel stonden en daardoor ongelijk van breedte waren. Om een indruk te krijgen wat voor effect de landschapschilderingen op de ruimte zouden hebben was het noodzakelijk een ontwerp met wanden in opstand te tekenen. De wens van de opdrachtgever om hier friezen boven de landschapsbehangsels toe te passen kan hier mogelijk ook mee te maken hebben.

Vooraf wanneer er na de eerste ontwerpversie maar één of twee behangselvakken gewijzigd moesten worden was het opzetvel een makkelijke en goedkope oplossing. Men hoefde dan niet alle wanden opnieuw te tekenen. Spaarzaam gebruik van papier speelde hierbij ook een rol. Papier was in die tijd een relatief kostbaar materiaal. Dit zou de reden kunnen zijn waarom Andriessen bij de ontwerpen voor Muysart de tweede versie op de achterzijde van de wandontwerpen heeft getekend (T23a en T23b). Ook werd papier op andere manieren hergebruikt. De twee wandontwerpen van T42 zijn bijvoorbeeld getekend op de achterzijde van papier waarop stempels van de tabakswinkel van Jacob Noordziek waren gedrukt.

Op een groot aantal van Andriessens ontwerpen is de betimmering redelijk tot zeer gedetailleerd weergegeven. Dit is bij meer dan dertig ensembles het geval. Daarnaast bestaat er een groep van ongeveer vijftien ontwerpseries waarvan de betimmering iets minder gedetailleerd is getekend en sommige delen, bijvoorbeeld de schoorsteen, slechts met een paar lijnen zijn aangegeven. Tenslotte is er nog een veel kleinere groep waarvan de betimmering zeer schematisch met slechts enkele lijnen of alleen met een kleur is weergegeven (T14, T38, T55, T57, T80, T156, T157, T158). Het betreft een grove indeling, want de aard van de al of niet gedetailleerde weergave verschilt per ontwerp. Het is moeilijk te verklaren waarom Andriessen in het ene geval wel en in het andere geval de betimmering niet gedetailleerd weergaf. Op grond van de uitgewerkte wandontwerpen veronderstelt Niemeijer dat Andriessen zich bemoeide met het gehele interieur en dus ook de betimmering.⁵⁶ Dit zou betekenen dat in geval van een schematisch getekende betimmering deze al in het vertrek aanwezig was. Dit argument kan echter worden weerlegd door de eerste ontwerpversie voor De Groot (T79) waar Andriessen de reeds bestaande betimmering met relatief veel zorg heeft getekend. De zeer nauwkeurig uitgebeelde rococo-spiegels in de ontwerpen voor Van Staphorst (T148) kunnen niet anders dan een bestaande situatie weergeven. Er valt op grond van een al of niet uitvoerige weergave van de betimmering dus niet te zeggen of deze door Andriessen ontworpen is. Bronnen waaruit blijkt dat hij het gehele interieur ontwierp zijn niet bekend. Het lijkt dan ook waarschijnlijker dat een al of niet gedetailleerd getekende betimmering meer het gevolg is van de omstandigheden.

Dit neemt niet weg dat Andriessen gezien zijn interesse in architectuur affiniteit moet hebben gehad met het concept van een interieur. Dit blijkt onder meer uit de ontwerpserie voor de zaal van Keizersgracht 105 (T104). Landschapsbehangsels zijn hier alleen in de achterwand getekend en beslaan slechts een klein deel van de wand, terwijl er veel aandacht besteed is aan de uitbeelding van de betimmering met pilastergeleding. Interieurfoto's van voor de herbouw van het pand laten zien dat deze zaal weliswaar met een bruin gekleurde betimmering met pilasters gedecoreerd was, maar de uitvoering afwijkend is van het ontwerp van Andriessen. Hoewel de functie van de ontwerpen in dit geval niet duidelijk is, blijkt hieruit van een belangstelling voor interieurdecoratie. Het is dus mogelijk dat hij zich incidenteel met daarmee bezighield. Een timmerman zal het met een schilderssoog getekende concept professioneel hebben uitgewerkt.

We tasten dus in het duister over de vraag waarom in het ene ontwerp de betimmering wel gedetailleerd is weergegeven en in andere schematischer. Slechts bij de ontwerpen waarvan de betimmering alleen met een kleur of met een paar lijnen is aangegeven, zoals in geval van de tweede ontwerpversie voor De Groot (T80), kunnen we met zekerheid vaststellen dat ze tot een tweede of latere fase in het ontwerpproces behoren. Dit geldt ook voor de bladen waarop een of twee aparte behangselontwerpen getekend werden. Het zijn werktekeningen die ontstonden na

de eerste presentatie aan de opdrachtgever. Met deze tekeningen werd minder zorgvuldig omgegaan. Dat er van dit type nog een aantal voorbeelden bewaard is gebleven, berust meer op een toevalligheid en bevestigt dus het vermoeden dat ze als werkmateriaal werden gebruikt.

Na beschrijving van de bovengenoemde soorten ontwerpen zou men het verloop van het ontwerpproces als volgt kunnen reconstrueren. Andriessen maakte eerste een serie wandontwerpen die een redelijk tot zeer uitgewerkt karakter hebben. Afhankelijk van de aanmerkingen van de opdrachtgever kon in het ene geval een wijziging worden aangebracht door middel van een opzetvel, of werd een compleet nieuwe serie wandontwerpen getekend die zich van de eerste versie onderscheidde door een zeer schematische weergegeven betimmering. Voor de volgende fase werden de voorstellingen van de landschapsbehangsels met behulp van kwadratuurlijnen overgebracht op een apart blad van groter formaat. Het is de vraag of daarna een voorstelling van relatief klein formaat, uiteraard met behulp van kwadratuurlijnen, meteen werd overgebracht op het grote behangseldoek of dat er nog een fase tussen heeft gezeten. Er wordt wel verondersteld dat hiervoor grote olieverschetsen werden gebruikt, maar dat hiervan niets bewaard is gebleven omdat dit echte werktekeningen waren. De enige olieverschets die we van Andriessen kennen is niet veel groter dan een getekend ontwerp (T5). Daar we deze schets tot zijn vroege werken kunnen rekenen, was het een ontwerpstechniek die hij vermoedelijk slechts korte tijd heeft gehanteerd. Of Andriessen gebruikte van kartons van hetzelfde formaat als de geschilderde behangsels is niet bekend. Er is slechts één voorbeeld van een dergelijk karton bewaard gebleven. Deze aan Jacob van Strij toe te schrijven tekening is zowel op grond van het formaat als de kwadratuurlijnen in krijt te beschouwen als een fragment van een karton voor een geschilderd behangsel.⁵⁷

Voor een geroutineerd behangsel schilder als Andriessen lijkt het niet ondenkbaar dat hij na een apart behangselontwerp de voorstelling meteen op het grote doek overbracht. De stoffage zal pas tijdens het schilderen verder zijn uitgewerkt. Het is bekend dat er aan behangsels soms nog al wat werd veranderd of bijgeschilderd nadat ze reeds ter plaatse waren aangebracht. Dit blijkt onder meer uit een van de eerder aangehaalde dagboekbladen van Christiaan Andriessen, waarop we hem bezig zien met een reeds in een betimmering aangebracht behangsel met daaronder de vermelding "dat staat mij niet aan" (afb.292). Tot op het laatste moment werden er dus nog wijzigingen aangebracht.

9) Hulplijnen voor het in perspectief weergeven van figuren

Andriessen heeft op een aantal ontwerpen lijnen toegepast om de figuren in de juiste verhoudingen tot elkaar weer te geven naarmate ze meer of minder op de achtergrond staan. In een drietal ontwerpseries is dit uitvoerig uitgewerkt en zijn de maten erbij geschreven. Het gaat om het tweede ontwerp voor de deurwand in de zaal bij Jan de Groot (T80c), een schoorsteenwandontwerp voor de zijkamer bij Matthijs van Son jr. (T105b) en een wandontwerp met *porte-brisée* voor een onbekende opdrachtgever (T58). Wat minder uitgebreid treffen we ze ook aan op een van de wandontwerpen voor Roelof van Ansen (T98a) en op een ontwerp voor Gülcher (T157a).

Om de bedoeling van deze lijnen te begrijpen, kunnen we het beste de drie eerstgenoemde ontwerpen nader beschouwen. In het ontwerp voor De Groot (T80c) zijn de hulplijnen niet in de landschappen getekend, maar in dat deel tussen de behangselvakken waar de dubbele deur zich bevindt. Boven de doorgetrokken lijn van de horizon staat vermeld: "20 voeten afstand, horizont 8 voet hoog". Deze hoogte lijkt merkwaardig want 8 voeten komt omgerekend neer op 226,4 centimeter, terwijl de feitelijke hoogte van de horizon, omgerekend naar de schaal waarop de tekening is getekend, ongeveer op anderhalve meter ligt. Dit is de

ooghoogte voor een staande beschouwer; de hoogte waarop de horizon in de landschapsbehangsels doorgaans wordt bepaald. De door Andriessen vermelde horizonhoogte betreft echter de hoogte van waaruit de beschouwer op het landschap kijkt. De figuren zijn zodanig in het landschap weergegeven dat de beschouwer het gevoel heeft hoger te staan dan de figuren in het landschap en daardoor op het landschap neerkijkt (circa 75 centimeter = circa twee voeten hoger). Om de figuren vanuit dit standpunt in de diepte in juiste verhoudingen tot elkaar te projecteren zijn vanuit een fictief punt op de horizon twee diagonalen getrokken (afb.T80.1). In dit geval is dat op de scheidslijn tussen de deurpost en de omlijsting van het linker behangselvak (punt D). De onderste diagonaal (D-b) vormt zowel met deze scheidslijn (D-c) als met de horizon (D-O) een hoek van 45° . Tussen deze scheidslijn (D-c) en de onderste diagonaal (D-b) zijn op willekeurige afstand van elkaar enkele horizontale stippellijnen getrokken met daarbij vermeld "8 v" (= acht voet). Tussen de bovenste diagonaal (D-a) en de onderste (D-b) zijn willekeurig enkele verticale stippellijnen getrokken waarbij telkens 6 voet staat aangegeven. Deze diagonalen lijken op het eerste oog op willekeurige afstand van elkaar te zijn bepaald. De bovenste diagonaal (D-a) eindigt echter op gelijke hoogte met de onderrand van de behangsels. Om de bedoeling van de lijnen beter te kunnen begrijpen moeten we ze doortrekken tot buiten de tekening.

De loodlijn onder het fictieve punt (D) moet doorgetrokken worden tot een lengte van 8 voet (lijn D-c). Hier bereiken we het voetpunt van de beschouwde wanneer deze op ware grootte zou zijn. Als we de onderste diagonaal (D-b) doortrekken tot precies onder punt a dan is de afstand tussen a-b zes voeten (= 170 centimeter). Dit is de lengte van een staande volwassen figuur op ware grootte. Lijn D-b is dan de voetlijn van de figuren naarmate zij zich meer op de achtergrond bevinden en met lijn D-a wordt hun hoogte in de diepte bepaald. Met lijn D-a wordt aangegeven dat zij in een bepaalde verhouding, waar ze ook in het beeld staan, onder de horizon blijven. In theorie kunnen ze alleen op gelijke hoogte met de horizon zijn wanneer zij zich op een verhoging bevinden, zoals de man in het rechter landschap die aan de voet van de boom op een heuvel zit. Zijn oogpunt kan wel gelijk zijn met de horizon. Wordt nu een staande figuur op de voorgrond op de onderrand van het doek uitgebeeld dan zou deze volgens de hier bepaalde verhoudingen voor de beschouwer een lengte hebben van 1,5 voet (= 45 centimeter).

Om een indruk te krijgen van het blikveld van de beschouwer gaan we de horizonlijn vanaf het fictieve punt (D) doortrekken tot 20 voet "distantie". Op deze wijze verkrijgen we de door Andriessen bepaalde afstand van de beschouwer en daarmee zijn oogpunt. Trekken we nu een lijn tussen het fictieve punt van de horizon (D) en het voetpunt van de beschouwer, dat zich loodrecht onder het oogpunt bevindt, dan blijkt dat deze lijn (D-V) bijna samenvalt met D-a; de lijn waar de in perspectief weergegeven figuren in principe niet bovenuit komen. De hulplijnen dienen om de figuren in het beeld in zodanige verhoudingen in de diepte weer te geven dat de beschouwer de indruk heeft dat hij op ze neer kijkt, terwijl de horizon voor hem op ooghoogte is.

Op ontwerp T58 (zie ook afb.T58.1) en op het ontwerp voor de schoorsteenwand voor Matthijs van Son (T105b, zie ook afb.T105.2) zijn de hulplijnen op dezelfde wijze toegepast. De lengte van de figuren is ook hier vastgesteld op zes voet, de hoogte van de horizon voor de figuren is hier geen acht, maar negen voet. In dit geval kijkt de beschouwer van een hoger standpunt dan in de zaal bij De Groot. Op het ontwerp voor Van Son is goed te zien hoe Andriessen de grootte van de figuren naar aanleiding van de hulplijnen heeft bepaald. Tussen de lijnen D-a en D-b heeft hij twee verticale stippellijnen weergegeven, waarmee hij de dame in het linker landschap en de schaapherder in het rechter in juiste verhouding tot elkaar kon uitbeelden. Het fictieve punt op de horizon heeft niets te maken met het verdwijnpunt van het perspectief. Trekt men op het ontwerp voor Van Son de lijnen van de bovenkant van de haag in het linker vak door tot aan de horizon, dan blijkt het verdwijnpunt hiervan rechts van punt D te liggen. Dit bewijst dat punt D op elke willekeurige plaats op de horizon geprojecteerd kan

worden. Om het landschap niet te veel te verstoren zijn de hulplijnen ter hoogte van een schoorsteen of een deur getekend.

In tegenstelling tot de twee laatstgenoemde ontwerpen wordt op het ontwerp voor De Groot ook de afstand van de beschouwer tot het doek vermeld. Op de achterzijde van het eerste ontwerp voor de deurwand (T79c) heeft Andriessen schematisch een plattegrond van de zaal in Keizersgracht 187 getekend met drie wanden in opstand. Op de vloer trok hij voor alle vijf behangselvakken loodrecht vanuit hun midden een afstandslijn van 20 voeten lengte. Vanuit het punt dat hij daar vindt zijn twee schuine lijnen getrokken naar de randen van de behangselvakken. Het lijkt alsof op deze wijze de afstand tot het doek wordt bepaald, maar dit is niet het geval. De afstand tot de doeken heeft alles te maken met de twee andere grootheden. Zes voet is, als de lengte van een volwassene, een vaststaand gegeven. De acht voet van de horizon is een variabele die te maken heeft met de afstand die men tot het doek inneemt. Men moet de lambrisering zien als een balustrade van bijvoorbeeld een balkon. Staat men dicht bij de balustrade dan wordt de ooghoek van waaruit men over de balustrade kan kijken ook groter, met andere woorden men kan dieper en steiler naar beneden kijken. Dit zien we ook bij de andere twee ontwerpen (T58 en T105b). Hier is de hoogte van de horizon negen voet hetgeen inhoudt dat de afstand tot de doeken kleiner is. Als men de lijn D-a doortrekt dan is men ongeveer 12,5 voet van het doek verwijderd. Het spreekt vanzelf dat men in een grotere ruimte een grotere afstand tot de landschappen kan nemen dan in kleinere vertrekken. Dit had dus ook zijn uitwerking op het standpunt van waaruit de beschouwer op de landschappen keek.

Alle drie hierboven genoemde ontwerpen zijn in de eerste helft van de jaren tachtig tot stand gekomen. Het wandontwerp voor Van Son is gedateerd 1785. Op grond van de bewonersgeschiedenis van Keizersgracht 187 kunnen de ontwerpen voor De Groot vanaf 1781 tot stand zijn gekomen. Het wandontwerp met *porte-brisée* (T58) is op stilistische gronden kort na 1780 te dateren. Afgezien van deze drie ontwerpen is er nog een blad met een schaalaauiding in perspectief voor de eetzaal bij Arent van Hasselt op Keizersgracht 584 (T95). Dit is het enige gegeven waaruit blijkt dat Andriessen voor dit vertrek behangsels heeft vervaardigd. Een ontwerp waardoor we een beeld kunnen vormen omtrent de voorstelling aldaar is niet bekend. De perspectiefschets moet omstreeks 1783 tot stand zijn gekomen, want het behangsel in het kabinetje in dat huis dateert van dat jaar. Verder heeft Andriessen de hulplijnen summier aangegeven op één van de ontwerpen voor Roelof van Ansen die sinds 1783 Herengracht 255 bewoonde. Gezien de datering van de vijf genoemde voorbeelden blijkt Andriessen vooral in de eerste helft van de jaren tachtig bezig te zijn geweest met de perspectieftheorie en in het bijzonder met figuren die hij in de diepte in juiste verhouding tot elkaar kon uitbeelden. Na deze periode heeft hij hulplijnen alleen in 1798 nog een keer toegepast in de ontwerpen voor Gülcher (T157a).

Dat de hulplijnen nu juist in de eerste helft van de jaren tachtig op de ontwerpen van Andriessen verschijnen, kan te maken hebben met het feit dat de perspectieftheorie in die periode weer in de belangstelling stond. Caspar Philips Jacobszoon (1732-1789) publiceerde in deze periode enkele werken over perspectieftheorie. Philips had vanaf 1765 bekendheid gekregen met zijn publicatie *Onderwijs in de Perspectiva of Doorzigkunde*. Hiermee had hij de perspectieftheorie voor het eerst in de Nederlandse taal op heldere wijze voor een breed publiek toegankelijk gemaakt.⁵⁸ Van de in de jaren tachtig gepubliceerde werken lijkt Philips' verhandeling over het berekenen van in perspectief uitgebeelde voorstellingen en objecten op basis van de afstand van de beschouwer, het meest verband te houden met de hulplijnen die Andriessen op zijn ontwerpen hanteerde.⁵⁹ Het was bedoeld voor kunstenaars die zich ook bezighielden met het schilderen van gebouwen, kamers, landschappen en decors. Dit werk verscheen echter pas in 1788, terwijl we gezien hebben dat Andriessen daarvoor al was begonnen met het gebruik van hulplijnen. Het is niet ondenkbaar dat Philips voorafgaand aan deze publicatie al met zijn kennis naar buiten is getreden door het geven van colleges.

Misschien bij hem thuis, zoals dat blijkt uit advertenties in de *Amsterdamsche Courant* in die tijd wel vaker gebeurde, hetzij bij het Mathematisch Genootschap waarvan hij lid was, of als gastspreker bij een ander genootschap. Andriessen was volgens zijn eigen biografie in 1765 lid geworden van "een collegie van Architectuur en Perspectief".⁶⁰ Hoe de overdracht van dit aspect van de perspectieftheorie door Philips ook mag hebben plaatsgevonden, het is een gegeven dat deze wetenschap in de jaren tachtig zeer in de belangstelling stond.

Het is de vraag in hoeverre Andriessen de hulplijnen werkelijk nodig heeft gehad. De behangsels en ontwerpen die hij in de jaren vóór 1780 vervaardigd heeft, lijken weinig te lijden hebben gehad van het ontbreken van deze hulpmiddelen. Vóór die tijd deed Andriessen het op zijn gevoel. De vijf genoemde voorbeelden geven echter aan dat hij behoefte had aan een theoretische basis voor het schilderen van zijn behangsels. Het is een bewijs van zijn leergierigheid naar theoretische en wetenschappelijke kennis, waar hij in zijn eigen tijd al om bekend stond. Toen hij de materie eenmaal doorgrondde, had hij de hulplijnen niet meer nodig, hetgeen ook blijkt uit het feit dat hij ze na 1785 nog slechts één keer heeft toegepast.

10) Ander decoratief schilderwerk

Door de kasboekjes van bijvoorbeeld Aert Schouman en Hendrik Willem Schweickhardt blijkt dat deze kunstenaars met enige regelmaat ander decoratief schilderwerk verricht hebben dan alleen olieverfschilderingen voor wanden en plafonds.⁶¹ Van Andriessen zijn hierover slechts enkele gegevens bekend. Uniek is in dit geval het ontwerp voor een decoratie onder de wijzerplaat van een klok. Dit ontwerp, in bezit van het Rijksprentenkabinet, was volgens het opschrift vervaardigd in opdracht van een zekere mevrouw Bierhuijs (afb.316). Het verbeeldt een scène bij een huis aan een rivier, waar twee reizende muzikanten met een draaiorgeltje en tamboerijn muziek ten gehore brengen voor de bewoners die vanuit het open raam naar hen staan te luisteren.⁶²

Verder is een aantal ontwerpen voor chassinetten bekend waaronder één voor Roelof van Ansen. Het chassinet zou beschilderd worden met een elegant gekleed musicerend paar tegen een parkachtige achtergrond (afb.317). Deze op het werk van Watteau geïnspireerde pastorale scène is van geheel andere aard dan de stoffage die Andriessen doorgaans in zijn landschapsbehangsels uitbeeldde. We kunnen ervan uitgaan dat dit chassinet min of meer in dezelfde periode tot stand is gekomen als de behangselontwerpen die hij rond 1783 in opdracht van Van Ansen voor Herengracht 255 heeft ontworpen (T97 en T98). De tekenrant van het chassinet komt in elk geval overeen met een datering in deze periode. Deze door het Franse rococo geïnspireerde scène lijkt voor het in die tijd meer op het classicisme georiënteerde Amsterdam redelijk ouderwets. Vermoedelijk heeft de tijdelijke aard van deze chassinetten geleid tot de elegante zo niet extravagante onderwerpskeuze.

Het was in die tijd gebruikelijk om chassinetten voor speciale gelegenheden te ontwerpen. Zo ontwierp Andriessen in 1806 ter gelegenheid van de oudejaarsviering er een voor de heer Hartsinck. We kijken door een opengeslagen dubbele deur naar een beeld van een gevleugelde figuur met een zeis. Het beeld staat op een sokkel waarin een reliëf met zandloper wordt uitgebeeld. Bij de opengeslagen deurhelften staan twee mannen, de rechter kijkt naar het beeld op de achtergrond, terwijl de linker een gebaar maakt de voorstelling aan de beschouwer te presenteren.⁶³ Onderaan het blad lezen we het opschrift: "de tijd sneld schielijk voorbij / en keerd nooyt / dit moet ons nadenken besorgen / om hem niet ongemerkt / te laten passeeren", "20 dec. 1806 voor den Heer Hartsinck". De opdrachtgever moet Pieter Cornelis Hartsinck (1756-1809) zijn, bij wie vader en zoon Andriessen, volgens de dagboektekeningen van Christiaan, eind juni 1805 of 1806 te gast waren op diens buitenplaats Vogelensang (zie bijlage II.53). Door een 24 december (1806) gedateerd dagboekblad van Christiaan wordt uit het

opschrift nog duidelijker dat het om een chassinet voor oudejaarsavond gaat (afb.318). Blijkbaar waren vader en zoon afzonderlijk bezig met een plan voor deze opdracht. Bij Christiaan zien we een beeld van een vrouw op een sokkel met twee sleutels in de hand. Voor het beeld brengt een priesteres een rookoffer. Achter deze bevindt zich een geknielde vrouw, twee kinderen en een oude man die naar achter kijkt. Rechtsonder staat de tekst: "bede aan de voorzienigheid om nog lang / onze ouders te mogen bezitten".⁶⁴

Aan de achterzijde van Jurriaans ontwerp voor Hartsinck is een voorstelling getekend in betrekking tot een heer De Haan.⁶⁵ De compositie bestaat uit een gezelschap rond een grote boom waarop de Romeinse cijfers XL zijn aangebracht. De voorstelling wordt bovenin bekroond door twee kruislings geplaatste cornucopia met daaronder een alziend oog. Het opschrift verticaal langs de voorstelling vermeldt: "Dat de stralen der Goddelijke gunst hem nog lang / verkwikken en hij ons zijne vrugten mededeel / en wij onder zijne schaduw veylig zijn. Dit is onze beede", "voor den H^r De Haan". Vermoedelijk is de tekening bedoeld voor de viering van een veertigjarige verjaardag. Van Eeghen wist de heer De Haan te identificeren als de doopsgezinde bankier Pieter de Haan (1757-1833). Het contact van de Andriessens met deze heer bleek uiteindelijk niet zo'n gelukkig verloop te hebben gehad (zie bijlage II.31). Indien de tekening inderdaad voor deze Pieter de Haan bestemd was, dateert deze uit 1797 en heeft Andriessen het blad in 1806 hergebruikt voor het ontwerp voor Hartsinck. In het Rijksprentenkabinet bevindt zich een andere tekening van Andriessen met een voorstelling van min of meer dezelfde strekking (afb.319). Onder een grote boom is een buste van Flora op een sokkel uitgebeeld. Hier omheen bevindt zich een gezelschap dat bezig is het beeld met slingers te versieren. Tegen de sokkel staat eveneens in Romeinse cijfers het getal 40. De tekst hieronder luidt: "Houd nog lange jaaren stand, onder de schaduw van dees lommer / ryke boom. Dan kunnen wij, rondom u; ons dankbaar verheugen". Gezien dezelfde aard van de voorstelling, hetzelfde cijfer en een opschrift van min of meer dezelfde strekking als het andere ontwerp lijkt het zeer waarschijnlijk dat ook deze tekening verband houdt met de veertigste verjaardag van Pieter de Haan en is het, net als het ontwerp voor Hartsinck, vermoedelijk bedoeld geweest als chassinet.

Uit deze voorbeelden kunnen we concluderen dat Andriessen zich ook met dit kleine decoratieve schilderwerk heeft bezig gehouden. De mate waarin is echter moeilijk te bepalen.

11) Onderhoudswerkzaamheden en restauraties

Er zijn eveneens weinig gegevens bekend over Andriessens onderhoudswerkzaamheden zoals kleine reparaties en schoonmaakbeurten. Net als gewone schilderijen verlangden geschilderde behangsels van tijd tot tijd onderhoud. Uit het memorieboekje van Hendrik Willem Schweickhardt kunnen we opmaken dat deze kunstenaar zich met enige regelmaat hiermee bezighield. Bij Schweickhardt valt op dat dit soort werkzaamheden, evenals restauraties aan gewone schilderijen, toenamen wanneer de andere inkomsten terugliepen. Men verrichtte restauraties vooral om het inkomen op peil te houden.⁶⁶ Het vernissen en repareren van behangsels en andere decoratieve schilderijen betrof daarom niet alleen het eigen werk. Uit de bronnen weten we alleen dat Andriessen in 1768 een plafond in Keizersgracht 162 heeft schoongemaakt. Volgens het grootboek van Jozua van der Poorten, de toenmalige eigenaar van het huis, kreeg Andriessen hiervoor *f* 2 betaald (zie bijlage II.59). Het betreft naar alle waarschijnlijkheid het nog steeds bestaande op stuc geschilderde plafond dat dateert van omstreeks 1700.

Naar aanleiding van de herstelwerkzaamheden die Schweickhardt aan zijn eigen behangsels verrichtte, kunnen we opmaken dat dit tussen de vier en tien jaar plaatsvond. Zo had hij in 1776 voor Johan François van Biemont op zijn buitenplaats de hofstede Rusthoek onder Loosduinen "een kamer met landschappen beelden en beesten geschildert".⁶⁷ Het is echter niet

zeker of de betaling van f 11- 0-, die hij in 1780 uit handen van Van Biemont ontving voor het schoonmaken en vernissen van een kamer, hetzelfde ensemble betreft, want hij ontving ook f 56 voor een stuk dat aan dit ensemble was toegevoegd.⁶⁸ Van de betaling vier jaar later, toen door de weduwe Van Biemont, weten we in elk geval wel zeker dat het om de bewuste behangsels op de buitenplaats gaat.⁶⁹ De reparaties die Schweickhardt zowel in 1781 als in 1785 in verrichtte in opdracht van de schepen Hendrik Caan betreffen naar alle waarschijnlijkheid niet hetzelfde ensemble.⁷⁰ In Lange Voorhout 62, waar Caan vanaf 1780 woonde, bevond zich afgezien van een door Schweickhardt beschilderde kamer nog een ander vertrek waarvoor La Fargue de behangsels had geleverd.⁷¹ De twee behangselensembles die hij in 1773 in opdracht van Cornelis van Heemskerk in Lange Voorhout 32 schilderde, hebben zijn erfgenamen respectievelijk in 1783 en 1787 laten opknappen.⁷²

Van Andriessen is slechts een aantal gegevens voor handen waaruit we kunnen opmaken dat hij zijn eigen behangsels restaureerde. Zijn leerling Abraham Johannes Ruytenschildt heeft een schetsboekje nagelaten waarin hij in 1795 schetsen maakte naar behangsels die Andriessen in drie verschillende huizen had geleverd. Het gaat om de behangsels in Herengracht 386 (D11), Herengracht 535 (D13) en Nieuwezijds Voorburgwal 280 (T150-T152). De aanwezigheid in het laatstgenoemde huis had echter vermoedelijk te maken met het aanbrengen van de behangsels.⁷³ De toenmalige bewoner kan hier namelijk pas vanaf 1790 woonachtig zijn geweest. Een restauratie in zo'n kort tijdsbestek lijkt zeer onwaarschijnlijk. De behangsels ten huize van de heer Willink op Herengracht 386 had Andriessen daarentegen in 1776 geleverd voor Gillis Alewijn (D11).⁷⁴ De figuren die Ruytenschildt natekende in het huis van de heer Van Lennep zijn duidelijk te herkennen in het 1777 gedateerde behangselensemble dat zich tegenwoordig in Warschau bevindt.⁷⁵ Naar alle waarschijnlijkheid zijn ze afkomstig uit Herengracht 535 dat in 1777 bewoond werd door Anthony Bakker. Het huis was eigendom van zijn echtgenote Elisabeth van Lennep. Nadat zij in 1783 naar Herengracht 498 verhuisden, werd het huis betrokken door Elisabeths ongetrouwde broer Jacob van Lennep die het huis tot zijn dood in 1807 heeft bewoond. Hij was dus degene die de opdracht tot de restauratie gaf (zie ook bijlage II.5). Dat Ruytenschildt en vermoedelijk ook zijn leermeester in de twee laatstgenoemde huizen aanwezig waren, kan niet anders geïnterpreteerd worden dan dat men bezig was met herstelwerkzaamheden.

Ruytenschildts schetsboekje bevat nog een interessante aantekening omtrent reparaties; achterin vermeldt hij dat hij in de periode van 16 september tot 2 oktober 1799 in opdracht van Andriessen gewerkt heeft aan de schilderijen van het orgel in de Oude Lutherse Kerk.⁷⁶ De betaling aan Andriessen werd op 2 mei 1800 genoteerd in het kasboek van Evangelisch Lutherse Gemeente.⁷⁷ Volgens de door Andriessen in 1799 ingediende rekening ging het om het schoonmaken, repareren en vernissen van het "Kunstschilderwerk" aan het orgel.⁷⁸ Blijkens een restauratierapport uit die tijd in hetzelfde archief verlangde het zeventiende-eeuwse orgel, dat in 1692 beschilderd was door Philip Tideman, zowel inwendig als uitwendig een grondige opknopbeurt.⁷⁹ De restauratiewerkzaamheden van Andriessen betroffen dus niet alleen decoratieve schilderwerken. Dat Andriessen het werk uitbesteedde aan Ruytenschildt had te maken met het feit dat hij in die periode zwaar te lijden had van een attaque.

Nadien heeft Andriessen zich niet veel meer met reparatiewerkzaamheden beziggehouden. Vermoedelijk heeft Christiaan deze taak toen op zich genomen. Zo heeft deze op 29 oktober 1805 of 1806 in zijn dagboek een tekening gemaakt naar aanleiding van het vernissen van het behangsel in het huis van de heer Rahusen.⁸⁰ Het ging om de behangsels in Keizersgracht 105 dat rond 1805 in bezit was gekomen van de koopman H. Rahusen. Andriessen had in 1785 voor de vorige bewoner, Dirk Luden, de eetkamer voorzien van behangsels met Hollandse landschappen (T103; zie ook bijlage II.49). Hoewel Andriessen ook voor de grote zaal een ontwerp gemaakt heeft (T104), is het Egbert van Driest geweest die hier

de behangsels leverde. De tekening van Christiaan geeft helaas een te summier beeld van het interieur, zodat niet te bepalen is om welk vertrek het ging.

De weergegeven scène in de zaal ten huize van de heer Tack, Herengracht 252, lijkt eveneens te duiden op reparaties aan de behangsels (afb.D32.1). De mouwbeschermer en de doek die Christiaan in zijn rechterhand houdt, wijzen in de richting van schildersactiviteiten.⁸¹ Zijn vader had hier in 1794 in opdracht van Wessel Scharff landschapsbehangsels geschilderd (D32). Ervan uitgaande dat deze tekening in 1805 of 1806 te dateren is, vond de schoonmaakbeurt dus tien jaar na de opdracht plaats. Rond dezelfde tijd verbeeldt Christiaan een voorval in het huis van Adriaan Scharff (zie bijlage II.63). Christiaan doet geen verslag van de reden van het onderhoud, maar gezien de laconieke reactie die hij erbij schreef, was deze broer van de eerdergenoemde Wessel Scharff mogelijk verbaasd dat de ongeveer tien daarvoor geleverde behangsels mankementen begonnen te vertonen. Het kan ook zijn dat hij niet tevreden was over de resultaten van de reparaties.

12) Prijzen die Andriessen ontving voor zijn decoratieve schilderwerk

Er is helaas geen enkel archiefstuk voor handen waaruit blijkt hoeveel Andriessen met behangselensembles verdiende. De enige prijs die we uit de bronnen kennen betreft een betaling in 1768 van *f* 30 voor een grisaille die hij geschilderd had voor de schoorsteen in het huis Jozua van der Poorten (bijlage II.59). Soms noteerde hij op de ontwerpen voor het kleinere decoratieve schilderwerk een prijs. Zo betaalde Willem Kinkee jr. rond 1770 *f* 26 voor een schoorsteenstuk met vaas (T17). Ongeveer in dezelfde periode leverde Andriessen voor *f* 40 een schoorsteenstuk met gekleurde kinderen aan Jean Adam Charbon (T7) en verdiende hij met een wanddecoratie voor Jacobus of Thomas van Barneveld *f* 42 (T18). De *f* 15-10 die Willem Saint in dezelfde periode voor een wanddecoratie betaalde was beduidend lager (T20). De verklaring hiervoor kan gegeven worden door het feit dat Saint een collega, zo niet een goede bekende van Andriessen was en dat er daarom een vriendenprijs werd berekend. Blijkens het opschrift op het ontwerp voor het tussenstuk in het Binnengasthuis met het beeld van Petrus in een halfronde nis, hadden de regenten hiervoor in 1774 *f* 150 betaald (D7a en T22a). Het smalle behangsel met allegorische voorstelling dat Andriessen omstreeks 1782 geleverd had aan Hendrik Anthony Muller, leverde hem *f* 176 op (T90). Of de prijzen die hij vroeg in de loop der tijd nog stegen is moeilijk te zeggen, want van de nadien geproduceerde wanddecoraties en tussenstukken zijn geen prijzen bekend. Op een behangselontwerp met arcadisch landschap dat hij rond 1791 voor T.A. van Iddekinge vervaardigde, wordt een bedrag van *f* 150 vermeld (T134). Het behangsel dat hiermee in verband kan worden gebracht (D28c) blijkt deel uit te maken van een compleet beschilderde kamer. De vermelde prijs lijkt in elk geval te laag om betrekking te hebben op het hele ensemble; voor een smal behangsel zou het nog wel kunnen. Voor de eerdergenoemde werken van vergelijkbare afmetingen (D7a en T90) ontving Andriessen min of meer dezelfde prijzen. Onduidelijk is het bedrag dat hij achterop het opzetvel heeft geschreven van een schoorsteenstuk dat onderdeel uitmaakt van een wandontwerp (T162). De prijs, *f* 150, kan zowel betrekking hebben op het schoorsteenstuk als de gehele wand en mogelijk ook het gehele vertrek. Daar het ontwerp te dateren is in het begin van de negentiende eeuw en de prijzen toen aanzienlijk gedaald waren, hoeft de laatstgenoemde mogelijkheid zeker niet te worden uitgesloten. Op het ontwerp met plattegrond met drie wanden in opstand voor een ornamenteel behangsel in de zijkamer bij Jacob van Halmael is een berekening gemaakt. Als we deze goed interpreteren verdiende hij met deze behangsels, die eveneens in het begin van de negentiende eeuw te dateren zijn, slechts *f* 180. Met de landschapsbehangsels die Andriessen in de laatste drie decennia van de achttiende eeuw vervaardigde, zal hij ongetwijfeld veel meer hebben verdiend.

Daar geen prijzen bekend zijn die Andriessen voor complete zaaldecoraties ontving, moeten we andere bronnen raadplegen. Het memorieboekje van Schweickhardt, die rond dezelfde tijd in Den Haag werkzaam was, verschaft hiertoe een uitstekende hulp. Schweickhardt verdiende met zijn grote opdrachten voor complete kamerdecoraties prijzen die varieerden van *f* 1400 tot *f* 2100. Voor wanddecoraties vroeg hij bedragen van ongeveer *f* 20 tot *f* 90 per schildering. Een enkele keer zien we bij deze schilderstukken een uitschieter, zoals de drie bovendeurstukken met Italiaanse landschappen die hij in 1777 in opdracht vervaardigde van de heer Biemont. Voor deze opdracht ontving Schweickhardt maar liefst *f* 450.⁸² Het is bekend dat Schweickhardts groeiende populariteit gelijk opliep met de prijzen die hij vroeg. Ook bij Andriessen zullen de *f* 26 en *f* 42 die hij rond 1770 nog verdiende met de kleinere decoratieve schilderijen alleen maar zijn toegenomen. Gezien het feit dat Schweickhardt in dezelfde periode voor dezelfde soort schilderijen min of meer dezelfde bedragen als Andriessen ontving, is het geen gewaagde veronderstelling ervan uit te gaan dat Andriessen voor zijn kamerdecoraties op z'n minst tussen de *f* 1000 en *f* 2000 verdiende. Wellicht lagen de prijzen in een stad als Amsterdam nog iets hoger.

Schweickhardt produceerde in de periode 1773-1787 elf complete kamerdecoraties. Hiermee vergeleken lag de gemiddelde productiviteit van Andriessen veel hoger. Uitgaande van de behangselontwerpen met opdrachtgevers en de bewaard gebleven behangsels leverde hij in de periode van 1767 tot omstreeks 1780 wat betreft complete kamerschilderingen gemiddeld een tot twee per jaar. In de jaren tachtig schilderde hij gemiddeld meer dan twee kamerdecoraties per jaar. Na 1790 neemt dit af, maar dan komt het zeker niet onder een gemiddelde van een per jaar. De voor handen zijnde gegevens zijn allerminst volledig. Dit kunnen we opmaken uit de incomplete ontwerpseries en andere ontwerpen waarvan de opdrachtgever niet bekend is. Daar veel van de laatstgenoemde series in de jaren tachtig te dateren zijn, zal Andriessen in die periode op z'n minst een productie van gemiddeld drie complete kamerdecoraties per jaar hebben gehaald. Samen met de productie van de kleinere decoratieve schilderijen en andere inkomsten zal Andriessen zeker hetzelfde inkomen als Schweickhardt hebben genoten, dat varieerde van *f* 2000 tot *f* 4000 per jaar.

Noten hoofdstuk 3

1. Mens 1984, pp.93-94.
2. Schmidt 1813, p.130. Met dank aan Eveline Koolhaas-Grosfeld die mij attendeerde op dit manuscript.
3. Bijlage V, Lugt-nr 2679. Nrs 88, 93 (= drie maal Serlio), 97 (Parallele de l'Architecture antique et de la moderne, Parijs 1702) en 98 (Daret, Vitruvius). Zie ook Bijlage VIc, onder rubriek "Architectuur".
4. Bijlage V, Lugt-nr 2679, Nr.137 getiteld: *Colonna di Trajano*. Zie ook Bijlage Vc, onder rubriek "Klassieke Oudheid".
5. Bijlage V, Lugt-nr 4112, No.14. Zie ook bijlage VIc, rubriek "Architectuur" onder Houthuysen.
6. Zie: bijlage VIa, Boeken, Nr 29. Zie ook: Van Swigchem 1963/1, klm.64.
7. Dekkers 1984, pp.32-35.
8. De Bruyn Kops 1965, p.96.
9. Vergl. Knolle 1984/2.
10. Schmidt 1813, p.34.
11. Ter Kuile 1974, p.128. Zie voor de identificatie van de uitgebeelde scènes: Kootstra 2000, pp.167-199.
12. Zie: Hoofdstuk 1, § 3.
13. Zie b.v: De Loos-Haaxman 1961, afb.11 en 15.
14. Van Swigchem 1965, pp.124 en 247.
15. Zie: Te Rijdt 1995.
16. Fock e.a. 2001, pp.270-271.
17. Vergl. Staring 1958, p.41.
18. Zie: Jessen 1892, platen 91 t/m 96. De prenten zelf dragen de nummers 19 t/m 24. De eerste is voorzien van de titel: *Nouveaux livre de tableaux, de portes, et cheminées utiles aux peintres en fleurs*.
19. Zie voor een afbeelding van het laatstgenoemde interieur: West-Braams 1980, afb.52. De originele interieurfoto wordt bewaard in het Gemeentearchief te Utrecht.
20. Staring 1958, p.39 en Van Dissel 1980, p.390. Zie over Geeraerts ook: Van Tatenhove 1991.
21. Zantkuijl 1993, pp.560-561. Antichità 1754-1791. De aan de schilderkunst gewijde delen ("Le Pitture Antiche di Ercolano") betreffen de delen 1 t/m 4 en deel 7.
22. Zie over de cameo-imitaties in het algemeen ook: Dumas 2000, pp.87-89.
23. Eigen waarneming 2002. De schildering bevindt zich in een zaal met een plafond van omstreeks 1720 door Jacob de Wit dat afkomstig is uit Herengracht 548. Zie: Staring 1958, pp.80 en 91 (afb.86-89) en Boonstra & Van den Hout 200, p.71. Het is niet duidelijk of het stuk van Van Dreght uit hetzelfde pand afkomstig is.

24. Ontwerp voor Joachim Rendorp: Coll. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen; inv.nr J. van Drecht 1. Zie: Cat.tent Haarlem 1989, nr 237. Ontwerp voor De Heer de Bruijn: Coll. RPK, inv.nr 1904:8. De opdrachtgever betreft vermoedelijk de kunstverzamelaar Jan Jacob de Bruijn (1702-1792). Zie: Carasso 1989, p.209. Gezien de datering zou het ook nog besteld kunnen zijn door diens zoon Daniël de Bruijn (1744-1828). In 1778 verwierf hij Herengracht 448. Het interieur van dit in 1917 afgebroken huis bevatte een betimmering met schilderijen van Van Drecht die dateren van 1795 en 1796 (drie bovendeurstukken, waarvan twee tondo's en één rechthoekige, en een schildering boven een schoorsteenspiegel). De voorstellingen hiervan hebben echter geen van alle overeenkomsten met het eerdergenoemde ontwerp. Deze betimmering is tezamen met de schilderijen in 1973 in het AHM terecht gekomen. Zie over dit interieur: Harmanni 1990, pp.110-120. Verder is er in Herengracht 580 een drietal cameo-imitaties van Van Drecht bewaard gebleven. Zie ook: Zantkuijl 1993, p. 550 en afb.1986 en Dumas 2000, p.85. Het gaat om een lunetvormig schilderstuk (55 x 108 cm) boven de schoorsteenspiegel en twee tondo's (diam. 75 cm). De twee laatste zijn r.o. gesigneerd. Gezien de afwerking van de zaal en het feit dat deze ook een grisaille bevat, is het de vraag of de stukken oorspronkelijk voor deze ruimte vervaardigd zijn. Een in 1933 gepubliceerde interieurfoto van de zaal toont nog geen schilderstukken (De Balbian Verster 1933, p.59). Naar alle waarschijnlijkheid zijn zij afkomstig uit de linker achterkamer van het huis waar de drie werken in 1928 nog geregistreerd werden (Voorloopige Lijst 1928, p.229). Het is dus nog steeds mogelijk dat ze tussen 1785 en 1787 vervaardigd zijn in opdracht van de toenmalige bewoner Cornelis van der Hoop Gijsbertsz, zoals door Zantkuijl werd verondersteld (zie ook: Vier Eeuwen Herengracht 1976, pp.610-611). Zie voor cameo-imitaties in de huizen van Andriessens opdrachtgevers: bijlage II.32 en 36.

25. Zie over het contact tussen Bilderdijk en Van Drecht: Carasso 1989 en Carasso 1990.

26. Zo bevindt zich in de rechter zijkamer van de buitenplaats Sparrendaal te Driebergen een bovendeurstuk met cameo-imitatie dat voorzien is van een rococo-omlijsting. Zie: Van Groningen 1999, pp.178-179 en afb.226.

27. Voor de datering van de schilderstukken in de zaal van Herengracht 584 zie: Oerlemans 1995, p.66.

28. Dit geldt met name voor *Antichità 1754-1791*, dl. 7 (1779), d.w.z. deel 5 van de aan de schilderkunst gewijde delen.

29. Vergl. Staring 1964, p.1536; Van Swigchem 1965, p.116; Bionda 1986, pp.159-160.

30. Van Eijnden en Van der Willigen 1816-1840, dl.II, p.439.

31. Zie over de decoraties van deze zaal: Biesboer 1985 en Zoetmulder 1989, pp.71-73.

32. In de door Martinus Stuart in zijn *Lofrede* genoemde *Lyst van voornaamste werken* worden onder de in olieverf uitgevoerde werken bijvoorbeeld slechts twee andere opdrachten genoemd die geschilderd waren in de camee-techniek: de onyxen voor de kunstkast van de Jan Gildemeester en een kleine ronde onyx, verbeeldende *den voorspoed* in het huis van zijn behuwd broeder (Jan Brouwer, echtgenoot van Jacques' zuster Ana Sara Kuyper, vermoedelijk woonachtig in Jacques' ouderlijk huis aan de Nieuwezijds Voorburgwal op de hoek van de Spilsteeg; zie Van der Kooij 1996, pp.109-110). Stuart 1809, pp.32-34 zie ook Bionda 1990, p.134, n.4.

33. Zantkuijl (1993, pp.560-561) was de eerste die hierop gewezen heeft.

34. Eigen waarneming: olieverf op doek, 75 x 163 cm. Gesigneerd l.m. (op de sokkel) "A. de Lelie / F. anno 1790". Zie ook: bijlage II.46 en Vier Eeuwen Herengracht 1976, p.554.

35. Van Swigchem 1965, pp.116-118.

36. Van Swigchem 1965, pp.239-249.

37. Van Swigchem 1965, p.244.

38. Zie: Van Swigchem 1965, p.234. Tevens eigen waarneming ter plaatse. Twee losse stukken die op zolder opgeslagen waren zijn overgebracht naar het Frans Halsmuseum. Boven het verlaagde plafond zijn tevens nog enkele vergelijkbare schilderijen aangetroffen. Vriendelijke mededeling Eloy Koldewey, oktober 2004.

39. Van Swigchem 1965, pp.300-301 en Verhoofstad 1963, p.241.

40. Het gaat om drie deurstukken en een lunetvormige schildering boven de schoorsteenspiegel in de voorkamer links van het midden. Zie voor enkele afbeeldingen van de schilderijen: Krol & Van Turnhout 2002, p.83.

41. Andere voorbeelden van donkere voorstellingen tegen een lichtere achtergrond zijn te vinden in de linker achterkamer van Herengracht 493 (vijf stuks waar de vier zintuigen worden verbeeld) en in de voorkamer van Herengracht 284. De laatstgenoemde voorstellingen zijn tegen een lichtgroen fond aangebracht. Dit is pas in 1833 gebeurd want dit jaartal heeft men tijdens een restauratie achter op een van de schilderijen aangetroffen. Zie: Koldewey 1995, p.31 en Meischke e.a. 1995, p.267. Dit toont aan dat de mode van de geschilderde imitatie van bronzen reliëfs voortduurde tot in de eerste helft van de negentiende eeuw. Die in Herengracht 493 dateren vermoedelijk uit dezelfde periode. Zie hierover: Tulleners 1989, pp.21-26, waar stukken abusievelijk gedateerd worden in de jaren 1766-1767.

42. Zie over de inrichting van de zaal in Brentano's huis: Bionda 1986, pp.157-169.

43. Het vertrek en de schilderijen werden reeds vermeld in de Voorloopige Lijst (1928, p.215) echter zonder vermelding van de kunstenaar.

44. Zie: Hoofdstuk 2, noot 272.

45. Tulleners 1988, pp. 21-27 en eigen waarneming.

46. Rogge 1992, pp.28-29, Van Burkom e.a. 2001, p.178 en eigen waarneming.

47. Bosma 1985/1, pp.32-33. De auteur had al wel het vermoeden dat ze door Uppink geschilderd zouden zijn. Tijdens eigen waarneming is geconstateerd dat het behangselvak bij binnenkomst vanuit de hal direct aan de rechterhand gesigneerd is met: "W. Uppink 1832".

48. De drie tondo's in paleis Lange Voorhout bevinden zich boven drie deuren van de rechter achterkamer op de bel-etage. Foto's aanwezig bij RDMZ en RKD. Zie ook: Cleverens 1994, pp.98-102 met twee afb.. Daar deze schilderijen tot de onderdelen behoren die in de negentiende eeuw van elders zijn ingebracht, is moeilijk iets te zeggen over de datering. Zie over dit huis ook: Schmidt 1999, pp.216-224.

49. Dumas 2000, pp.85-89 en cat.nrs 25 t/m 39.

50. Aan de lijst van camee-imitaties die door Dumas 2000 worden genoemd kan nog een drietal werken worden toegevoegd die zijn aangetroffen in de voorkamer van Wolwevershaven 42d te Dordrecht. Deze zijn op stilistische gronden ook aan Abraham van Strij toe te schrijven. Het gaat om een bovendeurstuk met *Offer aan Hercules*, een penantstuk met een niet nader te omschrijven offerscène en een dubbelbovendeurstuk met *Offer aan Minerva* (eigen waarneming, dec. 2002).

51. Zie voor Christiaan van Geelen: Catalogus Utrecht 1999, p.880, cat.nr 219. en voor de Hoornse Behangselfabriek onder meer een in Leer (B.R.D.) bewaard gebleven bovendeurstuk. Zie: Bosma 1985/2, afb.1 (p.362).

52. Zie: Fock 2003, pp.48-49. En over Meertens als ontwerper: Fock 2004 en Harmanni 1994.

53. Afgezien van het eerder genoemde bovendeurstuk in de buitenplaats Sparrendaal te Driebergen (zie noot 26) zijn anonieme voorbeelden van camee-imitaties onder meer te vinden in:

- Amsterdam, Herengracht 493, rechter achterkamer, schoorsteenstuk boven spiegel.

- Dordrecht, Wijnstraat 88, Middenkamer, friezen boven twee dubbele deuren en een als schoorsteenstuk boven

een spiegel (eigen waarneming, sept. 2002 en foto's RDMZ 1964)

- Leersum, Kasteel Broekhuizen; grote eetzaal, twee bovendeurstukken en een schoorsteenstukje als fries boven de spiegel, alles van elders afkomstig (eigen waarneming, zie ook: Van Groningen 1999, pp.187-188).

- Leeuwarden, Eijsingahuis (onderdeel Fries Museum), Hoekkamer, schoorsteenstuk en in de Groene Salon eveneens een schoorsteenstuk (eigen waarneming, mei 2004).

- Middelburg, Hofplein 12 (Van de Perre-huis): een schoorsteenstuk met moraliserende voorstelling in de oostelijke tuinkamer of grijze (eet)kamer (Jilleba 1979, p.26 en afb.15 en Brouwer & Van der Heiden 2000, p.169 en afb. op p.164) en een schoorsteenstuk met offerscène bij een beeld van de *Drie Gratiën* in een tuinkamer op de eerste verdieping (Jilleba 1979, p.30 en afb.20).

- Middelburg, Dam 29, voorkamer, deurstuk met klassieke scène, mogelijk vervaardigd door Petrus Levinus van Oppen die de behangsels in dit vertrek signeerde (zie: Unger 1941, p.136; foto's van dit interieur bij RDMZ).

- Zaandam, Kalverringrijk 19 (dit huis is verplaatst, het oorspronkelijke adres was: Zaandijk, Lagedijk 238) eerste achterkamer in de rechter vleugel, vier bovendeurstukjes met allegorische voorstellingen op de handel, de scheepvaart, de vriendschap en de vrijheid (eigen waarneming, april 2003). Zie ook: Van Agt 1953, pp.170-171.

54. Vgl. Van Swigchem 1965, p.124.

55. Zie ook: Bolten 1985, p.29 (cat.nr 5).

56. Niemeijer 1990, p.14 (cat.nr 1).

57. Zie hierover: Dumas 2000, p.69 en afb.96.

58. Philips 1765.

59. Philips 1788.

60. Handschrift 1818.

61. Zie: hoofdstuk 2B, § 3.

62. Zie ook: Niemeijer 1972/2, pp.438 en 440 (afb.5).

63. Coll. RPK; inv-nr 00:1035 (doos III). Pen in grijs, gewassen in grijs (kaderlijn in pen in grijs). 208 x 115 mm (voorstelling 111 x 99 mm). Opschrift recto (in pen in grijs).

64. Zie ook: Van Eeghen 1964/4, p.62 en Van Eeghen 1983, p.88.

65. Coll. RPK: inv.nr 00:1035 (doos III) verso: Potlood, voorstelling 189 x 63 mm.

66. Sluijter 1975, p.178.

67. Sluijter 1975, pp. 147 en 185. Deze behangsels zijn naar alle waarschijnlijkheid identiek aan de huidige doeken in Lange Voorhout 28, de Zweedse ambassade. Zie: hoofdstuk 2A, p.43.

68. Sluijter 1975, p.188.

69. Sluijter 1975, p.193.

70. Sluijter 1975, pp.189 en 194.

71. Wijssenbeek-Olthuis 1998, p.271 en Sluijter 1975, p.148 (zie ook: hoofdstuk 2A, pp.37-38).

72. Sluijter 1975, pp.147, 192 en 196.

73. Schetsboekje blad 3 verso tot 5 recto. Zie: Bakker e.a. 1989, pp.379-380.

74. Schetsboekje, blad 7 verso tot 10 recto. Zie: Bakker e.a. 1989, p.381.
75. Schetsboekje blad 8 verso tot 9 recto. Zie: Bakker e.a. 1989, p.382.
76. Bakker e.a. 1989, p.379.
77. GAA, Arch. 213, inv.nr 879, fol. 12.
78. GAA, Arch. 213, inv.nr 885.
79. GAA, Arch. 213, inv.nr 785. Schrijven van kerkmeesteren aan het college van gedeputeerde ouderlingen, dd. 2 juni 1799. De orgelkast (met nieuw binnenwerk) bevindt zich sinds 1953 in de Nieuwe Kerk te Middelburg. Zie: Stenvert e.a. 2003, pp.160-161.
80. Coll. GAA/TA, doos Fisscher z.i. (Veiling Amsterdam 1903, nr 379). Zie: Van Eeghen 1983/1, p.34.
81. Zie: Van Eeghen 1983/1, pp.186-187.
82. Sluijter 1975, p.187.

4. De opdrachtgevers

1) Het identificeren van de opdrachtgevers en het traceren van hun huizen

Onderzoek naar het oeuvre van Andriessen heeft geresulteerd in een lijst van maar liefst 76 opdrachtgevers, waarvan 73 personen, twee instellingen (het Binnengasthuis en het Nieuwe Werkhuis) en één kerk (de Grieks-Russische Kerk)¹. De opdrachtgevers zijn op uiteenlopende wijzen aan het licht gebracht, hetgeen is uitgewerkt in onderstaande tabel.

TABEL 1: **Opdrachtgevers bekend door:**

A) Ter plekke bewaard gebleven schilderijen bij aanvang onderzoek bekend:	7
B) Op drift geraakte schilderijen waarvan herkomst bij aanvang onderzoek bekend:	7
C) Uitsluitend een vermelding op ontwerpen:	53
D) Schilderingen waarvan herkomst bekend is geworden door andere gegevens dan een vermelding op ontwerp:	2
E) Door vermelding in de bronnen:	<u>7</u>
	+ 76

Van de 53 opdrachtgevers die op een ontwerp worden vermeld, was een achttal reeds door anderen onderzocht, van vijf kon met zekerheid door hen het huis dat zij bewoonden worden vastgesteld.² Bij drie opdrachtgevers slaagde men er niet in het huis of de persoon te traceren. Wat betreft Gerrit la Borde (T85-T89) was het onduidelijk welk huis hij bewoonde.³ Door het huidige onderzoek is aan het licht gekomen dat hij in Amsterdam eigenaar was van Muntplein 9 en dat hij in Lage Vuursche naar alle waarschijnlijkheid Klein Drakestein bewoonde, dat eigendom was van zijn boezemvriend Coenraad Simon Sander. De twee wanddecoraties voor Barent Berkhoff (T116) kunnen alleen bestemd zijn geweest voor Keizersgracht 389, het ouderlijk huis van zijn echtgenote waar hij vanaf 1780 met zijn kinderen als weduwnaar woonde.⁴ De vermelde "juffr. Elias" (T138-T141) kan geen ander zijn dan Hester Isabel Elias die in 1790 alleen achterbleef in haar ouderlijk huis Keizersgracht 401 en dit twee jaar later grondig liet opknappen.⁵

Bij aanvang van het onderzoek dienden nog 48 opdrachtgevers onderzocht te worden. Drie opdrachtgevers konden op geen enkele wijze worden geïdentificeerd. De familienaam "Meijer" (T55) wordt zo veel gebruikt, dat deze persoon zonder voorletters niet te traceren is. Hoewel de naam "Asschenbergh" (T35) minder vaak voorkomt, zijn juist in Amsterdam meerdere personen met deze naam aan te wijzen die wat betreft financiële situatie en maatschappelijke status als opdrachtgever in aanmerking komen, zodat ook hier zonder voorletters geen bevredigende kandidaat kan worden aangewezen. Daarentegen bleken de personen die in Amsterdam met de naam "H. Martinus" (T161) konden worden opgespoord te onvermogen. Deze opdrachtgever zal daarom vermoedelijk buiten Amsterdam gezocht moeten worden. Zoektochten in genealogische literatuur leidden evenmin tot een spoor.

Bij zes opdrachtgevers kan wel de persoon maar niet het huis dat hij bewoonde worden getraceerd. Hiervan is Gerrit Duijm (T99) het meest sprekende voorbeeld. Over deze "kashouder" en zilversmid zijn genoeg gegevens voorhanden, maar het is volslagen onduidelijk voor welk huis de bewuste ontwerpen zijn gemaakt. Willem Saint (T20) bewoonde een huurhuis aan de Keizersgracht. Over dit huis is niet meer bekend dan dat het vlak bij de Leidsestraat was gelegen. De ontwerpen voor Jan Carel baron van Eck (T100) zijn naar alle waarschijnlijkheid bestemd geweest voor diens huis in Arnhem, maar door hiaten in de archieven van die stad én het feit dat zijn huis in de Koningstraat lag, waar veel panden in de Tweede Wereldoorlog zijn verwoest, is zijn woonhuis niet aan te wijzen. Bij twee

opdrachtgevers, de Nederlandse consul in Portugal Daniël Gildemeester sr. (T114-T115) en bij Eduard Gustaf Boode (T158), komen zowel hun stadshuis als hun buitenhuis in aanmerking. De ontwerpen voor Daniël Gildemeester kunnen zowel bestemd zijn geweest voor het "Palácio das Janeles Verdes" te Lissabon als voor zijn buitenhuis Palácio de Seteais te Sintra. Boode bezat in Sassenheim de buitenplaats Terweegen en bewoonde rond 1800 een huurhuis op de Herengracht (nr. 488) in Amsterdam. Aangezien het aanbrengen van behangsels in een huurhuis in die tijd geen uitzondering was, hoeft de laatste mogelijkheid geenszins te worden uitgesloten.⁶ De ontwerpen voor Van Heukelom (T156) kunnen voor Damrak 63 of voor Keizersgracht 169 bestemd zijn geweest. Daar beide huizen zowel door Jan van Heukelom als door diens moeder Catharina Kloppenburg bewoond werden, is niet met zekerheid te zeggen wie van beiden de opdrachtgever was.

Van de zes opdrachtgevers die we alleen uit de bronnen kennen, is het huis wel getraceerd. Door Van Eijnden en Van der Willigen weten we dat Andriessen de stoffage heeft geschilderd in de behangsels van Johannes de Bosch voor het huis van de predikant Pieter Fontein (Herengracht 212). Daar het alleen de stoffage betreft zal de bijdrage aan deze behangsels een van Andriessens vroegste opdrachten zijn geweest en zou deze zelfs van vòòr zijn meesterschap (1767) kunnen dateren (bijlage II.20). De "Heer Scharff", die op 27 juni 1805 of 1806 als personage optreedt in het getekende dagboek van Christiaan Andriessen, is naar alle waarschijnlijkheid Adriaan Scharff jr., die sinds 1794 Herengracht 184 bewoonde (bijlage II.63). Door het grootboek van Jozua van der Poorten weten we dat Andriessen in 1768 een grisaille heeft geleverd voor Keizersgracht 162 (bijlage II.59). Izaak Schmidt vermeldt in een 1812 gedateerd manuscript dat behangsels van Andriessen toen onder meer te vinden waren in de huizen van de heren Matthes en Van Lankeren. Naar alle waarschijnlijkheid zijn niet zij zelf, maar respectievelijk hun grootvader en vader opdrachtgever geweest, wier huizen op de Oudezijds Voorburgwal, respectievelijk de nrs 221 en 183, op de genoemde personen vererfd waren (bijlage II.51 en 45). Dankzij de bovengenoemde bron is ook bekend dat Andriessen voor de Grieks-Russische Kerk op de Oudezijds Voorburgwal gewerkt heeft (bijlage II.28). Hoewel de huidige verblijfplaats van deze schilderijen niet bekend is, kunnen we door een afbeelding van het interieur van de kerk uit 1832 nog enige indruk van deze werken krijgen. Het betreft Andriessens enige aanwijsbare religieuze opdracht.

TABEL 2: Schilderingen waarvan opdrachtgever bekend, al dan niet in relatie tot de ontwerpen

Huidige verblijf- plaats	Herkomst	Soort	Opdrachtgever	Ont- werp	Naam op ontwerp
AMSTERDAM:					
1. Herengracht 386 (1A)	-	B(D11)	M. Alewijn	T29-30	nee
2. Herengracht 475 (1A)	-	B(D29)	J. Gildemeester	T137	nee
3. Herengracht 524 (1A)	-	B(D6)	J. van Ghesel jr.	T21	ja
4. Herengracht 462 (1D)	-	W(D1^{bis})	J. Witsen	-	-
5. Herengracht 572 (1A)	-	B(D8)	A. Muysart	T23	ja
6. Keizersgracht 121	-	W(D35)	N. van Staphorst	T148	ja
- Hist. Museum	Keizersgracht 121	B(D34)	N. van Staphorst	T147	ja
7. Keizersgracht 584	-	B(D18)	A. van Hasselt	T93	ja
8. Keizersgracht 704 (1A)	-	B(D2)	J. van Ghesel sr.	-	-
9. O.Voorburgwal 316 (1A)-	-	B(D22)	P. van Ghesel	T108	ja
10. Acad. Museum (1B)	Binnengasthuis	B(D7)	Regenten Binnengasthuis	T22	ja
11. Hist. Museum	Herengracht 40	B(D28)	T.A. van Iddekinge	T133-134	ja
12. Hist. Museum (1B)	Keizersgracht 313	W(D37)	Goll van Franckenstein	-	-
13. Hist. Museum (1B)	Nieuwe Doelenstraat 22	B(D12)	Weduwe van Son	T31	ja
14. Hist. Museum (1A)	Keizersgracht 187	W(D16)	Jan de Groot	T79a	ja
15. Mus.van Loon (1B)	LAGE VUURSCHE, Kasteel Drakestein	B(D14)	C.S. Sander	T43-44	ja
HEEMSTEDEN					
16. Manpad (1A)	-	B(D4)	D. van Lennep	T13	nee
LEEUWARDEN:					
17. Fries Museum (1B)	LEEUWARDEN: Nieuwestad 150	B(D38)	A.L. van Glinstra	T164	nee
NAGASAKI					
18. Holland Village (1C)	AMSTERDAM: Keizersgracht 741	B(D23)	J. Wesseling	T110	ja
WARSCHAU:					
19. Vm.Konkl.Paleis (1C)	AMSTERDAM: Herengracht 535	B(D13)	A. Backer	T32	nee
ONBEKEND					
20. Veiling (1C)	Laatst bekend: Dronrijp, Schatzenburg	W(D20)	C.L. van Beyma	T101	nee
AMSTERDAM:					
21. Veiling (1B)	Nieuwe Keizersgracht 88	B(D9)	S. Saportas	T24	ja
22. Veiling (1C)	Brouwersgracht 41	B(D27)	A. Hulshoff	T132	ja
23. Veiling (1C)	Herengracht 603	B(D31)	M. Alewijn	T143	ja
24. Veiling (1C)	Damrak 63 of Keizersgracht 109	B(D36)	Van Heukelom	T132	ja
25. Foto GAA (1B)	Herengracht 252	B(D32)	W. Scharff	-	-
				<hr/>	
				Totaal aantal ontwerpen of ontwerpseries in relatie tot een opdrachtgever	
				22	
				Totaal aantal namen vermeld op ontwerpen	
				16	

B = behangsels / W = wanddecoratie

N.B. De vet gedrukte gegevens zijn bekend geworden door dit onderzoek. De codes achter de verblijfplaats verwijzen naar TABEL 1.

2) Bewaard gebleven schilderijen met betrekking tot de opdrachtgevers

Van de 76 opdrachtgevers zijn 25 in verband te brengen met schilderwerken. Voor het onderzoek was het bestaan bekend van een zevental in situ bewaard gebleven schilderijen en was de herkomst bekend van nog eens zeven op drift geraakte schilderijen (zie Tabel 1). Uit Tabel 2 is op te maken dat door het identificeren van de opdrachtgevers één huis is opgespoord waar een ter plekke bewaard gebleven schildering aan Andriessen is toe te schrijven. Het betreft een in de jaren tachtig van de twintigste eeuw tevoorschijn gekomen, met ornamenten beschilderd behangsel (D18) in Keizersgracht 584 dat in opdracht van Arent van Hasselt werd vervaardigd. Dat de zes behangselontwerpen voor Allard Hulshoff (T132) zijn terug te voeren op Brouwersgracht 41 wordt bevestigd door de Voorloopige Lijst, die vermeldt dat de 1791 gedateerde behangsel op dat moment (in 1928) reeds uit de zijkamer verwijderd waren. Toen in 1995 een serie van zes behangsel in de kunsthandel opdook (D27), waarvan de compositie met de ontwerpen voor Hulshoff exact overeenkomen, was de cirkel rond. Een van de wanddecoraties is louter op stilistische gronden aan Andriessen toegeschreven. Het betreft een bovendeurstuk met kinderen in kleuren dat ter plekke bewaard is gebleven in Herengracht 462 (D1^{bis}). Naar alle waarschijnlijkheid is het Jonas Witsen IV (1733-1788) geweest die de opdracht heeft gegeven. Hij werd in 1772 eigenaar van het pand.

Niet alle ontwerpen die met een schildering in verband staan, zijn voorzien van een naam. Toch kan van twee stuks, een serie behangsel en een schoorsteenstuk, de herkomst en de opdrachtgevers worden vastgesteld door middel van andere gegevens. In het Koninklijk Paleis van Warschau is een serie arcadische landschappen terecht gekomen (D13), waarmee we een aantal ontwerpen in verband kunnen brengen (T32). Hierdoor is gebleken dat twee behangsel versneden zijn tot twee delen van verschillend formaat en dat één doek van het oorspronkelijk uit vier behangsel bestaande ensemble ontbreekt. Geen van de vier ontwerpen vermeldt een naam van de opdrachtgever. Door tekeningen naar deze behangsel in het schetsboekje van Andriessens leerling Ruytenschildt en de hierbij vermelde aantekeningen is vast te stellen dat ze afkomstig zijn uit Herengracht 535.

Een 1784 gedateerd schoorsteenstuk (D20) dat in 1989 is geveild, is op grond van de Friese herkomst en de specifieke allegorische betekenis in verband te brengen met Coert Lambertus van Beyma. Ook hier geven de drie ontwerpversies voor het schoorsteenstuk geen informatie over de opdrachtgever (T101).

Bij een fragment van een behangsel en een set van vier behangsel is de herkomst door het traceren van een op een ontwerp vermelde opdrachtgever duidelijk geworden. Door het lokaliseren van de ontwerpen voor Wesseling (T110) bleek in Keizersgracht 741 niet alleen de betimmering met vakken bewaard te zijn gebleven, maar kon ook het 1787 gedateerde arcadische landschap (D23), nu in het Holland Village bij Nagasaki, met de deze opdracht in verband worden gebracht.

Het Amsterdams Historisch Museum bezit sinds lang een serie van vijf behangsel met arcadische landschappen (D28) waarvan zowel de herkomst als de maker tot voor kort onbekend waren. Daar twee van de drie hiermee in verband te brengen ontwerpen de naam Van Iddekinge vermelden (T133 en T134), zijn ze zonder twijfel afkomstig uit Herengracht 40. Blijkens de ontwerpen heeft Andriessen voor dit huis ook nog een wanddecoratie in de vorm van een tondo vervaardigd (T135). In de kleine voorkamer van het huis is een serie van vijf behangsel met Hollandse landschappen bewaard gebleven. Hoewel delen van de stoffage verwantschap vertonen met de schilderijstijl van Andriessen, is de compositie van de landschappen te matig om deze als zijn inventie te zien. Daar het ensemble naar alle waarschijnlijkheid in Andriessens directe omgeving tot stand is gekomen, zijn de landschappen

vermoedelijk van de hand van een leerling of van zijn broer Anthony (B1). Christiaan zou rond 1791 nog te jong zijn voor een grote betrokkenheid bij een dergelijke opdracht.

Dat Nicolaas van Staphorst schilderijen bij Andriessen besteld heeft voor Keizersgracht 121 was door een tweetal ontwerpen reeds bekend (T147-T148). De behangsels zijn niet meer in het huis aanwezig en slechts één daarvan is in het Amsterdams Historisch Museum terecht gekomen (D34). Wel bevindt zich boven de ingang van de bewuste zaal in Keizersgracht 121 een gesigeneerde grisaille (A1). Deze is echter op geen enkele wijze met Andriessens schilderij te verenigen. Mogelijk is deze (op amateuristische wijze) nageschilderd naar het origineel dat ooit is verwijderd. Van alle in het huis bewaard gebleven wanddecoraties is alleen het schoorsteenstuk in de linker zijkamer (D35) als werk van Andriessens te beschouwen.

Soms moest door een ontwerp de datering van een schildering worden bijgesteld. In Herengracht 572 is een zaal met Hollandse landschappen (D8) ter plekke bewaard gebleven, waarvan het bestaan tot twintig jaar geleden nauwelijks bekend was. Vanwege de "heer Muysart" die op één van de ontwerpen voor deze behangsels vermeld staat (T23b), blijkt de aanvankelijke datering van omstreeks 1790 onhoudbaar. Muysart overleed namelijk in 1780 waarna het huis werd verkocht. Het ontwerp (T25) dat betrekking heeft op de behangsels afkomstig uit Nieuwe Keizersgracht 88, die in 1916 bij Frederik Muller in Amsterdam geveild werden (D9), vermeldt de naam Saportas en het jaartal 1775. Dankzij dit ontwerp weten we dus niet alleen de opdrachtgever maar ook de datering van de behangsels. Van de behangsels uit 1802 in het Fries Museum was weliswaar bekend dat ze afkomstig waren uit Nieuwestad 150 te Leeuwarden (D38), maar niet dat ze in opdracht van Arent Johan van Glinstra zijn gemaakt, zoals gebleken is uit de bewonersgeschiedenis van het huis.

Van 70 van de 73 individuele opdrachtgevers is de identiteit bekend en bij 64 personen zijn tevens de huizen achterhaald die zij bewoonden. Voor één opdrachtgever, Gerrit la Borde, heeft Andriessen zelfs in twee huizen opdrachten vervuld. Hiermee komt het aantal huizen van particuliere opdrachtgevers waarvan we weten dat Andriessen hier gewerkt heeft op 65 stuks. Tellen we hierbij de twee instellingen en de kerk mee dan bedraagt het totale aantal panden 68. Als we van het totale aantal van 76 opdrachten de zes die we alleen uit de bronnen kennen, alsmede de negen waarvan we de identiteit van de opdrachtgevers of het huis dat zij bewoonden niet konden vaststellen, aftrekken, dan komen we uit op 61 panden waarbij we een bewijs hebben van de opdracht in de vorm van schilderijen en/of getekende ontwerpen. Voor de verhoudingen is het interessant erop te wijzen dat 16 van de 76 opdrachten alleen wanddecoraties of een tussenstuk betreffen, bij de overige 60 opdrachten maakten geschilderde behangsels onderdeel uit van de opdracht. Van de eerder genoemde 61 getraceerde huizen met een aan Andriessen gerelateerd artefact zijn er 24 waarmee we schilderijen in verband kunnen brengen. Dit houdt in dat de resterende 37 huizen uitsluitend door een naam van een opdrachtgever op een ontwerp bekend zijn geworden. De lijst van de tot nu toe in kaart gebrachte opdrachtgevers zal niet compleet zijn. Op dit moment zijn van zeker twaalf verschillende behangseries (D5, D15, D19, D39), losse behangsels (D24) en wanddecoraties (D1, D3, D17, D21, D25, D26, D33), waarvan de herkomst niet bekend is en die evenmin in verband te brengen zijn met een ontwerp. Voorts bevinden zich onder de ontwerpen acht stuks enkelvoudige wandontwerpen en nog eens dertien incomplete series kamerontwerpen, waarvan we de bestemming niet kennen. De opdrachtgevers zullen juist op de ontbrekende bladen vermeld staan. Wellicht behoren deze tot de serie van vijftig behangselontwerpen die in 1925 *en bloc* geveild werden, maar waarvan sindsdien de verblijfplaats niet bekend is.⁷ Door al deze ontbrekende gegevens lijkt het geen gewaagde veronderstelling dat het uiteindelijke aantal opdrachtgevers rond de honderd liep. Dit alles neemt niet weg dat de huidige groep van 70 geïdentificeerde individuele opdrachtgevers en de 68 getraceerde panden een boven verwach-

ting hoog resultaat heeft opgeleverd en dat deze gegevens ruimschoots toereikend zijn om zowel een beeld te vormen van de sociale achtergronden van de opdrachtgevers, als om een indruk te krijgen van de panden waar Andriessen gewerkt heeft.

3) Sociale achtergronden van de opdrachtgevers

Het merendeel van Andriessens opdrachtgevers was Amsterdammer. Slechts acht van de 76 nu bekende opdrachten vonden buiten Amsterdam plaats en als we "H. Martinus" meetellen, die vermoedelijk geen Amsterdammer was, dan zijn het er negen. Drie van deze buiten Amsterdam gevestigde opdrachtgevers hadden evenwel een nauwe band met deze stad. David van Lennep van Huis te Manpad behoorde tot een geslacht van Amsterdamse zijdehandelaren. Coenraad Simon Sander van kasteel Drakestein groeide in Amsterdam op en was daar, tot zijn permanente vestiging in Lage Vuursche, werkzaam als advocaat. Het merendeel van de familie van de in Leiden residerende Pieter Noordziek woonde in Amsterdam. De opdracht van de Portugese Gildemeester zal zonder twijfel te maken hebben gehad met het feit dat zijn neef Jan Gildemeester Jansz. in Amsterdam woonde. Daar Andriessen Van Glinstra als een van zijn leerlingen vermeldt, kan het contact met deze opdrachtgever uit Leeuwarden ontstaan zijn toen deze, vermoedelijk op jonge leeftijd, in Amsterdam verbleef. Hoe de contacten ontstaan zijn met Van Beyma te Ternaard, Van Eck in Arnhem en Kinkee te Leiden is niet duidelijk geworden.

Vanwege het grote aantal Amsterdamse opdrachtgevers (ca. 88%) zal het geen verbazing wekken dat het merendeel van hen werkzaam was in de handel. Dit geldt voor 51 van de 70 geïdentificeerde personen (ca. 73%). Onder de overige opdrachtgevers tellen we elf bestuurders (De broers Alewijn, Backer, Van Beyma, La Borde, Van Eck, Van Glinstra, Hoeufft, Van Iddekinge, Muysart en Witsen), drie predikanten (Alberti, Fontein en Hulshoff), drie renteniers (Boode, Josèphe en Elias) en twee advocaten (Ebeling en Sander). Het merendeel van degenen die in handel werkzaam waren, wordt eenvoudigweg vermeld als koopman (31 stuks). De resterende twintig waren werkzaam als: kassier of kashouder (Duijm, Lodewijks, J.G. Muller en H.A. Muller), makelaar (Saportas en Schröder), commissionair (Van Ansen en Van Hinsbeeck), wijnkoper (A. Scharff, W. Scharff, Versteegh en Wessels), juwelier/diamantair (Van Barneveldt, Saint en Wesseling), steenkoper (Weduwe Van Son en M. van Son jr.), boekverkoper (De Groot) en loterijhouder (Jamin). Gemakshalve reken ik de weduwe Stroomberg, die de leiding had over een suikerbakkerij, ook tot de handelslieden. Ook komen in enkele gevallen combinaties van beroepen voor. De aanvankelijk als advocaat opererende Ebeling kwam in de handel terecht door zijn huwelijk met Sandrina van den Broeke. Saint was naast juwelier en diamantair werkzaam als tekenaar, etsen en graveur.

Het merendeel van de bestuurders behoorde tot de regentenklasse. Alleen Gerrit la Borde, sinds 1784 schepen in de Vuursche, behoorde niet tot dit milieu. Als onbemiddelde wees was hij door zijn vriendschapsbanden met de familie Sander, die wellicht geleid hebben tot het huwelijk met Adriana Josèphe (een volle nicht van Coenraad Sander), aanzienlijk op de maatschappelijke ladder gestegen. In totaal behoorden 17 van de 70 geïdentificeerde opdrachtgevers tot de adel of de regentenklasse. Buiten Amsterdam waren dat Van Beyma, Van Eck, Van Glinstra en Van Lennep. De laatstgenoemde was door zijn doopsgezinde achtergrond aanvankelijk uitgesloten van bestuursfuncties. Door drie huwelijken met regentendochters, waardoor hij bij het eerste reeds was overgegaan tot de staatskerk, had hij zich een stevige positie binnen het Haarlemse patriciaat weten te verwerven. Zoals gezegd bekleedde een groot deel van de opdrachtgevers uit de regentenklasse uitsluitend bestuurlijke functies. Muilman en Hoofd combineerden hun regentenambten met de leiding over zeer florerende handelshuizen.

Voor de drie leden van de familie Van Ghesel, die ook als kooplieden opereerden, waren de bestuursfuncties slechts bijzaak.

Wat betreft het geloof van de opdrachtgevers waren de gereformeerden in de meerderheid (zie Tabel 3). Een tweede groep wordt bij Andriessen niet gevormd door doopsgezinden, zoals dit bij Jacob de Wit bijvoorbeeld het geval was, maar door de lutheranen. Men kan dit verklaren door het gegeven dat Andriessen zelf dit geloof aanhing. De doopsgezinden nemen de derde plaats in onder de opdrachtgevers. Verder telt men twee rooms-katholieken (Dommer en Stroomberg), één remonstrant (Van der Poorten) en één uit de joodse gemeenschap (Saportas).

TABEL 3: **Overzicht van het aantal geïdentificeerde opdrachtgevers en hun geloof**

Gereformeerd	46	65,7%
Luthers	14	20,0%
Doopsgezind	6	8,6%
Rooms katholiek	2	2,9%
Remonstrant	1	1,4%
Joods	<u>1</u> +	<u>1,4%</u> +
	70	100,0%

De regenten waren allen traditiegetrouw van gereformeerde huize. Afgezien van deze groep was er een aantal gereformeerden wier familie al vele generaties in de handel zaten en die een stevige positie hadden verworven in het sociaal-maatschappelijke leven. Dit geldt met name voor de families Berkhoff, Van Hasselt, Van Marwijk, Scharff, Van Staphorst en Van Son, allen aan elkaar geparenteerd of gelieerd (zie bijlage 4F). Ook de families Van Driest en Luden kunnen tot de vooraanstaande handelsgeslachten worden gerekend. De leden van de regentenstand en de gevestigde koopmansstand vormden een klein percentage van Andriessens opdrachtgevers. Het merendeel was in een of twee generaties op de maatschappelijke ladder gestegen, meestal door de handel.

Een groot deel van Andriessens Amsterdamse opdrachtgevers had zijn wortels elders liggen. Als handelscentrum bleef Amsterdam ook nog in de achttiende eeuw voor immigranten een trekpleister. Door het hoge sterftecijfer bleef het inwonertal echter stabiel.⁸ Veel opdrachtgevers woonden pas sinds een of twee generaties in Amsterdam. Hinsbeeck kwam uit Wirdum in de provincie Groningen, Ten Hoopen uit het Gelderse Neede, Jamin uit Beek bij Nijmegen, Pieter Willem van Lanckeren uit Hulst in Zeeuws Vlaanderen en Matthijs van Maurik weer uit Utrecht. Jan Gildemeester was geboren in Lissabon, terwijl de wortels van zijn familie in Utrecht lagen. Voor predikanten was het gebruikelijk dat zij voordat zij naar Amsterdam kwamen, elders hun functie uitoefenden, hetgeen ook geldt voor de drie predikanten onder Andriessens opdrachtgevers. Voor zover we kunnen spreken van een tweede generatie migranten uit de rest van de Republiek dienen we te vermelden dat de vader van Gerrit la Borde afkomstig was uit Hull in Brabant en dat de van oorsprong Leidse familie Van Heukelom pas sinds twee generaties in Amsterdam was gevestigd.

De groep migranten uit het buitenland was nog groter. Tot de eerste generatie behoorden de respectievelijk in Duitsland en Zwitserland geboren, maar in "de West" opgegroeide Boode en Charbon. Sander en Josèphe kwamen uit Batavia. Wat betreft Charbon en Sander moet gezegd worden dat zij op jonge leeftijd met hun vaders naar Amsterdam kwamen. De overige migranten van de eerste generatie kwamen uit Duitstalige gebieden: Gülcher uit Mannheim, Heyman uit Urdenbach in het Rijnland, Lodewijks uit Dantzig en de echtgenote van de weduwe Stroomberg uit Rindern in het land van Kleef. Bij zeker tien opdrachtgevers was de vader van buitenlandse afkomst. De vader van Willem Saint kwam uit Saint-Lo in Frankrijk, die van Ebeling uit Varel waar ook de vader van Wessels zijn wortels

had liggen. De vaders van Boon, Goll, Matthes, de gebroeders Muller, Noordziek en Van der Poorten kwamen allen uit Duitstalige gebieden (respectievelijk uit Morsum in Sleeswijk, Frankfurt, Neurenberg, Manzen, Lübke in Brandenburg en Hamburg). Daarnaast was de familie van Sander tevens van Duitse origine. Dus veertien van de in totaal achttien eerste en tweede generatie emigranten hadden een Duitse achtergrond. Het zal geen verbazing wekken dat de helft hiervan tot het lutherse geloof behoorde.

Gezien de achtergrond van de migranten uit zowel de rest van de Republiek als uit het buitenland had de vestiging in Amsterdam niet per definitie te maken met de behoefte om hogerop te komen, hoewel financieel-economische motieven wel vaak een rol speelden. Een aantal van de immigranten behoorde tot welgestelde en aanzienlijke geslachten. De Gildemeesters hadden door handel in Portugal een enorm vermogen vergaard, de Van Heukeloms behoorden tot een redelijk welgesteld Leids handelsgeslacht. Het gegeven dat Hinsbeeck hertrouwde met een burgemeestersdochter uit Vianen en dat zijn zoon huwde met een barones Van Pallandt, geeft blijk van een aanzienlijk milieu. De vader van de vroeg wees geworden Van Lankeren maakte deel uit van het regentenpatriciaat in Hulst. Van Iddekinge, behorend tot een aanzienlijk Gronings geslacht, was vanwege zijn huwelijk naar Amsterdam verhuisd. Wat betreft de uit het buitenland afkomstige opdrachtgevers was de vader van Heyman een landeigenaar en behoorden Goll uit Frankfurt evenals Van der Poorten uit Hamburg tot aanzienlijke handelsgeslachten.

Het blijkt geenszins dat alleen de van elders afkomstige opdrachtgevers in korte tijd op de maatschappelijke ladder waren gestegen. Dit weten we alleen zeker bij de uit het Brandenburgse Lübke afkomstige vader van Pieter Noordziek, die zich als kruier in het poorterregister van Amsterdam inschreef en later een tabakszaak runde. Ook onder de meer gewortelde Amsterdammers was er een aantal dat zich in korte tijd had weten op te werken. Boons vader was kapitein bij de V.O.C. en de vader van George Hendrik Matthes verdiende de kost als vingerhoedmaker. De vaders van Van Ansen en Wesseling staan te boek als bakker, de grootvader van Jan de Groot als hoefsmid, terwijl zijn vader zich in de boekhandel had weten op te werken. Duijms vader wordt in het poorterregister vermeld als een kantoorknecht. Het gegeven dat Ten Hoopen aanvankelijk een manufactuurwinkel in de Bloedstraat runde, geeft de indruk van een toen nog bescheiden nering. De vader van Pieter de Jongh was kompasmaker, terwijl die van Thomas en Jacobus van Barneveldt door de diamanthandel een aardig kapitaal had weten op te bouwen.

Bij een aantal opdrachtgevers zien we rond 1800 een aanzienlijke achteruitgang in welstand. Boon was op het einde van zijn leven koster bij de Nieuwe Kerk, Boode had een groot deel van zijn vermogen verloren door de Napoleontische oorlogen en Noordziek bewoonde op het einde van zijn leven alleen een schaars gemeubileerde kamer in een bescheiden huis, dat als enige van zijn aanzienlijke onroerend goed-bezit was overgebleven. Een financiële achteruitgang blijkt ook bij weduwe Wesseling, die het huis aan de Keizersgracht moest verhypothekeken, hetgeen haar genoopt zal hebben om te zien naar een andere behuizing. De nalatenschap van Wessels werd na zijn overlijden insolvent verklaard en daardoor aangegeven bij de Desolate Boedelskamer. De financiële achteruitgang beperkte zich dus niet alleen tot de personen die in korte tijd op de sociale ladder waren gestegen. Ook Berkhoff, uit een aanzienlijk handelsgeslacht, kampte met financiële problemen, hetgeen tevens geldt voor Luden, die op een gegeven moment al zijn onroerend goed van de hand moest doen. De persoonlijke financiële achteruitgang van de opdrachtgevers was kortom het gevolg van de economische malaise en politieke troebelen in die dagen.

Beschouwt men de sociale klasse van de zeventig geïdentificeerde opdrachtgevers van Andriessen als geheel dan blijken het patriciaat en de adel in de minderheid (17 personen = ca. 24%).⁹ Daarnaast is er een kleiner aantal dat gerekend kan worden tot de gevestigde

koopmansstand (11 personen = ca. 16%).¹⁰ Het merendeel van de opdrachtgevers behoorde tot de redelijk welvarende lieden die in een of twee generaties op de sociale ladder waren gestegen of die niet tot de vanouds gevestigde families van de Republiek behoorden. Andriessens clientèle werd dus niet gevormd door de culturele voorhoede en de superrijken uit die tijd. Deze groep liet haar huizen aankleden door een architect als Abraham van der Hart. In zijn verfijnde, op laatste Franse en vooral Engelse mode geïnspireerde interieurs was geen plaats voor geschilderde behangsels. Hoezeer het gebruik hiervan ook in de Republiek was ingeburgerd, voor de smaakgevoelige toplaag was dit type wandbespanning *passée*. Andriessen werd evenmin voor andersoortige decoratieschilderingen bij de interieurs van Van der Hart betrokken. Hiervoor werden doorgaans kunstenaars van een jongere generatie aangetrokken. Als gevestigde kunstenaar ging Andriessen zijn eigen weg onder een type opdrachtgever dat zich wel een luxueuze inrichting kon veroorloven, maar die niet vermogend genoeg was of de behoefte had om de gehele inrichting door een persoon te laten bepalen.

4) Familierelaties en andere contacten tussen de opdrachtgevers

Het feit dat men behangsels zag bij familie of kennissen is een zeer voor de hand liggende aanleiding om een bepaalde kunstenaar een opdracht te geven. Voor Andriessen heeft dit bij de opdrachtverwerving duidelijk een rol gespeeld. Zeker 36 van de 69 geïdentificeerde opdrachtgevers blijken aan elkaar verwant, geparenteerd of ten minste gelieerd. Hierin zijn acht clusters van twee tot tien personen te onderscheiden. Gerard Jan en Hendrik Anthony Muller waren broers (bijlage IV.A). De opdrachten zijn respectievelijk vanaf 1781 en 1782 te dateren, hierdoor is niet met zekerheid te zeggen wie van de broers Andriessen het eerst in de arm nam. Jan de Groot van Keizersgracht 187, die Andriessen omstreeks 1781 in huis haalde, was de schoonvader van Diederik Caspar Jamin bij wie Andriessen in 1795 behangsels schilderde op Nieuwezijds Voorburgwal 280 (bijlage IV.B). Daniël Gildemeester te Portugal zal in de jaren negentig op Andriessen geattendeerd zijn door zijn neef in neergaande lijn Jan Gildemeester van Herengracht 475, die in 1792 optrad als opdrachtgever (bijlage IV.C). Daar Daniël Gildemeester reeds in 1793 overleed zijn de behangsels waarschijnlijk nooit uitgevoerd.

Clusters waarin een drietal opdrachtgevers familie van elkaar zijn, betreffen die van Sander, Josèphe en La Borde (bijlage IV.D) en die van drie leden van de familie Van Lennep (bijlage IV.E). Van de eerste cluster is Sander rond 1780 vermoedelijk de eerste geweest die Andriessen in de arm nam. Hij was een volle neef van Adriana Josèphe, die gehuwd was met Gerrit la Borde. Deze aangetrouwde neven waren boezemvrienden. Dit blijkt onder meer uit het gegeven dat Sander, voordat hij een huwelijk aanging, Drakestein met de bijbehorende heerlijkheid aan La Borde legateerde. La Borde volgde als opdrachtgever korte tijd na Sander; een van de vijf ontwerpen is vanaf 1781 te dateren. Sander en La Borde zullen ongetwijfeld invloed hebben gehad op respectievelijk hun neef en zwager Andries Josèphe, die in 1787 Andriessen opdracht gaf tot decoratie van een vertrek in Herengracht 593. Van de familie Van Lennep was David de eerste die in 1770 Andriessen de zaal van Huis te Manpad liet beschilderen. Zijn nicht in neergaande lijn Elisabeth, die met haar echtgenote Anthony Backer Herengracht 535 bewoonde, volgde in 1777. Het is mogelijk dat beide opdrachten Davids volle neef Arnoud David van Lennep hebben bewogen eveneens voor Andriessen te kiezen. Dit gebeurde op Herengracht 448 vermoedelijk in 1778.

Een groep van acht opdrachtgevers, behorende tot de welgestelde koopmansstand van gereformeerde huize, blijkt aan elkaar verwant of door huwelijken aan elkaar gelieerd (zie bijlage IV.F). Maria Everdina van Son was de eerste van dit cluster, die Andriessen in 1776 de zaal van haar huis aan de Nieuwe Doelenstraat liet beschilderen. In 1784 volgde haar zoon

Matthijs van Son jr., woonachtig op Snoekjesgracht 2. Door het huwelijk van haar dochter Magdalena met Jacob van Staphorst waren zij gelieerd aan diens broer Nicolaas van Staphorst van Keizersgracht 121, die Andriessen pas in de jaren negentig een opdracht gaf. Dit laatste kan echter ook geleid zijn geweest door zijn volle neef Arent van Hasselt, bij wie Andriessen in 1783 drie kamers van behangsels heeft voorzien. Van Hasselt was door zijn huwelijk met Maria Elisabeth Scharff een zwager van Wessel en Adriaan Scharff, die beiden rond 1794 opdrachten aan Andriessen verleenden. Wessel Scharff was gehuwd met Martha Louisa van der Port, wier zuster gehuwd was met Barent Berkhoff, die min of meer in dezelfde tijd twee bovendeurstukken bij Andriessen bestelde. De gezusters Van der Port waren achternichten van de echtgenote van Van Marwijk. Daar deze vanaf 1796 opdrachtgever kan zijn geweest van de behangsels in de zijkamer van Singel 138, lijkt het goed mogelijk dat de familierelatie hierbij een rol heeft gespeeld. Dat er nauwe contacten bestonden ondanks deze verre verwantschap, blijkt onder meer uit het feit dat Van Marwijk Singel 138 gekocht had uit de boedel van Jan van der Port, die als ongehuwde oom de eerder genoemde gezusters tot erfgenaam had benoemd.

Tussen de opdrachtgevers van lutherse huize blijkt bij een vijftal een familierelatie te bestaan (bijlage IV.G). Het betreft de opdrachtgevers Matthes, Ebeling, Schröder, Van Lankeren en Alberti. George Hendrik Matthes, die vermoedelijk kort na aankoop van Oudezijds Voorburgwal 221 in 1768 Andriessen in de arm nam, lijkt de eerste van deze cluster te zijn geweest. Zijn dochter Anna Margaretha was gehuwd met Anthony Ebeling. Deze was een broer van Ernestus Ebeling die kort na 1770 volgde met een bestelling voor de binnenkamer van Singel 130. Het gegeven dat Ebelings echtgenote weduwe was van George Lodewijk Matthes heeft mogelijk ook rol gespeeld. George Hendrik Matthes was niet alleen een volle neef van deze George Lodewijk, maar hij was tevens gehuwd met diens zuster Margaretha. De jongste broer van Ernestus Ebeling, Jacob genaamd, was gehuwd met een meisje Bartelsman. Hierdoor was Ernestus zowel gelieerd aan Balthasar Schröder als aan Pieter Willem van Lankeren. Daar de twee laatstgenoemden respectievelijk kort na 1773 en rond 1780 met Andriessen in zee gingen, lijkt het zeer waarschijnlijk dat deze relatie met Ebeling bij de opdrachten een rol heeft gespeeld. De zoon van Pieter Willem van Lankeren was gehuwd met een nicht in neergaande lijn van Agneta Sara Kemper, de echtgenote van dominee Alberti die in 1778 behangsels van Andriessen in zijn huis aan het Spui liet aanbrenge. Het gegeven dat een kleindochter van Pieter van Lankeren huwde met de kleinzoon van George Hendrik Matthes zal geen invloed hebben gehad op de opdrachten, maar toont wel de nauwe verwevenheid tussen deze geslachten.

De onderlinge verwantschap tussen opdrachtgevers uit regentenkringen is het grootst en het meest gecompliceerd (zie bijlage IV.H). Zonder twijfel is Jacob van Ghesel sr. in 1768 de eerste uit deze groep geweest die Andriessen inschakelde, voor de decoratie van de zaal van Keizersgracht 704. Zoon Jacob jr. op Herengracht 524 volgde in 1771 en de jongste, de ongehuwde Pieter op Oudezijds Voorburgwal 316 in 1786. Jacob van Ghesel jr. was door zijn huwelijk met Petronella Calkoen een zwager van Zacharias Henric Alewijn, wiens broers Gillis en Martinus eveneens opdrachtgevers van Andriessen zijn geweest: Gillis, woonachtig op Herengracht 386, in 1776 en Martinus, die Herengracht 603 bewoonde, kort na 1792. Daar de eerder genoemde Zacharias Henric Alewijn in 1774 Keizersgracht 704 betrok, is het mogelijk dat de indertijd door Van Ghesel sr. bestelde behangsels in de zaal van dit huis, Gillis twee jaar later geïnspireerd hebben tot de keuze voor Andriessen. Het kan ook zijn dat zijn zwager Abraham Muysart hierbij een rol heeft gespeeld want Andriessen had rond 1774 voor diens huis Herengracht 572 behangsels voor de zaal geleverd. In de tijd dat Martinus Alewijn als opdrachtgever optrad, was hij als weduwnaar hertrouwd met Margaretha Backer die zowel gelieerd was aan de echtgenote van Martinus' broer Gillis als aan die van Muysart. De gebroeders Alewijn waren bovendien door hun moeder Margaretha Helena Graafland en nog

meer via hun grootmoeder Anna de Haze op tal van wijzen verwant aan meerdere opdrachtgevers uit de regentenkringen.

Een andere belangrijke schakel in de vele familierelaties tussen Andriessens opdrachtgevers uit de regentenkringen was Hendrik Hooft Daniëlsz. Hij had tijdens de verbouwing van Herengracht 507 rond 1778 Andriessen ingeschakeld. De belangrijkste van zijn verwantschappen zijn het gegeven dat Hendriks broer Willem door zijn huwelijk met Anna Catharina Muysart een zwager was van Abraham Muysart en dat Hendrik Hoofts dochter Hester in 1765 huwde met mr. George Clifford, die een broer was van Johanna Clifford, de eerste echtgenote van Martinus Alewijn. Dat Hendrik Hoeufft een kamer met behangsels bij Andriessen bestelde toen hij in 1779 op Herengracht 520 kwam wonen, lijkt geen toevalligheid. Hoeuffts moeder, een geboren Hooft, was namelijk een volle nicht van Hendrik Hooft Daniëlsz. Hoeuffts echtgenote, Margaretha Lievina Geelvinck was bovendien een dochter uit het derde huwelijk van Nicolaas Geelvinck met Maria Margaretha Corver, die weduwe was van Jan Hooft, een broer van Hendrik Hooft Daniëlsz. Door de drie huwelijken van haar vader en de twee van haar grootvader zat zij eveneens in een ingewikkeld web van familierelaties met de andere opdrachtgevers uit de regentenkringen. Het voert te ver deze hier helemaal uit te spinnen en ik volsta daarom te verwijzen naar de bijlage (IV.H). Een andere broer van Hendrik Hooft, Daniël geheten, was gehuwd met Aletta Elias. Zij was een tante van Hester Isabel Elias die rond 1792 opdrachtgeefster van Andriessen is geweest. Het belang van deze relatie zit in het gegeven dat de dochter van het echtpaar Hooft-Elias in 1787 in het huwelijk trad met de inmiddels weduwnaar geworden Gillis Alewijn van Herengracht 386. Het zal niet toevallig zijn dat Hester Isabel Elias net als in het huis van haar nicht in Keizersgracht 401 Hollandse landschappen liet aanbrenge. Jonas Witsen, die in dit onderzoek pas in later stadium als opdrachtgever in beeld kwam, blijkt een oom te zijn van Hester Isabel Elias. (IV.Ha)

Hendrik Muilman, die in 1793 enkele wanddecoraties door Andriessen liet schilderen, was zelf niet zo zeer aan de opdrachtgevers uit de regentenkringen verwant, maar wel zijn twee echtgenotes. Zijn tweede echtgenote met wie hij in 1776 trouwde, was eerder gehuwd geweest met Ferdinand van Collen, die een volle neef was van Abraham Muysart. Muilmans eerste echtgenote, Susanna Cornelia Hartsinck was niet alleen een zuster van Pieter Cornelis Hartsinck maar ook een volle nicht van Jan Caspar Hartsinck (zie bijlage IV.I). Met beide families stond Andriessen op goede voet. Pieter Cornelis had Andriessen opdracht gegeven voor het maken van een chassinet en blijkens een paar dagboektekeningen van Christiaan uit 1805 of 1806 logeerden Jurriaan en zoon zelfs op Hartsincks buitenplaats Huis te Vogelenzang. Deze Hartsinck was tevens een achterneef van de echtgenote van Jonas Witsen IV. Jan Caspar kende Andriessen door het lidmaatschap van Pax Artium Nutrix. Het zou kunnen zijn dat Muilman door de familie van zijn opeenvolgende echtgenotes met Andriessen in contact is gekomen. Zijn broer Pieter had echter ook contacten met Andriessen, zoals blijkt uit de schetsen die hij gemaakt heeft naar de behangsels door Jacques de Roore in Pieters woonhuis Keizersgracht 542. Er kunnen uiteraard ook andere motieven dan een familierelatie een rol hebben gespeeld. Ik wil hier alleen maar wijzen op mogelijkheden. Daar waar de familiebanden het dichtst bij elkaar liggen, zoals broers, vaders en (schoon)zoons, is de kans het grootst dat deze de aanleiding zijn geweest voor de opdrachten.

De wens om het interieur te voorzien van geschilderde behangsels kan ook ontstaan omdat iemand tussen dergelijke wandbespanningen is opgegroeid. Die hoeven echter niet per se van Andriessen te zijn. David van Lennep bracht zijn jeugd door op Herengracht 475 waar Isaac de Moucheron in de jaren dertig voor de zijkamer een serie behangsels had geschilderd. Davids volle nicht Elisabeth van Lennep, gehuwd met Anthony Backer, behoorde tot een jongere generatie die in dit huis opgroeide. Het lijkt niet toevallig dat zij alle twee later behangsels met arcadische landschappen bij Andriessen hebben besteld. In Herengracht 182,

het ouderlijk huis van Debora van Oosterwijk, de echtgenote van Allard Hulshoff, hebben nog tot 1772 de behangsels van Isaac de Moucheron gehangen, die Debora's grootvader voor dit huis had besteld. Men kan zich voorstellen dat deze jeugdherinneringen ook hier een rol hebben gespeeld om de zijkamer van Brouwersgracht 41 door Andriessen met arcadische landschappen te laten decoreren. Bij de behangsels die Andriessen rond 1778 in opdracht van Pieter de Jongh Jacobsz. vervaardigde voor Keizersgracht 152 is het zinvol te weten dat zijn echtgenote Hillegonda Wijncoop was grootgebracht in Prins Hendrikkade 68, waar haar vader in de jaren zestig door een onbekende meester behangsels met gezichten langs de Amstel had laten aanbrengen. Het feit dat Andries Christiaan Boode in 1791 op Singel 130 ging wonen, waar Andriessen rond 1770 in opdracht van Ebeling de binnenkamer had geschilderd, kan zijn broer Eduard Gustaf Boode geïnspireerd hebben tot de keuze voor Andriessen toen hij rond 1800 in zijn huis een serie geschilderde behangsels wenste.

Familierelaties zijn voornamelijk het meest tastbare bewijs hoe Andriessen de opdrachten verkregen had. Er waren natuurlijk ook allerlei vriendschappelijke of zakelijke contacten tussen de opdrachtgevers die tot een aanbeveling tot Andriessen leidden. Het is in het algemeen onmogelijk om daar in dit kader onderzoek naar te doen, daarom noem ik alleen enkele opvallende relaties waar ik *en passant* op stuitte. Jan Gildemeester was goed bevriend met zowel Coenraad Simon Sander als met Gerrit la Borde. Hij had hen beiden in zijn testament begunstigd met een legaat van maar liefst f 2.000. De nauwe relatie met de familie Gildemeester blijkt ook uit het gegeven dat de broer van Jan, Daniël Gildemeester Jansz. van 1785 tot 1788 net als La Borde schepen was van de Lage Vuursche. In de necrologie van Allard Hulshoff wordt vermeld dat hij een goede vriend was van zijn collega-predikant Pieter Fontein. In hoeverre burens elkaar tot een opdracht beïnvloeden is moeilijk te zeggen, toch wil ik niet onvermeld laten dat Van Halmael eind achttiende eeuw Keizersgracht 280 betrof, naast het huis waar Heyman sinds 1787 woonde. Voor contacten die door het lidmaatschap van genootschappen ontstaan kunnen zijn, verwijs ik naar de volgende paragraaf.

5) Andriessens contacten in het culturele, sociale en politieke leven van de opdrachtgevers

Niet alleen familierelaties hebben een rol gespeeld bij het verkrijgen van opdrachten, Andriessens persoonlijke relaties met de opdrachtgevers zijn wellicht van nog veel grotere betekenis geweest. Andriessen was in de Amsterdamse kunstwereld een zeer gewaardeerd en hoog geacht kunstenaar. In dit licht is het interessant te bekijken welke opdrachtgevers ook in deze kringen verkeerden. De Stadstekenacademie, waaraan Andriessen tot zijn dood verbonden is geweest, was een instituut waar professionele kunstenaars en dilettanten elkaar ontmoetten. Daarnaast kende de tekenacademie een groot aantal honoraire leden. Zij volgden geen tekenlessen, maar brachten wel contributiegelden in en schonken kunstwerken. Het waren welgestelde heren, die de beoefening der beeldende kunsten een warm hart toedroegen. Een zevental opdrachtgevers van Andriessen behoorde tot deze honoraire leden en het is heel goed mogelijk dat hier de eerste contacten tussen de schilder en hen ontstonden. In elk geval waren deze leden door hun lidmaatschap op de hoogte van Andriessens bestaan. Jan Gildemeester was reeds bij de heroprichting van de academie in 1765 honorair lid geworden. Hendrik Muilman volgde een jaar later. Sander werd lid in 1772, kort nadat hij zich met zijn vader in Amsterdam had gevestigd. In 1775 meldde de negentienjarige Goll van Franckenstein zich als lid van de academie. Hoewel bij zijn inschrijving vermeld wordt dat hij leerling was geweest van zijn vader en dus ook de tekenkunst actief beoefende, heeft hij zich nooit onder de werkende leden begeven. Van Iddekinge werd in 1780 in het boek der honoraire leden ingeschreven. Dit is het jaar dat hij door zijn huwelijk van Groningen naar Amsterdam was verhuisd. In hetzelfde jaar

trad Hendrik Anthony Muller toe tot de academie. Daar Andriessen kort daarna zowel voor hem als voor zijn broer schilderijen leverde, lijkt in dit geval een duidelijk verband te bestaan tussen het moment van het lidmaatschap en de opdracht. Bij Martinus Alewijn lijkt het omgekeerde het geval, want de opdracht aan Andriessen dateert vermoedelijk van 1792 terwijl Alewijn pas in 1796 lid werd. Het feit dat Andriessen tussen 1794 en 1799 voor Nicolaas van Staphorst jr. gewerkt had, heeft wellicht te maken met het feit dat zijn broer Jacob zich in 1797 als honorair lid aanmeldde. Nicolaas treffen we echter niet aan in de ledenlijst. Saint was van Andriessens opdrachtgevers de enige bij de academie die als professioneel kunstenaar tot de werkende leden behoorde. Net als Andriessen was hij al sinds de oprichting lid van de academie en was hij hier eveneens steller van het model.

Een aantal opdrachtgevers van Andriessen was in het bezit van een kunstcollectie. Hoewel men vanuit de kunstliefde zou verwachten dat alle kunstverzamelaars onder Andriessens opdrachtgevers honorair lid zouden zijn van de Stadstekenacademie, is dit toch niet het geval. De belangrijkste verzamelaars in Amsterdam waren dit echter wel: Gildemeester, Goll van Franckenstein, Muller en Muilman. Bij het overlijden van Van Iddekinge bleek dat hij eveneens een kleine schilderijenverzameling had aangelegd. Verder is het vermeldenswaard dat de kinderen van opdrachtgevers als Van Lankeren, Versteegh en Ebeling zowel lid van de Stadstekenacademie als kunstverzamelaars waren. Dirk, zoon van Pieter Willem van Lankeren, was sinds 1797 honorair lid van de Stadstekenacademie, terwijl Dirk Versteegh, zoon van Gerrit Versteegh, sinds 1771 tot de werkende leden van deze instelling behoorde. Hij was niet alleen kunstverzamelaar, maar speelde ook een belangrijk rol in de Amsterdamse culturele wereld. Andriessen stond met Dirk Versteegh op zeer vriendschappelijke voet. Hiervan getuigt bijvoorbeeld het ongedwongen portret dat Andriessen in 1772 van hem tekende. Anna Maria Ebeling, dochter van Ernestus Ebeling, bezat eveneens een aanzienlijke kunstverzameling en was in 1804 als eerste vrouw honorair lid geworden van de Stadstekenacademie. Bovendien werd haar echtgenoot Paul Iwan Hogguer in 1814 burgemeester van Amsterdam en was hij in deze hoedanigheid hoofddirecteur van de Stadstekenacademie. Dit gold ook voor de vader van Jonas Witsen IV. Jonas Witsen III was zelfs betrokken geweest bij de oprichting van de academie in 1765. Jonas IV was de erfgenaam van de tekeningencollectie waarvan de basis vermoedelijk al door diens overgrootvader Jonas I was gelegd. Na het overlijden van Jonas IV in 1790 is de collectie onder de hamer gevallen.

Onder Andriessens opdrachtgevers waren echter méér kunstverzamelaars. Zo bezat Willem Kinkee te Leiden een verzameling van bijna 150 schilderijen van overwegend zeventiende-eeuwse Hollandse meesters. Of de in Leeuwarden als kunstliefhebber bekend staande Van Glinstra ook een kunstverzameling bezat, is niet met zekerheid te zeggen. Indien dit het geval is geweest, dan moet deze vererfd zijn op zijn neef en erfgenaam, wiens collectie in 1846 te Leeuwarden is geveild. Wel is zeker dat Van Glinstra de schilder- en tekenkunst beoefende; zo vindt men in zijn kasboek diverse uitgaven voor schildersbenodigdheden. Daarnaast wordt hij door Andriessen genoemd als een van zijn leerlingen. Hieruit kan men opmaken dat Van Glinstra enige tijd in Amsterdam heeft gewoond. Hoewel een lidmaatschap van de Stadstekenacademie zeer gebruikelijk was voor jonge mannen die enige tijd in Amsterdam verbleven, heeft Van Glinstra zich hier nooit ingeschreven. Van de Amsterdamse opdrachtgevers is Jan de Groot de enige collectioneur die niet voorkomt in de ledenlijst van de academie. Evenmin was hij lid van de maatschappij Felix Meritis.

Felix Meritis was het grootste en meest prestigieuze genootschap van Amsterdam en vervulde als zodanig een belangrijke rol in het sociaal-culturele leven van de gegoede burgerij. Het bijzondere karakter van de maatschappij zat in het gegeven dat het vijf verschillende departementen onder één dak verenigde: tekenkunst, letterkunde, muziek, natuurwetenschappen en koophandel. Geheel in de geest van de Verlichting had men voor ogen dat beschouwing en

beoefening van de bovengenoemde disciplines zouden leiden tot algemeen welzijn van de mens. Dat de belangstelling voor kunsten en natuurwetenschappen in die tijd hand in hand gingen, is genoegzaam bekend. De combinatie met de handel lijkt tegenwoordig minder voor de hand liggend, maar was dat in de achttiende eeuw wel: men meende dat een florierende handel leidde tot bevordering van de kunsten en omgekeerd.

De oprichting van Felix Meritis in 1777 paste geheel in de emancipatie van de welgestelde, maar niet tot het patriciaat behorende koopmansstand. Aanvankelijk telde men veel leden onder deze groep. Nadat het genootschap in 1789 een eigen huisvesting kreeg in een speciaal ontworpen gebouw aan de Keizersgracht ontstond er meer en meer aantrekkingskracht vanuit de bestuurlijke elite.¹¹ Een groot aantal opdrachtgevers van Andriessen was lid van een of meerdere departementen. Hoewel Andriessen zelf niet tot de leden behoorde, is het juist vanuit het oogpunt van de onderlinge contacten tussen opdrachtgevers interessant stil te staan wie van hen van welke departementen lid was. Gildemeester en Goll verschijnen als belangrijkste kunstverzamelaars van Amsterdam ook hier weer op het toneel. Beiden werden in 1787 kandidaat-lid en behoorden uiteraard tot de leden van het departement van Tekenkunde. Als belangrijke kooplieden waren Goll en Gildemeester bovendien vele jaren achtereen Commissaris der Negotie. Bij het departement van Koophandel vinden we verder: Boon, Gülcher, A.D. van Lennep, Adriaan Scharff, Van Staphorst en Wessels. De laatstgenoemde en Boode behoorden eveneens tot het departement van Tekenkunde. Maar liefst twaalf opdrachtgevers waren lid van het departement van Natuurkunde, hetgeen aantoont hoezeer deze tak van wetenschap belangstelling genoot. We vinden op de ledenlijst wederom Boon, Gildemeester, Goll, Gülcher, Adriaan Scharff en Van Staphorst. Daarnaast blijken ook Van Barneveldt, Van Driest, Ebeling, Van Heukelom en Jamin geïnteresseerd in deze materie. Ebeling werd bij dit departement voorgedragen door Dirk Versteegh. Dit duidt op een vriendschappelijk contact, hetgeen ook het geval moet zijn geweest met Goll, die door Versteegh bij de afdeling Tekenkunde werd geïntroduceerd. Boon, Van Driest en Wessels waren tevens lid van het departement van Letterkunde. Wessels was daar van 1780 tot 1781 directeur. Jamin behoorde als enige opdrachtgever tot het departement van Muziek en is hiervan jarenlang directeur geweest. Het gegeven dat de hier genoemde opdrachtgevers afkomstig zijn uit de welgestelde koopmansstand, is dus exemplarisch voor het soort mensen dat lid was van deze maatschappij. Het is heel goed mogelijk dat het lidmaatschap van deze opdrachtgevers en de onderlinge contacten geleid hebben tot wederzijdse beïnvloeding met betrekking tot opdrachten aan Andriessen.

Bij Felix Meritis heerste de intentie zich niet met politiek te bemoeien. Dit neemt niet weg dat de leden wel politiek actief waren. Zeven van de twaalf opdrachtgevers die lid waren van Felix Meritis waren aanhangers van de Patriottenpartij. De meest fervente, Ebeling, Goll en Van Staphorst, waren reeds in de jaren tachtig lid geworden van het invloedrijke patriottische genootschap de Vaderlandsche Sociëteit. Verder behoorden uiteraard ook Hooft, Van Halmael, H.A. Muller, Schröder en Van Son tot de leden. Na de inval van de Pruisen in 1787 werd het genootschap verboden. Kort daarna werd Doctrina & Amicitia opgericht, dat zich naar buiten toe als kunstminnende vereniging profileerde, maar in feite de opvolger van de Vaderlandsche Sociëteit was. We zien dan ook veel oud-leden van de Sociëteit terug bij Doctrina. Zonder twijfel waren degenen die toen pas lid werden ook aanhanger van de patriottische idealen. Dit geldt voor Van Driest, Gildemeester en J.G. Muller. Niet iedereen met patriottische sympathieën durfde zich door middel van een dergelijk lidmaatschap te profileren. Zo protesteerde Boon in 1787 dat hij ten onrechte op de lijst was gezet van ondertekenaars van een petitie waarmee het vertrouwen in de regering van Amsterdam werd opgezegd. Vermoedelijk probeerde hij uit zakelijke overwegingen zijn hachje te redden. Als opdrachtgever buiten Amsterdam mag Van Beyma als dé voorman van de Friese patriottenbeweging niet onvermeld blijven. Gezien de

strijdbare houding van de patriotten wekt het geen verbazing dat Boon, Ebeling, H.A. Muller, Schröder en Van Son, alsmede de zoons van Versteegh en Van Lankeren in die tijd als luitenant, kapitein of commandant actief waren binnen de Schutterij. Andriessen was noch lid van Vaderlandsche Sociëteit en haar opvolger, noch van de Schutterij of een ander politiek genootschap. In hoeverre hij wel sympathieën in deze richting koesterde, komt hierna aan de orde.

Met sommige opdrachtgevers had Andriessen meer dan alleen zakelijk contact. In het voorgaande is er al op gewezen dat Van Glinstra leerling van hem is geweest. Alberti had als predikant in dienst van de Lutherse kerk in 1775 en 1776 twee van Andriessens kinderen gedoopt. Dit was nog niet in het huis aan het Spui waar Andriessen de behangsels zou schilderen. Gerrit Duijm, die in Christiaans getekende dagboek een paar keer als personage optreedt, blijkt een goede vriend van de familie te zijn. Andriessen heeft hem tijdens zijn verbanning uit Holland op huis Duno bij Arnhem bezocht. Het bewijs hiervan vinden we in een gezicht uit 1802 vanaf het terras van dit huis.

Met Gildemeester heeft Andriessen jaren in contact gestaan. Er is al op gewezen dat Gildemeester vanaf 1765 honorair lid was van de Stadstekenacademie. Het kan zijn dat het contact toen gelegd is. Het portret dat hij van Gildemeester getekend heeft en de schetsen naar schilderijen uit zijn collectie geven blijk van een redelijk nauwe band. Hetzelfde geldt voor Johan Goll van Franckenstein. Getuige een dagboekblad van Christiaan waren hij en vermoedelijk ook zijn vader Jurriaan in 1807 of 1808 te gast op één van de wekelijkse kunstbeschouwingsavonden ten huize van deze verzamelaar. Het contact zal veel eerder ontstaan zijn dan de opdracht voor het bovendeurstuk uit 1797, want in 1775 was Goll al honorair lid van Stadstekenacademie. Verder heeft Andriessen een drietal schetsen gemaakt naar schilderijen in Golls collectie.

Met Hendrik Anthony Muller heeft Andriessen ook na de opdracht contact gehouden. Op 30 maart 1785 verwierf Andriessen op een anonieme veiling een werk van Alexander Thiele, dat hij terstond doorverkocht aan Muller, die op dezelfde veiling een pendant van dit schilderij had gekocht. Tevens bestaat er een schets van Andriessen naar de *Apotheose van Flora* door Laresse, die zich volgens het bijschrift in Mullers collectie bevond. Muller was een van de weinige verzamelaars onder Andriessens opdrachtgevers die een tekening van hem bezat. Met Muilman, ook eigenaar van een aanzienlijke kunstcollectie, waren de banden vermoedelijk minder hecht. Van hem kunnen we niet meer zeggen dan dat hij sinds 1766 honorair lid was van de Stadstekenacademie. Contacten met deze familie blijken onder meer uit het gegeven dat Andriessen schetsen gemaakt heeft naar de behangsels in het huis van de broer van Muilman en uit het feit dat Andriessen bevriend was met familieleden van Hendrik Muilmans eerste echtgenote.

Hoewel van Sander geen gegevens voorhanden zijn omtrent een kunstverzameling, weten we wel dat Andriessen op de veiling van de collectie Assueri op 10 november 1777 een drietal tekeningen door Van der Ulft voor hem heeft aangekocht. Het contact met Ernestus Ebeling kan ontstaan zijn vanwege het feit dat deze net als Andriessen tot de lutherse gemeenschap behoorde. Diens broer Anthony Ebeling bekleedde hier een aantal belangrijke functies. Bovendien bezat deze Anthony een huis aan de Bloemgracht, net in dat deel waar Andriessen van 1776 tot 1785 gewoond heeft, waardoor de mogelijkheid bestaat dat Andriessen een huis van hem huurde. Een dergelijke relatie kan ook bestaan hebben met de weduwe Van Son. Zij was namelijk door vererving mede-eigenaresse geworden van een mouterij aan de Achtergracht waarvan Andriessen sinds 1785 de knechtswoning bewoonde.

Gerrit ten Hoopen treedt als personage op in het getekende dagboek van Christiaan, maar wordt hier niet als zeer sympathiek afgetekend. Ook de naam Gülcher komt twee keer voor in de bovengenoemde dagboekbladen. In het ene geval was men, volgens de omschrijving

in de veilingcatalogus van de dagboekbladen in 1903, bezig met het bleken van de stukken voor deze opdrachtgever. Helaas is dit blad spoorloos, zodat we niet weten wat het gebeuren precies betreft. Op een ander blad wordt de uitvaart van Theodor Gülcher, vanuit Herengracht 502, het huis dat hij naderhand bewoonde, uitgebeeld. Ook deze gegevens getuigen van contacten met deze opdrachtgever.

Met kunstenaar en juwelier Willem Saint had Andriessen vermoedelijk meer contact dan alleen via de academie, aangezien S. Robert, die zowel Saint als Andriessen bij het Rotterdamse tekengenootschap *Hierdoor tot Hooger* had voorgedragen als honorair lid, naar alle waarschijnlijkheid de broer is van Saints echtgenote Elisabeth Robert. Men kan zich niet aan de indruk onttrekken dat de opdracht van Pieter Noordziek te Leiden te maken heeft met de familierelatie van Andriessens echtgenote. Helaas kan de verwantschap niet precies worden vastgesteld, maar zowel de vader van Pieter als die van Aletta Noordziek waren afkomstig uit Lübke in Brandenburg. Niet alleen de herkomst maar ook de namen van de kinderen binnen beide families geven blijk van verwantschap.

6) Thematiek in de schilderijen in relatie tot de opdrachtgevers.

Nu een beeld geschetst is van de sociale achtergronden van de opdrachtgevers kan de vraag worden gesteld in hoeverre hun beroep en persoonlijke interesses tot uitdrukking komen in de werken die Andriessen voor hen schilderde. Bij decoratieve schilderstukken is men snel geneigd hierin een betekenis te zoeken die verband houdt met de opdrachtgever of de functie van de ruimte. Voor schilderijen in openbare en bestuurlijke gebouwen is hiervan meestal wel sprake, maar in particuliere woonhuizen lag de situatie anders. Verhalende scènes in grote wandschilderingen zouden gezien de aard van de onderwerpen nog wel een rol van betekenis kunnen spelen, maar in hoofdstuk 2 is reeds uiteengezet dat hieraan in ons land weinig behoefte bestond, vooral ook omdat landschappen als wandschilderingen hier de voorkeur genoten. Vanaf het ontstaan van de landschapsbehangsels aan het eind van de zeventiende eeuw tot het begin van de achttiende eeuw werden hierin nog verhalende scènes uitgebeeld. Deze waren veelal geïnspireerd op de mythologie en klassieke literatuur. De uitbeelding had meer te maken met de smaak en een algemene interesse in de Klassieken dan dat er een direct verband bestond met het beroep of de persoonlijke interesses van de opdrachtgever. Zoals gezegd worden in de loop van de achttiende eeuw steeds minder verhalende scènes toegepast. Andriessen heeft zich dan ook maar een enkele keer met dergelijke onderwerpen in de behangschilderkunst beziggehouden. Gezien het gegeven dat hij in de geschilderde behangsels voornamelijk landschappen uitbeelde, hoeven we bij dit type schilderijen dan ook niet naar een relatie met het persoonlijk leven van de opdrachtgever te zoeken. Belangrijker was de behoefte aan een decor waarin men zich in de buitenlucht waant, hetzij in een klassiek arcadische sfeer, hetzij in een inheemse landelijke sfeer. Schilderingen waarin het beroep of de interesses van de opdrachtgevers tot uitdrukking komen beperkten zich tot schoorsteen- en bovendeurstukken en tussen- en zijstukken.

Daar het Hollandse of inheemse landschap met figuren in eigentijdse kledij een betrekkelijk nieuw type was in de geschiedenis van de geschilderde behangsels, is men misschien geneigd te denken dat het vooral de elite of politiek vooruitstrevende lieden waren die dergelijke landschappen, bevolkt door landlieden en werkvolk, in huis wilden hebben. Dit is niet het geval. Zoals vermeld aan het begin van hoofdstuk 3 blijkt uit bewaard gebleven ontwerpen en schilderijen dat de groep landschappen met figuren in "moderne" kledij net even iets groter is in Andriessens oeuvre dan die van de klassiek arcadische landschappen. Dezelfde verdeling treffen we aan bij de bekend geworden opdrachtgevers. Er zijn 24 personen

die kozen voor behangsels met klassiek arcadische taferelen tegenover 26 die gezichten wilden met eigentijds geklede figuren. Hieronder tellen we drie opdrachtgevers (La Borde, Luden en Schröder) die twee of meer kamers door Andriessen hebben laten decoreren en hierbij kozen ze in de ene voor arcadische taferelen, in de andere voor inheemse gezichten. Bij Luden geldt dit alleen voor de ontwerpen want uit andere bronnen weten we dat hij de zaal uiteindelijk ook met inheemse landschappen door Egbert van Drielst heeft laten bekleden. In het huis van Van Iddekinge waar Andriessen klassiek arcadische landschappen (D28) had vervaardigd, bevindt zich in een andere kamer nog steeds een ensemble met inheemse landschappen van de hand van iemand uit de kring rond Andriessen (B1). De voorkeur voor landschappen met scènes uit het dagelijks leven heeft niets te maken met een vooruitstrevende houding in de politiek, zoals we misschien zouden kunnen denken van de patriotten. Van deze groep onder Andriessens opdrachtgevers koos precies de ene helft voor arcadische landschappen en de andere helft voor inheemse gezichten. Er bestaat dus geen verband met de politieke keuze. Wat wel opvalt is dat van de opdrachtgevers uit de elite net een iets grotere groep koos voor arcadische landschappen. Tot deze groep reken ik de acht die voorkomen in bijlage IV.F. Daar de doopsgezinde familie Van Lennep al stevig was ingetrouwd in de regentenstand kan men de drie leden van de familie eveneens tot deze groep rekenen. Om dezelfde redenen worden Hulshoff en uiteraard ook Van Glinstra en Baron van Eck tot deze groep gerekend. Op deze wijze komen we tot een totaal van zestien personen behorende tot de elite. Slechts zes hiervan kozen voor landschappen met figuren in "moderne" kleding. Bij de elite genoot het meer traditionele arcadische landschap de voorkeur, terwijl de al dan niet snel rijk geworden kooplieden en andere opdrachtgevers die in de handel zaten meer geneigd waren te kiezen voor inheemse landschappen.

Wat betreft de beroepen wordt alleen naar de koophandel verwezen, meestal in zeer algemene zin. Bij Charbon, hoedenverkoper en koopman op de West, wordt in het ontwerp voor een schoorsteenstuk (T7) de *Koophandel en Welvaart* uitgebeeld door middel van een putto met Mercuriushelm en een hoorn des overvloeds. In bovendeurstukken op de wandontwerpen voor Noordziek (T107a), Wesseling (T110b) en Heyman (T112b) zien we eveneens door middel van Mercurius-attributen de *Koophandel* in algemene zin uitgebeeld worden. Deze drie opdrachtgevers waren allen werkzaam in de handel, Noordziek en Heyman als koopman en Wesseling als juwelier. Bij de commissionair Van Ansen zien we zowel een Mercuriusbeeld in de toognis van het tussenstuk (T97a) als Mercurius-attributen in een behangselvak terzijde van de *porte-brisée* uitgebeeld (T97b). Op de laatstgenoemde wijze, maar dan terzijde van een landschapsbehangsel, zien we dezelfde attributen toegepast in het ontwerp voor de koopman Albert Boon Jansze (T153). In de zaal bij de makelaar Schröder worden drie opties gegeven voor het tussenstuk (T45b). Alle drie bevatten attributen van Mercurius. In de eerste optie, op het blad zelf, wordt door middel van een de drietand van Neptunus tevens verwezen naar de scheepvaart. Er zijn echter geen gegevens bekend over Schröders banden met de koopvaardij.

Slechts bij twee opdrachtgevers wordt verwezen naar het soort handel dat zij dreven. Dit is het geval bij het ontwerp voor een bovendeurstuk voor de weduwe Van Son (T31). De allegorie heeft betrekking op de *Steenhandel* die, door de Bouwkunst ondersteund, tot bevordering van de Kunsten en Wetenschappen leidt. Dit blijkt echter meer uit het bijgevoegde opschrift dan uit de voorstelling zelf. In het tussenstuk bij Diederik Caspar Jamin (T152) wordt in het voorstel onder het opzetvel door middel van een beeld van *Fortuna* het geldelijke vermogen uitgebeeld. In het vak daarboven (eveneens onder een opzetvel) is een wiel te zien dat verwijst naar het *Lot*, dat volgens bijgevoegde notitie "avontuurlijk" is. Dit heeft duidelijk betrekking op de loterijhandel van Jamin. Naar alle waarschijnlijkheid hield hij kantoor in dit vertrek in Nieuwezijds Voorburgwal 280. De kantoorfunctie van deze zijkamer zal de reden

zijn dat zijn liefde voor de muziek, die blijkt uit de boedelinventaris en zijn lidmaatschap van het departement van Muziek van Felix Meritis, niet in deze schilderijen tot uitdrukking komt.

In het kabinetje bij de koopman Van Hasselt komt het beroep alleen naar voren uit de tekst op een banderolle in één van de geschilderde trofeeën (D18a). Hierin wordt gewezen op de bevorderende werking van de koophandel op de kunsten. Het gehele programma van het behangsel in dit kabinetje staat in het teken van de kunsten. De door vererving verworven kunstkast moet hiertoe de aanleiding zijn geweest, want op geen enkele wijze is duidelijk geworden in welke tak van kunst Van Hasselt belangstelling had. In Keizersgracht 704 zijn twee bovendeurstukken bewaard gebleven, waarvan de ene met Mercurius-attributen (D2b) duidelijk betrekking heeft op het beroep van de opdrachtgever Jacob van Ghesel sr. Als koopman uit de regentenstand bekleedde hij jarenlang de functie van directeur der Levantsche Handel en later van commissaris van de Oost Indische Compagnie. De attributen van Minerva in het andere bovendeurstuk (D2a) kunnen geen betrekking hebben op een interesse in de kunsten; hiervan is althans niets gebleken. In zijn geval zal het verwijzen naar de academische achtergrond; hij had een rechtenstudie in Leiden afgerond. Een wetenschappelijke belangstelling zal voor David van Lennep eveneens de reden zijn geweest om boven de deur te kiezen voor de beeltenis van Minerva (D4e).

Onder de kunstverzamelaars zijn er maar twee bij wie hun belangstelling tot uitdrukking komt in een wanddecoratie. Gildemeester liet in de medaillons van de zijstukken ter weerszijden van een landschapsbehangsel de personificaties van de Bouwkunst en Beeldhouwkunst uitbeelden (D29b en D29d). Verwijzingen naar de schilder- en tekenkunst die hem het meest aan het hart gingen, treffen we in de schilderijen van dit vertrek niet aan. De bijenkorf op het tussenstuk boven de *Drie Gratiën* (D29a), verwijst als symbool voor de nijverheid, daarentegen wel naar Gildemeesters activiteiten in de handel. Andriessen ontwierp voor de koopman en kunstverzamelaar Muilman twee friezen (T145) waarvan het bovenste volgens het opschrift verwijst naar *het verbond tussen Minerva en Mercurius*, dus naar het verbond tussen Kunst, Wetenschap en Koophandel. Het onderste fries heeft blijkens de notitie betrekking op de *Vrede die indien vergezeld van de Voorzichtigheid en de Matigheid leidt tot Overvloed, Vriendschap en Vrolijkheid*. Deze allegorie moet verband houden met zijn gematigde politieke houding in de strijd tussen de patriotten en prinsgezinden. Door zijn behoudende instelling werd hij in 1787 door de patriotten gedwongen als lid van de Vroedschap af te treden.

Het is opmerkelijk dat Muilman zijn gematigde politieke standpunt tot uitdrukking liet brengen in een wanddecoratie. Over het algemeen waren het vooral de patriotten die hun politieke sympathieën in decoratieve schilderijen etaleerden. Zowel Hendrik Anthony Muller als zijn broer Jan Gerard kozen voor thema's met betrekking tot de verdrukking van de slavernij en de vrijheidsstrijd. In het rond 1782 vervaardigde ontwerp voor Hendrik Anthony komt de strijdvaardigheid inzake de patriottische zaak tot uitdrukking in de beeltenis van de god Mars (T90). Door middel van een fasces en een gebroken juk wordt er gezinspeeld op de Eendracht en het verdrijven van de Slavernij. Het strijdbare accent zal vooral te maken hebben met het feit dat Hendrik Anthony zeer actief was binnen de Schutterij, die in 1795 werd hervormd tot de Gewapende Burgermacht. Dat zijn broer Jan Gerard meeging in deze politieke idealen blijkt niet uit het lidmaatschap van de Vaderlandsche Sociëteit of uit activiteiten binnen de Schutterij, maar wel uit de schilderijen die hij rond 1781 voor zijn zijkamer bij Andriessen bestelde. In het tondo boven de *porte-brisée* zien we als symbolen onder meer de vrijheidshoed en een palmboom (T81b). Uit het opschrift van een gefragmenteerd, in potlood getekend wandontwerp (T82) dat we met de serie voor Jan Gerard in verband kunnen brengen, wordt nog duidelijker dat het hier gaat om de *Vrede, Vrijheid en Eendracht die de Slavernij verdrijven*. Overeenkomstige symbolen worden ook uitgebeeld in het bovendeurstuk dat Andriessen in

1785 ontwierp voor Matthijs van Son jr. (T106). Ook deze was zeer actief binnen de Schutterij en lid van de Vaderlandsche Sociëteit. Van alle schilderijen met een politiek karakter heeft het schoorsteenstuk met een allegorie op de Burgerbewapening wel het meest uitgesproken patriottische karakter (D20 en T101). Op grond van de specifieke iconografie en de herkomstgegevens komt Coert Lambertus van Beyma, dé voorman van Friese patriotten, als meest waarschijnlijke opdrachtgever in aanmerking; vooral omdat hij voorvechter was van samenwerking tussen de verschillende Friese wapengenootschappen. In de jaren negentig gaf Nicolaas van Staphorst, één van de voormannen van de Amsterdamse patriotten, aan Andriessen de opdracht twee friezen te ontwerpen waarbij volgens het opschriften in de ene *de Vrijheid en Eendracht de Slavernij doen vluchten en op deze wijze voor Vrolijkheid zorgen*, en in de andere *de Vrede en Vriendschap tot Overvloed zullen leiden* (T148). Thema's van min of meer dezelfde strekking heeft Andriessen ook uitgebeeld in de twee ontwerpen voor Barent Berkhoff (T116). De politieke sympathieën van deze opdrachtgever blijken echter niet uit het lidmaatschap van een patriottisch genootschap.

Het gegeven dat Andriessen deze politieke idealen in beeld bracht geeft de indruk dat hij zelf ook sympathieën in deze richting koesterde, hetgeen ondersteund kan worden door de uitgebreide opschriften waarmee hij de ontwerpen voorzag. Van een actieve deelname aan de politiek is echter niets gebleken, wellicht om economische redenen, want hiermee zou hij zich van de gematigde en prinsgezinde opdrachtgevers afsnijden. Van Van der Poorten en Wessel Scharff weten we bijvoorbeeld dat zij fervente prinsgezinden waren. Het feit echter dat Andriessen in 1795 betrokken was bij de Amsterdamse feestdecoraties ter gelegenheid van de alliantie met Frankrijk geeft in elk geval blijk van een positieve houding ten aanzien van de maatschappelijke veranderingen in die dagen. Na de omwenteling bracht het openlijk sympathiseren met de patriottische idealen natuurlijk geen enkele risico meer met zich mee. Sterker nog, de openlijke aanhang leverde werkzaamheden op. In negatieve zin zou men kunnen beweren dat enige vorm van opportunisme Andriessen dus niet vreemd was.

Wat betreft de relatie tussen de thema's in de schilderijen en het persoonlijk leven van de opdrachtgevers zien we dus dat alleen bij een klein deel van de kooplieden het beroep wordt uitgebeeld. Meestal werd dan naar de koophandel in het algemeen verwezen, slechts in twee gevallen komt de soort handel aan bod. Van de acht kunstverzamelaars die men onder de opdrachtgevers telt, zijn er twee die hun liefhebberij in een wanddecoratie lieten uitbeelden. Daarentegen zijn bij Van Hasselt geen gegevens voorhanden die blijk geven van een grote belangstelling voor de kunsten, terwijl deze wel uitgebreid uitgebeeld worden in het behangsel dat hij bestelde. Geheel in de lijn met ontwikkelingen zien we ook bij Andriessens opdrachtgevers dat het minder vanzelfsprekend wordt om voor wanddecoraties thema's te kiezen die verband houden met de gebruiker van de ruimte. In dit licht springen de wanddecoraties waarin de patriottische idealen worden geëtaleerd eruit. Dit verschijnsel is niet verwonderlijk in een tijd waarin de politieke tegenstellingen zo bepalend waren binnen het maatschappelijk leven.

Noten hoofdstuk 4

1. Tenzij anders vermeld, verwijs ik wat betreft de biografische gegevens van de in dit hoofdstuk besproken personen naar bijlage II waarin de opdrachtgevers op achternaam alfabetisch gerangschikt zijn. Zie voor een index van de namen ook bijlage III.A.
2. Te weten de opdrachtgevers: 1) Hendrik Hoeufft (T39-T40) op Herengracht 520, zie: Vier Eeuwen Herengracht 1976, pp.164 en 587; 2) Gerrit te Hoopen (T165) op Herengracht 239, zie: Van Eeghen 1964/11; 3) Diederik Caspar Jamin (T150-T152) op Nieuwezijds Voorburgwal 280, zie: Bakker e.a. 1989, pp.379-380; 4) Adriaan Josèphe (T109) op Keizersgracht 593, zie: Niemeijer 1990, cat.nr 2; 5) Nicolaas van Staphorst (T147-T148) op Keizersgracht 121, zie: Bakker e.a. 1989, nr 240.
3. Vergl. Niemeijer 1990, nr 2.
4. Zie: Bakker e.a. 1989, nr 241-242.
5. Vergl. Bakker e.a. 1989, nr 238-239.
6. Harmanni 2001, p.62.
7. Veiling Amsterdam (coll. Lannoy e.a.), 19 mei 1925 (R.W.P. de Vries), nr 14: "vijftig stuks behangselontwerpen, figuren en landschappen".
8. Lesger 1997, p.43.
9. Hiertoe behoren de in bijlage IV.h genoemde opdrachtgevers alsmede Van Beyma, Dommer, Van Eck en Van Glinstra.
10. Hiertoe worden gerekend de in bijlage IV.f genoemde opdrachtgevers alsmede Van Driest, Kinkee, en Luden.
11. Zie over deze maatschappij onder meer: Knolle 1983 en Snelders 1983.

5. Soort huizen en interieurs

1) Inleiding

Uit de bespreking van de geïdentificeerde en getraceerde opdrachtgevers is gebleken dat het merendeel van hen woonachtig was in Amsterdam (58 van de 73 personen). Als de opdracht in Leeuwarden en de twee in Leiden hierbij meegeteld worden, heeft Andriessen voor ten minste zestig stadshuizen schilderijen vervaardigd. In elf huizen gaat het alleen om wanddecoraties, in de overige vijftig zijn behangsels geschilderd.

TABEL 4: **Verdeling opdrachten in stadshuizen en buitenplaatsen en de aard van de werken**

<i>Soort huizen</i>	<i>Aantal huizen</i>	<i>Huizen met alleen een wanddecoratie</i>	<i>Huizen met behangsels</i>
Stadshuizen			
- Amsterdam	58	10	48
- Leiden	2	1	1
- Leeuwarden	1 +	— +	1 +
Totaal in stadshuizen	61	11	50
Buitenplaatsen			
- Heemstede	1	-	1
- Lage Vuursche	2	-	2
- Ternaard	1 +	1 +	— +
Totaal op buitenplaatsen	4 +	1 +	3 +
	65	12	53

Slechts in drie gevallen zijn we zeker dat er behangsels voor een buitenplaats of een buitenhuis zijn geleverd: in Heemstede op Huis te Manpad (D4) en in Lage Vuursche op Kasteel Drakestein (D14) en op Klein Drakestein (La Borde). Als wie hierbij de behangsels meerekenen, die mogelijk voor Terweegen in Sassenheim (Boode) en Palácio de Seteais te Sintra in Portugal (D. Gildemeester) vervaardigd werden, komt het aantal buitenhuizen waar Andriessen heeft gewerkt niet boven de vijf uit. Dat Andriessens landschapsbehangsels vooral voor stadshuizen besteld werden, had niets te maken met feit dat dit de enige huizen waren die de opdrachtgevers bewoonden. Ruim dertig procent bezat naast een stadshuis een buitenplaats of op z'n minst een buitenhuis, al was het even buiten de stadsmuren.¹ In het voor die tijd relatief sterk verstedelijkte Holland wekt het geen verwondering dat men juist in de stadshuizen de voorkeur gaf aan landschapsbehangsels. De behoefte om in een urbane omgeving door middel van illusionistische schilderijen de natuur in huis te halen is al een heel oud fenomeen; dit zien we reeds bij de oude Egyptenaren en de Myceners op Kreta.² Daar het overgrote merendeel van Andriessens opdrachtgevers in Amsterdam woonde zal ik mij bij de bespreking van hun huizen voornamelijk tot die stad beperken.

2) Geografische verspreiding in Amsterdam

Uit tabel 5 blijkt dat het merendeel van de opdrachtgevers woonachtig was in de zuidelijke en noordwestelijke grachtengordel en in het bijzonder op de Herengracht en de Keizersgracht. In dit gebied vindt men verder één huis op de Prinsengracht, één op de Brouwersgracht en vier op het Singel. Voor het gemak wordt hier het huis van La Borde, gelegen aan het huidige Muntplein, ook tot het Singel gerekend. Voorts vinden we één huis in de Jordaan, te weten op de Bloemgracht. Slechts één van de opdrachtgevers woonde in de zuidoostelijke, aan de overzijde van de Amstel gelegen grachtengordel. Dit was van oudsher de Joodse buurt, hier woonde Samuel Saportas op Nieuwe Keizersgracht 88. Eén huis bevond zich op de Oostelijke Eilanden aan de Prins Hendrikkade, eertijds IJgracht geheten. In het oude stadscentrum zijn er twee huizen in Lastage, op de Kloveniersburgwal en op de Snoekjesgracht, en tevens twee in de Nieuwezijde van het Centrum, aan het Spui en op de Nieuwezijds Voorburgwal. Zes huizen bevinden zich in de Oudezijde van het Centrum: één in de Nieuwe Doelenstraat, één in de Warmoesstraat, één op de Oudezijds Achterburgwal en drie op de Oudezijds Voorburgwal. De geografische spreiding van deze welgestelde opdrachtgevers was overeenkomstig de sociale opbouw van de stad. De meesten woonden in de elitewijk aan de Heren- en Keizersgracht en de grachten daar omheen. Terwijl van de resterende opdrachtgevers het merendeel woonachtig was in het oude centrum (Oude- en Nieuwezijde en Lastage). Dit was een stadsdeel waar welgestelden en minder bedeeden evenredig vertegenwoordigd waren.³

TABEL 5: Geografische verspreiding van Andriessens opdrachtgevers in Amsterdam

<i>Zuidelijke en Noordwestelijke Grachtengordel</i>	<i>Aantal huizen per gracht of straat</i>	<i>Aantal huizen per wijk</i>
- Herengracht	20	
- Keizersgracht	18	
- Prinsengracht	1	
- Singel	5	
- Bloemgracht	1	
- Brouwersgracht	1	
		46
<i>Zuidoostelijke grachtengordel</i>		
- Nieuwe Keizersgracht	1	1
<i>Oostelijke Eilanden</i>		
- Prins Hendrikkade	1	1
<i>Lastage</i>		
- Kloveniersburgwal	1	
- Snoekjesgracht	1	
		2
<i>Centrum Nieuwezijde</i>		
- Spui	1	
- Nieuwezijds Voorburgwal	1	
		2
<i>Centrum Oudezijde</i>		
- Nieuwe Doelenstraat	1	
- Oudezijds Achterburgwal	1	
- Oudezijds Voorburgwal	3	
- Warmoesstraat	1	
		6
		58

3) De huizen in Amsterdam waarvoor Andriessen geschilderde behangsels heeft geleverd

In Amsterdam bestaat bij 58 huizen een grote zekerheid dat Andriessen hier heeft gewerkt. Twintig hiervan zijn in de loop der tijd afgebroken of zodanig verbouwd dat van de oorspronkelijke indeling niets is overgebleven.⁴ Inzicht in de oorspronkelijke situatie van deze panden is gebaseerd op bronnenmateriaal. De negentiende-eeuwse burgerwijkkaarten bieden hierbij vaak uitkomst, omdat hierop de contouren van de plattegrond van de huizen zijn aangegeven. Op deze wijze kan informatie worden verkregen over de ligging van de binnenplaats, de grootte van het achterhuis en of zich een tuin achter het huis bevond. In veel gevallen kon het beeld worden aangevuld door oude afbeeldingen van het exterieur en soms door ontwerptekeningen, opmetingen, boedelinventarissen etcetera. In een enkel geval is de betimmering al dan niet met de schilderijen elders bewaard gebleven (D12, T79-T80). Deze uit diverse bronnen verzamelde gegevens zijn toereikend om een beeld te vormen van de oorspronkelijke situatie van de verdwenen of grondig verbouwde huizen. Daarom worden ook deze panden meegenomen in de bespreking van het soort huizen waar Andriessens opdrachtgevers woonden. Zoals gezegd zal zich dit beperken tot de huizen waarvoor behangsels werden gemaakt, omdat deze het meest beeldbepalend zijn voor het interieur. In Amsterdam gaat het om 48 huizen (zie tabel 4).

Acht panden betreffen dubbele grachtenhuizen. De kern van deze huizen wordt gevormd door een rechthoekig bouwblok. De voorgevel bestaat meestal uit vijf of drie traveeën en heeft doorgaans een ingang in de middentravee. De gang hierachter in de middenas doorsnijdt de plattegrond geheel of gedeeltelijk. Tot dit type behoren de panden Herengracht 40, 386, 475, 507, 520, Keizersgracht 105 en 121 en Oudezijds Voorburgwal 316. Met uitzondering van het laatstgenoemde pand zijn de dubbele huizen gesitueerd in de elitewijken van de grachtengordel.

Het merendeel van de overige huizen behoort tot het enkelhuistype, met meestal de voor Amsterdam zo typerende indeling van een voorhuis met zij- en binnenkamer en een achterhuis dat door een binnenplaats van het voorhuis was gescheiden.⁵ Voor- en achterhuis zijn over één of meerdere verdiepingen met elkaar verbonden door een doorgang langs de binnenplaats. Doorgaans heeft dit type in het achterhuis een zaal over de volle breedte van het huis. In de meeste huizen keek men vanuit de zaal op de tuin; in het verdwenen huis Warmoesstraat 134 keek men vanuit de zaal echter uit op het Damrak. Tussen de zaal en de binnenplaats bevond zich vaak een kabinetje. Deze twee vertrekken liggen meestal iets hoger dan de kamers op de bel-etage in de voorhuis. Hieronder bevonden zich dan een of twee vertrekken op gelijk niveau met de tuin. Aan de tuinzijde was dan vaak een eetkamer gesitueerd. Een viertal huizen van dit type waar Andriessen gewerkt heeft, had geen tuin achter het huis. Daardoor kijken deze vertrekken in het achterhuis uit op de binnenplaats. Dit geldt voor Keizersgracht 548, Muntplein 9, Oudezijds Achterburgwal 171 en Oudezijds Voorburgwal 221. Bij het tuinloze Keizersgracht 280 was het achterhuis zeer bescheiden van omvang en bestond het slechts uit één bouwlaag. Vermoedelijk was hier de keuken gesitueerd. Nieuwezijds Voorburgwal 280 had evenmin een tuin. Daarentegen had het wel twee achterhuizen en dus twee binnenplaatsen. Een drietal andere huizen van het enkele type had daarentegen een uitzonderlijk breed achterhuis dat doorliep achter de aangrenzende panden (Herengracht 212, Keizersgracht 187 en 282). Vier van het enkelhuistype hebben of hadden geen achterhuis, het gaat om de panden: Brouwersgracht 41, Herengracht 239 en 593 en Spui 23. Nieuwe Keizersgracht 88, dat in de jaren zestig van de twintigste eeuw is gesloopt, had volgens de negentiende-eeuwse burgerwijkkaart alleen aan de linkerzijde een smalle uitbouw.

Een aparte groep wordt gevormd door de huizen waarvan de gevel ingedeeld is in vier traveeën. Nieuwe Doelenstraat 22 en Herengracht 603 bestaan uit één bouwblok en hebben een ingang in de tweede travee van links of van rechts. Keizersgracht 205, met een ingang in de travee uiterst rechts, heeft aan de achterzijde rechts een aanzienlijke vleugel. Snoekjesgracht 2 betreft een hoekpand zonder tuin. De vertrekken aan de achterzijde ontvingen daglicht via een binnenplaats achter het linker gedeelte. Hierdoor heeft dit huis een L-vormige plattegrond.

De huizen waar opdrachtgevers behangsels lieten aanbrengen hoefden niet per definitie eigendom te zijn. Dit zien we bijvoorbeeld in de belastingkohieren over de jaren 1730-1733, zoals aangestipt in hoofdstuk 2, § 1. Bij een aantal te traceren opdrachtgevers van Andriessen kon namelijk tot geen andere conclusie worden gekomen dan dat zij een huurhuis bewoonden. Zo was het huis van Alberti aan het Spui eigendom van de Lutherse gemeente. Albert Boon Jansze huurde een huis aan het Singel dat in bezit was van zijn medefirmant Libmacher. Saint liet een nagelvaste schildering aanbrengen in de zaal van een huis aan de Keizersgracht waarvan niet kan worden aangetoond dat het zijn eigendom was. Ook buiten Amsterdam vinden we dergelijke situaties. Zo bewoonde Gerrit la Borde in de Lage Vuursche het buitenhuis Klein Drakestein dat eigendom was van Sander. Het stadspaleis dat Daniël Gildemeester in Lissabon bewoonde, werd gehuurd van de broer van de Markies de Pombal, hetgeen Gildemeester er niet van weerhield hier aanzienlijke verbouwingen uit te voeren. Voorts was Het Spijker dat Van Beyma bewoonde een ambtswoning en derhalve geen eigendom.

4) Het soort en aantal vertrekken dat Andriessen met behangsels heeft gedecoreerd

In zes huizen heeft Andriessen twee vertrekken met behangsels geschilderd en voor Arent van Hasselt op Keizersgracht 584 zelfs drie. Op basis van bewaard gebleven behangsels, gelokaliseerde ontwerpen en gegevens uit de bronnen blijkt Andriessen in 53 huizen in totaal 62 kamers met behangsels te hebben afgeleverd. Daarnaast zijn er twee niet gelokaliseerde ontwerpseries met namen van opdrachtgevers, waarop het bewuste vertrek is aangegeven. De ontwerpen voor Boode (T158) zijn bestemd voor een zijkamer en die voor Asschenbergh (T35) voor een zaal. Ook is er een set van twee wandontwerpen (T52) zonder opdrachtgever die op grond van de reconstructie onmiskenbaar bestemd is geweest voor een achterzaal van het enkelhuistype. Voorts zijn er twee ontwerpen (T49 en T50) bestaande uit een plattegrond met wanden in opstand, die door de vermelding van een buffet of het ingetekende meubilair bestemd waren voor een eetkamer. Deze vertrekken toevoegende aan de reeds eerder genoemde 62 beschilderde kamers komen we uit op een totaal van 67 beschilderde kamers.

Inzicht in het soort vertrek waarvoor de behangsels bestemd waren, kon worden verkregen omdat de behangsels nog in situ bewaard zijn gebleven (acht) of omdat het vertrek door de herkomstgegevens bekend is (drie). In 19 gevallen weten we alleen door het opschrift op de ontwerpen voor welk vertrek de behangsels bedoeld waren. Bij vijf vertrekken werd het type duidelijk door een vermelding in de bronnen. Vervolgens bleven er 31 vertrekken over waarvan de aard alleen kon worden vastgesteld door reconstructie van de ontwerpen. Op deze wijze is in 19 gevallen nog eens de bestemming van de ontwerpen duidelijk geworden.

Soms kon de reconstructie worden bevestigd door een bronvermelding, een oude interieurfoto of andere gegevens. Wat betreft de behangsels die zich tegenwoordig in de linker achterkamer van Herengracht 386 bevinden (D11) zijn meerdere argumenten aan te voeren dat deze oorspronkelijk niet voor dit vertrek vervaardigd zijn. Naar alle waarschijnlijkheid bevonden ze zich oorspronkelijk in de zaal van huis. Om ze in het huidige vertrek, dat kleiner is

dan de zaal, in te passen heeft men de doeken versneden en in een andere volgorde geplaatst. De compositie van de landschappen in de achterwand sluit hierdoor op geen enkele wijze meer op elkaar aan. De doorsnijdingen van de verborgen deuren gaan zelfs dwars door de compositie en de figuren heen. De overschilderde boom in het landschap links van de schoorsteen, die tijdens de laatste restauratie tevoorschijn kwam, moet ook een gevolg zijn van deze herplaatsing.

De behangsels uit Nieuwe Keizersgracht 88 zijn in 1916 geveild als twee afzonderlijke series bestaande uit zeven (D9) en negen (D10) doeken. Gezien het grote aantal doeken lijkt het aannemelijk dat ze afkomstig zijn uit twee vertrekken. De serie van negen behangsels is op grond van een bewaard gebleven ontwerp voor een schoorsteenwand (T25) te plaatsen in de zijkamer van het huis. Aangezien het huis geen achterhuis had, moet de andere serie van zeven doeken afkomstig zijn uit de achterkamer van waaruit men uitzicht had op de tuin. Over de precieze bestemming van de behangsels uit het pand Nieuwestad 150 (D38) te Leeuwarden waren aanvankelijk geen nadere gegevens bekend. Volgens een aantekening in het archief van A. Staring, die de situatie ter plekke nog heeft gezien, bevonden ze zich in de rechter voorkamer van het huis. Dat in de achterzaal in Herengracht 252 behangsels met Hollandse landschappen hebben gezeten die Andriessen hier 1794 heeft aangebracht (D32), is bekend dankzij de memoires van J.E. Elias. Daarnaast geeft een oude interieurfoto in het Gemeentearchief van Amsterdam ons een indruk van de oorspronkelijke situatie. Bij twee ontwerpseries kregen de bestemming en de reconstructie een bevestiging door de ter plaatse bewaard gebleven betimmering. In de zijkamer van Singel 138 (Van Marwijk, T154) en de zaal van Keizersgracht 741 (Wesseling, afb.T110.1a-c) bleek de betimmering precies zo te zijn ingedeeld als op de ontwerpen. De behangsels in beide panden zijn echter sinds lang verdwenen.

Het manuscript van Izaak Schmidt geeft niet alleen een aantal namen van opdrachtgevers; hij noemt ook de vertrekken waar de schilderijen zich bevonden.⁶ Bij de eerder genoemde opdrachtgevers Van Lankeren en Matthes vermeldt Schmidt expliciet dat het respectievelijk een binnenkamer en een zaal betreft. Een drietal behangselontwerpen voor Dirk Versteegh (T14) is op grond van de lichtval te plaatsen in de zijkamer van Singel 316 (afb.T14.1). Schmidt bevestigt niet alleen deze veronderstelling maar hij schrijft dat Andriessen ook de binnenkamer van landschapsbehangsels had voorzien. Nog verrassender is Schmidts vermelding dat Andriessen behangsels heeft geschilderd in een zaal van het huis van "wijlen den Heer Van Lennep" dat later bewoond werd door de heer Braunsberg. Hierdoor kan worden vastgesteld dat de "Van Lennep", die op een van de ontwerpen vermeld wordt (T34), Aernoud David van Lennep is geweest en dat dit bedoeld was voor één van de twee achterzalen in Herengracht 448.

Alleen van negen ontwerpen of ontwerpseries, waarvan wel het betreffende huis is opgespoord, ontbreken de cruciale gegevens om het bewuste vertrek in het huis te reconstrueren. Daarnaast zijn er nog twee opdrachten uit de bronnen bekend waarvan wel het huis is vast te stellen maar niet het vertrek. Uit de nu voor handen zijnde gegevens blijkt Andriessen ten minste 66 kamers met behangsels te hebben gedecoreerd en is in 57 gevallen bekend om wat voor soort vertrek het gaat, hetgeen voldoende is om inzicht te krijgen in de aard en het aantal ruimtes waar zich de geschilderde behangsels van Andriessen bevonden.

TABEL 6: **Overzicht van het soort en aantal vertrekken**

soort vertrek	Herkomst behangsels bekend door:					totaal	percentages
	behangsels in situ	herkomst behangsels bekend	ontwerp met opschrift	recon- structie ontwerpen	bron		
- zijkamers	2	-	11	9	2	23	34,85%
- zalen	5	2	5	8	2	22	33,33%
- binnenkamers	-	-	1	1	1	3	5,54%
- achterkamers	-	1	-	1	-	2	3,03%
- eetkamers	-	-	3	2	-	5	7,57%
- slaapkamer	-	-	1	-	-	1	1,52%
- kabinetje	$\frac{1}{8} +$	$\frac{2}{3} +$	$\frac{2}{21} +$	$\frac{2}{21} +$	$\frac{2}{5} +$	$\frac{1}{8} +$	1,52% +
Totaal aan soorten kamers:						57	86,36%
Ontwerpseries waarvan huis bekend maar type vertrek niet:						$\frac{9}{21} +$	13,64% +
Totaal aantal kamers met behangsels:						66	100,00%

Uit de bovenstaande tabel blijkt Andriessen 23 zijkamers en 22 zalen te hebben voorzien van geschilderde behangsels. De zijkamer is het vertrek dat gesitueerd is in het voorhuis direct naast de ingang en dat uitkijkt op de gracht of de straat. De zaal is het belangrijkste ontvangstvertrek van het huis en daardoor meestal de grootste van alle kamers. In de grachtenhuizen van het enkelhuistype lag de zaal zoals gezegd in het achterhuis en besloeg deze meestal de volle breedte van het huis. Uit het bovenstaande is gebleken dat het enkelhuistype de meerderheid van het aantal huizen vormde waar Andriessen heeft gewerkt. Het merendeel van de zalen in dit huistype keek met twee of drie ramen uit op de tuin. In een drietal van dergelijke huizen ontbrak een tuin waardoor de zalen in het achterhuis uitkeken op de binnenplaats. Ook in de huizen zonder achterhuis of met alleen een zijvleugel, situeerde men het grootste ontvangstvertrek altijd aan de achterzijde van het huis. Dit was bijvoorbeeld het geval in Herengracht 386 en 593, Keizersgracht 205, Nieuwe Doelenstraat 22 en Nieuwe Keizersgracht 88. In Keizersgracht 121 lag de zaal ook aan de achterzijde midden tussen twee andere vertrekken. Deze zaal is rechtstreeks verbonden met de ingangshal van het huis. Buiten Amsterdam treffen we vergelijkbare situaties aan op Kasteel Drakestein in Lage Vuursche (afb.T43.1) en op Huis te Manpad bij Heemstede (afb.D4.1) In het laatste huis is geen hal maar een lange gang die aan het eind uitkomt op de zaal.

Het feit dat het aantal zalen en zijkamers dat Andriessen decoreerde min of meer aan elkaar gelijk was, nuanceert het beeld dat de geschilderde behangsels overwegend in de grote ontvangstvertrekken werden toegepast. Wanneer de inrichting van de vertrekken straks besproken wordt, zal blijken dat de zijkamers voor diverse doeleinden, dus niet uitsluitend voor ontvangsten werden gebruikt. Zet men alle vertrekken op een rij waar behangsels ter plekke bewaard zijn gebleven dan blijkt dat het al in de eerste helft van de achttiende eeuw geen

uitzondering was om behangsels in zijkamers toe te passen. Men denke aan de schilderijen van Isaac de Moucheron in Herengracht 168 en 475, die van Dirck Dalens in Korte Vijverberg 3 in Den Haag en de teruggevonden historieschilderingen in Keizersgracht 240 te Amsterdam die zijn toe te schrijven aan Antonie Elliger.⁷

In binnenkamers werden de geschilderde behangsels beduidend minder vaak toegepast. Deze komt men alleen tegen in Oudezijds Voorburgwal 183, Singel 138 en 316. Van het laatstgenoemde pand was ook de zijkamer met behangsels gedecoreerd. In Herengracht 40, hier gerekend tot de categorie dubbele grachtenhuizen, zijn geschilderde behangsels toegepast in een achterkamer met uitzicht op de tuin. Een vijftal ontwerpen laat zien dat Andriessen ook eetkamers van behangsels voorzag. Drie hiervan zijn te lokaliseren; in de huizen Herengracht 239 en Keizersgracht 105 en 584. De behangsels die Andriessen voor de slaapkamer op kasteel Drakestein heeft ontwerpen lijken voor zover ver bekend een uitzondering. Het kabinetje in Keizersgracht 584 is eveneens het enige voorbeeld van dit type.

Er is reeds op gewezen dat Andriessen in een aantal huizen meerdere kamers met geschilderde behangsels heeft gedecoreerd. Voor Keizersgracht 458 zijn ontwerpen voor zowel de zijkamer als de zaal bekend en voor Keizersgracht 584 heeft Andriessens afgezien van het eerder genoemde kabinetje en de eetkamer ook een behangsel ontworpen voor de zijkamer. Op Kasteel Drakestein decoreerde hij niet alleen de slaapkamer maar ook de zaal. Verder heeft hij ook in Herengracht 255 twee vertrekken beschilderd. Gezien de drie verschillende behangselontwerpen voor La Borde is het mogelijk dat op Muntplein 9 nog een ander vertrek dan de zijkamer voorzien was van geschilderde wandbespanningen. Afgezien van de eetkamer in Keizersgracht 105, heeft Andriessen zich blijkens een drietal wandontwerpen ook bemoeid met de decoratie van de zaal. Of de betimmering van de zaal in Keizersgracht 105 naar Andriessens ontwerp is uitgevoerd weten we niet: Egbert van Driest blijkt hier uiteindelijk de behangsels te hebben geleverd. Het komt vaker voor dat men in hetzelfde huis behangsels door verschillende kunstenaars liet aanbrengen. Zo had een vorige bewoner van Keizersgracht 152 al een kamer laten decoreren door Jacob Cats, voordat Andriessen dat deed in een andere kamer voor De Jongh. Reeds eerder is erop gewezen dat in een ander vertrek op Herengracht 40 een serie Hollandse landschappen bewaard is gebleven die verwantschap vertoont met de schilderijstijl van Andriessen. De bovengenoemde voorbeelden laten zien dat het niet ongebruikelijk was om meerdere vertrekken met geschilderde behangsels te decoreren, al dan niet van de hand van verschillende meesters.

5) Toepassing in het interieur

Te zien aan de in situ bewaard gebleven ensembles en de getekende wandontwerpen, worden vrijwel alle behangsels geplaatst boven een lambrisering. De hoogte van deze lambrisering kan variëren maar was nooit lager dan vijftig centimeter. Het merendeel van de behangselvakken is gevat in een omkadering ter breedte van tien tot twintig centimeter. Dat de behangsels soms werden omgeven door een smaller lijstwerk of dat dit geheel ontbreekt, zien we niet bij de bewaard gebleven behangsels maar wel in de ontwerpen. Behangsels zonder omlijsting komen het minst voor. Smalle lijstjes treffen we aan op de ontwerpen voor de zijkamers bij Hooft (T33), Hoeufft (T40), La Borde (T86) en Van Son (T105) en de eetkamer bij Luden (T103) alsmede op wandontwerp T58. Op de ontwerpen voor Saportas (T24) en Schröder (T45 en T47) is geen enkel lijstwerk rond de behangsels aangegeven. Dit geldt ook voor de twee ontwerpen voor Martinus (T161) waar het landschap zonder onderbreking in de hoeken doorloopt. De laatstgenoemde opdracht is echter op stilistische gronden tot één van Andriessens laatste opdrachten te rekenen.

Wanneer behangsels door middel van een brede (houten) omkadering gevat zijn in een betimmering worden de wanden ingedeeld in een oneven aantal van drie, vijf of meer segmenten. De schoorsteen die in het merendeel van de vertrekken aanwezig is, wordt bijna altijd als uitgangspunt genomen voor de rangschikking van de doeken. Zeker wanneer de schoorsteen in het midden van de wand is gesitueerd, kreeg deze wand meestal een indeling in drieën. De tegenoverliggende wand is hieraan altijd gespiegeld door middel van een smal middensegment, dat als pendant van de schoorsteen geflankeerd wordt door twee brede behangselvakken. Niet zelden springt het middendeel tezamen met de lambrisering en soms met de kroonlijst van de betimmering iets naar voren (D8, T36c, T44, T48a, T51a, T52b, T85a, T98a, T143d, T155c). Deze tegenover de schoorsteen gesitueerde wand bestaat vaak uit drie landschapsbehangsels waarvan de composities op elkaar aansluiten (D2, D6, D8, T51a T52b, T85a, T98a, T110a, T136a, T143d en T157a). Soms is het middenstuk voorzien van een geheel ander soort schildering zoals een grisaille, verbeeldende een beeld in een nis (D4, T45, T97 en T155), of een ornamentale schildering (T36). Ik vermeld hier alleen de ensembles waarvan duidelijk is dat een dergelijk type wand tegenover de schoorsteen heeft gezeten. Bij de incomplete ensembles is dit niet altijd zeker. Bij een drietal andere voorbeelden van een driedelige wand is in het smalle middensegment een spiegel toegepast (T51b, T92a, T112a, en T147a). Als de ruimte het niet toeliet werd alleen een smal paneel tussen de behangsels geplaatst. Op twee wandontwerpen met een dergelijk smal tussenpaneel zien we een rococo consoleklok uitgebeeld (T45d en T133b).

Is de schoorsteen een onvermijdelijk gegeven voor de indeling van de wanden, dit geldt in veel mindere mate voor de deuren. In weerwil van Laresses voorschriften maakt Andriessen regelmatig gebruik van verborgen deuren, dat wil zeggen deuren waarover de behangsels doorlopen. Dit gebeurt het meest in zij- en binnenkamers. In deze vertrekken bevinden de deuren zich haast altijd in de wand tegenover de schoorsteen, waar men als spiegeling van de schoorsteenwand de voorkeur gaf aan drie naast elkaar gelegen behangselvakken. Zichtbare deuren komen in de gangwand van deze vertrekken veel minder vaak voor. Eén van de weinige voorbeelden vinden we in een ontwerp voor Josèphe (T109b), dat bestemd was voor de achterkamer van Herengracht 593. De zichtbare enkele deur bevindt zich hier precies in het midden van de gangwand en fungeerde daardoor als pendant van de schoorsteen (T109a). Blijkens de ontwerpserie voor de zijkamer van Brouwersgracht 41 bevond de dubbele deur zich hier ook in het midden van de gangwand (T131d en afb.T131.1). In sommige gevallen maakt Andriessen bij gangwanden gebruik van twee deuren ter weerszijden van een landschapsbehangsel. Deze symmetrische toepassing genoot bij Laresse de voorkeur. We zien dit bijvoorbeeld in de zijkamer van Oudezijds Voorburgwal 316 (D22) en in de ontwerpen voor Wessels (T48a) die bestemd waren voor de zijkamer van Keizersgracht 132. In beide gevallen ging het om een zijkamer rechts van de ingang en is de linker, vlak bij het raam gesitueerde deur niet functioneel (afb.D22.1 en T48.1). In de zaal van Nieuwe Doelenstraat 22 flankeerden de deuren in de wand tegenover de schoorsteen een uitzonderlijk breed behangselvak (D12). In dit geval waren de deuren beide wel functioneel. De linker betrof de ingang vanuit de gang terwijl de rechter toegang gaf tot de eetkamer (afb.D12.1)

De *porte-brisée* die een zijkamer en een binnen- of achterkamer met elkaar verbindt, wordt vrijwel altijd zichtbaar gehouden. Zonder uitzondering zijn ze gesitueerd in de wand tegenover de ramen (zie D12, T47, T81, T97, T107, T143, T150, T154, T160). In de achterwanden van de zijkamers in Herengracht 507 en 520 (T33 en T40) vinden we geen *porte-brisée*, omdat deze vertrekken zich in dat deel van het huis bevinden waar een trappenhuis tussen zij- en achterkamer is gesitueerd (afb.T33.1 en T39.1). In deze wanden is boven de

lambrisering één breed behangselvak toegepast, met één of twee verborgen deuren in de hoeken. Een vergelijkbare toepassing zien ze in de achterwand van het vertrek dat Andriessen ontwierp voor Gülcher op Keizersgracht 205 (T157c). Daar in dit vertrek ook de zijwand tegenover de schoorsteen een verborgen deur bevat (T157a), was het kennelijk de bedoeling om hier een panorama te creëren (afb.T157.1). Andere voorbeelden van wandvullende landschapsbehangsels in een achterwand vinden we in de ontwerpen voor Asschenbergh (T35) en voor A.D. van Lennep (T34). Het laatstgenoemde ontwerp was bestemd voor één van de twee naast elkaar gelegen vertrekken in het achterhuis. Helaas is van dit vertrek slechts één ontwerp bekend, zodat niet bekend is hoe de indeling van de andere twee wanden was gepland.

De achterwand van het bewaard gebleven ensemble in Oudezijds Voorburgwal 316 is eveneens voorzien van één behangselvak dat de gehele wand vult (D22d). Het in perspectief weergegeven landschap heeft in deze relatief kleine zijkamer een zeer ruimtelijk effect. Voor zijwanden werden wandvullende landschapsbehangsels minder vaak toegepast. Een ontwerp voor de zijkamer bij La Borde (T86) en een wandontwerp, uit een set van twee, voor een onbekende opdrachtgever (T54) zijn hiervan de enige voorbeelden. Soms wordt een landschapsbehangsel geflankeerd door zijstukken met een grisaille of een andere schildering zonder dieptewerking. Dit zien we bijvoorbeeld in het ontwerp voor de achterwand van de zaal bij Jan de Groot in Keizersgracht 187 (T79b en T80b), in de zijkamer van Herengracht 475 (D29) en in het ontwerp voor Boon (T153). In Herengracht 475 had deze toepassing te maken met het feit dat het een toevoeging betrof aan vier landschapsbehangsels van Isaac de Moucheron. Door middel van de zijstukken werd een overgang gecreëerd tussen het landschap van Andriessen en dat van De Moucheron.

Zoals gezegd lopen de zalen in het achterhuis van het enkelhuistype meestal over de gehele breedte van het pand. In de achterwand van deze vertrekken bevinden zich veelal twee deuren waarvan de ene de ingang van de zaal betreft en waarvan de andere toegang geeft tot een kabinetje dat uitkijkt op de binnenplaats. Deze situatie doet zich voor in de ter plekke bewaard gebleven zalen van Herengracht 524 (D6) en 572 (D8) en die van Keizersgracht 704 (D2). In deze drie vertrekken zijn de deuren zichtbaar gehouden. In Keizersgracht 704 en Herengracht 524 zijn de deuren zodanig in de wand gesitueerd, dat in de hoeken naast de deuren nog plaats is voor een smal landschapsbehangsel. In Herengracht 572 bleef alleen ruimte over voor een montant. In de zaal van de verdwenen behangsels in Herengracht 252 (D32) en die bij Dommer (T136) had de achterwand een vergelijkbare indeling als die van de eerder genoemde huizen. Bij Dommer was het behangselvak tussen de deuren zo smal dat hier gekozen is voor een schildering met een trofee. Een landschapsbehangsel zou op deze plaats weinig effect hebben gehad. In de zalen van het Huis te Manpad (D4), Kasteel Drakestein (T43d) en Keizersgracht 121 zit de deur precies in het midden van de achterwand. Dit is alleen mogelijk in dubbele huizen waar een gang of hal in het midden van de plattegrond toegang geeft tot het vertrek. Hoewel in de zaal van Keizersgracht 121 geen behangsels meer aanwezig zijn en het ontwerp voor de achterwand ontbreekt, mag gezien de huidige situatie ervan worden uit gegaan dat deze deur zichtbaar was.

In twee vertrekken zien we dat de deuren in de achterwand gemaskeerd worden door behangsels, dit geldt voor de ontwerpen voor Schröder (T45b-c) en voor Lodewijks (T155b). De reden dat hier gekozen is voor verborgen deuren kan wellicht te maken hebben met de geringe omvang van het vertrek, waarbij de ruimtelijke werking van de landschapsbehangsels te veel in het gedrang zou komen als er zichtbare deuren in de achterwand werden toegepast. In beide zalen bestaat de achterwand uit twee landschapsbehangsels ter weerszijden van een tussenstuk waarin een grisaille is uitgebeeld. Bij Lodewijks is het middenstuk van de wand tegenover de schoorsteen eveneens voorzien van een grisaille (T157c). Bij Schröder bevindt zich op deze plaats tussen twee landschapsbehangsels het eerder genoemde smalle paneel met

consoleklok (T45d). De betimmering zoals weergegeven op de ontwerpen voor Wesseling (T110) blijkt nog ter plaatse aanwezig in de zaal van het getraceerde pand Keizersgracht 741 (afb.T110.1). De achterwand van dit vertrek bevat eveneens twee deuren maar hier is de linker, de toegang tot het vertrek, zichtbaar terwijl de rechter, de deur naar het kabinetje, in de wand verborgen zit (afb.T110.1b). Deze deur is niet in het ontwerp van het bewuste behangselvak weergegeven (T110c). Bij de paneelindeling van de lambrisering ter plaatse is echter duidelijk met deze verborgen deur rekening gehouden. De zichtbare deur is evenmin op het ontwerp waar te nemen omdat dit gedeelte van het blad is afgesneden. Van zo'n zichtbare deur terzijde van een behangselvak was vermoedelijk ook sprake in de zijkamer bij Matthijs van Son jr. op Snoekjesgracht 2 (afb.T105.1). In de achterwand van de ontwerpserie voor de weduwe Stroomberg op Bloemgracht 133 (T146b) is rechts eveneens een zichtbare deur gepland. Hier heeft de wand, bij uitzondering, een indeling in vieren: links van de deur bevindt zich een leeg veld met aan weerszijden een smal behangselvak.

Bij slechts twee ontwerpseries hebben we te maken met een vertrek waar de schoorsteen zich tegenover de ramen bevindt. Dit is het geval bij de ontwerpen voor de zijkamer van Brouwersgracht 41 (afb.T131.1) en die voor Gerrit Duijm (afb.T99.1). De zijkamer in Brouwersgracht 41 was een smal diep vertrek. De schoorsteen tegen de achterwand werd daardoor geflankeerd door smalle behangselvakken. De aanzienlijke breedte van de zijwanden werd in de gangwand opgevangen door de eerder genoemde dubbele deur in het midden, die het vertrek tevens een royaal aanzien gaf. Het ontwerp voor de tegenoverliggende wand levert geen informatie over de pendant van de deur; het middelste deel van deze tekening is na het versnijden verdwenen. Het is denkbaar dat zich hier een tussenstuk of een spiegel bevond, die net als de deur in de gangwand een rustpunt vormde tussen de landschapschilderingen. Uit de tweede serie afzonderlijke behangselontwerpen voor dit vertrek en de bewaard gebleven behangsel (T132 en D27) blijkt dat het linker behangsel in de wand tegenover de gangwand bij de uitvoering veel breder is geworden dan aanvankelijk was gepland (T132a en D27a). Dit had te maken met het gegeven dat de zijmuren van Brouwersgracht 41 niet haaks, maar schuin op de voorgevel stonden. Door het bovengenoemde behangsel breder te maken kon men de indeling van deze wand laten stroken met de kortere tegenoverliggende gangwand. In de ontwerpserie voor Gerrit Duijm bevindt de schoorsteen zich eveneens tegenover de raamwand. Het huis van Duijm is helaas niet te traceren. Als het een Amsterdams huis betreft dan hebben we te maken met een uitzonderlijke indeling, want in beide zijwanden is in het midden een deur weergegeven. Het is een van de weinige series die bestaat uit vier wandontwerpen; ter weerszijden van het raam - de vierde wand - waren ook landschapsbehangsels gepland, dit is iets wat we in Andriessen ontwerpen nergens anders tegenkomen.

In drie van de door Andriessen ontworpen zijkamers was geen schoorsteen aanwezig. Aangezien dit consequenties heeft voor de indeling van de wanden verdienen deze ontwerpseries nadere aandacht. Wanneer we de ontwerpen voor Pieter Noordziek te Leiden reconstrueren blijkt in de zijkamer van het getraceerde huis Nieuwsteeg 2 te Leiden geen plaats over voor een schoorsteen. De twee in tact gebleven wandontwerpen verbeelden een achterwand met twee behangselvakken ter weerszijden van een *porte-brisée* (T107b) en de gangwand bestaande uit een zichtbare deur met drie behangselvakken (T107a). Van het derde, versneden wandontwerp zijn alleen de behangselvakken bewaard gebleven (T107c-e). Legt men de drie behangselvakken naast elkaar (twee smalle ter weerszijden van een twee maal zo breed landschap), dan correspondeert de indeling en afmeting van de wand precies met de tegenoverliggende gangwand. Deze wand bestaat namelijk uit twee smalle behangselvakken ter weerszijden van een middendeel, waarvan de linker helft een deur betreft. Deze twee laatstgenoemde segmenten zijn samen even breed als het grote middenvak in de wand hier tegenover. Het vertrek kan dus onmogelijk een schoorsteen hebben gehad. Het gegeven dat

hierdoor de meeste behangselvakken op elkaar aansloten heeft ertoe geleid dat de compositie in de landschappen zonder onderbreking doorloopt.

De twee andere zijkamers zonder schoorstenen bevonden zich in Oudezijds Achterburgwal 171 (T81) en Nieuwezijds Voorburgwal 280 (T150 en T152). Deze twee vertrekken waren aanzienlijk kleiner dan de zijkamer in Leiden. Hierin kan men een verklaring vinden waarom de wanden een compleet andere indeling hebben gekregen. In beide Amsterdamse zijkamers heeft men de zijwanden ingedeeld in vijf segmenten, bestaande uit twee smalle behangselvakken ter weerszijden van een tussenstuk en in de hoeken een montant. De landschapsbehangsels spelen in de ruimtewerking van deze vertrekken een bescheiden rol. In Oudezijds Achterburgwal 171 zijn ter weerszijden van de *porte-brisée* geen landschappen toegepast, maar vakken die evenals één van de twee tussenstukken beschilderd zouden worden met een door bladslingers omgeven onyx. In één van de twee zijwanden in dit vertrek zijn boven de landschappen friezen getekend om de behangsels niet al te smal te laten lijken. In het ontwerp voor de zijkamer van Nieuwezijds Voorburgwal 280 is dit nog verder uitgewerkt. De wand tegenover de gangwand heeft een indeling overeenkomstig de zijwanden van Oudezijds Achterburgwal 171, alleen is hier in het tussenstuk in plaats van een trofee of een onyx een grisaille uitgebeeld bestaande uit een beeld in een toognis. Daarentegen zijn zowel boven het tussenstuk als boven de landschappen geschilderde cameo-imitaties toegepast bij wijze van fries. De buitenste segmenten van de wand bestaan uit een montant met bovenin een klein ornament. De tegenoverliggende zijwand was veel korter omdat de zijmuren niet haaks op de voorgevel staan. Evenwel heeft men ook in deze smalle zijwand een indeling in vijf segmenten toegepast. Hiertoe zijn de landschappen smaller gemaakt en is het tussenstuk gereduceerd tot een montant die even breed is als die in de hoeken. De zijkamer was zo smal dat ter weerszijden van de *porte-brisée* in de achterwand alleen nog maar plaats was voor een montant. De geringe omvang van de vertrekken zal niet de enige reden zijn geweest dat de landschapsbehangsels hier een bescheiden rol speelden. In Oudezijds Achterburgwal 171 wilde de eigenaar, Gerrit Jan Muller, zijn patriottische ideeën tot uitdrukking brengen, terwijl in de schilderijen in Nieuwezijds Voorburgwal 280 het beroep van Jamin als loterijhouder een rol moest spelen.

In smalle vertrekken kwam het wel vaker voor dat men in de achterwand geen landschapsbehangsels toepaste. Dit zagen we onder meer bij de ontwerpserie voor de zaal bij Dommer (T136b). De geringe breedte zal de reden zijn geweest dat ook in de zijkamer bij Van Ansen op Herengracht 255 trofeeën zijn toegepast ter weerszijden van de *porte-brisée* (T97b) terwijl, afgaande op het ontwerp voor de gangwand (T97a), beide zijwanden voorzien waren van landschapsbehangsels. Hoewel de grootte van de zijkamer van het afgebroken huis Nieuwestad 150 te Leeuwarden niet bekend is (D38), weten we door de in het Fries Museum bewaard gebleven betimmering en een vermelding van Staring dat de vier behangsels ter weerszijden van de schoorsteen en de deur in tegenoverliggende wand geplaatst waren en dat de achterwand geheel uit kastdeuren bestond.

Wanneer men de toepassing van de behangsels in het interieur bestudeert dan valt op dat bij de wanden veel aandacht besteed is aan het ritme. Er is gekozen voor afwisselend brede en smalle panelen en er is voor gezorgd dat deze voor zover mogelijk gespiegeld worden aan de indeling van de tegenoverliggende wand. Dit betekent niet dat de landschapsbehangsels altijd gespiegeld worden. In Oudezijds Voorburgwal 316 (D22) is het behangselvak in de gangwand de pendant van de schoorsteen, terwijl de deuren van de gangwand weer de pendants vormden van de landschapsbehangsels ter weerszijden van de schoorsteen. In de zeer smalle zijkamer van Keizersgracht 132 (afb. T48.1) hadden de tegenoverliggende wanden een overeenkomstige alternatieven als in Oudezijds Voorburgwal 316. Hoewel het vertrek veel dieper was dan in het laatstgenoemde huis en de zijwanden dientengevolge meer oppervlakte hadden, zijn de landschapsbehangsels niet breder gemaakt, maar is meer aandacht besteed aan de betimmering

door de behangsels te flankeren door houten panelen en in de gangwand twee dubbele deuren toe te passen. Vermoedelijk heeft deze indeling ook te maken met het gegeven dat de wand gedeeltelijk inspringt. De toepassing van landschapsbehangsels was geheel afhankelijk van de grootte en de verhoudingen van het vertrek, zo ook de mate waarin zij gespiegeld werden. Bij de indeling van wanden werd lang niet altijd rekening gehouden met de plaats van de deuren. De regel van Lairesse om de architectonische onderdelen zichtbaar te houden werd ook door Andriessen lang niet altijd nagevolgd. In de veelal meer dan honderd jaar oude huizen had men te maken met een reeds bestaande situatie en zaten de deuren niet altijd op die plaats waar men ze in het ontwerp graag gezien had.

6) Ornamentatie

Toen Andriessen in 1767 met zijn carrière als behangselschilder begon, was de late rococo- of Lodewijk XV-stijl nog in de mode. Uit deze beginperiode zijn drie ensembles van hem ter plekke bewaard gebleven, die ons een goed beeld geven van de toepassing van een beschilderde kamer in die tijd. Het zijn de zalen van Huis te Manpad (1770) te Heemstede, van Keizersgracht 704 (1768) en van Herengracht 524 (1771). Die van Manpad (D4) en Herengracht 524 (D6) verkeren in de oorspronkelijkste staat. Zo hebben beide zalen nog het originele stucplafond met licht gebogen koof en vrijwel leeg middenveld. De ornamentatie wordt bepaald door de voor het late rococo kenmerkende langgerekte rocailles. De marmeren schoorsteenmantels en boezems dateren ook uit deze tijd. De zaal in Keizersgracht 704 (D2) heeft daarentegen in 1888 een renovatie ondergaan. Dit jaartal is aangebracht op geschilderde plafond met putti dat gesignd is door de Haagse decoratieschilder Johannes Stortenbeker (afb.D2.2 en D2.3). De behangsels ter weerszijden van de schoorsteen zijn toen vervangen. De schoorsteenmantel moet ook in deze tijd zijn ingebracht. Het beeldhouwwerk is veel te uitbundig voor een achttiende-eeuwse mantel. Men heeft aan de betimmering extra decoraties aangebracht door middel van geschilderde rocaille-motieven. Het vergulde snijwerk met rocaille-ornamenten direct rond de geschilderde behangsels dateert wel uit de achttiende eeuw (afb.D2.3). Het lijstwerk rond de schilderijen in de zaal van Herengracht 524 bestaat uit snijwerk maar betreft hier vergulde bloem- en bladertakken in combinatie met strikken en linten waarin het neoclassicisme zich begint aan te kondigen (afb.D6.3 en D6.4). In Manpad vinden we alleen verguld houtsnijwerk bij de omlijsting van het bovendeurstuk en tegen de schoorsteenboezem (afb.D4.2 en D4.3). De bloem- en laurierslingers die de spiegel en de windroos van de schoorsteenboezem met elkaar verbinden, zijn duidelijk elementen uit de overgangperiode van het rococo naar het neoclassicisme. Bij de betimmering ontbreekt houtsnijwerk. De enige decoratie wordt gevormd door de cirkels in het midden van de lambriseringspanelen. De zalen van Manpad en Keizersgracht 704 hebben niet meer hun originele kleurstelling. De zaal van Herengracht 524 heeft daarentegen nog steeds haar ongeverfde eikenhouten betimmering. Dat dit de originele geplande kleurstelling was, kan men ook zien aan de bruine omkadering rond de behangselvakken die uit het oorspronkelijke ontwerp voor de wand tegenover de schoorsteen zijn gesneden (T21b-d). De authenticiteit van de laatstgenoemde zaal wordt niet alleen bepaald door de kleurstelling maar ook door de compleetheid van het ensemble; ook de schoorsteenpartij inclusief spiegel is origineel.

Andriessens vroegst te dateren volledig neoclassicistische interieur betreft de zaal in Herengracht 572 (D8). Deze dateert van omstreeks 1774. Dit is echter nauwelijks aan de huidige afwerking af te lezen; het vertrek heeft in de loop der tijd ingrijpende veranderingen - zo niet verminkingen - ondergaan. De schoorsteenpartij is in de twintigste eeuw ingebracht en het plafond is evenmin origineel. In deze periode is vermoedelijk ook de betimmering van haar

verflagen ontdaan. Ontwerpen laten zien dat de betimmering eertijds gepland was in een beige kleur (T23). Evenals tegenwoordig bevatte de betimmering geen enkele ornamentatie. Op het ontwerp zien we deze alleen bij de schoorsteenpartij. De mantel was voorzien van cannelures, rozetten en guirlandes met onderaan de zijstijlen een opstaand acanthusbladmotief. De omlijsting van de rechte spiegel gaat over in een schoorsteenstuk waarin een medaillon met kop *en profil* is uitgebeeld. Ter weerszijden van de schoorsteen zien we zeer strakke bloemslingers opgehangen aan strikken. Het enige frivole element betreft de zwierige blad- en bloemslingers onderaan ter weerszijden van de boezem.

De van 1776 daterende betimmering uit Nieuwe Doelenstraat 22 (afb.D12.3 en D12.4) is zo mogelijk nog strakker van vormgeving. De enige decoratie betreft het fries boven de deur waarin rozetten en een laurierbladpatroon zijn uitgesneden. De boezem van de schoorsteen wordt geheel in beslag genomen door een spiegel met vergulde lijst die bekroond wordt door een rozet met afhangende laurierbladslingers. Onderaan de spiegel bevinden zich ter weerszijden kleine, gesneden urnen. De penantspiegel, met de originele penanttafel, die zich in het Stedelijk Museum tussen twee behangsels bevond, heeft dezelfde omlijsting als de schoorsteenspiegel. Het sober gedecoreerde plafond heeft overeenkomstig het vroege neoclassicisme nog een koof. Rond het lege middenveld zijn vakken uitgespaard die omgeven worden door laurierbladslingers. De ter plekke bewaard gebleven zijkamer in Oudezijds Voorburgwal 316 (afb.D22.1 en D22.2), van ongeveer tien jaar later, laat zien dat het nog soberder kan. Het stucplafond heeft geen koof en in het midden alleen een rozet. De soberheid in decoratie zal tevens te maken hebben met de geringe omvang van het vertrek waarin men de schilderijen alle aandacht wilde geven. Ook hier is ornamentatie alleen te vinden in het vergulde lijstwerk van de *in situ* bewaard gebleven schoorsteen- en penantspiegel.

Tot zover de behangsels die tezamen met de betimmering bewaard zijn gebleven. Afgezien van drie getraceerde huizen waar de betimmering wel, maar de behangsels niet meer aanwezig zijn en de fragmentarisch opgestelde betimmering uit Nieuwestad 150 te Leeuwarden, die alle vier nog aan de orde komen, zijn we voor de decoratie van de overige vertrekken aangewezen op de informatie die de ontwerpen ons verschaffen. Het merendeel van deze ontwerpen dateert uit de periode van het neoclassicisme. Het voert te ver om ze allemaal te bespreken, daarom volgen hier enkele algemene bevindingen.

Lambrispanelen met een cirkel in het midden, zoals in Huis te Manpad, zien we nog een paar keer in een ontwerp toegepast: op de ontwerpen voor Alberti (T36) van rond 1778 en op de ontwerpen voor Van Maurik (T92) die omstreeks 1782 te dateren zijn. Het enige andere ontwerp (T61) waarop we dit versieringselement aantreffen zal daarom niet veel later tot stand zijn gekomen. Met enige regelmaat zien we deur-, lambris- en ander panelen met verkropte of inspringende hoeken, al dan niet opgevuld met uitgesneden rozetten (T50, T51, T53, T60, T81, T107). De betimmering van de zaal in Keizersgracht 741 is ook met inspringende hoeken en rozetten uitgevoerd (afb.T110.1), maar Andriessen heeft dit niet weergegeven op de ontwerpen voor dit vertrek (T110). Afhangende ornamenten bovenin een montant of ter weerszijden van een schoorsteenboezem zien we minder vaak toegepast (T81, T92, T150 en T153).

Het lijstwerk direct rond de behangsels was doorgaans eenvoudig, soms werd er iets meer aandacht aan besteed in de vorm van een gesneden lijst met bladmotieven (T92), verkropte hoeken (T43a, T51, T56 en T133) of een vierkant klosje in de hoeken, al dan niet met een gesneden rozet. De laatstgenoemde omlijstingen zien we op een ontwerpserie voor La Borde (T85) en op de twee fragmenten uit wandontwerp T53. De omlijsting van het laatstgenoemde wordt bovenin bekroond door een bloemenmandje met een korte bloemslinger. In de zijkamer van Singel 138 hebben de vakken van de betimmering ook een omlijsting met vierkantjes in de hoeken, maar op de ontwerpen zijn deze niet aangegeven (T154). De meest

bijzondere omlijsting is te vinden rond de behangsels uit Nieuwestad 150 te Leeuwarden, deze bestaat uit een gesneden paillettenrand en in de hoeken een vierkant veld met rozet (D38).

Over het algemeen wordt er wat betreft decoratie en profilering het meeste accent gelegd op schoorstenen en deuren. In een enkel geval is de decoratie rond de dubbele deur hetzelfde als die bij de schoorsteen, zoals bij de ontwerpen voor de zaal van Kasteel Drakestein (T43) en die voor Brouwersgracht 41 (T131). Afgaande op de huidige situatie van de zaal in Drakestein was het uiteindelijke resultaat veel eenvoudiger (afb.D14.2). Opvallend is dat de latei van de grijze mantel een overeenkomstige ornamentatie heeft als die van Nieuwe Doelenstraat 22 (afb.D12.3) en Oudezijds Voorburgwal 316 (afb.D22.2).

Deurposten worden soms bekroond door een fries met repeterend ornament (D12.4, T99, T109 en T136). In enkele gevallen zijn de deuren versierd met ornamenten (T43, T131 en T136). In de twee ontwerpen voor Duijm (T99) en voor Jamin (T150) zijn glasdeuren gepland. De deuren in het laatstgenoemde ontwerp zijn tevens voorzien van een gesneden guirlande. Een vergelijkbare *porte-brisée* is tegenwoordig nog aanwezig in Herengracht 512, waar deze in 1923 is ingebracht vanuit het door L.F. Druck gebouwde huis Crevenna, Nieuwezijds Voorburgwal 212.⁸ Op sommige ontwerpen zijn de schoorsteenmantels zeer rijk gedecoreerd. De bewaard gebleven schoorsteenmantel uit Nieuwe Doelenstraat 22 (1776) en die in Oudezijds Voorburgwal 316 (1786) zijn daarentegen zeer sober. Deze blauwgrijze mantels zijn slechts gedecoreerd met een guirlande en enkele rozetten. Aan de ontwerpen uit de jaren tachtig is echter af te lezen dat in die tijd de neiging bestond om de mantels wat rijker te decoreren, zoals met acanthusbladeren, rozetten, pailletten en golfslagband. Hoewel uit de jaren negentig van de achttiende eeuw weinig wandontwerpen voorhanden zijn met goede voorbeelden van schoorsteenmantels, bestaat de indruk dat hun vormgeving volgens de ontwikkeling in de mode wat strakker wordt. Het gaat dan meer om de kleur en de profilering van het marmer. Bijzonder is bijvoorbeeld het paars met witte marmer van de schoorsteen op het ontwerp voor Brouwersgracht 41 (T131c). Aanvankelijk besteedde men bij de boezem nog veel aandacht aan de spiegelomlijsting die al dan niet overging in de omlijsting van het erboven geplaatste schilderstuk of het gesneden reliëf (T23, T39 en T43). In de jaren negentig neemt echter ook hier de decoratie af.

Te zien aan de bewaard gebleven betimmeringen in Keizersgracht 741 en Singel 138 blijkt de weergave van de betimmering op de ontwerpen niet altijd even accuraat te zijn geweest. Zoals eerder uitgelegd, is de uitbeelding van details op de betimmering zeer wisselend. Dit was afhankelijk van de fase in het ontwerpproces. Er zijn drie ontwerpseries uit de eerste helft van de jaren tachtig waarin de wanden wel gedetailleerd zijn uitgewerkt. Zo is in het 1784 gedateerde ontwerp voor Baron van Eck (T100a) de schoorsteenboezem zeer rijk gedecoreerd met een door voluten en een maskaron bekroonde spiegel gecombineerd met bloemslingers. Het fries hierboven heeft een omlijsting met verkropte hoeken binnen een rechthoekig kader dat bekroond wordt door een laurierkrans en bladslinger. De verdiepte velden van de schoorsteenmantel zijn gedecoreerd met beeldhouwde ornamenten. Curieus zijn de ter weerszijden van de spiegel weergegeven bloempotten. Op de ontwerpen voor Duijm (T99), omstreeks 1783, is de decoratie van de boezem zo mogelijk nog fantasierijker. De boogvormige spiegel wordt omgeven door een lijst, voorzien van - naar het zich laat aanzien - maïskolven, die bovenin kruislings overgaan in het kader van een onyx met Bacchuskop. De rijke bloemslinger, die onder de onyx is gedrapeerd, loopt ten dele over het spiegelglas heen. Een dergelijke decoratie kunnen we zien als naweeën van het rococo. In de zijwanden zijn glasdeuren getekend. Die met erboven een onyx heeft de rijkste ornamentatie. Het deurpaneel is voorzien van een festoen, de deur is afgedekt door een geprononceerd fries en de onyx wordt omgeven door een bloemslinger. De andere deur is strakker; de glasruiten lopen tot de vloer en boven de deur is een traditionele grisaille toegepast.

Zeer bijzonder is de ontwerpserie die in het midden van de jaren tachtig naar alle waarschijnlijkheid gemaakt is voor de zaal bij Luden, in Keizersgracht 105 (T104). De betimmering is voorzien van een pilastergeleding die een zwaar hoofdgestel ondersteunt. De zijwanden zijn voorzien van lege panelen die doorlopen tot aan een hoge plint. Zij flankeren respectievelijk een schoorsteen en een pendant. Deze pendant bestaat uit een grisaille met toognis met daarin een vrouwenfiguur die een vrijheidshoed omhoog houdt. Tegen het iets naar voren springend basement onder de grisaille bevindt zich een fries. De klok boven de toognis wordt vastgehouden door twee zwevende putti. De achterwand heeft in het midden een deur, die zeer rijk gedecoreerd is met vergulde ornamenten. Deze wordt geflankeerd door relatief smalle vakken met arcadische landschappen met twee mogelijkheden: het linker landschap heeft bovenin een draperie, terwijl het rechter, met de *trompe l'oeil* vernsternis en balustrade, een nog sterker illusionistisch karakter heeft. Tussen de landschappen en de deur en in de rechter hoek zijn dubbele pilasters toegepast met daartussen een rijk gebeeldhouwde of geschilderde festoen. In de montant uiterst links is een trofee uitgebeeld. Het hoofdgestel is ter hoogte van de schoorsteen, het tussenstuk en de pilasters opgevuld met een arabeskenrand. Indien de ontwerpen in hetzelfde jaar als de ontwerpen voor de eetkamer van het huis tot stand zijn gekomen dateren ze van 1785. Als men bedenkt dat een dergelijke pilastergeleding met zwaar hoofdgestel pas in de jaren negentig werd toegepast, dan is het ontwerp voor die tijd zeer vooruitstrevend. Het heeft bijvoorbeeld veel verwantschap met de uit Keizersgracht 189 afkomstige betimmering die lange tijd in het Stedelijk Museum was opgesteld. Dit interieur dat wordt toegeschreven aan Abraham van der Hart, dateert van 1802(!).⁹ Op oude interieurfoto's van het in de jaren veertig van de twintigste eeuw geheel herbouwde Keizersgracht 105 is te zien dat de zaal inderdaad voorzien was van een dergelijke pilasterbetimmering.

Het is opvallend dat deze ontwerpseries voor Van Eck, Duijm en Luden alle dateren uit de eerste helft van de jaren tachtig. Het geeft de indruk dat Andriessen in deze periode ook aandacht kreeg voor het ontwerp van de betimmering. Mogelijk is dit een voortvloeisel van zijn interesse in architectuur, die in het bijzonder in het ontwerp voor Keizersgracht 105 tot uitdrukking komt. Indien het ontwerp niet getekend is naar de reeds bestaande situatie maar werkelijk naar Andriessens eigen inventie tot stand is gekomen, dan was hij wat betreft de ontwikkelingen in interieurdecoratie zeer bij de tijd, zo niet zijn tijd vooruit. Daar de overige ontwerpen veel minder aandacht voor de betimmering vertonen, betreft het vermoedelijk een tijdelijke belangstelling of uiting hiervan. Wanneer we de wandontwerpen over de gehele periode bekijken valt op dat in de jaren tachtig de aandacht voor de ornamentatie op zijn hoogtepunt was en dat dit in de jaren negentig weer afnam. Over het geheel wijken Andriessens wandontwerpen niet af van de heersende modes.¹⁰

7) Kleurgebruik bij de betimmeringen

In de ontwerpen van Andriessen worden betimmeringen met verschillende kleuren aangegeven. In hoeverre dit op realiteit gebaseerd is, kunnen we toetsen aan twee bewaard gebleven interieurs: de in het Amsterdams Historisch bewaard gebleven mahoniehouten betimmering uit Keizersgracht 187 (afb.T79.1 en T79.2) en de reeds eerder besproken ongeverfde eikenhouten betimmering in Herengracht 524 (afb.D6.3 en D6.4) Andriessen heeft in beide ontwerpversies voor de zaal van Keizersgracht 187 de betimmering in een donkerbruine kleur aangegeven, overeenkomstig de kleurstelling van deze omstreeks 1745 aangebrachte massief houten betimmering. Zoals gezegd zijn de bruine kaders rond de landschappen in de ontwerpen voor Herengracht 524 eveneens overeenkomstig de kleurstelling van de huidige zaal. Op basis van deze twee voorbeelden mag verondersteld worden dat ook de kleurstelling die op andere

ontwerpen is aangegeven een geplande situatie weergeeft of de kleur van een reeds in het interieur aanwezige betimmering. Deze wandontwerpen kunnen dan ook een ondersteuning bieden bij de bestudering van het kleurgebruik in het interieur van de laatste twee decennia van de achttiende eeuw. Ik wil dit ook daarom onder de aandacht brengen, omdat kleuronderzoek bij in situ bewaard gebleven beschilderde kamers heeft aangetoond dat de kleur van het houtwerk zeer bewust werd afgestemd op de tinten in de schilderijen. Dit is onder meer gebleken bij de zaal in het Van Brienen-huis in Amsterdam (Herengracht 284) waar de wanden bespannen zijn met landschapsbehangsels van Dirck Dalens. Nu de oorspronkelijke rood-bruine mahoniehouten imitatie is teruggebracht en de lijstjes direct rond de vakken weer verguld zijn, komen de schilderijen letterlijk en figuurlijk veel beter uit de verf. Het illusionistisch effect van de schilderijen komt hierdoor ook beter tot zijn recht.¹¹ Kleuronderzoek bij een betimmering van een kamer met beschilderde behangsels van Gerardus Wieringa in een pand aan de Groningse Marktstraat bracht een zacht oud-roze kleur aan het licht. Deze was zowel in overeenstemming met de kleur van de wolkenpartijen als fraai contrasterend met de blauwe luchten van de schilderijen.¹²

Massiefhouten of gehoute betimmeringen, die al vanaf de zeventiende eeuw in gebruik waren, ondergingen na het midden van de achttiende eeuw weer een opleving.¹³ Te zien aan Andriessens ontwerpen blijft dit nog tot in de zeventiger jaren van die eeuw een gewilde kleurstelling. De ongeverfde eikenhouten betimmering uit 1771 in Herengracht 524 is hiervan een goed voorbeeld. In het merendeel van de vroege wandontwerpen en fragmenten daarvan zien we bruine kleurstellingen toegepast (bijv. T1, T3, T14, T39). Hoewel in het interieur het kleurgebruik vanaf omstreeks 1775 lichter wordt, raakt het bruin nog niet geheel uit de mode. De betimmering uit een serie van twee wandontwerpen uit de jaren tachtig (T54), vertoont bijvoorbeeld nog een bruine kleurstelling, hetgeen ook het geval is bij één van de rond 1781 te dateren wandontwerpen voor La Borde (T87). Ook zijn diverse tinten bruin toegepast in de omstreeks 1787 te dateren wandontwerpen voor Heyman (T112) en niet te vergeten in de ontwerpserie voor de zaal in Keizersgracht 105 (T104). Met het lichter worden van de kleurstellingen begint ook het bruin in de loop van de jaren tachtig te veranderen. Dit ziet men bijvoorbeeld bij de ontwerpen voor de zijkamer bij Schröder (T47), bij een ontwerpserie voor een onbekende opdrachtgever (T56) en bij de ontwerpen voor de eetkamer in het huis van Luden (T103). Daarna begint de toepassing van bruintinten geleidelijk af te nemen, de ontwerpserie voor Lodewijks (T155) van omstreeks 1796 is het laatste voorbeeld.

Het lichte kleurgebruik zien we voor het eerst toegepast in de rond 1774 te dateren ontwerpen voor Herengracht 572 (T23), de betimmering is daar gepland in een beige kleur. Beige tot crème-kleurige tinten worden overigens niet veel toegepast, deze zien we alleen in het ontwerp voor Saportas van rond 1776 (T24) en in een ontwerpserie, die tussen 1779 en 1786 is te dateren (T42). De hieraan verwante grijstinten waren veel populairder. Bij de ontwerpen voor De Jongh van omstreeks 1778 (T38) en een set voor een onbekende opdrachtgever uit de jaren tachtig, is een donkergrijze kleur toegepast (T57). Hier moet wel bij gezegd worden dat het in beide gevallen zeer schematische ontwerpen betreft, het is niet zeker of dit kleurgebruik op realiteit is gestoeld. Daarentegen kunnen we een tweetal ontwerpseries met grijstinten met zekerheid in de jaren tachtig dateren: een ontwerpserie voor een achterzaal T52 en de ontwerpen voor de zijkamer bij Noordziek (T107). Met vijf voorbeelden uit de jaren negentig (T133, T136, T143, T154, T156) lijken de grijstinten vanaf 1790 meer in de mode te zijn geweest.

Het merendeel van de ontwerpseries heeft een kleurstelling van oudroze tot lila en paars. De eerstgenoemde tint is, weliswaar in verschillende gradaties, veruit in de meerderheid. Het vroegst te dateren voorbeeld met deze kleurstelling betreft de betimmering afkomstig uit Nieuwe Doelenstraat 22 (D12) die dateert van omstreeks 1776. Toen dit interieur in 1898 in het

Stedelijk Museum werd ingebracht, leidden loslatende verfschilders tot deze kleurenreconstructie. Rond 1778 werd op de wandontwerpen voor Alberti een lichtpaarse kleur toegepast (T36). Een enkele keer zien we lila tot diep paars, zoals in de omkadering bij één van de twee ontwerpen voor Hoeufft (T40) van omstreeks 1779, bij een ontwerpserie van rond 1789 (T113) en bij het ontwerp voor Boon (T153) uit de jaren negentig van de achttiende eeuw. Een enkele keer ook wordt een aubergine-kleur gebruikt zoals in 1785 bij de ontwerpen voor Matthijs van Son (T105) en bij de betimmering van de behangsels die afkomstig is uit Nieuwestad 150 te Leeuwarden (D38). Deze kleur kwam aan het licht toen de betimmering in 1995 werd opgesteld in de voormalige Kanselarij te Leeuwarden, tegenwoordig onderdeel van het Fries Museum.

In een groot aantal wandontwerpen is het lijstwerk rond de vakken van de schilderijen in geel aangegeven. Aangezien bij kleuronderzoek op dit soort lijsten nog nooit het gebruik van geel is aangetroffen, moet het een aanduiding voor verguldsel zijn. Een enkele keer is het lijstwerk wit gekleurd, zoals op de ontwerpen T98, T136 en T155. Dat deze kleur wel met de realiteit overeenkomst bewijst het kleuronderzoek bij de eerder genoemde betimmering uit Nieuwestad 150 te Leeuwarden. Het lijstwerk rond deze behangsels, bestaande uit een paillettenrand en vierkante rozetten in hoeken, bleken wit geschilderd te zijn (D38). In één van de wandontwerpen voor Jamin (T152) zien we bij uitzondering groene lijsten rond de schilderijen weergegeven. Roze werd voor sierlijsten eveneens weinig gebruikt. Deze kleur treffen we alleen aan rond de vakken van de grijze betimmering voor Van Iddekinge (T133) en rond een serie ontwerpen voor behangsels met historievoorstellingen (T119).

Het kleurenpalet van de betimmering is diverser wanneer de behangsels geen landschappelijke voorstellingen verbeelden. Bij de behangsels met ornamenten die Andriessen rond 1780 ontwierp voor de slaapkamer op kasteel Drakestein is gebruik gemaakt van groene kaders en vakken met een roze ondergrond (T44). Het groen is rond het midden van de achttiende eeuw ongeveer twee decennia in de mode geweest. Het is echter moeilijk te zeggen of het rond 1780 al weer ouderwets was. In één van de twee ontwerpen voor een eetkamer, bestaande uit een plattegrond met wanden in opstand, worden verschillende opties gegeven (T49). De gestileerde pilasters evenals het stijl- en regelwerk van de deuren zijn in bruin aangegeven. De panelen van de deuren zijn in roze gekleurd. In de lange zijwand zien we aan de linkerzijde van de commode in het midden lichtblauwe kaders met roze vakken terwijl aan de rechterzijde deze kleurstelling is omgedraaid. Het blauw van de vakken is hier gemarmerd. Lichtblauwe tinten zien we vaker toegepast bij behangsels met ornamenten. In het ontwerp voor de zijkamer bij Van Hasselt, dat een crème-kleur als basis heeft, zien we bijvoorbeeld blauwe kaders en roze lijstwerk (T94). De trofeeën ter weerszijden van de *porte-brisée* in de zijkamer van Van Ansen (T97) zijn eveneens tegen een lichtblauw fond geplaatst. Een blauwe ondergrond vinden we ook in het gedeelte van een wandontwerp met geschilderde reliëf-imitaties (T117), daarentegen zijn de brede kaders in lichtgeel weergegeven en is het lijstwerk roze gekleurd. In het ontwerp waarvan het behangsel een kleine toognis met sculptuur verbeeldt, heeft het middenvak eveneens een gele kleur omgeven door een roze kader, terwijl de lambrisering in lichtbruin is weergegeven (T61). Zet men de ontwerpen chronologisch op een rij dan ziet men in de jaren tachtig en negentig vooral pasteltinten toegepast.

Rond 1800 wordt het kleurenpalet contrastrijker. Dit is bijvoorbeeld te zien aan het ontwerp voor de zijkamer bij Van Halmael (T160). Hierin worden niet alleen wat betreft de voorstellingen en patronen diverse mogelijkheden gegeven, maar ook wat betreft kleurstellingen, zoals een lichtblauwe ondergrond met een zwart en roze kader, een roze ondergrond met zwarte sjabloonpatronen en in een ander vak een donkerrode draperie met gele franje. Ook wordt als optie de kleur groen weergegeven. Een groene betimmering vinden we in dezelfde periode toegepast in een wandontwerp met landschappelijke voorstellingen die aan de

bovenzijde voorzien zijn van een blauwe draperie met gele franje (T163). De kleurstelling van de ornamentele behangsels voor de eetkamer bij Ten Hoopen van omstreeks 1806 (T165) is met de lichtgele ondergrond en lichtblauwe kaders traditioneler. Over het algemeen lijkt het kleurgebruik op Andriessens ontwerpen conform de heersende smaak.

8) De inrichting van enkele vertrekken

Van acht huizen is een boedelinventaris gevonden die ons in staat stelt een indruk te krijgen hoe de vertrekken ten tijde van Andriessens opdrachtgevers waren ingericht. In twee van deze huizen heeft Andriessen meerdere kamers gedecoreerd, waardoor we van elf vertrekken een beeld van de inrichting kunnen vormen. In vijf gevallen betreft het zijkamers die gezien de sobere inrichting in gebruik waren als ontvangstkamer of als kantoor. Het gaat om zijkamers in de huizen Keizersgracht 584 (Van Hasselt, T94), Herengracht 475 (J. Gildemeester, D29), Oudezijds Voorburgwal 280 (Jamin, T150-T152) en Nieuwestad 150 te Leeuwarden (Van Glinstra, D38). In Herengracht 475 was het bewuste vertrek ingericht met slechts een tafel, zes stoelen met zittingen van paardehaar, een luster en een schots tapijt. Sierobjecten en kleingoed worden niet genoemd. Hetzelfde geldt voor de zijkamer van Nieuwezijds Voorburgwal 280. Hoewel deze kamer veel kleiner was dan die van Herengracht 475 stonden hier toch nog tien gladhouten stoelen en twee fauteuils, die bekleed waren met zwart trijp. Verder was er een speel- of tabakstafel te vinden. Aan kleine voorwerpen worden alleen een likeurkelder en een bijbel vermeld. Op de vloer lag een oosters tapijt met vermoedelijk hier overheen een "dubbeld inlandsch groen en zwart gestreept karpel" als morskleed. De acht stoelen in de zijkamer van Nieuwestad 150 te Leeuwarden waren net als bij Jamin met zwarte stof bekleed. Afgezien van een vast damtafeltje stond in dit vertrek verder alleen een ronde theetafel. De spiegel, die als "niet roerend" wordt vermeld, hing vermoedelijk boven de damtafel. Aan kleingoed bevonden zich hier alleen een pendule onder een stolp en een pijplaatje. De zijkamer van Keizersgracht 584, waarvan de wanden bekleed waren met een ornamenteel behangsel, had eveneens een sobere inrichting. Er stonden zes notenhouten stoelen en twee fauteuils alle met rood trijp gestoffeerd. Een tafel wordt niet vermeld, wel een mahoniehouten hoekkastje. Het kleingoed betrof alleen een porseleinen schoorsteenpot op een vergulde voet. De branches zoals weergegeven op het gefragmenteerde ontwerp voor de wand tegenover de schoorsteen (T94) worden ook genoemd, evenals twee schoorsteenbranches. Op de vloer lag een oosters vloerkleed met daarop een gebloemd overkleed.

De zijkamer bij Van Ansen (T97) op Herengracht 255 was daarentegen in gebruik als eetkamer, want hier wordt gesproken over een mahoniehouten "etenstafel". Hierbij behoorden zeven notenhouten stoelen en een armstoel alle met rood trijp bekleed. Het mahoniehouten buffet alsmede de vaste kast vol met serviesgoed duiden eveneens op het gebruik als eetkamer. 's Avonds werd het vertrek verlicht door twee vergulde schoorsteenbranches. In de boedelinventaris van Singel 130 (Ebeling, T14) worden de binnen- en zijkamer als één geheel gezien. In deze waarschijnlijk door een *porte-brisée* verbonden vertrekken stonden maar liefst 24 fauteuils met zittingen van groen damast, een eikenhouten tafel en zes speeltafeltjes. Dit meubilair en het feit dat beide vertrekken verlicht werden door twaalf koperen girandoles, duiden op een functie van ontvangstvertrek voor feesten en partijen. Aan kleingoed worden onder meer twee porseleinen schoorsteenpotten en zestien porseleinen beeldjes opgesomd, waarvan twee onder een glazen stolp. De pendule, eveneens onder een stolp, stond waarschijnlijk op een van de twee schoorsteenmantels. Daar beide kamers als een geheel werden gezien, waren de wanden van de zijkamer denkkelijk ook met geschilderde behangsels bekleed.

Wat betreft de zaal als belangrijkste ontvangstruimte kunnen we slechts in drie Amsterdamse huizen een indruk krijgen van hun inrichting. In die van Herengracht 386 (G. Alewijn, D11) stonden twaalf fauteuils, twaalf stoelen en een canapé. Vermoedelijk was de kleur van de stoffering van het zitmeubilair in overeenstemming met de rode zijden gordijnen. Het vertrek werd verlicht door twee glazen kroonluchters en vier vergulde branches alle voor drie kaarsen. Deze hingen vermoedelijk tegen de schoorsteenboezem en ter weerszijden van het smalle paneel in de wand hier tegenover. Aangezien in het vertrek geen tafels of kleingood worden opgesomd, werd het gebruikt voor ontvangsten. In de mahoniehouten zaal van Keizersgracht 187 waren evenmin tafels aanwezig (De Groot, T79-T80 en D16). Er stond alleen zitmeubilair; twaalf gladhouten stoelen en twee leuningstoelen, waarvan de ruggen en de zittingen bekleed waren met rood trijp. Daarnaast werden voorwerpen vermeld als een verlakte theevaas, "een beschilderde fontijn en bak", twee kastanjevazen, "een Oost-Indisch verlakt quadriëlje doos", "vier Saksische groepjes" en elf losse beeldjes in allerlei soorten en maten en eveneens van porselein, een gladhouten messenbak en een theeblad met een thee- en koffieservies en chocoladekoppen met schotels, allemaal van porselein. Waar deze op uitgesteld waren is niet duidelijk, want afgezien van tafels stonden er evenmin losse bergmeubelen. In de kwartronde zuilen in de hoeken van de achterwand bevonden zich diverse voorwerpen waaronder een groot aantal glazen. De ingebouwde kast in de achterwand was volgepropt met serviesgoed. De zaal van Herengracht 255 (Van Ansen, T98) bevatte aan zitmeubilair alleen twaalf stoelen. In dit geval van mahoniehout, waarvan de ruggen en zittingen bekleed waren met hetzelfde gele damast van de gordijnen. Verder stonden er twee verschillende penanttafels en een guéridon. Het kleingood betrof hier onder meer een porseleinen pot met voet en bijna twintig imitaties van Saksische porseleinen beeldjes. Ter verlichting werden twee schoorsteen girandoles gebruikt.

In Keizersgracht 584 weten we afgezien van de zijkamer ook hoe de eetkamer en het kabinetje waren ingericht. De wanden van het kabinetje zijn nog steeds bekleed met een ornamenteel behangsel (D18). Hier bevond zich de door Jacob de Wit beschilderde kunstkast die door Andriessen op het ontwerp is weergegeven (T93). Op deze kast stonden twee blauwe porseleinen spoelkommen en twee gebronsde beeldjes. Hoewel dergelijke kasten doorgaans gebruikt werden voor het bergen van tekeningen en prenten, bevonden zich in 1812 hierin slechts enkele voorwerpen. Uit de nalatenschap van Arent van Hasselt is overigens niets gebleken van een tekeningen- en/of prentencollectie. Ondanks deze volumineuze kast stond er in het kleine vertrek ook nog een ingelegde secretaire van citroenhout. Het feit dat er twaalf stoven en twee lessenaars aanwezig waren, geeft de indruk dat de bewuste ruimte op dat moment als opslag gebruikt werd. Volgens een aantekening op een perspectiefconstructie was de eetkamer van Keizersgracht 584 eveneens voorzien van behangsels (T95). Naar het lijkt betroffen deze in tegenstelling tot de andere twee vertrekken wel landschapsbehangsels. Het vertrek was volgepakt met meubels. Naast een mahoniehouten eettafel met insteekbladen en twaalf gladhouten stoelen en twee fauteuils die alle met rood trijp bekleed waren, stonden in het vertrek een rozenhouten commode met blauw marmeren blad, een penanttafel van dezelfde materialen, een veldtafel, een speeltafeltje en een stommeknecht, alle drie van mahoniehout. Er wordt ook een gladhouten bureau vermeld. Voor de verlichting hingen tegen de wanden vier branches.

Afgezien van de grote kunstkast en de secretaire in het kabinetje van Keizersgracht 584 stonden in al deze vertrekken geen hoge meubels en hingen er uitsluitend wandluchters tegen de wand, dit geldt ook vertrekken met ornamentele behangsels. Vertrekken op de bel-etage waren zelden ingericht met kasten die boven de lambrisering uitkwamen, in eetkamers stond hooguit een laag buffet of een commode. In het bovengenoemde kabinetje was de plaats van de kunstkast duidelijk gepland; hier is de geschilderde decoratie weggelaten. Wat betreft stoffering

werd rode trijp of zijde het meest gebruikt. In de zijkamers van Herengracht 475, Nieuwezijds Voorburgwal 280 en Nieuwestad 150 te Leeuwarden waren de stoelen voorzien van een zwarte bekleding. Daar de inrichting van deze drie vertrekken vanaf de jaren negentig te dateren is, kwam dit soort stoffering in die tijd in de mode. Een gele stoffering die in het laatste kwart van de achttiende eeuw zeer exclusief was, wordt alleen genoemd in de zaal bij Van Ansen op Herengracht 255. Een groene stoffering treffen we uitsluitend aan in de suite in het voorhuis van Singel 130. Deze kleur zal zich uitstekend gevoegd hebben met de lichtbruine kleur van de betimmering. Uit dit klein aantal inventarissen zou men de voorzichtige conclusie kunnen trekken dat zijkamers doorgaans sober zijn ingericht, omdat deze vooral als spreekkamer werden gebruikt, en dat de inrichting van de zalen meestal bestond uit kostbaar zitmeubilair en soms speeltafels. Dat een zij- en binnenkamer, zoals in Singel 138, voor feestelijke ontvangsten werden gebruikt lijkt een uitzondering.

9) Ruimtelijke werking van Andriessens landschapsbehangsels

"... want anders doende, zou het maar een schildery vertoonen"¹⁴

In hoofdstuk twee zijn de regels besproken die Gerard de Lairese voorschreef ten aanzien van het beschilderen van zalen en kamers, in het bijzonder met landschappen. Het maakt in principe niet uit wat voor soort landschappen men schildert, als men ze maar zo uitvoert dat ze als een eenheid en als zo vanzelfsprekend mogelijk in de ruimte worden ervaren. Hiertoe is het van belang dat men de bouwkundige structuur van het vertrek niet ontkent maar accentueert. De lichtval en de schaduwpartijen in de schilderijen moeten worden afgestemd op de natuurlijke lichtval; het daglicht dat via de ramen naar binnen komt. Zonder aandacht voor deze aspecten zouden de zaalstukken, slechts "gewone" schilderijen lijken. Onder dit motto wordt hierna tot slot de ruimtelijke werking van enkele van Andriessens *in situ* bewaard gebleven kamerbehangsels met landschappelijke gezichten onder de loep genomen, om de kwaliteit ervan te beoordelen ten opzichte van een paar tijdgenoten en voorgangers.

Er zijn echter meer kenmerken dan de bovengenoemde, waardoor de landschapsbehangsels zich onderscheiden van "gewone" schilderijen. Het is veelzeggend dat Lairese in zijn *Groot Schilderboek* juist het beschilderen van vertrekken bespreekt in het cluster hoofdstukken (zesde boek) over het schilderen van landschappen.¹⁵ Blijkbaar associeerde men rond 1700 het beschilderen van vertrekken vooral met landschapschilderingen. Afgezien van het feit dat dit de populariteit van beschilderde kamers met landschappen nog eens onderstreept, geeft het ook aan dat Lairese het aanbrenge van landschappen een moeilijk aspect vond van het beschilderen van kamers. In het bewuste hoofdstuk vindt men vooral praktische adviezen aangaande de toepassing van landschapsbehangsels, bijvoorbeeld hoe men de wand moest indelen en dat het ter bescherming van de schilderijen raadzaam was om ze boven een lambrisering te plaatsen. Verder vindt men op tal van andere plaatsen in het boek opmerkingen over het schilderen van zaalstukken met landschappen. Het is niet de bedoeling alle regels en adviezen van Lairese hier de revue te laten passeren, maar wel om de specifieke kenmerken van de landschapsbehangsels te bespreken met als doel tot een beter inzicht te komen in hun ruimtelijke werking.

We kunnen constateren dat een relatief lage horizon één van de belangrijkste kenmerken is van de landschapsbehangsels. Hiervoor werd meestal de ooghoogte van een staande beschouwer genomen. Een horizon hoger dan ooghoogte geeft de beschouwer het idee dat de voorstelling over hem heen valt, terwijl een te lage horizon overkomt alsof men veel te hoog staat en daardoor het gevoel krijgt in de voorstelling te vallen. Een horizon op ooghoogte

geeft het rustigste beeld. De horizon is tevens één van de basishulpmiddelen om alle landschappen van een ensemble tot een samenhang te brengen. In de achttiende eeuw was de gemiddelde lengte van de mens aanzienlijk korter dan tegenwoordig. De op ooghoogte bepaalde horizon was daarom meestal rond 150 centimeter. Vanwege het gebruik van een lambrisering die doorgaans gecombineerd werd met een omlijsting rond de schilderijen, begint de voorstelling pas op een hoogte van ongeveer één meter. Indien men in deze schilderijen, die op z'n minst twee meter hoog zijn, een vlak landschap uitbeeldt zonder noemenswaardige compositie-elementen, dan zou het merendeel van de voorstelling uit luchten bestaan. Dit is te ondervangen door een boom of een gebouw op de voorgrond, langs de rand van de voorstelling te plaatsen. Deze op de voorgrond geplaatste beeldelementen vervullen niet alleen een rol in de compositie, maar zijn als eerste coulisse een middel om diepte in het landschap te suggereren. Ten behoeve van dieptewerking werden meerdere coulissen op verschillende plans in de compositie geplaatst. Men gebruikte hiervoor bomen, struweel, heuvels, bergen en architectuurelementen. De dieptewerking wordt versterkt door wegen en rivieren licht diagonaal, zigzaggend of slingerend in de richting van de horizon te laten lopen of achter een coulisse te laten verdwijnen. Dit lijnenspel kan worden geaccentueerd door contrasten tussen hel verlichte delen en schaduwpartijen.

Ten behoeve van de suggestie van diepte worden de menselijke figuren naar de achtergrond steeds kleiner. Dit lijkt heel vanzelfsprekend, maar het is niet eenvoudig om de figuren in alle landschappen in de diepte in de juiste verhoudingen tot elkaar weer te geven. Wanneer er veel gebouwen in de landschappen worden verbeeld, kunnen de orthogonalen naar het verdwijnpunt een leidraad vormen. Als de gebouwen ontbreken of een marginale rol spelen, dan heeft men minder houvast bij het uitbeelden van de maat van de menselijke figuren. Bij het schilderen van landschapsbehangsels is, meer nog dan bij ezelstukken met landschappen, een goede kennis van de regels van het perspectief van belang, zeker wanneer architectuurelementen niet of nauwelijks aanwezig zijn. Theoretici als Van Mander en Samuel van Hoogstraten benadrukten het nut van de kennis van het perspectief voor het landschap-schilderen. Dit komt bijvoorbeeld tot uitdrukking in de hulplijnen die Simon de Vlieger en Willem van de Velde de Jonge gebruikten bij het uitbeelden van hun landschappen en marines.¹⁶

Voor de dieptewerking in de kamerbehangsels dient men dus het lineaire perspectief te beheersen. Het is van belang dat de architectuur zich in diepte voegt naar een of twee verdwijnpunten. In het laatste geval is sprake van het overhoekse perspectief. In de landschapsbehangsels van Andriessen komt dit weinig voor. Een enkele keer zien we dit bij de kleine of minder in het zicht springende architectuurelementen (D8e, D13b, D13e, T35b, T37) en soms bij een iets prominenter aanwezig element (D14a, D27a, D28e, T63). Mede omdat deze elementen een bescheiden rol zijn toebedeeld, vallen die verdwijnpunten nooit zo in het oog. Ensembles waar de landschappen elk hun eigen verdwijnpunt(en) hebben komen het minst voor. Dit zien we bijvoorbeeld wel bij de arcadische landschappen in Huis te Manpad (D4). Het hier gehanteerde verdwijnpunt wordt geaccentueerd door het perspectief van de *trompe-l'oeil* vensternissen. Dit element heeft Andriessen rond 1781 ook toegepast bij de tweede serie ontwerpen voor Jan de Groot (T80). Steeds vaker zien we echter dat Andriessen de landschappen in een wand als één geheel opvat en deze landschappen dus een gezamenlijk verdwijnpunt geeft. Het duidelijkst is dit bij wandontwerpen waar die eenheid gesuggereerd wordt door een gezamenlijke *trompe-l'oeil* vensternis (T14, T39, T43a, 164), maar Andriessen maakte hier niet zoveel gebruik van. Bij een gezamenlijk verdwijnpunt hoeven de behangsels niet direct naast elkaar te liggen, regelmatig zien we dat het verdwijnpunt van twee behangsels ter weerszijden van een schoorsteen of *porte-brisée* juist achter deze elementen valt (T19, T43a, T43d, T51c, T92, T110d). Als we hier de wandvullende landschappen, al dan niet onderbroken

door omlijstingen, meerekenen dan blijkt dat per wand een verdwijnpunt in het midden van de horizon het meest favoriet is (T14, T15, T33, T85a, T86, T87, T143 en T157a). Een verdwijnpunt dat duidelijk waarneembaar buiten het midden is geplaatst, komt minder vaak voor. We zien dit laatste vooral bij ensembles waar in een andere wand gebruik is gemaakt van een verdwijnpunt in het centrum van de wand, zoals ontwerpserie T51 en bij de ontwerpen voor Wesseling (T110). De schoorsteenwand heeft in beide vertrekken een verdwijnpunt in het midden, terwijl die van de tegenoverliggende wand met drie behangselvakken er een heeft ver buiten het midden. Of dit een speciaal effect heeft op de ruimtelijke werking wordt verderop toegelicht.

Dat men met dat perspectief kan manipuleren, is duidelijk geworden door de hulplijnen die Andriessen gebruikte om de figuren en andere elementen in een zodanige verhouding tot elkaar weer te geven dat de beschouwer het gevoel heeft op het landschap neer te kijken (zie hoofdstuk 3, § 10). De beschouwer staat echter niet alleen op een hoger niveau; de figuren worden in zodanige proporties weergegeven dat er een grote afstand wordt gesuggereerd. Door dit manipuleren met het perspectief lijkt het landschap veel weidser en kan op deze wijze veel meer tussen de onderrand van de voorstelling en de horizon verbeeld worden dan dat men in werkelijkheid zou hebben kunnen zien. Op deze wijze geeft Andriessen zijn landschapsbehangels een enorme dieptewerking.

Nu deze algemene principes van het schilderen van behangsel met landschappelijke voorstellingen de revue zijn gepasseerd, zal met deze kennis gewapend gekeken worden wat voor effect de landschapsbehangels van Andriessen op de ruimtelijke beleving hebben en wordt waar mogelijk een vergelijking gemaakt met een voorganger of een tijdgenoot. Tijdens het bestuderen van de ruimtelijke werking van de *in situ* bewaard gebleven behangsel viel op dat er een relatie bestaat tussen de zichtassen in de landschappen en het standpunt waar men zich in de ruimte bevindt. Het was duidelijk niet de bedoeling dat men op één punt bleef staan, maar dat men zich door de ruimte bewoog. Door de zuigende werking van de composities wordt men geprikkeld zich te verplaatsen. Voor dit effect is het belangrijk waar men het vertrek binnenkomt. Het maakt een groot verschil of men de ruimte in het midden van de wand, dus in de middenas, betreedt of vanuit een hoek. Zoals in § 4 van dit hoofdstuk is beschreven, komt een ingang in het midden van de wand in Nederland, en zeker bij de interieurs waar Andriessen gewerkt heeft, weinig voor.

Van Andriessens *in situ* bewaard gebleven kamers met landschappen is die van Huis te Manpad de enige waar men het vertrek in het midden van de wand binnenkomt. Het betreft de achterwand tegenover de raamwand. De tegenover elkaar liggende landschappen dicht bij het raam zijn voorzien van imposante architectuurelementen (D4a en D4h). Deze bevinden zich niet aan de raamzijde van de voorstellingen, maar aan de andere kant. Bij binnenkomst heeft men vanuit de ingang het gevoel langs deze architectuurelementen in de diepte te kijken. Ondanks het feit dat het perspectief vanuit dit standpunt vertekent, lijkt het of men vanuit het midden van de achterwand - er schuin voor staande - zeer ver in deze landschappen kan kijken. Bij een positie recht voor de bewuste behangsel is het perspectief correct, de dieptewerking wordt echter minder, of beter gezegd anders ervaren dan bij binnenkomst. Men wordt als het ware richting de raamwand gezogen. Met twee van die "zuigende" landschappen, die relatief ver van elkaar verwijderd zijn, is het echter lastig te kiezen welke richting men moet uitgaan. Hierdoor blijft men in de middenas van het vertrek. Staat men eenmaal in de buurt van de raamwand en draait men zich om, dan volgt een goed zicht op de vier landschappen in het achterste gedeelte van het vertrek (afb.D4.2 en D4.3); twee ter weerszijden van de deur en twee in de aangrenzende zijwanden. De laatstgenoemde landschappen bevinden zich nu in dezelfde positie tot de beschouwers als de doeken bij het raam wanneer men binnenkomt. Ook in deze twee landschappen kijkt men langs de coulissen de diepte in, en ook nu is de ervaring van het

vergezicht sterker dan wanneer men er recht voor staat. De landschappen in de achterwand zijn allerm minst gesloten, toch zijn hier minder doorkijkjes (D6d en D6f). De beweging en ervaring van de ruimtelijke werking van de behangsels in huis te Manpad vindt dus voor het grootste deel plaats op de lijn van de middenas.

In Korte Vijverberg 3 te Den Haag, waar zich een serie behangsels bevindt van Dirck Dalens III uit 1725, is min of meer hetzelfde effect waar te nemen als in Huis te Manpad. Het vertrek heeft twee monumentale ingangen, bestaande uit dubbele deuren die zich in het midden van de wand bevinden (afb.320). Eén in de lange zijwand vanuit de gang en de andere in de korte achterwand die de verbinding vormt met een aangrenzend vertrek. De grote landschappen in de lange zijwanden hebben alle hun eigen perspectief (afb.213, 214, 323 en 324). Bij de smalle doeken in de achterwand ter weerszijden van de *porte-brisée* wordt de suggestie van één compositie gewekt (afb.321 en 322). Ook in dit vertrek worden door middel van de opbouw van de compositie en de plaatsing van de coulissen in de behangsels diagonale zichtassen gecreëerd, die het beste ervaren worden wanneer men in het centrum van het vertrek staat of wanneer men zich in de lengteas van het vertrek beweegt. Wat betreft doorkijkjes en plaatsing van de coulissen zijn de landschappen min of meer per wand aan elkaar gespiegeld. Men wordt evenals in Huis te Manpad niet in een specifieke hoek van het vertrek getrokken. Het zal blijken dat dit bij vertrekken waar men in een hoek binnenkomt geheel anders werkt.

In de zijkamer van Herengracht 475 waar Isaac de Moucheron in het begin van de jaren dertig een serie behangsels heeft aangebracht is per wand uitgegaan van één compositie. De wanden bestaan uit twee landschapsbehangsels die in het midden onderbroken worden door een schoorsteen of een tussenstuk (afb.201-203 en 325a). De wanden hebben een symmetrische compositie die vooral geaccentueerd wordt door de links en rechts in het beeld geplaatste architectuurelementen in de vorm van paviljoenachtige bouwwerken. Het verdwijnpunt, dat precies in het midden van de wanden ligt en dus achter de tussenliggende wandelementen valt, benadrukt de symmetrie. Voor de juiste indruk van de wanden moet men in het midden van het vertrek gaan staan; men wordt niet gestimuleerd door het vertrek te gaan lopen. Ondanks de symmetrische benadering van zowel de compositie als het verdwijnpunt komt men hier niet in midden van de wand binnen, maar in een hoek en wel door een verborgen deur in het rechter vak van de wand tegenover de schoorsteen (afb.203 en 325a). Er is dus geen rekening gehouden met de ingang. Andriessen heeft in 1792 een paar schilderijen aan dit vertrek toegevoegd waaronder in het midden van de achterwand een landschap met ronde tempel (D29c). Hij koos niet voor een symmetrische compositie. Gezien de opzet van het vijftal ontwerpen dat met dit behangsel in verband kan worden gebracht, is meteen uitgegaan van een asymmetrische benadering (T137). De compositie is zo geconstrueerd dat men bij binnenkomst meteen geconfronteerd wordt met een blik op de tempel en de scènes op de voorgrond (afb.325b). Automatisch loopt men verder het vertrek in, maar dan heeft het landschap door het tegenlicht van de ramen niet veel effect doordat het licht wordt weerkaatst. Hierdoor krijgt men de neiging ter zijde van de compositie te gaan staan. Gaat men in de hoek rechts van de schoorsteen staan, dan wordt de suggestie gewekt dat men langs de coulissen de diepte inkijkt. Door de combinatie van de plaats van het landschap en de opzet van de compositie wordt men als het ware gedwongen heen en weer te lopen.

Dirck Dalens III heeft in de landschappen van de zaal in het Huis van Brien en in Amsterdam (Herengracht 284) gebruik gemaakt van twee soorten verdwijnpunten en derhalve van twee verschillende soorten composities (afb.326-328). Door de schuin geplaatste vakken in de hoeken, die een gemarmerde toognis met bloemenvaas verbeelden, heeft men de indruk in een paviljoen te staan waar aan alle kanten uitgekeken wordt op de natuur. Aan drie zijden op een geïdealiseerd geschilderd landschap en aan de raamzijde op de tuin. Ook het plafond is opengebrouwen door middel van een godenhemel. Men komt het vertrek binnen in de rechter

hoek van de achterwand (afb.327). Het betreft een verborgen deur, zodat men na het sluiten van de deur de buitenwereld achter zich laat en volledig wordt opgenomen in een geïdealiseerde fantasiewereld. Bij binnenkomst bevindt de bezoeker zich op ongeveer driekwart afstand van de schoorsteenwand (afb.326). Net als bij de landschappen van De Moucheron in Herengracht 475 zijn de twee landschappen ter weerszijden van de schoorsteen als één geheel opgevat en zijn ze voorzien van een symmetrische compositie met een centraal verdwijnpunt dat zich in het midden achter de schoorsteen bevindt. Het landschap suggereert achter de schoorsteen door te lopen, wat versterkt wordt door het gegeven dat de vergulde lijsten langs de schoorsteen zijn weggelaten. Men ervaart dit beter dan in Herengracht 475, omdat meer afstand tot de wand kan worden genomen. Bij binnenkomst is de schoorsteenwand in één keer te overzien. Hoewel men door de symmetrische compositie gedwongen wordt er recht voor te gaan staan, wordt men niet in het landschap gezogen. Dit gebeurt wel wanneer men, nog steeds op driekwart afstand van de schoorsteenwand staande, naar rechts kijkt in het landschap van de achterwand. Men wordt hier als het ware wel in de diepte gezogen, hetgeen versterkt wordt door de overhellende rotspartij die in dezelfde richting meewijst in het vergezicht (afb.326). Draait men bij binnenkomst direct in de richting van de wand tegenover de schoorsteen, dan kan van dit landschap weinig worden waargenomen, mede door het tegenlicht van de ramen. Om alle landschappen te kunnen aanschouwen wordt men gedwongen door de ruimte te bewegen. Voor het overzicht van de achterwand en de wand tegenover de schoorsteen tezamen, moet men in de hoek links van de schoorsteen gaan staan (afb.328). Wat betreft het iets ter linkerzijde van het midden geplaatste verdwijnpunt van het landschap in de achterwand, staat men er nu min of meer correct voor. Toch is de zuigende werking minder krachtig dan bij binnenkomst. Dit geldt ook voor het landschap tegenover de schoorsteen. De diagonale zichtas die ervaren zou moeten worden wanneer men binnenkomt, is zoals gezegd door het tegenlicht niet te zien. Net als bij de schoorsteenwand wordt de beste indruk verkregen bij een positie in het midden van het vertrek, op enige afstand van het landschap. Kortom: men komt dit vertrek in een hoek binnen en de compositie van de schoorsteenwand lijkt hier op te zijn afgestemd. Dit kan echter ook een toevalligheid zijn. Dat bij het componeren van het landschap van de achterwand rekening is gehouden met het betreden van het vertrek lijkt niet ondenkbaar, maar bij de wand tegenover de schoorsteen wordt die indruk niet gewekt. In deze zaal ligt aan de ruimtelijke werking en het manipuleren dus geen eenduidig plan ten grondslag.

Bij enkele van de door Andriessen gedecoreerde vertrekken waar men in een hoek binnenkomt, is daarentegen een aantal opvallende kenmerken waar te nemen. In Herengracht 524 bevindt de ingang zich in de rechter hoek van de achterwand (afb.D6.4). Het landschap links van de schoorsteen is in dit geval het enige dat men bij binnenkomst in zijn geheel kan zien (D6a). Er wordt dus schuin tegen het landschap aangekeken. Deze diagonale zichtas is een belangrijk gegeven. De compositie van het landschap is zo opgezet dat vanuit het standpunt bij de ingang tussen de coulissen door een enorm vergezicht wordt ervaren (afb.D6.3). Staat men recht voor dit landschap, wanneer het perspectief dus wel klopt, dan is de zuigkracht minder. Die zuigende werking wordt geaccentueerd, omdat het landschap rechts van de schoorsteen geen doorkijk in de verte biedt (D6b). Het kan niet anders dan dat men getrokken wordt richting het landschap links van de schoorsteen. Bij binnenkomst zijn in schilderijen in de wand tegenover de schoorsteen alleen wat details waar te nemen. Als men iets meer richting de lengteas van de kamer loopt, wordt er in het linker landschap (D6h) de suggestie gewekt dat men achter de bomen langs kan kijken die zich rechts in de compositie bevinden, dus ook achter de tempel langs die in het middelste vak wordt uitgebeeld (D6i). De licht-donker contrasten spelen bij dit effect een belangrijke rol. Zoals gezegd wordt de beschouwer door de combinatie van compositie, opbouw van de coulissen en licht-donker contrasten de kamer in de gezogen en wordt hij gestimuleerd zich te verplaatsen. Naar mate hij zich meer richting de

linkerzijde van de schoorsteen beweegt, wordt er ook meer waargenomen van de wand hier tegenover (afb.D6.4). Staat men in de hoek links van de schoorsteen en draait men zich om dan wordt het oog getrokken naar de eerder genoemde tempel in het middenvak. Dit wordt geaccentueerd omdat enkele figuren in het rechter landschap richting deze tempel lopen. Draait men verder dan krijgt men zicht op het behangsel in het midden van de achterwand (D6e). Dit is een betrekkelijk open landschap met een gezicht over een rivier. De blik wordt in de verte in het midden van de compositie tegengehouden door de mast met gehesen zeil. Hoewel de wand is opgebroken, wordt men hier niet in het landschap gezogen.

De hier gepresenteerde opzet van de landschappen ter weerszijden van de schoorsteen is geen op zichzelf staand fenomeen. In de zaal van Herengracht 572, waar de ingang zich ten opzichte van de schoorsteen in precies dezelfde positie bevindt als in Herengracht 524, zien we hetzelfde gegeven. Rechts van de schoorsteen is een gesloten landschap toegepast (D8b), terwijl de opzet van de compositie van het landschap links van de schoorsteen zodanig is dat men vanuit een diagonale positie een veel sterkere zichtas ervaart dan wanneer men er recht voor staat (afb.329 en D8a). Hoewel het landschap in de achterwand niet origineel is, is door een foto van het oorspronkelijke behangsel en door het ontwerp voor deze wand bekend dat dit landschap net als in Herengracht 524 redelijk open is geweest (T23b en afb.D8.2). De landschappen in de wand tegenover de schoorsteen zijn redelijk gesloten. Het enige echte doorkijkje is te vinden bij de stenen boogbrug (D8d en afb.330). Weliswaar is het perspectief van het geheel correct wanneer men recht voor het landschap staat, toch voorziet de opzet in aardige doorkijkjes vanuit diagonale posities. Dit is niet alleen het geval wanneer men er van rechts schuin tegen aankijkt, maar ook wanneer men er bij binnenkomst, dus dichtbij, ter linker zijde voor staat. Men heeft dan het gevoel over de rivier in de diepte te kijken langs het schip waarvan de boeg zichtbaar is.

Andriessen was in zijn tijd niet de enige die zijn landschappen afstemde op de positie van de beschouwer en op het punt waar men binnenkwam. Eenzelfde concept is waar te nemen bij de landschappen die Jacob Maurer in 1768 schilderde voor de zaal van Herengracht 550. Het huis behoort nu tot een groot kantorencomplex waarvan veel panden zijn doorgebroken en ten dele opnieuw zijn opgetrokken, zodat van de oorspronkelijke indeling weinig is over gebleven. Tegenwoordig komt men de bewuste zaal binnen via de linker deur van de achterwand, maar in de oorspronkelijke toestand was de rechter deur de ingang (afb.331). Er is hier dus sprake van eenzelfde indeling als bij de zalen van Herengracht 524 en Herengracht 572. Het landschap links van de schoorsteen wordt het eerste waargenomen (afb.332). Het doorkijkje onder de boogbrug door heeft bij een diagonale positie veel meer zuigkracht dan bij een frontale aanblik (afb.333). Het landschap rechts van de schoorsteen geeft hier weliswaar een aardig zicht in de verte maar men wordt er niet in gezogen, evenmin bij een diagonale positie (afb.334). De compositie dwingt min of meer om er recht voor te staan, hetgeen bij binnenkomst het geval is wanneer men met een kleine beweging om de as naar rechts draait. In de linker hoek van de achterwand, dus rechts van de schoorsteen, heeft men aardige doorkijkjes in het middelste en rechter landschap van de wand tegenover de schoorsteen (afb.335). Het rechter landschap van deze wand heeft vanuit deze diagonale positie de meeste zeggingskracht, want wanneer men er frontaal voor staat dan is het een matige compositie (afb.336). Het linker vak is daarentegen veel geslaagder. Er recht voor staande, geeft het een evenwichtige indruk (afb.337). Door de enorme berg rechts en de boompartij links op de voorgrond is door deze enorme coulissen de zuigkracht vanuit diagonale positie zeer groot. De behandeling van het landschap in het midden van de achterwand is anders dan bij Andriessen. Er zijn hier twee zichtassen langs een boompartij in het midden van de compositie (afb.338). Links kijkt men naar boven over een weg die de heuvel opgaat en rechts kijkt men naar beneden over een vallei. Behalve dat de compositie van het landschap rechts in de wand tegenover de schoorsteen alleen

werkt bij de gratie van het naastgelegen landschap, heeft dit ensemble van Jacob Maurer door de vele diagonale zichtassen een interessante dynamiek gekregen.

Bovengenoemde effecten berusten bij Andriessen niet op een toevalligheid en betreffen evenmin een tijdelijke belangstelling. Ook in de jaren tachtig zien we een vergelijkbare opzet in zijn ensembles, zoals in de zaal van Keizersgracht 741, waar we ons dankzij de wandontwerpen en de ter plekke bewaard gebleven betimmering een goed beeld kunnen vormen van de oorspronkelijke situatie (T110). Ook hier gaat het om een zaal in het achterhuis van het enkelhuistype. Men komt binnen in de linker hoek van de achterwand. Diagonaal hier tegenover, rechts van de schoorsteen bij het raam, bevindt zich een landschap dat met behulp van coulissen zo is geconstrueerd dat de dieptewerking vanuit een diagonale positie sterker is dan wanneer men er frontaal voor staat (T110d). Het landschap links van de schoorsteen is geslotener en heeft slechts in het midden een doorkijkje. De compositie is er op gericht om er recht voor te staan. Dit is het geval wanneer men bij binnenkomst een kwartslag naar links draait. Begeeft men zich in de richting het landschap rechts van de schoorsteen en bekijkt men de wand hier tegenover dan ziet men een over drie vakken doorlopend weids landschap dat is opgevat als één geheel (T110a). Het verdwijnpunt van het perspectief bevindt zich in het rechter behangsel. Dit valt samen met de diagonale zichtas over de rivier, achter de coulisse langs, rechts op de voorgrond. Deze kan men goed waarnemen wanneer men in de hoek rechts van de schoorsteen staat, dus dicht bij het raam. In het linker behangsel is ook sprake van zo'n diagonale zichtas, maar dan moet men in de andere hoek van het vertrek gaan staan. In het landschap van de achterwand is een vergelijkbare opzet te bespeuren met kruislingse diagonalen. Er is hier in feite in bijna alle hoeken een diagonale zichtas, alleen niet bij het landschap links van de schoorsteen. Dit landschap ligt ten opzichte van de raamwand verscholen achter de schoorsteen en vangt het minste daglicht. Mede hierdoor krijgt dit behangsel een gesloten karakter.

De combinatie van open en gesloten landschappen zien we ook ter weerszijden van de schoorsteen in de zijkamer van Oudezijds Voorburgwal 316. De officiële ingang vanuit de gang bevindt zich in de rechter hoek van de wand tegenover de schoorsteen. Bij binnenkomst kijkt men recht op het behangsel links van de schoorsteen, dat een gesloten boslandschap verbeeldt (D22e), terwijl ter rechterzijde een gezicht over een rivier wordt gegeven dat in diagonale positie voorziet in een fraaie zichtas (D22f). De opzet geeft de indruk dat men naar dit landschap getrokken moet worden. Door de geringe omvang van het vertrek is de afstand van de ingang tot dit landschap rechts van de schoorsteen niet zo groot als in de tot nu toe besproken vertrekken. Andriessen heeft dit ondiepe vertrek een ruimtelijk aspect gegeven door in het landschap dat de gehele achterwand beslaat (D22d) een enorme diepte te creëren. Bij binnenkomst heeft men dit landschap aan de linker hand en ziet men als blikvanger een heer in een groene jas op de rug. Hij is het enige element van de stoffage dat zo prominent aanwezig is en we kijken in feite over zijn schouder mee op het rivierlandschap. Het landschap tegenover de schoorsteen is veel minder open (D22b). Dit is vermoedelijk gedaan om alle aandacht te laten uitgaan naar de ruimtelijke werking van het landschap in de achterwand. De rivier die we in dit landschap onder de stenen boogbrug door naar de rechterhoek van zien stromen, suggereert uit te komen in het landschap van de achterwand en wel achter de heuvel op de voorgrond waar de man met groene jas zit. Wat betreft het landschap in de achterwand kijken we vanuit een redelijk hoog standpunt op de rivier, die naar de achtergrond slingert. Er zijn maar weinig behangfels, tenminste onder de bewaard gebleven exemplaren, waar we zo ver kunnen kijken. Het meest ideale standpunt is wanneer men in de middenas van het vertrek staat. Die enorme dieptewerking van dit doek heeft alles te maken met het in praktijk brengen van de hulplijnen om in de diepte tussen de horizon en de onderrand van het doek zoveel mogelijk te kunnen uitbeelden.

Bij een in de tweede helft van de jaren zestig van de achttiende eeuw tot stand gekomen ensemble van Jacob Cats is sprake van een geheel ander uitgangspunt. Van hem is slechts één serie kamerbehangsels bewaard gebleven. Deze bevindt zich in de linker achterkamer in het achterhuis van Herengracht 310 te Amsterdam. Bij binnenkomst hebben we niet te maken met de diagonale zichtassen zoals die door Andriessen en Maurer worden gehanteerd. Het grote doek tegenover de schoorsteen, bij binnenkomst aan de rechter hand, heeft weliswaar een enorme dieptewerking, maar deze ondergaat men pas optimaal wanneer men in de hoek rechts van de schoorsteen staat (afb.340). Alleen vanuit dat standpunt kan men over de rivier in de verte kijken. De gigantische boom links in het landschap versterkt het vergezicht. Het is zelfs zo'n enorme boom geworden dat het loof voor ongeveer een vijfde wordt afgesneden door de bovenrand van het doek. De rechter oever van de rivier suggereert door te lopen in het behangsel van de achterwand, dat geflankeerd wordt door twee deuren (afb.341). In het midden van de compositie is een boom geplaatst om de doorsnijdingen van de verborgen deuren van de ingebouwde kast te maskeren. Alleen links van de boom wordt een doorkijk in het landschap gegeven. Rechts van de boom zien we van de heuvel af een karrenspoor naar ons toe komen. Dit wordt afgesneden door de onderrand van het doek. Met een beetje goede wil zouden we dit spoor over de vloer kunnen doortrekken, om het vervolgens te laten aansluiten op het karrenspoor dat is afgebeeld in het landschap rechts van de schoorsteen (afb.343). Cats wil op deze wijze de indruk geven dat we midden in het landschap staan. Toch wordt dit effect verzwakt door feit dat aan de ene kant van het vertrek een enorme boompartij is toegepast waarvan de kruin vele meters verder schiet dan de bovenrand van het behangsel, terwijl in de twee behangsels in de wand hiertegenover, dus ter weerszijden van de schoorsteen, de suggestie wordt gewekt dat de gebouwen en stoffage zich zeer ver van de beschouwer bevinden (afb.342-343). Het grote contrast in de ordonnantie van deze tegenover elkaar liggende wanden werkt bevreedend. Cats heeft het totaalconcept van de wandschilderingen als één geheel vanuit het platte vlak langs de drie wanden gecomponeerd. Hij heeft er dus niet zozeer op gelet wat voor interactie deze composities met de ruimte zouden aangaan.

Tot slot kijken we naar de ruimtelijke werking van de landschapsbehangsels door Andriessens Haagse collega Hendrick Willem Schweickhardt. Bij Schweickhardt valt op dat de bomen geen substantiële rol spelen in de compositie. Er zit niet veel variatie in de compositie van deze natuurelementen. Dit is onder meer te zien bij het ensemble in Lange Voorhout 32 te Den Haag. De schoorsteen, geflankeerd door twee behangsels, bevindt zich tegen de linker dagkant (afb.344). De wand tegenover de schoorsteen heeft in het midden een breed behangselvak met ter weerszijden daarvan een zichtbare deur (afb.345-346). De ruimtes tussen de deuren en de hoeken zijn opgevuld met smalle landschappen. Door de geringe breedte van de twee laatstgenoemde doeken is hun rol in de ruimtelijke werking te verwaarlozen. De achterwand bestaat uit twee behangselvakken ter weerszijden van een zichtbare deur. Het vertrek is wat betreft lengte-breedte verhouding relatief smal (afb.345). Hierdoor valt op dat de horizon van de landschappen net iets hoger is dan ooghoogte, wat vooral merkbaar is in het brede landschap tegenover de schoorsteen. De landschappen kenmerken zich door de ijle bomen, die voornamelijk langs de randen van de compositie geplaatst zijn en die niet verder komen dan driekwart van de hoogte van de schilderijen. De dieptewerking ten gevolge van het gebruik van coulissen is marginaal. Hoewel in de twee behangsels van de achterwand de suggestie wordt gewekt dat ze tezamen een rivierlandschap verbeelden met aan beide oevers de vestingwallen van een stad, is elk behangsel als zelfstandig schilderij gecomponeerd, zonder wat betreft de ruimtelijke werking een relatie met de overige behangsels of het vertrek aan te gaan. Dit wordt versterkt door het gegeven dat er geen sprake is van eenheid in tijd en weersomstandigheden. In de achterwand is het rivierlandschap tegen het avondrood verbeeld, terwijl in het behangsel links van de schoorsteen een storm woedt.

In de landschappen van de linker achterzaal in Lange Voorhout 48 is een nog groter verschil in tijdsbepalingen te bespeuren dan in Lange Voorhout 32. Ter weerszijden van de schoorsteen zien we links een landschap bij nacht en rechts een wintergezicht (afb.347). Het rivierlandschap hier tegenover geeft een avondstond weer (afb.348), terwijl in het landschap van de achterwand een storm wordt verbeeld die nog heftiger is dan in Lange Voorhout 32 (afb.349). Door het grote contrast tussen de tijd van handeling en het gegeven dat alle vier de landschappen als zelfstandige schilderijen zijn opgevat, gaan ze ook hier nauwelijks een relatie aan met de ruimtewerking van het vertrek.

Na deze kamers de revue te hebben laten passeren blijkt dat de ruimtelijke werking in sterke mate afhankelijk is van het juiste evenwicht tussen de maatverhoudingen van een vertrek en de grootte van de behangsels, alsmede de proporties in de compositie. Bij de landschappen van Cats in Herengracht 310 en die van Schweickhardt in Lange Voorhout 32 hebben we kunnen zien dat te grote doeken in een kleine of een relatief smalle kamer, al dan niet voorzien van te volumineuze elementen in de compositie, de ruimtelijke werking kan tegenwerken. Het aanhouden van dezelfde horizonhoogte in alle landschappen is niet de enige voorwaarde voor het creëren van een samenhang tussen de behangsels; hetzelfde geldt in ook voor de tijdsbepaling. Vooral bij Schweickhardts behangsels in Lange Voorhout 48 hebben we kunnen zien dat het afwijken hiervan de samenhang volledig teniet doet. Het is van essentieel belang dat de verbeelde zaken in goede verhouding staan tot het volume van het vertrek en dat men daarbij een eenheid in tijd aanhoudt. Pas dan gaan de landschapsbehangsels een rol spelen in de ruimtelijke werking. Dit zijn de basisvoorwaarden. We hebben kunnen zien dat een extra dimensie aan de beleving van de ruimte kan worden toegevoegd door te manipuleren met het perspectief. Dit is duidelijk geworden door de hulplijnen die Andriessen toepaste bij het construeren van het perspectief. Dit kan een extra accent geven aan de dieptewerking en derhalve aan de beleving van de ruimtelijke werking. Voorts hebben we kunnen zien dat er door middel van coulissen en lichtval effecten worden gecreëerd die erop gericht zijn om de landschappen in diagonale positie te aanschouwen. Dit is duidelijkst merkbaar bij vertrekken waar men in een hoek van de achterwand binnenkomt. Zowel Andriessen als Maurer blijken met dit soort effecten te hebben gewerkt. Voor Dalens, van een generatie daarvoor, geldt dit in mindere mate. Er is echter zoveel van de landschapsbehangsels verloren gegaan dat van de meeste behangselschilders niets meer ter plekke bewaard is gebleven. Hierdoor is het moeilijk te zeggen of meer behangselschilders in de Republiek met dit soort effecten bezig zijn geweest of dat het slechts een Amsterdamse aangelegenheid was. Desalniettemin bewijst het wederom dat decoratieve schilderijen, en in het bijzonder landschapsbehangsels, onlosmakelijk verbonden zijn met de ruimte waarvoor zij gemaakt zijn.

Noten hoofdstuk 5

1. Opdrachtgevers van wie we zeker weten dat ze een buitenplaats of buitenhuis bezaten of bewoonden, zijn:

- 1) Gillis Alewijn; eigenaar van de hofstede Leeuwenvecht onder Maarssen en vanaf 1780 van de hofstede Spanderswoud onder 's-Graveland.
- 2) Martinus Alewijn; sinds 1785 eigenaar van de hofstede Boekenstein onder Heemstede.
- 3) Anthony Backer; sinds 1787 eigenaar van de hofstede Leeuwenvecht onder Maarssen.
- 4) Thomas van Barneveld; sinds 1797 eigenaar van het Huis te Meteren in de heerlijkheid Meteren en Geldermalsen.
- 5) Eduard Gustaf Boode; sinds 1798 eigenaar van de buitenplaats Terweegen bij Sassenheim.
- 6) Gerrit la Borde; sinds circa 1780 bewoner van Klein Drakestein in Lage Vuursche.
- 7) Jean Adam Charbon; eigenaar van de buitenplaats Rusthoff te Sassenheim.
- 8) Jacob van Ghesel sr.; bezat de hofstede Overhout bij Haarlem.
- 9) Jacob van Ghesel jr.; sinds 1773 eigenaar van de hofstede Veel-Sigt aan 't Noorderspaarne bij Haarlem.
- 10) Jan Gildemeester; eigenaar van de hofstede Frankendaal in de Watergraafsmeer.
- 11) Daniël Gildemeester; eigenaar van Palácio de Seteais te Sintra.
- 12) Arent Johan van Glinstra; eigenaar van de state Wijdefeld bij Cornjum.
- 13) Johan Goll van Franckenstein; eigenaar van de hofstede Velserbeek bij Velsen.
- 14) Jan de Groot; eigenaar van de buitenplaats Wisseloord te Muiderberg.
- 15) Jan Frerik Heyman; eigenaar van Den Dreef buiten Haarlem.
- 16) Hendrik Hoeufft; eigenaar van Watervliet te Velsen en sinds 1802 ook van Amstelvreugd en de pleziertuin Nieuwerhoek onder Ouder-Amstel.
- 17) Allard Hulshoff; eigenaar van het huis Vest en Veld aan de Buitensingel van Amsterdam.
- 18) David van Lennep; eigenaar van het Huis te Manpad bij Heemstede.
- 19) Isaac Lodewijks; sinds 1787 eigenaar van de buitenplaats Rijgersdaal aan de Amstelveenseweg.
- 20) Hendrick Muilman; eigenaar van Kasteel Haamstede op Schouwen-Duiveland.
- 21) Pieter Noordziek; eigenaar van een speeltuin onder Zoeterwoude.
- 22) Jozua van der Poorten; eigenaar van de buitenplaats Rozenburg in de Watergraafsmeer.
- 23) Coenraad Simon Sander; eigenaar van Kasteel Drakestein in Lage Vuursche.
- 24) Nicolaas van Staphorst; eigenaar van de hofstede Endmeer in de Diemermeer.
- 25) Jonas Witsen IV; sinds 1770 eigenaar van de hofstede Boekenrode onder Heemstede.

2. Vergl. Börsch-Supan 1967, p.9.

3. Vergl. Lesger 1997.

4. Het gaat om de huizen:

	<i>Afgebroken:</i>
1) Singel G 369 (A. Boon)	1872
2) Herengracht 184 (A. Scharff)	1895
3) Keizersgracht 187 (De Groot)	1895
4) Nieuwe Doelenstraat 22 (Wed.v.Son)	1898 grondig gerenoveerd
5) Spui 23 (Alberti)	eind 19de eeuw
6) Oudezijds Voorburgwal 221 (Matthes)	eind 19de eeuw geheel gerenoveerd
7) Prinsengracht 494 (Charbon)	begin 20ste eeuw
8) Herengracht 535 (Backer)	1903
9) Warmoesstraat 134 (Van Maurik)	vóór 1913
10) Herengracht 437 (H.A. Muller)	ca. 1913
11) Keizersgracht 313 (Goll)	1914
12) Herengracht 212 (Fontein)	1916
13) Herengracht 288 (Hinsbeeck)	1921
14) Herengracht 593 (Josèphe)	1926
15) Herengracht 255 (Van Ansen)	1933
16) Bloemgracht 133 (Stroomberg)	1938
17) Keizersgracht 105 (Luden)	ca. 1940

- 18) Herengracht 603 (M. Alewijn) 1966
19) Nieuwe Keizersgracht 88 (Saportas) jaren zestig van de 20ste eeuw
20) Keizersgracht 293 (Lodewijks) ca. 1980

5. Het gaat om 21 huizen, te weten: Bloemgracht 133 (Wed. Stroomberg); Herengracht: 184 (A. Scharff), 252 (W. Scharff), 255 (Van Ansen), 448 (A.D. van Lennep), 524 (J. van Ghesel jr.) 535 (Backer) en 572 (Muysart); Keizersgracht: 39 (Dommer), 132 (Wessels), 152 (De Jongh), 293 (Lodewijks), 401 (Elias) 584 (Van Hasselt), 704 (J. van Ghesel sr.) en 741 (Wesseling); Singel: 130 (Ebeling), 138 (Van Marwijk) en 316 (Versteegh); Oudezijds Voorburgwal 182 (P. van Lankeren) en Warmoesstraat 134 (Van Maurik).

6. Schmidt 1813, p.34-35

7. Keizersgracht 240: Tulleners 1988, pp.77-79 en eigen waarneming.

8. Zie: Zantkuijl 1993, p.306C en afb.993.

9. Van Swigchem 1965, p.330 en Harmanni 1990, pp.129-146.

10. Vergl. Van Swigchem 1965, pp.104-131 (hoofdstuk 5 "De grote interieurs").

11. Zie hierover: Jonker & Huijts 1998.

12. Jonker e.a. 1997, p.94.

13. Zantkuijl 1993, p.105.

14. Lairesse 1740, dl.I, p.363.

15. Lairesse 1740, dl.I, p.343. Dit is het begin van het zesde boek. De behandeling van beschilderde kamers begint op p.372.

16. Zie hierover: Ruurs 1983.

Slotbeschouwing

Bij aanvang van dit onderzoek bestonden er slechts twee artikelen over het leven en werk van Jurriaan Andriessen. De inhoud van deze uit jaren 1940 daterende publicaties door Jan Knoef werd achterhaald toen mej. I.H. van Eeghen in de jaren 1960 ontdekte dat de dagboektekeningen niet van Jurriaans hand waren, maar van zijn zoon Christiaan. Ondanks de nieuwe inzichten van Van Eeghen was door het onderzoek van beide auteurs wel aanzienlijk meer bekend geworden over het leven van de familie Andriessen.

Het merendeel van Andriessens bekende oeuvre bestaat uit tekeningen die af en toe aandacht hebben gekregen in collectie- en tentoonstellingscatalogi. Hoewel een groot deel van zijn getekende ontwerpen *en bloc* bewaard worden in twee Amsterdamse collecties, waren deze nog nooit aan een integraal onderzoek onderworpen en zeker niet in relatie tot Andriessens decoratieve schilderijen, die in feite zijn hoofdwerk vormen. De getekende ontwerpen vormen tevens een interessante bron omdat een groot aantal de naam van een opdrachtgever vermeldt en ze zich hierdoor uitstekend lenen voor een reconstructie van Andriessens decoratieve oeuvre. Van de bijna driehonderd - volledig ongeordende - ontwerpen blijken 213 stuks te groeperen tot 67 van twee tot zes bladen. Van deze sets staan 53 in relatie tot een opdrachtgever. In combinatie met andere gegevens zijn nu 199 ontwerpen in verband te brengen met een opdrachtgever. Het merendeel van de overige tekeningen betreft topografische onderwerpen en schetsen naar werken van andere kunstenaars, veelal oude meesters. Daar deze tekeningen met enige regelmaat als voorbeeld dienden voor decoratieve schilderijen, stond het getekende oeuvre van Andriessen dus zowel direct als indirect ten dienste van zijn hoofdwerk.

Een van de belangrijkste resultaten van het onderzoek naar Andriessens persoonlijke leven betreft de conclusie dat zijn aandeel in de kunsthandel van die dagen veel groter is geweest dan tot nu toe werd aangenomen. Dit is op te maken uit het grote aantal eigenhandig geannoteerde veilingcatalogi afkomstig uit de bibliotheek van Arti & Amicitiae (nu in het Rijksprentenkabinet). Slechts een fractie van de aangekochte tekeningen, prenten, boekwerken en schilderijen is terug te vinden in de ateliernalatenschap die na de dood van zijn zoon Christiaan Andriessen in 1847 is geveild. Het uitgebreide boekenbezit en de boeken die blijken de aankopen op veilingen door Andriessens handen zijn gegaan, getuigen van een belangstelling voor kunsttheorie, architectuur, perspectief, anatomie en de klassieke oudheid. Dit bevestigt zijn destijds al geroemde theoretische kennis.

Hoewel Andriessen bekend stond als een zeer gezocht leermeester vermelden de lexica slechts een beperkt aantal leerlingen. Uit de diverse bronnen die tijdens dit onderzoek zijn geraadpleegd zijn nu 66 leerlingen bekend. Hiervan zijn er 27 werkzaam geweest als professionele kunstenaars. Gezien de leeftijdsopbouw kunnen er twintig van hen in het atelier zijn opgeleid en daar actief deelgenomen hebben aan de productie van decoratieve schilderwerken. Andriessen had bij het gilde het recht gekocht voor twee leerlingenplaatsen. De leerlingen waren gemiddeld drie jaar bij hem werkzaam. Daarnaast werd Andriessen in zijn atelier bijgestaan door zijn jongere broer Anthony en later ook door zijn zoon Christiaan. De dilettanten onder zijn leerlingen heeft Andriessen vooral na 1800 les gegeven, toen de productie van de geschilderde behangsels door de smaakverandering en de gevolgen van zijn attaque in 1799 zienderogen achteruit liep.

Zowel wat betreft omvang als werkwijze is het atelier van Jurriaan Andriessen niet te vergelijken met de zogenaamde behangselfabrieken waar naast geschilderde behangsels - naar ontwerp of voorbeeld van andere kunstenaars - vaak ook allerhande gesjabloneerde en bedrukte producten werden vervaardigd, noch met de schilderswinkels die naast uiteenlopende decoratie- en huisschilderwerkzaamheden ook geschilderde behangsels leverden.

Andriessen was onder zijn artistieke equivalenten in die tijd vrijwel de enige die zich uitsluitend op hoogwaardige decoratieve schilderwerken had toegelegd.

Hoewel Andriessen als figuurschilder zeker ook talent bezat, waren de behangsels met landschappelijke voorstellingen zijn specialisme. Aangezien zijn leermeesters, de historie- en decoratieschilder Antonie Elliger (1701-1781) en de oude portretschilder Jan Maurits Quinkhard (1668-1772), zich niet aanwijsbaar met het schilderen van landschappen hebben beziggehouden, moet Andriessen zich dit eigen hebben gemaakt in een van de ateliers waar hij na zijn leertijd werkzaam is geweest. Vanaf 1767, toen hij het meesterschap verwierf bij het Amsterdamse Sint Lucasgilde, is hij voor zichzelf begonnen. Op dat moment bestond er in een behangselschilderkunst een traditie van italianiserende gezichten die haar oorsprong kende in de late jaren 1660. De groeiende productie van geschilderde behangsels die omstreeks 1770 ontstond, bracht een grotere diversiteit aan landschapstypen met zich mee. Het geïdealiseerde italianiserende landschap kreeg een opleving ten gevolge van een hernieuwde interesse voor de antieke cultuur. Het klassiek arcadische landschap, dat door die ontwikkeling weer in de belangstelling kwam te staan, werd echter door een beperkte groep schilders uitgebeeld. Uiteindelijk zou Andriessen aan het eind van de achttiende eeuw vrijwel de enige zijn die zich nog met dit type landschap bezighield. Hoewel Andriessen een specialist was in het klassiek arcadische landschap, zijn de landschappen met figuren in “moderne” kledij in zijn oeuvre in de meerderheid.

Door de groeiende natuurcultus en een herwaardering van de zeventiende-eeuwse meesters van het Hollandse landschap ging men eind jaren 1760 ook het inheemse landschap in de geschilderde behangsels uitbeelden, hetgeen een volstrekt nieuw type was in de geschiedenis van de behangselschilderkunst. Door deze ontwikkeling kreeg men ook oog voor de natuur in eigen omgeving. Dit uitte zich bij Andriessen en tijdgenoten vanaf de jaren tachtig in een inspiratie op de heuvelachtige Gelderse gezichten of duinlandschappen, om uiteindelijk het vlakke Hollandse polderlandschap te gaan verbeelden. Men ziet bij Andriessen tevens een lichte neiging om het inheemse en het geïdealiseerde italianiserende landschap in hetzelfde ensemble te combineren. Hierin ging hij echter niet zover als sommige tijdgenoten, die niet schroomden uiteenlopende typen bij elkaar te voegen, zoals marines met boslandschappen en landschappen met de vier seizoenen of de tijden van de dag. De door Lairesse voorgeschreven regel van eenheid in tijd, handeling en plaats, die in de loop van de achttiende eeuw steeds meer werd losgelaten, hield Andriessen wel zoveel mogelijk in acht.

De reconstructie van Andriessens oeuvre heeft ook aangetoond dat hij, samen met Joannes van Dreght, rond 1780 de eerste is geweest die de cameo-imitaties in de Republiek introduceerde, als alternatief voor de grisailles. Wanneer men de thema's in Andriessens ontwerpen voor schoorsteen- en bovendeurstukken bestudeert, dan valt op dat de traditionele allegorieën zoals seizoenen, elementen en werelddelen nauwelijks meer worden uitgebeeld. Dit is kenmerkend voor de decoratieve schilderkunst van het laatste kwart van de achttiende eeuw. Er werd in die periode vooral gekozen voor algemene begrippen en onderwerpen die in algemene zin naar het beroep van de opdrachtgever verwezen, zoals de koophandel en de zeevaart, of die verwezen naar hun politieke voorkeur. In de landschapsbehangsels zijn geen verbanden met de persoon van de opdrachtgever te leggen. Een voorkeur voor een arcadisch landschap met figuren in klassieke kledij of een inheemse landschap met figuren in “moderne” kleding, vaak bestaande in boeren en andere buitenlui, blijkt nauwelijks een verband te hebben met de sociale klasse of politieke signatuur van de opdrachtgever. Hooguit werd er bij de opdrachtgevers onder het patriciaat net iets vaker gekozen voor het klassiek arcadische landschap.

Mede door dit onderzoek zijn nu 76 opdrachtgevers van Andriessen bekend, waarvan twee instellingen en een kerkgenootschap. Van de 73 individuele opdrachtgevers, die vooral uit de opschriften op de ontwerpen naar voren komen, zijn er 70 geïdentificeerd en zijn van

65 de huizen getraceerd. Afgaande op de incomplete sets ontwerpen en gezien de niet getraceerde ontwerpen in de kunsthandel, kan het totaal aantal opdrachtgevers van Andriessen geschat worden op minstens honderd. In de ruim dertig jaar dat hij actief was als behangselschilder komt dit neer op gemiddeld drie opdrachten per jaar. Hoewel Andriessen het patriciaat, de adel en de gevestigde koopmansstand tot zijn klantenkring mocht rekenen, werd de grootste groep gevormd door welgestelde lieden, die in een of twee generaties door de handel of anderszins op de sociale ladder waren gestegen. De opdrachten ontstonden niet alleen door familierelaties van de opdrachtgevers, maar ook via het netwerk dat Andriessen had opgebouwd in het sociaal-culturele leven van Amsterdam.

Van de 65 getraceerde huizen zijn er 53 voorzien van ten minste één kamer met geschilderde behangsels. Deze zijn voornamelijk toegepast in stadshuizen. De nu bekende opdrachten in buitenplaatsen en kastelen beperken zich tot een vijftal. Het merendeel van de opdrachtgevers was gevestigd in Amsterdam en woonde voornamelijk in de grachtengordel. De behangsels werden niet uitsluitend in de zaal - de belangrijkste ontvangstruimte van het huis - toegepast, maar even vaak in de zijkamer aan de straat. Deze vertrekken werden niet alleen gebruikt als ontvangstruimte, maar deden ook dienst als wacht- of spreekkamer en in een enkel geval als eetkamer. Bij een paar wandontwerpen uit de jaren tachtig van de achttiende eeuw getuigt de detaillering van de betimmering op meer dan alleen het weergeven van een bestaande of een door een ander geplande situatie. Dit moet een tijdelijke belangstelling zijn geweest, die het gevolg was van Andriessens interesse in de bouwkunst. Er zijn geen redenen om aan te nemen dat hij de bewuste vertrekken als geheel ontwierp.

Bij het schilderen van landschapsbehangsels is - nog meer dan bij ezelstukken met landschappen - een goede beheersing van het perspectief vereist, zeker wanneer architectuur-elementen niet of nauwelijks aanwezig zijn. Andriessen maakte minder gebruik van het overhoekse perspectief dan het centrale perspectief. De verdwijnpunten lagen in het centrum van de voorstelling of terzijde daarvan. Bij de bestudering van een aantal *in situ* bewaard gebleven kamers met landschapsbehangsels van zowel Andriessen als andere kunstenaars is gebleken dat, afgezien van het aanhouden van dezelfde horizon op ooghoogte, het voor de ruimtelijke beleving van de landschapsbehangsels minstens zo belangrijk is dat er een juist evenwicht bestaat tussen de maatverhouding van een vertrek en de grootte van de behangsels, als de proporties van de uitgebeelde elementen. Naast deze basisvoorwaarden kan een extra aspect aan de ruimtebeleving worden toegevoegd door het perspectief te manipuleren. Bijvoorbeeld het hanteren van een perspectief waarbij de beschouwer het gevoel heeft op het landschap te kijken, waardoor er tussen onderrand en de lage horizon veel meer kan worden uitgebeeld dan in werkelijkheid zou zijn waar te nemen. Afgezien van deze kenmerken is bij de *in situ* bewaard gebleven ensembles van Andriessen en een van Jacob Maurer (1737-1780) gebleken dat met behulp van coulissen en de lichtval effecten werden gecreëerd die erop gericht waren om het landschap juist in diagonale positie te aanschouwen, terwijl het perspectief verder correct is wanneer men er recht voor staat. Dit effect was niet alleen gericht op de ingang wanneer deze zich in een hoek van het vertrek bevond, maar moest de beschouwer ten behoeve van de ruimtebeleving ook uitnodigen in beweging te komen.

Men kan met recht zeggen dat Andriessen niet alleen één van de belangrijkste Nederlandse kunstenaars van zijn tijd is geweest, maar dat hij wat betreft het schilderen van landschapsbehangsels zeer bijzondere kwaliteiten had. Daar hij vrijwel de laatste kunstenaar in deze traditie was, vormt zijn werk in overdrachtelijke zin de zwanenzang van de Nederlandse decoratieve schilderkunst. Hij is weliswaar nooit helemaal vergeten, maar het feit dat hij zich in hoofdzaak heeft beperkt tot een kunstvorm waarvan zo veel verloren is gegaan, heeft ertoe geleid dat men zijn werk tot nu toe niet op de juiste waarde heeft kunnen schatten.

