

Meerdere Gezichten

~ Een onderzoek naar de oorspronkelijke functie en herkomst van een ivoren object uit de collectie van het Museum Meermanno-Westreenianum ~



Student: Sjoerd Hatzmann

Nummer: 3839419

Opleiding: Master Kunstgeschiedenis: Oude Kunst tot 1850

Begeleider: Dr. Martine Meuwese

Datum: 5 september 2014

Woorden: 15.840

Afb. voorblad. Knop van een staf of kraal van een rozenkrans, ivoor, 112 x 51 mm, Museum Meermanno-Westreenianum, Den Haag.

Inhoudsopgave

<u>Inleiding</u>	<u>3</u>
1. <u>Ivooronderzoek in context; problemen met authenticiteit</u>	<u>6</u>
1.1. De zoektocht naar authenticiteit	7
1.1.1 Samengestelde objecten	8
1.1.2 Imitaties en vervalsingen in de negentiende eeuw	11
1.2 Nieuwe technieken en hun beperkingen	13
1.2.1 Materieel-technisch onderzoek: koolstofdatering onder de loep	13
1.2.2 The Gothic Ivories Project: Koechlin van de 21ste eeuw.	16
2. <u>De ivoorcollectie van Museum Meermanno</u>	<u>18</u>
2.1 De Baron van Westreenen; de verzamelaar	19
2.2 De kunstcollectie van de Baron van Westreenen	20
2.3 De plaats van de ivoorsnijwerken binnen de verzameling	24
3. <u>Het ivoren object nader bekeken</u>	<u>29</u>
4. <u>Kraal van een rozenkrans; een interpretatie van het Courtauld Institute</u>	<u>32</u>
4.1 Het ivoren gebedssnoer in de literatuur	33
4.2 Een visuele analyse	35
4.3 De verschillende 'typen' gebedssnoeren nader bekeken	38
4.4 Implicaties voor de 'ivoren knop' van Museum Meermanno	44
5. <u>Een 'ivoren knop'; een interpretatie van Willem Byvanck</u>	<u>47</u>
5.1 Een ivoren knop van een staf uit de zestiende eeuw	47
5.2 Een handgreep van een wandelstok	48
5.3 De herkomst van het object in de collectie van de Baron van Westreenen	52
<u>Conclusie</u>	<u>55</u>
<u>Literatuurlijst</u>	<u>57</u>
<u>Lijst van afbeeldingen</u>	<u>60</u>

BIJLAGE 1: Afbeeldingen van het ivoren object

BIJLAGE 2: Lijst met vergelijkbare kralen met twee gezichten (type 1)

BIJLAGE 3: Lijst met vergelijkbare kralen met drie gezichten (type 2)

BIJLAGE 4: Lijst met vergelijkbare voorstellingen op knoppen

inleiding

De kunsthistoricus die gedegen onderzoek wil doen naar West-Europees middeleeuws ivoorsnijwerk staat voor een zware klus. Ivoeren objecten, veelal kunstnijverheid, werden niet gesigneerd en zelden gedocumenteerd. De onderzoeker houdt zich bovendien bezig met een tijdperk waarvan de documentatie beperkt is. In de negentiende eeuw ontstond er een hernieuwde interesse in de middeleeuwen en de kunstmarkt werd overspoeld met imitaties. Een handelaar uit de negentiende eeuw klaagde dat zijn enige taak nog bestond uit het zoeken naar authentieke werken in een zee van vervalsingen.¹

Het was in de roerige negentiende eeuw dat de baron Willem Hendrik Jacob van Westreenen van Tiellandt (1783-1848), hierna veelal afgekort met 'De Baron', zijn verzameling samenstelde. De Baron zou tijdens zijn leven een omvangrijke boekencollectie samenbrengen. Daarnaast verzamelde hij ook kunst uit verschillende tijdperken, waaronder enkele ivoorsnijwerken. Na zijn dood in 1848 liet hij zijn collectie na aan de staat onder de voorwaarde dat zijn collectie zou blijven in zijn woonhuis aan de Prinsessegracht. De gevel zou worden voorzien van de tekst: "*Museum Meermanno-Westreenianum*" (afb. 1).



Afb. 1. *Het Museum Meermanno-Westreenianum, Den Haag.*

In de jaren die volgden is er uitgebreid onderzoek gedaan naar de collectie van de Baron. De nadruk lag voornamelijk op zijn boekencollectie met bijzondere handschriften en incunabelen. Het museum profileerde zich dan ook met de titel: 'Museum Meermanno: Huis van het Boek'. Ook naar zijn oudhedencollectie is in de laatste jaren veel onderzoek gedaan. Vooral in zijn collectie Egyptische oudheden, Griekse vazen en laatmiddeleeuwse schilderijen bevinden zich enkele unieke stukken.

Dat zijn ivoorverzameling doorgaans in de overzichtswerken van de collectie van de Baron wordt overgeslagen is wel te begrijpen.² De collectie is met een achttal ivoorsnijwerken

¹ Citaat vermeld in: Charles Platten-Woodhouse, *Ivories: A History and Guide*, Newton Abbot 1976, p.90.

² Er wordt hier gerefereerd aan onder andere: A. Boerma (red.), *Verzamelkoorts. De Veelzijdige Collecties van Museum Meermanno- Westreenianum*, Den Haag 2013 en E. Sanders, *Boekengeluk. Vijftig Hoogtepunten uit het Museum Meermanno*, Den Haag 2008. In beide werken wordt een overzicht gegeven van de collectie van de Baron en in beide werken blijven de ivoorsnijwerken onvermeld.

klein, er zitten geen topstukken tussen en de kwaliteit van de objecten is soms dubieus. Het relatief lage aantal voorwerpen en de afwezigheid van topstukken zou echter geen motivatie mogen zijn om dit deel van de collectie geen aandacht te geven. Bovendien zijn er nog veel vragen onbeantwoord, zoals blijkt uit de discussie over een ivoren object uit de collectie, dat centraal zal staan in deze scriptie (afb. 2). In bijlage 1 bij dit document is een reeks foto's van het object opgenomen, waarin het vanuit verschillende hoeken te zien is.



Afb. 2. Knop van een staf of kraal van een rozenkrans, Museum Meermanno, Den Haag.

De eerste inventarisatie van de oudhedencollectie van de Baron werd in 1910 uitgevoerd door de toenmalige bestuurder van het museum: Willem Byvanck. Dit deed hij samen met zijn zoon Alexander Byvanck, die later hoogleraar Archeologie en Oude Geschiedenis aan de Universiteit Leiden zou worden. In deze inventarisatie wordt voor het eerst vermeld dat het om een 'ivoren knop' uit de zestiende eeuw gaat.³ De gekrulde bladmotieven en realistisch weergegeven figuren zijn kenmerkend voor de renaissance. Dat het object uit de zestiende eeuw afkomstig is lijkt aannemelijk en is dan ook een eeuw lang als vanzelfsprekend aangenomen. Het object wordt door het museum nog steeds aangeduid met de term 'ivoren knop'. Deze term zal daarom ook in het verslag zonder verder waardeoordeel gehanteerd worden om het ivoren object aan te duiden.

In 2013 heeft het Courtauld Institute of Art het werk op laten nemen in hun digitale database voor gotisch ivoor, bekend als: *The Gothic Ivories Project*. Dit gerenommeerde instituut denkt dat we hier te doen hebben met een kraal van een rozenkrans uit de late gotiek en heeft het object dan ook als zodanig opgenomen in de database.⁴

³ W.G.C. Byvanck, 'Museum Meermanno-Westreenianum' in: *Verslagen omtrent 's Rijks verzamelingen van geschiedenis en kunst XXXIII* (1910), p. 203. Inv.nr. 852.

⁴ *Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/572DBD6C_63c802cc.html> (14 juli 2014).

Tot slot is het ook nog mogelijk, los van de interpretatie als knop of kraal, dat het object een imitatie is. Het object zou dan aanzienlijk jonger dan de late middeleeuwen of de renaissance zijn. De meest prestigieuze instellingen zijn slachtoffer geworden van namaak en vervalsingen en ook de Baron bezit verscheidene objecten die niet authentiek zijn.⁵ Dat we mogelijk te doen hebben met een imitatie of vervalsing kan dus zeker niet op voorhand uitgesloten worden.

Het moge duidelijk zijn dat er tot nu toe veel belangrijke vragen onbeantwoord zijn gebleven met betrekking tot zowel de functie als de datering en authenticiteit van het object. Het is dan ook de intentie van dit onderzoek om op deze punten verduidelijking te brengen.

De hoofdvraag van dit onderzoek is als volgt geformuleerd: *‘Wat was de functie (een ‘kraal van een rozenkrans’ zoals gesuggereerd door het Courtauld Institute, of een ‘ivoren knop’ zoals gesuggereerd door Willem Byvanck) en de datering (late middeleeuwen, renaissance of negentiende eeuw?) van dit ivoor in de collectie van Museum Meermanno?’*

Om deze vraag te beantwoorden zal eerst een historiografisch kader worden geschetst door kort uit te wijden over de huidige staat van het ivooronderzoek en de problemen die zich voordoen met betrekking tot authenticiteit. Vervolgens zal er gekeken worden naar de Baron van Westreenen en zijn ivoorcollectie in de context van zijn tijd. Hierbij zal vooral aandacht uitgaan naar het achterhalen van de herkomst van de ‘ivoren knop’ binnen de collectie van Museum Meermanno. Aan de hand van een analyse van het object en de daarop aanwezige voorstellingen zullen de belangrijkste theorieën met betrekking tot de functie van de knop worden besproken en zullen de voor- en tegenargumenten tegen elkaar worden afgewogen.

Er is tot op heden weinig kunsthistorisch onderzoek verricht naar het type gotische kralen waar de ‘ivoren knop’ van het Museum Meermanno volgens het Courtauld Institute op gebaseerd zou zijn. In dit onderzoek zal de huidige kennis kritisch besproken worden, voordat er gekeken zal worden in hoeverre het ivoren object binnen de rozenkranstraditie te plaatsen is. Vervolgens zal er gekeken worden of de ‘ivoren knop’ oorspronkelijk als knop van een staf diende, zoals gesuggereerd werd door Willem Byvanck. Op basis van de verkregen informatie zal vervolgens beoordeeld worden in welke traditie het object het beste te plaatsen is.

⁵ Voorbeelden van prestigieuze instellingen zijn onder andere het Musée de la Ville, Lyon dat in 1810 een serie vervalsingen aankocht en The British Museum in 1856. Zie: Mark Jones (red), e.a., *Fake? The Art of Deception*, tent.cat. The British Museum, London 1990, p. 180. De collectie van de baron van Westreenen inclusief de niet authentieke werken worden besproken in hoofdstuk 3 van dit document.

1. Ivooronderzoek in context; problemen met authenticiteit

De negentiende eeuw, het tijdperk waarin de Baron van Westreenen een belangrijk deel van zijn oudhedencollectie samenstelde, was een bewogen tijd. In de nasleep van de Franse Revolutie werden de ideeën van de Verlichting in de praktijk gebracht. Dit kwam onder andere tot uiting door de oprichting van nationale academies van wetenschappen en de opkomst van de verscheidene staatsmusea.⁶

Het wetenschappelijk verzamelen deed met de oprichting van deze instellingen zijn intrede in Nederland. Het verzamelen was niet meer beperkt tot de Griekse en Romeinse klassieken, maar ging een breed scala van objecten uit verscheidene culturen omvatten. Als gevolg van de Franse revolutie werd er beslag gelegd op het bezit van het *ancien régime* en werden veel religieuze instellingen gesloten, waardoor er veel objecten op de vrije markt terecht kwamen. Gotisch ivoorsnijwerk zou in Europa in de negentiende eeuw een geliefd verzamelobject worden. Door deze groeiende vraag naar gotisch ivoorsnijwerk ontstond er een markt voor imitaties en vervalsingen. Ivoor afkomstig uit Afrika werd veel geïmporteerd in Europa en was dus gemakkelijk beschikbaar.⁷ Er ontstonden verschillende productiecentra, waarvan Parijs zich wederom, net als in de middeleeuwen, zou ontplooiën als ivoorhoofdstad van Europa.⁸ Kennis over gotische ivoorsnijwerken was beperkt en een provenance van voorwerpen van voor de negentiende eeuw was zeldzaam. Hierdoor werd het voor de vervalsers makkelijker om kenners op een verkeerd spoor te zetten. De noodzaak voor een structureel onderzoek naar authentiek gotisch ivoorsnijwerk groeide.

Het was in 1924, ruim zeventig jaar na de dood van de Baron van Westreenen en tegen het einde van de Europese verzamelwoede van gotisch ivoor, dat de Franse kunsthistoricus Raymond Koechlin (1860-1931) zijn driedelige verzamelwerk *Les ivoires gothiques français* publiceerde. Koechlin had uitgebreid archiefonderzoek gedaan en heeft in zijn werk 1328 objecten opgenomen, waarvan vele van foto's voorzien. In zijn werk betoogt hij dat Parijs het centrum van de ivoorindustrie in de dertiende en veertiende eeuw was. Vervolgens schetst hij op basis van stijl een ontwikkeling van gotisch ivoorsnijwerk over een periode van twee eeuwen. De gotische stijl zou in deze twee eeuwen vanuit Parijs verspreid zijn over de rest van Europa.⁹ Dit beeld is in de loop der jaren door kunsthistorici wat genuanceerd. De Franse motieven werden door reizende kunstenaars, gebruikmakend van onder andere terracotta afgietsels, verspreid en overgenomen in andere gebieden, waar ze vaak voorzien

⁶ Voorbeelden zijn onder andere de Nationale Kunstgalerij te Den Bosch in 1800, die later in opdracht van Lodewijk Napoleon werd verplaatst naar Amsterdam, waar de collectie als basis diende voor het Rijksmuseum Amsterdam. Verder zijn er het Rijksmuseum van Oudheden in 1818 en het Rijksmuseum voor Natuurlijke Historie in 1820, beide in Leiden.

⁷ Mark Jones 1990 (zie noot 5), p. 180.

⁸ Belangrijke productiecentra bevonden zich in Parijs en in de omgeving van de havenstad Dieppe, waar tevens veel imitaties geïmporteerd werden. Andere grote productiecentra waren Hamburg en het Odenwald in Duitsland. Zie: Charles Platten-Woodhouse 1976, (zie noot 1), pp. 92-93.

⁹ Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris 1924, pp. 3-7.

werden van lokale elementen.¹⁰ In de loop der jaren zijn er verschillende productiecentra geïdentificeerd over heel Europa.¹¹

Het kunsthistorisch onderzoek naar gotisch ivoor kwam dus relatief laat, namelijk pas aan het begin van de twintigste eeuw op gang. Het onderzoek kwam voor een belangrijk deel voort uit de vraag om ivoren objecten op een wetenschappelijke manier te kunnen dateren, als gevolg van het grote aantal vervalsingen die in de negentiende eeuw in de omloop zijn gebracht. Voordat een ivoren object echter in een traditie geplaatst kan worden, is het noodzakelijk om zich af te vragen in hoeverre een object authentiek is.

1.1 De zoektocht naar authenticiteit

Het woord authentiek is voortgekomen uit het Griekse woord: ‘authentikós’, en staat voor echt, betrouwbaar of geloofwaardig. De kunsthistoricus tracht op een wetenschappelijke manier te bepalen of een kunstobject origineel en compleet is. Er zijn verscheidene manieren waarop een ivoren object ‘vals’ kan zijn.

Door de eeuwen heen zijn veel ivoorsnijwerken opgedeeld en verplaatst, waardoor het achterhalen van de herkomst en oorspronkelijke context bemoeilijkt wordt.¹² In de achttiende eeuw werden beschadigde werken bovendien regelmatig compleet gemaakt of werden oude werken verfraaid volgens de laatste mode. De gedachte hierachter was om het ‘ideaal van de tijd’ meer tot uitdrukking te laten komen.¹³ Hoewel deze vorm van restauratie al in de negentiende eeuw als ouderwets werd gezien, loonde het voor de handelaren om objecten bij te werken om daarmee de verkoopwaarde te verhogen. Een voorbeeld hiervan is het ivoren beeld hieronder (afb. 3). De afbeelding rechts is een foto van het beeld gemaakt door Koechlin, voordat het ‘bijgewerkt’ werd en verkocht zou worden aan een Engelse verzamelaar.¹⁴ Het is één van vele voorbeelden hoe een object, en daarmee de manier waarop wij het benaderen, kan veranderen.

¹⁰ De verspreiding van Franse ivoormotieven met Duitse elementen, waarschijnlijk vervaardigd in Keulen, worden besproken in: C. T. Little, ‘Gothic ivory carving in Germany’ in: *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, tent.cat. Princeton (The Detroit Institute of Arts) 1997, pp. 81-94.

¹¹ Genoemd worden o.a.: Keulen, Luik en Utrecht. Voor een uitgebreide analyse van de erfenis van Koechlin en de verscheidene productiecentra in de 14^e eeuw zie: Richard H. Randall, *The Golden Age of Ivory. Gothic Carvings in North American Collections*, cat. The Walters Art Museum, Baltimore, 1993. pp. 10-16.

¹² Een handig overzicht van de veranderingen aan ivoor en het vervalsen ervan door de geschiedenis wordt gegeven in: Mark Jones 1990 (zie noot 5), pp. 180-183.

¹³ Dubieuze restauraties in de 18^e eeuw worden besproken in: Gerard Vaughan, ‘The restoration of sculpture in the eighteenth century and the problems of authenticity’, in: *Why Fakes matter*, London, 1992, pp. 41-46.

¹⁴ Hoewel ik de oorspronkelijke werken niet terug heb kunnen vinden is de schrijver van het artikel er zeker van dat het niet om een vervalsing gaat. Eric Maclagan, ‘A re-carved Ivory Group of the Fourteenth Century’ in: *The Antiquaries’ Journal* 2, 1922, pp. 199-201, fig. 4 en fig. 5.



Afb. 3. *Maria en Jozef in de Tempel* (Links de foto uit de collectie van Koechlin en rechts de foto waarin de beschadigingen aan het beeld zijn weggewerkt), ivoor, 14^e eeuw, locatie onbekend.

Tussen de zestiende en de twintigste eeuw hebben er dus verschillende gebeurtenissen plaatsgevonden die het voorkomen van de ivoorsnijwerken, en daarmee de perceptie van de kunsthistorici, ingrijpend hebben veranderd. Ik zal twee typen ‘bedriegelijke objecten’ hier nader bespreken. In de eerste plaats zijn dit de werken die geheel of gedeeltelijk authentiek zijn, maar die mogelijk aan aanpassingen onderhevig zijn geweest. Het tweede type is de bewuste imitatie, waarbij een werk gemaakt is in de stijl van een andere periode. De nadruk zal hierbij liggen op de verschillende manieren om deze imitaties te kunnen herkennen.

1.1.1 Samengestelde objecten

Door de beperkte grote en vorm van een slagrand van de olifant bestaat een ivoeren object al gauw uit meerdere losse stukken die later bijeengebracht zijn. Veel van deze samengestelde objecten, zoals kistjes, altaarstukken en gebedssnoeren, zijn zelden in hun geheel aan ons overgeleverd. De koorden die gebruikt werden om de kralen met elkaar te verbinden kunnen vergaan zijn en de scharnieren van kistjes en altaarstukken kunnen door slijtage kapot zijn gegaan. Het is ook mogelijk dat de panelen en kralen bewust werden losgemaakt om deze als losse objecten voor meer winst te kunnen verkopen. Dit is niet onwaarschijnlijk gezien een zelfde trend zich heeft voorgedaan bij handschriften, waarbij de voorkeur veelal uitging naar de verkoop van losse pagina’s boven dat van een heel boek. Het aantal kopers dat op een veiling tegen elkaar op kan bieden zal immers bij een lager bedrag hoger zijn dan wanneer een object voor een hoog bedrag verkocht zou worden.

Naarmate het aantal volledige werken afneemt zal de vraag daarnaar toenemen en wordt het weer lucratiever om volledige werken op de markt te brengen. Het is dan ook niet verassend dat er in de twintigste eeuw weer complete kistjes verschijnen waarvan delen aangevuld zijn.¹⁵ De toevoeging van nieuw ivoor kan snel worden opgemerkt door middel

¹⁵ Voorbeelden van aangevulde ivoeren kistjes worden besproken in: T.T. Hoopes, ‘An Ivory Casket in the Metropolitan Museum of Art’, in: *The Art Bulletin* 8 (1926), pp. 127-139. Zie ook: O. von Falke, ‘Das Tristankästchen der Eremitage’, in: *Pantheon* 1 (1928), pp. 75-80. En: M. Meuwese, ‘Valse tanden’, *Madoc. Tijdschrift over de Middeleeuwen* 23, (2009), pp. 135-137.

van het verschil in verkleuring. Moeilijker wordt het echter wanneer verschillende delen uit dezelfde tijd gebruikt worden om samen één geheel te vormen.¹⁶ Het volledige werk is in dat geval oorspronkelijk uit een bepaalde tijd en plaats, maar het kan niet authentiek genoemd worden.

Dat dit waarschijnlijk ook gebeurd is met het type gebedssnoeren waarop het ivoor uit de collectie Meermanno volgens het Courtauld Instituut gebaseerd zou zijn, is te zien op de afbeelding van een Memento Mori gebedssnoer uit het *Metropolitan Museum of Art* (afb. 4).



Afb. 4. *Memento Mori* gebedssnoer, 1500 – 1520, Metropolitan Museum of Art, New York.

In de eerste plaats is het gezien de geringe hoeveelheid kralen waarschijnlijk dat er een aantal kralen ontbreekt. Bij nadere inspectie is het ook opvallend dat er stilistische verschillen zijn tussen een aantal kralen, zoals duidelijk te zien is op de afbeelding van twee kralen met een mannengezicht hieronder (afb. 5).



Afb. 5. Twee kralen van een gebedssnoer, 1500 – 1520, Metropolitan Museum of Art, New York.

¹⁶ Afhankelijk van de atmosferische omstandigheden, zoals blootstelling aan licht en warmte kan het ivoor anders verkleuren. Dit effect kan echter ook visueel bereikt worden door het gebruik van chemicaliën. Een methode om dit te doorzien is het gebruik van ultraviolet licht. Het gebruik van ultraviolet licht in ivooronderzoek wordt besproken in: Otto Kurz, *Fakes*, New York 1967, p.171.

Op beide kralen is een jonge man met eenzelfde hoed in zijaanzicht te zien. De stilistische verschillen zijn echter opvallend. Zo is het gezicht van de linkerfiguur iets meer naar de kijker gericht en valt zijn haar stijl naar beneden. Dit in tegenstelling tot de man op de rechterkraal, waarbij een strak profiel is gehandhaafd, het gezicht wat ronder is uitgevoerd en zijn haar meer om zijn hoofd is gekruld. Een gegeven verklaring is dat de linkerkraal door de meester van de werkplaats is vervaardigd om als voorbeeld te dienen voor zijn leerlingen, die vervolgens de overige kralen hebben gemaakt.¹⁷ Dit lijkt echter onwaarschijnlijk gezien de linkerkraal niet enkel in kwaliteit en stijl afwijkt, maar ook in de vorm, zoals te zien is in de weergave van de bladmotieven. Aangezien de kraal aan de linkerzijde duidelijk verschilt van alle andere kralen in dit snoer is het aannemelijker dat deze afkomstig is uit een andere gebedssnoer.

Het opvallendste stijlverschil is zichtbaar tussen het sluitstuk en de gewone kralen. Het is niet ongewoon dat zich aan het uiteinde van de ketting kralen bevinden die afwijken, maar de stilistische verschillen zijn in dit voorbeeld wel opvallend groot (afb. 6).



Afb. 6. Sluitstuk en kraal van een gebedssnoer, 1500 – 1520, Metropolitan Museum of Art, New York.

Zo zijn er in de kraal links veel details te ontdekken, zoals het oog met de daarin een duidelijk te herkennen pupil en het ingevallen gezicht. Dit zijn stilistische details die ontbreken in de andere kralen. Bovendien, hoewel moeilijk te beoordelen op een foto, is de verkleuring anders, wat er op duidt dat het ivoor anders is verouderd en beide stukken dus oorspronkelijk niet bij elkaar horen. Op basis van het verschil in verkleuring en stijl lijkt het onwaarschijnlijk dat beide kralen door dezelfde hand en/of in dezelfde tijd vervaardigd zijn.

Een laatste probleem, dat betrekking heeft op vrijwel iedere complete ketting, is dat door het losmaken en opnieuw in elkaar plaatsen van de individuele kralen de oorspronkelijke volgorde mogelijk is veranderd. Hoewel er op basis van de eerste indruk geen specifiek narratief element in de kralenreeks zit, kan er niet uitgesloten worden dat er een vaste volgorde werd gehanteerd. Er kan wel met zekerheid gesteld worden dat het werk is aangepast. Hiermee is er opnieuw een barrière ontstaan tussen het oorspronkelijke gebedssnoer en onze tijd.

¹⁷ William R. Levin, *Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art*, tent.cat. The University of Michigan Museum of Art, Ann-Arbor 1976, p. 117.

Op basis van de bovenstaande analyse wordt duidelijk dat het hierboven besproken ivoren kralensnoer in de huidige vorm niet volledig authentiek is. Eenzelfde voorzichtigheid dient ten allen tijden bij complete gebedssnoeren in acht te worden genomen wanneer zij worden onderworpen aan kunsthistorisch onderzoek.

1.1.2 Imitaties en vervalsingen in de negentiende eeuw

Door de hernieuwde interesse in gotisch ivoorsnijwerk in de negentiende eeuw ontstond er een markt ontstond voor kopieën en vervalsingen. Hamburg en het Odenwald in Duitsland stonden er om bekend dat ze ivoren souvenirs maakten voor deze groeiende markt.¹⁸ Deze ivoorsnijwerken werden vaak niet als vervalsing vervaardigd, maar werden in sommige gevallen wel door handelaren als zodanig verkocht.¹⁹ Een object kan echter ook door een verzamelaar als zijnde een imitatie aangekocht zijn en door een latere onderzoeker voor een authentiek werk aangezien worden. In dat geval zit het verschil tussen een vervalsing en imitatie hem enkel in de voorwaarde waarmee de oorspronkelijke aankoop gemaakt is.

In veel gevallen hebben getalenteerde ivoorsnijders uit de negentiende eeuw een werk met succes gekopieerd of vervaardigd in de stijl van een oudere periode. Een vervalsing verraad zich in dat geval vaak door een afwijking in de details, niet alleen wat betreft stijl, maar vaak ook in iconografische afwijkingen. Een voorbeeld hiervan is een memento mori beeld met daarop aan de ene zijde de beeltenis van een vrouw en aan de andere kant de personificatie van de Dood (afb. 7).



Afb. 7. *Vrouw en de Dood*, negentiende eeuw, Hampel kunstveiling, München.

¹⁸ Charles Platten-Woodhouse 1976 (zie noot 1) , p.93. Helaas wordt er geen verdere bron gegeven, waarop deze conclusie gebaseerd is.

¹⁹ De werkplaats van D. Francisco Pallas y Puig (1859 - 1926) vervaardigde reproducties van ivoren kistjes die door handelaren als authentiek verkocht werden. Zie: Charles Platten-Woodhouse 1976, (zie noot 1) , p.117.

Volgens kunsthistoricus Otto Kurz (1908-1975), in zijn handboek over het herkennen van vervalsingen, gaat het hier om een type beeld uit de negentiende eeuw en niet uit de gotiek.²⁰ De weergave van een vrouw met daarachter de Dood komt in de gotiek vooral voor op kralen van gebedssnoeren, maar de figuren worden daarop nooit naakt afgebeeld. De weergave van de Dood gehuld in een lijkwade en de vrouw die haar schaamdeel bedekt komt vaker voor op gravures uit de vijftiende eeuw, zoals te zien op de afbeelding hieronder (afb. 8). Stilistisch gezien is het ivoren beeld zeer fijn afgewerkt en is de realistische manier waarop de draperieën zijn weergegeven kenmerkender voor de renaissance dan de gotiek.



Afb. 8. Meester M.Z., *Memento Mori*, gravure, c.a. 1500.

In 1930 werd de authenticiteit van een gelijkend beeld al in twijfel getrokken, omdat zich op de sokkel de inscriptie: 'Mors omniom terribilissiom' bevondt.²¹ Deze Latijnse inscriptie is niet alleen foutief gespeld, maar is ook tegenstrijdig aan het idee van memento mori, waarin de gelovige juist wordt opgeroepen om over zijn sterfelijkheid te contempleren. Verder valt op dat dit type beeld vaak in een uitzonderlijk goede staat is overgeleverd en dat er verscheidene variaties van hetzelfde beeld in musea te vinden zijn.²² Het type komt zo vaak voor dat ze zelfs nog op veilingen te vinden zijn.²³

Uit het bovenstaande voorbeeld blijkt dat het niet zo zeer een enkele afwijking is die het waarschijnlijk maakt dat het om een vervalsing gaat, maar juist het totaal van verschillende variaties dat argwaan met betrekking tot authenticiteit oproept.

²⁰ Zie: Otto Kurz 1967 (zie noot 16), p. 168. Het gaat hier om een heruitgave van zijn boek uit 1948 met de oorspronkelijke titel: 'Fakes: a Handbook for Collectors and Students'.

²¹ Rudolf Berliner, 'Über Einige Kleinplastiken', in: *Belvedere. Illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler* 9 (1930), nr. 7-12, pp. 99-111.

²² Voorbeelden zijn te vinden in: Bode Museum te Berlijn en Musée des beaux-arts de Lyon te Lyon.

²³ Dit voorbeeld is afkomstig uit de digitale veilingcatalogus van: *Hampel Fine Art Auctions Munich* <<https://www.hampel-auctions.com/o/Grosse-Memento-mori-Figurengruppe-in-Elfenbein.html?a=97&s=-1&id=290&g=Skulpturen>> (21 juli 2014).

De groei van het aantal vervalsingen in de negentiende eeuw heeft als gevolg gehad dat de provenance van een werk belangrijker werd. De gedachte was dat als een werk te herleiden zou zijn tot voor de massale vervalsingen van de negentiende eeuw het wel authentiek diende te zijn. Dat de provenance zeer bruikbaar kan zijn, wordt duidelijk in het voorbeeld van een ivoren kam, die op basis van de inscriptie aangemerkt werd als een mogelijke vervalsing, maar dankzij grondig archiefonderzoek te herleiden was naar de zestiende eeuw.²⁴ Dat vervalsers ook hier snel op inspeelden, blijkt uit het ontstaan van valse documenten, waarin de provenance verzonnen werd. Een voorbeeld hiervan is de *Vierge Ouvrante de Bourbon*, te vinden in de Walters Art Gallery, waarvan een deel van de provenance mogelijk verzonnen is.²⁵ De authenticiteit van het object is lang in twijfel getrokken. Materiaal-technisch onderzoek heeft echter uitgewezen dat het ivoor authentiek is. Waarschijnlijk gaat het hier om een uitzondering, maar het illustreert wel de valkuilen die schuilen in het onderzoek naar ivoor.

1.2 Nieuwe technieken en hun beperkingen

Het herkennen en rehabiliteren van vervalsingen vervult een belangrijke rol in de discussie in kunsthistorische vakbladen. In de negentiende en het begin van de twintigste eeuw was het vooral de kenner die op basis van zijn ervaring de doorslag moest geven. Vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw vinden er echter nieuwe technologische ontwikkelingen plaats, die de kenner bij kunnen staan om een betrouwbaar oordeel te vellen. In dit hoofdstuk zullen twee van deze nieuwe ontwikkelingen nader besproken worden. Deze nieuwe ontwikkelingen zijn: koolstofdatering en digitale databases. Voor ivoor is de belangrijkste database het *Gothic Ivories Project* van het Courtauld Institute, waarin zowel de authentieke en niet-authentieke gotische ivoorsnijwerken van het Museum Meermanno zijn opgenomen.²⁶ Van beiden zullen aan de hand van voorbeelden de mogelijkheden en beperkingen in relatie tot de 'ivoren knop' worden besproken.

1.2.1 Materieel-technisch onderzoek: koolstofdatering onder de loep

Een belangrijk nieuw hulpmiddel dat beschikbaar is voor de onderzoeker vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw is dat van koolstofdatering (C-14 datering). Met deze nieuwe destructieve methode kan aan de hand van het verval van radioactieve koolstof de leeftijd van een object geschat worden. In het geval van ivoor gaat het om de sterfdatum van de olifant.²⁷ De methode is destructief, wat betekent dat er een monster van het ivoor wordt genomen dat wordt vernietigd. Hoe groter het monster, hoe betrouwbaarder het resultaat.

²⁴ Het voorbeeld van de kam en bruikbaarheid van provenance wordt geïllustreerd in: Clive Wainwright, 'The importance of provenance. Rehabilitated Fakes', in: *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*, London 1992, pp. 174- 183.

²⁵ Kelly Holbert, "The Vindication of a Controversial Early Thirteenth-Century "Vierge Ouvrante" in the Walters Art Gallery" in: *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. 55/56 (1997/1998), pp. 101-121.

²⁶ *The Courtauld Institute of Art*, London, <http://www.courtauld.ac.uk/about/index.shtml> (23 mei 2014).

²⁷ M.T. Gibson en E.C. Southworth, "Shorter Note. Radiocarbon Dating of Ivory and Bone Carvings", in: *Journal of the British Archaeological Association*, 143 (1990), 131-133.

De methode is dus niet ten allen tijden wenselijk en zal in dit onderzoek niet in de praktijk worden gebracht. Gezien het belang van deze nieuwe wetenschappelijke methode voor het onderzoek naar ivoorsnijwerk kan deze echter niet onvermeld blijven. Hieronder zal aan de hand van enkele voorbeelden de mogelijkheid van koolstofdatering in relatie tot de 'ivoren knop' worden besproken.

Koolstofdatering heeft, zoals bleek, onder andere geleid tot de rehabilitatie van de *Vierge Ouvrante de Bourbon* (afb. 9).²⁸ De authenticiteit van dit object werd in 1978 door verscheidene experts in twijfel getrokken.²⁹ De resultaten van koolstofdatering dateerden het ivoor echter met een zekerheid van 95,4% tussen 1020 en 1220.³⁰ De datering komt overeen met de stijl van het object die kenmerkend is voor de dertiende eeuw.



Afb. 9. *Vierge Ouvrante de Bourbon*, 1180-1220, Frans, The Walters Art Museum, Baltimore.

Deze nieuwe methode heeft ook zijn beperkingen. Zoals in het voorbeeld hierboven bleek, worden de onderzoeksresultaten gepresenteerd in een schaal van waarschijnlijkheid die sterk uiteen kan lopen. Onderzoek op een ander paneel geeft als resultaat dat het ivoor met 95,4% zekerheid afkomstig is tussen 1663 en 1945.³¹ Dit is een periode van ruim 300 jaar. De resultaten van een onderzoek kunnen dus per object zeer uiteen lopen.

²⁸ Kelly Holbert (zie noot 25) 1997, pp. 101-121.

²⁹ Kelly Holbert (zie noot 25) 1997, p. 103, noot. 14. In een brief aan Kelly Holbert van 4 december 1996 verklaart Richard Randall dat hij en een groep experts het beeld beschouwde als een niet-middeleeuws object, mogelijk vervaardigd in de achttiende eeuw. De genoemde experts zijn: Danielle Gaborit-Chopin (Musée du Louvre, Paris); Charles Little (Metropolitan Museum of Art, New York); Neil Stratford (British Museum, London); en Paul Williamson (Victoria & Albert Museum, London).

³⁰ Kelly Holbert (zie noot 25) 1997, p. 103.

³¹ Jonn Lowden, *Medieval and Later Ivories in The Courtauld Gallery. Complete Catalogue*, Cat. London (The Courtauld Gallery) 2013, cat. 21, pp. 113-115.

Een ander probleem is dat het bij koolstofdatering gaat om de sterfdatum van de olifant en niet om de datum dat het ivoren object vervaardigd is. Dat dit voor problemen zorgt bij het dateren van een object blijkt onder andere uit de resultaten van het onderzoek naar een medaillon met daarop Anna van Bohemen (1503-1547). Dit medaillon is vervaardigd ter ere van haar huwelijk met Keizer Ferdinand en het is daarom te dateren vanaf 1521. Koolstofdatering geeft echter als resultaat dat het ivoor stamt tussen 1284 en 1438.³² Tussen de dood van de olifant en het snijden van het ivoor zit een gat van 100 jaar. Een vroege datering is dus niet direct een garantie dat een object ook in die tijd vervaardigd is.

Problemen met betrekking tot historische authenticiteit kunnen ook optreden bij latere bewerkingen of toevoegingen aan een object. Tevens kunnen objecten 'heel' gemaakt zijn om de waarde ervan te verhogen of werden werken bewust opgedeeld om deze juist in delen te kunnen verkopen.³³ Er kunnen ook bewust elementen worden toegevoegd, zoals inscripties of handtekeningen. Dit bleek het geval bij een ivoren scepterkroontje uit het Israël Museum met daarop in het Hebreeuws de inscriptie: *“Heilige schenking voor de priesters van het huis van YHWH”*. De vervalsers speelden slim in op de vraag naar objecten die afkomstig zouden zijn uit de tempel van Salomo door deze inscriptie aan het object toe te voegen.³⁴ In dit voorbeeld zou het object op basis van koolstofdatering oud kunnen zijn, maar met historische authenticiteit heeft dit natuurlijk weinig van doen: de inscriptie op het object is vals en daarom niet te herleiden tot de tempel van Salomo.

De kunsthistoricus heeft dus met koolstofdatering een nieuw wapen in handen in de strijd tegen vervalsingen. De methode is destructief en dient daarom met terughoudendheid te worden ingezet. Dit is vooral problematisch voor de relatief kleine objecten, waarbij het verwijderen van een stuk ivoor niet wenselijk is. Door de ‘schaal van waarschijnlijkheid’ is het moeilijk om de ‘ivoren knop’, indien deze inderdaad afkomstig is uit de zestiende eeuw, te onderscheiden van gelijkende objecten uit ongeveer dezelfde tijd. Een belangrijke vraag die wel beantwoordt kan worden is of het ivoor afkomstig is uit de negentiende eeuw. Hierbij dient echter opgemerkt te worden dat indien het ivoor 100 jaar oud blijkt te zijn, het vrijwel zeker om een vervalsing zal gaan. Indien het ivoor echter 500 jaar oud is dan kan het mogelijk nog later gesneden of bijgewerkt zijn. Het kennersoog blijft dus van groot belang.

³² John Lowden 2013 (zie noot 31), cat. 22, pp. 116-117.

³³ Voorbeelden hiervan zijn onder andere kistjes en gebedssnoeren, zoals besproken in hoofdstuk 2.2.1.

³⁴ Andrew G. Vaughn en Christopher A. Rollston, “The Antiquities Market, Sensationalized Textual Data, and Modern Forgeries”, in: *Near Eastern Archaeology*, Vol. 68, No. 1/2 (Mar. - Jun., 2005), pp. 61-65.

1.2.2 *The Gothic Ivories Project: de Koechlin van de 21^{ste} eeuw.*

Met de komst van het internet is de manier waarmee wij met elkaar communiceren en informatie uitwisselen veranderd. Dit heeft onder andere geleid tot de ontwikkeling van verscheidene online databases. Een voorbeeld hiervan is *The Gothic Ivories Project*, gemaakt door *The Courtauld Institute of Art*. Dit gerenommeerde instituut is gespecialiseerd in de studie en conservering van kunst en architectuur en vormt een zelfstandig college binnen de Universiteit van London.³⁵ Het *Gothic Ivories Project* is een database waarin alle informatie met betrekking tot gotisch (ca. 1200 - 1530) en neogotisch ivoor wordt verzameld en vrij toegankelijk wordt gemaakt voor verdere studie. Hoewel het project aanvankelijk gericht was op de digitalisering en inventarisatie van het beeldmateriaal uit de *Conway Library*, beslaat de database momenteel ivoren objecten uit meer dan 400 collecties verspreid over de hele wereld.³⁶

Om een object in aanmerking te laten komen voor de database kan er contact opgenomen worden met de projectmanager Dr. Catherine Yvard.³⁷ De instantie die de aanvraag heeft ingediend zal vervolgens verzocht worden om alle beschikbare informatie met betrekking tot het object, waaronder minimaal één foto, op te sturen naar het projectteam. Deze zal de informatie controleren, bijwerken en aan de hand van de criteria bepalen of het werk zal worden opgenomen.³⁸ Indien het werk in aanmerking komt, zal de informatie teruggekoppeld worden aan de instantie, die eventueel enkele laatste aanpassingen mag maken en de publicatie dient goed te keuren. Na de officiële goedkeuring zal de informatie toegankelijk worden gemaakt voor het publiek.

Het *Gothic Ivories Project* maakt het mogelijk om door middel van sleutelwoorden collecties te doorzoeken naar specifieke ivoren objecten. Dit zal onderzoekers in staat stellen om makkelijker informatie te vinden en verbanden te kunnen herkennen. De forums stellen de bezoekers ook in staat om onderling over een specifiek object te communiceren en te discussiëren. Door deze digitale middelen is het makkelijker geworden om beeldmateriaal in te zien en informatie uit te wisselen. Een mogelijk nadeel is dat het selectieproces vaak gebeurt op basis van foto's. Ivoren beelden zijn driedimensionaal en kunnen dus vanuit verschillende hoeken bekeken worden. Door de verschillen in kwaliteit van de foto kunnen de afmetingen en de kleur mogelijk niet volledig tot hun recht komen en zo een vertroebeld beeld van het object geven. Dit blijkt uit de vergelijking van twee foto's van het object uit het Museum Meermann (Afb. 10.)

³⁵ 'About us' op: *The Courtauld Institute of Art*, <http://www.courtauld.ac.uk/about/index.shtml> (21 juli 2014).

³⁶ 'Background and Mission Statement' op: *Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art*, London, http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/insight/yvard_aboutus/yvard_aboutus01.html (21 juli 2014).

³⁷ 'How to Collaborate' op: *Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art*, London, http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/insight/yvard_collaboratinginstitutions/yvard_collaboratinginstitution_03.html (21 juli 2014).

³⁸ 'Scope' Op: *Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art*, London, http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/insight/yvard_aboutus/yvard_aboutus03.html (21 juli 2014).



Afb. 10. Knop van een staf of kraal van een rozenkrans, Museum Meermanno, Den Haag.

De foto links is de enige beschikbare foto op het *Gothic Ivories Project*.³⁹ De foto is van een enkele zijde genomen en in matte kleuren weergegeven. Deze foto biedt daarmee geen inzicht in de figuren op de andere zijde of de mate van verkleuring van het ivoor. De foto rechts is door mij in het museum gemaakt en is hier geplaatst om het verschil tussen beide te illustreren. Een voordeel van een database is uiteraard dat deze gemakkelijk uitgebreid en aangepast kan worden. Uit dit voorbeeld blijkt dat het voor de onderzoeker noodzakelijk blijft om een object ook in het echt te gaan bezichtigen.

In zijn zoektocht naar authenticiteit heeft de kunsthistoricus er rekening mee te houden dat de werken die in een museum te zien zijn mogelijk vals of aangepast zijn. Dit geldt vooral voor de onderzoeker naar ivoor. Het zijn dan vaak de kleine eigenaardigheden in de stijl, iconografie of verschillen in vorm die een vervalsing kunnen verraden. Nieuwe technologie als koolstofdatering kan gebruikt worden om modern ivoor van oud ivoor te onderscheiden. De technologie is echter niet betrouwbaar genoeg om objecten die omstreeks dezelfde tijd vervaardigd zijn goed van elkaar te onderscheiden. Dankzij het *Gothic Ivories Project* is het mogelijk om de individuele ivoren kunstobjecten makkelijker op te sporen en systematisch onder te brengen. Het gebruik van foto's kan echter een vertroebeld beeld van het echte object geven, waardoor onderzoek naar de details wordt bemoeilijkt. Het onderzoek gaat echter voort en zowel de database als koolstofdatering zijn nog volop in ontwikkeling.

³⁹ Kraal van een rozenkrans met vier gezichten. Op: *The Gothic Ivories Project*: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/572DBD6C_63c802cc.html (10 augustus 2014).

2. De ivoorcollectie van Museum Meermanno

Op 18 november 1848 liet de Baron van Westreenen op zijn sterfbed zijn definitieve testament samenstellen, met daarin de volgende tekst: *“Ik ondergetekende Willem Hendrik Jacob Baron van Westreenen van Tiellandt, gebruikmakende van het regt, bij de wetten mij verleend, om bij eene geheime dispositie over mijn bezittingen mogen beschikken, [...], tot mijnen eenigen en universelen Erfgenaam van al mijne roerende en onroerende goederen en bezittingen, [...], te institueren: Het Rijk der Nederlanden; en wel onder de volgende voorwaarden en bepalingen, [...]: Al de door mij ondergetekende bijeengebrachte verzamelingen [...], zullen verenigd blijven in het door mij bewoond wordende huis, [...], terwijl op den voorgevel van het gebouw mijn geslachtwapen zal worden geplaatst, met dit opschrift: Museum Meermanno-Westreenianum”*.⁴⁰ Vier dagen later, op 22 november 1848, kwam de Baron te overlijden. De Nederlandse staat werd hiermee eigenaar van een groot aantal handschriften en de grootste collectie incunabelen in ons land, na die van de Koninklijke Bibliotheek. De collectie bestond echter uit meer dan boeken en bevatte een uitgebreide collectie kunstobjecten, waaronder een achttal ivoorsnijwerken.⁴¹

Zoals de naam van het museum suggereert, is de collectie een samenstelling van meerdere verzamelingen die zowel de verzameling van de Baron van Westreenen, als de verzamelingen van zijn achterneef Johan Meerman (1753 - 1815) en diens vader Gerard Meerman (1722 - 1771) bevat. De collectie bestrijkt daarmee zowel een groot deel van de achttiende als de negentiende eeuw; een, zoals eerder besproken, kritische periode voor de geschiedenis van het ivoorsnijwerk.

In dit hoofdstuk zal worden gekeken naar de drijfveer van de Baron om te verzamelen. Vervolgens zal er gekeken worden naar drie belangrijke deelcollecties, namelijk: objecten uit Egypte, Griekse vazen en Italiaanse panelen, om een beeld te krijgen van hoe de Baron zijn verschillende deelcollecties samenstelde en op elkaar afstemde. Er zal hierbij speciale aandacht uitgaan naar het belang van authenticiteit voor de Baron bij het aankopen van objecten. Vervolgens zal er gekeken worden in hoeverre de deelcollectie ivoor past in de context van de collectie in het geheel. Er zal aan de hand van de documentatie in de archieven van het museum getracht worden te achterhalen wanneer, waar en onder welke voorwaarden de Baron zijn ivoorsnijwerken heeft aangeschaft. Het doel is om een beeld te krijgen van de herkomst en plaats van de ‘ivoren knop’ binnen de context van de grotere collectie.

⁴⁰ Testament van de Baron van Westreenen van 18 november 1848. Oorspronkelijke document: HGA, NNA, notaris J.G. van der Haak, inv.nr. 6.23, akte nr. 12762. Gepubliceerd in: W. A. Laseur en Jos van Heel, *Het Museum Meermanno-Westreenianum 1848 – 1960. Een bijdrage tot de Geschiedenis van het Museum en zijn Bewoners*, Den Haag 1998, pp. 58-61.

⁴¹ De collectie bevat volgens de inventarisatie van 1910 een achttal ivoorsnijwerken. Dit zijn de objecten met de inventarisatienummers 850 tot en met 857.

2.1 De Baron van Westreenen; de verzamelaar

Willem Hendrik Jacob van Westreenen werd geboren op 2 oktober 1783 te Den Haag. Hij was de zoon van de advocaat Johan Adriaan van Westreenen (1742-1820) en zijn vrouw Maria Catharina Dierkens (1747-1826). Hij zou zowel een ingenieursopleiding volgen in het Bataafse leger als een opleiding rechten, maar beide opleidingen niet afronden.⁴² Tijdens zijn leven zou hij nooit een politieke functie van belang uitoefenen, maar zich vooral beperken tot statusverhogende ere-ambten. Onder Koning Lodewijk Napoleon werd de adel opnieuw opengesteld voor nieuwe leden en dit beleid werd na de terugkeer van Willem I voortgezet. De Baron greep zijn kans en verkreeg op 15 april 1815 de titel van jonkheer. Op 16 december 1818 mocht hij, na de aanschaf van de ridderhofstad Tiellandt voor een niet onaanzienlijk bedrag, de titel ridder voeren.⁴³ Op 9 januari 1821 verleende koning Willem I hem de titel van baron wegens zijn persoonlijke verdiensten.

Met de drang van de Baron naar eretitels is vaak de spot gedreven. Zo gaat het verhaal dat hij de koning om toestemming zou hebben gevraagd om een onderscheiding publiekelijk te mogen dragen, waarop de koning zou hebben geantwoord: *“Dat is een kwestie tusschen uw staatsierok en kleermaker”*.⁴⁴ Dat de Baron ingenomen was met zijn erepenningen blijkt wel uit zijn portret van Johannes Robertus Post Brants (1811 - 1868) uit omstreeks 1839, waarop de Baron te zien is met maar liefst twaalf erepenningen (afb. 11).⁴⁵

⁴² Op 1 oktober 1799 kwam hij in dienst van het Bataafse leger en werd ingedeeld in het tweede bataljon artilleristen waar hij een jaar later zou beginnen aan een genie-opleiding aan de Haagse Artillerieschool. De opleiding werd echter in 1805 opgeheven. In november 1805 en in 1806 liet hij zich in Leiden inschrijven als student rechten. Er zijn geen documenten dat hij de opleiding volbracht heeft. Over de jonge jaren van de Baron zie: W. A. Laseur (zie noot 40), pp. 13-18.

⁴³ Willem van Westreenen behoorde samen met zijn neef Van Schuilenburch tot de eerste lichter die verheVEN werd door Koning Willem I (MMW, 15B 13). Een eis voor lidmaatschap van het ridderschap was het bezit van een riddermatig goed (borg, ridderhofstad of havezate). Hij kocht hiervoor van zijn oom Gerrit Jacob de hofstad Tiellandt in de provincie Utrecht voor het bedrag van 1200 gulden. Laseur 1998 (zie noot 40), p.50.

⁴⁴ Oorspronkelijk citaat afkomstig uit: *Het leeskabinet: mengewerk tot gezellig onderhoud voor beschaafde kringen* 1896. In dit document overgenomen uit: Ewoud Sanders, *Boekengeluk. Vijftig Hoogtepunten uit het Museum Meermanno*, Den Haag 2008, p. 61.

⁴⁵ *“links op de borst twee, op een breed halslint drie en op de linker revers zeven. We zien onder meer de Russische Sint-Annaster, de Toscaanse Sint-Stephanusorde en de Witte Valk van Saksen-Weimar”*. Zie: Ewoud Sanders 2008 (zie noot 44), p. 61.



Afb. 11. J.R. Post Brants, *Portret van Baron van Westreenen*, 1839, Museum Meermanno.

Het verkrijgen van adellijke status lijkt dus een belangrijke drijfveer geweest te zijn voor de Baron van Westreenen. Dat deze drang naar status ook tot uiting komt in zijn verzameling is niet vreemd. Zo schreef hij in 1803 aan zijn vriend en medeverzamelaar Pieter van Damme (1727-1806), over de aanschaf van twee bijzondere munten het volgende: *“In gedachten doorloop ik verscheidene beroemde cabinetten waarin zij ontbreken, en tot mij zelve wederkerende gevoel ik het streelende van het denkbeeld: ik bezit die reeds”*.⁴⁶

2.2 De kunstcollectie van de Baron van Westreenen

Willem van Westreenen weet al op veertienjarige leeftijd wat hij het liefst wil worden. Op 20 maart 1798 schrijft hij aan zijn achterneef Johan Meerman: *“Ik droom ervan om een “boek-wurm” te worden, en daarom doe ik voor de klassieke boeken een beroep op uw ervaring”*.⁴⁷ De baron raakte al jong geïnteresseerd in de geschiedenis van Nederland en dan vooral de geschiedenis van de boekdrukkunst.

Hij begon al vroeg met het verzamelen van incunabelen en munten en werd hierbij bijgestaan door Jacob Visser (1724-1804) en de eerder genoemde numismaat Pieter van Damme, waarmee een uitgebreide briefwisseling tot stand kwam.⁴⁸ Toen in 1821 zowel Johan Meerman als zijn vrouw kwamen te overlijden, lieten zij hun bibliotheek met de collectie na aan de stad Den Haag. Het stadsbestuur weigerde het legaat te aanvaarden en

⁴⁶ Van Westreenen aan Van Damme, 's-Gravenhage, 23 juli 1803. Archief Meermanno (MMW, S 131).

⁴⁷ Vertaald uit het Frans: *“Ce sera pour moi toute une fortune que de devenir boek-wurm et pour lors je sollicite votre pratique pour les livres classiques”*. Oorspronkelijk document: Brief van 's-Gravenhage 20 maart 1798 (MMW, s 122). Gevonden in: Laseur 1998 (zie noot 40), p. 50.

⁴⁸ Jacob Visser was een kenner van de vaderlandse geschiedenis en letterkunde. Ook was hij verzamelaar van incunabelen en de samensteller van de eerste lijst van in de Nederlanden gedrukte incunabelen. Pieter van Damme was antiquaar en bezat een uitgebreide verzameling munten. Over de relatie en briefwisseling van beiden met de Baron van Westreenen zie: Jos van Heel, *Een Wereld van Verzamelaars en Geleerden. Gerard en Johan Meerman, Willem van Westreenen en Pieter van Damme en hun Archieven*, Hilversum 2012, pp. 48-59.

de collectie zou worden verkocht op een veiling, tot groot ongenoegen van de Baron.⁴⁹ De veiling-Meerman zou van 8 juni tot 3 juli 1824 duren en er zou totaal meer dan 131.000 gulden worden uitgegeven. De Baron zou voor een bedrag van 11.075 gulden uitgeven aan onder meer 63 incunabelen en 45 handschriften. Dat de boekenveiling voor de Baron van groot belang was, blijkt wel uit het feit dat hij de gebeurtenis liet vereeuwigen door de kunstenaar Cornelis Bavelaar (1747-1830) in de vorm van een diorama (afb. 12). Bij zijn dood zou de collectie van de Baron meer dan 20.000 boeken omvatten.⁵⁰



Afb. 12. Cornelis Bavelaar, *De veiling van de collectie Meerman*, 1824, Museum Meermanno.

In de geest van de achttiende eeuw bracht hij naast zijn collectie boeken een collectie ‘oudheden’ bijeen. Een belangrijk deel bestaat uit Egyptische objecten, Griekse vazen en schilderijen.⁵¹ De Egyptische expeditie van Napoleon Bonaparte (1769-1821) tussen 1798 en 1801 zorgde voor een grote interesse in de Egyptische cultuur, met als gevolg dat er in Europa veel oudheden op de markt werden aangeboden. De interesse van de Baron werd mogelijk versterkt door de ontcijfering van het Egyptische hiërogliefenschrift door de Franse Egyptoloog Jean-François Champollion (1790-1830) in 1822. De Baron legde contacten met verschillende Franse handelaren en veilinghuizen en wist zo als eerste in Nederland een collectie van 372 Egyptische oudheden bijeen te brengen. Een belangrijk deel van deze collectie bestaat uit teksten op papyrus en objecten met inscripties, waarbij de baron bij de aankoop vermoedelijk goed heeft opgelet dat de drie in Egypte gebruikelijke schriftsoorten

⁴⁹ De Baron: “Zij die den voortreffelijken bezitter niet of nauwelijks gekend hebben, kunnen en mogen zelfs dit met onverschilligheid aanzien; doch ik voor mij, die van mijn vroegste jeugd, niet slechts een’ bloedverwant, maar ook een’ vriend in hem ontmoette; ik zal steeds huiveren bij het denkbeeld, hoe ieder hamerslag der veiling de laatste wil eens stervende, door zwakke en bevende hand geschetst, verijdelt en als verscheurt!”. Bron: Willem Hendrik Jacob Westreenen van Tiellandt, *Korte schets van den voortgang der boekdrukkunst in Nederland, in de XVde, en haare verdere volmaking in de XVIde en XVIIde eeuw*, Den Haag 1829, p. 35.

⁵⁰ De collectie Meermanno bevat ongeveer 300 handschriften, 1300 incunabelen en 17.000 boeken uit de periode 1501 – 1848. Voor een kwantitatief overzicht van de collectie gedrukte werken van de baron zie: Willem Heijting, ‘Willem van Westreenen en zijn verzameling gedrukte werken 1501-1848’, in: *Verzamelkoorts. De Veelzijdige Collecties van Museum Meermanno – Westreenianum*, Den Haag 2013, pp. 77-78.

⁵¹ Dit zijn de drie niet aan het schrift gerelateerde deelcollecties van de Baron beschreven in: A. Boerma, e.a. (red.), *Verzamelkoorts. De Veelzijdige Collecties van Museum Meermanno-Westreenianum*, Den Haag 2013.

vertegenwoordigd waren.⁵² Het topstuk binnen de collectie bestaat uit de papyrus genaamd: 'Vivant Denon' met daarop de tekst van Het Boek van het Ademen (afb. 13). Dit is een zeldzaam voorbeeld van de late oud-Egyptische dodenliteratuur.



Afb. 13. *Boek van het Ademen van Isis*, Thebe, Ptolemeïsche periode, Museum Meermanno.

Bij de aankoop van de Griekse vazen is een soortgelijk drijfveer en patroon te herkennen. De Baron kocht een belangrijk deel van zijn collectie Griekse vazen in 1839 en 1840 uit de collectie van Lucien Bonaparte (1775-1840), de tweede broer van Napoleon Bonaparte.⁵³ Deze vazen met daarop beeltenissen van klassieke mythen werden in de achttiende eeuw vaak als ornament geplaatst op boekenkasten ter illustratie van de mythologische verhalen.⁵⁴ Zowel de Egyptische oudheden als de Griekse vazen konden dus gebruikt worden ter illustratie en ter verdieping van zijn collectie van het geschreven woord. De Baron kocht zijn vazen echter niet alleen uit collecties met naam. Zo kocht de Baron tijdens een reis naar Duitsland in 1837: '*[...] 1 moderne vaas in navolging der Etruskische*'.⁵⁵ Authenticiteit lijkt dus niet altijd van belang te zijn geweest bij het samenstellen van zijn collectie.

De relatie met het geschreven woord is minder evident in de collectie schilderijen. Zijn collectie omvat twee schilderijen uit de vijftiende eeuw, één uit de zestiende, negen laatmiddeleeuwse Italiaanse schilderijen en een uitgebreide collectie familieportretten.⁵⁶ Het is opmerkelijk dat de voorkeur van de Baron uitging naar laatmiddeleeuwse werken in tegenstelling tot de renaissance, zoals gangbaar was in zijn tijd. Als met zijn collectie

⁵² Maarten Raven, 'De Egyptische collectie van de Baron van Westreenen', in: *Verzamelkoorts. De Veelzijdige Collecties van Museum Meermanno – Westreenianum*, Den Haag 2013, p. 17.

⁵³ De Baron kocht in 1839 een vijftal vazen aan. Een zesde vaas was mogelijk een geschenk. Op 21 februari 1840 vond er een tweede veiling plaats, waarbij de Baron opnieuw twee vazen aankocht. Een laatste vaas uit de collectie verkreeg hij van de heer Gibson voor geleverde diensten. Zie: Ruurd Halbertsma, 'Het 'bagatelletje' van de Baron. Griekse vazen in Den Haag', in: *Verzamelkoorts. De Veelzijdige Collecties van Museum Meermanno – Westreenianum*, Den Haag 2013, pp. 45-46.

⁵⁴ Ruurd Halbertsma 2013 (zie noot 53), p.41.

⁵⁵ Register van aankoop van boeken: 31 januari 1837 te Berlijn, 27:26.

⁵⁶ Het overgrote deel beslaat de collectie familieportretten. Deze behoren vooral tot de entourage van een heer van stand met gevoel voor traditie. De Baron maakte dan ook een duidelijk onderscheid in zijn testament tussen familieportretten en zijn overige schilderijen: "*Al de door mij ondergetekende bijeengebrachte verzamelingen van boeken, handschriften, kaarten, platen, penningen, munten, oudheden, schilderijen en zeldzaamheden, hoe ook genaamd, alsmede mijne familieportretten*". Laseur 1998 (zie noot 40), p. 61.

Egyptische objecten toont hij zich dus ook hier een pionier. Gerard Van Heukelum (1834-1910) die het Aartsbisschoppelijk Museum in Utrecht, later het Catharijneconvent, zou oprichten, begon pas tien jaar na de dood van de Baron met verzamelen. De inspiratie voor beiden vormden mogelijk diverse verzamelaars in Keulen, die al tegen het einde van achttiende eeuw begonnen met het verzamelen van laatmiddeleeuwse werken en waarmee de Baron diverse contacten onderhield.⁵⁷

De Baron maakte in 1833 en 1834 een uitgebreide reis naar Italië waar hij veel musea, kloosters en kerken bezocht en waar hij waarschijnlijk zijn eerste panelen aankocht.⁵⁸ Bij zijn aankopen zat ook een predella met *Christus als Man van Smarten*, waarvan de Baron ten onrechte dacht dat het om een werk van de Florentijnse schilder Giotto di Bondone (1267-1337) zou gaan (afb. 14).⁵⁹ Het is niet duidelijk of de Baron opgelicht is of wellicht zelf een inschattingsfout heeft gemaakt toen hij de predella kocht. Het laat wel zien dat de Baron niet altijd goed op de hoogte was van de herkomst van zijn objecten. De predella wordt vandaag de dag toegeschreven aan een anonieme meester van de Florentijnse School en gedateerd omstreeks 1400.



Afb. 14. Florentijnse School, *Christus als Man van Smarten*, ca. 1400, Museum Meermanno.

Op basis van de drie besproken deelcollecties wordt duidelijk dat de verzameling kunstobjecten uit verschillende tijdperken een minder belangrijke plaats inneemt dan de collectie boeken. Het aantal kunstobjecten dat hij aankocht was beduidend minder en kwam bovendien pas vanaf 1822, met de aanschaf van de Egyptische objecten, echt op gang. Een deel van de collectie kan het beste begrepen worden als extensie van zijn verzameling boeken, maar een belangrijk deel staat ook op zichzelf. De Baron was goed op de hoogte van de trends op verzamelgebied en in enkele gevallen was hij zijn tijd zelfs voor. Hij bezat over

⁵⁷ Genoemd worden o.a. de verzamelaars: Johann Peter Weyer en Johann Anton Ramboux. Zie: Rudi Ekkart: 'De schilderijen van baron Van Westreenen', in: *Verzamelkoorts. De Veelzijdige Collecties van Museum Meermanno – Westreenianum*, Den Haag 2013, pp. 87-88.

⁵⁸ De archieven bieden geen uitsluitsel over waar en wanneer de werken exact zijn aangeschaft. Rudi Ekkart acht het waarschijnlijk dat hij een aantal kleinere werken tijdens zijn reis in 1833 en 1834 heeft verworven, maar ook een deel later. Zie: Rudi Ekkart 2013 (zie noot 57), p. 89.

⁵⁹ De Baron schrijft: "Van Cimabue's leerling, de jeugdige herdersknaap, doch laater de beroemde schilder Giotto, ontmoeten wij eene afbeelding van den zaligmaaker, met Johannes den Apostel en Johannes den Dooper ter eene - en Maria, Jesus Moeder, alsmede Maria Magdalena ter andere zijde, zonder eenig perspectief, op gouden grond gemaald". In: *Reisjournalen S61*, Museum Meermanno, Den Haag.

goede connecties en richtte zich op bekende werken van grote veilingen. Vanaf 1827 tot 1846 maakte hij in totaal vijftien buitenlandse reizen, waarin hij veel musea en toeristische trekpleisters bezocht en waarvan hij zowel souvenirs als authentieke oudheden zou meenemen. In enkele gevallen kocht hij een vervalsing, maar ook kocht hij bewust imitaties en modellen. Objecten hoefden voor de Baron dus niet altijd authentiek te zijn.

2.3 De plaats van de ivoorsnijwerken binnen de verzameling

Er zijn verschillende redenen om aan te nemen dat de Baron zijn ivoorcollectie van minder belang vond. Het zijn er weinig in aantal, er wordt maar zelden naar verwezen in de archieven, en er is geen enkel ivoorsnijwerk opgenomen in zijn handgeschreven catalogus van oudheden.⁶⁰ Toch zijn er redenen om aan te nemen dat de Baron mogelijk gericht enkele aankopen heeft gedaan.

In 1826 organiseerde de Baron een kleine tentoonstelling in zijn eigen huis waar zelfs de broer van de koning op af kwam. De tentoonstelling trok veel bekijks, vooral door de recent verworven Egyptische collectie. De Egyptische oudheden waren niet de enige objecten die in het huis te bezichtigen waren. Een bezoeker van die avond schrijft het volgende: *“Ik trad te rug om in mijne eenzaamheid de nu nog ledige vertrekken na te zien en de Sinesche beelden, het ijvoren aangezigt van Van Dijk, en andere stukken, alle met orde en smaak gerangschikt te bewonderen. [...] In een kabinetje had men in ijvoor de afneming van het kruis naar Rubens. De Heiland aan het kruis gehecht, stout en schoon”*.⁶¹ Beschreven is een ivoorsnijwerk van een onbekende meester, geïnspireerd door een werk van de Vlaamse barokschilder Antoon van Dyck (1599-1641). Het tweede ivoorsnijwerk, geïnspireerd door de kruisafname van Peter Paul Rubens (1577-1640), is een stuk van de Nederlandse ivoorsnijder Francis van Bosschuit (1635-1692). Het kruisbeeld is mogelijk een ivoorsnijwerk van de beeldhouwer Hiëronymus Duquesnoy de Jonge (1602-1654). De drie ivoorsnijwerken zijn dus gebaseerd op, of vervaardigd door Vlaamse meesters uit de zeventiende eeuw. Deze ivoorsnijwerken komen waarschijnlijk uit de collectie van Johan Meerman, wiens vrouw verschillende ivoren objecten aan de familie naliet na haar overlijden in 1821.⁶² Hoewel de Baron dus in eerste instantie bereid was om de objecten uit de Meermann collectie publiekelijk tentoon te stellen, vond hij het niet noodzakelijk om deze objecten permanent in zijn eigen verzameling op te nemen. De kruisafname naar Rubens werd gelegateerd aan de echtgenote van prof. P. F. Edwards, een van zijn medici.⁶³ Het beschreven ivoorsnijwerk naar Antoon van Dyck is na

⁶⁰ Meermann Archief: 158: Inventaris van de verzameling oudheden, opgesteld door Willem Hendrik Jacob van Westreenen, [ca. 1825-1834], met aantekeningen van Jan Willem Holtrop en Marinus Frederik Andries Gerardus Campbell, [ca. 1849-1852], 137/119-167.

⁶¹ De schrijver is onbekend. In 1972 ontving de toenmalige conservator D. van Velden een getypt afschrift (MMW, S 66). Tekst overgenomen uit: W. A. Laseur (zie noot 40), pp. 42-46, noot 79.

⁶² Het testament van Anna Cornelia Mollerus (De vrouw van Johan Meerman), 's-Gravenhage, 17 april 1821 (HGA, ONA, notaris Th. A. Holland, inv.nr. 6341, Nr.51). De moeder van de Baron erfde het ivoren kruisbeeld (inv.nr. 858/1023). De overige ivoren sculpturen gingen naar de neef van mevrouw Meerman A. H. Verster. Deze verkocht op 15 februari 1822 een deel van zijn erfdeel, waaronder de ivoorsnijwerken, aan de Baron van Westreenen (RMW 15 A 7, fol.22).

⁶³ W. A. Laseur (zie noot 40), p. 43. Noot. 82.

zijn dood niet in zijn collectie aangetroffen. Enkel het ivoren kruis, nagelaten aan de moeder van de Baron, werd bij de eerste inventarisatie aangetroffen.⁶⁴

In tegenstelling tot de barokke ivoorsnijwerken met namen van bekende kunstenaars uit de zeventiende eeuw, heeft de Baron ons ook enkele obscure ivoorsnijwerken nagelaten uit de middeleeuwen en de renaissance. Het is mogelijk dat de bezoeker zich in zijn opsomming beperkt heeft tot het noemen van de objecten waaraan de naam van een bekende kunstenaar verbonden is. Het is echter ook aannemelijk dat deze objecten zich op dat moment nog niet in de collectie van de Baron bevonden. Onder deze objecten vallen de twee ivoren beeldjes van *Gekroonde Maria met kind op de maansikkel* en *Johannes de Doper* (Afb. 15 & 16).



Afb. 15. (links) *Gekroonde Maria met kind op de maansikkel*, 13 cm, Museum Meermanno
Afb. 16. (rechts) *Johannes de Doper*, 22 cm, Museum Meermanno

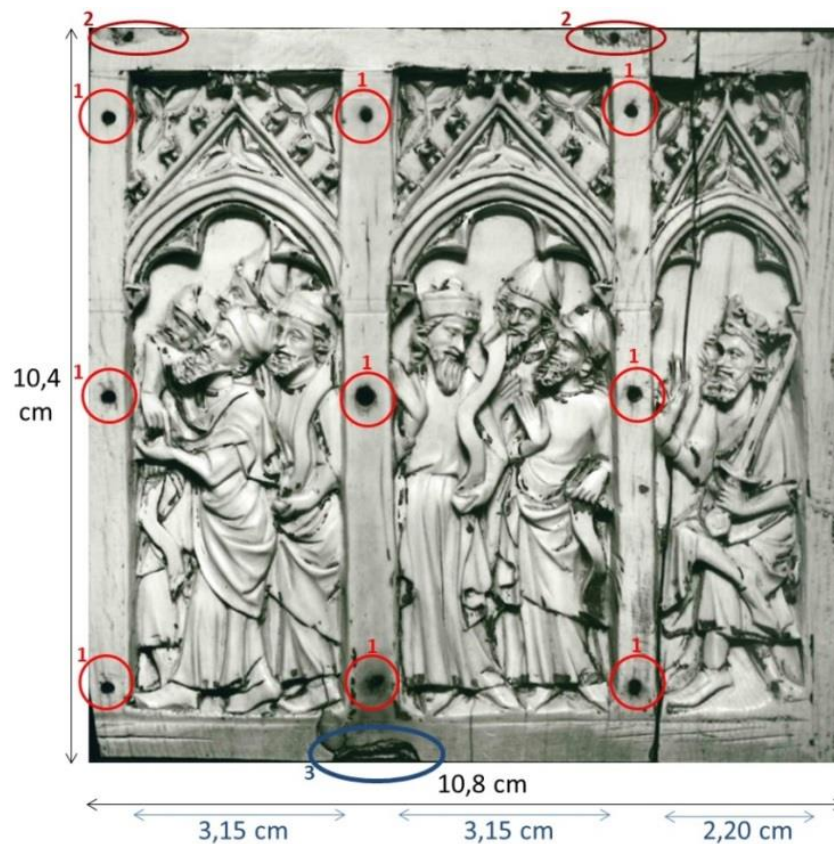
De statige pose met gebrek aan dynamiek en emotieloze gezichtsdrukking doen op eerste gezicht vermoeden dat het om ivoorsnijwerken in de gotische stijl gaat. De combinatie van een rozenkrans, de maansikkel, de moderne kraag van Johannes, evenals verscheidene stilistische kenmerken maken een datering van voor 1500 onwaarschijnlijk.⁶⁵ Het gaat hier

⁶⁴ W. G. C. Byvanck 1910 (zie noot 3), p. 203. Inv.nr. 858/1023

⁶⁵ Catharina den Dekker (BA) in haar ongepubliceerde onderzoek naar beide ivoortjes voor de cursus: *Kunstonderzoek in de praktijk: Echt of Namaak?* Catharina suggereert terecht dat de rozenkrans pas in de zestiende eeuw haar opmars maakt (zie ook hoofdstuk 5). Verder stelt ze dat de weergave van Maria op een maansikkel voorkwam in de middeleeuwen, maar ook een geliefd motief was in de barok. De kraag van Johannes oogt ook niet middeleeuws is. In haar paper suggereert ze op basis van stilistische vergelijkingen een mogelijke herkomst in Spanje of Portugal. De werken zijn dan ook beide niet authentiek verklaard door het Courtauld Institute.

waarschijnlijk om imitaties in de stijl van de neogotiek die een grote populariteit ondervond tegen het einde van de achttiende en vrijwel de gehele negentiende eeuw. Door de grote vraag ontstond er een bloeiende markt voor imitaties, maar ook voor vervalsingen, beide vaak moeilijk van elkaar te onderscheiden.⁶⁶ Het is goed mogelijk dat de Baron tijdens zijn reizen tussen 1827 tot 1846 in contact is gekomen met verzamelaars of handelaren van ivoorsnijwerken, waarvan hij beide werken heeft aangeschaft. Zonder de oorspronkelijke koopovereenkomst is het onmogelijk om te herleiden of de Baron opgelicht is of dat hij een souvenir heeft aangeschaft of gekregen heeft.⁶⁷

Dat de Baron geïnteresseerd was in authentiek gotisch ivoor blijkt uit zijn aanschaf van een 'ivoren paneeltje' dat gedateerd wordt in de veertiende eeuw (afb. 17).



Afb. 17. *Ivoren reliëfplaque*, derde kwart 14e eeuw, Museum Meermanno, Den Haag.

Het ivooren reliëfplaque heeft een lengte van 10,4, een breedte van 10,8 centimeter en is 3 millimeter dik. De achterzijde is met houtfineer van een latere datum beplakt en er zijn nog sporen van verguldsel te ontdekken.⁶⁸ De verticale regels die de voorstellingen van elkaar scheiden zijn, op de meest rechter zijde na, op vrijwel gelijke hoogten driemaal

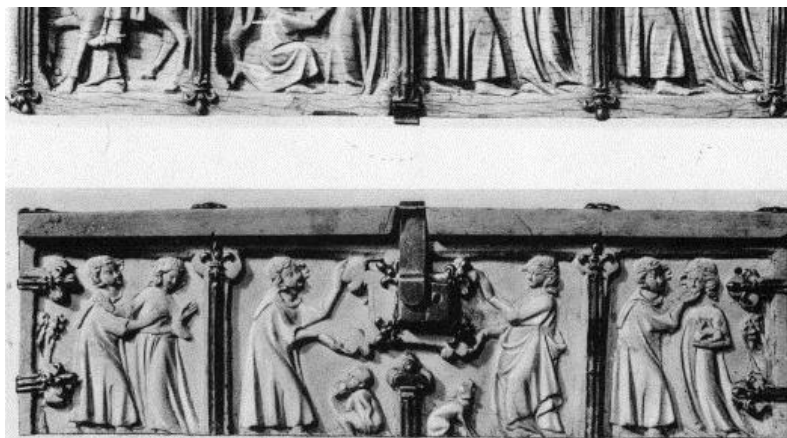
⁶⁶ Zie voor voorbeelden: hoofdstuk: 2.1.2. Imitaties en vervalsingen in de negentiende eeuw, p. 10.

⁶⁷ Beide werken zijn bij de eerste inventarisatie na de dood van de Baron opgenomen als zijnde afkomstig uit de zestiende eeuw. Dat er toen al enige twijfel was over de authenticiteit blijkt uit het toegevoegde (?) achter het jaartal van het beeldje van Maria. Zie: Byvanck (zie noot 3), p. 203. Inv.nr. 851 en 852.

⁶⁸ De informatie betreffende de afmetingen, het materiaal en het houtfineer van een latere datum zijn overgenomen uit de catalogus van Museum Meermanno-Westreenianum. De sporen van verguldsel zijn wel met het blote oog te zien en lijken vooral voor te komen in de architecturale elementen en in de kledij.

doorboord (1). Tevens zijn er twee gaten te vinden op de bovenste horizontale regel aan de linkerzijde en aan de rechterzijde boven het middelste paneel (2). Het is aannemelijk dat de gaten oorspronkelijk waren voorzien van beslag en sluitwerk. De hoeveelheid en plaatsing van de gaten doen vermoeden dat er oorspronkelijk meerdere delen aan elkaar bevestigd waren en dat het waarschijnlijk om een deel van een kistje moet gaan. De plaatsing van de gaten doet echter ook vermoeden dat een deel van het paneel ontbreekt. Het is opmerkelijk dat alleen de rechterzijde geen gaten en dus geen beslag bevat. Dit is onlogisch en zou bovendien de symmetrie verder verstoren. Het woord 'verder' is hier gebruikt, omdat de symmetrie al verstoord is door het feit dat het rechterpaneel beduidend smaller is (2,2 cm) dan het middelste en het linker (3,15 cm). Dit is duidelijk te zien in de spitsboog die in het rechterpaneel spitsier oploopt. Iconografisch gezien zou het ook verklaren waarom de figuren in het linker paneel allemaal naar links gekeerd staan, alsof een deel van de afbeelding ontbreekt.

Het probleem met de symmetrie en de iconografie zou opgelost kunnen worden door de toevoeging van een vierde voorstelling aan de linkerzijde met een gelijk formaat als dat van het meest rechterpaneel. Dit heeft als bijkomstigheid dat de beschadiging op de lijst onder op de horizontale balk zich exact in het midden van het tafereel zou bevinden (3). Dit is de plaats waar zich op de deksels doorgaans de sluiting bevindt, waarmee het kistje door middel van een slot aan de voorzijde gesloten kan worden. Hieronder is een voorbeeld te zien van de bovenzijde en de voorkant van een kistje waarin de sluiting en de beschadiging als gevolg ervan op de deksel goed te zien zijn (afb. 18).



Afb. 18. onbekend, *Kistje van de Heilige Ursula (boven en voorzijde)*, 14^e eeuw.

Op basis van de geschreven teksten en vergelijkingsmateriaal is het de voorstelling van de presentatie van Christus voor de Romeinse gouverneur Pontius Pilatus die het meest in aanmerking komt.⁶⁹ Op het ontbrekende linkerpaneel zou zich dan een afbeelding van een geboeide Christus hebben bevonden.

⁶⁹ de presentatie voor Pilatus geschiedt door: oudsten, hogepriesters en schriftgeleerden, zie: Mattheus 27:1-2, Marcus 15:1 en Lucas 22:66. Enkel het evangelie van Johannes wijkt hier vanaf door te stellen dat het om dienaren en soldaten van deze hogepriesters zou gaan, zie: Johannes 18:3.

De aanschaf van dit object door de protestantse Baron is moeilijk te begrijpen in de bredere context van zijn boekenverzameling. De collectie boeken met kerkgeschiedenis en godsdienst als onderwerp is groot, maar beslaat vooral protestantse stichtelijke werkjes, waarvan Willem Heijting, die onderzoek heeft gedaan naar de verzameling gedrukte werken, zich afvraagt of deze diende als lectuur voor het personeel.⁷⁰ Bovendien bevatten de gotische ivoorsnijwerken, in tegenstelling tot de collectie Griekse vazen, geen verhalende voorstellingen. Dit met uitzondering van het ivoren paneel, waarvan de voorstelling incompleet is en het maar zeer de vraag is of de Baron het thema herkend heeft. Indien de Baron tijdens zijn reis louter op zoek was naar een souvenir, lijkt het zeer onwaarschijnlijk dat hij zo een gehavend stuk zou aanschaffen.

De aankoop is echter wel goed te begrijpen in het verlengde van zijn verzameling van laatmiddeleeuwse panelen. Het is ook niet onwaarschijnlijk dat dezelfde Keulse connecties, die hem bijgestaan zouden hebben bij zijn verzameling middeleeuwse panelen, hem hebben geholpen met de aanschaf van de ivoorsnijwerken in de gotische stijl.⁷¹ Uiteraard kan er bij een handjevol werken niet gesproken worden van een verzameling. Bovendien is er weinig concrete informatie om met zekerheid iets over het aanschafbeleid te kunnen zeggen. Wel kan er met zekerheid gezegd worden dat de Baron zijn eerste gotische ivoren paneeltje heeft aangeschaft ruim voordat de neogotiek in Europa zijn hoogtepunt zou bereiken.⁷² Net als met zijn collectie Egyptische objecten en zijn collectie laatmiddeleeuwse panelen was de baron zijn tijd dus ver vooruit.

De ivoorsnijwerken in de collectie Meermanno kunnen dus in twee delen verdeeld worden. Enerzijds is er de collectie ivoren naar voorbeeld van bekende kunstenaars vervaardigd in de zeventiende eeuw en deels afkomstig uit de collectie van Johan Meerman. Anderzijds is er de collectie kunstnijverheid in een oudere stijl, waar logischerwijs de 'ivoren knop' ook onder valt, vervaardigd door anonieme ivoorsnijders. Het is aannemelijk dat dit deel van de collectie, net als een groot deel van zijn verzameling middeleeuwse kunst, aangeschaft is tijdens zijn buitenlandse reizen van de baron tussen 1827 tot 1846. Dit is de periode waarin het aantal ivoorvervalsingen in Europa sterk zou toenemen.

⁷⁰ Willem Heijting 2013 (zie noot 50), p. 79.

⁷¹ De stad Keulen kent naast Parijs een rijke geschiedenis van ivoorproductie in de gotische stijl. Zie: Charles Little 'Gothic ivory carving in Germany' in: *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, tent.cat. Princeton (The Detroit Institute of Arts) 1997, pp. 81-94. Voor een overzicht van ivoorsnijwerk afkomstig uit Keulen zie: Markus Miller (red.), *Kölner Schatzbaukasten. Die Große Kölner Beinschnitzwerkstatt des 12. Jahrhunderts*, cat. Hessischen Landesmuseum Darmstadt & Schnütgen-Museum Köln, Mainz 1997.

⁷² De Neogotiek maakte pas zijn opmars in Nederland omstreeks 1850 met de architectuur van Karel Weber en Pierre Cuypers. Bekende verzamelaars van o.a. gotisch ivoor waren: Gerard Van Heukelum die zijn verzameling omstreeks 1860 samenstelde en Jan Herman van Heek (1873 - 1957), die verschillende ivoren objecten kocht ter decoratie van zijn kasteel Huis Bergh in 's-Heerenberg te Gelderland vanaf 1912.

3. Het ivoren object nader bekeken

Nu er een beeld geschetst is van de historische context van gotisch ivoor en de ivoorsnijwerken van de Baron binnen diens verzameling, zal in dit hoofdstuk het ivoren object onder de loep genomen worden. Dit zal gebeuren aan de hand van een gedetailleerde beschrijving van het object aan de hand van nieuw fotomateriaal. De foto's van het object zijn gemaakt tijdens een bezoek aan het Museum Meermanno, waarbij het object voor het onderzoek tijdelijk uit de vitrine is gehaald. Voor een uitgebreid overzicht van de gemaakte foto's van het object, zie bijlage 1 bij dit document. Aan de hand van deze beschrijving en de afbeeldingen zullen vervolgens de beide interpretaties, namelijk een 'kraal van een rozenkrans', gesuggereerd door het Courtauld Institute, of een 'knop van een staf' gesuggereerd door Willem Byvanck, getoetst worden.

De 'ivoren knop' is 11,2 centimeter hoog en 5,1 centimeter breed. Aan de onderzijde is te zien dat het object de vorm van een achthoek heeft en grotendeels hol is van binnen. Het achthoekige gat maakt halverwege plaats voor een smaller cilindervormig gat dat doorloopt tot bovenin (afb. 19).



Afb. 19. *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (onderkant), Museum Meermanno.*

Hoewel het object één geheel is, kan het visueel toch in twee delen verdeeld worden. Het onderste gedeelte bestaat uit een schacht met daarop verscheidene decoratieve motieven in laagrelief. Aan de onderzijde bevindt zich een horizontale band met daarop een ruitmotief dat volledig rondloopt. Daarboven bevinden zich rechthoekige vlakken met daarop ornamentale versieringen. Deze zijn te verdelen in grote en kleine vakken met daarop twee bladmotieven die elkaar afwisselen. Daarboven bevindt zich opnieuw een doorlopende band maar ditmaal met bollen (afb. 20).



Afb. 20. *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans* (detail onderzijde), Museum Meermanno.

De schacht lijkt als een voetstuk te dienen voor het baldakijn erboven. Deze wordt gedragen door vier geprofileerde zuilen met een kapiteel met daarop bladmotieven. De baldakijn loopt vanaf de zuilen lichtelijk spits op, maar heeft een bolvormige bovenzijde met daarop nog meer bloem- en bladmotieven en een centrale rozet in het midden. Opvallend is een minuscuul gaatje net naast centrum van de rozet in de bovenzijde (afb. 21).



Afb. 21. *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans* (detail bovenkant), Museum Meermanno.

Onder de baldakijn bevinden zich tussen de zuilen vier borstbeelden, met om en om twee mannen en twee vrouwen. Ieder mannelijk en vrouwelijk figuur kijkt dezelfde richting op waardoor deze als een paar beschreven kunnen worden. Het eerste paar bestaat links uit een mannelijk figuur met een baard, snor en krullend haar met een baret op het hoofd. De vrouw aan zijn rechterzijde heeft golvend haar met een scheiding dat overloopt in vlechten die voor haar oren langs vallen. Het haar op haar achterhoofd zit in een haarnet dat is vastgezet door middel van een band onder haar kin. Verder heeft ze een band met een diadeem op haar voorhoofd, draagt ze oorbellen en heeft ze een ketting met kralen en een hangertje om haar nek (afb. 22).



Afb. 22. *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans* (detail figuren), Museum Meermanno.

Aan de andere kant van het voorwerp bevindt zich het tweede paar. Het gaat aan de linkerkant wederom om een man met een baard, snor en krullend haar, maar ditmaal met een ander type baret schuin op het hoofd. De vrouw aan zijn rechterzijde heeft golvend haar met een scheiding in het midden. Enkele losse plukken haar vallen voor haar oren langs haar wang naar beneden. Het haar op haar achterhoofd zit ook in een haarnet en ook zij heeft een band met een diadeem op haar voorhoofd. In tegenstelling tot de andere dame draagt ze geen oorbellen, maar heeft wel een kralensnoer met hanger om de nek (afb. 23).



Afb. 23. *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans* (detail figuren), Museum Meermanno.

Het gat aan de onderzijde dat doorloopt tot bovenin, maar er niet doorheen steekt, suggereert dat het object inderdaad als een knop van een staf gediend heeft, zoals Willem Byvanck in 1910 al suggereerde. Toch lijkt het object grotendeels geïnspireerd te zijn door kralen van een specifiek type gebedssnoer.

4. Kraal van een rozenkrans; een interpretatie van het Courtauld Institute

Het *Gothic Ivories Project* beschrijft het ivoren object uit het Museum Meermanno als volgt: 'Rosary bead, 4 faces (chapelet)'.⁷³ Een rozenkrans is een gebedssnoer binnen de katholieke kerk bestaande uit een reeks kralen die de gelovige met de vingers kan doorlopen om zo niet de tel kwijt te raken tijdens de herhalingen van het rozenkransgebed. De Franse term 'chapelet' wordt gebruikt voor een gebedssnoer met minder kralen dan een rozenkrans, dat gebruikt kan worden voor verscheidene religieuze contemplaties. Een voorbeeld hiervan is het 'memento mori', letterlijk: 'gedenk te sterven', waarin de gelovige wordt opgeroepen om na te denken over de dood en het hiernamaals. De termen worden in de literatuur doorgaans als synoniem gebruikt voor een gebedssnoer, vandaar dat beide termen door het *Gothic Ivories Project* in de titel zijn opgenomen. Binnen dit onderzoek wordt om verwarring te voorkomen de term gebedssnoer gehanteerd.

De interpretatie van het Meermanno ivoor als een kraal van een gebedssnoer lijkt vooral gebaseerd op de weergave van de vier figuren, die veelal voorkomen op een specifiek type gebedssnoer. Voor een overzicht van dit type kralen zie bijlage 2 en 3 bij dit document. Op basis van de iconografie wordt duidelijk dat deze kralen het 'memento mori' gedachtegoed lijken te volgen. Zo is er vaak een skelet tussen de figuren geplaatst. Ook zijn er soms inscripties toegevoegd, die de drager aan zijn sterfelijkheid zal herinneren.⁷⁴ Een veel voorkomend figuur binnen deze iconografie is Salome. Zij is te herkennen aan de plaat met daarop het hoofd van Johannes de Doper (afb. 26).⁷⁵ Het thema van verouderen wordt afgebeeld door eenzelfde figuur zowel jong als oud af te beelden. Dat het om dezelfde figuur gaat blijkt uit de kleding en de hoed die, zowel bij de jonge figuur als de oudere man, hetzelfde is (afb. 24).⁷⁶ De hier besproken beeltenissen hebben dus allen de dood en vergankelijkheid als overkoepelend thema.



Afb. 24. Twee kralen van een rozenkrans, 1530-1540, Wernher Collection, London.

⁷³ Titel van het ivoren object uit het Meermanno Museum. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/572DBD6C_63c802cc.html> (29 juli 2014).

⁷⁴ De inscripties zijn veelal in het Latijn. Enkele voorbeelden zijn: VITA. SOMNIUM BREVE, het leven is kort, COGITA MORI, denk aan het sterven. ERIS QUOD SUM, oftewel u zult zijn wat ik ben.

⁷⁵ Het verhaal van Johannes de Doper staat beschreven in Marcus 6:22 en Mattheüs 14:6. 8.

⁷⁶ Deze figuren zijn tevens te herkennen in de volgende kralen in de bijlage: 3, 9, 10, 12-18

Het is opvallend dat in de literatuur dit type kraal, ongeacht de gehanteerde stijl, gedateerd wordt aan het begin van de zestiende eeuw. De objecten zouden afkomstig zijn uit Noord-Europa, specifiek: Nederland, Vlaanderen, Duitsland en een enkele keer wordt ook Frankrijk genoemd.⁷⁷ In de volgende paragraaf zal de motivatie voor deze toekenning van tijd en plaats aan de hand van de literatuur toegelicht worden. Vervolgens zal er aan de hand van een visuele analyse gekeken worden in hoeverre deze toekenning standhoudt.

4.1 Het ivoren gebedssnoer in de literatuur

Een belangrijke bron voor het begrijpen van de werkwijze van ivoorsnijders in de middeleeuwen, is het *Livre des métiers* van Étienne Boileau, geschreven in 1268. In dit werk worden verschillende vakgebieden beschreven en alle reglementen in detail vastgesteld. Het complete werk vormde de basis voor de gildereglementen voor meer dan vijf eeuwen. Het gebruik van ivoor werd niet beperkt tot één vakgebied, maar mocht gebruikt worden, in combinatie met andere materialen, door zeven verschillende vakgebieden, waaronder 'Patenostriers', oftewel rozenkransmakers.⁷⁸ Het is duidelijk dat het werken met ivoor niet op zichzelf stond, maar dat het een materiaal vormde dat door meerdere specialisten gebruikt werd. Het bestaan van een specialisatie van gebedssnoeren is niet verrassend, aangezien deze eeuw wordt gekenmerkt door een groei van de privédevotie, getuige de vele draagbare diptieken met daarop religieuze voorstellingen.

Hoe deze gebedssnoeren er oorspronkelijk uit hebben gezien is echter onduidelijk. De oorsprong van de rozenkrans gaat terug op verscheidene tradities, maar kreeg haar uiteindelijke vorm in de kloosterorde van de dominicanen in de vijftiende eeuw. De Dominicaan *Alanus de Rupe (1428-1475)*, was werkzaam in Nederland, Vlaanderen en Noord-Frankrijk en wordt genoemd als de oprichter van de Broederschap van de Rozenkrans omstreeks 1468-70.⁷⁹ De populariteit van de rozenkrans nam vervolgens vanaf 1520 toe, mede door de officiële goedkeuring van het gebed door Paus Leo X.⁸⁰

De eerste onderzoeker die enkele kralen opneemt in zijn verzamelwerk is Raymond Koechlin. Hij dateert de kralen aan het begin van de zestiende eeuw. Gelijk veel van zijn opgenomen stukken stelt hij dat de kralen afkomstig zijn uit Parijs, met uitzondering van een afwijkende ketting die hij plaatst in Vlaanderen.⁸¹ Een andere bron waar veel naar verwezen

⁷⁷ Zie bijlage 2 bij dit document voor de datering en herkomst van verscheidene gelijkende werken.

⁷⁸ Genoemd worden: makers van handvaten van messen (*Couteliers feseurs de manches*); makers van kammen lantaarns (*pingiers-lanterniers*); makers van wastafeltjes (*tabletiers*); beeldhouwers (*ymagiers tailleurs*); schilders en beeldsnijders (*peintres et tailleurs d'ymages*); makers van rozenkransen (*patenostriers*); dobbelsteenmakers (*deiciers*). De relatie tussen het *Livre des métiers* en ivoor worden besproken in: Elizabeth Sears, 'Ivory and Ivory Workers in Medieval Paris' in: *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, tent.cat. Princeton (The Detroit Institute of Arts) 1997, pp. 19-38.

⁷⁹ John Desmond Miller, *Beads and Prayers: The Rosary in History and Devotion*, London 2002, pp. 11-12.

⁸⁰ John Desmond Miller (zie noot 79), p. 28.

⁸¹ Het gaat hier om de ketting met Koechlin nummer: 1232. Op basis van de afwijkende stijl en de hoeveelheid en de verdeling van de kralen wordt er gedacht dat het waarschijnlijk om een vervalsing gaat. P. Malgouyres, *Ivoires de la Renaissance et des Temps Modernes. La collection du Musée du Louvre*, Paris 2010, no. 281.

wordt is de catalogus van de tentoonstelling: *Love and Death* uit 1975, waarin enkele ivoren gebedssnoeren zijn opgenomen en waarin de datering van omstreeks 1520 specifiek wordt genoemd.⁸² Hoewel er voor deze specifieke datering geen toelichting wordt gegeven, is deze waarschijnlijk gebaseerd op de eerder genoemde erkenning van de rozenkrans door paus Leo X in 1520.⁸³ De gedachte is mogelijk dat de pauselijke goedkeuring een rage heeft ontketend die tot de verhoging van de productie van rozenkransen heeft geleid.

De datering van 1520 wordt tevens versterkt door onderzoek naar wapenschilden, die in zeldzame gevallen te zien zijn op gebedssnoeren. Het is belangrijk hier te vermelden dat het niet gaat om ivoren kralen, maar om kralen en pendants gemaakt van palmbout. Opvallend is dat deze veelal te herleiden zijn naar Nederlandse families. Een pendant van een rozenkrans uit het British Museum valt te herleiden naar Dismas de Berghes en kan gedateerd worden tussen 1510-1514.⁸⁴ Een andere Rozenkrans uit het Louvre gaat terug op Huis Egmont en is te dateren tussen 1523-1539.⁸⁵ Een derde rozenkrans uit het Rijksmuseum is te herleiden tot Everard Jansz van Bleiswijk (1483-1531).⁸⁶ Nog twee snoeren zijn mogelijk te herleiden tot Jacques de Borsele, heer van Gouda en Margaretha van Oostenrijk, regentes van de Nederlanden tussen 1507 en 1530.⁸⁷ De populariteit van de rozenkrans in het begin van de zestiende eeuw wordt ook bevestigd door de vele afbeeldingen van rozenkransen in portretten. Een voorbeeld hiervan is het pendantportret van Dirck Ottens Meerbrug en zijn vrouw, geschilderd door Cornelis Engebrechtsz (1461 - 1527) in 1518 (afb. 25).



Afb. 25. Cornelis Engebrechtsz, *pendant van Dirck Ottens Meerbrug en zijn vrouw*, 1518.

⁸² William R. Levin 1976 (zie noot 17), pp. 115-117.

⁸³ John Desmond Miller (zie noot 79), p. 28.

⁸⁴ Richard Marks, *Two Early 16th Century Boxwood Carvings Associated with the Glymes Family of Bergen op Zoom*, in *Oud Holland*, 91, 1977, p. 136.

⁸⁵ Richard Marks 1977 (zie noot 84), p. 137.

⁸⁶ Richard Marks 1977 (zie noot 84), p. 138.

⁸⁷ Richard Marks 1977 (zie noot 84), p. 140.

Op basis van bovenstaande voorbeelden en verscheidene stilistische kenmerken stelt kunsthistoricus en conservator van het Victoria & Albert Museum Dr. Paul Williamson dat de productie van dit type rozenkrans waarschijnlijk plaatsvond in de Noordelijke Nederlanden of het Nederrijngebied.⁸⁸ Indien dit het geval zou zijn, dan zou de productie met de opkomst van de Reformatie in de zestiende eeuw tot een halt zijn gebracht.

In de literatuur is te lezen dat de rozenkrans haar huidige vorm kreeg in Noord-Europa tegen het einde van de vijftiende eeuw. In 1520 kreeg de rozenkrans erkenning van Paus Leo en hij zou waarschijnlijk als gevolg van de reformatie uit het noorden verdwijnen. Dit beeld verklaart de datering aan het begin van de zestiende eeuw van de kralen in de literatuur.

4.2 Een visuele analyse

Er zijn verscheidene visuele eigenschappen die het aannemelijk maken dat de gebedssnoeren vanaf het begin van de zestiende eeuw in de omgeving van Nederland en Duitsland vervaardigd moeten zijn. Een belangrijk punt voor het vaststellen van de herkomst van de ivoren kralen is de kleding. Als voorbeeld is een kraal uit het Victoria & Albert Museum te zien (afb. 26).

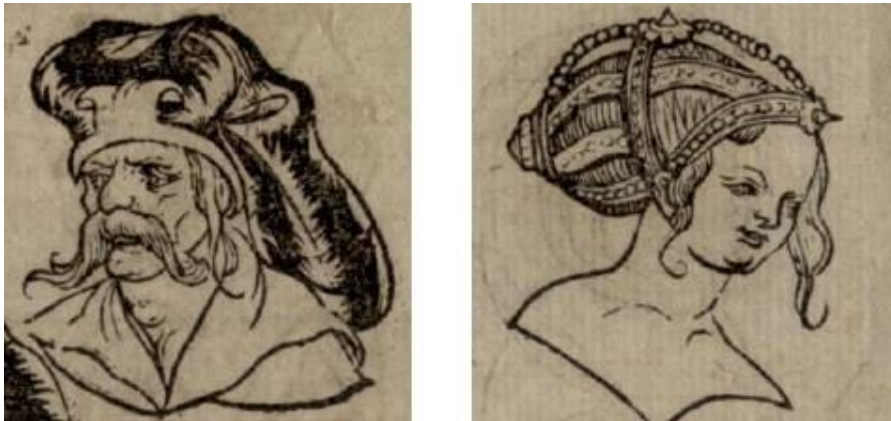


Afb. 26. Kraal met Herodes en Salome, begin 16^e eeuw, Victoria & Albert Museum, Londen.

De figuur links is een man met een baard, snor en krullend haar met een baret op zijn hoofd. De vrouw aan de andere zijde van de kraal heeft golvend haar dat overloopt in vlechten die voor haar oren langs vallen. Het haar op haar achterhoofd zit in een haarnet dat is vastgezet met behulp van een band onder haar kin. Verder heeft ze een band met een diadeem op haar voorhoofd, draagt ze oorbellen en heeft ze een ketting met kralen en een hangertje om haar nek. Deze klederdracht is van een type fantasiekleding dat veel voorkomt aan het begin van de zestiende eeuw in sculptuur- en schilderkunst uit zowel de Nederlanden als Duitsland, maar ook wel daarbuiten. Een voorbeeld van prenten afkomstig

⁸⁸ Als mogelijke productiecentra noemt hij: Utrecht, Delft en Leiden. De ivoorsnijwerken zouden ook geleverd kunnen zijn uit Keulen, dat via de Rijn in verbinding staat met de grote Nederlandse steden en waarvan de productie van rozenkransen en ivoor in de tijd bekend is. Bron: Paul Williamson, *Netherlandish Sculpture 1450 – 1550*, cat. Victoria and Albert Museum, London 2002, pp. 140-144.

uit de zestiende eeuw die gelijkenissen vertonen met de figuren op de kraal zijn te zien op de afbeelding hieronder (afb. 27).⁸⁹



Afb. 27. Heinrich Vogtherr, *Prent van een man en dame*, 1572.

De klederdracht van de figuren op de kralen lijkt de datering van begin zestiende eeuw en de herkomst uit Noord-Europa te bevestigen. Er zijn echter ook visuele eigenschappen die een eenduidige herkomst van plaats en tijd onwaarschijnlijk maken. Hieronder zijn drie verschillende objecten geplaatst, die allen gedateerd worden aan het begin van de zestiende eeuw (afb. 28). De overeenkomsten als de bladmotieven, kleding, juwelen en haardracht doen inderdaad vermoeden dat het om dezelfde vrouw gaat. De verschillen in stijl zijn echter opmerkelijk.



Afb. 28. drie zijaanzichten van vrouwen, 16^e eeuw.

In de kraal het meest links is te zien dat de dame, in vergelijking met de andere twee, meer is uitgerekt en een platter gezicht heeft, waarop een neutrale gezichtsuitdrukking is te zien. De kraal is ook minder fijn afgewerkt in vergelijking met de andere twee kralen. Dit zijn eigenschappen die kenmerkend zijn voor gotische figuren (afb. 29).

⁸⁹ Heinrich Vogtherr, *Ein Fremdes und wunderbarliches Kunstbüchlein*, Straßburg 1572, p. 6 en p. 10.
Op: *Bayerische Staatsbibliothek* <<http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/?c=viewer&bandnummer=bsb00025720&pimage=00001&v=100&einzelsegmentsuche=&mehrsegmentsuche=&l=nl>> (20 mei 2014)



Afb. 29. *Kraal met Salome en Herodus*, 16^e eeuw, Museum Bargello, Florence.

Op de kraal in het midden zijn net als de kraal links daarvan de figuren in reliëf uitgebeeld, maar de proporties zijn anders (afb. 28). De figuren zijn minder lang en de gezichten zijn ronder. Tevens is er een kleine glimlach op het gezicht van de vrouw te zien en zijn beide figuren met meer details afgewerkt. Dit is goed te zien in de weergave van de vlechten die bijna individueel te onderscheiden zijn. De nadruk op detail en proportie doet bij deze figuren meer denken aan de stijl van de vroege renaissance (afb. 30).



Afb. 30. Onbekend, *Kraal met Salome en Herodus*, begin 16e eeuw.

Op het Meermanno ivoor zijn de figuren met nog meer verfijning afgewerkt. De figuren zijn niet meer in reliëf afgebeeld en komen los van de achtergrond. Het loskomen en realistisch weergeven van de figuren lijkt te getuigen van een nog latere tijd (afb. 31).



Afb. 31. *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans*, Museum Meermanno, Den Haag.

Op de afbeeldingen is te zien dat er drie verschillende stijlen gehanteerd zijn om dezelfde figuren af te beelden en dat het Meermanno-ivoor stilistisch het meest modern lijkt te zijn. Dat al deze werken omstreeks dezelfde tijd en plaats vervaardigd werden lijkt onwaarschijnlijk. Op basis van stilistische eigenschappen is het aannemelijk dat de kraal links het oudst is en het Meermanno-ivoor het jongst (afb. 28). Rond 1520 vindt er in het noorden een overgangperiode plaats van gotische stijl naar de renaissance. Deze transitie verliep echter gelijdelijk over een langere periode. Het is aannemelijk dat de motieven van deze figuren langere tijd in gebruik zijn geweest dan in de literatuur wordt aangenomen.

4.3 De verschillende 'typen' gebedssnoeren nader bekeken

Naast de stilistische verschillen kunnen de kralen met betrekking tot de vorm in twee typen verdeeld worden. De eerste groep bestaat uit kralen met daarop twee figuren die in reliëf zijn afgebeeld, zoals te zien op de kraal links en in het midden (afb. 28). Dit type kraal zal hierna met 'type 1' worden aangeduid. Een overzicht van verscheidene kralen van dit type is opgenomen in bijlage 2 bij dit document. Deze kralen zullen vergeleken worden met de kralen waarop meerdere figuren op een bijna vrijstaande manier zijn afgebeeld, zoals onder andere het geval is op de 'ivoren knop' van het Museum Meermanno (afb. 31). Dit type kraal zal hierna met 'type 2' worden aangeduid. Een overzicht van verscheidene kralen van dit type is opgenomen in bijlage 3 bij dit document. Van beide 'typen' is ter verduidelijking een afbeelding geplaatst van dezelfde figuur op twee verschillende kralen (afb. 32 & 33).



Afb. 32 (links). Kraal met twee figuren 'type 1', Wernher Collection, London.

Afb. 33 (rechts). Kraal met 3 figuren 'type 2', Victoria & Albert Museum, London.

Er zijn in totaal drie complete gebedssnoeren met kralen die de meeste overeenkomsten vertonen met de kralen uit de 'type 2'-groep. Deze gebedssnoeren bevinden zich in de collecties van het Victoria & Albert Museum en The Wernher Collection in London.⁹⁰ De derde bevindt zich in de collectie van Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris in Parijs.⁹¹ De stilistische overeenkomsten tussen de drie gebedssnoeren zijn zo groot dat ze, volgens kunsthistoricus Paul Williamson, waarschijnlijk in dezelfde werkplaats omstreeks 1520-1540 vervaardigd zijn.⁹²

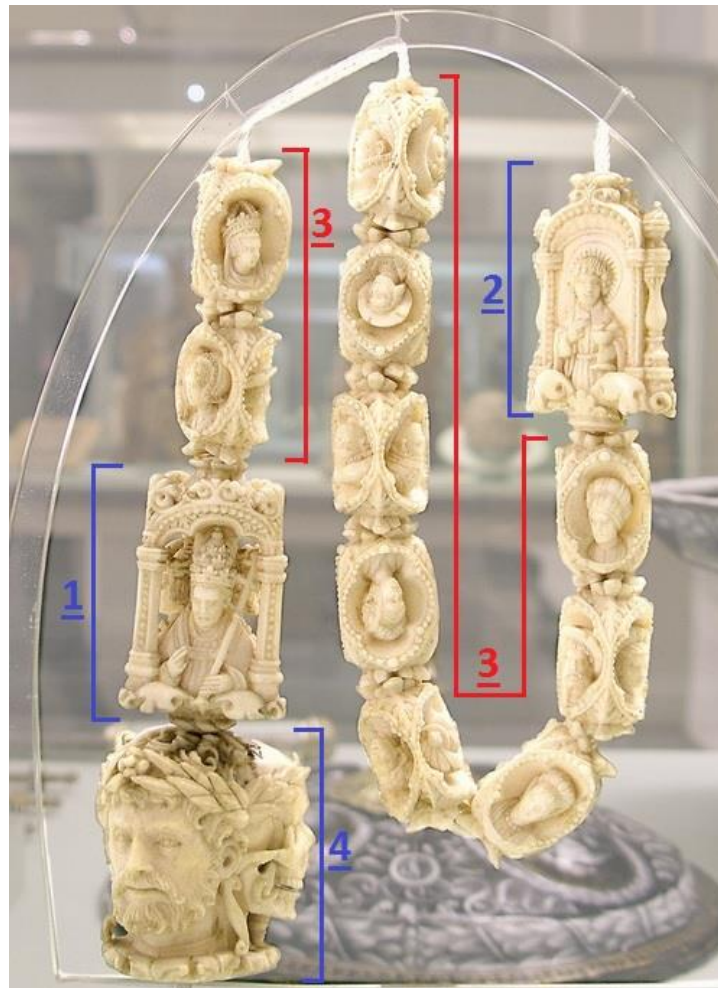
⁹⁰ Het gaat om: inv.nr. 281-1867 in het Victoria & Albert Museum en inv.nr. EE276 uit The Wernher Collection.

⁹¹ Dit is inv.nr. ODUT01280 in de Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

⁹² Paul Williamson, 'Medieval Ivory Carvings in the Wernher Collection', in *Apollo* (May 2002), pp. 21-22, fig. 16.

Afbeeldingen van alle de drie de complete snoeren zijn opgenomen als Bijlage 3 bij dit document. De door het museum beschikbaar gestelde foto's hebben een lage resolutie. Hierdoor is het moeilijk om iedere individuele kraal goed te kunnen identificeren.⁹³ indien het een argument versterkt is er een beroep gedaan op de beschrijvingen van het object.

Om een beeld te geven van de globale indeling van de drie gebedssnoeren is ter illustratie een afbeelding van het snoer uit het Victoria & Albert Museum opgenomen (afb. 34).



Afb. 34. *Gebedssnoer (compleet)*, Victoria & Albert Museum, London.

De drie gebedssnoeren tonen onderling grote overeenkomsten in zowel stijl als in de manier waarop de figuren zich tot elkaar verhouden. Alle drie de gebedssnoeren bezitten een kraal, waarop drie figuren onder een baldakijn te herkennen zijn (1). Een duidelijke afbeelding van alle zijden ontbreekt, maar deze figuren worden beschreven als een paus, een keizer en een koning.⁹⁴ In een beschrijving uit 1847 worden deze figuren zelfs specifiek geïdentificeerd als Paus Adrianus VI (1459-1523), keizer Karel V (1500-1558) en Hendrik VIII (1491-1547), koning van Engeland, die gezamenlijk in 1523 een alliantie vormden tegen

⁹³ Een verzoek tot beter beeldmateriaal aan de musea werd helaas niet gehonoreerd.

⁹⁴ Beschrijving van het gebedssnoer uit het Victoria & Albert Museum, op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7325B60B_9be005dd.html> (29 juli 2014).

Frans I van Frankrijk (1494-1547).⁹⁵ Het gebedssnoer zou dan te dateren zijn vanaf 1523. Het is echter ook mogelijk dat de figuren symbool staan voor de aardse heersers. Op een andere platte kraal staan Maria en Johannes de apostel afgebeeld (2). Beiden waren aanwezig bij de kruisdood van Christus. Bovendien wordt Johannes vaak gezien als de auteur van het boek Openbaringen, waarin het einde van de wereld beschreven staat. De overige kralen met daarop de vele gezichten worden beschreven als hoofden van: “mannen, vrouwen, kinderen, de dood, monniken, nonnen, kardinalen en soldaten” (3).⁹⁶ Naast deze overeenkomsten zijn er ook enkele onderlinge verschillen tussen de drie gebedssnoeren. Zo bestaat de kraal aan het einde van de snoer in het Victoria & Albert Museum, uit het hoofd van een gelauwerde man, een vrouw en een skelet, wat waarschijnlijk symbool staat voor de overwinning op de dood (4). De gebedssnoeren uit de Wernher Collectie en uit Musée des Beaux-Arts hebben in plaats van een kraal met drie gezichten een kruisbeeld als afsluiting (afb. 35 & 36).



Afb. 35 (links). *Kruisbeeld*, The Wernher Collection, London.

Afb. 36 (rechts). *Kruisbeeld*, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Parijs.

Het gebedssnoer in zijn geheel zou dan mogelijk symbool staan voor het leven, met de verschillende lagen van de samenleving in al haar veelzijdigheid en met de immer aanwezige Dood. Daarnaast zijn er de heersers, in de vorm van de koning, keizer en paus, die door goddelijke gratie regeren over de aarde. Maria en Johannes herinneren eraan dat iedereen aan het einde verantwoording aflegt aan Christus, die voor ons aan het kruis gestorven is.

De overeenkomsten tussen de twee ‘typen’ kralen zijn duidelijk. Op beide zijn vergelijkbaar uitzijnde figuren met af en toe een skelet er tussen afgebeeld. Naast de weergave van meerdere figuren per kraal en de stilistische verschillen zijn er nog enkele opmerkelijke verschillen tussen de kralen met twee gezichten en die van drie. Zoals vermeld is er binnen de ‘type 2’-groep een kraal met Maria en Johannes de apostel afgebeeld (afb. 37). Binnen de ‘type 1’-groep is er ook een kraal met Maria, maar aan de andere zijde bevindt zich niet Johannes de apostel, maar Maria Magdalena (afb. 38).

⁹⁵ J. Labarte, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil*, Parijs 1847, p. 160.

⁹⁶ Beschrijving van de Gebedssnoer uit het Victoria & Albert Museum, op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7325B60B_9be005dd.html> (29 juli 2014).



Afb. 37 (links). *Kraal met Johannes en Maria*, Victoria & Albert Museum, London.

Afb. 38 (rechts). *Kraal met Maria Magdalena en Maria*, Metropolitan Museum of Art, New York.

Maria Magdalena is met lange vlechten duidelijk als een vrouw afgebeeld en is verder te herkennen aan haar attribuut, de zalfpot. Johannes is te herkennen aan zijn gifbeker. Bovendien toont deze Johannes sterke overeenkomsten met de weergave van Johannes op het rechterpaneel van het 'Donne Triptiek' dat werd vervaardigd door de schilder Hans Memling (1430-1494) omstreeks 1470 (afb. 39).



Afb. 39. Hans Memling, *Johannes de Apostel op het 'Donne Triptiek'*, 1478, National Gallery, Londen.

Verder is er binnen de 'type 1'-groep met twee gezichten geen variant van de kraal met daarop de drie aardse heersers. Er is visueel echter wel een overeenkomst tussen de heerser op de kraal binnen de 'type 2'-groep met drie gezichten (afb. 40) en de bebaarde figuur, mogelijk Herodes, op de kralen van de 'type 1'-groep met twee gezichten (afb. 41).



Afb. 40 (links). *Rozenkrans (detail aardse heerser)*, Victoria & Albert Museum, London
Afb. 41 (rechts). *Kraal met Salome en Herodus*, Museo Nazionale del Bargello, Florence.

De overeenkomsten zijn te herkennen in de manier waarop het haar onder het hoofddeksel uitvalt, de snor die in de baard overloopt, de ketting om de nek en het cilindervormig object in de linkerhand. Een belangrijk verschil is uiteraard dat zich op de achterzijde van de man binnen de ‘type 1’-groep altijd een vrouw bevindt met een schaal waarop een hoofd ligt (afb. 29). Dit is een weergave die niet terug komt in de gebedssnoeren met drie gezichten van de ‘type 2’-groep.

Dat de snoeren binnen de ‘type 2’-groep compleet zijn is ook opmerkelijk, aangezien er van de gebedssnoeren uit de ‘type 1’-groep voornamelijk losse kralen zijn overgeleverd. Dit met uitzondering van de besproken snoer uit het Metropolitan Museum of Art, waarvan de authenticiteit in hoofdstuk 2 deels in twijfel wordt getrokken (afb. 4).⁹⁷ De drie snoeren verkeren ook in een uitzonderlijk goede staat. Het Victoria & Albert Museum geeft als verklaring dat het snoer in hun bezit waarschijnlijk nooit in gebruik is geweest, maar altijd als een curiositeit in een kabinet werd tentoongesteld.⁹⁸

Een blik op de provenance van de drie gebedssnoeren brengt nog iets opmerkelijks aan het licht. Van het snoer in bezit van de Wernher collectie weet men slechts dat het is aangetroffen in de verzameling van Sir Julius Wernher (1850-1912) na zijn dood.⁹⁹ Volgens het *Gothic Ivories project* gaat de provenance van zowel het snoer in bezit van het Victoria & Albert Museum, als het snoer in bezit van het Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, terug op de collectie van Louis Fidel Debruge-Duménil (1788-1838).¹⁰⁰

⁹⁷ Zie hoofdstuk: 2.1.1. Samengestelde objecten, pp. 8-10 voor een discussie over dit object.

⁹⁸ “*The immaculate condition probably suggests that the rosary was never used but regarded as a piece for a cabinet of curiosities*”. Op: Victoria & Albert Museum <<http://collections.vam.ac.uk/item/O130961/rosary-rosary-unknown/>> (29 juli 2014).

⁹⁹ Beschrijving van de provenance van inv.nr.EE276 uit de Werner Collection. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BB436A17_8553ae3c.html> (29 juli 2014).

¹⁰⁰ Ter vergelijking zie: Victoria & Albert Museum, op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7325B60B_9be005dd.html> en Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, op: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/4BDCCCB4_224dff8a.html (29 juli 2014).

In de beschrijving van de verzameling van Debruge-Duménil staat echter maar één gebedssnoer vermeld, dat als volgt beschreven wordt: *“Rozenkrans van bot, bestaat uit elf kralen en een kruisbeeld. De belangrijkste kraal, die wordt bekroond door een ring om aan de vinger te doen, is driehoekig van vorm”*.¹⁰¹ Deze beschrijving komt het meest overeen met de krans in het Musée des Beaux-Arts in Frankrijk, die inderdaad uit elf kralen bestaat en voorzien is van een ring. Volgens het *Gothic Ivories Project* was het gebedssnoer van het Victoria & Albert Museum vervolgens in bezit gekomen van de Franse bankier en verzamelaar Louis Fould (1794-1858). Dit lijkt te kloppen, want in de beschrijving van zijn verzameling uit 1860 staat ook een rozenkrans, waarvan de beschrijving overeenkomt met het gebedssnoer dat momenteel in bezit is van het Victoria & Albert Museum: *“de laatste grote kraal heeft drie hoofden: een meisje, een man op leeftijd met een lauwerkrans en een hoofd van de dood”*.¹⁰² Waarschijnlijk berust deze foutieve toekenning op een misverstand. Het is echter ook mogelijk dat er gedurende de overlevering bewust een poging is ondernomen om het werk te voorzien van een valse provenance.

Wat wel met zekerheid gezegd kan worden is dat beide objecten zich omstreeks 1850 in Parijs bevonden en daar verkocht zijn, voordat ze in hun huidige museale collecties zouden eindigen. Dat is een mogelijke hint, hoewel dat op basis van twee objecten moeilijk hard te maken is, naar de plaats waar de Baron van Westreenen zijn ‘ivoren knop’ heeft aangeschaft.

Op basis van het bovenstaande blijkt dat naast de stilistische verschillen, er tussen de twee ‘typen’ ook verschillen te zijn met betrekking tot de weergegeven thema’s en de kwaliteit van de overlevering. De kralen in de ‘type 2’-groep lijken gelijk aan de figuren op de ‘type 1’-groep, maar wijken ook op kritische punten van het vastgestelde thema af. Dit blijkt uit de vergelijking tussen de twee bebaarde mannen, die in beide groepen een andere functie lijkt te vervullen (afb. 40 & 41). Dit doet vermoeden dat de maker van de ‘type 2’-groep een andere interpretatie aan de figuur toegekend heeft. De kwaliteit van de drie gebedssnoeren, compleet en vrijwel zonder zichtbare scheurtjes in het ivoor, zou inderdaad kunnen betekenen dat ze voor een andere doelgroep bedoeld waren die de gebedssnoeren voorzichtig bewaarde. Dit is al een contrast met de veelal losse kralen uit de ‘type 1’-groep, wat een andere behandelwijze en dus een andere doelgroep suggereert. Een andere verklaring waarom de snoeren goed zijn overgeleverd is omdat ze mogelijk niet zo oud zijn als in de literatuur vaak gesuggereerd wordt. Het is op basis van de stilistische verschillen in ieder geval onwaarschijnlijk dat de twee besproken ‘typen’ gebedssnoeren omstreeks dezelfde tijd vervaardigd zijn.

¹⁰¹ Vertaald uit het Frans: *“Chapelet en os, composé de onze grains et d’un crucifix. = Le grain principal, qui est surmonté d’un anneau pour passer le doigt, est de forme triangulaire”*. Uit: Labarte 1847 (zie noot 95), p. 460.

¹⁰² Vertaald uit het Frans: *“le dernier gros grain place à l’extrémité intérieure, présente trois têtes réunies: une jeune fille, un homme d’âge mur couronné de lauriers, et une tête de mort”*. Uit: Louis Fould, *Catalogue de la précieuse collection d’objets d’art, d’antiquités et de tableaux de feu M. Louis Fould*, Parijs 1860, p. 351.

4.4 Implicaties voor de 'ivoren knop' van Museum Meermannno

Hoewel het beeldmateriaal beperkt is, toont het Meermannno ivoor stilistisch de grootste overeenkomsten met de kralen uit de 'type 2'-groep gebedssnoeren met drie gezichten. Deze overeenkomsten zijn het duidelijkst in de figuren van de beide mannen, waarbij zowel van de man met de gekrulde baret (afb. 42), als de man met de schuine baret (afb. 43), zeer gelijkend zijn aan de mannelijke figuren op de 'ivoren knop' van Museum Meermannno. Beide vrouwen zouden mogelijk ook in de gebedssnoeren binnen de 'type 2'-groep kunnen voorkomen. Ze zouden dan, net als de man met de schuine baret, een deel van de burgerij uitmaken. Dit is echter op basis van de kwaliteit van de beschikbare foto's van de drie gebedssnoeren moeilijk met zekerheid te concluderen.



Afb. 42 (links). *Rozenkrans (detail aardse heerser)*, Victoria & Albert Museum, London

Afb. 43 (rechts). *Rozenkrans (detail man met schuine baret)*, Victoria & Albert Museum, London

De bebaarde man met de gekrulde baret op het Meermannno ivoor (afb. 44), lijkt zowel op de heerser binnen de 'type 2'-groep (afb. 42), als op Herodes in de 'type 1'-groep (afb. 45). Een belangrijk verschil is dat de attributen, het cilindervormige object en de ketting, op de 'ivoren knop' lijken te ontbreken.



Afb. 44 (links). Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (detail), Museum Meermannno.

Afb. 45 (rechts). *Kraal met Salome en Herodus*, Museo Nazionale del Bargello, Florence.

Achter de man met de gekrulde baret bevindt zich een vrouw (afb. 46) die een grote overeenkomst toont met Salome binnen de kralen van de 'type 1'-groep, die zich in alle voorbeelden van deze kralen aan de andere zijde van Herodes bevindt (afb. 47).¹⁰³ Op de 'ivoren knop' van het Museum Meermanno bevindt deze vrouw zich ook achter de figuur met de gekrulde baret (afb. 44), die weer lijkt op de Herodes figuur. Het attribueert dat haar echter als Salome zou moeten definiëren, de schaal met het hoofd, ontbreekt ook hier.



Afb. 46 (links). Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (detail), Museum Meermanno.

Afb. 47 (rechts). *Kraal met Salome en Herodus*, Museo Nazionale del Bargello, Florence.

De oudere man met de schuine baret (afb. 48) komt ook terug in beide stilistische groepen. Binnen de 'type 2'-groep vormt de man een deel van het volk en is als zodanig te herkennen in de gebedssnoer van het Victoria & Albert Museum (afb. 43). De man komt ook vaak voor binnen kralen van de 'type 1'-groep, waarbij zich soms aan zijn achterzijde een skelet bevindt, maar vaker een vrouw. Dit is te zien op de achterzijde van een kraal uit het Metropolitan Museum of Art in New York (afb. 49 & 51).



Afb. 48 (links). *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (detail)*, Museum Meermanno.

Afb. 49 (rechts) *Memento Mori Rozenkrans (detail)*, Metropolitan Museum of Art, New York.

¹⁰³ Het gaat hier om de kraal in bezit van het Museo Nazionale del Bargello te Florence (inv.nr. 174c) en een losse kraal uit het Victoria & Albert Museum te Londen (inv.nr. 2150-1855). Zie ook bijlage 2 bij dit document.

Bij de vrouw achter de man met de schuine baret op de 'ivoren knop' (afb. 50) zijn specifieke details te herkennen die sterk overeenkomen met een vrouwenfiguur uit kralen van de 'type 1'-groep (afb. 51). Deze details bestaan uit de oorbellen, de vlecht die voor het oor langs loopt en de band onder kin die het hoofddeksel op zijn plaats houdt. Net als in de 'ivoren knop' van Museum Meermanno is op de kraal van het Metropolitan Museum of Art in New York de vrouw achter de man met de schuine baret geplaatst (afb. 49 & 51).



Afb. 50 (links). *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (detail)*, Museum Meermanno.
Afb. 51 (rechts) *Memento Mori Rozenkrans (detail)*, Metropolitan Museum of Art, New York.

Op de 'ivoren knop' van het Museum Meermanno lijken dus vier verschillende figuren, die zich oorspronkelijk op twee afzonderlijke kralen bevonden, bij elkaar te zijn geplaatst. De correcte plaatsing van de figuren suggereert ook dat het ivoor gebaseerd is op twee kralen uit de 'type 1'-groep met twee gezichten. Hierbij zijn echter aanpassingen gemaakt aan de oorspronkelijke iconografie door specifieke attributen, zoals de schaal met daarop een hoofd, weg te laten. Deze conclusie is opmerkelijk aangezien het object stilistisch juist overeenkomsten vertoont met de gebedssnoeren met drie gezichten uit de 'type 2'-groep.

Het object lijkt dus vooral visueel geïnspireerd door de figuren op de kralen van een gebedssnoer, maar het heeft in haar huidige vorm een compleet andere functie gekregen. Het object kan daarmee onmogelijk direct in het verlengde van de traditie van dit type gebedssnoeren geplaatst worden. In welke traditie het object dan wel het beste bekeken kan worden, is onderwerp van het volgende hoofdstuk.

5. Een 'ivoren knop'; een interpretatie van Willem Byvanck

Er is vastgesteld dat de vier figuren afgebeeld op het ivoren object van Museum Meermanno geïnspireerd zijn op de verschillende figuren die te zien zijn op kralen van een specifiek type memento mori gebedssnoer. Er zijn echter ook kleine afwijkingen in de weergave van de figuren, zoals het weglaten van attributen, waarmee het object van de vastgestelde beeldtraditie afwijkt. De vorm van het object doet vermoeden dat we met een ander object dan een kraal te maken hebben. Willem Byvanck stelde in 1910 dat het om een 'ivoren knop' zou gaan uit de zestiende eeuw. Het museum is in de beschrijving iets specifiekker en spreekt van een: 'Ivoren knop van een staf' uit de zestiende eeuw.¹⁰⁴ In dit hoofdstuk zal deze interpretatie nader onderzocht worden.

5.1 Een ivoren knop van een staf uit de zestiende eeuw

Dat het object oorspronkelijk geen kraal was, is goed te zien op de afbeelding van de onderzijde en de bovenkant van het object (afb. 52).



Afb. 52. Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (boven- en onderzijde), Museum Meermanno.

Aan de onderzijde van het object is te zien dat het grotendeels hol is van binnen, maar dat het gat ter hoogte van de figuren overgaat in een smaller cilindervormig gat dat doorloopt tot bovenin de baldakijn. De baldakijn is aan de bovenzijde niet doorboord. Dit zou men bij een kraal wel verwachten. Deze vorm is kenmerkend voor de knop van een staf.

Een staf is een lange stok met een religieuze, magische, praktische of symbolische functie. Het gebruik van een staf kent een lange geschiedenis die te herleiden is tot de oudste culturen in de wereld. Dit is te zien op het in hoofdstuk twee aangehaalde papyrus, 'Het Boek van het Ademen', waarop de god Horus te zien is met een staf in de hand (afb. 13).

In de zestiende eeuw werden in Europa staven in allerlei vormen gehanteerd. Pelgrims maakten gebruik van een pelgrimsstaf. Deze staven waren echter niet voorzien van een knop van ivoor, wat in die tijd zeer waardevol was. Alleen de staven van de rijksten werden vervaardigd van de meest waardevolle materialen, waaronder ivoor, en voorzien van decoraties. In de kerk wordt de staf gebruikt door de bisschop in de vorm van een

¹⁰⁴ Beschrijving inv.lijst 1982 :ivoren knop van een staf, voorstellingen in reliëf, XVI, h. 11,2 cm.

bisschopsstaf, ook wel crosier genoemd. Het gaat hier om een kromstaf waarvan de knop eindigt in een krul, waarmee de vorm van een herdersstaf gesuggereerd wordt. De krul wordt vaak voorzien van een christelijk symbool, zoals: Maria met kind, de kruisiging of het Lam Gods.¹⁰⁵ Verder wordt er bij een processie ook een staf gedragen, de zogenaamde processiestaf, waarvan de knop vaak voorzien wordt van een kruissymbool. Aardse heersers hanteerden rijk gedecoreerde scepters, waarvan de knoppen vaak voorzien waren van symbolen van hun macht op aarde, zoals: een adelaar of de Hand van Justitie.

Een staf heeft dus vooral een symbolische functie, waarvan de boodschap doorgaans tot uiting komt in de knop van de staf. Ivoorsnijwerk was zeer waardevol en alleen de rijke bovenlaag in de samenleving konden het in de zestiende eeuw veroorloven. Dat de 'ivoren knop' in de zestiende eeuw gebruikt zou zijn als de knop van een staf lijkt op basis van de iconografie onwaarschijnlijk. Zoals vastgesteld lijken de figuren op de knop geïnspireerd door de kralen van gebedssnoeren. Zonder de toevoeging van een skelet of andere attributen, zoals doorgaans wel te zien zijn op de kralen van de gebedssnoeren, verliest het object in de huidige vorm zijn symbolische waarde. Als zelfstandig object is het, los van het feit dat er geen direct vergelijkingsmateriaal beschikbaar is, niet te herkennen als een christelijk symbool. Het lijkt eveneens onwaarschijnlijk dat een aardse heerser opdracht zou geven tot het vervaardigen van een obscuur thema voor een knop van een scepter.

5.2 Een handgreep van een wandelstok

Er is in de zestiende eeuw echter nog een ander soort staf waarin ivoor verwerkt wordt, namelijk de wandelstok. Het gebruik van wandelstokken kent een lange geschiedenis die net als de staf te herleiden is tot de oudste culturen.¹⁰⁶ Het is echter pas vanaf het einde van de zestiende eeuw dat de adel de wandelstok, in het verlengde van de traditie van de staf, gaat hanteren als een statussymbool.¹⁰⁷ In de zeventiende en achttiende eeuw verschijnen er dan ook steeds meer handgrepen gemaakt van waardevolle materialen die werden voorzien van steeds complexere motieven. Pas aan het begin van de negentiende eeuw bereikte deze trend zijn hoogtepunt en verschenen er handgrepen met de meest uiteenlopende figuren op de markt. Een citaat uit het verzamelwerk van Jeffrey B. Snyder, antiquaar en auteur van enkele boeken over wandelstokken, spreekt boekdelen en is daarom in zijn geheel hier opgenomen. Hij schrijft: *“Handvaten met figuren van voor de negentiende eeuw komen zelden voor. Ivoor was een favoriet medium voor het vervaardigen van figuratieve handvaten. Deze handvaten hebben de vorm van vrijwel ieder dier dat men zich kan*

¹⁰⁵ Verscheidene ivooren voorbeelden zijn te vinden op: *The Gothic Ivories Project* van het Courtauld Institute: <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/search/results.html?qs=crosier> (19 augustus 2014).

¹⁰⁶ In de tombe van Toetanchamon in Egypte zijn bij opgravingen omstreeks 130 wandelstokken aangetroffen. Zie: <http://www.examiner.com/article/king-tut-s-tomb-filled-with-canes> (19 augustus 2014).

¹⁰⁷ Voor een samenvatting van het gebruik van wandelstokken door de eeuwen, zie: Jeffrey B. Snyder, *Canes and Walking Sticks. A stroll through time and place*, Atglen 2004, pp. 7-17.

voorstellen, en daarnaast vindt men gelijkenissen van mannen, vrouwen en kinderen weergegeven als bustes en als volledige figuren van top tot teen”.¹⁰⁸

Dat de ‘ivoren knop’ vervaardigd is als een handgreep van wandelstok lijkt aannemelijk op basis van het gat aan de onderzijde. Hieronder is een foto van het ivoren object uit de collectie van het Museum Meermanno geplaatst (afb. 53) naast een afbeelding van een soortgelijk rond gat aan de onderzijde van een andere willekeurige wandelstok (afb 54).



Afb. 53 (links). Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (onderzijde), Museum Meermanno.

Afb. 54 (rechts). Handgreep van een wandelstok (detail), 18^e of 19^e eeuw, Elite Auction, Amerika.

Het cilindervormig gat loopt door tot bovenin de baldakijn. Dit heeft als voordeel dat, indien er kracht van boven op de knop uitgeoefend wordt, deze gelijkmatig over de stok verspreid wordt en de knop dus minder gemakkelijk zal breken. Een andere indicatie is de afwerking van de baldakijn aan de bovenzijde (afb. 52). Deze loopt rond af en heeft geen scherpe hoeken, waardoor de knop prettig in de hand ligt en voor grip zorgt. Voor een staf, waarbij doorgaans geen druk op de bovenkant hoeft te worden uitgeoefend, waren deze toevoegingen niet noodzakelijk geweest.

Het motief van de baldakijn met daaronder figuren was ook een zeer geliefd motief dat ontstond in Parijs aan het begin van de negentiende eeuw. Dit type handvat wordt gezien als een voortvloeiende van de Franse empirestijl, die haar bloeiperiode doormaakte tijdens het eerste Franse Keizerrijk tussen 1804 en 1820.¹⁰⁹ Het motief zou zich echter nog tot ver in de jaren zeventig blijven ontwikkelen. Kenmerkend is de baldakijn op vier zuilen, waaronder figuren zijn afgebeeld, zoals te zien in een voorbeeld (afb. 55) dat duidelijke overeenkomsten vertoont met dat van het Meermanno ivoor (afb. 56). In bijlage 4 bij dit document is een lijst met motieven opgenomen die gelijkenissen vertonen met het ivoren object uit de collectie Meermanno.

¹⁰⁸ Jeffrey B. Snyder 2004 (zie noot 107), p. 29. Vertaald uit het Engels: “Figural handles are rarely found before the nineteenth century. Ivory was a favorite medium for artists producing figural handles. These handles take the form of virtually every animal imaginable, along with the likenesses of men, women, and children produced as busts and full figures from head to toe”.

¹⁰⁹ Voor een kunsthistorische benadering van wandelstokken en een bespreking van de empirestijl zie: Catherine Dike, *La canne. Objet d'art*, Parijs 1988, pp. 152-160.



Afb. 55 (links). *Handgreep met de vier grote rivieren*, c.a. 1870, privécollectie.

Afb. 56 (rechts). *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans*, Museum Meermanno, Den Haag.

De figuren die worden afgebeeld onder de baldakijn lopen uiteen. Te herkennen zijn zoal: Bijbelse figuren, eigentijdse en historische helden, maar ook personificaties, zoals de vier rivieren, naar voorbeeld van de fontein van Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) in Rome, te zien in de afbeelding hierboven (afb. 55).

Na de val van Napoleon in 1815 werden in Frankrijk veel kathedralen en kerken, die door de Franse Revolutie in verval waren geraakt, weer gerestaureerd. De neogotiek maakte haar intrede in Frankrijk en er werd steeds vaker teruggerepen naar elementen uit de gotische vormentaal. Een voorbeeld is een motief voor een knop van een wandelstok waarop onder een baldakijn duidelijk architectonische elementen uit de gotiek zijn opgenomen, zoals spitsbogen (afb. 57). De afbeelding is afkomstig uit een motievenboek dat door de ivoorsnijder gebruikt werd als inspiratie voor zijn werken.¹¹⁰ Naast de gotische vormentaal werd er ook teruggerepen op thema's die grote populariteit genoten in de middeleeuwen. Een populair thema voor de handgrepen van wandelstokken, was dat van 'memento mori'.¹¹¹ Hiervan zijn verschillende voorbeelden te herkennen in handvaten (afb. 58).¹¹²

¹¹⁰ Oorspronkelijk: Martin Riester & Jean Feuchere, *Ornements du 19me siècle : inventés et dessinés par divers artistes industriels et gravés*, Parijs 1851. Verwijzing afbeelding: Catherine Dike 1988 (zie noot 109), p. 156.

¹¹¹ Jeffrey B. Snyder 2004 (noot 107), pp. 54-57. "Memento Mori! Skulls are a very popular motif in canes".

¹¹² Voor meer voorbeelden zie bijlage 4 bij dit document



Afb. 57 (links). Martin Riester, *Motief handgreep in de Gotische stijl*, Parijs 1851.

Afb. 58 (rechts). Onbekend, *Memento mori handgreep*, Frankrijk 1880, privécollectie.

Zowel de vormentaal van de gotiek en renaissance, als thema's die populair waren in de middeleeuwen werden in de negentiende eeuw in de handgrepen van wandelstokken verwerkt. Het is dus mogelijk dat de figuren op de kralen van een gebedssnoer gebruikt werden ter inspiratie voor het vervaardigen voor de handgreep van een wandelstok. In de zoektocht naar vergelijkbare motieven is er echter geen vergelijkingsmateriaal gevonden dat exact overeenkomt met de 'ivoren knop' uit de collectie van het Museum Meermanno. Dit is niet geheel verassend gezien de veelzijdigheid aan figuren op handgrepen. Geen twee handgrepen zijn exact hetzelfde. Bovendien is er weinig onderzoek naar gedaan en beperkt de beschikbare literatuur zich doorgaans tot de topstukken.

Aangezien het onderzoek naar handgrepen beperkt is, zijn er twee experts op het gebied van wandelstokken gevraagd om hun mening te geven over de 'ivoren knop' van het Museum Meermanno. Liela Nelson is een verzamelaar van wandelstokken en in het bezit van een master in *Decorative Arts*, behaald met een scriptie over wandelstokken.¹¹³ Zij bevestigt dat het waarschijnlijk gaat om een handgreep van een wandelstok en ze zegt dat ze het motief vaker onder ogen heeft gehad. Ze vermoedt dat het object voor de negentiende eeuw gesneden zal zijn.¹¹⁴

¹¹³ *The world of Walking Sticks* < http://www.walkingstickworld.com/liela_nelson.htm > (4 augustus 2014).

¹¹⁴ Mailwisseling met Liela Nelson. Mail ontvangen op 20 januari 2014, oorspronkelijke tekst: "I think you are right that the ivory could have been a walking stick handle. I have seen this motive in a great many walking sticks. I had a silver one in my collection. Is there a hole on the underside of the ivory that would be large enough for a screw to fit? This is where it would have been attached to the shaft. If it is indeed a cane handle, I think that it would have been carved earlier than in the 19th century. What are the dimensions of the ivory? I do find it hard to believe that someone at the Courtauld Institute would have made such an error".

Eduard Tovar-Estrada, eigenaar van de winkel 'Antique Canes Amsterdam', denkt dat het om een handgreep van een wandelstok uit het begin van de negentiende eeuw gaat. Naast stilistische kenmerken merkt hij op dat het object heel diep gestoken is, wat in de renaissance volgens hem niet voorkomt. Verder suggereert hij dat de figuur mogelijk Henry VIII zou kunnen zijn.¹¹⁵ Deze observatie is waarschijnlijk gebaseerd op de gekrulde baret, maar wel opmerkelijk aangezien dezelfde interpretatie in 1867 werd gegeven aan de gelijkende figuur op de gebedssnoer, waarop de koninklijke attributen wel te zien waren.¹¹⁶

Op basis van de vorm, de meningen van twee wandelstokexperts en de beschikbare literatuur lijkt de 'ivoren knop' van het Museum Meermanno dus als een handgreep van een wandelstok vervaardigd te zijn. De interpretatie van Willem Byvanck uit 1910, dat het object om een 'ivoren knop' moet gaan, lijkt dus grotendeels correct te zijn. Dat het object uit de zestiende eeuw afkomstig is, lijkt op basis van het gebruikte motief onwaarschijnlijk. Het was voornamelijk in de negentiende eeuw dat handgrepen vooral van waardevol materiaal, zoals ivoor, gemaakt werden en voorzien werden van de meest uiteenlopende figuren.

Het afbeelden van figuren onder een baldakijn was een populair motief dat opkwam in Parijs aan het begin van de negentiende eeuw. Met de opkomst van de neogotiek op het Europese vasteland werden vaak populaire middeleeuwse thema's verwerkt in de handvaten. In de negentiende eeuw werden objecten uit verscheidene tijdperken veelvuldig gekopieerd voor de toeristische markt of als authentiek verkocht, dus als een vervalsing. Het is niet onwaarschijnlijk dat de kralen van gebedssnoeren, waarvan er verscheidene in de omloop waren, ook als bron van inspiratie dienden. De 'ivoren knop' van het Museum Meermanno, lijkt dus een product van de neostijlen en is daarmee te dateren vanaf omstreeks 1815. Op basis van het gebruikte motief van de figuren onder de baldakijn en de aanwezige beschikbare voorbeelden lijkt het object een product te zijn van een werkplaats in de omgeving van Parijs.

5.3 De herkomst van het object in de collectie van de Baron van Westreenen

Tot slot is het interessant om in het licht van deze nieuwe informatie de relatie tussen de Baron van Westreenen en de stad Parijs onder de loep te nemen, om een beter beeld te krijgen van de herkomst van de ivoren handgreep binnen zijn collectie.

De Baron is gedurende zijn leven op verschillende manieren in aanraking gekomen met Frankrijk. Zo was hij de Franse taal al op jonge leeftijd machtig en begaf hij zich tijdens de

¹¹⁵ Mailwisseling met Eduard Tovar-Estrada. Mail ontvangen op 20 januari 2014: "Het gaat inderdaad om een wandelstok handvat, je hebt goed gezien, rozenkrans kralen hebben nooit zo een cilindrische onderdelen. Er zijn drie historische momenten waar kunnen wij deze soorten handvaten zien terwijl zijn inspiratie uit de oudheid komt.[...] Ik zie jouw voorbeeld vroeg negentiende eeuw omdat heel diep gestoken is, in de renaissance was niet zo, in de renaissance, het oudheid model was meer aanwezig, plaat en hiëratisch, in jouw foto de busten zijn een klein beetje gedraaid en meer detail voor juwelen en ornamenten zoals hoeden kleding enzovoort. De figuren zouden geïdentificeerd worden als Henry de 8 en twee van zijn vrouwen?"

¹¹⁶ Zie hoofdstuk: 5.3. De verschillende typen nader bekeken , p. 37.

Franse bezetting van Nederland met zijn familie in de hogere kringen van de Franse elite.¹¹⁷ De excentrieke Baron toonde zich ook goed op de hoogte van de Franse mode en liet in 1824 zijn werkkamer decoreren in de Franse empirestijl.¹¹⁸ Uit zijn reisjournalen blijkt ook dat hij Parijs gedurende zijn leven meerdere malen heeft bezocht.¹¹⁹

Het was helaas niet mogelijk om in het archief van het Museum Meermanno de reisjournalen van de Baron en de lijst van aankopen zelf door te nemen.¹²⁰ Jos van Heel, voormalig conservator oude collecties van het Museum Meermanno en auteur van *Een Wereld van Verzamelaars en Geleerden*, waarin een uitvoerige beschrijving van de archieven is opgenomen, denkt dat de kans dat ik nog nieuwe ontdekkingen kan doen klein is.¹²¹ Wel acht hij het aannemelijk dat de Baron in bezit was van meerdere wandelstokken.¹²² Hoe deze wandelstokken er uit hebben gezien is mij echter onbekend. Zonder de bestudering van de benodigde documenten, kan ik over de herkomst van de handgreep binnen zijn collectie vooralsnog enkel speculeren.

In de negentiende eeuw zou het gebruik van rijk gedecoreerde wandelstokken door de gegoede burgerij als een symbool van status, rijkdom en goede smaak haar hoogtepunt bereiken. Wandelstokken werden gehanteerd door mannen, vrouwen en kinderen en er verschenen uiteenlopende varianten op de markt voor verscheidene gelegenheden, beroepsgroepen en zelfs voor gebruik op de verschillende dagdelen.¹²³ De Baron zal zich bewust zijn geweest van de sociale functie van de wandelstok en heeft mogelijk het bezit van een rijk gedecoreerde variant als statussymbool geambieerd. De Baron kan de wandelstok dan tijdens zijn reizen naar Parijs hebben aangeschaft. Het is ook mogelijk dat de Baron de wandelstok cadeau heeft gekregen. Het was in de negentiende eeuw namelijk niet ongebruikelijk om een wandelstok cadeau te doen voor geleverde diensten.¹²⁴

¹¹⁷ Al op veertienjarige leeftijd schrijft de Baron een brief in het Frans aan zijn neef Johan Meerman, zie: Laseur 1998 (zie noot 40), p. 50. Voor een overzicht van de werkzaamheden van de Baron en zijn familie in de Franse tijd zie: Laseur 1998 (zie noot 40), pp. 22-25.

¹¹⁸ Laseur 1998 (zie noot 40), p. 36.

¹¹⁹ De Baron reisde naar Frankrijk in 1827 (inv.067/001-272), 1834 (inv.071/001-663) en 1841 (077/001-168).

¹²⁰ Een verzoek tot inzage van deze documenten is ingediend op 20 augustus. Dit verzoek werd op 21 augustus wegens de aanhoudende drukte afgewezen. Op verscheidene herhalingsverzoeken waarin ik een latere datum heb voorgesteld is tot op heden (5 september 2014) niet gereageerd.

¹²¹ In een reactie op mijn email van 29 augustus 2014 schrijft Jos van Heel: *"In de reisjournalen worden vrijwel geen aankopen vermeld, een heel enkele keer wel een boek of voorwerp dat de baron ten geschenke kreeg. Soms geven de kwitanties die bij de reisjournalen worden bewaard een blik op wat hij kocht."* Over de aankopen schrijft hij: *"Ik vrees echter dat dat veel werk zal zijn zonder resultaat, omdat één van mijn voorgangers dat al gedaan heeft in verband met het samenstellen van de objectbeschrijvingen, en heel precies."* Voor de volledige titel van het genoemde boek, zie: Jos van Heel 2012 (zie noot 48).

¹²² Idem noot 120: *"Je kunt er vrijwel zeker van zijn dat de baron wandelstokken bezat. Wil je het zeker weten, dan moet je de boedelinventaris raadplegen die na zijn overlijden is gemaakt."*

¹²³ Voor een overzicht van de verscheidene typen wandelstokken en etiketten voor het gebruik ervan, zie: Jeffrey B. Snyder 2004 (noot 107), pp. 7-17 & 42-43.

¹²⁴ Mark Twain schreef op 5 februari 1868 in de *Daily Alta California* over President Andrew Johnson: *"Plotseling steeg de president in aanzien en iedereen die het op kon brengen kocht voor hem een cadeau en ging naar het Witte Huis om dit aan hem te geven. Ik geloof dat hij al elf verschillende wandelstokken heeft ontvangen in de laatste 3 weken"*. Citaat vertaald uit het Engels, zie: Jeffrey B. Snyder 2004 (noot 107), p. 14.

Dat enkel de handgreep zonder de stok is overgeleverd, kan wellicht begrepen worden aan de hand van het productieproces van de wandelstok. De stok vormt een zelfstandig element, waarvan de lengte, het materiaal en de decoraties konden worden aangepast aan de specifieke wensen en het budget van de koper.¹²⁵ De handgreep kan dus los verkregen zijn met de intentie om deze later compleet te laten maken. Het is ook mogelijk dat de wandelstok later opgedeeld is, omdat de stok aan vervanging toe was. Dat wandelstok ooit compleet is geweest lijkt aannemelijk op basis van de zwarte vlekken die te zien zijn aan de binnenkant van de handgreep, waar oorspronkelijk de stok zou hebben gezeten (afb. 59). Donkere verkleuring van ivoor kan namelijk ontstaan doordat het in aanraking is gekomen met een ander materiaal of als gevolg van warmte, zoals veroorzaakt door wrijving.¹²⁶



Afb. 59. Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (detail onderzijde), Museum Meermannno.

Gezien het obscure thema lijkt het onwaarschijnlijk dat de Baron zelf de opdracht heeft gegeven voor het vervaardigen van deze handgreep. De interesse van de Baron in dit specifieke object is echter wel goed te begrijpen in het verlengde van de aankopen van zijn andere ivoorsnijwerken. Het is mogelijk dat de Baron, op basis van het incomplete object en de oud ogende stijl, in de veronderstelling was dat hij te doen had met een oud object. Dit zou verklaren waarom de wandelstok door de Baron niet compleet gemaakt is en na zijn dood is opgenomen in zijn oudhedencollectie.

Zonder concrete documenten kan er helaas niets met zekerheid gezegd worden over hoe de Baron het object heeft verkregen. Er kan wel vastgesteld worden dat hij, door zijn Franse connecties en verscheidene reizen naar Parijs, in de gelegenheid was om de handgreep vanuit Parijs in zijn bezit te krijgen.

¹²⁵ Voor beschrijving van het proces van het vervaardigen van een wandelstok en de verschillende elementen, zie: A. E. Boothroyd, *Fascinating Walking Stick*, London 1970, pp. 51-56.

¹²⁶ Faro. *Vlaams Steunpunt voor Cultureel Erfgoed, VerzekerdBewaring: Ivoor, been, gewei en schildpad*. Op: https://s3.amazonaws.com/verzekerdBewaring/aflevering_ivoor_been_gewei_en_schildpad.pdf (5/9/2014).

Conclusie

Bij aanvang van het onderzoek werd de volgende hoofdvraag gesteld: *‘Wat was de functie (een ‘kraal van een rozenkrans’ zoals gesuggereerd door het Courtauld Institute, of een ‘ivoren knop’ zoals gesuggereerd door Willem Byvanck) en de datering (late middeleeuwen, renaissance of negentiende eeuw?) van dit ivoor in de collectie van Museum Meermanno?’* Om deze vraag te beantwoorden is er gekeken naar de historische context van ivoorsnijwerken en de belangrijkste problemen met authenticiteit. Daarna is er gekeken naar de functie en herkomst van het object binnen de context van de grotere collectie van de Baron van Westreenen. Vervolgens is het object op basis van nieuw fotomateriaal uitgebreid beschreven. Aan de hand van deze beschrijving zijn vervolgens de beide bestaande interpretaties van de functie van het object getoetst, waardoor de hoofdvraag nu kan worden beantwoord.

De figuren op de ‘ivoren knop’ lijken geïnspireerd te zijn door de figuren die zien zijn op de kralen van gebedssnoeren die veelvuldig in de laatgotische stijl vervaardigd zijn. De plaats van de figuren suggereert dat er minimaal twee verschillende kralen als voorbeeld hebben gediend. Van twee van de figuren zijn de attributen die op de kralen duidelijk te zien zijn niet meer terug te vinden op dezelfde figuren op de ‘ivoren knop’. De beeldtraditie is dus bij het kopiëren van de figuren aangepast.

Het Courtauld Institute lijkt dus op basis van de figuren te concluderen dat de ‘ivoren knop’ oorspronkelijk de functie van een kraal van een gebedssnoer had. De vorm van het object suggereert echter dat dit niet het geval was. Het object heeft aan de onderzijde een gat, maar het object is niet geheel doorgestoken, wat men bij een kraal zou verwachten.

De vorm is echter wel kenmerkend voor een knop van een staf, zoals al gesuggereerd werd door Willem Byvanck in 1910. Kenmerken zoals het cilindervormig gat dat doorloopt tot bovenin in de baldakijn en de ronde afwerking van de top, suggereren dat het om een handgreep van een wandelstok gaat. Wandelstokken van ivoor met daarop zeer uiteenlopende figuren genoten grote populariteit in de negentiende eeuw. Het motief, waarbij verschillende figuren onder een baldakijn worden geplaatst, was bovendien een populair motief in Parijs aan het begin van de negentiende eeuw. Met de opkomst van de neogotiek werd gotisch ivoorsnijwerk een geliefd verzamelobject en kwamen er vele kopieën in omloop. Het is niet onwaarschijnlijk dat een kraal van een gebedssnoer in later tijd gebruikt werden als voorbeeld voor een handgreep van een wandelstok.

Hoewel de interpretatie van Willem Byvanck dus met betrekking tot de functie van het object het dichtst in de buurt komt, is het onwaarschijnlijk dat het object afkomstig is uit de zestiende eeuw. De ‘ivoren knop’ lijkt te zijn geïnspireerd door gotische kralen uit de zestiende eeuw, maar is het beste te begrijpen als een product van de neostijlen uit de negentiende eeuw. Als de handgreep van een wandelstok was het waarschijnlijk in bezit van

een gegoede burger, die graag zijn goede smaak en kennis van vroeger tijden ten toon wou spreiden.

Met de bovenstaande conclusie is de hoofdvraag van het onderzoek beantwoord. Tijdens het onderzoek zijn er nog verscheidene zaken aan het licht gekomen die het vermelden waard zijn. De foutieve interpretatie van het Courtauld Institute lijkt voornamelijk gebaseerd te zijn op de enkele foto die op dat moment van het object beschikbaar was (afb. 2). Indien het instituut in bezit was geweest van meerdere foto's van betere kwaliteit, en waarop het object van meer dan één zijde te zien was, betwijfel ik dat dezelfde conclusie getrokken zou zijn.

Aangezien het object als een kraal van een gebedssnoer is opgenomen, zal een minder kritische onderzoeker deze informatie mogelijk automatisch voor waar aannemen. Eenzelfde probleem lijkt zich voor te doen bij de informatie over de gebedssnoeren die ter discussie staan in dit document. Alle gebedssnoeren worden geplaatst onder dezelfde noemer en gedateerd omstreeks 1520 terwijl er visueel een duidelijk onderscheid gemaakt kan worden tussen twee 'typen' gebedssnoeren, die onderling sterk verschillen in vorm, stijl en overlevering. Een herkomst uit dezelfde plaats en tijd lijkt dan ook zeer onwaarschijnlijk. De 'ivoren knop' lijkt op eerste gezicht sterke visuele overeenkomsten te vertonen met de kralen van de gebedssnoeren met daarop drie gezichten, aangeduid in dit onderzoek als 'type-2'. Hoeveel de stijl overeenkomt is echter moeilijk te zeggen, aangezien het beschikbare vergelijkingsmateriaal van onvoldoende kwaliteit is.

De 'ivoren knop' lijkt door de correcte plaatsing van de figuren geïnspireerd te zijn door twee kralen met daarop twee gezichten, in dit onderzoek aangeduid als 'type-1'. Indien het object vervaardigd is in de negentiende eeuw toont dit aan dat er in ieder geval 1 latere kopie gemaakt is op basis van de kralen. Dit heeft mogelijk implicaties voor de gelijkende gebedssnoeren uit de 'type-2' groep, die alle drie in een uitzonderlijk goede staat zijn overgeleverd. Het is niet mijn intentie om op basis van het beperkte beeldmateriaal en de beperkte ruimte dat in dit onderzoek aan gebedssnoeren besteed is, te concluderen dat alle drie de gebedssnoeren mogelijk vervalsingen zijn. Wel is het duidelijk dat er nog veel vragen zijn met betrekking tot deze gebedssnoeren en ben ik ervan overtuigd dat ze uitnodigen tot verder kunsthistorisch onderzoek.

Literatuurlijst

Barnet, P. (red.), *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, tent.cat. Princeton (The Detroit Institute of Arts) 1997.

Barnet, P., 'Gothic sculpture in Ivory. An Introduction' in: *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, tent.cat. Princeton (The Detroit Institute of Arts) 1997, pp. 3-17.

Barone, U., *Vertical art : the enduring beauty of antique canes and walking sticks*, Manchester 2008.

Boothroyd, A. E., *Fascinating Walking Stick*, London 1970.

Byvanck, W.G.C., 'Museum Meermanno-Westreenianum' in: *Verslagen omtrent 's Rijks verzamelingen van geschiedenis en kunst XXXIII*, Den Haag 1910, pp. 190-313.

Boerma, A., e.a. (red.), *Verzamelkoorts. De Veelzijdige Collecties van Museum Meermanno-Westreenianum*, Den Haag 2013.

Dike, C., *La canne. Objet d'art*, Parijs 1988.

Ekkart, R., 'De schilderijen van baron Van Westreenen', in: *Verzamelkoorts. De Veelzijdige Collecties van Museum Meermanno – Westreenianum*, Den Haag 2013, pp. 86-91.

Falke, O. von, 'Das Tristankästchen der Eremitage', in: *Pantheon* 1 (1928), pp. 75-80.

Fould, L., *Catalogue de la précieuse collection d'objets d'art, d'antiquités et de tableaux de feu M. Louis Fould*, cat. Parijs 1860.

Gibson, M.T. en E.C. Southworth, "Shorter Note. Radiocarbon Dating of Ivory and Bone Carvings", in: *Journal of the British Archaeological Association*, 143 (1990), pp. 131-33.

Halbertsma, R., 'Het 'bagatelletje' van de baron. Griekse vazen in Den Haag', in: *Verzamelkoorts. De Veelzijdige Collecties van Museum Meermanno – Westreenianum*, Den Haag 2013, pp. 23-47.

Heel, J. van, *Een Wereld van Verzamelaars en Geleerden. Gerard en Johan Meerman, Willem van Westreenen en Pieter van Damme en hun Archieven*, Hilversum 2012.

Heijting, W., 'Willem van Westreenen en zijn verzameling gedrukte werken 1501-1848', in: *Verzamelkoorts. De Veelzijdige Collecties van Museum Meermanno – Westreenianum*, Den Haag 2013, pp. 77- 85.

Hoopes, T.T., 'An Ivory Casket in the Metropolitan Museum of Art', in: *The Art Bulletin* 8 (1926), pp. 127-139.

- Jones, M. (red.) e.a., *Fake? The Art of Deception*, tent.cat. The British Museum, London, 1990.
- Kelly Holbert, "The Vindication of a Controversial Early Thirteenth-Century "Vierge Ouvrante" in the Walters Art Gallery" in: *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. 55/56 (1997/1998), pp. 101-121.
- Klever, U., *Spazierstocke. Zierde, Werkzeug und Symbol*, München 1984.
- Koechlin, R., *Les ivoires gothiques français. Tome Premier, tome second & planches*, Paris 1924.
- Kurz, O., *Fakes*, New York 1967.
- Labarte, J., *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil*, Parijs 1847.
- Laseur, W.A. en Jos van Heel., *Het Museum Meermannno-Westreenianum 1848 – 1960. Een bijdrage tot de Geschiedenis van het Museum en zijn Bewoners.*, Den Haag 1998.
- Levin, W.R., *Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art*, tent.cat. The University of Michigan Museum of Art, Ann-Arbor 1976.
- Little, C.T., 'Gothic ivory carving in Germany' in: *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, tent.cat. Princeton (The Detroit Institute of Arts) 1997, pp. 81-94.
- Lowden, J., *Medieval and Later Ivories in The Courtauld Gallery. Complete Catalogue*, Cat. London (The Courtauld Gallery) 2013.
- Maclagan, E., 'A re-carved Ivory Group of the Fourteenth Century' in: *The Antiquaries' Journal*, vol.2, 1922, pp. 199-201.
- Malgouyres, P., *Ivoires de la Renaissance et des Temps Modernes. La Collection du Musée du Louvre*, Paris 2010.
- Marks, R., 'Two Early 16th Century Boxwood Carvings Associated with the Glymes Family of Bergen op Zoom', in: *Oud Holland* 91, 1977, pp. 132-143.
- Meuwese, M., 'Valse tanden', *Madoc. Tijdschrift over de Middeleeuwen* 23, (2009), pp. 130-140.
- Miller, J. D., *Beads and Prayers : The Rosary in History and Devotion*, London 2002.
- Miller, M. (red.), *Kölner Schatzbaukasten. Die Große Kölner Beinschnitzwerkstatt des 12. Jahrhunderts*, cat. Hessischen Landesmuseum Darmstadt & Schnütgen-Museum Köln, Mainz 1997.

- Platten-Woodhouse, C., *Ivories: A History and Guide*, Newton Abbot 1976.
- Randall, R, H., *The Golden Age of Ivory. Gothic Carvings in North American Collections*, cat. The Walters Art Museum, Baltimore, 1993.
- Raven, J. R., 'De Egyptische collectie van de baron van Westreenen', in: *Verzamelkoorts. De Veelzijdige Collecties van Museum Meermanno – Westreenianum*, Den Haag 2013, pp. 15-22.
- Rudolf Berliner, 'Über Einige Kleinplastiken', in: *Belvedere. Illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler* 9 (1930), nr. 7-12, pp. 99-111.
- Sanders, E., *Boekengeluk. Vijftig Hoogtepunten uit het Museum Meermanno*, Den Haag 2008.
- Sears, E., 'Ivory and Ivory Workers in Medieval Paris' in: *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, tent.cat. Princeton (The Detroit Institute of Arts) 1997, pp. 19-38.
- Snyder, J. B., *Canes and Walking Sticks. A stroll through time and place*, Atglen 2004.
- Vaughan, G., 'The restoration of sculpture in the eighteenth century and the problems of authenticity', in: *Why Fakes matter*, London, 1992, pp. 41-50.
- Vaughn, A. G. en Christopher A. Rollston, "The Antiquities Market, Sensationalized Textual Data, and Modern Forgeries", in: *Near Eastern Archaeology*, Vol. 68, No. 1/2 (Mar. - Jun., 2005), pp. 61-65.
- Vogtherr, H., *Eind Fremdes und wunderbarliches Kunstbüchlein*, Straßburg 1572. Op: *Bayerische Staatsbibliothek* <<http://bildsuche.digitalesammlungen.de/?c=viewer&bandnummer=bsb00025720&pimage=00001&v=100&einzelsegmentsuche=&mehrsegmentsuche=&l=nl>> (20 mei 2014)
- Wainwright, C., 'The importance of provenance. Rehabilitated Fakes', in: *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*, London, 1992, pp. 174- 183.
- Westreenen van Tiellandt, W.H.J., *Korte schets van den voortgang der boekdrukkunst in Nederland, in de XVde, en haare verdere volmaking in de XVIde en XVIIde eeuw*, Den Haag 1829.
- Williamson, P., 'Medieval Ivory Carvings in the Wernher Collection', in: *Apollo* (Mei 2002), pp. 17-22.
- Williamson, P., *Netherlandish Sculpture 1450 - 1550*, cat. Victoria and Albert Museum, London 2002.

Lijst van afbeeldingen

Afb. voorblad. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Privécollectie Sjoerd Hatzmann*

Afb. 1. Craner, J. Dijk, J. van, *Het Museum Meermanno-Westreenianum*, Prinsessegracht 30, voorgevel 1848, Den Haag. Foto: *Cultuurpers* <<http://www.cultureelpersbureau.nl/wp-content/uploads/2011/12/meermanno.jpg>> (20 mei 2014).

Afb. 2. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/26540dae_63c802cc.html> (20 mei 2014).

Afb. 3. Onbekend, *Maria en Jozef in de Tempel*, 14e eeuw, ivoor, c.a. 15 cm, huidige locatie onbekend. In: *The Antiquaries' Journal* <Eric Maclagan, 'A re-carved Ivory Group of the Fourteenth Century' in: *The Antiquaries' Journal*, vol.2, 1922, pp. 199-201, fig. 4 en fig. 5. >

Afb. 4-6. Onbekend, *Memento Mori gebedssnoer*, 1500 - 1520, ivoor en zilver, Metropolitan Museum of Art, New York. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/fd858094_7c27db17.html?ixsid=9g1wRpClrNj> (19 mei 2014).

Afb. 7. Onbekend, *Vrouw en de Dood*, 19^e eeuw, ivoor, 42 cm, Hampel kunstveiling, München. Op: *Hampel Fine Art Auctions Munich* <<https://www.hampel-auctions.com/o/Grosse-Memento-mori-Figurengruppe-in-Elfenbein.html?a=97&s=-1&id=290&g=Skulpturen>> (21 juli 2014)

Afb. 8. Meester M.Z., *Memento Mori*, c.a. 1500, gravure, 18 x 12,8 cm, Duits, Clarence Buckingham Collection, Chicago. Op: *Art Institute Chicago* <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/23992>> (18 augustus 2014).

Afb. 9. Onbekend, *Vierge Ouvrante de Boubon*, 1180-1220, 43.5 x 28.1 x 6.4 cm, bot en ivoor, Frans, The Walters Art Museum, Baltimore. Op: *The Walters Art Museum* <<http://art.thewalters.org/detail/36652/opening-madonna-triptych/>> (21 juli 2014).

Afb. 10. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto (links): *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/26540dae_63c802cc.html> (20 mei 2014). Foto (rechts): *Privécollectie Sjoerd Hatzmann*

Afb. 11. J.R. Post Brants, *Portret van Baron van Westreenen*, c.a. 1839, olieverf op paneel, 32 x 27 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Op: *Website Museum Meermanno* <<http://www.meermanno.nl/index/-/p-portretvanbaronvanwestreenen75>> (13 juli 2014).

Afb. 12. Cornelis Bavelaar, *De veiling van de collectie Meerman in 1824*, diorama, Museum Meermanno, Den Haag. Op *Website Museum Meermanno* <<http://www.meermanno.nl/index/-/p-grondleggers60>> (13 juli 2014).

Afb. 13. Onbekend. *Boek van het Ademen van Isis*, Ptolemeische periode, papyrus, Thebe, Museum Meermanno, Den Haag. Op: *Website Museum Meermanno* <<http://www.meermanno.nl/index/-/p-egyptischeoudheden62>> (13 juli 2014).

Afb. 14. Florentijnse School, *Christus als Man van Smarten*, c.a. 1400, paneel, 10x45 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *privé collectie Judith Hooijer*.

Afb. 15. Onbekend, *Gekroonde Maria met kind op de maansikkel*, ivoor, 13 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Museum Meermanno*.

Afb. 16. Onbekend, *Johannes de Doper*, ivoor, 22 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Museum Meermanno*.

Afb. 17. onbekend, *Ivoren reliëfplaque*, derde kwart 14e eeuw, ivoor, 104 x 108 mm, Museum Meermanno, Den Haag. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/80725043_03b82181.html> (13 juli 2014).

Afb. 18. onbekend, *Kistje van de Heilige Ursula*, 14^e eeuw, ivoor, 90 x 240 x 120 mm, St Ursula Schatzkammer, Keulen. Op: *The Gothic Ivories Project* <http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7fba66b5_d1a27fb3.html?ixsid=zINJIPEHvue> (31 oktober 2013).

Afb. 19-23. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Privécollectie Sjoerd Hatzmann*

Afb. 24. onbekend, *twee kralen van een rozenkrans*, 1530 - 1540, ivoor, 63mm x 38mm x 24mm, The Wernher Collection, Ranger's House, London. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/01a11c40_3c6f9735.html> (19 mei 2014).

Afb. 25. Cornelis Engebrechtsz, *pendant van Dirck Ottens Meerbrug en zijn vrouw*, 1518, olieverf op paneel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel. Op: *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* <<http://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/cornelis-engelbrechtsz-school-van-portret-van-cornelia-pietersdr-echtgenote-van-dirck-ottens?artist=engelbrechtsz-cornelis-1>> (20 mei 2014).

Afb. 26. Onbekend, *Kraal met Herodes en Salome*, begin 16e eeuw, ivoor, afmetingen onbekend, Victoria and Albert Museum, London. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/fc12af90_25ae61ff.html> (20 mei 2014).

Afb. 27. Heinrich Vogtherr, *prent van een man en dame*, 1572, prent, afmetingen onbekend. In: *Heinrich Vogtherr, Eind Fremdes und wunderbarliches Kunstbüchlein*, Straßburg 1572. Gedigitaliseerd door: *Bayerische Staatsbibliothek* <<http://bildsuche.digitalesammlungen.de>

[/?c=viewer&bandnummer=bsb00025720&pimage=00001&v=100&einzelsegmentsuche=&mehrsegmentsuche=&l=nl](#) (20 mei 2014).

Afb. 28. Onbekend, *Kralen van rozenkrans*, 16^e eeuw, ivoor. Deze kralen zijn van links naar rechts al volgt opgenomen in dit document: Links (afb. 28), midden (afb. 29), rechts (afb. 30).

Afb. 29. Onbekend, *Kraal met Salome en Herodus*, 16e eeuw, ivoor, 60 mm x 42 mm, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/c1a3be8a_26084479.html> (20 mei 2014).

Afb. 30. Onbekend, *Kraal met Salome en Herodus*, begin 16e eeuw, ivoor, 65 mm, Victoria and Albert Museum, London. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/fc12af90_25ae61ff.html> (20 mei 2014).

Afb. 31. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Privécollectie Sjoerd Hatzmann*.

Afb. 32. Onbekend, *Kraal met twee figuren 'type 1'*, 1530 - 1540, ivoor, 63mm x 38mm x 24mm, The Wernher Collection, Ranger's House, London. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/01a11c40_3c6f9735.html> (19 mei 2014).

Afb. 33. Onbekend, *Kraal met 3 figuren 'type 3'*, 1525-1550, ivoor, afmetingen onbekend, Noord-Frankrijk of Vlaanderen, Victoria & Albert Museum, London. Foto: *Chris Laning* <<http://paternosters.blogspot.nl/>> (29 juli 2014).

Afb. 34. Onbekend, *Gebedssnoer (compleet)*, 1525-1550, ivoor, 36,9 x 4,3 cm, Noord-Frankrijk of Vlaanderen, Victoria & Albert Museum, London. Foto: *Chris Laning* <<http://paternosters.blogspot.nl/>> (29 juli 2014).

Afb. 35. Onbekend, *Kruisbeeld*, 1520-1540, ivoor, afmetingen onbekend, Frans of Nederlands, The Wernher Collection, London. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BB436A17_8553ae3c.html> (9 augustus 2014)

Afb. 36. Onbekend, *Kruisbeeld met afgebroken rechterarm*, 1520-1540, ivoor, afmetingen onbekend, Frankrijk, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Parijs. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BB436A17_8553ae3c.html> (9 augustus 2014)

Afb. 37 Onbekend, *Kraal met Johannes en Maria*, Victoria & Albert Museum, London. 1525-1550, ivoor, afmetingen onbekend, Noord-Frankrijk of Vlaanderen, Victoria & Albert Museum, London. Foto: *Chris Laning* <<http://paternosters.blogspot.nl/>> (29 juli 2014).

Afb. 38. Onbekend, *Kraal met Maria Magdalena en Maria*, begin 16^e eeuw, ivoor, 5,7 x 3,8 cm, Duitsland, Metropolitan Museum of Art, New York. Op: *Website Metropolitan Museum of Art* <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/196591#fullscreen>> (9 augustus 2014)

Afb. 39. Hans Memling, *Johannes de Apostel op het 'Donne Triptiek'*, 1478, olieverf op paneel, 71 × 30.5 cm, National Gallery, Londen. Op: *Website National Gallery* <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-memling-the-donne-triptych/29180>> (9 augustus 2014)

Afb. 40. Onbekend, *Rozenkrans (detail aardse heerser)*, 1525-1550, ivoor, afmetingen onbekend, Noord-Frankrijk of Vlaanderen, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BB436A17_8553ae3c.html> (29 juli 2014).

Afb. 41. Onbekend, *Kraal met Salome en Herodus*, 16e eeuw, ivoor, 60 mm x 42 mm, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/c1a3be8a_26084479.html> (20 mei 2014).

Afb. 42. Onbekend, *Rozenkrans (detail aardse heerser)*, 1525-1550, ivoor, afmetingen onbekend, Noord-Frankrijk of Vlaanderen, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BB436A17_8553ae3c.html> (29 juli 2014).

Afb. 43. Onbekend, *Rozenkrans (detail man met schuine baret)*, 1525-1550, ivoor, afmetingen onbekend, Noord-Frankrijk of Vlaanderen, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: *Chris Laning* <<http://paternosters.blogspot.nl/>> (29 juli 2014).

Afb. 44. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (detail)*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Privécollectie Sjoerd Hatzmann*

Afb. 45. Onbekend, *Kraal met Salome en Herodus*, 16e eeuw, ivoor, 60 mm x 42 mm, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/c1a3be8a_26084479.html> (20 mei 2014).

Afb. 46. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (detail)*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Privécollectie Sjoerd Hatzmann*

Afb. 47. Onbekend, *Kraal met Salome en Herodus*, 16e eeuw, ivoor, 60 mm x 42 mm, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/c1a3be8a_26084479.html> (20 mei 2014).

Afb. 48. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (detail)*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Privécollectie Sjoerd Hatzmann*

Afb. 49. Onbekend, *Memento Mori Rozenkrans*, 1500 - 1520, ivoor en zilver, Metropolitan Museum of Art, New York. Op: *Gothic Ivories Project* <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/fd858094_7c27db17.html?ixsid=9g1wRpClrNj> (19 mei 2014).

Afb. 50. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (detail)*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Privécollectie Sjoerd Hatzmann*

Afb. 51. Onbekend, *Memento Mori Rozenkrans*, 1500 - 1520, ivoor en zilver, Metropolitan Museum of Art, New York. Op: *Gothic Ivories Project* < http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/fd858094_7c27db17.html?ixsid=9g1wRpClrNj > (19 mei 2014).

Afb. 52. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (boven en onderzijde)*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Privécollectie Sjoerd Hatzmann*.

Afb. 53. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (onderzijde)*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Privécollectie Sjoerd Hatzmann*.

Afb. 54. Onbekend, *Handgreep van een wandelstok (detail)*, 18e of 19e eeuw, ivoor, 10.1 x 4.4 cm, Chinees, veilinghuis Elite Auction, Verenigde Staten. Op: *Website Elite Auction* <<http://www.eliteauction.com/catalogues/011412/view.php?id=291>> (20 mei 2014).

Afb. 55. Onbekend, *Handgreep met de vier grote rivieren*, c.a. 1870, zilver met ingelegde robijnen en diamanten, 7,6 x 3 cm, Frankrijk, Privécollectie. Foto: Barone, U., *Vertical art. the enduring beauty of antique canes and walking sticks*, Manchester 2008, p. 117.

Afb. 56. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (compleet)*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Privécollectie Sjoerd Hatzmann*

Afb. 57. Martin Riester, *Motief handgreep in de Gotische stijl*, 1851, prent, afmetingen onbekend. Oorspronkelijk: Martin Riester & Jean Feuchere, *Ornements du 19me siecle. inventès et dessinès par divers artistes industriels et gravès*, Parijs 1851. Verwijzing afbeelding: Catherine Dike, *La canne. Objet d'art*, Parijs 1988, p. 156.

Afb. 58. Onbekend, *Memento mori handgreep*, c.a. 1880, ivoor, 11,5 x 8,25 cm, Frankrijk, privécollectie. Foto: Jeffrey B. Snyder, *Canes & walking sticks : a stroll through time and place*, Atglen 2004, p. 56.

Afb. 59. Onbekend, *Knop van een staf of kraal van een rozenkrans (detail onderzijde)*, 16e eeuw, ivoor, 11,2 x 5,1 cm, Museum Meermanno, Den Haag. Foto: *Privécollectie Sjoerd Hatzmann*.

Bijlage 1: Afbeeldingen van het ivoren object

In deze bijlage staan foto's vanuit verschillende gezichtspunten van het ivoren object uit de collectie van het Museum Meermanno. Deze bijlage kan los naast de inhoudelijke scriptie gehanteerd worden met als doel vergelijkingen te vergemakkelijken.

1. Afbeelding van de 'ivoren knop' op *The Gothic Ivories project*:



2. Het gehele object (de figuren worden van links naar rechts aangeduid met de letters: A-D):



3. Het object van **boven** bekeken:



4. Het object van **onder** bekeken:



5. De man met de schuine baret (Figuur A):



6. De vrouwelijke figuur rechts van de man met de schuine baret (Figuur B):



7. De man met de gekrulde baret (Figuur C):



8. De vrouwelijke figuur rechts van de man met de gekrulde baret (Figuur D):



Bijlage 2: Lijst met vergelijkbare kralen met twee gezichten (type 1)

Deze bijlage bevat een lijst met de kralen met twee gezichten, waarvan de figuren gelijkenis vertonen met het Meermanno ivoor. De lijst bestaat uit afbeeldingen en informatie over de plaats waar het werk zich bevindt, het materiaal, het formaat, en de plaats en jaar van herkomst. De foto's zijn ontleend van de website van *The Gothic Ivories Project* van *The Courtauld Institute of Art*.¹²⁷

Enkele opvallende conclusies:

- ✓ De Herodes en Salome kralen vormen een aparte groep.
- ✓ De mannen en vrouwen zijn altijd van elkaar gescheiden.
- ✓ De dood vervangt willekeurige figuren (oud, jong, man, vrouw).

De bijlage is grotendeels op basis van de afgebeelde mannelijke figuren verdeeld, omdat het verschil tussen oud en jong bij de mannen makkelijker te zien is. De verdeling is als volgt:

- Complete kransen (1)
- De Herodes en Salome kralen (2-3)
- Oudere man met de baret (4-7)
- Vrouw met de dood (8)
- Jongere man met de baret (9-11)
- Maria met kind en Maria Magdalena (12)



¹²⁷ *The Gothic Ivories Project* < <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/index.html> > (28/01/2014), de overige catalogi zijn opgenomen in de literatuurlijst bij dit document.



1. Rozenkrans compleet (acht kralen)

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.306

Materiaal: ivoor, zilver, deels verguld

Afmetingen: 627 x 54

Land van herkomst: Duitsland

Jaartal van herkomst: 1500-1525

De figuren zijn met de correcte tweetallen naast elkaar geplaatst

Gothic Ivories project

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/b2c9b147_7c27db17.html



2 . Herodes met Salome (?)

Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. 174c

Materiaal: ivoor

Afmetingen: 60 x 42mm

Land van herkomst: Duitsland

Jaartal van herkomst: 16^e eeuw

Gothic Ivories Project:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/c1a3be8a_26084479.html



3. Herodes met Salome (?)

London, Victoria and Albert Museum. Inv. 2150-1855

Materiaal: ivoor

Afmetingen: 6,5 centimeter

Land van herkomst: Vlaams

Jaartal van herkomst: Begin 16e eeuw

Gothic Ivories Project:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/fc12af90_25ae61ff.html



4. Man met de baret en de dood

Cologne, Museum Schnütgen, Inv. B 164

Materiaal: ivoor

Afmetingen: 50 mm

Land van herkomst: Zuid-Nederland

Jaar van herkomst 1520

Gothic Ivories Project:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/efa21e31_30bd13cf.html



5. Man met baret en vrouw

Cologne, Museum Schnütgen, Inv. B 162.

Materiaal: ivoor

Afmetingen: 50 mm

Land van herkomst: Zuid-Nederland

Jaar van herkomst 1520

Gothic Ivories Project:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/b54fda71_8f80bc78.html



6. Man met baret en vrouw

Paris, Musée du Louvre, inv.OA 163

Materiaal: ivoor

Afmetingen: 57mm x 37mm x 26mm

Land van herkomst: Frankrijk

Jaartal van herkomst: begin van de 16^e eeuw

Gothic Ivories Project:

http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7c844f4c_a363a2b7.html



Geen foto
Buste van een vrouw in profiel

7. Man met een baret en een vrouw

London, The Wernher Collection, Ranger's House

Materiaal: ivoor

Afmetingen: 63mm x 38mm x 24mm

Land van herkomst: Frankrijk

Jaar van herkomst: 1530-1540

Gothic Ivories Project:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/64029CF4_3c6f9735.html



8. Vrouw met de dood

Cologne, Museum Schnütgen, Inv. B 163

Materiaal: ivoor, metaal, edelstenen

Afmetingen: onbekend

Land van herkomst: Zuid-Nederland

Jaar van herkomst 1520

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/0243833A_1df96338.html



9. Jongeman met baret en jonge vrouw

Unknown location, S/n

Materiaal: Ivoor

Afmetingen: 52mm x 35mm

Plaats van herkomst: Frans (Koechlin)

Jaar van herkomst: eerste kwart van de 16^e eeuw

Gothic Ivories project:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/2af487e9_8d87d239.html



Geen foto
Buste van een vrouw in profiel

10. Jongeman met schuine baret

London, Victoria and Albert Museum, inv.nr. 362-1854

Materiaal: Ivoor

Afmetingen: onbekend

Plaats van herkomst: Vlaanderen of Duitsland

Jaar van herkomst: eerste helft 16e eeuw

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ED8D6987_48b2e94d.html



onbekend

11. Kraal van een rozenkrans

London, The Wernher Collection, Ranger's House

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/01a11c40_3c6f9735.html



12. Gekroonde Maria met kind en Maria Magdalena

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 30.95.127.

Materiaal: Ivoor

Afmetingen: 5,7 x 3,8 cm

Plaats van herkomst: Duitsland

Jaar van herkomst: Vroeg in de 16^e eeuw

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/196591#fullscreen>

Deze kraal is niet opgenomen in het Gothic Ivories Project

Bijlage 3: Lijst met vergelijkbare kralen met drie gezichten (type 2)

Deze bijlage bevat een lijst met de kralen met drie gezichten, waarvan de figuren gelijkenis vertonen met het Meermanno ivoor. De lijst bestaat uit afbeeldingen en informatie over de plaats waar het werk zich bevindt, het materiaal, het formaat, en de plaats en jaar van herkomst. De foto's zijn ontleend van de website van *The Gothic Ivories Project* van *The Courtauld Institute of Art* en overige websites.

Van de kralen met drie gezichten zijn in totaal drie complete gebedssnoeren overgeleverd. Deze bevinden zich momenteel in de volgende collecties:

- The Wernher Collection, Ranger's House, Londen. Inv.nr. 88259343 (EE276)
- Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Parijs. Inv.nr. ODUT01280
- Victoria and Albert Museum, Londen. Inv.nr. 281-1867.

1. The Wernher Collection, Ranger's House, Londen. Inv.nr. 88259343 (EE276)



Complete gebedssnoer met 12 kralen met 3 gezichten, met kruis hanger (chapelet)

Materiaal: Ivoor, zilver en turquoise

Afmetingen: onbekend

Plaats van herkomst: Frans of Nederlands

Jaar van herkomst: c. 1520-1540

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BB436A17_8553ae3c.html



Gebedssnoer, 11 kralen, 3 gezichten met kruis hanger

Materiaal: Ivoor en metaal

Afmetingen: onbekend

Plaats van herkomst: Frankrijk

Jaar van herkomst: 1520-1540

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BB436A17_8553ae3c.html





3. Victoria & Albert Museum, Londen. Inv.nr. 281-1867.



Gebedssnoer 13 kralen met 2 en 3 gezichten (chapelet)

Materiaal: Ivoor

Afmetingen: 369 x 43 mm

Plaats van herkomst: Noord-Frankrijk of Vlaanderen

Jaar van herkomst: c. 1525-1550

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BB436A17_8553ae3c.html

<http://collections.vam.ac.uk/item/O130961/rosary-rosary-unknown/>

Afbeelding © ChrisLaning <<http://paternosters.blogspot.nl/>>






Bijlage 4: Lijst met vergelijkbare voorstellingen op knoppen

In deze bijlage bevindt zich een lijst met knoppen van stokken uit de 19^e eeuw die gelijkenissen vertonen met het ivoren object uit het Museum Meermanno. De lijst bestaat uit een afbeelding en informatie over de plaats waar het werk zich bevindt, het materiaal, het formaat, en de plaats en jaar van herkomst. De foto's zijn ontleend van boeken van verzamelingen en verscheidene catalogi. Veel van de gevonden werken bevinden zich in privécollecties waardoor technische informatie vaak ontbreekt.

De wandelstokken zijn als volgt verdeeld:

- Handvaten in de empirestijl (1-3)
- Handvaten van ivoor met gezichten (4-7)
- Memento mori handvaten (8-11)

Afbeelding	Informatie
	<p>1. Handgreep Napoleon, Nelson en Frederick van Pruisen.</p> <p>Privécollectie (voormalig Eduard Tovar-Estrada)</p> <p>Materiaal: ivoor Afmetingen: ? Land van herkomst: Frankrijk Jaartal van herkomst: begin 19^e eeuw</p> <p>Foto: Collectie Eduard Tovar-Estrada</p>
	<p>2. Handgreep met afbeeldingen van koning Frans I</p> <p>Privécollectie</p> <p>Materiaal: zilver met ingelegde smaragden Afmetingen: 5,85 x 3,8 centimeter Land van herkomst: Frankrijk Jaartal van herkomst: c.a. 1850</p> <p>Barone, U., <i>Vertical art : the enduring beauty of antique canes and walking sticks</i>, Manchester 2008, p. 116.</p>



3. Handgreep met de vier grote rivieren

Privécollectie

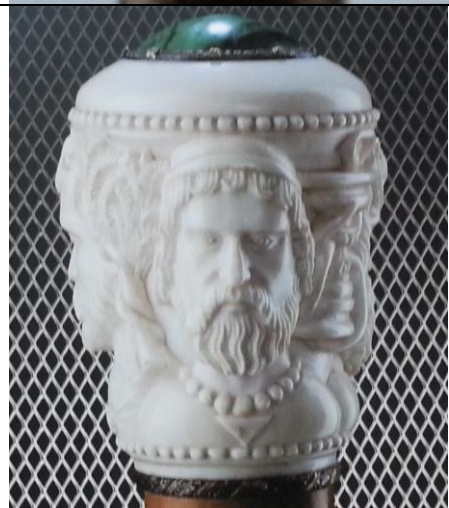
Materiaal: zilver ingelegde robijnen en diamanten

Afmetingen: 7,6 x 3 centimeter

Land van herkomst: Frankrijk

Jaartal van herkomst: c.a. 1870

Barone, U., *Vertical art : the enduring beauty of antique canes and walking sticks*, Manchester 2008, p. 117.



4. Handgreep met drie filosofen

Privécollectie

Materiaal: ivoor, verguld metaal

Afmetingen: 7 x 5,1 centimeter

Land van herkomst: Frankrijk

Jaartal van herkomst: c.a. 1885

Barone, U., *Vertical art : the enduring beauty of antique canes and walking sticks*, Manchester 2008, p. 86.



5. Handgreep van een wandelstok met een vrouw

Privécollectie



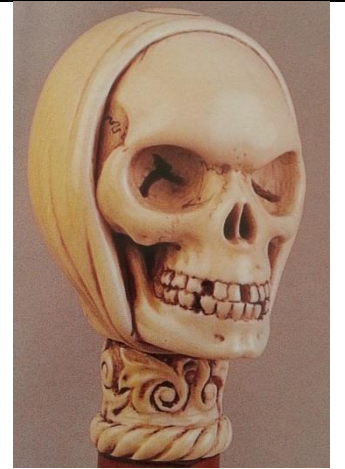

Materiaal: ivoor

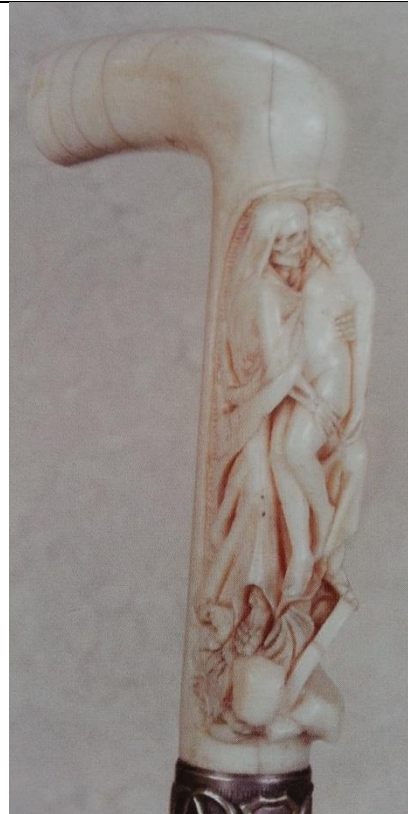
Afmetingen: 10,2 x 7,6 centimeter

Land van herkomst: Frans of Amerikaans

Jaartal van herkomst: 19^e eeuw

Jeffrey B. Snyder, *Canes & walking sticks : a stroll through time and place*, Atglen 2004, p. 119.

	<p>6. Handgreep met zes gezichten Privécollectie</p> <p>Materiaal: ivoor Afmetingen: 6 centimeter Land van herkomst: ? Jaartal van herkomst: 19^e eeuw</p> <p>Klever, U., <i>Spazierstocke. Zierde, Werkzeug und Symbol</i>, München 1984, p. 116.</p>
	<p>7. Handgreep met vier mannelijke gezichten Privécollectie</p> <p>Materiaal: ivoor (deels beschilderd) Afmetingen: ? Land van herkomst: ? Jaartal van herkomst: begin van de 20^e eeuw</p> <p>Klever, U., <i>Spazierstocke. Zierde, Werkzeug und Symbol</i>, München 1984, p. 117.</p>
	<p>8. Memento Mori handgreep Privécollectie</p> <p>Materiaal: ivoor Afmetingen: 5 x 7,5 cm Land van herkomst: ? Jaartal van herkomst: ?</p> <p>Jeffrey B. Snyder, <i>Canes & walking sticks : a stroll through time and place</i>, Atglen 2004, p. 55.</p>
	<p>9. Memento Mori handgreep Privécollectie: Richard R. Wagner, jr.</p> <p>Materiaal: ivoor Afmetingen: 7.6 x 5,10 cm Land van herkomst: ? Jaartal van herkomst: ?</p> <p>Jeffrey B. Snyder, <i>Canes & walking sticks : a stroll through time and place</i>, Atglen 2004, p. 55.</p>



10. Memento Mori handgreep

Privécollectie: Henry A. Taron

Materiaal: ivoor

Afmetingen: 11,5 x 8,25 cm

Land van herkomst: Frankrijk

Jaartal van herkomst: c.a. 1880

Jeffrey B. Snyder, *Canes & walking sticks : a stroll through time and place*, Atglen 2004, p. 56.



11. Memento Mori handgreep

Privécollectie: Henry A. Taron

Materiaal: ivoor

Afmetingen: 12 x 5,5 cm

Land van herkomst: Amerika

Jaartal van herkomst: c.a. 1870

Jeffrey B. Snyder, *Canes & walking sticks : a stroll through time and place*, Atglen 2004, p. 57.

18 september 2014, Utrecht

Dit document is een eindproduct van een studieperiode van meer dan zeven jaar. Dat ik bij aanvang van mijn studie HBO: Toerisme uiteindelijk mijn mastertitel zou behalen aan de Universiteit Utrecht was voor deze Havo leerling met een 'zesjes mentaliteit' toen onmogelijk voor te stellen. Toch heeft het lot mij over hoge bergen en diepe dalen geleid en uiteindelijk tot op dit punt gebracht. Het resultaat is voor mij dan ook veel meer dan een stuk papier met een cijfer. Het is het einde van een zeer leerzame reis, waarin ik veel over mezelf heb mogen ontdekken. In de afgelopen zeven jaar heb ik veel bijzondere mensen ontmoet die mij hebben bijgestaan in voor- en tegenspoed en die direct en indirect dit werk mogelijk hebben gemaakt. Hierbij een (incomplete) lijst in een soort van chronologische volgorde van de belangrijkste mensen die mij geraakt hebben.

Op de eerste plaats wil ik mijn ouders bedanken. Jullie hebben mij altijd gesteund bij het volgen van mijn dromen, hebben me de ruimte gegeven om fouten te maken en vervolgens de middelen toegereikt om weer op te staan. Meer kan een zoon niet wensen, ik hoop dat ik jullie trots maak. Tjeerd van Deemter, neef en zielsverwant, hopelijk vinden we beide onze plaats op deze wereld, je bent een voorbeeld met alle voor- en nadelen die daarbij horen. Wees trots op jezelf. Federica Talpo, je had vertrouwen in mij voordat ik het zelf had. Het leven zit je niet altijd mee, maar je verdient het beste. Je hebt een hoop bereikt waar je trots op mag zijn. Jennifer, bedankt vooral je steun en vertrouwen tijdens een (zeer) frustrerende periode. Je was mijn lichtje in de duisternis. Hetzelfde geldt voor Danny, tennispartner en vriend, bedankt dat je gewillig als boksbal wilde dienen. Je impressie van een gefrustreerde Sjoerd is uitstekend! Ik ben blij dat we er samen om kunnen lachen.

Binnen de Universiteit Utrecht wil ik op de eerste plaats Monique van Ruyven bedanken. Het is alweer drie jaar geleden dat ik vastgeklampt aan je bureau vastzat. Dankzij jou ben ik de universiteit binnengekomen en dankzij jou kwamen ze (tot nu toe) niet van me af. Niki, je was mijn Vergilius op de universiteit en je bent een goede vriendin, bedankt. Anouk, bedankt dat je me het juiste pad gewezen hebt en mijn vertrouwen in de universiteit hebt weten te herstellen. Zaida, bedankt voor je steun in een moeilijke tijd, dat onze paden nog vaak mogen kruisen en dat we daarbij nog veel foute films mogen aanschouwen. Mari, dankzij jou voelde ik me geen buitenbeentje op de universiteit, Je Rockman T-shirt tussen de vele prinsesjes zal me altijd bijblijven, ik hoop dat het goed met je gaat. Gwen, bedankt voor je stralende aanwezigheid, je bent een inspiratie. Catharina, bedankt voor de vele glimlachen en al het kattenkwaad (het 'slangetje' in het Boijmans zal een legende worden). Sheree, bedankt voor al je steun op zoveel verschillende vlakken. Je zult het ver gaan schoppen, maar hopelijk blijf je je bescheidenheid behouden. Het siert je. Simone, het collega verdwaalde schaap dat een stuk met mij opliep, bedankt voor je steun. Hopelijk vind ook jij je weg. Thalina, bedankt voor de herkenning, dankzij jou voelde ik me niet alleen in de grote groep. Suzanne, bedankt voor de (onzin) discussies en de mooie muziek. Max, bedankt voor... de leuke foto van ons in Amsterdam! Ik heb veel met je gelachen :D. Bedankt en excuses voor iedere student en persoon die een bedankje verdient, maar waar ik nu even niet op kan komen. Jullie zijn met velen en ik hou ook van jullie allemaal!

Tot slot wil ik alle docenten van UU bedanken, maar specifiek: Martine, je was mijn begeleider tijdens deze scriptie, maar ook een goede steun in de rug. Ik betwijfel dat ik bij ieder ander mijn studie met zo een mooi resultaat had weten af te sluiten. Bedankt!

