Margriet van Eikema Hommes en Emilie Froment

Met restaurator Maude Daudin en met Henk van Keulen, Luc Megens en Suzan de Groot voor de chemische analyses. Met een appendix door Margriet van Eikema Hommes en Esther van Duijn.

'Een doek van geene beteekenis' *De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos* van Govert Flinck en Jürgen Ovens technisch onderzocht*

Hooggespannen waren de verwachtingen van stadarchivaris N. de Roever bij zijn bezoek in 1891 aan het Amsterdamse Koninklijke Paleis.[1] Bevond zich hier hoog in de galerijen nog een monumentaal werk van Rembrandt? Volgens een stadsbeschrijving uit 1662 hing diens doek met *De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos* indertijd in de lunet boven de ingang tot de kamer van de Thesaurie Ordinaris. Was het huidige schilderij met hetzelfde onderwerp daarom misschien van Rembrandts hand, zo vroeg De Roever zich af. Vanaf de grond bleek helaas niets van het enorme boogvormige stuk (550 x 550 cm) te ontwaren; de in de vroege negentiende eeuw aangebrachte betimmering in de galerijen had er voor gezorgd dat in De Roevers tijd rondom het schilderij een vrijwel '*nachtelijk duister*' heerste. Allerminst hierdoor afgeschrikt, was de voortvarende archiefvorser '*hoge, zwiepende ladders*' beklommen om '*gewapend met een lantaarn*' het doek beter te kunnen bekijken, maar zelf toen gaf dit zijn geheimen niet prijs.

Het jaar erop pakte De Roever het grondiger aan. Daartoe had hij een commissie van '*de meest bekende kunstkenners*' samengesteld die vanaf een speciaal voor de gelegenheid gebouwde steiger het mysterieuze doek diepgaand onderzochten. Onder de commissieleden bevond zich ook de Deense kunsthistoricus Karl Madsen die kort daarvoor een belangrijke ontdekking had gedaan.[2] Volgens Madsen hing



1
Rembrandt, *De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het schakerbos*, 1661-1662, doek, 196 x 309 cm. Stockholm, Nationalmuseum.



2
Govert Flinck en Jürgen Ovens, *De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het schakerbos*, 1659 en 1662, doek, 550 x 550 cm, met afgeronde bovenzijde. Foto na restauratie. Koninklijk Paleis Amsterdam.

Rembrandts schilderij niet meer in het Paleis. Het doek was ooit verwijderd en versneden; slechts een fragment bleef bewaard en dat bevond zich sinds 1864 in het Nationaalmuseum te Stockholm (afb. 1). De commissie was dan ook niet verrast toen bleek dat het onderzochte schilderij niet van Rembrandt bleek te zijn. Wel overheerste teleurstelling, zoals duidelijk te proeven is in De Roevers woorden: '*Het zal eeuwig pleiten voor de kortzichtigheid in kunstzaken van Aemstels beschreven vaderen, dat zij dit [Rembrandts] stuk lieten wegnemen en den voorkeur gaven aan een doek van geene beteekenis, geschilderd door een meester, die niet gelijk REMBRANDT vermocht door zijn werk een krachtige en plechtige stemming bij den beschouwer op te wekken. De slechte ruil is thans weer in de duisternis begraven, en niemand behoeft er zich boos over te maken, dat de zon belet wordt er zijn licht op te werpen.*'

Met die woorden zette de Roever de toon. Sindsdien mag Rembrandts *Claudius Civilis* zich in een brede belangstelling verheugen en de vraag waarom het stuk kort na



3
Gezicht van de galerij met Govert Flinck en Jürgen Ovens, *De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het schakerbos*. Foto: Jérôme Schlomoff.

1662 uit het stadhuis werd verwijderd is tot op de dag van vandaag actueel.[3] In schril contrast daarmee staat de geringe aandacht voor het plaatsvervangende doek (afb. 2, 3). Ook hierop is te zien hoe aan de vooravond van de opstand, de Bataven onder aanvoering van Claudius Civilis een eed afleggen en elkaar trouw zweren. Echter, anders dan bij Rembrandt vindt die eed niet plaats met het zwaard maar middels een handdruk. Claudius Civilis, geharnast en met een paarse mantel en rijk gepluimde helm, staat aan het hoofd van de tafel terwijl hij de hand drukt van één van zijn handlangers.

In de regel wordt dit stuk, in navolging van De Roever, *van geene beteekenis* geacht, een kunsthistoricus noemde het zelfs ooit '*een afschuwelijk broddelwerk*'.[4] Het zal dan ook geen verbazing wekken dat voor dit schilderij in de regel slechts een bijrol is weggelegd in het verhaal rond Rembrandts voorstelling. Alleen Schneider wijdde aan het werk een zelfstandige studie.[5] Mede dankzij hem weten we nu wie we voor het *broddelwerk* verantwoordelijk moeten houden. Het betreft niet een onbeduidend anoniem meester, zoals diverse commissieleden in 1892 dachten, maar twee befaamde zeventiende-eeuwse schilders, beiden nota bene leerlingen van Rembrandt. Het doek werd in 1659 begonnen door Govert Flinck (1615-1660) en na diens overlijden uitgewerkt door Jürgen Ovens (1623-1678). Een stadsrekening uit 1663 vermeldt een betaling aan Ovens voor het '*opmaken van een schets van Govert Flinq tot een volcomene ordonnantie*'.[6]

Dit onbeminde doek vormt het onderwerp van dit artikel. Het harde oordeel van sommige kunsthistorici mag dan duidelijk door teleurstelling zijn ingegeven, dit neemt niet weg dat het schilderij er ongewoon uitziet en bijvoorbeeld sterk afwijkt van de kleurige, drukke schildering van Jan Lievens (1607-1674) ernaast. Vreemd is in de eerste plaats de donkerte. Natuurlijk verbeeldt het doek een nachtvoorstelling met alleen het licht van vuur en de maan, maar de duisternis is in dit werk bijna alles overheersend. Opmerkelijk is ook de compositie: beneden opgevuld met de omvangrijke groep samenzweerders maar bovenin bijna helemaal donker en leeg. Zo'n onevenwichtige opbouw kennen we noch van Flinck, noch van Ovens. Ook de schetsmatige, grove uitvoering (afb. 4 op pag. xxx), waarbij grote delen van het doek onbeschilderd zijn gebleven, is lastig met de oeuvres van beide meesters te verenigen. Dat geldt ook voor het verfgebruik met bijna overal dunne wassingen maar ook plotselinge pasteuze toetsen.

Waaraan dankt dit galerijdoek zijn extreme en ontoegankelijke uiterlijk? Wat hebben Flinck en Ovens met dit doek beoogd? In hoeverre zijn de kenmerken die ons tegenwoordig zo bevreemden het gevolg van veroudering en latere interventies? Met deze vragen zijn de makelij en functie van het doek onlosmakelijk verbonden. Er is veel historisch materiaal voorhanden met informatie over de ontstaansgeschiedenis maar de gegevens hebben vooralsnog vooral tot verwarring geleid. Want welke *schets* van Govert Flinck moest Ovens eigenlijk *opmaken* en waaruit bestonden de werkzaamheden van Ovens precies?

De recente restauratie (2007-2009) van de galerijschilderingen bood een uitgelezen gelegenheid materiaaltechnisch onderzoek te verrichten met als inzet het beantwoorden van de bovengenoemde vragen.[7] Voordat de resultaten van dit onderzoek aan de orde komen, is het echter zaak eerst de beschikbare bronnen nader te beschouwen. Kennis nemen van dit materiaal - al zullen veel lezers vermoedelijk bekend zijn met de teksten - is essentieel voor een juiste interpretatie van alle materiaaltechnische vondsten.

Historische gegevens over de ontstaansgeschiedenis

Voor het begin van de geschiedenis van het doek van Flinck en Ovens moeten we teruggaan naar de officiële opening van het Amsterdamse stadhuis op 29 juni 1655. De bouw en decoratie was op dat moment in volle gang en de lunetten in de galerijen waren stuk voor stuk nog leeg. Het onderwerp van de Batavenopstand was echter al bepaald, zo blijkt uit Joost van den Vondels *Inwydinge van 't Stadthuis t'Amsterdam* (1655).[8] Deze strijd vormde een prachtige analogie voor de voormalige opstand van de Hollanders tegen hun Spaanse overheersers.[9] Het verhaal kende in de jonge Republiek een grote populariteit. In 1612 had de Staten-Generaal twaalf exemplaren gekocht van Otto van Veens prentwerk over de opstand, met 36 voorstellingen door Van Veen ontworpen en door de Italiaanse kunstenaar Antonio Tempesta geëtst (afb. 5). Het jaar erop volgde nog een twaalfdelige schilderijenserie van Van Veens hand (afb. 6). In 1655 lag nog niet vast dat Flinck de opdracht zou krijgen. Ook Ferdinand Bol dong mee, zo blijkt uit schetsen van zijn hand.[10]

Vorstelijk bezoek aan Amsterdam in augustus 1659 bracht de zaak in een stroomversnelling. Vanwege de komst van Amalia van Solms met de Oranjefamilie, waaronder de Keurvorst van Brandenburg met zijn gemalin en de stadhouder van Kleef Johan Maurits, organiseerde het stadsbestuur een 'Blijde intocht' waartoe ook een bezoek aan het nieuwe stadhuis behoorde. Met het oog op dat hoge bezoek vervaardigde Flinck vier voorstellingen over de Batavenopstand, zo blijkt uit een lofdicht dat Vondel voor diezelfde gelegenheid maakte.[11] Volgens het gedicht ging het om een *Nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos,* een *Brinio op*



5
Antonio Tempesta en Otto van Veen, *De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos*, ets, 16,9 x 21,5 cm. Uit: *Batavorum cum Romanis Bellum, à Corn. Tacito / De Batavische Oft Oude Hollandtsche Oorloghe teghen de Romeynen*, Antwerpen 1612.



6
Otto van Veen, *De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos,* paneel, 38 x 52 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

het schilder geheven, een *Overval op het Romeinse legerkamp* en een *Vrede tussen de Batavieren en de Romeinen*. Over de uitvoering van deze werken is Vondel bijzonder bondig. Aan de opmerking: '*Hier openbaert zich 't levensgroote leven. Van Veronees, met kracht en majesteit*' voegt hij slechts toe dat de schilderingen waren vervaardigd '*Met verwen. in het velt van luttel doeck*'.

Flincks voortvarende optreden bij de zomerse festiviteiten, zal er toe hebben bijgedragen dat hij de opdracht voor de permanente galerijdecoratie in de wacht wist te slepen. Daar kwam bij dat hij al eerder twee monumentale schouwstukken voor het stadhuis had geschilderd en bovendien stond hij op vriendschappelijke voet met diverse Amsterdamse regenten, onder wie Jan en Pieter Six en de beide burgemeesters Andries en Cornelis de Graeff.[12] De laatste kan als bedenker van het Batavenprogramma bij de opdrachtverlening een doorslaggevende rol hebben gespeeld.[13] Op 28 november 1659 nam Flinck de opdracht aan voor het schilderen van '*12 stucken tot de galerij van 't stadthuys*'. Elk jaar zou hij twee enorme boogvormige doeken leveren, 1000 gulden per stuk.[14] Acht doeken met voorstellingen van de Batavenopstand waren bedacht voor de lunetten in de vier hoeken van de galerij terwijl de sikkelvormige velden boven de twee bogen naar de Burgerzaal aan elke zijde gedecoreerd zouden worden met een verhaal van een bijbelse of antieke held.[15]

Dit voorgenomen werkplan vond echter geen doorgang, want Flinck overleed op 2 februari 1660, slechts twee maanden na de toekenning van zijn commissie. Of hij toen al aan een schilderij werkte, is niet bekend. Wel vermeldt Arnold Houbraken in zijn *De grote schouburgh* (1718-1721) dat Flinck voor de opdracht '*reeds met veel lust en yver de modellen*' maakte.[16] Van Flincks hand kennen we twee gewassen inkttekeningen: één voor de *Nachtelijke samenzwering* en de ander voor *Brinio op het schild geheven* (afb. 7 en 8).[17] Gezien hun kleine formaat en vlotte uitvoering hadden deze schetsen een verkennend karakter, ook omdat de figuren op beide tekeningen qua schaal niet op elkaar zijn afgestemd. Ook bekend is een kleine houtskooltekening van een knielende jongen met wijnkan die we in iets andere houding rechts op het schilderij in de galerij terugzien (afb. 9). Een veilingcatalogus uit 1742 maakt daarnaast melding van '*Een schets door Gov. Flinck, verbeeldende daar de Batavieren een verbond maakten tegen de Romeynen, staande het groote stuk op het Stadhuis tot Amsterdam, voet 3'3" x 3'3" duim, en [...] een dito weerga door deselve, daar de Batavieren slag leeveren*'.[18] Gezien



7
Govert Flinck, *De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis*, circa 1659, penseel in bruin over grafiet; omranding pen in bruin, 16,2 x 17,2 cm. Hamburg, Hamburger Kunsthalle.



8
Govert Flinck, *Brinio op het schild geheven*, circa 1659, penseel in grijs en bruin, over grafiet; omranding pen in zwart, 16,3 x 16,6 cm. Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

dit royale formaat van ongeveer een meter in het vierkant, kan het om modellen gaan die ter goedkeuring aan het stadsbestuur waren voorgelegd, zoals we die ook kennen van andere stedelijke opdrachten.[19]

Pas vanaf 1661 informeren archiefstukken ons over het vervolg van de galerijenserie. In januari kregen Lievens en Jordaens opdracht elk een deel van de Batavenopstand te schilderen tegen een vergoeding van 1200 gulden per doek.[20] Lievens werd in 1661 betaald voor zijn *Brinio op het schild geheven* terwijl Jordaens in 1662 2400 gulden ontving voor twee Batavenstukken: de *Overval op het Romeinse legerkamp* en de *Vrede tussen de Batavieren en de Romeinen*. Daarnaast kreeg de Antwerpse meester nog 600 gulden voor zijn kleinere sikkelvormige *Simson*, die hij in 1661 had geschilderd.[21] Pas in 1666 was de tegenhanger van dit doek gereed. Voor deze *David en Goliath* ontving Jordaens 700 gulden.[22]

Over Rembrandts opdracht geven de stadsrekeningen geen informatie. Dat zijn schilderij in de galerij hing weten we dankzij de stadsbeschrijving van Melchior Fokkens, die naar zijn zeggen zijn boek op 21 juli 1662 afrondde.[23] Twee maanden later was Rembrandts werk nog steeds aanwezig, zo blijkt uit een contract van 28 augustus 1662 tussen Rembrandt en de schilder en kunsthandelaar Lodewijk van Ludick (ca. 1606/1607-1669). We lezen dat Van Ludick een kwart zal krijgen van het bedrag dat Rembrandt '*sal comen te profiteeren over 't stuck schilderye op 't Stadhuys gelevert, ende dat voor sooveel als hy van Rhijn daer van te pretendeeren heeft, als hier verder noch off profiteren mach by verschildering, ofte anders beneficeren, hoe 't mach vallen*'.[24] Hoewel uit de overeenkomst blijkt dat er inmiddels complicaties rond Rembrandts doek waren gerezen wordt niet duidelijk wat er precies aan de hand was, want waarom en wat moest er *verschilderd* worden?[25] Meestal gaat men ervan uit dat het stadsbestuur grote bezwaren had tegen het gebrek aan *decorum* waarmee Rembrandt de Bataafse held en zijn kompanen had weergegeven. Vanwege het daaruit voortvloeiende meningsverschil zou het doek kort na de opstelling van het contract met Van Ludick zijn verwijderd.

De verwijdering kan echter ook door andere motieven zijn ingegeven. Een tekening van Rembrandt achterop een rouwkaart uit het najaar van 1661 geeft ons een indruk

9
Govert Flinck, *Tekening met wijnschenker*, houtskool, 15,9 x 16,1 cm. Moravská Galerie, Brno.



van zijn oorspronkelijke grote schildering alvorens die werd versneden.[26] Daaruit valt op te maken dat die compositie nagenoeg leeg was; alle personages bevonden zich in de achtergrond bovenaan een trap en onder een reusachtig gewelf. Daarmee was Rembrandts schilderij weliswaar prachtig afgestemd op de architectonische omgeving van de galerij maar in het geheel niet op het doek van Lievens dat pal naast het zijne hing.[27] Lievens' schildering is juist kleurig en druk bevolkt met grote figuren die helemaal onderaan het beeldvlak zijn geposteerd. We moeten er dus rekening mee houden dat ook dit opvallende contrast tussen beide doeken de wens tot *verschildering* kan hebben aangewakkerd, zowel bij het stadsbestuur als bij Rembrandt zelf.

Dat Rembrandts schildering maar even op het stadhuis heeft gehangen weten we dankzij Filips von Zesens *Beschreibung der Stadt Amsterdam*.[28] Deze stadsbeschrijving werd in 1664 gepubliceerd maar blijkens de inleiding in de zomer van het jaar ervoor geschreven. Op dat moment zag Von Zesen niet het doek van Rembrandts op de galerij maar de huidige *Nachtelijke samenzwering*. Von Zesen meende dat Flinck deze schildering vervaardigd had voor de intocht van de *Fürsten von Uranien*. Met deze vorst bedoelde hij Willem III en daarmee was hij over de aanleiding voor de feestelijkheden niet helemaal correct. De jonge prins bezocht namelijk samen met zijn moeder Mary Stuart de stad niet in 1659 tijdens de intocht van Amalia van Solms en de rest van de Oranjefamilie, maar pas in juni 1660 en toen was Flinck al overleden. Oorspronkelijk was het echter de bedoeling geweest dat al in 1659 de volledige Oranjefamilie, dus inclusief Mary Stuart en Willem III, de stad zou aandoen. De decoraties in 1659 waren dan ook met het oog op een complete familie intocht gemaakt.[29] Von Zesen beschrijft hoe Flinck zijn doek in grote haast zou hebben geschilderd, in slechts twee dagen. Het ging om niet meer dan een '*rauhen und eilfärtigem entwurf*', uitgevoerd '*auf ein rauhes allein mit leim überzogenes leinen tuch, mit holßkohlen, und ein wenig wasserfarben*'.[30]

Uit Von Zesens stadsbeschrijving weten we dat Rembrandts werk door een stuk van Flinck werd vervangen. De betalingsopdracht die in de inleiding al ter sprake kwam is hiermee in verband te brengen. Deze dateert van 2 januari 1663 en luidt in zijn geheel: '*Aen Jurgen Ovens schilder bet[aald]. achtenveertigh g[u]l[den]. voor t opmaken van een schets van Govert Flinq tot een volcomene ordonn[antie].*' De Duitse schilder Jürgen Ovens verbleef van 1657 tot 1663 in Amsterdam nadat hij daar al in de jaren 1640 tot 1651 werkzaam was geweest. Als portret- en historieschilder werkte

hij voor de kunsthandelaar Gerrit Uylenburgh en voerde hij opdrachten uit voor belangrijke Amsterdamse burgers en bestuurlijke instellingen. Zo schilderde hij in 1662 voor de schepenzaal van het stadhuis een schouwstuk met de *Voorzichtigheid, Gerechtigheid en Vrede*.[31] Dat het stadsbestuur Ovens koos om een doek van Flinck uit te werken, kan komen door de nauwe samenwerking van beide meesters in de werkplaats van Gerrit Uylenburgh.[32] Ovens' elegante, kleurige schilderstijl was bovendien verwant aan die van Flinck.

Aanleiding voor Ovens' opdracht was naar alle waarschijnlijkheid het bezoek van Maximiliaan Hendrik van Beieren aan Amsterdam op 24 september 1662.[33] Vondels gedicht ter ere van de feestelijke maaltijd op het stadhuis, behandelt namelijk de Batavenopstand. Aangezien *De nachtelijke samenzwering* in dit verhaal een sleutelscène is, mocht ter omlijsting van het feest deze voorstelling natuurlijk niet ontbreken. Omdat Rembrandts schilderij inmiddels was verwijderd, kwam voor dat doeleind Flincks eerder geschilderde doek in aanmerking. Alvorens te worden opgehangen diende dit werk wel eerst door Ovens te worden opgemaakt *tot een volcomene ordonnantie*.

Opnieuw is het Von Zesen die ons over het maakproces van het schilderij informeert. Na zijn eerder geciteerde opmerking over de haast waarmee Flink te werk had moeten gaan merkt hij over Ovens op hoe deze vervolgens in opdracht van de Amsterdamse Burgemeesters '*die endliche hand daran geschlagen*' had, '*und solchen entwurf innerhalb vier tagen nicht allein mehrern teils übergründet, und mit öhlfarben grundfest gemacht, sondern auch bei die zehn oder zwölf bilder mehr hinein gefüget, und also das ganße stükke, wie es iß und alhier stehet, innerhalb vier tagen, nach erheischen der mahlerkunst, volkömlich ausgearbeitet*.'[34]

Bij het bespreken van het technisch onderzoek zal uitgebreid op Von Zesens woorden worden ingegaan. In dit bronnenoverzicht is het belangrijk nog op te merken dat Von Zesen de nadruk legt op de 'tweehandigheid' van het doek, terwijl deze informatie bij latere auteurs ontbreekt. Flincks bijdrage moet al spoedig in de vergetelheid zijn geraakt. De *Wegwijzer door Amsterdam* (1713) noemt enkel Ovens als schilder, terwijl ook Houbraken het galerijstuk alleen in diens levensbeschrijving vermeldt: '*Deze [Ovens] was een braaf meester in Historien en Nagtlichten, en bragt groote kragt in dezelve. Van hem is een groot stuk te zien in de Gaandery van 't Amsterdamse Raadhuis, verbeeldende de t' zamensweeringen der oude Batavieren in 't heilig of Schaaker Bosch*.'[35] De schilder en restaurator Jan van Dyk meent eveneens in zijn *Kunst en historiekundige beschryving en aanmerkingen over alle de schilderyen op het stadhuis van Amsterdam* (1758) dat Ovens het schilderij alleen had vervaardigd.[36] Het zou tot de jaren 1920 duren voordat door bronnenstudie Govert Flinck als 'mede-auteur' weer op de kaart werd gezet.[37]

Uiteenlopende interpretaties

Het vele historische materiaal dat is overgeleverd over de ontstaansgeschiedenis van de *Nachtelijke samenzwering* is voor een zeventiende-eeuws schilderij uitzonderlijk. Het precieze verloop van die geschiedenis is aan de hand daarvan echter lastig te reconstrueren omdat diverse bronnen elkaar lijken tegen te spreken. De documenten hebben dan ook tot uiteenlopende interpretaties aanleiding gegeven. Centraal daarbij staat de vraag *welke* schildering van Flinck – door de stadsrekening uit 1663 en Von Zesen respectievelijk aangeduid als *schets* en *Entwurf* – de basis vormt van het huidige doek.

Schneider (1925) meende op grond van Vondels gedicht en Von Zesens beschrijving dat het ging om één van Flincks vier tijdelijke decoraties uit de zomer van 1659.[38] Terwijl drie van deze waterverfschilderingen waren vervangen door de doeken van Jordaens en Lievens, was Flincks decoratie met de *Nachtelijke samenzwering*, na de verwijdering van Rembrandts schilderij, weer van stal gehaald om de galerij te sieren. Daartoe was het stuk door Ovens uitgewerkt voor het bedrag van 48 gulden.

Van de Waal beargumenteerde in zijn standaardwerk over *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding* (1952) echter dat de galerijschildering het eerste exemplaar was van Flincks grote opdracht voor twaalf permanente doeken uit *november* 1659.[39] Von Zesen sprak immers over een *Entwurf* dat de meester vanwege zijn overlijden niet had kunnen voltooien. Flinck had echter na de feestdecoraties uit de zomer van 1659 nog geruime tijd geleefd en er was ook geen enkele reden aan te nemen dat deze decoraties onvoltooid waren geweest. Daarom moest het gaan om de eerste opzet voor een schildering uit het najaar van 1659, aldus Van de Waal. Flinck diende volgens zijn contract jaarlijks twee doeken te leveren, wat inhield dat zijn eerste na twee maanden al behoorlijk gevorderd moest zijn. Dit *Entwurf* was mogelijk bij Flincks overlijden zelfs al nagenoeg voltooid, gezien de geringe betaling aan Ovens.[40] Flincks vier waterverfdecoraties uit de zomer van 1659, waren schetsen op klein formaat geweest; Von Zesen had zich op dit punt eenvoudigweg vergist.[41]

Deze beide interpretaties vinden we in de literatuur keer op keer herhaald.[42] Vaak laat men ook de ingewikkelde problematiek rondom de oorsprong van het schilderij liever buiten beschouwing en maakt men zich van de kwestie af met de opmerking dat Ovens een onaf doek van Flinck heeft voltooid. Het is echter wel degelijk belangrijk om over de exacte ontstaanswijze uitsluitsel te krijgen en te achterhalen welk object de basis van Ovens' schildering vormde, wat de functie van dit object is geweest en wat Ovens' interventie precies heeft behelsd. Immers, pas als we alle aspecten van de wordingsgeschiedenis begrijpen, is het mogelijk definitief een eind te maken aan alle raadselachtigheid waarmee het doek tot op de dag van vandaag omgeven is.

De nachtelijke samenzwering technisch onderzocht

Flinck of Ovens?

Wie in *De nachtelijke samenzwering* de hand van Flinck van die van Ovens wil onderscheiden, moet zich wapenen met een flinke portie geduld: pas geleidelijk aan openbaren zich de verschillen in penseelvoering en verfbehandeling. Het beste zichtbaar is de tweevoudige verfopbrengst in de hooglichten: gedempte, dun verdreven verfstreken worden herhaald met fellere, dikkere toetsen (afb. 10). Deze dikke kleurige verf is telkens als laatste aangebracht, meestal net naast de gedempte variant maar deze vaak ook iets overlappend. Eveneens herkenbaar is de meervoudige applicatie in de jas van de wijnschenker rechts. Onder een wirwar van stugge felrode verftoetsen, gaat een dunne dofbeige schildering schuil (afb. 11). Eenmaal bewust van deze karakteristieken, laten de twee stadia zich ook elders ontrafelen: eerst blijkt een vloeiende gedempte schildering opgezet die met pasteuze felle verf is overschilderd.

Ook analytisch onderzoek wijst op twee afzonderlijke schilderstadia want er zijn twee verschillende bindmiddelen gebruikt: waterverf voor de gedempte onderste schildering en olieverf voor de fellere toetsen erop.[43] In dwarsdoorsneden is bovendien te zien dat deze twee typen verflaag van elkaar worden gescheiden door een dun laagje lijm (afb. 12).[44] Dit moet zijn aangebracht om de waterverfschildering te isoleren, alvorens met olieverf verder werd geschilderd.

Deze observaties stellen Von Zesens in het gelijk: hij sprak over een waterverfschildering van Flinck die door Ovens met olieverf werd opgewerkt. Maar geldt dit ook voor de rest van zijn relaas? Om daar achter te komen en om te begrijpen wat Flinck en Ovens elk met hun schildering voor ogen stond, worden hun bijdragen nader bekeken.

De schildering van Flinck

Voor zijn voorstelling gebruikte Flinck een tamelijk fijn geweven (17-18 kettingdraden en 13-15 inslagdraden per vierkante cm) hennepdoek met een linnenbinding.[45] In die



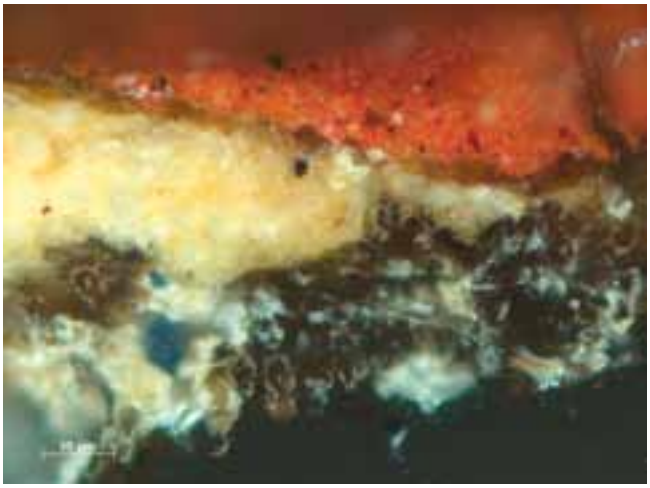
4
Detail van afbeelding 2, met krijgers rond de tafel.



10
Detail afbeelding 2, met de geharnaste rechterarm van de soldaat die Claudius Civilis de hand drukt. Op het bruin geïmpregneerde doek, is de arm slechts met wat donkere lijnen en wat pasteuze lichte toetsen vormgegeven. In het hooglicht zijn de twee verschillende schilderstadia goed te herkennen. De beige gedempte toetsen zijn van Flinck terwijl de pasteuze witte, roze en lichtblauwe verfstreken van Ovens zijn.



11
Detail afbeelding 2, met rode jas van de wijnschenker rechts. In de rechterarm en links onderaan de jas, bedekken Ovens' rode toetsen Flincks beige jas slechts plaatselijk.



12
Verfdwarsdoorsnede uit de rode jas van de wijnschenker rechts (microscopische vergroting 500x, helder veld).
5. Donkerrode olieverflaag van Ovens: loodwit, oker, vermiljoen.
4. Rode olieverflaag van Ovens: loodwit, oker vermiljoen.
3. Transparante lijm isolatielaag van Ovens.
2. Beige gomverflaag van Flinck: loodwit, gele oker.
1. Vezels van het doek. (de eerste bruine verflaag is niet aanwezig in deze dwarsdoorsnede).

doekkeuze verschilt hij van Lievens, Jordaens en Rembrandt want hun Batavenstukken hebben een visgraatbinding; een duurder en bijzonder stevig doektype.[46]

Ook in de wijze waarop het schildersdoek uit verschillende stroken is samengesteld, wijkt Flincks werkwijze af. Bij hem zijn de doekstroken horizontaal gepositioneerd in tegenstelling tot de andere lunetschilderingen die verticale banen hebben. Wel gebruikte Flinck, net als de andere schilders, brede doekbanen: de onderste strook meet 264 cm, de volgende 242 cm en de smalle reep aan de bovenkant tenslotte 27 cm.[47]

Alleen al het afwijkende doektype bevestigt het verhaal uit de bronnen dat Flincks voorstelling geen deel uitmaakte van dezelfde opdrachtfase waartoe de werken van Jordaens, Lievens en Rembrandt behoorden. Duidelijker spreekt dit nog uit de

rest van het maakproces. In de eerste plaats ontbreekt in Flincks schildering een conventionele grondering. Schilderijdoek werd indertijd voorzien van een lijmlaag met daarop één of meerdere gepigmenteerde en dekkende gronderingslagen die de doekstructuur vullen. Flinck heeft zijn waterverfschildering daarentegen meteen op het doekweefsel uitgevoerd. Een werkwijze die afwijkt van alle andere schilderijen in het stadhuis.

Alvorens hij begon te schilderen voorzag Flinck zijn doek van een transparante donkerbruine waterverflaag. Deze is gemengd uit omber, koolstofzwart en krijt met als bindmiddel Arabische gom.[48] Met deze laag verminderde de zuigkracht van de doekvezels waardoor de daarop aan te brengen kleuren minder vervloeiden. De dunne waterverflaag is grotendeels door de doekvezels geabsorbeerd; het doek is er in feite mee geïmpregneerd. De doekstructuur is dan ook volledig zichtbaar aan het verfoppervlak (afb. 10). Tegenwoordig is de bruine laag niet overal aanwezig maar oorspronkelijk was het hele doek ervan voorzien.[49] Twee lijmbedoekingen, die in de achttiende eeuw zijn aangebracht, hebben de bruine gomverf gedeeltelijk opgelost (zie verderop en Appendix).

Op het bruin geïmpregneerde doek ging Flinck met volle vaart aan de slag. De contouren en de beschaduwde vormen duidde hij aan met enkel zwarte lijnen en wassingen, terwijl hij de belichte vormen suggereerde met beige toetsen. Wanneer hij inderdaad slechts twee dagen de tijd had gekregen om de decoratie te maken, zoals Von Zesen schrijft, verklaart dit de haastige uitvoering. De bruine eerste wassing verschafte voor deze summiere aanduiding een uitstekende basis (afb. 2). Het is immers een nachtscène met een enkele schaarse lichtbron. In zo'n situatie zijn de figuren slechts gedeeltelijk uitgelicht en verder in duisternis gehuld.

Het beperkte kleurengamma - felle kleuren ontbreken volledig - is tot stand gebracht met enkel aarde pigmenten, loodwit en koolstofzwart. Net als voor de impregnatielaag is Arabische gom als bindmiddel gebruikt. Flinck werkte trefzeker, zonder ook maar een vorm tijdens het schilderen te wijzigen. Dat hij snel schilderde blijkt uit allerlei druipsporen van zijn verf die hij blijkbaar niet nodig vond te verwijderen. Deze haastige toets kennen we niet van Flincks olieverfportretten en historiestukken die veel gladder en meer doorwerkt zijn. Wel doet zijn werkwijze in de galerij denken aan die van zijn olieverfschets voor een portret van *De compagnie van Joan de Huydecoper en luitenant Frans Oetgens van Waveren* (1648). Op dit donkerbruin



13
Govert Flinck, *De compagnie van Joan de Huydecoper en luitenant Frans Oetgens van Waveren*, 1648, doek, 66,7 x 101,6 cm. Amsterdam, Amsterdam Museum.

gegrondeerde schildersdoek zijn de schutters opgezet met slechts wat lijnen, wassingen en pasteuze hooglichten (afb. 13).

Flincks werkwijze stemt nagenoeg geheel overeen met Von Zesens beschrijving: een '*rauhen und eilfärtigem entwurf*' uitgevoerd '*auf ein rauhes allein mit leim überzogenes leinen tuch, mit holsskohlen, und ein wenig wasserfarben*' is een treffende karakterisering van Flincks werkwijze. Het enige verschil is dat de meester een hennep doek gebruikte en dit niet met een laagje lijm bedekte, maar met een laagje Arabische gom dat bruin was aangekleurd'.

Een Waterverf-doek in het stadhuis

Andere waterverfschilderingen op doek zijn niet van Flinck bekend, maar deze manier van werken kwam indertijd beslist vaker voor. Op schilderijdoek werd niet alleen met olieverf geschilderd maar ook met pigmenten die waren gebonden in een wateroplosbaar bindmiddel: een dierlijke lijm, of ei, of - zoals bij Flinck - gomwater.[50] Tegenwoordig worden deze schilderingen meestal aangeduid met *Tüchlein* naar de term die Albrecht Dürer gebruikte. In Nederland sprak men destijds over *Waterverf-doeken*.[51]

Waterverfschilderingen op doek verschillen sterk van voorstellingen met olieverf. In de eerste plaats geeft een waterig bindmiddel in vergelijking tot een drogende olie minder verzadigde kleuren en een mat verfoppervlak. Waterverfdoeken voorzag men niet van een vernislaag; dit zou het matte effect teniet doen en de kleuren sterk veranderen. Een ander verschil is dat bij een olieverfschildering het schildersdoek eerst moet worden voorzien van een isolerende gronderingslaag, terwijl met waterverf meteen op het doekweefsel kan worden geschilderd. Net als Flinck voorzag men het schildersdoek meestal wel van een laagje lijm of gom om de zuigkracht van de vezels te verminderen.[52] Flinck had, zo zagen we, dit impregnatielaagje donkerbruin aangekleurd. Zo'n donkere basis kennen we niet van andere waterverfdoeken maar er zijn wel lichtbruin, grijze of roze gekleurde impregnatielaagjes bekend.[53]

Waterverfdoeken zijn vooral in de zestiende eeuw in enorme hoeveelheden geproduceerd. Vooral in Vlaanderen bevonden zich productiecentra van belang. Van Mander beschrijft hoe in Mechelen de doeken op bijzonder vlotte wijze door meerdere handen werden vervaardigd, als het ware aan de lopende band.[54] Maar behalve voor goedkoop seriewerk, werd de waterverftechniek ook door vermaarde vijftiende en zestiende-eeuwse meesters toegepast, onder wie Dieric Bouts, Quinten Massijs, Albrecht Dürer en Hans Holbein. Jacob Jordaens is een voorbeeld van een zeventiende-eeuwse schilder die tal van waterverfdoeken vervaardigde.[55] Als *waterschilder* stond hij ook bij het Antwerpse Sint Lucasgilde ingeschreven.

Bijna alle waterverfdoeken zijn verloren gegaan want het betreft een heel kwetsbare techniek.[56] Het doekweefsel verdonkert in de loop der tijd onder invloed van licht, vocht en atmosferische invloeden.[57] Schilderingen van gom- of lijmverf blijven bovendien altijd oplosbaar en daardoor bijzonder gevoelig voor vocht. Ook zijn deze doeken vatbaar voor schimmel.[58] Van deze kwetsbaarheid was men indertijd goed op de hoogte.[59] Waterverfschilderingen hadden echter ook voordelen. Ze waren snel te produceren, meteen droog en door hun flexibiliteit makkelijk te vervoeren. Dit maakte de techniek bij uitstek geschikt voor groot formaat schilderingen die niet al te veel mochten kosten. Wandvullende waterverfdoeken waren dan ook populair als decoratie van vertrekken, als substituut voor de duurdere wandtapijten.[60] Ook vond de techniek toepassing bij tijdelijke versieringen, zoals vaandels en vlaggen, decorstukken en feestdecoraties.[61]

In diverse musea zijn nog kleinere waterverfdoeken te vinden, maar van het bestaan van de grote tijdelijke versieringen weten we vrijwel alleen uit archiefstukken want er is amper wat van over. Het technisch onderzoek aan de galerijschildering van Flinck en Ovens wijst nu uit dat in het voormalige Amsterdamse stadhuis een monumentale *Tüchlein*-decoratie is overgeleverd. Het is deze decoratie die Von Zesen een *Entwurf*

noemde en de Amsterdamse stadsrekeningen een *schets*. Von Zesens bewering dat Flinck deze schildering vanwege zijn dood niet kon voltooien, moet op een misverstand berusten en betrekking hebben op zijn opdracht uit november 1659 voor twaalf permanente schilderingen. Het is uitgesloten dat het huidige doek een onvoltooid deel is van deze commissie. De meester zou deze prestigieuze doeken, die elk het kapitale bedrag van 1000 gulden gingen kosten, nooit op zo'n weinig duurzame wijze uitvoeren: het stadsbestuur was daarmee beslist niet akkoord gegaan.[62] Immers, alle andere doeken in de galerij zijn ook in olieverf uitgevoerd. De galerijschildering in waterverf is het enige nog bestaande deel van Flincks versiering ter ere van de intocht van de Oranjefamilie.

Vondel lijkt met zijn '*Met verwen. in het velt van luttel doeck*' naar een *Tüchlein* te verwijzen. Het woord '*luttel*' is niet gebruikt in de betekenis van klein formaat doek, want Vondel sprak over het '*levensgroote leven*' dat zich in Flincks voorstellingen zou openbaren.[63] '*Luttel*' moet bedoeld zijn in de betekenis van *weinig* waarmee we de zinsnede kunnen opvatten als *Met verf, op een oppervlak van slechts wat doek*.

De interventie van Jürgen Ovens

Von Zesen blijkt niet alleen over Govert Flinck goed geïnformeerd; ook over Jürgen Ovens was hij dat. Zijn kennis van zaken spreekt behalve uit zijn terechte constatering dat deze meester Flincks voorstelling met *olie*verf had uitgewerkt, ook uit zijn andere opmerkingen.[64] Ovens kan de Duitse schrijver zelf over zijn werkproces hebben verteld want beiden verbleven in dezelfde tijd in Amsterdam.

Volgens Von Zesen had Ovens met zijn ingreep Flincks voorstelling verankerd, '*grundfest gemacht*', waarmee moet zijn bedoeld dat aan de waterverfvoorstelling de benodigde duurzaamheid was verleend. Met het oog daarop had Ovens deze schildering '*mehren teils ubergründet*'. Een conventionele gepigmenteerde en dekkende gronderingslaag is niet bovenop Flincks voorstelling aangetroffen; daarmee zou die voorstelling ook volledig aan het oog zijn ontrokken. Wel is er, zoals al aangestipt, op de waterverf een dun lijmlaagje aangebracht (afb. 12). Het moet dit lijmlaagje zijn, dat de zuigkracht van de ondergrond verminderde zodat de olieverf minder vervloeide, waaraan Von Zesen refereerde. Dat dit laagje vaak, maar niet altijd in dwarsdoorsneden is aangetroffen, stemt overeen met diens opmerking dat de laag '*mehren teils*' was aangebracht; naar het lijkt de plekken waar Ovens van plan was te gaan werken. Om het uitvloeien van zijn olieverf nog meer tegen te gaan mengde Ovens deze extra dik, met heel weinig olie; dunne wassingen ontbreken bij hem volledig (afb. 4, 10).

In Ovens' bijdrage valt het verschil in benadering op tussen de belichte passages en die in de schaduw. De vormen die zich in Flincks schildering in de schaduw bevinden, roerde Ovens nauwelijks aan. Slechts hier en daar zette hij kleurtoetsen en accentueerde hij contouren maar verder bleef de verf van de overleden meester in zicht. In de belichte delen deed Ovens daarentegen aanzienlijke aanpassingen. Deze passages bepalen immers in een nachtscène ook de leesbaarheid. Als gezegd, herhaalde Ovens Flincks hooglichten, vlak ernaast of gedeeltelijk er bovenop (afb. 10). Vaker overschilderde hij uitvoeriger, waardoor Flincks waterverf gedeeltelijk en soms vrijwel helemaal aan het zicht werd onttrokken. Hij voorzag de aanvankelijk vrijwel monochrome voorstelling daarbij ook van kleur. De nadruk lag op roze, lila, geel en lichtblauw. Pasteltinten meestal, vanwege het vele loodwit waarmee de verf is gemengd. Alleen de jas van de knielende wijnschenker rechts die Flinck geelbeige had weergegeven, maakte hij helder rood (afb. 11 en 12).

Ovens werkte met ferme streken die hij over en door elkaar plaatste zonder de verven in elkaar te verdrijven (afb. 4). In dit grote galerijdoek bekommerde de schilder zich niet om de fijne details, zoals in zijn gladde schoorsteenstuk beneden in de schepenzaal, maar om het grote effect van afstand. Jan van Dyk, die het doek in 1757



14
Detail afbeelding 2, met linkerarm van Claudius Civilis. Links van de door Ovens geschilderde hand, is vaag de versie van Flinck te zien. Foto tijdens restauratie.



15
Detail afbeelding 2, met krijger in de achtergrond. Enkele donkere lijnen rechts in het haar overlappen de pasteuze roze toetsen van het door Ovens geschilderde vuur.



17
Detail afbeelding 2, met de handen Claudius Civilis en de staande soldaat.

had gerestaureerd, bemerkte niet voor niets dat het '*meesterlyk gepenceelt*' was '*ja als of het, met vingers en duymen en niet met het penceel behandelt was*'.[65] Opvallend genoeg komen in de voorstelling bepaalde figuurtypen meermaals voor, zoals de *en profil* weergegeven gehelmde soldatenkop, en de bebaarde oude mannenkop, eveneens *en profil*, met een klein roze mutsje. Deze reeds door Flinck aangeduide personages werden door Ovens op vrijwel identieke wijze met details opgewerkt.

Flincks compositie volgde Ovens verder op de voet. Alleen de opgeheven arm van Claudius Civilis plaatste hij verder van diens hoofd af (afb. 14). Volgens Von Zesen paste hij de voorstelling echter op één punt aanzienlijk aan: tien of twaalf personages zou hij hebben toegevoegd. Bestudering van het verfoppervlak wijst uit dat alle figuren op de voorgrond al bij Flinck aanwezig waren. Achterin zijn echter de omtrekken te ontwaren van tal van krijgers: niet meer dan wat zwarte lijnen en toetsen op het bruin geïmpregneerde doek. Bij één figuur zijn die zwarte verfstreken bovenop Ovens' pasteuze lichthoogsels aangebracht (afb. 15). Daaruit blijkt dat dit personage van zijn hand is en niet door Flinck geschilderd. Von Zesen had het dus bij het rechte eind dat Ovens personages had toegevoegd. Maar of het er tien of twaalf waren valt te betwijfelen want bij diverse andere koppen is Flincks bijdrage te herkennen.[66] Hoe dan ook zal Ovens met zijn toevoeging niet veel tijd kwijt zijn geweest, gezien de summiere wijze waarop de geïntroduceerde koppen zijn aangeduid.

In Ovens' haastige uitvoering klinkt Von Zesens opmerking door dat de schilder

16
Jürgen Ovens, *De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos*, 1662-1663, pen en penseel in bruin, penseel in wit, 29,7 x 32,1 cm. Berlijn, Kupferstichkabinett.



zijn werk binnen vier dagen verrichtte. In die korte tijd zou hij '*das ganße stükke [...] nach erheischen der mahlerkunst, volkömlich*' hebben uitgewerkt. Deze woorden roepen de stadsrekening uit 1663 in herinnering waarin sprake was van het '*opmaken [...] tot een volcomene ordonnantie*'. Letterlijk moeten we deze beweringen niet nemen, zeker niet als we als norm de galerijdoeken van Jordaens, Lievens en Rembrandt aanhouden. Deze zijn veel verder uitgewerkt, met meer nuances en in meer verflagen, ook al zijn passages ook hier schetsmatig gelaten. De 48 gulden die Ovens ontving, staat ook in geen enkele verhouding tot de 1200 gulden die Lievens en Jordaens per lunetschildering kregen. Het stadsbestuur zal van hem niet meer dan wat snelle aanpassingen hebben verwacht. De vergoeding die Ovens voor die aanpassingen ontving - twaalf gulden per dag - was overigens alleszins redelijk.[67]

Uit deze gang van zaken blijkt dat het opnieuw om een tijdelijke decoratie ging. Het lag ook voor de hand Flincks schildering met wat kleurtoetsen nieuw leven in te blazen wanneer deze inmiddels aan leesbaarheid had ingeboet. Eenmaal uit de galerij verwijderd om plaats te maken voor Rembrandts stuk, zal Flincks doek niet met veel zorg omgeven zijn geweest. Indertijd sprong men met tijdelijke decoraties weinig zachtzinnig om, zo vertellen archiefstukken. Soms werden ze zelfs maandenlang buiten geplaatst, blootgesteld aan weer en wind. Wanneer men de versieringen opnieuw wilde gebruiken, werden de vervaagde voorstellingen eenvoudigweg hertoetst.[68]

Ovens mocht er dan trots op zijn dat hij Flincks ontwerp '*grundfest*' had gemaakt en tal van personages had toegevoegd; ook hij wist dat zijn schildering niet voor de eeuwigheid was bestemd. Uit drie tekeningen van zijn hand weten we dat hij trachtte de opdracht te krijgen voor schilderingen voor diverse lunetten die immers nog voor de helft leeg waren. Eén van die tekeningen is een opzet voor *De nachtelijke samenzwering* (afb. 16) hetgeen betekent dat er plannen waren voor een nieuwe perma-

nente voorstelling.[69] Het kwam er echter niet van. Geldgebrek deed het stadsbestuur in 1664 besluiten voor een periode van vijf jaar af te zien van opdrachten of aankopen van schilderijen voor het stadhuis.[70]

Pas aan het einde van de zeventiende eeuw volgden nieuwe decoraties. Ambitieuze plannen had men toen ook voor de galerijen. De vier burgemeesters verzochten in 1697 de vroedschap toestemming om de vier schilderijen in de lunetten te vervangen door schilderingen '*in fresco ofte in plaisterwerk* aangezien *de schilderijen dewelke in eenige van de zelve werden bevonden t' meesten deelen zijn vergaen*'.[71] De slechte staat van de doeken zal verband houden met een oude lekkage. Bij de plaatsing van het stadhuisdak in 1659, had men dit in eerste instantie alleen provisorisch met dakpannen bekleed; de beoogde deugdelijke leidekking werd pas in 1662 gerealiseerd.[72] Het tijdelijke slecht sluitende galerijdak veroorzaakte vochtproblemen in de muren hetgeen de doeken moet hebben aangetast. Tijdens de afgelopen restauratie van de schilderijen was de oude vochtschade goed te zien.[73] Alleen bij Jordaens' *David en Goliath* (1666) – als enige van ná de leidekking daterend - ontbrak deze.

Voor alle acht de lunetten waren muurschilderingen gepland maar hiervan kwam het uiteindelijk niet; het bleef bij twee werken van Giovanni Antonio de Groot (1663-1712) die in 1698 werden vervaardigd.[74] Alle doeken bleven op hun plaats, ook dat van Flinck en Ovens. De tweehandige makelij ervan werd echter, zoals we zagen, spoedig vergeten. Evenmin had men oog voor de unieke materiële eigenschappen van de schildering. Archiefstukken over de restauratieve behandelingen die het werk in de loop der eeuwen heeft ondergaan, tonen dat het doek keer op keer als een regulier olieverfschilderij is behandeld (Appendix); een houding die desastreuze gevolgen blijkt te hebben gehad voor de staat waarin het doek verkeert.

Veranderingen in de oorspronkelijke verschijning

Voorafgaand aan de recente restauratie, tastte men in het duister omtrent de aard en functie van *De nachtelijke samenzwering*. De extreme donkerte en leegte sprong in het oog waardoor het doek erg uit de toon viel bij zijn volle en kleurige tegenhanger door Lievens. De verwachting voorafgaand aan de restauratie was dat het verwijderen van vuil en vernis de aanblik zou veranderen en een lichtere, goed leesbare voorstelling tevoorschijn zou brengen, passend bij de overige decoraties. Het materiaaltechnisch onderzoek toonde echter aan dat het doek fundamenteel afwijkt van die andere schilderingen. Bedoeld als tijdelijke decoratie, gebruikten Flinck en Ovens voor dit doek een geheel andere schildertechniek dan voor hun reguliere schilderijen. Bovendien was de voorstelling van oorsprong al donker, zo toont de bruine impregnatielaag. Op een lichte basis zou Flincks kleurenpalet, met vooral beige tinten en okers, ook niet hebben gewerkt.

Dit neemt niet weg dat de voorstelling er tegenwoordig beslist anders uitziet dan in 1662, het jaar waarin Ovens Flincks werk afrondde. Aanwijzing hiervoor zijn verfstreken van Ovens die niet langer een illusionistische functie vervullen. Karakteristiek zijn de schuddende handen van Claudius Civilis en de soldaat (afb. 17 op pag. 154). In de belichte passages, waar Ovens zijn olieverf uitgebreid heeft aangebracht - zoals bij de duim en pols van de hand rechts en de bovenzijde van de hand links – suggereren die toetsen de vormen overtuigend. De beschaduwde vingers zijn echter amper als zodanig te herkennen. We zien alleen een serie roze veegjes in een lege donkerbruine omgeving. Ovens plaatste die veegjes echter niet zomaar. Ze moeten hebben gefunctioneerd als lichten op de door Flinck geschilderde vingers die voor Ovens nog goed zichtbaar waren, maar waarvan nu niets meer rest. Iets dergelijks is te zien bij de wijnkan die de knaap helemaal links vasthoudt. Ook in deze beschaduwde passage liet Ovens de schildering van Flinck vrijwel onaangeroerd. Hij accentueerde met wit

alleen een enkel hooglicht, ongetwijfeld om het volume van de kan te versterken. Echter, omdat Flincks schildering is vervaagd, is dit lichteffect verworden tot een losse vlek.

Ovens' olieverf is goed bewaard gebleven, afgezien van enig lokaal verfverlies. Zo bezien maakte hij Flincks voorstelling inderdaad *grundfest*. Echter, zonder de basis van die waterverfschildering, ontberen Ovens' lokale toetsen hun illusionistische functie (afb. 18 op pag. 158). Toen die verfstreken nog optisch verbonden waren met Flincks schaduwtonen kende de voorstelling een overtuigend drie dimensionaal effect, zoals we uit Houbrakens eerder geciteerde woorden mogen afleiden. Houbraken was bijzonder geporteerd van de nachtelijke lichteffecten in het stuk, de zogenaamde *Nagtlichten*. Deze verleenden de voorstelling een *groote kragt*, waarmee hij bedoelde dat het leek alsof de personages daadwerkelijk uit het schilderijvlak naar voren kwamen.[75]

De veroudering heeft vooral voor de bovenkant van het doek slecht uitgepakt. Ovens liet hier Flincks schildering vrijwel onaangeroerd waardoor het nu lijkt alsof het enorme doekoppervlak helemaal zwart en leeg is. De originele vormen zijn echter met een sterke verlichting nog vaag waar te nemen. Deze tonen een levendig bladerdak waardoor duidelijk wordt dat de compositie oorspronkelijk veel evenwichtiger is geweest.

Als gezegd, is bij waterverfschilderingen vooral vocht reden tot verval. De lekkage in het begin in de galerij moet daarom voor het doek van Flinck en Ovens desastreus zijn geweest. Ook hebben diverse behandelingen in de eeuwen erna het doek geen goed gedaan (Appendix). Zo is de voorstelling in 1705 en opnieuw in 1757, samen met de andere galerijdoeken, voorzien van een lijmbedoeking; een behandeling waarbij veel water in een schilderij wordt geïntroduceerd.[76] Voor Flincks schildering was deze ingreep rampzalig; zijn waterverf werd er immers door opgelost. Dat gold niet alleen voor de verf van zijn voorstelling maar ook voor de bruine gewassen impregnatielaag. Deze is deels verdwenen en omdat dit niet overal even sterk is gebeurd heeft het doek een vlekkerig aanzien gekregen.

Daarnaast is het doek net zo vaak gevernist als de omringende olieverfdoeken, waardoor het contrast in glans en verzadiging tussen Flincks waterverf en de olieverf van Ovens teniet is gedaan. De laatste behandeling heeft dit contrast deels weer zichtbaar gemaakt (zie verderop), maar naar de oorspronkelijke situatie kunnen we slechts raden.

Een andere nadelige behandeling vond zelfs recentelijk nog plaats. In 1963 werd de voorstelling, net als de andere galerijdoeken, voorzien van een washars bedoeking; een ingreep die volkomen ongeschikt is voor een schildering op ongegrondeerd doek. De doekvezels zuigen het washars mengsel immers op. De verdonkering en kleurverandering van het schildersdoek die hiervan na verloop van tijd het gevolg is, is bij een ongegrondeerd doek meteen aan het verfoppervlak zichtbaar.[77] Reconstructies geven een indruk van dit effect (afb. 19).[78]

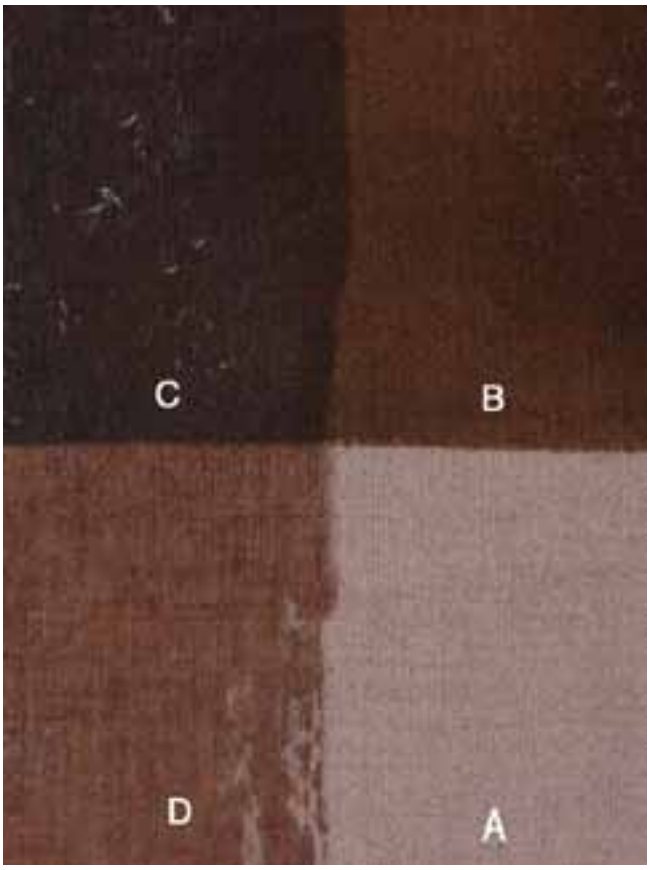
Natuurlijke veroudering van het weefsel, en de washarsbedoeking hebben de voorstelling verdonkerd. Anderzijds hadden de lijmbedoekingen juist een (hoewel zeer ongelijk) oplichtende effect. In hoeverre deze 'tegengestelde' processen elkaar, wat betreft de *tonaliteit* van het doek, hebben gecompenseerd is lastig te bepalen. Zeker is dat de kleur van de voorstelling sterk is veranderd. Het verouderde, met washars doordrenkte weefsel heeft nu een egale oranjebruine kleur, die sterk verschilt van de oorspronkelijke koelbruine impregnatielaag waar de lichtgrijze doekdraden doorheen schemerden.

Een optisch effect in de galerij maakt dat de voorstelling nóg donkerder lijkt. De zandsteen architectuur bovenin is tegenwoordig spierwit geschilderd en in die verblindende omgeving tekent het doek extra duister af.[79]

Zo vind de extreme verschijning van dit doek zijn oorsprong in de ongebruikelijke ontstaansgeschiedenis, met twee meesters die beiden, werkend op verschillende



18
Detail afbeelding 2, met krijgers in de achtergrond. De beschaduwde gezichten zijn nauwelijks nog te herkennen omdat Flincks schildering hier vrijwel verdwenen is. Alleen Ovens' locale toetsen zijn nog goed zichtbaar.



19
Reconstructie van Olec Karuvits met de effecten van een washarsbedoeking op een ongegrondeerd doek.
a: linnendoek, zonder enige behandeling.
b: linnendoek geïmpregneerd met een bruine waterverf op basis van gomwater.
c: linnendoek geïmpregneerd met een bruine waterverf op basis van gomwater (zelfde als b) maar nu voorzien van een washarsbedoeking.
d: linnendoek (zelfde als a) maar nu voorzien van een washarsbedoeking.

momenten, met het doek slechts een tijdelijk effect beoogden. Omdat deze specifieke achtergrond door volgende generaties uit het oog werd verloren, heeft het doek veel te lijden gehad van de tand des tijds. 'Extreme' kenmerken die het schilderij van oorsprong bezat, zijn hierdoor uitvergroot tot welhaast karikaturale proporties.

Parallel aan deze fysieke verandering, verandert tevens de waardering van het schilderij. We zagen dat Houbraken (1718-1721) nog bijzonder te spreken was over de kwaliteit. Al even enthousiast was Jan van Dyk (1758) die niet alleen meende dat het stuk '*meesterlyk gepenceelt*' was, maar ook '*wonderfraai geordineert* en *vast getekent*'.[80] Beider enthousiasme doet vermoeden dat - ondanks de inmiddels opgelopen schade - de voorstelling nog een stuk beter leesbaar was dan tegenwoordig. De recente negatieve beoordeling van het stuk komt, zoals uitgelegd, deels voort uit verontwaardiging over het lot van Rembrandts galerijstuk. Het komt echter ook voor rekening van het onbegrip dat heerst over de materiële aspecten van het Flinck en Ovens doek. Men heeft dit stuk steeds beoordeeld naar de maatstaven van een regulier olieverfschilderij terwijl het doek in werkelijkheid een andere functie had.

De recente restauratie (2007-2009)

Het is geen vrolijk verhaal dat de archiefstukken over de behandelingsgeschiedenis vertellen. Keer op keer bleven de unieke eigenschappen van de schildering onbegrepen en werd het doek net zo behandeld als de galerijdoeken in olieverf. De gevolgen van dit onbegrip zijn helaas niet meer uit te wissen; terug naar de oorspronkelijke verschijning kan niet meer. Bij de recente restauratie is daarom gezocht naar een balans tussen de gevolgen van enerzijds de ongebruikelijke makelij en anderzijds de ongelukkige behandelingsgeschiedenis.

20
Detail afbeelding 2, vooraf aan de recente restauratie, met de storende verkleurde overschilderingen uit 1963.



21
Zelfde detail als afbeelding 20, na de recente restauratie. (rechts)



22
Detail afbeelding 2, knaap links in de voorstelling, tijdens vernisafname.



Reeds bij de vernisverwijdering bleek de noodzaak van die aanpak. Terwijl het afnemen van de oude vernislagen de voorstelling aan de onderkant zeer ten goed kwam, kwam bovenin op veel plaatsen het kale doek tevoorschijn. Flincks verf was daar, inclusief de bruine impregnatielaag helemaal verdwenen. Omdat deze passages als storende lichtere vormen zouden gaan aftekenen, werd besloten de oude vernis hier gedeeltelijk te laten zitten zodat het doek de nodige donkerte en verzadiging behield.

Ook bij de omgang met oude retouches viel de geschiedenis van het werk niet te negeren. De retouches van de behandeling in 1963 bleken gemakkelijk te verwijderen (afb. 20 en 21). Deze hadden aanzienlijke delen van de schildering bedekt, die nu weer in zicht kwamen. Retouches van eerder datum bleken juist vaak bij te dragen aan de leesbaarheid van de voorstelling. Daarom werd besloten deze te laten zitten.

Tenslotte is ervoor gekozen dit doek, in tegenstelling tot de olieverfschilderijen op de galerij, niet opnieuw van een vernis te voorzien. Flincks waterdecoratie was immers niet gevernist en vanwege de tijdelijke functie kan een vernislaag evenmin door Ovens zijn beoogd. Een vernislaag zou diens verse, pasteuze olieverf alleen maar hebben uitgesmeerd. Bovendien zou een vernis de kleuren van Flincks nog volop zichtbare waterverfschildering storend hebben veranderd. Nu sinds de laatste restauratie een vernislaag ontbreekt, komen de verschillen in glans en verzadiging tussen de schildering van Flinck en die van Ovens weer naar voren. Een gelukkige omstandigheid is dat juist die verschillen bijdragen aan de leesbaarheid van de voorstelling (afb. 22).

Besluit

Terwijl bij aanvang van de restauratie de hoop bestond dat de galerijschildering van Flinck en Ovens hierdoor meer een geheel zou vormen met de andere decoraties, bleek uiteindelijk het tegendeel waar: de discrepantie is er alleen maar door vergroot. Terwijl de andere schilderijen sterk oplichtten, hield het doek van Flinck en Ovens zijn opmerkelijke duisternis. Duidelijk zichtbaar is nu dat het doek tot een andere opdrachtfase behoort. In de galerij van het Amsterdamse stadhuis is dan ook nooit sprake geweest van een harmonieus ensemble met schilderijen waarvan de formele aspecten evenwichtig op elkaar waren afgestemd. Voorbeelden van zulke reeksen kennen we uit tal van zeventiende-eeuwse monumenten en ook het Amsterdamse stadsbestuur moet zo'n afgewogen ensemble oorspronkelijk voor ogen hebben gestaan. De dood van Flinck en de daaropvolgende conflicten, financiële problemen en bouwtechnische tegenslagen, gooiden echter roet in het eten en hebben geresulteerd in een chaotisch verlopen decoratieproject. Bij behandelingen in het verleden heeft men dit gegeven altijd over het hoofd gezien. De recente restauratiecampagne doet voor het eerst recht aan deze, enerzijds misschien betreurenswaardige, maar anderzijds ook bijzonder interessante, ontstaansgeschiedenis van de galerijen in het stadhuis.

APPENDIX

Restauratieve behandelingen aan *De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos* van Flinck en Ovens

Margriet van Eikema Hommes en Esther van Duijn

Een groot aantal archiefstukken – resoluties, betalingsopdrachten, bestekken - informeren ons over restauratieve behandelingen aan de schilderingen in het paleis.[81] Helaas specificeren verreweg de meeste posten over het *schoonmaken ende uithalen*, *'t stoppen van gaten*, *retoqueren* of *repareren*, niet om welke schilderijen het gaat. Maar alleen al de posten die met zekerheid op het doek van Flinck en Ovens betrekking hebben, tonen dat dit werk heel wat keren onder handen is genomen.

De eerste schoonmaakbeurt vond in 1683 plaats. Toen werd aan Lodewijk van Ludick en Joris van Reissen ruim 181 gulden betaald '*over 't schoonmaken van de schilderijen, onder 't gewelf van de galerij op 't stadthuijs*'.[82] Omdat de doeken nog maar twintig jaar oud waren, zou men verwachten dat met *schoonmaken* alleen het verwijderen van oppervlaktevuil was bedoeld.[83] Echter, gezien het aanzienlijke bedrag dat Van Ludik en Van Reissen ontvingen, lijken toen ook vernislagen verwijderd.

In november 1698 vonden opnieuw herstelwerkzaamheden plaats want dan wordt negen gulden en 17 stuivers betaald '*Aen Pieter Heromansz, voor het repareren van een schilderije, boven de ingang van de Thresorije*'.[84] Deze reparaties zijn verrassend aangezien een jaar eerder de vier burgemeesters nog alle galerijdoeken met de Batavenserie – mede vanwege hun uiterst slechte staat - wilden vervangen door Giovanni Anthoni de Groots schilderingen '*in fresco ofte in plaisterwerk*' (zie p. 156). In oktober 1698 vond de betaling plaats voor de enige twee stukken die De Groot realiseerde. Uit de reparaties van Heromansz blijkt nu dat de burgemeesters vrijwel meteen daarna hun plannen moeten hebben bijgesteld en hebben besloten tot behoud van de galerijdoeken.

Gezien het bescheiden bedrag van negen gulden, waarvoor Heromansz ook andere klusjes moest doen, verrichtte hij naar het lijkt slechts een kleine reparatie. Wellicht betrof het een noodingreep want reeds in 1705 volgde een ingrijpende behandeling, gezien de betaling '*Aen Jan Smit [schilder] voorn[oem]t voor het ophaelen en repareren van de twee grote schilderijen, boven en naest den ingangh van den thresorije ordinaris, met geleverde 95½ A[msterdamse] rou vlaems linnen a 8 stuivers d'elle, naaijen, etc. f 176 : 4 –*'.[85] Behalve aan *De nachtelijke samenzwering* had Smit ook het doek ernaast van Lievens onder handen genomen. Uit de grote hoeveelheid linnen die voor het *repareren* nodig was, blijkt dat Smit beide schilderijen heeft voorzien van een steundoek dat indertijd met lijm aan het originele doekweefsel werd vastgeplakt. De rekening spreekt ook over *ophaelen*, waarmee mogelijk het aanbrengen van een nieuwe vernislaag is bedoeld.

Tussen de vele ongespecificeerde posten over herstelwerkzaamheden, vinden we er pas in 1757 één die met zekerheid betrekking heeft op *De nachtelijke samenzwering*. Het betreft een betaling aan de kunstschilder en restaurator Jan van Dyk, die we reeds tegenkwamen vanwege zijn lovende woorden over dit doek in zijn *Kunst en historiekundige beschryving* (1758). Van Dyk werd in 1757 betaald voor het '*schoonmaken verdubbelen en repareren van de schilderijen namentlijk de 2 grote stucken boven de Thesaurie ord[inaris] in de gaanderij [...] f 1040 -*'. Dit betreft het doek van Flinck en Ovens en dat van Lievens.[86] Een maand eerder had Van Dyk voor hetzelfde bedrag al Jordaens' doeken met de *Vrede* en de *Nachtelijke overval* onderhanden genomen.

De in de betalingspost genoemde werkzaamheden en de hoge betaling, wijzen erop dat Van Dyk de doeken grondig behandelde: gezien het *verdubbelen* werden ze opnieuw lijm bedoekt. Ook vonden er reparaties plaats. Onder de noemer *schoonmaken* zullen vuil en oude vernislagen zijn verwijderd wat erop wijst dat de doeken ook opnieuw werden gevernist.

Na Van Dyks ingreep blijft het lang stil rondom de galerijdoeken. Pas in 1938, bijna tweehonderd jaar later, informeren archiefstukken ons over een volgende behandeling. Dit betekent niet dat er in de tussentijd niets gebeurde – als gezegd, zijn de meeste archiefstukken over restauraties allesbehalve specifiek – maar structurele ingrepen zullen niet of nauwelijks hebben plaatvonden. De geringe belangstelling voor de galerijdoeken had te maken met de verbouwingen die hadden plaatsgevonden toen het stadhuis, vanwege de komst van de Franse koning Lodewijk Napoleon, in 1808 was veranderd in een Koninklijk



23
Ongedateerde, maar vóór 1939 vervaardigde foto van Govert Flinck en Jürgen Ovens, *De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het schakerbos*, glaspositief. Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, Lichtbeelden Instituut.



24
Ongedateerde, maar waarschijnlijk in 1962 vervaardigde foto van Govert Flinck en Jürgen Ovens, *De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het schakerbos*. Foto: Jac. ten Broek. Afdruk op papier vervaardigd naar een glaspositief. Koninklijk Paleis Amsterdam.
Op deze sterk overbelichte foto is het tonaal contrast sterk opgevoerd. Hierdoor is het omringende gebeeldhouwde gewelf volledig overstraald. De schildering is echter goed leesbaar. Hierdoor is te zien dat de sterk overschilderde personages op de voorgrond meer detaillering vertonen maar ook veel grover van uitvoering zijn dan de huidige figuren. Opmerkelijk is het bladerdak in de lucht dat tegenwoordig ontbreekt en dat evenmin aanwezig was op de in 1939 gepubliceerde foto. Deze overschilderingen zijn bij de restauratie van 1963 verwijderd.

Paleis.[87] De galerijen waren daarbij door middel van houten wanden verdeeld in acht aparte zalen wat met zich meebracht dat de schilderingen bovenin vrijwel in complete duisternis werden gehuld. Deze situatie bleef tot in 1936 gehandhaafd; toen werd de zeventiende-eeuwse situatie tijdens een grootscheepse restauratiecampagne gereconstrueerd.[88]

Tot die tijd was vanaf de grond bijna niets van het Flinck Ovens doek te zien, hooguit op een zonnige dag. Dan viel op dat het diverse gaten had en zich in '*zorgwekkende toestand*' bevond.[89] Vooral de onderkant van het doek had veel te lijden gehad en het diende daarom, zo meende men, nodig bedoekt te worden.[90] Een in 1939 gepubliceerde foto laat de zorgwekkende toestand van het schilderij zien zoals die in 1936 aan het licht kwam (afb. 23).[91] Rechts boven is het originele weefsel losgeraakt van Van Dyks bedoekingsdoek. Ook zijn er lelijke stoplappen zichtbaar en rechts onderaan een enorme vulling.

Als onderdeel van een uitvoerige renovatie en herinrichting van het stadhuis werd de schildering waarschijnlijk in 1938 behandeld. Dat jaar stuurde schilderijenrestaurator H.H. Mertens tal van rekeningen voor zijn werkzaamheden in het paleis waaronder facturen voor '*1 schilderstuk van Jordaens*' in de galerij en '*3 schilderingen in de galerij à f 100.- per stuk*'.[92] Al bleef niet voor elk schilderij een kwitantie bewaard, het aantal facturen dat Mertens indiende, doet vermoeden dat hij alle schilderijen in het paleis onderhanden heeft gehad. Het werk dat hij uitvoerde aan de drie ongespecificeerde galerijdoeken omschrijft Mertens als '*restaureeren en vernissen*'. De prijs die hij daarvoor rekende, slechts 100 gulden per doek, wijst erop dat de behandeling van de stukken beperkt was.[93] Dit wordt een jaar later bevestigt in een rapport van de *Commissie van advies inzake de restauratie van het Koninklijk Paleis Amsterdam* waarin deze over de galerijstukken stelt dat '*[d]e bestaande schilderingen op doek in de twee hoeken aan de Damzijde ... noodzakelijk [moeten] worden gerestaureerd, omdat zij zich in slechten staat bevinden*.' [94]

Als in januari 1941 de renovatiekosten voor het paleis worden beraamd, neemt men daarin dan ook de restauratie van alle zes galerijdoeken op en worden de kosten per doek begroot op 2000 gulden. In totaal gaat het dus om 12.000 gulden; een fors bedrag dat aantoont dat de commissie een structurele behandeling voorstond.[95] Dat het hen serieus was, blijkt als vier maanden later een nieuwe begroting nodig blijkt. Daarin bleef de post betreffende de galerijdoeken ongewijzigd terwijl het bedrag voor de totale

werkzaamheden in het paleis vanwege de oorlogsschaarste rigoureus naar beneden was bijgesteld: van 132.500 naar 25.215 gulden.[96] Het toont aan hoe zeer men zich bewust was dat een uitvoerige restauratie niet langer kon worden uitgesteld.

Toch is onzeker of de beoogde behandeling ook daadwerkelijk bij alle zes stukken heeft plaatsgevonden, want, al ging de renovatie van het paleis gedurende de Tweede Wereldoorlog door, de voortgang ervan werd door een gebrek aan financiën, materiaal en arbeidskrachten aanzienlijk vertraagd. En ook de jaren na de oorlog ontbrak '*door een opeenvolging van bezoeken van buitenlandse Staatshoofden de mogelijkheid [...] het paleis voor langere tijd ter uitvoering van belangrijke restauratiewerkzaamheden ter beschikking te krijgen*.'[97] Wel onderging in ieder geval het schilderij van Flinck en Ovens een ingrijpende behandeling. Dit blijkt duidelijk uit een vergelijking van de in 1939 gepubliceerde foto met een opname uit 1962 (afb. 24).[98] Op de jongste foto zijn de vullingen en stoplappen uit 1939 niet meer te zien en ook van de deformatie rechts bovenin ontbreekt ieder spoor. Verder toont de foto uit 1962 aan dat de voorstelling uitvoerig is overschilderd en dat die overschilderingen zich niet beperkten tot de figuren maar ook – en vooral - de lucht betroffen die is gevuld met weelderig lover.

In 1963 was er sprake van een volgende ingreep. Dat jaar werd, als onderdeel van de restauratie van alle galerijdoeken, door restaurator Nico van Bohemen in eigen atelier de '*Juriaan Ovens (Samenzwering der Bataven). Verdoekt, schoongemaakt en bijgewerkt F. 5400-*'.[99] Bij de meest recente restauratie door Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL), die plaatshad tussen 2007 en 2009, waren de sporen van Van Bohemens ingreep goed te zien: een washarsbedoeking, uitgevoerd met het voor hem kenmerkende bedoekingslinnen, en overvloedige overschilderingen die inmiddels sterk waren verkleurd.[100]

NOTEN

* Het onderzoek van Margriet van Eikema Hommes vond plaats in het kader van haar onderzoek *Visual concepts and pictorial solutions: the interrelation between decorative function, style and technique in 17th-century Netherlands painting ensembles*; NWO Vernieuwingsimpuls (VENI-subsidie). Dit onderzoek werd van 2006-2010 uitgevoerd aan de Universiteit van Amsterdam (UvA), Kunstgeschiedenis van de Nieuwere Tijd. Het promotie-onderzoek van Emilie Froment dat zij uitvoert bij het programma Conservering en Restauratie van Cultureel Erfgoed (UvA), wordt gefinancierd door de Stichting Gieskes-Strijbis fonds.
De auteurs bedanken de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE) voor het faciliteren en uitvoeren van het analytisch onderzoek. Tevens zijn wij veel dank verschuldigd aan prof. Eric Jan Sluijter voor het lezen van een eerdere versie van onze tekst, en aan Piet Bakker voor zijn waardevolle redactionele aanwijzingen. De in dit artikel gebruikte detailfoto's (afb. 4, 10-12, 14, 15, 17, 18, 20-22) zijn vervaardigd door Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL).

Gebruikte afkortingen:
SAA: Stadsarchief Amsterdam
NA: Nationaal Archief
KHA: Koninklijk Huisarchief

[1] N. de Roever, 'Een "Rembrandt" op 't stadhuis', *Oud Holland* 9 (1891), pp. 297-306.

[2] N. de Roever, 'Een "Rembrandt" op 't stadhuis', *Oud Holland* 10 (1892), pp. 137-146. Zie Carl Nordenfalk, *The Batavians' oath of allegiance. Rembrandt's only monumental painting*, Stockholm 1983, pp. 13-19, voor de geschiedenis van de herontdekking van Rembrandts schilderij in Stockholm.

[3] Zie Nordenfalk 1983 (noot 2) voor een literatuuroverzicht over Rembrandts Claudius Civilis tot aan 1983. Recente publicaties over dit schilderij zijn onder andere: E. van de Wetering, 'Rembrandts "Nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos"/ Rembrandt's Painting "The Conspiracy of the Batavians under Claudius Civilis"', in: M. van der Zwaag en R. Cohen Tervaert (red.), tent. cat. *Opstand in opdracht: Flinck, Ovens, Lievens, Jordaens, De Groot, Bol en Rembrandt in het paleis / The Batavian commissions: Flinck, Lievens, Ovens, Jordaens, Bol and Rembrandt in the palace*, Amsterdam (Koninklijk Paleis) 2011, pp. 20-25; M. Franken, 'Changing direction: The reconstruction of the genesis of Rembrandt's Conspiracy of the Batavians under Claudius Civilis reconsidered,' in: *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm* 11 (2004), pp. 75-82; P. van der Coelen, 'Rembrandt's Civilis: Iconography, meaning and impact', in: M. Roscam Abbing (red.), *Rembrandt 2006*, 2 dln., dl. 1 *Essays*, pp. 31-56; G. Schwartz, *De grote Rembrandt*, Zwolle 2006, pp. 178-183.

[4] J. Six, 'Opmerkingen omtrent eenige meesterwerken in 's Rijks museum', *Oud Holland* 11 (1893), pp. 96-104. J.W. von Moltke, *Govaert Flinck, 1615-1660*, Amsterdam 1965, p. 43, betoonde zich meer discreet toen hij in zijn biografie wees op de '*very mediocre quality*' van het stuk.

[5] H. Schneider, 'Govert Flinck en Juriaen Ovens in het Stadhuis', *Oud Holland* 42 (1925), pp. 215-223. De enige andere studie die uitgebreid aandacht besteed aan het doek dateert eveneens uit de jaren 1920: H. Schmidt, *Jürgen Ovens. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Niederländischen Malerei im XVII. Jahrhundert*, Kiel 1922.

[6] SAA, nr. 5039, inv.nr. 154, fol. 200r.: '*Aen Jurgen Ovens schilder bet[aald] driehondert g[u]l[den] teweten twehondert tweenvijftigh g[u]l[den] voor het stuck schilderije inde camer van de heeren schepenen en achtenveertigh g[u]l[den] voor t opmaken van een schets van Govert Flinq tot een volcomene ordonn[antie]: luyd uts den 2 jan: 1663. f. 300 -.-*' Deze betaling wordt vermeld in de Rapiamus van 1662. Hoewel de betreffende post dit niet expliciet vermeldt, blijkt uit andere bronnen, die verderop worden besproken, dat deze betaling betrekking heeft op het galerijdoek.

[7] De restauratie werd uitgevoerd door *Stichting Restauratie Atelier Limburg* (SRAL) onder leiding van prof. Anne van Grevenstein.

[8] J. van den Vondel, 'Inwydinge van 't Stadthuis t'Amsterdam', in: L. Simons et al. (red.), *De werken van Vondel*, dl. 5, 1645-1656, Amsterdam 1931, pp. 856-904. Het thema wordt besproken in de verzen 1115-1130.

[9] E. Kolfin, 'Onvoltooid verleden tijd. Politieke visies in de onvoltooide Batavenreeks voor het stadhuis van Amsterdam / Past imperfect. Political ideals in the unfinished Batavian series for the town hall of Amsterdam', in: Van der Zwaag en Cohen Tervaert 2011, pp. 10-19. L. Swinkels, tent. cat. *De Bataven: verhalen van een verdwenen* volk, Nijmegen (Museum het Valkhof) 2004-2005, vooral hoofdstuk 4 (S. Langereis, 'Van botte boeren tot beschaafde burgers. Oudheidkundige beelden van de Bataven, 1500-1800', pp. 72-106); hoofdstuk 6 (P. van der Coelen, 'De Bataven in de beeldende kunst', pp. 144-194) en hoofdstuk 7 (H. Duits, 'Tussen Bato en Burgerhart. Bataven en Bataafs verleden in de Nederlandse letterkunde van de Gouden eeuw', pp. 196-214); H. Teitler, *De opstand der 'Batavieren'*, Hilversum 1998; H. Duits, *Van Bartholomeusnacht tot Bataafse opstand. Studies over de relatie tussen politiek en toneel in het midden van de zeventiende eeuw*, Hilversum 1990.

[10] Deze schetsen met thema's uit de Batavenopstand, waaronder een voorstelling voor een halfcirkelvormig vlak, worden behandeld door H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500-1800*, Den Haag 1952, 2 dln., dl. 1, p. 221, en Barbara J. Buchbinder-Green, *The painted decorations of the town hall of Amsterdam*, proefschrift Northwestern University 1974, pp. 196-198. Men veronderstelt dat de schetsen door Bol gemaakt zijn alvorens Flinck in november 1659 definitief zijn opdracht kreeg en dat ze dus niet te maken hebben met de verdeling van de werken ná Flincks dood in februari 1660. Eén van Bols tekeningen is namelijk uitgevoerd op een vel papier dat aan de andere zijde een schets van Bol bevat voor *Salomo's gebed om wijsheid*. Bol dong mee voor de opdracht voor dit schouwstuk in de Vroedschapkamer die uiteindelijk Flinck ten beurt viel, die zijn stuk in 1658 signeerde. Zie ook H. Schneider, 'Ferdinand Bol als Monumentalmaler im Amsterdamer Stadhaus', *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 47 (1926), pp. 73-87.

[11] J. van den Vondel, *Op de Historischilderyen ter eere van de Keurvorstinne, den Vorst van Anhalt, en alle Nassausche Heeren en Vrouwen op het stadthuis geschildert najaar 1659*, *Door G. Flinck*, in: Simons (noot 8), dl. 8, 1656-1660, Amsterdam 1935, pp. 723-724.

[12] Voor de Oud-Raadszaal had Flinck in 1656 een

Onomkoopbaarheid van consul Marcus Curius Dentatus geschilderd en voor de Vroedschapkamer in 1659 een *Salomo's gebed om wijsheid*. Over de contacten van Flinck met Amsterdamse regenten: A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* [...] 3 dln., Amsterdam 1718-1721, dl. 2, p. 18. Over het belang van zulke contacten voor het verkrijgen van stedelijke opdrachten: Paul Crenshaw, *Rembrandt's Bankruptcy. The artist, his patrons and the art market in seventeenth-century Netherlands*, Cambridge Mass. 2006.

[13] Uit Vondels 'Parnasloof', de voorrede voor zijn aan Cornelis de Graeff opgedragen berijmde Vergilius vertaling uit 1660, blijkt dat De Graeff de bedenker van het Batavenprogramma in het stadhuis was.

[14] Aantekeningenboek van secretarissen van Amsterdam van 15 februari 1658 tot 9 juni 1676 (28 november 1659): '*Govert Flinck heeft aengenomen te schilderen 12 stucken tot de galerij van 't stadthuys, ieder jaer 2, tot f 1000 't stuck*'. Verwijzing in: P. Scheltema, *Aemstel's Oudheid. Gedenkwaardigheden van Amsterdam*, 7 dln., 1855-1856, dl. 2, p. 143. Helaas blijkt het betreffende archiefstuk in het Stadsarchief Amsterdam niet meer terug te vinden: email van 20 juli 2011 van Bart Schuurman, Stadsarchief Amsterdam.

[15] Van der Zwaag en Cohen Tervaert 2011 (noot 3); Buchbinder-Green 1974 (noot 10), hoofdstuk 5.

[16] Houbraken 1718-1721 (noot 12), dl. 2, p. 24. Waarschijnlijk baseerde Wagenaar zich op Houbraken toen hij beweerde dat Flinck ten tijde van zijn dood '*de modellen reeds vervaardigd*' had voor de galerijschilderingen: J. Wagenaar, *Amsterdam, in zyne opkomst, aanwas, geschiedenissen, voorregten, koophandel, gebouwen, kerkenstaat, schoolen, schutterye, gilden en regeeringe* [...] 13 dln., Amsterdam 1760-1767, dl. 7, 1765, p. 45.

[17] A. Stefes, *Niederländische Zeichnungen 1450-1850. Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle - Kupferstichkabinett Band 3*, 3 dln., Keulen 2011.

[18] Veiling M.v. Hoeken en Th. Hartsoeker, Den Haag 1 mei 1742 onder nr. 104 en nr. 105. Geciteerd door Schneider 1925 (noot 5), p. 216.

[19] Van Lievens' *Brinio op het schilder geheven* (1661) zijn twee geschilderde voorstudies bekend, waarvan één als modello voor de burgemeesters lijkt te hebben gediend: G. Weber, *Jan Lievens's 'The shield-raising of Brinio' – a second oil sketch*: http://www.kunstpedia.com/articles/803/1/Jan-Lievenss-The-shield-raising-of-Brinio---a-second-oil-sketch/Page1.html. Ook kennen we dergelijke *modelli* van Ferdinand Bol, zoals voor zijn schouwstuk voor de Burgemeesterskamer en voor één van de schouwstukken voor de Admiraliteit: A. Blankert, *Kunst als regeringszaak in Amsterdam in de 17e eeuw. Rondom schilderijen van Ferdinand Bol*, Lochem 1975.

[20] SAA, nr. 5039, inv.nr. 22, fol. 66r..

[21] Over Lievens: SAA, nr. 5039, inv. nr. 153, fol. 195v. (23 maart 1661). Over Jordaens: SAA, nr. 5039, inv. nr. 22, fol. 98v. (13 juni 1662) en SAA, nr. 5039, inv.nr. 154, fol. 199r. (13 juni 1662). De burgemeesters moeten bijzonder ingenomen zijn geweest met de schilderingen van Jordaens want zij vereerden hem met een gouden stadspenning die ter ere van de Vrede van Münster was geslagen: SAA, nr. 5039, inv.nr. 22, fol. 97 v. (28 april 1662). Deze medaille werd in juni dat jaar door Andries de Graeff naar Jordaens verzonden: SAA, nr. 5039, inv.nr. 22, fol. 98r.

[22] SAA, nr. 5039 inv.nr. 293 (2 maart 1666).

[23] M. Fokkens, *Beschrijvinge der wijdt-vermaarde koop-stadt Amstelredam van hare eerste beginselen, oude voor-rechten en verscheyde vergrootingen; haar oude en nieuwe gebouwen, heerlijken aanwas, in 400 jaren, en, haar tegenwoordigen stant*, Amsterdam 1662, pp. 159-168. Uit een schetsje van Rembrandt achterop een rouwkaart voor een begrafenis van 25 oktober 1661 is bekend dat de schilder rond of na die datum met zijn opdracht bezig was: Rembrandt, *De samenzwering van Claudius Civilis in het schakerbos* (recto), pen en penseel bruine inkt op papier, 19,6 x 18 cm, Staatliche Graphishe Sammlung München.

[24] W.L. Strauss, M. van der Meulen, S.A.C. Dudok van Heel en P.J.M. de Baar, *The Rembrandt documents*, New York 1979, p. 499: document 1662/6.

[25] Over de precieze aanleiding en het verloop van het conflict lopen de meningen uiteen en de literatuur hierover is omvangrijk. In de recente publicaties van Van de Wetering 2011 (noot 3) en Franken 2004 (noot 3) is overtuigend beargumenteerd dat de onenigheid tussen Rembrandt en het stadsbestuur een financiële achtergrond heeft. Volgens Van de Wetering kwam het initiatief tot *verschildering* van Rembrandt zelf.

[26] Over deze tekening: noot 23. Over de functie van deze tekening: Van de Wetering 2011 (noot 3).

[27] Over de compositorische disbalans tussen beide doeken: Blankert 1975 (noot 19), p. 27. Dankzij de door Ernst van de Wetering ontworpen lichtreconstructie van Rembrandts oorspronkelijke doek tijdens de tentoonstelling over de Batavenserie in het Koninklijk Paleis Amsterdam in de zomer van 2011, was de disbalans tussen de beide schilderingen goed te ervaren. Zie Amsterdam 2011 (noot 3). Bij deze reconstructie werd de voorstelling geprojecteerd, die was samengesteld uit het fragment uit Stockholm en de schets uit München in één van de lege lunetten in de galerij.
De gebrekkige afstemming bij de Batavenserie doet vermoeden dat een kundige centrale coördinatie ontbrak. Jacob van Campen die eerder in de Oranjezaal wél een harmonieuze afstemming tussen de schilderingen (1648-1652) tot stand had weten te brengen, was niet betrokken bij de Batavenserie. De bouwmeester had het stadhuisproject immers reeds in 1654 verlaten: M. van Eikema Hommes en E. Froment, 'Het decoratieprogramma in de galerijen van het Koninklijk Paleis Amsterdam: een harmonieuze interactie tussen schilderkunst, architectuur en licht? / The decoration programme in the galleries of the Royal Palace Amsterdam: a harmonious interaction between painting, architecture and light?', in: Van der Zwaag en Cohen Tervaert 2011 (noot 3), pp. 34-53, vooral pp. 52, 53.

[28] F. von Zesen, *Beschreibung der Stadt Amsterdam: darinnen von derselben ersten ursprunge bis auf gegenwärtigen zustand, ihr unterschiedlicher anwachs, herliche Vorrechte, und in mehr als 70 Kupferstükken entworfene führnehmste Gebeue* [...] Amsterdam 1664, pp. 262-263. Von Zesen woonde sinds 1656 in Amsterdam.

[29] Uiteindelijk zag Mary Stuart met haar zoon in 1659 af van het bezoek, vanwege protocollaire gevoeligheden, zo valt te lezen in Wagenaar 1760-1767 (noot 16), dl. 5, 1764, p. 242. Bij hun bezoek aan de stad het jaar erop werd het ceremoniële programma van 1659

gedeeltelijk heropgevoerd, aangevuld met nieuwe decoraties die betrekking hadden op de Engelse monarchie. Voor een analyse van het decoratieprogramma bij de intochten van 1659 en 1660: S. van de Meerendonk, "*Nassouwen komt het Y verlichten". Vertoningen van Jan Vos bij het bezoek van Amalia van Solms en haar dochters aan Amsterdam in 1659*, Masterscriptie Gouden Eeuw, Universiteit van Amsterdam 2008.

[30] Vondel 1659 (noot 8) sprak over vier decoraties die Flinck zou hebben gemaakt voor de feestelijkheden. Dat Von Zesen slechts de *Nachtelijke samenzwering* noemt is echter niet verbazend. Toen hij de galerij bezocht waren de andere doeken vervangen door de schilderingen van Jordaens en Lievens. Wel citeert Von Zesen twee vierregelige verzen die door Vondel met het oog op de Blijde intochten van 1659 en 1660 zijn vervaardigd. Zie over deze gedichten Simons 1935 (noot 11), p. 758. Toen Von Zesen de galerijen bezocht, bevonden deze gedichten zich op de schilderijlijsten van Flincks doek en dat van Lievens met de *Brinio op het schild geheven*. Het is niet bekend of deze gedichten ook al bij de intocht van 1659 en 1660 op de lijsten waren aangebracht.

[31] Jürgen Ovens, *Voorzichtigheid, Gerechtigheid en Vrede*, doek, 172 x 220 cm, Koninklijk Paleis Amsterdam. Op 2 januari 1663 ontving Ovens hiervoor het bedrag van 252 gulden. Over Jürgen Ovens: F. Lammertse en J. van der Veen, *Uylenburgh & Zoon. Kunst en commercie van Rembrandt tot De Lairesse*, Zwolle 2006, vooral pp. 205, 212-214 en 260-263; tent. cat. *Jürgen Ovens*, Flensburg (Städtischen Museum) 1963; Schmidt 1922 (noot 5).

[32] Lammertse en Van der Veen 2006 (noot 31), p. 205.

[33] J. van den Vondel, *Ter blyde maeltyt voor den doorluchtighsten Vorst en Heere Maximiliaen Henrik, Keurvorst te Kolen, Hertogh in Baiere, Prince te Luyk, &c.* in: Simons (noot 8), dl. 9, 1660-1663, Amsterdam 1936, pp. 666-668. De toespeling wordt gemaakt in de regels 42-56. Schmidt 1922 (noot 5), pp. 84-88, wees als eerste op het verband tussen Vondels gedicht en de bijdrage van Ovens.

[34] Von Zesen 1664 (noot 28), pp. 262-263.

[35] N. ten Hoorn (uitgever), *Wegwijzer door Amsterdam*, Amsterdam 1713, pp. 475-476; Houbraken 1718-1721 (noot 12), dl. 1, pp. 273-274.

[36] J. van Dyk, *Kunst en historiekundige beschryving en aanmerkingen over alle de schilderyen op het stadhuis te Amsterdam* [...], Amsterdam 1758, p. 69. Ook Wagenaar 1765 (noot 16), p. 45, noemt slechts Ovens als maker.

[37] Schmidt 1922 (noot 5), pp. 84-88; Schneider 1925 (noot 5).

[38] Schneider 1925 (noot 5).

[39] Van de Waal 1952 (noot 10), pp. 220-224.

[40] Volgens Van de Waal 1952 (noot 10), pp. 229-234, was Flincks kleine in inkt uitgevoerde schetsontwerp voor *De nachtelijke samenzwering* vooraf aan de grote galerijschildering gemaakt. Hij wees er in dit verband op dat deze schildering, in vergelijking tot de inktschets, qua compositie meer verwant is met het schilderij van Van Veen en de Van Veen/Tempesta prent. Dit wees er volgens Van de Waal op dat de Amsterdamse magistraat de voorkeur gaf aan een meer nauwgezette navolging van Van Veens ontwerpen. Het was mede vanwege deze voorkeur dat dezelfde magistraat Rembrandts schildering afkeurde, aldus Van de Waal.

[41] Dat Flinck voor de Blijde intocht alleen klein formaat schetsen had gemaakt, paste volgens Van de Waal 1952 (noot 10), ook beter bij Vondels opmerking over '*het velt van luttel doek*' en de korte tijd die Flinck volgens Von Zesen aan de voorstellingen zou hebben besteed. In een eerdere publicatie benadrukte Van de Waal dat geen één van de door Flinck in de zomer van 1659 gemaakte waterverfschetsen was overgeleverd: H. van de Waal, 'Tempesta en de Historie-Schilderingen op het Amsterdamsche Raadhuis', *Oud Holland* 56 (1939), pp. 49-66.

[42] De opinie van Schneider wordt onder andere overgenomen door Moltke 1965 (noot 4), pp. 42-43; Franken 2004 (noot 3); E.-J. Goossens, *Het Amsterdamse paleis. Schat van beitel en penseel*, Zwolle 2010, pp. 80-83. De interpretatie van Van de Waal vinden we onder andere terug in: Norderfalk 1983 (noot 2); Duits 1990 (noot 9), pp. 235-236; Teitler 1998 (noot 9), pp. 54-55; Lammertse en Van der Veen 2006 (noot 31), p. 214; Van der Coelen 2006 (noot 3), p. 33. Buchbinder-Green 1974 (noot 10), p. 203, is een voorbeeld van een auteur die de kwestie in het midden laat. Dit geldt ook voor M. Westermann, *Rembrandt*, Londen 2000, p. 295, die alleen spreekt over een *full-size canvas with a watercolour sketch*, zonder aan te geven wat de aard is van dit object.

[43] Met Gas-Chromatografie-Massaspecrometrie (GCMS) werd door Henk van Keulen in de onderste verflaag arabinose, rhamnose en galactose geïdentificeerd. Analyse met Fourier-Transform-Infrared-Spectroscopic (FTIR) door Suzan de Groot, toonde loodwit, een drogende olie en loodcarboxylaat in de bovenste verflaag. Bindmiddelanalyse vond plaats bij de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.

[44] Deze organische laag reageert positief op een test voor eiwit (fuschine).

[45] Hennep was net als linnen gangbaar voor schilderijdoek: C. Villers, 'Artists canvases. A history', in: *ICOM Committee for Conservation 6th triennial meeting. Ottawa, 21-25 September 1981: preprints*, Parijs 1981, pp. 81/2/1-12.

[46] Van de twee schilderijen die Jordaens maakte voor de sikkelvormige bogen heeft de *David en Goliath* een keperbinding en de *Simson* een linnenbinding.

[47] De doeken van Jordaens en Lievens bestaan hoofdzakelijk uit stroken van circa twee tot twee en een halve meter. Bij uitzondering bestaat Jordaens' *Simson* uit maar liefst acht smalle (van 61 tot 82 cm brede) doekbanen.
Om het aantal naden in de voorstelling tot het minimum te beperken, koos men indertijd voor belangrijke opdrachten vaak brede doekstroken. Zo schilderde Ferdinand Bol in de jaren 1661-1663 elk van zijn beide twee schouwstukken voor de vergaderzaal van de Amsterdamse Admiraliteit op één ongeveer 220 cm brede doekbaan. Technisch onderzoek uitgevoerd door Willem de Ridder, restaurator Rijksmuseum Amsterdam: ongepubliceerde gegevens bestandscatalogus van het Rijksmuseum, Amsterdam: *Dutch paintings of the seventeenth century in the Rijksmuseum Amsterdam*, dl. 2: *Artists born between 1600-1625*, Amsterdam/New Haven.

[48] Voor de bindmiddelanalyse zie noot 43. Pigmentanalyse met lichtmicroscopie en Scanning-Electron-Microscopy–Energy-Dispersive-X-ray (SEM-EDX) door Luc Megens, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.

[49] Bestudering van het verfoppervlak toont geen logisch verband tussen de aanwezigheid van de wassingen en hun plaats in de compositie. Dit maakt het onaannemelijk dat Flinck bewust sommige delen van zijn doek *niet* van wassingen voorzag.

[50] D. Wolfthal, *The beginnings of Netherlandish canvas painting 1400-1530*, Cambridge 1989, pp. 1-22. Voor historische recepten voor bindmiddelen voor waterschilderingen op doek, waaronder die met gomwater: D. Wolfthal, 'Early Netherlandish canvases: documentary evidence', *Annales d'histoire de l'art et d'archeologie* 8 (1986), pp. 19-41; D. Wolfthal, 'The technique of early Netherlandish canvas painting: an overview', in: K. Grimstad (red.), *ICOM Committee for Conservation 8th triennial meeting. Sydney, 6-11 September 1987: preprints*, The Getty Conservation Institute 1987, pp. 119-122. Holbein gebruikte voor zijn enorme waterverfschilderingen op doek voor de festiviteiten van Hendrik VIII te Greenwich in 1527 zowel lijm als gomwater. Zie: S. Foister, 'Holbein's paintings on canvas: the Greenwich festivities of 1527 (with an appendix by Jo Kirby)', in: M. Roskill and J.O. Hand (red.), *Hans Holbein. Paintings, Prints and Reception. Studies in the History of Art* 60, National Gallery of Art, Washington, New Haven and London 2001, pp. 108-123. Enkele studies aan waterverfdoeken waarbij het bindmiddel is geanalyseerd zijn: C. Villers (red.), *The fabric of images. European paintings on textile supports in the fourteenth and fifteenth centuries*, Londen 2000; D. Bomford, A. Roy, A. Smith, 'The techniques of Dieric Bouts: two paintings contrasted', *National Gallery technical bulletin* 10 (1986), pp. 39-57. Zie H. Dubois en L. Klaassen, 'Fragile devotion: two late fifteenth-century Italian Tüchlein examined', in: Villers 2000 (zie deze noot) pp. 67-75, voor een schildering op doek uitgevoerd met gomverf.

[51] Dit valt te lezen in K. van Mander, 'Het leven der doorluchtighe nederlandtsche en hooghduytsche schilders [...]', in: *Het schilder-boeck waer in voor eerst de leerlustighe iueght den grondt der edel vrij schilderconst in verscheyden deelen wort voorghedraghen* [...], Haarlem 1604, fols. 197-301.

[52] Om te voorkomen dat de verf teveel zou uitvloeien, werd het schildersdoek soms ook op een wollen doek gelegd, die de waterverf deels absorbeerde, zo vermelden historische recepten: Wolfthal 1986 en 1987 (noot 50).

[53] Wolfthal 1989 (noot 50), p. 25.

[54] Beschreven in het leven van Pieter Vlerick, Van Mander 1604 (noot 51), fol. 250r. In het leven van Hans Bol, fol. 260r., vertelt Van Mander bovendien dat er in Mechelen meer dan 150 winkels waren van waterverf *Doeck-schilders*.

[55] M. Rooses, *Jordaens' leven en werken*, Amsterdam en Antwerpen 1906, p. 7.

[56] Typerend is dat Wolfthal 1989 (noot 50), over de periode 1400-1530 slechts 135 Nederlandse voorbeelden inventariseert.

[57] A. Timar Blazsy en D. Eastop, *Chemical principles of textile conservation*, Oxford 1998.

[58] In de doekstructuur blijft bovendien vuil en stof achter, dat niet goed te verwijderen is. Ook daardoor verloren de werken spoedig hun kleurenpracht waardoor men geneigd was deze door een andere decoratie te vervangen.

[59] Zoals blijkt uit de opmerking die Constantijn Huygens op 3 augustus 1675 in zijn journaal over een serie waterverfdoeken van Jordaens noteerde: '[...] *maar zij weerstaan niet aan het water noch aan de vochtigheid*'. Zie Rooses 1906 (noot 55), p. 7.

[60] Wolfthal 1989 (noot 50), pp. 6-12, 20-22 en p. 31. Van Mander 1604 (noot 51), fol. 203r., schrijft in het leven van Rogier van Brugghe over waterverfschilderingen uitgevoerd met ei- of lijmverf op doek van kamervullend formaat.

[61] Foister 2001 (noot 50). Zie ook Wolfthal 1989 (noot 50), vooral pp. 20-22. Ook de in allerijl beschilderde doeken die in het Brusselse paleis deel uitmaakten van de decoraties ter ere van het bezoek van de koning en koningin van Bohemen in 1556 waren, zo doen de archiefstukken vermoeden, in waterverf uitgevoerd. Over deze decoraties: E. Roobaert, 'Artistieke bedrijvigheid in het paleis op de Coudenberg te Brussel bij het bezoek van de koning en koningin van Bohemen in juli 1556', *Oud Holland* 123 (2010), pp. 2-50.

[62] Flinck was zich er ongetwijfeld van bewust dat zijn decoratie geen langdurig bestaan beschoren was. Een goed opgeleid meester wist indertijd heel goed waaraan een schilderij moest voldoen om de tand des tijds te doorstaan. Een ongegrondeerd doek met een spaarzame waterverfschildering, hoorde hier beslist niet toe. Zie: M. van Eikema Hommes, *Changing Pictures. Discoloration in 15th-17th-Century Oil Paintings*, London 2004.

[63] Elders spreekt Vondel ook over een voorstelling '*in een hoeck*', wat eveneens wijst op een schildering van groot formaat.
Vondel vergeleek Flincks decoraties met het werk van Paolo Veronese: '*Van Veronees, met kracht en majesteit*'. Flincks schildering is tegenwoordig sterk verouderd (zie verderop), maar ook indertijd zal er nauwelijks enige overeenkomst zijn geweest tussen Flincks schildering en de kleurige, lichte doeken van de Venetiaanse meester. De dichter zal de vergelijking enkel hebben gemaakt vanwege Veronese's plafond- en muurschilderingen in het dogenpaleis van Venetië dat net als het Amsterdamse stadhuis het bestuurlijke centrum was van een welvarende Republiek.

[64] Zie noot 43.

[65] Van Dyk 1758 (noot 36), p. 69.

[66] Van veel van de zwarte lijnen is het overigens niet mogelijk te zeggen of ze door Flinck of Ovens zijn gezet. Alleen analyse van het gebruikte bindmiddel – waterverf of olieverf – kan in deze kwestie uitsluitsel bieden. Echter, vanwege de weinige verf die aanwezig is, werd ervoor gekozen van deze passages geen verfmonster te nemen.

[67] Over dagprijzen van schilders: E.J. Sluijter, 'Determining value in the art market in the Golden Age: An introduction', in A. Tummers en K. Jonckheere, *Art market and connoisseurship. A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*, Amsterdam 2008, pp. 7-28, vooral p. 12.

[68] P. Génard, 'Intrede van de Prins-Kardinaal Ferdinand van Spanje te Antwerpen, op 17 april 1635', *Antwerpsch Archievenblad* 7 (1870), pp. 1-113, vooral pp. 89-99.

[69] De twee andere tekeningen van Ovens betreffen ontwerpen voor *Claudius Civilis begeeft zich in de slag te Xanten*; een episode uit de Batavenstrijd die toen nog niet aanwezig was in het stadhuis. Beide ontwerpen bevinden zich in de collectie van de Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Het is aannemelijk dat Ovens zijn ontwerpen in 1662 vervaardigde; immers uit dat jaar dateren ook zijn twee andere opdrachten voor het stadhuis. Weinig waarschijnlijk is dat de

ontwerpen dateren uit de periode voorafgaand aan november 1659 - het moment dat Flinck de opdracht kreeg. Ovens was toen nog op geen enkele wijze betrokken bij de decoratie van het stadhuis.

[70] SAA, nr. 5024, inv.nr. 2, fol. 152r. (27 november 1664). Alleen voor de *David en Goliath* van Jordaens werd op 12 december dat jaar een uitzondering gemaakt. De reden was dat de plek in de galerij al voor het schilderij in gereedheid was gebracht en dat de oude meester al aan het doek begonnen was. Bovendien zou hij, vanwege zijn hoge leeftijd, vijf jaar later waarschijnlijk niet meer in staat zijn het doek alsnog te leveren: SAA, nr. 5024, inv.nr. 2, fol.152v.

[71] SAA, nr. 5025, inv.nr. 43, fols. 352r., 352v. (2 november 1697). Volgens de burgemeesters was de *fraeyigheid* van de schilderijen bovendien vanwege *het weinig licht* in de galerijen van beneden af niet goed te bekijken. De burgemeesters zullen de voorkeur hebben gegeven aan frescoschilderingen omdat deze een matter verfoppervlak hebben en een lichtere tonaliteit dan olieverfdoeken en daardoor doorgaans beter leesbaar zijn onder slechte lichtomstandigheden. Ook verwachtten de burgemeesters dat de frescoschilderingen bijzonder duurzaam zouden zijn. Zij hadden, zo valt te lezen, immers gesproken met een '*zeker persoon, dewelke een secreet heeft uijtgevonden, om het plaisterwerk zodanig te maken, dat het zelve het uitvallen niet onderworpen zoude zijn*'. Over de tonale verhoudingen tussen de donkere schilderingen en de lichte architectuur in de galerijen zie: Van Eikema Hommes en Froment 2011 (noot 27).

72 Dit blijkt uit Fokkens 1662 (noot 23), p. 104. Wij bedanken Hein Hundertmark die ons hierop attendeerde. Hundertmark voerde tijdens de recente restauratie van het paleis het bouwhistorisch onderzoek uit in opdracht van de Rijksgebouwendienst: H.F.G. Hundertmark, rapportage in voorbereiding, verwacht eind 2011. Zie ook P.F. Vlaardingerbroek, *Het stadhuis van Amsterdam. De bouw van stadhuis, de verbouwing tot Koninklijk Paleis en de restauratie,* Proefschrift Universiteit Utrecht 2004, p. 107.

[73] De schilderijen zijn allemaal bedoekt maar de vele scheuren en gaten aan de randen en langs de zomen van het originele schildersdoek, laten zien hoe dit weefsel verzwakt is. Verfdwarsdoorsneden tonen bovendien dat sommige gronderingen door schimmel zijn aangevreten.

[74] SAA, nr. 5039, inv.nr. 355, f. 55. (3 oktober 1698). Zie ook: J. van Glabbeek en M. te Marvelde, 'Giovanni Antonio de Groot (1664-1712): een 'meester die de naam van kunstenaar nauwelijks verdient'? / Giovanni Antonio de Groot (1664-1712): a 'master who barely deserves to be called an artist'?' in: Van der Zwaag en Cohen Tervaert (noot 3), pp. 26-33.

[75] Over het concept van *kracht* in de zeventiende-eeuwse kunsttheorie: P. Taylor, 'The concept of *houding* in Dutch art theory', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992), pp. 210-232, vooral pp. 217-218.

[76] Bij deze historische behandelmethode werd het steundoek met een pasta van lijm en meel bevestigt. Om tijdens deze ingreep de verflaag te beschermen, beplakte men deze met dun papier. Een lijmbedoeking introduceert veel water in een schilderij: het mengsel van lijm en meel wordt ermee verdund, het steundoek moet na aanbrengen meermaals worden natgemaakt, en tenslotte verwijdert men met water de lijmresten van het beschermpapier.

[77] S. Staniforth en D. Bomford, 'Lining and colour change: further results', *National Gallery technical bulletin* 9 (1985), pp. 65-69.

[78] De reconstructies werden vervaardigd door O. Karuvits in het kader van zijn Masterscriptie Conservering en restauratie van cultureel erfgoed, Universiteit van Amsterdam 2008: *Verkleuring als gevolg van het schilderen op ongegrondeerd doek en washarsbedoeking naar aanleiding van De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos van Govaert Flinck en Jürgen Ovens*.

[79] Van Eikema Hommes en Froment 2011 (noot 27).

[80] Van Dyk 1758 (noot 36), p. 69.

[81] De stukken uit de stadhuisperiode bevinden zich in het Stadsarchief Amsterdam, terwijl de stukken na 1808 zich in het Nationaal Archief en het Koninklijk Huis Archief bevinden. De betalingen van de Thesauriers-memoriael uit de stadhuisperiode zijn gepubliceerd door: W.F.H. Oldewelt, 'Eenige posten uit de Thesauriers-memorialen van Amsterdam', *Oud Holland* 51 (1934), pp. 69-72, 140-142, 162-165 237-239, 267-270, en 52 (1935), pp. 87-88, 258-260. De restauratiegeschiedenis van de doeken is nauw verbonden met de verbouwingsgeschiedenis van het gebouw, waarover Vlaardingerbroek 2004 (noot 72).

[82] SAA, nr. 5039, inv.nr. 320 (21 januari 1683): '*Aen Lodewijk van Ludik en Joris van Reissen, over 't schoonmaken van de schilderijen, onder 't gewelf van de galerij op't stadthuijs f 181:3*.' Deze Lodewijk van Ludick is vermoedelijk de zoon of ander familielid van de in 1669 overleden schilder en kunsthandelaar die in 1662 een contract afsloot met Rembrandt (zie p. 146 en noot 24).

[83] De interpretatie van de historische terminologie van restauratiebehandelingen in dit overzicht is gebaseerd op: M. te Marvelde, *Jan van Dijk. Een achttiende-eeuwse kunstschilder en schilderijenrestaurator*, doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam 1989, pp. 69-72.

[84] SAA, nr. 5039, inv.nr. 356, fol. 260r. (28 januari 1699): '*Aen Pieter Heromansz, voor het repareren van een schilderije, boven de ingang van de Thresorije en het verstellen van een oude paskaert op de kamer van zeesaken, en andere kleinigheden, 1 novem[ber], 1698 f 9: 17-*'.

[85] SAA, nr. 5039, inv.nr. 363, fol. 213r. (10 november 1705). Met aftrek van de 38 gulden en twee stuivers die Jan Smit voor het linnen had voorgeschoten, bedroegen zijn arbeidskosten 138 gulden en twee stuivers.

[86] SAA, nr. 5039, inv.nr. 415, fol. 83r. (23 juni 1757). Van Dyk verschilde van mensen als Jan Smit en Lodewijk van Ludik en al die andere personen die we in de vroege stadsrekeningen voor herstelwerk aan schilderijen tegenkomen. Dit waren meestal schilders, kunstschilders maar ook kladschilders. Daarnaast vinden we hiertussen lijstenmakers en kunsthandelaren. Restauratiewerk lijkt voor hen slechts een nevenactiviteit te zijn geweest. Ook Jan van Dyk was kunstschilders maar daarnaast mogen we hem als vroege beroepsrestaurator beschouwen. Hiervoor spreekt de grote zorg en liefde die hij, blijkens zijn geschriften, voor de kunstwerken aan de dag legde en zijn protest tegen mensen die hier onvoorzichtig mee omgingen. Hij werkte tussen 1746 en 1766 ook uitsluitend als restaurator voor de stad Amsterdam: Te Marvelde 1989 (noot 83), vooral pp. 66-66 en 79-86.

[87] Vlaardingerbroek 2004 (noot 72), pp. 168-176, vooral p. 169. Volgens de bestekken voor de verbouwing werd alleen de plafondschildering in de Burgerzaal gerestaureerd: NA, nr. 201.25, inv. nr.109: Devis nr. 23, Amsterdam nr. 5 (15 februari 1808): '*Pour nettoyer toute l'architecture en marbre blanc, et pour blanchir la partie supérieure de la grande salle, et restaurer les tableaux du plafond, compris l'echaffaudage f. 26.350 (Nota si l'on ne voulait pas faire nettoyer les tableaux du plafond il en coutera 5,800 florins).*'

[88] Vlaardingerbroek 2004 (noot 72), pp. 222-238, vooral pp. 236-237.

[89] Schneider 1925 (noot 5), p. 217.

[90] Roever 1892 (noot 2), p. 305.

[91] De ongedateerde foto werd voor het eerst gepubliceerd in Van de Waal 1939 (noot 41). De RCE bezit een in 1925 gedateerde en door Antonietti vervaardigde foto waarop nauwelijks iets van het schilderij te zien is. Dit lijkt echter te komen door verwering van het glasnegatief.

[92] Respectievelijk KHA, nr. E9b, inv.nr. VIII 4 (30 juli 1938): '*Het restaureren en vernissen van 1 schilderstuk van Jordaens à f 100.-*' en (10 augustus 1938): '*Voor het restaureeren en vernissen van: ... 3 schilderingen in de galerij à f 100.- per stuk f 300.-*'

[93] Andere rekeningen geven een goede indruk van Mertens' prijsniveau. Zo rekende hij ook 100 gulden voor het alleen vernissen van vier kleinere stukken van Jacob de Wit: KHA, nr. E9b, inv.nr. VIII 4 (30 juli 1938). Ook blijkt uit rekeningen dat Mertens *verdoekingen* altijd apart specificeerde. Dat Mertens bij het doek van Flinck/Ovens oude vernissen heeft verwijderd is echter niet uit te sluiten.

[94] KHA, nr. E9b, inv.nr. VIII 3 (30 maart 1939).

[95] KHA, nr. E9b, inv.nr. VIII 3 (januari 1941): '*6 stuks, Schilderingen in de galerijen restaureeren, (per eenheid) f. 2000.-, (totaal) f. 12.000.-*'.

[96] KHA, nr. E9b, inv.nr. VIII 3 (19 mei 1941).

[97] Op 11 juni 1958 schrijft de *Commissie van advies inzake de restauratie van het Koninklijk Paleis Amsterdam* in een brief aan de Minister van Volkshuisvesting en Bouwnijverheid: '*De voortgang der restauratie is gedurende de jaren tijdens en na de oorlog ernstig geremd, niet alleen door het algemene gebrek aan fondsen, materiaal en arbeidspotentieel, maar ook omdat door een opeenvolging van bezoeken van buitenlandse Staatshoofden de mogelijkheid ontbrak het paleis voor langere tijd ter uitvoering van belangrijke restauratiewerkzaamheden ter beschikking te krijgen*.' Hierop volgt een algemene opsomming van de noodzakelijke werkzaamheden, waaronder '*het restaureren van de Burgerzaal en de gaanderijen*': KHA, nr. E9b, inv.nr. VIII 3.

[98] De foto is ongedateerd maar op de achterzijde staat de naam van de Amsterdamse fotograaf: Jac. ten Broek die in de jaren 1960 en 1970 voor het Paleis werkzaam was. Dat deze foto uit 1962 dateert, is af te leiden uit de notulen van de *Commissie van advies inzake de restauratie van het Koninklijk Paleis Amsterdam* van 3 oktober 1962 (KHA, nr. E9b, inv.nr. VIII 3). Eén van de agendapunten betreft de restauratie van de schilderijen in het paleis door de restauratoren Nico van Bohemen en Leo Marchand waarbij wordt aangegeven '*Alvorens de schilderijen en schilderstukken zijn c.q. worden verwijderd, worden foto's daarvan gemaakt* [...]'. De foto is afkomstig uit het archief van prof. ir Cornelis Wegener Sleeswijk. Hij was de restauratie architect bij de restauraties van het Paleis van de jaren 1930 tot en met de jaren 1960. De foto is gepubliceerd in B. Haak, *Rembrandt zijn leven, zijn werk, zijn tijd*, Amsterdam 1990, p. 305 (eerste ed. 1969).

[99] KHA, nr. E9b, inv.nr. VIII 41 (25 augustus 1963): '*Inv. nr. 189 - Doek 600 x 600 cm, Juriaan Ovens (Samenzwering der Bataven). Verdoekt, schoongemaakt en bijgewerkt F. 5400-.*' Zie ook Vlaardingerbroek 2004 (noot 72), p. 245, noot 1109. Dat Van Bohemen het stuk in eigen atelier behandelde blijkt uit het verslag van de *Commissie van advies inzake de restauratie van het Koninklijk Paleis Amsterdam* van 3 oktober 1962 (noot 98).

[100] Over Nico van Bohemens restauratiemethoden: E. van Duijn, *Goltzius, De Wild en Van Bohemen; drie namen, één schilderij. Onderzoek naar de restauratiegeschiedenis van Jupiter & Antiope (1612) van H. Goltzius, naar aanleiding van de restauratie van het schilderij*, afstudeerscriptie Stichting Restauratie Atelier Limburg 2003.

SUMMARY

Because of its extreme darkness, *The nocturnal conspiracy of Claudius Civilis* by Govert Flinck (1615-1660) and Jürgen Ovens (1623-1678) holds an isolated position within the decoration program with the Batavian revolt in the galleries of Amsterdam's former Town Hall. Of course the canvas depicts a nocturnal scene with light from only the fire and the moon, but in this painting the darkness dominates virtually everything. The rough, rather sketchy execution, whereby large parts of the canvas are left unpainted is also peculiar. Because of this appearance, some art historians have thought it an outrage that this '*painting with no value*' should have replaced Rembrandt's masterpiece with the same subject.

However, Flinck and Ovens – both pupils of Rembrandt – were painters of the first rank and there is nothing in the oeuvre of either master that is reminiscent of this rather unbalanced gallery painting. The question is therefore: to what does this piece owe its inaccessible appearance? This, of course, also relates to the manufacture-process and function of the canvas. Archival records and historical texts contain many relevant details on the paintings' genesis but have so far mainly given rise to confusion.

The technical investigation, carried out during the 2007-2009 conservation campaign of the Batavian series, now demonstrates that the painting's extreme appearance traces back to both its peculiar genesis that is wholly different from that of the other gallery paintings and to its unfortunate conservation history.

It was found that the piece was never intended to be a permanent decoration: the canvas is the one surviving remnant of a series of temporary festive decorations that Flinck had produced in the summer of 1659 in honour of the visit of Amalia van Solms and the Orange family to the Town Hall. Because of the painting's temporary nature, Flinck has modified his usual working procedures. Rather than taking sturdy, durable linen he chose a thin, fine canvas; and instead of applying to his canvas a reliable ground layer he painted on it directly. Flinck elected for fast-drying water-based paint (gum arabic) and worked with an extremely modest palette: he coloured his canvas with a thinned brown paint and on this base modelled his figures with only black contours and beige highlights.

The original idea was that Flinck's temporary works would be replaced by permanent decorations from his hand, consisting of twelve paintings. But because of his untimely death in 1660, the commission was divided between Jordaens, Lievens and Rembrandt. Rembrandt's painting, to replace Flinck's work with the nocturnal conspiracy, was almost immediately removed, probably in the summer of 1662. When the Bishop of Cologne visited Amsterdam shortly afterwards, this empty space needed to be filled in a hurry and Flinck's old decoration was retrieved from storage.

Jürgen Ovens was commissioned to '*work up [= finish] a sketch by Govert Flinck into a complete ordonnance*'. Once again we seem to be dealing with a temporary decoration, for the modest sum of 48 guilders was all that Ovens was paid. The painter only did what was absolutely essential – after applying an isolating glue layer, he just added a few lines and touches of colour in oil paint here and there, all just enough to clarify Flinck's image, which was by then probably somewhat battered.

The planned replacement of the Flinck/Ovens' canvas by a permanent painting never materialized; oppressed by a shortage of finance, the city governors decided in 1664 to postpone for five years all commissions or purchases of paintings for the Town Hall. This is why Flinck's canvas, dressed up a little by Ovens, has remained in the gallery to this day. Obviously, this painting, produced for a strictly temporary purpose, was never intended to have such a long 'life'.

An ungrounded canvas painted with water-based paint is highly fragile and discolours as the fabric ages. But quite apart from this discolouration the dark and empty impression that the painting conveys today, is mainly due to earlier treatments by those who had no understanding of its unique characteristics. As archival records show, in the eighteenth century the canvas was lined twice using glue; a treatment that involved the use of considerable amounts of water. In addition, over the centuries the painting has been varnished several times and in the 1960's it was given a wax-resin lining. It is because these treatments, each of which is totally unsuitable for a water-based canvas, that the painting has acquired its present patchy and dark orange-brown appearance.

Since nothing can be done to remedy the consequences of the lack of understanding of previous centuries - one cannot return to the painting's original appearance - the aim of the recent restoration was to achieve a balance between the aspects of the painting that stem from its unusual manufacture-process and the qualities that are the consequence of its conservation history.