

KONINKLIJK LIMBURGS GESCHIED- EN OUDHEIDKUNDIG GENOOTSCHAP (LGOG)

Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg

Het zeventiende-eeuwse kamerscherm van LGOG

Pleidooi voor een kunsthistorisch onderzoek

Ingrid M.H. Evers

In het Limburgs Museum te Venlo bevindt zich sinds circa 1993 een zesdelig kamerscherm, dat zich laat bekijken als een zeventiende-eeuwse leporello.¹ Het vertoont aan de voorzijde twaalf schilderijen op doek van landschappen en kastelen uit de omgeving van Maastricht. De achterzijde bestaat uit een vierdelig gezicht op de Maas en de oostelijke helling van de Sint Pieterberg, met afbeeldingen van kasteel Lichtenberg en het klooster Slavante. Oorspronkelijk was de afbeelding zesdelig. Links van deze voorstelling bevinden zich nog twee delen: een deel zonder enige beschrijving, en uiterst links een afbeelding van een boom aan de oever van een rivier, met heuvels op de achtergrond.

Toen dit kamerscherm in 1908 door Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap (LGOG) werd aangekocht, werd het toegeschreven aan de zeventiende-eeuwse tekenaar en kunstschilder Josua de Grave (1643-1712) en gedateerd op circa 1670. In 1946 werd dat bijgesteld. Vier van de twaalf voorstellingen op de voorkant en de schildering op de achterzijde werden toen door de toenmalige museumdirecteur Timmers toegeschreven aan een onbekende negentiende-eeuwse (amateur)kunstenaar. Noch voor het een, noch voor het ander, is ooit steekhoudend bewijs aangevoerd. Ik kom hierop terug in de paragraaf 'Een nieuwe aanwinst voor het museum'.

Afb. 1 Het kamerscherm opgesteld in de tentoonstelling 'De Zonnekoning en Oranje, slaags aan de Maas'. Foto: Kleon3 (2023), Wikimedia.



¹ Mijn belangstelling voor het kamerscherm werd in 2012 gewekt door een artikel van Breur Henket (Maastricht): 'Navagne/Van 't gruwelijk verraet in den jaere 1638 op Maestricht gepractiseert / d'Artagnan'. <https://www.breurhenket.com/Verraad.htm>; geraadpleegd op 23 september 2024. In 2017 heb ik een eerste schets geschreven ten behoeve van Jos Schatorjé. Het huidige artikel is een compilatie en uitbreiding.

Jos Schatorjé, toenmalig directeur van het Limburgs Museum, noemde het kamerscherm 'een van de meest tot de verbeelding sprekende objecten uit de collecties van het LGOG'.² Niet voor niets was het in de zomer en winter van 2023-2024 een van de pronkstukken van de tentoonstelling 'De Zonnekoning en Oranje, slaags aan de Maas' (afb. 1).³

Het kamerscherm kreeg in 1909 een permanent plaatsje in de zalen van het door het Genootschap opgerichte Provinciaal Oudheidkundig Museum, ook wel Limburgs Oudheidkundig Museum genoemd, toen gevestigd in het Dinghuis aan de Kleine Staat te Maastricht. In 1914 verhuisde het tezamen met het museum naar het voormalige protestants weeshuis aan de Lenculenstraat. Daar was het jarenlang te bezichtigen in de 'grote schilderijenzaal', eveneens tentoonstellingsruimte voor historische kasten en andere meubels.⁴

Na de Tweede Wereldoorlog verdween het scherm uit beeld. Prof.dr. J.J.M. Timmers (1907-1996), sinds 1940 bestuurslid van het Genootschap en in 1946 benoemd tot directeur en conservator van het museum, vond het dat jaar beschadigd op een verre rommelzolder, achter de 'Gruwelkamer' met Franse guil-lotine en nagebouwde 'spekkamer' (cachot).⁵ Het scherm verhuisde in 1952 mee naar het

Bonnefantenklooster aan de Ezelmarkt,⁶ maar heeft ook daar voor zover bekend nooit meer het licht van de dag gezien. Dat bleef zo tot dat in 1986 in de Entre Deux twee van de zes delen tijdelijk werden geëxposeerd tijdens de door de nieuwe museumdirecteur Alexander van Grevenstein georganiseerde tentoonstelling 'De Grootste Sortering'.⁷ Na de verhuizing van de Entre Deux naar het nieuwe Bonnefantenmuseum aan de Avenue Céramique (1995) strookte het kamerscherm definitief niet meer met de nieuwe museumvisie, die meer en meer verschoof naar een kunstmuseum. De geschiedenis van stad en provincie had daarin geen plaats meer. Het is verblijdend dat LGOG het meubel in bruikleen gaf aan het Limburgs Museum in Venlo, waar het jarenlang in de vaste opstelling als belangrijkste object werd tentoongesteld in het zogenaamde 'kastelenlandschap', over het leven van de adel.⁸

Afgezien van een recent teruggevonden typeschrift van de Maastrichtse kunsthistorica Isabelle Paulussen uit 1986, is het kamerscherm nooit beschreven. Dit artikel wil enerzijds de lotgevallen van het meubel verhalen, het beschrijven en het in een historische context plaatsen, anderzijds pleiten voor een kunsthistorisch-technisch onderzoek.

2 Jos Schatorjé, 'Het kamerscherm van LGOG', in: *De LGOG Nieuwsbrief* 2 (2017), editie 14, 14 maart, rubriek 'Uit onze collecties', onpagineerd.

3 'De Zonnekoning en Oranje, slaags aan de Maas' was in Venlo te zien van 10 juni 2023 t/m 7 januari 2024.

4 G.H.A. Venner, *Inventaris van het archief van het Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap 1863-1965*, (Publicaties Rijksarchief Limburg, 7), Maastricht 2003; inv.nr. 957: Inventarislijst van de opgestelde voorwerpen in het museum, aangelegd door W. Goossens, voortgezet door A.J.A. Panhuysen-Oomen, fotokopie, (1922), 1929. Het kamerscherm heeft in deze lijst het inventarisnummer 231. Op een briefje dat erbij lag stond: 'Scherm omstreken van Maastricht door Josua de Grave, einde XVIIe eeuw.'

5 Venner, *Inventaris LGOG*, bijlage 3: rapport Timmers 1946.

6 In 1967 werd het Limburgs Provinciaal Museum voor Kunst en Oudheden officieel omgedoopt tot Bonnefantenmuseum. Pierre J.H. Ubachs en Ingrid M.H. Evers, *Historische Encyclopedie Maastricht*, Zutphen/Maastricht 2005, 84: lemma Bonnefantenmuseum.

7 "'De Grootste Sortering'", interview met A. van Grevenstein', in: *De Maaspost*, 12 november 1986. De tentoonstelling liep van 7 november 1986 tot en met 5 januari 1987. Met dank aan oud-collega Ton Quik, die mij hierover tipte.

8 Schatorjé, *Het kamerscherm van LGOG*, onpagineerd. Het scherm was sinds ca. 1968 door de eigenaar LGOG in langdurig bruikleen afgestaan eerst aan het Bonnefantenmuseum in Maastricht (inv.nr. 1000203) en vervolgens sinds circa 1993 aan het Limburgs Museum in Venlo.

LITERATUUR

Ofschoon het kamerscherm in de twintigste eeuw niet onbekend was in Limburgse (kunst) historische kringen en het voor de Tweede Wereldoorlog zowel in het museum in het Dinghuis als later in de Lenculenstraat werd tentoongesteld, is er in de literatuur nauwelijks aandacht aan geschonken. De aankoop ervan in 1908 werd in 1909 vermeld in *De Maasgouw*, het eigen driemaandelijks tijdschrift van het Genootschap, en in het jaarboek *Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg*,⁹ maar een beschrijving bleef uit.

In 1941 heeft de latere kunsthistoricus, archeoloog en numismaat Jan Sprenger (1914-1989)¹⁰ en passant enige pagina's aan gewijd. Sprenger publiceerde een studie naar de burchtruïne Lichtenberg, die toen door verdere afbraak werd bedreigd.¹¹ Hij maakte daarbij gebruik van topografische tekeningen uit het bezit van LGOG en van het schilderij op het kamerscherm met een gezicht op kasteel Lichtenberg. Het is een van de twaalf afbeeldingen op de voorzijde, met de titel: 't Gat van Lichtenburgh'. Sprengers beschrijving bleef echter ondergeschikt aan het thema van zijn studie: het kasteel en de kasteelhoeve Lichtenberg. Zijn studie is voor dit artikel van belang, omdat hij als eerste de oorspronkelijke volgorde van de schermmedelen vastlegde.¹²

In de pers en literatuur is het verder gebleven bij summieri, deels onjuiste of onvolledige vermeldingen van het kamerscherm. Dat geldt zelfs

voor de in 1958 door Timmers gepubliceerde *Catalogus van schilderijen en beeldhouwwerken* in het Bonnefantenmuseum, waarin het scherm slechts vier vleugels werden toebedeeld.¹³

In 1969 publiceerde de kunsthistorica Peggy Breitbarth-van der Stok een uitgebreid onderzoek naar de zeventiende-eeuwse teknaars Josua de Grave, Valentijn Klotz en Barnardus (Bernard) Klotz, wier werk elkaar beïnvloedde en overlapte.¹⁴ Zij besteedde twee kolommen tekst aan het kamerscherm, maar we horen hier professor Timmers aan het woord. De schrijfter heeft namelijk noch de schilderijen, noch eventuele foto's ervan gezien, omdat het meubel, zoals haar werd bericht, in restauratie was.¹⁵ Verderop zullen we zien dat dit onjuist was, een tactische uitvlucht van Timmers.

De enige constante bij deze sporadische notities was de toeschrijving van alle twaalf, of slechts acht schilderijen aan de voorzijde van het scherm aan Josua de Grave, of van mogelijk vier van de twaalf en het volledige rivierlandschap aan de achterkant aan 'een (goede) negentiende-eeuwse amateurschilder'.

De Maastrichtse kunsthistorica Isabelle Paulussen (1937-2024) heeft als enige in 1986 het kamerscherm summier als meubel beschreven. In de toenmalige (onjuiste) samenstelling van het scherm schreef zij het vierdelige rivierlandschap in verso eveneens toe aan Josua de Grave. Wat betreft de vier schilderijen aan de voorzijde van de (toen) links en rechts buitenste vleugels van het scherm, leek zij in een

9 M. Rutten, 'Voorwerpen gedurende 1908 voor het Museum van het Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap te Maastricht aangeworven', in: *De Maasgouw* 31 (1909) 10. Dezelfde aantekening in *PSHAL* 45 (1909) 500.

10 J.A.J. Sprenger was in de jaren 1941-1942 als volontair, later als vaste kracht aangesteld bij het museum. Hij studeerde kunstgeschiedenis en archeologie te Leuven (Promotie 1968). Venner, *Inventaris LGOG*, inv.nr. 436.

11 J. Sprenger, 'De Ruïne Lichtenberg', in: *De Maasgouw* (1941) 17-22, 36-42; meer speciaal: 36-37 (het kamerscherm in het algemeen), 38-40 (afbeelding kasteel Lichtenberg).

12 In 1969 zou Timmers' opvolger István Szénácssy door eigen onderzoek tot dezelfde conclusie komen.

13 *Catalogus van schilderijen en beeldhouwwerken. Limburgs Museum voor Kunst en Oudheden/Bisschoppelijk Museum Bisdom Roermond*, Maastricht 1958, 33.

14 M.H. (Peggy) Breitbarth-van der Stok, 'Josua de Grave, Valentijn Klotz en Barnardus Klotz', in: *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Band* 68 (1969) 108-109.

15 Breitbarth-van der Stok (1969) 108, n. 65.

kort artikel in het tijdschrift *Bonnefans* als auteur Henri Goovaerts aan te wijzen.¹⁶ Deze suggestie is echter ontstaan door een ingrijpen in haar tekst door de redactie. In het originele artikel, recent aangetroffen bij de Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag,¹⁷ had zij het over de restauratie Hermesdorf. Zij wees erop dat uit een rapport van het Centraal Laboratorium te Amsterdam was gebleken, dat de restauratie van Goovaerts niet ingrijpend kon zijn geweest.¹⁸ Zoals we zullen zien, was dat conform de wensen van het toenmalige bestuur van LGOG.

De meest recente aandacht voor het scherm kwam in 2017 van Jos Schatorjé, die wat voorzichtiger was over een toeschrijving van de schilderingen aan de *kunstschilder* Josua de Grave:

‘Op de voorzijde zijn twaalf schilderijen te zien die teruggaan op voorstellingen die we ook kennen van de tekenaar Josua de Grave (1643-1712). De achterzijde wordt gedomineerd door een groot gezicht in vier delen op St. Pieter en kasteel Lichtenberg. Ook die beeltenis werd door De Grave in tekening vastgelegd. Onbekend is wie de vervaardiger van dit zesslags kamerscherm was, net als hoe en door wie het werd gebruikt. In ieder geval ontstond het in verschillende fases. Het oud-

ste deel dateert van omstreeks 1690, maar tussen 1750 en 1850 is het scherm uitgebreid.’¹⁹

Het jaartal 1690 is een aannemelijk vermoeden; de uitbreiding tussen 1750 en 1850 blijft vooralsnog een vraag.

EEN NIEUWE AANKOOP VOOR HET MUSEUM

Het te Maastricht gevestigde Provinciaal Oudheidkundig Museum van LGOG was lange tijd meer oudheidkamer dan museum.²⁰ Het had een beperkt budget en was ook begin twintigste eeuw nog vooral afhankelijk van schenkingen, of door de leden tot aankoop aangeboden voorwerpen. Tot aan de aanstelling in 1946 van de kunsthistoricus Timmers was de conservator van het museum een onbetaald goedwillend lid van de vereniging. Opeenvolgende beheerders waren zeer goed op de hoogte van de regionale archeologie en de numismatiek, een erfenis van de opkomst van die wetenschappen in de negentiende eeuw. Een verzamelbeleid op het gebied van de toegepaste en beeldende kunsten was er echter niet. Ook de registratie van het museumbezit bleef lange tijd achterwege.²¹

In de herfst van 1908 keurde het bestuur van Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap als aanwinst voor het museum de

16 Isabelle Paulussen, ‘Topografie op een kamerscherm’, in: *Bonnefans*, *Bulletin van de Vereniging van Vrienden van het Bonnefantenmuseum* 2 (1986) nr. 5 (december), 44-45.

17 Isabelle Paulussen, *Het kamerscherm in het Bonnefantenmuseum*. Typeschrift, 4 pp. beschrijving en een ongenummerde pagina 5 met als kopje: ‘Kolom’. Uit een notitie van haar hand op een fotokopie van het artikel in *Bonnefans* blijkt, dat het originele artikel voor publicatie werd ingekort door de redactie (T. Quik). <https://rkd.nl/imageslite/4534395> en <https://rkd.nl/imageslite/453496>; geraadpleegd 20 oktober 2024.

18 Een rapport van het Centraal Laboratorium is noch bij het Bonnefantenmuseum, noch in het archief van de dienst teruggevonden. Correspondentie per e-mail van Julian van den Berg, beheerder (Amsterdam, Ateliergebouw, Hobbe-mastraat) met dr. Dirk Jansen, 23 oktober 2024. Als het al heeft bestaan, is het waarschijnlijk opge maakt tijdens de restauratie in 1986 door Hermesdorf, die veel aandacht schonk aan technische analyses. Servé Minis, ‘De restaurateur achter het kamerscherm’, *passim*.

19 Schatorjé, *Het kamerscherm van LGOG*, ongepagineerd.

20 In de loop der jaren is het museum achtereenvolgens gehuisvest geweest in de Mariastraat (1863-1869), het Dinghuis in de Kleine Staat (1869-1914), het protestants weeshuis aan de Lenculenstraat (de huidige Toneelacademie; 1914-1952), het Bonnefantenklooster op de Ezelmarkt (1952-1978) en het Entre Deux-complex in de Helmstraat (1978-1994). In 1995 verhuisde het naar de nieuwbouw aan de Avenue Céramique. Ton Quik, *Bonnefantenmuseum. De geschiedenis*. Maastricht, 2007, 10-32.

21 Over de verwerving van voorwerpen zie Venner, *Inventaris LGOG* Inleiding: ‘Het beheer van het museum’.

aanschaf goed van 'een oud, beschilderd salonscherm'. Het werd te koop aangeboden door de bemiddelde George J. du Cellié Muller,²² firmant van de in 1898 te Maastricht opgerichte wijnfirma C.T. Laatsman en Co. Over de eerdere herkomst van het meubel is slechts bekend, dat het in nogal gehavende staat was gevonden op een zolder in Gorkum. Waarschijnlijk kwam het uit de familie. Du Cellié Mullers vader Lucas was in 1847 in die stad getrouwd en had er tot oktober 1857 gewoond. George du Cellié Muller had er begin twintigste eeuw nog veel aange trouwde familie wonen. Het is goed mogelijk dat het kamerscherm in 1908 werd aangetroffen in de woning van Marius Franciskus Boonzajer,²³ oud-notaris en oud-lid van Provinciale Staten van Zuid-Holland, een aangetrouwde oudoom van George du Cellié Muller, die op 17 juni 1908 op 85-jarige leeftijd was overleden.²⁴ Mogelijk is het nooit op de markt geweest, maar

steeds onderhands verkocht of doorgegeven. Mocht dat wel het geval zijn geweest, dan zou het te vinden moeten zijn in de uitgebreide collectie van veilingcatalogi van Frits Lugt. Deze auteur heeft daar geen toegang toe gehad.²⁵

De verwerving van het kamerscherm moet tamelijk eenvoudig tot stand zijn gekomen. De bestuursnotulen vermelden geen discussie over een eventuele aankoop. Genoteerd is slechts, dat op 13 oktober 1908 was besloten tot aankoop 'van een groot scherm waarin twaalf gezichten uit den omtrek van Maastricht, voor de som van f 100.' Op 17 oktober kreeg het bestuurslid Victor Schols²⁶ de opdracht het meubel te laten fotograferen 'om de heer Goovaert (sic), kunstschilder alhier',²⁷ prijsopgave te vragen voor de vermoedelijk nodige restauraties. In de tussentijd moest het meubel worden opgeborgen om verdere beschadigingen te voorkomen.²⁸ Jules Schaepkens van Riepmst sr.,²⁹ penningmees-

- 22 Mr.dr. George Jacobus du Cellié Muller (1868-1939) studeerde rechten te Utrecht (promotie 1894). Hij vestigde zich op 4 januari 1898 te Maastricht, en bewoonde vanaf 15 april Villa Flora, Sint Lambertuslaan 10 (later vernummerd naar 16). Wijnhandelaar; lid College Regenten Huis van Bewaring (KB 1907), lid Voogdijraad (1914), administrateur Roode Kruis-hospitalen in Maastricht en omgeving (1914); kandidaat Tweede Kamer voor Economische Bond (1918); van 1923 tot 1927 lid gemeenteraad. Bron: H.P. van den Aardweg en J.P.J.C. Hüllstrung (red.), *Persoonlijkheden in het Koninkrijk der Nederlanden in woord en beeld*, (1938) 299: <http://resources.huygens.knaw.nl/retroboeken/persoonlijkheden/#-source=1&page=296&view=imagePane>.
- 23 In de rouwadvertentie wordt door de executeuren testamentair de naam 'Boonzajer' gebruikt. *Het Nieuws van de dag, kleine courant*, 19 juni 1908. Op de website www.wiewaswie.nl wordt de naam gespeld als 'Boonzajer'.
- 24 Lucas Johannes du Cellié Muller (1822-1903) huwde in eerste echt te Gorkum in 1847 Johanna Cornelia Hondius (1826-1857). De bruid was minderjarig; haar ouders Antonie Cornelis Hondius en Adriana Wilhelmina Moerkerk waren overleden. Voogd en toezienend voogd waren respectievelijk haar stiefbroer Johan Christiaan Boonzajer en oom Christofel Hondius. Johan Christiaan stamde uit het eerste huwelijk van haar moeder met Cornelius Boonzajer. Na het vroege overlijden van zijn echtgenote hertrouwde Lucas du Cellié Muller negen jaar later in 1866 te Amsterdam met Jacoba Cornelia Mathes. George Jacobus, de verkoper van het kamerscherm, was een zoon uit dit tweede huwelijk.
- 25 De collectie van Frits Lugt is toegankelijk voor een beperkt publiek. Zij is deels opgenomen in Art Sales Catalogues Online: <https://primarysources.brillonline.com/browse/art-sales-catalogues-online>, waar het niet genoemd wordt; geraadpleegd op 3 september 2024.
- 26 De Maastrichtse industrieel Victor Leon Marie Schols (1875-1938) was eigenaar van de 'Photo-Chemigrafische Kunst-inrichting' aan de Abtstraat, een fabriek voor het leveren van onder meer clichés aan de drukindustrie. Met dank aan Wil Lem.
- 27 Bedoeld werd de kunstschilder Henri Florimond Goovaerts (1865 – 1912). Niet bekend was tot nu toe, dat deze zich naast schilderen ook had toegelegd op restauratie. Voor zijn biografie en nagelaten werk zie onder meer de website 'Henri Goovaerts: Catalogue': <https://www.henrigoovaerts.nl/nl/article/biography>; geraadpleegd 3 augustus 2024.
- 28 Venner, *Inventaris LGOG*, inv.nr. 28, p. 51: Bestuursnotulen, 13 oktober 1908 (besluit tot aankoop); p. 52, idem: 17 oktober 1908 (foto's voor prijsopgave). Deze foto's zijn, als ze inderdaad werden gemaakt, niet bewaard gebleven.
- 29 Servais Henri Jules Schaepkens van Riepmst (1844-1925), expeditie, politicus, amateurhistoricus, gemeenteraadslid (1892-1919), wethouder (1900-1919), luitenant-kolonel dd. schutterij; voorzitter LGOG (1921-1925). Ter onderscheiding van zijn zoon Jules Marie Ignace vaak 'Schaepkens van Riepmst sr.' genoemd. P.J.H. Ubachs en I.M.H. Evers, *Historische Encyclopedie Maastricht*, Zutphen/Maastricht 2005, 460: lemma Schaepkens van Riepmst sr.

ter van het bestuur, kreeg opdracht de eigenaar honderdtwintig gulden te betalen, een vijfde meer dan het oorspronkelijke bedrag. Op 19 december 1908 werd het geld Du Cellié Muller ter hand gesteld.³⁰

Goovaerts' offerte is niet bewaard gebleven, maar hij kreeg inderdaad de opdracht het scherm te restaureren. Wel stelde men als voorwaarde, dat deze restauratie beperkt zou blijven tot wat het bestuur onderling was overeengekomen: reparatie, geen vernieuwing.³¹ Op 14 mei 1909 ontving hij uit handen van Schaepkens van Riempst sr. honderdvijftig gulden 'voor restauratie van een geschilderd scherm', op 7 juni gevolgd door nog eens honderd gulden (en vijftig gulden extra) voor het 'restaureren en bijschilderen' van het kamerscherm.³² Het totale bedrag ad driehonderd gulden werd begin 1910 verantwoord op de jaarafrekening die het Genootschap vanwege de jaarlijkse subsidiëring verschuldigd was aan Gedeputeerde Staten van Limburg.³³

LGOG profiteerde van het feit dat Schaepkens van Riempst sr. naast penningmeester van het Genootschap ook raadslid en wethouder was. Korte tijd nadat hij Goovaerts had uitbetaald, constateerde hij in de gemeenteraad, dat er een positief saldo van f 115,57 resteerde op de gemeentelijke begroting van 1908. Hij stel-

de voor dit geld te schenken aan het Provinciaal Geschied- en Oudheidkundig Genootschap, zoals LGOG toen nog heette, 'ter gedeeltelijke bestrijding der restauratiekosten van een oud, zesvlakig salonscherm uit de XVII^e eeuw, dat deerlijk gehavend op een zolder te Gorkum ontdekt was.' Hij beschreef het scherm, noemde de restaurator ('de heer Henri Goovaerts van Sint Pieter')³⁴ en benadrukte dat het ging om een voorwerp dat geroemd werd vanwege de geschiedkundige en artistieke waarde. Schaepkens van Riempst sr. was een autoriteit in Maastricht. De Raad stemde zonder morren in met dit eenmalig extra subsidie.³⁵

EEN SUMMIERE BESCHRIJVING

De toenmalige conservator van het Provinciaal Oudheidkundig Museum van LGOG, de eerwaarde heer Martin Rutten,³⁶ vermeldde de aanwinst in *De Maasgouw* als volgt: 'Een groote scherm, geschilderd zonder twijfel door een beroepsschilder, bestaande uit zes vleugels, ieder van twee vakken, met kasteelen en gezichten uit de omstreken van Maastricht, waarschijnlijk uit het laatst der XVII^e eeuw.'³⁷ Van de aankoopsom, de herkomst en de naam van de verkoper repte Rutten niet. De naam van de laatste, George du Cellié Muller, zou de buitenwereld eerst vijftig jaar later vernemen.³⁸

30 Venner, *Inventaris LGOG*, inv.nr. 1529: bijlagen rekeningen 23 maart 1908-22 april 1909, nr. Q 26.

31 Venner, *Inventaris LGOG*, inv.nr. 28, p. 54: Bestuursnotulen, 26 januari 1909. Dit strookt met de bevindingen van het eerder genoemde rapport van het Centraal Laboratorium te Amsterdam (zie paragraaf De restauratie Hermesdorf).

32 Venner, *Inventaris LGOG*, inv.nr. 1530: bijlagen rekeningen 22 april 1909 – 31 maart 1910, nrs. Q 1 en Q 2.

33 Venner, *Inventaris LGOG*, inv.nr. 96: P. Doppler (secre.) aan Gedeputeerde Staten, januari 1910 (zonder datum): 'Aan restauratie voor een zesvlakig kamerscherm: f 300.'

34 Sint Pieter was een zelfstandige gemeente, die in 1920 werd geannexeerd door Maastricht.

35 *Verslag van den Toestand der Gemeente Maastricht over het jaar 1909*, bijlage CC, p.3. De tekst van het gemeenteverslag spreekt bij vergissing over het besluit van 29 juni 1908 in plaats van 29 juni 1909. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

36 Martin Rutten (Sittard 1858-Venray 1920). Onder meer kapelaan aan de Sint-Servaas te Maastricht (1887-1902), tevens gevangenis-aalmoezenier. Rector weeshuis Maastricht (1903-1916). Conservator Provinciaal Oudheidkundig Museum te Maastricht (1905-1920). Kortstondig lid Bisschoppelijke Bouwcommissie. Kunstzinnig oprichter (1889) van de Patronaatstekenschool naar Luiks voorbeeld, waar arbeiderskinderen les kregen. Ubachs/Evers (2005) 456, Ierrmia: Rutten, Martin.

37 Rutten, 'Voorwerpen (...) aangeworven gedurende 1908 (...)', in: *De Maasgouw* 31 (1909) 10. Dezelfde aantekening in *PSHAL* 45 (1909) 500.

38 *Catalogus* (1958), p. 33.

In Ruttens beschrijving vallen vier dingen op, namelijk:

- de expliciete vermelding van zes vleugeldelen met aan de voorzijde in totaal twaalf vakken;
- een tentatieve datering van de schilderijen op de jaren 1675-1700;
- het ontbreken van een toeschrijving;
- het niet vermelden van het rivierlandschap op de achterzijde van het scherm.

Het zijn deze vier gegevens die sinds jaar en dag tot onduidelijkheid hebben geleid, zowel wat betreft de presentatie van het meubelstuk, als het auteurschap.

EEN VIERSLAGS OF ZESSLAGS KAMERSCHERM?

Het zesdelige scherm werd in 1909 tentoongesteld ter gelegenheid van de Heiligdomsvaart.³⁹ Volgens de *Nieuwe Venlose Courant* vertoonde het 'achttien gezichten uit de stad van Sint Servaas'.⁴⁰ Aangezien noch de twaalf schilderijen op de voorzijde van het scherm, noch het rivierlandschap op de achterzijde toen in de gemeente Maastricht gesitueerd konden worden, lijkt het er op dat de journalist het kamerscherm niet zelf heeft gezien en slechts opschreef wat hij van een correspondent vernam. De vermelding van achttien stadsgezichten doet vermoeden dat de zes delen aan de achterzijde niet als één afbeelding werden geteld, maar als zes. Het resultaat is dan achttien afbeeldingen. Onvermeld bleef dat een van die zes de bedoekte blanco slag was van vleugel vijf, die toch acuut moet zijn opgevallen.

Sprenger beschreef in 1941, ruim dertig jaar na de aankoop, de zes vleugels of slagen



Afb 2 Het kamerscherm opgesteld in het museum aan de Lenculenstraat, 1914. Collectie Historisch Centrum Limburg, RAL P-0275-001.

in correcte volgorde. Het landelijk verschijnende *Algemeen Handelsblad* echter sprak dat jaar in verband met de komende Lichtenbergtentoonstelling abusievelijk van een achtdelig scherm. Mogelijk bedoelde men acht afbeeldingen, hetgeen dan weer op vier in plaats van zes slagen zou kunnen wijzen.⁴¹ Het kamerscherm zou dat jaar overigens vanwege de fragiele staat van het linnen niet worden uitgeleend voor de tentoonstelling.⁴²

In 1953 noteerde de Rijksdienst voor de Monumentenzorg in de *Monumenten voor Geschiedenis en Kunst*: 'Een vierslags kamerscherm, samengesteld uit acht afzonderlijke schilderstukken op doek, landschappen en kastelen uit de omgeving van Maastricht, door Josua de Grave

39 Venner, *Inventaris LGOG*, inv.nr. 994: stukken betreffende de organisatie van een tentoonstelling van oude en nieuwe Maastrichtse kunst en kunstnijverheid (...), 1909.

40 'Kunstnieuws. Kunsttentoonstelling', in: *Nieuwe Venlosche courant*, 24 juli 1909; geraadpleegd op Delpher op 3 september 2024, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMGAVL01:000005133:mpeg21:p006>.

41 'Kunst – Lichtenbergtentoonstelling', in: *Algemeen Handelsblad*, 21 februari 1941; geraadpleegd op Delpher op 30 september 2024, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=KBNRC01:000057509:mpeg21:p003>.

42 'Lichtenberg in oude en nieuwe kunst. Tentoonstelling betreffende ruïne op den St. Pietersberg', in: *Algemeen Handelsblad*, 3 maart 1941; geraadpleegd op Delpher op 30 september 2024, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=KBNRC01:000059036:mpeg21:p005>.

(XVIIb). Op achterzijde XIXe eeuwsch landschap'.⁴³ Vreemd is daarbij de datering in het tweede kwart van de zeventiende eeuw. Josua de Grave, die toch al langer als de potentiële schilder werd genoemd, werd eerst in 1643 geboren. Een datering in het laatste kwart van de zeventiende eeuw (XVIIId) zou correcter zijn geweest.

Ook de catalogus van het Bonnefantenmuseum (1958) en Peggy Breitbarth-van der Stok (1969) vermeldde een vierslagsschermbord. De laatste noteerde wel, dat het scherm eigenlijk uit zes delen bestond, maar dat twee ervan waren verwijderd, omdat de vier voorstellingen op de voorkant van deze twee delen, evenals de gehele voorstelling op de achterzijde, negentiende-eeuwse toevoegingen zouden zijn. Het ging daarbij om de schilderijen van Gronsveld/Smeermaes en Hogt (deel vijf), en 't Dorp Heer/La Motterie (deel zes). Zoals eerder vermeld, staat vast dat de kunsthistorica het meubel niet zelf heeft gezien, omdat het ten tijde van haar onderzoek in restauratie zou zijn.⁴⁴

De verwarring rond het aantal delen van het kamerscherm gaat zonder enige twijfel terug op de visie van prof. Timmers, die de in zijn ogen negentiende-eeuwse vleugels vijf en zes niet van belang achtte. Een onderbouwing van zijn denkbeelden heb ik niet gevonden. Hij reduceerde het scherm simpelweg officieel tot vier slagen, namelijk die delen die hij meende te kunnen toeschrijven aan Josua de Grave.

In 1969 berichtte István L. Szénássy,⁴⁵ de nieuwe directeur van het Bonnefantenmuseum, aan het bestuur van de Stichting Limburgs Museum

voor Kunst en Oudheden dat hij tot zijn verrassing had moeten constateren, dat de beschrijving van inv.nr. 203 (het kamerscherm) in de catalogus van 1958 onjuist was. 'Het blijkt (...) in werkelijkheid een zesslags kamerscherm te zijn, dat zich niet meer in de oorspronkelijke toestand bevindt.'⁴⁶ In de nieuwe catalogus die Szénássy in 1984 zou publiceren, zou dan ook expliciet gesproken worden van een zesslags scherm,⁴⁷ en zo zou het meubel na 2000 ook twee decennia op zaal te zien zijn in Venlo. Maar voordat het weer tentoongesteld kon worden, moest het worden gerestaureerd. En dat zou, mede vanwege het eigenmachtig ingrijpen van Timmers een lange en moeizame weg worden.

EEN RESTAURATIEDRAMA ONDER TIMMERS

Bij het aanvaarden van zijn ambt als conservator en directeur van het museum van LGOG stelde Timmers in 1946 een uitgebreid rapport op over hoe hij het museum van het Genootschap had aangetroffen en wat er dringend veranderd moest worden. Het verslag was, om met Venner te spreken, 'misschien te fel geschreven, maar (gaf) in ieder geval (een) kleurrijk beeld van de toestand die Timmers bij zijn komst aantrof'.⁴⁸ Al voor de oorlog had het museum, zo goed en zo kwaad als het ging, een broodnodige expositieruimte ingericht op een zolder achter de 'Gruwelkamer'. Zij diende nu min of meer als rommelhok. 'Hier vonden wij o.a. het prachtige kamerscherm beschilderd met gezichten uit de omgeving van Maastricht door Jozuah de

43 *Monumenten voor Geschiedenis en Kunst in de Provincie Limburg*, geïllustreerde beschrijving; bewerkt en uitgegeven van wege de Rijkscommissie voor de Monumentenbeschrijving, *Eerste stuk: De Monumenten in de gemeente Maastricht*, afl. 5, 's-Gravenhage 1926-1953. Ongewijzigde herdruk Arnhem 1974, 699.

44 Breitbarth-van der Stok, *Josua de Grave*, p. 108, noot 65.

45 István Szénássy (Boedapest 1937-Maastricht 2011) studeerde bouwkunde in Delft en kunstgeschiedenis in Amsterdam. Hij was directeur van het Bonnefanten van midden 1968 tot midden 1985, als opvolger van Joseph Timmers en zou op zijn beurt worden opgevolgd door Alexander van Grevenstein.

46 Szénássy aan het Bestuur van de Stichting Limburgs Museum voor Kunst en Oudheden dd. 22 oktober 1969, nr. 810. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

47 I.L. Szénássy (red.), *Oudheden in het Bonnefantenmuseum*, Maastricht 1984, 15, afb. 5. Zie ook pp. 69, 72-73.

48 Venner, *Inventaris LGOG*, Inleiding bij de bijlagen, p. 83.

Grave.⁴⁹ Probleem was, dat het meubel behoorlijk beschadigd was. Timmers schreef dat die beschadigingen veroorzaakt waren door rondvliegende scherven van een granaatinslag tijdens de oorlog.⁵⁰ Hij nam het scherm dan ook mee in zijn plannen voor de restauratie van meerdere kunstwerken.

In maart 1946 benaderde Timmers Antoni Adama, restaurator van schilderijen in Den Haag, voor de behandeling van elf schilderijen op doek of paneel uit de zeventiende en achttiende eeuw. Na een bezoek in Maastricht stelde Adama een offerte op, waarin als elfde nummer figureerde:

‘Een kamerscherm (n^o. 231), achtdelig uit 17^e eeuw door Jozua de Grave met landschappen uit de omgeving van Maastricht. Elk paneel is 98 x 74 cm (oorspronkelijk 12 deelig). Er zijn ± 10 gaten in gestoten. Dient *ter plaatse* te worden behandeld. Het moet worden schoongemaakt, gaten achterop geplakt, gestopt, bijgewerkt en gevernist. Zoo mogelijk zou dit werk door mijn ervaren assistent bij u kunnen gebeuren. Onkosten per paneel f 50. Totaal f400.’⁵¹

Elk van de schilderijen aan de voorzijde van het kamerscherm telde Adama als een ‘paneel’.⁵² Het scherm was volgens hem ‘achtdelig’, dat wil zeggen: het bevatte acht schilderijen. Hij wist

dat het er oorspronkelijk twaalf waren geweest, maar bij zijn vraag om offerte had Timmers al nu (1946) twee vleugels afgestoten.

De totale offerte van Adama voor de elf objecten bedroeg f 2.440, een aanzienlijk bedrag in die tijd. Reden waarom hij vier van de elf aanmerkte als het meest waardevol en noodzakelijk. Het kamerscherm was daar niet bij. Adama zou de prijsopgave met nog zeven andere werken uitbreiden, maar na een gesprek met Jules Schaepkens van Rimpst jr.,⁵³ toenmalig voorzitter van LGOG, was hij weinig zeker van welke toezegging dan ook. Geld was in de naoorlogse periode schaars voor culturele zaken. In februari 1951 informeerde hij nog eens naar zijn prijsopgave van 26 maart 1946 (hij schreef abusievelijk 1947): ‘We zijn nu al weer vier [vijf] jaren verder en ik neem aan dat het werk nog altijd moet gebeuren.’⁵⁴

Dat laatste was juist, maar het is de vraag of Adama ooit een opdracht heeft gekregen. Na de verhuizing van het museum naar de Ezelmarkt (1953) zou Timmers in het Bonnefantenklooster een eigen restauratieatelier vestigen, dat niet bij het museum hoorde, maar er wel deels voor werkte. Het is mogelijk dat hij de offertes van Adama als hefboom heeft gebruikt om het werk zelf tegen hetzelfde, of een lager bedrag te doen uitvoeren.⁵⁵ De locatie van dit restauratieatelier zou overigens leiden tot een jarenlang slepende affaire, waarin het bestuur van LGOG, de mu-

49 Venner, *Inventaris LGOG*, inv.nr. 963. Het volledige rapport is door Venner aan de inventaris toegevoegd als Bijlage 3: ‘Rapport aan het Bestuur van Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap inzake den toestand van het museum (1946)’. Het citaat van Timmers op p. 308.

50 Schrijven van Timmers aan de heer secretaris van LGOG, 6 juni 1966. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum. Een datum voor deze gebeurtenis heb ik niet kunnen vinden.

51 Schrijven van Adama aan Timmers, 27 maart 1946. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

52 Adama bedoelde niet dat de voorstellingen op hout, dus op een paneel waren geschilderd. Zijn vermelding van gaten in de schilderijen verwijst duidelijk naar doek. Hij betitelde de delen van het scherm als ‘paneel’.

53 Jules Marie Ignace Schaepkens van Rimpst (1875-1946), ter onderscheiding van zijn gelijknamige vader vaak junior genoemd. Expeditiekoopman, politicus, amateurhistoricus, voorzitter LGOG (1934-1946). Ubachs/Evers, *Historische Encyclopedie Maastricht*, 460, lemma: Schaepkens van Rimpst jr.

54 Schrijven van Adama aan het Bonnefantenmuseum, waarschijnlijk aan Timmers, 3 februari 1951. Een antwoord wordt volgens een stempel afgedaan op 8 februari, maar de inhoud daarvan is niet bekend. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

55 Nader onderzoek in de notulen, jaarrekeningen en bijlagen zou dit kunnen aantonen.

seumcommissie, de gemeente Maastricht en zelfs het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen verwickeld raakten.⁵⁶ Feit is echter, dat het kamerscherm onaangeroerd in depot bleef.

Nieuwe ontwikkelingen deden zich voor in 1966. Op 6 juni reageerde Timmers op een schrijven van de secretaris van LGOG dd. 27 mei. Deze brief is niet teruggevonden, maar het antwoord van Timmers zet ons weer op het spoor van het kamerscherm van Josua de Grave. De directeur van het museum had een nieuwe visie ontwikkeld:

‘In de late negentiende eeuw heeft men van een aantal landschappen in het nabije Maasland, door deze schilder vervaardigd, een kamerscherm samengesteld. Al tijdens het voor-orig Bestuur werd ik gemachtigd maatregelen te nemen tot herstel en een betere oplossing, nl. afzonderlijke encadrering van de schilderijen, te komen. Omdat allerlei andere dingen voorrang hadden en er hier geen kans was op verder verval, is dat toen uitgesteld. Nu wil het geval dat een Leidse kunsthistorica zich met Josua de Grave als dissertatie-onderwerp occupeert.⁵⁷ Zij heeft foto’s gevraagd van de diverse werken, die wij van deze schilder bezitten, en ook van deze landschappen. Waar het wel wat vreemd zou zijn, dat de in ons bezit zijnde schilderijen met scheuren en winkelhaken zouden worden gereproduceerd, heb ik het moment juist geacht, ze nu te doen herstellen. Voor dit doel is linnen ter bedoeking aangeschaft, benevens de benodigde spieramen.⁵⁸



Afb. 3 Voorzijde kamerscherm deel 5: Speewarts Huijsje / Borgharen. Foto: G. Dukker (1970). Collectie RCE, 131753.

56 Zie onder meer het uitgebreide schrijven van Timmers aan het dagelijks bestuur, waarin hij zich beklagde over 'een fluistercampagne', en het bestaan van het atelier met voorbeelden rechtvaardigde. Venner, *Inventaris LGOG*, inv.nr. 465: Stukken betreffende het ten aanzien van het publiek duidelijk scheiden van (...) het restauratieatelier (...) en het museum (...), 1956-1959, 1964; schrijven van Timmers dd. 22 juni 1957.

57 Naar alle waarschijnlijkheid betrof het Peggy Breitbarth-van der Stok.

58 Schrijven van Timmers aan secretaris LGOG, dd. 6 juni 1966. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

Wat opvalt in deze beschrijving is, dat Timmers nu stelde, dat de verschillende schilderijen aan de voorzijde autonome doeken waren, die in de negentiende eeuw twee aan twee op een frame waren bevestigd. Het schrijven van Timmers kwam erop neer, dat het kamerscherm zou worden ontmanteld. De door hem aan Josua de Grave toe te schrijven doeken zouden van het frame worden losgesneden en overdwars doorgesneden. De resulterende kleinere doeken zouden dan als afzonderlijke schilderijen worden tentoongesteld. Dat daarbij het op de achterzijde op hetzelfde linnen geschilderde landschap verloren zou gaan, vermeldde hij niet. Hij vond dat ongetwijfeld onbelangrijk, want dat dateert van zijn inziens uit de negentiende eeuw.

In de voorafgaande onderlinge correspondentie was enige irritatie ontstaan over restauraties. Het duidelijkst blijkt dat uit de keuze voor de uitvoering van het werk. 'Het komt mij voor', schreef Timmers, 'dat de Directeur van het Museum de aangewezen persoon is om de restaurateur aan te zoeken, aan wie hij dit werk wil toevertrouwen.' Hij had een voorkeur voor ene Van Gisteren,⁵⁹ die hij op basis van zijn scholing, ervaring en aanbevelingsbrieven bij uitstek geschikt achtte. Maar hij was, indien gewenst, best bereid om aan de hand van voorbeelden de secretaris duidelijk te maken, waarom hij niet gepoorterd was voor de restaurators die door het bestuur naar voren waren geschoven.⁶⁰

Het antwoord van de secretaris op dit schrijven blijft ons onbekend, maar volgens de notulen achtte het dagelijks bestuur van LGOG de visie van Timmers onjuist en zijn handelwijze eveneens. Men wenste te blijven bij het recente bestuursbesluit dat hem was medegedeeld bij schrijven van de secretaris dd. 27 mei: 'restau-

raties behoeven voorafgaande goedkeuring van het bestuur.'⁶¹ Het kwaad was echter al geschied: drie van de zes doeken waren inmiddels losgesneden van het frame en in het midden horizontaal doorgesneden, waardoor zes losse doeken waren verkregen. Een vierde deel van het scherm sloot op de rugzijde rechtstreeks aan op het rivierlandschap, maar bleef onaangeroerd, mogelijk omdat voor Timmers bij nader inzien niet alleen de achterzijde, maar ook de voorzijde negentiende-eeuws was. Timmers' plan om van de zes losse doeken autonome schilderijen te maken ging niet door, maar het kamerscherm was nu bijna onherstelbaar beschadigd. Wie in het 'voor-vorige bestuur' hiervoor, de consequenties mogelijk niet geheel overziend, toestemming had gegeven, heb ik niet kunnen nagaan.

NIEUWE ONTWIKKELINGEN ONDER SZÉNÁSSY

Per 1 juli 1968 trad István Szénássy aan als opvolger van Timmers. Dit betekende, zoals we hierboven zagen, in 1969 een herwaardering van het kamerscherm. Szénássy achtte het meubel topografisch een belangrijk werk, dat in de toekomstige opstelling in het Bonnefantenmuseum aan de Helmstraat (men was nog niet verhuisd) een interessant onderdeel zou kunnen vormen van de historische afdeling. De slechte toestand, beschadigingen en overschilderingen, en het ontbreken van een deel van het landschap op de keerzijde van slag vijf, maakten het tot een moeilijk geval. Niettemin was restauratie urgent en noodzakelijk. Na toestemming van de Stichting Limburgs Museum voor Kunst en Oudheden en eventuele aanvragen voor extra subsidies, hoopte hij de technische kant te kunnen regelen.⁶²

59 Leonardus Hendrikus (Leo) van Gisteren (*Appeltern, 1918) was naast zijn werk als restaurator tevens illustrator en een impressionistisch landschapsschilder en aquarellist. <https://www.artindex.nl/lexicon/default.asp?id=6&num=0459901159000070541481177005870930506151>.

60 Om welke personen het ging, is niet bekend.

61 Venner, *Inventaris LGOG*, inv.nr. 37: Notulen van de vergaderingen van het dagelijks bestuur en van het algemeen of hoofdbestuur, met bijbehorende stukken, 1954-1965, 5.

62 Szénássy aan het Bestuur van de Stichting Limburgs Museum voor Kunst en Oudheden dd. 22 oktober 1969, brief nr. 810. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

Voor het herstel van het scherm nam Szénássy contact op met Jacques Folville in Luik, een bekend restaurator en conservator van oude schilderijen. Het is niet duidelijk of Folville voor een beoordeling van het werk naar Maastricht is gekomen. Het is mogelijk, dat hij zijn offerte baseerde op de reeks zwart-wit foto's, die in 1970 was gemaakt door de fotograaf Gerard Dukker.⁶³ Bij het fotograferen bleken de zes 'verknipte' doeken door Szénássy weer provisorisch op de drie schermdelen te zijn bevestigd, waarschijnlijk om voor zijn subsidieaanvraag tenminste enigszins een beeld te bieden van de originele vormgeving.

Eind december 1973 diende Folville zijn voorstel in, te beginnen met een evaluatie van de staat waarin het meubel verkeerde. De zes schermdelen lagen uit elkaar en drie beschilde doeken waren langs de rij bevestigende kopspijkers losgesneden en gehalveerd, zodat er zes kleinere doeken resteerden, die weer aaneengevoegd zouden moeten worden en bevestigd op het frame. Herstel van het kamerscherm zou komen op een bedrag van 155.000 Belgische francs. Een esthetische restauratie van de afbeeldingen op de zijns inziens meest interessante kant, die met de twaalf kastelen (sic), zou nog eens 128.000 Bfr. kosten. Wat betreft de achterkant van het kamerscherm stelde hij voor, de ontbrekende afbeelding op de vijfde slag op te vangen met een neutrale kleur, die zou aansluiten bij de rest van de rivierscène. Een dergelijke aanpassing zou komen op 48.000 Bfr. Hij schatte zes maanden nodig te hebben vanaf het moment dat het meubel in Luik zou zijn aangeleverd.

Interessant is een aanhangsel bij deze offerte, waarin Folville de mogelijkheden besprak om het scherm aan de achterzijde te beschermen tegen onopzettelijk stoten. Men moest daarvoor met vier aspecten rekening houden:



Afb. 4 Achterzijde van dl. 2 (nu van links naar rechts nr. 5), rivierlandschap met boot. Foto: G. Dukker (1970). Collectie RCE, 131758.

63 G.J. Dukker (*1937) fotografeerde van 1960-2006 voor de Rijksdienst voor de Monumentenzorg, nu Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. De foto's werden gemaakt in de opslag voor schilderijen op de zolder van het Bonnefantenmuseum op de Ezelmarkt. De verschillende delen van het kamerscherm lagen hiervoor op hun kant.

doorzichtigheid van het te gebruiken materiaal, voldoende resistentie, structurele stabiliteit en een relatief licht gewicht. Veiligheidsglas kwam niet in aanmerking, want was veel te zwaar. Plexiglas voldeed aan drie van de vier vereisten, maar faalde vanwege drie negatieve eigenschappen van het materiaal.⁶⁴ Folville stelde voor van plexiglas een tweede scherm te vervaardigen. Een op zichzelf staand scherm, gevat in niet-oxiderend metaal of aluminium, dat tegen de achterzijde van het zeventiende-eeuwse scherm kon worden aangebracht zonder het te belasten. Zo'n project vroeg wel om onderzoek en een nadere offerte.⁶⁵

Gewapend met Folvilles offerte vroeg Szénássy op 5 juni 1974 subsidie aan bij het ministerie van OC&W.⁶⁶ Hem werd een maximum bedrag van tienduizend gulden toegezegd, gelijkelijk te verdelen over 1974 en 1975, en afhankelijk van een aantal standaard voorwaarden.⁶⁷ Op 30 augustus 1974 kreeg Folville de opdracht. Vijf jaar later was het scherm echter nog altijd niet terug uit Luik. In Den Haag raakte het geduld op. Het toegezegde subsidiebedrag stond op 9 april 1979 nog steeds open. Szénássy repte zich naar Luik en meldde de volgende dag dat de restauratiewerkzaamheden in een vergevorderd stadium verkeerden. Alle stukken waren inmiddels gegrond en gemonteerd en er was een begin gemaakt met de afwerking: het bijschilderen en samenvoegen van de panelen. Folville had het

echter druk met andere opdrachten, zodat deze afwerking nog wel een jaar in beslag zou nemen. Szénássy verzocht daarom het subsidiebedrag voorlopig nog vast te houden.⁶⁸ Onduidelijk is, wat Szénássy precies bedoelde met de 'panelen'. Waarschijnlijk ging het om de houten constructie van de vleugels van het scherm.

Het schoot niet op in Luik. Op 25 november 1982 ontving het museum opnieuw een schrijven uit Den Haag, verwijzend naar de subsidieverlening van 1974. 'Ondanks herhaalde rappels heb ik [de minister] sindsdien niets meer van u vernomen.' Kennelijk was het schrijven uit 1979 aan de aandacht ontsnapt.⁶⁹

Gelukkig kon Szénássy eindelijk goed nieuws melden. Het kamerscherm had een langdurige en gecompliceerde conservering, monterings- en restauratieprocedure ondergaan, maar Folville had de versneden doeken hersteld en weer op de drager bevestigd (afb. 8). Daarmee had hij zijn aandeel geleverd.⁷⁰ Bijgaand zond de directeur een kopie in van de rekening ten bedrage van f 10.591,68. Het meubel was inmiddels teruggekeerd in het Bonnefantenmuseum en ging nu een volgende fase van herstel in. Szénássy wilde hiervoor contact leggen met restaurators in Nederland. Hij hoopte het scherm geheel te doen herstellen en 'dat een volgende fase afgesloten kan worden met een eindafrekening van de restauratiekosten'.⁷¹

64 Om welke vereisten en eigenschappen het precies ging, vermeldde Folville niet.

65 Jacques Folville aan het Bonnefantenmuseum: 'Proposition pour la restauration d'un paravent', 22 december 1973. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

66 Het betreffende schrijven werd niet aangetroffen.

67 Ministerie van OC&W, kenmerk Mu/Bu 175.150, getekend door G. Heuff, hoofd Afdeling Beleidsuitvoering Musea. Ingekomen 23 augustus 1974. Het ministerie had een voorkeur voor Folville als restaurator; hij kreeg de opdracht korte tijd later. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

68 Szénássy aan mw. drs. T. Bouma, Dienst Verspreide Rijkscollecties, nr. 429, dd. 10 april 1979. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

69 Schrijven namens de minister van OC&W, van mw. E. de Does, hoofd van de Onderafdeling Algemeen Museumbeheer, aan het bestuur van de Stichting Limburgs Museum voor Kunst en Oudheden Bonnefantenmuseum, kenmerk MU/BA-U 4040, dd. 24 november 1982. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

70 Een restauratierapport ontbreekt.

71 Szénássy (getekend door F.J.M. Rijkx, hoofd Interne Zaken) aan mw. E. de Does, hoofd Onderafdeling Algemeen Museumbeheer, nr. 1970, dd 17 december 1982. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.



Afb. 5 Voorzijde van dl. 2 met beneden het schilderij St. Pieter. Fotocollage met links de foto van G. Dukker (1970), en rechts een opname van G. Hukkelhoven na de restauratie van Folville (1983). Op het houtwerk is het originele naamplaatje 'Josuah de Grave' aangebracht. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

In 1983 benaderde Szénássy als nieuwe restaurator de te Ulestraten gevestigde Peter F.J.M. Hermesdorf.⁷² Deze bezocht het museum op 27 april en verzocht om nadere gegevens. Op 28 april zond Ad Himmelreich⁷³ hem namens directeur Szénássy een rapport toe met de toen

bekende gegevens uit de catalogusbeschrijvingen van Goossens (1922) en Timmers (1958).⁷⁴ Himmelreich constateerde dat nergens in de collectiedocumentatie gewag werd gemaakt van de opbouw van het kamerscherm. Dit wijst erop, dat het artikel van Jan Sprenger (1941) aan de

72 Peter Hermesdorf (1923-1991) was de eerste academisch gevormde restaurator in Nederland. Hij ontwikkelde nieuwe, multidisciplinaire technieken en zette zich in voor een gedegen vakopleiding. https://nl.wikipedia.org/wiki/Peter_Hermesdorf, geraadpleegd op 3 september 2024.

73 Ad Himmelreich studeerde aan de in 1976 in Leiden opgerichte Reinwardt Academie voor Museologie. Hij trad in 1979 in dienst bij het Bonnefantenmuseum; in 1982 'adjunct-conservator', in 1984 'conservator', met behoud van het oorspronkelijke, brede takenpakket.

74 Schrijven van A.J.M. Himmelreich aan P.F.J.M. Hermesdorf, dd. 28 april 1983 (Bonnefantenmuseum nr. 600): 'gegevens zesslags kamerscherm J. de Grave, inv.nr. 203 LGOG'. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

aandacht was ontsnapt. Op basis van de voorstellingen kwam Himmelreich tot de volgende volgorde van de slagen:

Voorzijde <i>'Alle schilderijen aan de voorzijde gemaakt door Josua de Grave'</i>					
1	2	3	4	5	6
't Dorp Heer	Caestert	Argenteau	Nevagne	Speewarts	Gronsveld
Smeermaes	S' Pieter	't Gat van	Casteel van	Huisie	-
en Hogt		Lichtenburgh	Valkenburg	Borgharen	La Motterie

Achterzijde (de slagen omgekeerd)					
<i>'Mogelijk gezicht op de westelijke oever van de Maas, Lichtenberg en Slavante door Josua de Grave'</i>					
6	2	3	4	5	1
19 ^e eeuw	Gezicht op de westelijke oever van de Maas met Lichtenberg en Slavante			19 ^e eeuw (meest rechte deel van vierluik)	

De twaalf schilderijen aan de voorzijde achtte het Bonnefanten van dezelfde hand, namelijk van Josua de Grave. Van de landschapsschildering aan de achterzijde werden nu drie scherm delen aan deze toegeschreven, de nummers 2, 3 en 4. De slagen 1 (het meest rechtse deel landschap), 5 (blanco) en 6 (boom) werden nu als negentiende-eeuws aangemerkt. Himmelreich beschreef de toestand van het scherm na de restauratie in Luik als volgt:⁷⁵

Voorzijde: de doeken van de scherm delen 1 en 6 waren in zeer slechte staat: de grote scheuren en gaten in het doek werden bedekt door de door Folville daarop aangebrachte plamuurlaag, waardoor grote delen van de voorstellingen verdwenen waren; retouche was niet of slechts voor een klein gedeelte mogelijk. De doeken van de delen 2, 3 en 4 waren relatief in de beste staat; hier was retouche van ontbrekende plekken in de verflaag mogelijk, althans voor het grootste gedeelte.

Achterzijde: de doeken 6 en 1 waren in betrekkelijk goede staat, doch van beduidend mindere artistieke kwaliteit dan 4, 3 en 2. Deze laatste doeken vertoonden echter grotere plekken waarop de verf ontbrak; reconstructie door retouche was mogelijk. Doek 5 was geheel wegge vallen door de verdoeking (en dat reeds vóór de restauratie van Folville). Het was niet na te gaan in hoeverre ónder dat doek de schildering nog aanwezig was, ook niet aan de hand van vroegere beschrijving.⁷⁶ Wellicht vormde de verdwenen voorstelling de verbinding tussen respectievelijk 6 en 4.

Raamwerk: het frame verkeerde in tamelijk goede staat; de scharnieren van Folville ontbraken maar waren wel aanwezig in het depot, evenals de originele nagels.

Onder het kopje 'Overwegingen voor voltooiing van de restauratie' was de conclusie, dat een volledige restauratie van het kamerscherm niet goed mogelijk was. De restauratie door Folville had niet meer dan een goede conservering van het meubel tot resultaat gehad. Het viel te overwegen om de voltooiing van de restauratie (dat wil zeggen de retouchering van ontbrekende, door Folville met plamuur bewerkte delen in de verflaag) te doen plaatsvinden volgens prioriteiten. Die zouden dan bepaald moeten worden door het topografische c.q. historische belang van de afzonderlijke vleugels en door de 'presenteerbaarheid' hiervan na de restauratie. Met andere woorden: het zou een esthetische restauratie moeten worden, waarbij het retoucheren van de afbeeldingen voorop stond. De eerdere, door Folville aangepakte materiële restauratie maakte dit mogelijk, maar niet eenvoudiger.⁷⁷

Het museum stelde drie prioriteiten, te beschouwen als één project: 1^e prioriteit: voorzij-

75 Ik parafraseer/citeer hier deels het schrijven van Himmelreich.

76 Verwezen werd naar een rapport dat Szénassy had opgemaakt ten behoeve van de restauratie door Folville. Dit rapport is niet teruggevonden.

77 Servé Minis, 'De restaurateur achter het kamerscherm', in: *Bonnefantenmuseum*, 2 (1986) nr. 5 (december), 46-47.

de 2, 3, 4 en 5; 2^e prioriteit: achterzijde 4, 3 en 2; 3^e prioriteit: voorzijde 1 en 6. Ter informatie stuurde Himmelreich enkele zwart-witfoto's van het scherm mee,⁷⁸ zoals die na terugkomst uit Luik gemaakt waren door huisfotograaf Hukkelhoven.⁷⁹

Begin juni 1983 kwam Hermesdorf met een voorstel, dat volmondig spoorde met de inschatting van Szénassy en Himmelreich. Voor de eerste prioriteit kwam hij op 400-480 werkuren, voor de tweede tot 450-540 uur en voor de derde tot 75-90 uur. Het totaal zou dan neerkomen op 1.150-1.380 werkuren. Tegen de dan geldende honorering van f 100 per uur kwam hij uit op f 115.000 tot f 138.000, excl. BTW en kosten van vervoer naar Ulestraten, maar inclusief de kosten van bewaking van zijn atelier door het beveiligingsbedrijf ADT. Niet inbegrepen was de behandeling van het lijstwerk.⁸⁰

In augustus dankte Szénassy voor de offerte, maar deelde mee dat vanwege de hoogte van de genoemde bedragen na overleg met het Rijk was besloten, andere restaurators om een offerte te vragen.⁸¹ Dit leidde kennelijk niet tot het gewenste resultaat.

DE RESTAURATIE HERMESDORF

Ruim twee jaar later kwam er weer schot in de zaak. Onderling overleg tussen de interim-manager van het museum, ir. J.C. Schlösser,⁸² Hermesdorf en Th. Boosten,⁸³ de laatste als vertegenwoordiger van het bestuur van de Stichting Limburgs Museum voor Kunst en Oudheden, leidde in december 1985 tot volledige acceptatie van de offerte uit 1983. Het werk zou worden verricht volgens de toen bepaalde prioriteitsfasen, tegen het eerder genoemde uurtarief van f 100, met een maximum van 1.500 uren.⁸⁴

In juni 1986 werden twee slagen van het kamerscherm overgebracht naar het atelier van Hermesdorf in Ulestraten. Het betrof de eerste twee nummers van fase 1, namelijk de slagen twee en drie, met respectievelijk de schilderijen Caestert / Sint Pieter en Argenteau / 't Gat van Lichtenburgh. Eind dat jaar waren deze twee vleugels klaar. Zij vormden tijdens de tentoonstelling 'De Grootste Sortering' in het Bonnefantenmuseum het middelpunt van een kleine presentatie rond Josua de Grave.⁸⁵ De voorzijden van de slagen vier en vijf, respectievelijk de schilderijen van Nevagne / Casteel van

78 Slechts enkele exemplaren hiervan werden teruggevonden in de archieven van het Bonnefantenmuseum.

79 Ger Hukkelhoven (*1933) was jarenlang huisfotograaf bij het Bonnefantenmuseum. Ook fotografeerde hij in kerken en kastelen historische portretten voor de in 1975 door Gerard Venner opgezette Iconografische Collectie van LGOG. Sinds zijn pensionering is hij boekbinder. *De Limburger* (Stefan Gilissen), 10 december 2022. https://www.limburger.nl/cnt/dmf20221209_95989688; geraadpleegd op 3 september 2024.

80 Schrijven van Hermesdorf aan Szénassy, 2 juni 1983. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

81 Schrijven van Szénassy aan P.F.J.M. Hermesdorf F.I.I.C., 31 augustus 1983 (Bonnefantenmuseum nr. 1128/ah). Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

82 J.C. (Hans) Schlösser (1917-2008) verving Szénassy, die midden 1985 een nieuwe post had aanvaard als directeur van het Zeeuws Museum te Middelburg. <https://www.landvanherle.nl/editie/2008/200804.pdf>.

83 Theo H.A. Boosten (1920-1990) was net als zijn vader Alphons Boosten architect te Maastricht en ontwierp onder meer een aantal spraakmakende kerken in Limburg.

84 Schrijven van Schlösser aan Hermesdorf, dd. 16 december 1985 (Bonnefantenmuseum, nr. 1759/FR-AH). Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.

85 Paulussen, 'Topografie op een kamerscherm', p. 44.

Valkenburg, en Speewarts Huijsje / Borgharen, zijn in 1987 gerestaureerd en begin 1988 afgeleverd. Hermesdorf had hier nog eens 119 uren aan besteed. Inclusief de BTW kwam dat op € 14.280.⁸⁶ Verdere gegevens zijn niet bekend, een restauratierapport ontbreekt.⁸⁷

Het contract liet beide partijen vrij om na elk van de drie geplande fasen de restauratie af te breken. In de museumvisie van Alexander van Grevenstein, sinds midden 1986 de nieuwe directeur van het Bonnefantenmuseum, had het kamerscherm geen bestaansrecht. Mogelijk had hij ook andere plannen met de gereserveerde gelden. Vast staat, dat Hermesdorf het project niet af heeft kunnen maken.

In de jaren 1990 werden de collecties archeologie en oudheidkunde van het museum, waaronder het kamerscherm, overgedragen aan respectievelijk de gemeente Maastricht en het Limburgs Museum in Venlo. Daarmee verviel bij het Bonnefanten de oude functie van provinciaal-historisch museum voor Limburg, die terug reikte tot 1863. Afgezien van een periode waarin het Bonnefanten nog een tijdlang tentoonstellingen met een Limburgs-historische achtergrond verzorgde,⁸⁸ fungeerde het vanaf 1999 uitsluitend als kunstmuseum.⁸⁹

DE RESTAURATIE VAN VELZEN

In 2000 verhuisde het kamerscherm naar de nieuwbouw van het Limburgs Museum in

Venlo, dat als provinciaal museum wel een historische component had. Het was op dat moment nog altijd niet volledig gerestaureerd, want het eerdere restauratieproject van Hermesdorf was nooit toegekomen aan de fasen 2 en 3. Hierdoor waren vier schilderijen aan de voorzijde en het landschap op de achterzijde onbehandeld gebleven.

Directeur Schatorjé drong bij de Provincie Limburg aan op een verdere esthetische restauratie.⁹⁰ Met name het doek met het gezicht op Smeermaas en Hocht (opgenomen in fase 3), waarvan de voorstelling voor de helft onder het plamuur van Folville was verdwenen, zou aan de hand van de zwart-wit foto's van Dukker (1970) grotendeels moeten worden gereconstrueerd. Hermesdorf was in 1991 op 62-jarige leeftijd overleden. In overleg met de Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) te Maastricht werd in 2005 de freelance werkende en dicht bij Venlo in Beesel wonende Bianca van Velzen⁹¹ als restaurator aangetrokken.⁹² Zij herinnert zich het volgende:

‘In de aanloop naar de restauratie ging één slag/vleugel van het scherm voor vooronderzoek naar Maastricht. Dit onderzoek werd uitgevoerd door studenten onder begeleiding van een restaurator van het SRAL. In die voorfase is getest op afname van vernis en

86 RKD, Archief Peter Hermesdorf, inv.nr. 0450.111: rekening dd. 22 maart 1988.

87 De Maastrichtse kunsthistoricus Servé Minis heeft met betrekking tot de restauratie van de eerste twee delen in 1986 enkele gegevens vermeld over de gronderingslaag (donkerbruin), de halfdekkende verflagen en het sobere kleurenpalet. Servé Minis, ‘De restaurateur achter het kamerscherm’, in: *Bonne f a n s, Bulletin van de Vereniging van Vrienden van het Bonnefantenmuseum*, 2 (1986) nr. 5 (december), 46-47.

88 Vriendelijke mededeling van Ad Himmelreich.

89 ‘Alexander van Grevenstein’, op Wikipedia (Kleon3): https://nl.wikipedia.org/wiki/Alexander_van_Grevenstein; laatst bezocht op 6 oktober 2024.

90 Vriendelijke mededeling van Jos Schatorjé in 2017, per e-mail bevestigd dd. 27 september 2024.

91 Bianca van Velzen werkte op dat moment als freelance restaurator van schilderijen en beschilderde objecten. Later was zij in vaste dienst verbonden aan het SRAL. Sinds 2021 concentreert zij zich als kunstschilder op de teken- en portretschilderkunst; <https://www.biancavanvelzen.nl>.

92 Ook van deze vierde restauratie ontbreekt een rapport, dat er volgens Van Velzen en Schatorjé overigens wel geweest moet zijn. Noch bij het Limburgs Museum, noch bij het SRAL, kon enige documentatie worden teruggevonden.



Afb. 6 Voorzijde dl. 2: Caestert/St. Pieter na de restauratie in 2005. Fotograaf onbekend. Collectie Limburgs Museum, nr. L08971_E2.

overschilderingen. Er bleken veel erg hardnekkige overschilderingen aanwezig op beide zijden. Het in zijn geheel afnemen ervan zou risicovol zijn, in zoverre dat er veel informatie verloren zou kunnen gaan. De oorspronkelijke verflagen hadden al veel te verduren gehad, ze waren door gebruik en eerdere schoonmaakbehandelingen sleets geworden.

Het voorstel destijds gegeven door SRAL was dan ook de sterk vergeelde topvernis afdunnen en waar mogelijk ook de ingekapselde 'recentere' (makkelijk oplosbare) bewerkingen, maar om de onderliggende aanwezige (olieverf)overschilderingen te behouden (anders zou er immers veel informatie verloren gaan). De storende sleetse plekken (met name langs de randen) en de verkleurde overschilderingen zouden voor de leesbaarheid van de voorstelling geretoucheerd worden.⁹³

Dat retoucheren zou veel tijd vragen. Beide zijden van het scherm werden bewerkt. Van Velzen zou ruim 900 uur besteden aan 'het zetten van puntjes'. De restauratiekosten ad € 18.000 kwamen grotendeels voor rekening van de Provincie Limburg.⁹⁴ Op verzoek van het museum stonden de afzonderlijke vleugels van het scherm tijdens de restauratie opgesteld in de foyer, zodat het publiek er van dichtbij kennis van kon nemen. Een deel van de schoonmaak (het afdunnen van de vernis en dergelijke) werd uitgevoerd in het toen nog aanwezige (keramiek)restauratieatelier van het Limburgs Museum, omdat er met oplosmiddelen gewerkt werd en er geen afzuiging op zaal was. De retouches zijn alle op zaal uitgevoerd.⁹⁵

93 Correspondentie per e-mail van Bianca van Velzen met de auteur, dd. 2 oktober 2024.

94 'Negenhonderd uur puntjes zetten', in: *Dagblad De Limburger*, vrijdag 28 oktober 2005.

95 Vriendelijke mededeling van Bianca van Velzen per e-mail dd. 2 oktober 2024.



Afb. 7 Het volledige kamerscherm aan de voorkant. Foto: Kleon3 (2017). Wikimedia.

DE VORMGEVING VAN HET KAMERSCHERM

Na de beschrijving van de museale lotgevallen van het zeventiende-eeuwse kamerscherm van LGOG is het tijd voor een inhoudelijke beschrijving. Het meubel bestaat uit een zwart geschilderd houten frame, samengesteld met ronde pen-en-gatverbindingen. Het is 224,2 cm. hoog en 5,10 m. breed en telt zes slagen (delen/vleugels) van elk 0,85 cm. breed. Elk deel wordt aan de voorzijde op halve hoogte ondersteund door een dwarsbalk. De zes delen zijn aan de achterkant dekkend bespannen met schilderslinnen. Op de voorzijde toont elke vleugel, ingekaderd door de houten draagconstructie, twee schilderijen op doek onder elkaar, in het midden ge-

scheiden door een deel van het frame. De afmetingen van elk schilderij zijn 98,2 x 74,4 cm.⁹⁶ Tamelijk uitzonderlijk is, dat het canvas van alle zes delen volgens de overlevering aan beide zijden is beschilderd, dus op een en hetzelfde doek.

In totaal gaat het aan de voorzijde van het scherm om twaalf schilderijen, die elk een kasteel of landschap uit de omgeving van Maas-tricht uitbeelden. Op de bovenste rij zijn dat van links naar rechts een gezicht op het dorp Gronsveld, het kasteel Caestert, het kasteel Argenteau, de schans Navagne, het kleine kasteeltje Speewarts Huijsje (Spreewarts Torentje) en een gezicht op het dorp Heer. Op de onderste rij volgen van links naar rechts een gezicht op

96 Technische gegevens uit het schrijven van directeur István L. Szénássy aan het Bestuur van de Stichting Limburgs Museum dd. 22 oktober 1969, betreffende restauratie kamerscherm, inv.nr. 203. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum. Deze maten wijken af van de beschrijving door Timmers in de *Catalogus* (1958), die voor de schilderijen spreekt van 103,5 x 74 cm. Het verschil zit mogelijk in de wijze van opmeten: Szénássy aan de voorzijde binnen de lijst, Timmers aan de achterzijde binnen de rij meubelnagels.

Smeermaas en Hogt (Hocht), Sint Pieter, 't Gat van Lichtenburgh, het Casteel van Valkenburg, het kasteel Borgharen en het huis La Motterie. Boven elke schildering is in vergulde letters de naam van de betreffende voorstelling geschilderd.⁹⁷

Zoals al eerder bij de restauratiegeschiedenis naar voren is gekomen, is er vaker gerommeld met de volgorde van de verschillende vleugels van het scherm. Aan de hand van het rivierlandschap aan de achterzijde kon deze echter heel goed worden gereconstrueerd, ondanks het hiaat op het vijfde deel. Sprenger heeft dat in 1941 onderkend en de juiste volgorde vastgelegd. Waarschijnlijk is het scherm ook in die constructie aangekocht.

Uit de beschrijving door Peggy Breitbarth-Van der Stok blijkt dat Timmers de delen 5 en 6, die hij niet origineel achtte, had gescheiden en elk aan een van de buitenzijden had toegevoegd. Uit die positie leidde zij af, dat die doeken door het dicht- en openvouwen van het kamerscherm meer hadden geleden en dus waren vervangen en van later datum waren. In deze onjuiste opstelling is het scherm sinds 2005 ook steeds tentoongesteld in het Limburgs Museum, spijtig genoeg op zodanige wijze dat het schilderij op de achterzijde niet of nauwelijks zichtbaar was.

Op de achterzijde van het kamerscherm is, zoals eerder vermeld, op hetzelfde doek een doorlopend, heuvelachtig rivierlandschap geschilderd. De door Timmers gedachte (onjuiste) volgorde in de jaren 1960 had consequenties voor de achterzijde van het scherm. Deel 5 en 6 werden na 1945 niet meer herkend als deel uitmakend van het geheel.

1 6	2 2	3 3	4 4	5 5	6 1
Voorzijde boven					
Gronsveld	Caestert	Argenteau	Nevagne	Speewarts Huijsje	't Dorp Heer
Voorzijde beneden					
Smeermaes en Hogt	S' Pieter	't Gat van Lichtenburgh	Casteel van Valkenburg	Borgharen	La Motterie

Overzicht van de oorspronkelijke volgorde van de schilderijen op de vleugels aan de voorzijde van het kamerscherm. Deze correspondeert niet met de opstelling in het Limburgs Museum.⁹⁸

Bovenste rij cijfers: volgorde bij aankoop (1908), Sprenger (1941), Folville/Szénácssy (1973-1982).

Tweede rij cijfers: volgorde Timmers/Breithbart-Van der Stok (1966), Limburgs Museum (2000-2024).

Bij de bedoeking van het tweede doek van links (deel 5, de achterkant van Speewarts Huijsje / Borgharen), was ter versteviging een nieuw stuk schilderslinnen over het bestaande canvas heen geplakt. Folville schreef in 1973 dat dit nieuwe linnen van dunnere kwaliteit was en dat de schildering eronder in de negentiende eeuw was afgeschraapt om het nieuwe linnen een betere hechting te geven. Hij gaf het een egale, zacht grijze kleur.

Door de bedoeking viel er een hiaat in de landschapsschildering. In de juiste volgorde toont deel 6 op de voorgrond de schildering van een boom op de oostelijke oever, met over de rivier gezien een naar links aflopende heuvel, die het uiterste linker deel van dat landschap vormde. Onduidelijk is, of dit linnen origineel is, of eveneens van dunnere kwaliteit. In het laatste geval zou de boom geschilderd kunnen zijn op een 'los' doek en dus inderdaad van later datum

97 Op oude zwart-wit foto's bij de RKD is het bovenschrijf van enkele schilderijen bij het fotograferen weggefallen; ze werden foutief beschreven met het bovenschrijf van het onderste schilderij. Argenteau wordt daardoor vermeld als 't Gat van Lichtenburgh': <https://rkd.nl/images/35984>; Caestert wordt abusievelijk 'Sint Pieter' genoemd: <https://rkd.nl/images/35983>.

98 Deze volgorde was voor het eerst opgeschreven door Sprenger (1941) en door Szénácssy bevestigd. Ze is ook heel goed vast te stellen indien men de achterzijde als leidraad neemt. De opstelling in het Limburgs Museum is afwijkend. De achterzijde is daar ook zelden te zien.

kunnen zijn.⁹⁹ De doeken van beide vleugels zijn door Timmers in 1966 met rust gelaten, dus niet afgesneden en doormidden geknipt.

Het ontbreken van een cruciaal deel van de voorstelling is ongetwijfeld de reden geweest, dat in het Bonnefantenmuseum bij het maken van de eerste kleurenfoto's de achterkant uitsluitend als vierslags scherm is gefotografeerd (zie afb. 30). Wanneer de voorstelling echter wordt aangevuld met een uitsnede van de tekening van Josua de Grave, blijkt de juiste volgorde overduidelijk (zie afb. 32).

DE SCHILDERIJEN OP DE VOORZIJDEN (in alfabetische volgorde)

Van de twaalf schilderijen laten er acht een kasteel of groot huis zien.¹⁰⁰ Vier tonen een gezicht op een breder landschap in het Maasdal, met een dorp in de verte. Van bijna alle afgebeelde voorstellingen is een vergelijkbare tekening bekend van Josua de Grave, of een tijdgenoot. Wat opvalt is, dat de kastelen zijn weergegeven in de situatie waarin zij omstreeks 1670 verkeerden. Zij zijn nog intact, waar het merendeel enkele jaren later tot ruïne zou vervallen, als gevolg van het militaire plan tot gebiedsuitbreiding van de Franse koning Lodewijk XIV tijdens de Hollandse Oorlog (1672-1678).

ARGENTEAU

Het kasteel van Argenteau dateerde uit de hoge middeleeuwen en lag op de oostelijke oever van de Maas ten noorden van het dorp Argenteau (Erkenteel, nu gemeente Visé/Wezet), ongeveer 22 kilometer ten zuiden van Maastricht. Het lag zeer strategisch op een rotsformatie boven de rivier. Een hoge brug over het zijriviertje de Julienne verbond het kasteel aan de zuidzijde met het lager gelegen dorp.



Afb. 8 Argenteau vanuit het zuiden, zoals te zien op het kamerscherm. Fotograaf onbekend. Collectie Limburgs Museum (2012).

Het schilderij toont een afbeelding van het kasteel Argenteau omstreeks 1670, gezien vanuit het zuiden. De voorgrond wordt in beslag genomen door een gezicht op de rivier de Maas, stroomafwaarts, dus naar het noorden. Een boot onder zeil steekt over naar de westelijke oever. In het dal vaart op de achtergrond een zeilschip naar het noorden, in de richting van het dorp Visé, waarvan de kerk met toren in het oog springt. Het landschapsbeeld wordt afgesloten door de vage contouren van de Sint Pietersberg. Vanuit het zuiden gezien is de brug op de hoge, begroeide oever slecht zichtbaar. Het kasteel werd in mei 1674 door Franse troepen vanuit het door hen bezette Maastricht verwoest, opgeblazen en gesloopt.¹⁰¹

99 Indien er twee doeken op deel zes zitten, zou dat kunnen betekenen dat het eerste doek oorspronkelijk niet beschilderd was. Mogelijk zijn de delen vijf en zes dan inderdaad van later datum.

100 Bij de beschrijvingen is deels gebruik gemaakt van het ongepubliceerde onderzoek van Isabelle Paulussen.

101 Hovens, *Navagne*, 51.



Afb. 9 Argenteau vanuit het zuiden. Tekening van Remigio Cantagallina, *Gezicht op het kasteel van Argenteau*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (Brussel), inv. 2994 / 34, foto: J. Geleyns.



Afb. 11 Borgharen vanuit het noordwesten; niet identieke tekening van Josua de Grave (1670). HCL, collectie LGOG nr. 0028.

Het geschilderde kasteel toont duidelijke overeenkomsten met een tekening van de Italiaanse tekenaar Remigio Cantagallina (1612).¹⁰² Een verwante tekening van Josua de Grave is niet bekend.

BORGHAREN

Borgharen, een klein uur gaans ten noorden van Maastricht gelegen en in 1970 definitief geannexeerd,¹⁰³ had al een versterkte woontoren in de dertiende eeuw. De burcht werd verschillende malen gesloopt, herbouwd, weer verwoest, vernieuwd en uitgebouwd. Het was een waterburcht, waarvan de grachten werden gevoed door het riviertje de Kanjel, dat hier uitmondt in de Maas. Het kasteel is bewaard gebleven en ligt op de oostelijke Maasoever op een steenworp afstand van de rivier.

Het kasteel op het schilderij dateert uit de zeventiende eeuw. Het zestiende-eeuwse renaissancepaleisje (1552) werd vanaf 1647 uitgebreid met vleugels in Maaslandse renaissancestijl en



Afb. 10 Borgharen vanuit het noordwesten, zoals te zien op het kamerscherm. Foto: Kleon 3, bijgesneden. Wikimedia.

een voorburcht. In de jaren 1657-1658 werd aan de oostzijde de kasteelhoeve gebouwd.¹⁰⁴

Josua de Grave tekende in 1669 en 1670 in Borgharen en verbleef in 1676 tijdens het mislukte beleg van Maastricht door stadhouder Willem III in diens hoofdkwartier in

¹⁰² Remigio Cantagallina (Borgo Sansepolcro, ca. 1582 – Florence, 1656) was een Italiaans tekenaar en etser. In 1612-13 maakte hij een productieve reis door de Nederlanden. Wikipedia.

¹⁰³ Borgharen werd deels in 1920 en 1951 geannexeerd en in 1970 als gemeente opgeheven.

¹⁰⁴ In de zeventiende eeuw en daarna werd het kasteel ingrijpend verbouwd. Ubachs/Evers (2005) 86, lemma: Borgharen, kasteel. Voor een uitputtend overzicht zie Bernadette van Hellenberg Hubar en Marij Coenen, *Borgharen | Kroniek en bronnen*. VanHellenbergHubar.org (blog), 2022. VanHH.org/?p=18551, geraadpleegd 12 november 2024.

Smeermaas. Van hem zijn meerdere tekeningen van Borgharen bekend. Twee ervan tonen ook het kasteel. De afbeelding op het schilderij is een gezicht vanuit het noordwesten (Smeermaas) en is als enige afbeelding op het kamerscherm exact te dateren, namelijk juli/augustus 1676. Op de voorgrond is het tentenkamp van de ziekenafdeling van het Staatse leger zichtbaar. Van de twee flankerende kasteeltorens is de noordwestelijke het best zichtbaar.

CAESTERT

Net als het kasteel van Argenteau lag het kasteel van Caestert strategisch op een rotsformatie boven de Maas, ditmaal aan de westelijke zijde. De naam Caestert is een verbastering van het Latijnse woord *castrum*, dat oorspronkelijk legerkamp of versterking betekende, maar later ook burcht of kasteel. Archeologisch onderzoek heeft uitgezonden dat op deze plek boven op de berg een Romeins legerkamp of fort heeft gelegen, mogelijk uit de tijd van de opstand van de Eburonen.

Het kasteel dat op het kamerscherm is afgebeeld, is geschilderd naar het zuiden, stroomopwaarts. Het dateerde mogelijk uit de vijftiende eeuw. Het was toen in bezit van de abdij van Sint Jacob in Luik, en diende de abten tot buitenverblijf.¹⁰⁵ Zowel Josua de Grave als Valentijn Klotz hebben het gebouw getekend vanuit het oosten, als 'Castrum Cesar', c.q. 'Castrum Zaesari': een verwijzing naar de Romeinse dictator Julius Cesar. Een tekening die exact strookt met de afbeelding op het kamerscherm is niet gevonden.

Over de geschiedenis van dit kasteel is weinig bekend. De bijbehorende kasteelhoeve droeg boven de poort een gevelsteen met het jaartal 1686, hetgeen de vraag opwerpt, of het hier ging om herbouw na een eerdere verwoesting, mogelijk tijdens de Hollandse Oorlog?



Afb. 12 Caestert, zoals te zien op het kamerscherm. Fotografie van onbekend. Collectie Limburgs Museum (2012).



Afb. 13 Caestert. Tekening van Valentijn Klotz, 'Bij Maestricht, Castrum Zaesari, 1670'. HCL, collectie GAM 566.

'T GAT VAN LICHTENBURGH

Op de voorgrond zien we de uitgekapte ingang van een mergelgroeve. Het zicht voert van binnen naar buiten, met op de voorgrond een karrenpad en in de achtergrond het kasteel Lichtenburgh, het huidige Lichtenberg. Het kasteel is nog intact, maar zou tijdens de Hollandse

¹⁰⁵ 'Kasteel Caestert', op: Wikipedia (Romaine/Kleon3); https://nl.wikipedia.org/wiki/Kasteel_Caestert; geraadpleegd 11 oktober 2024.



Afb. 14 't Gat van Lichtenburgh, zoals te zien op het kamerscherm. Fotograaf onbekend. Collectie Limburgs Museum (2012).



Afb. 15 't Gat van Lichten Burgh. Tekening van Valentijn Klotz (1670). HCL, Collectie LGOG, nr. 76.

Oorlog worden verwoest. De restanten bleven bewoond tot in de achttiende eeuw.

Peggy Breithbart-Van der Stok ging ervan

uit, dat deze afbeelding een fantasietafeerel was, omdat er haar geen tekening van bekend was. Bovendien week het beeld af van de rest van de schilderijen op het kamerscherm. Het is namelijk de enige afbeelding waarop geen water te zien is. Het kasteel lag hoog boven de rivier de Maas, die links buiten beeld valt. Ook werd het gebruikelijke concept van De Grave (verhouding land:lucht 1:2) door het dak van de mergelgang geblokkeerd.

Er is echter een tekening van Valentijn Klotz die exact hetzelfde beeld geeft, zij het dat de afbeelding op het schilderij enigszins is aangekleed met een man op een ezel en koeien en geiten (?) op de berghelling. Het 'Gat van Lichtenburgh' was in de zeventiende en achttiende eeuw een bekende toeristische plek.¹⁰⁶ Deze ingang bestaat niet meer, maar bevond zich in de Mussenberg iets ten zuiden van Slavante. In feite was er een dubbele ingang en is hier van binnenuit de linker ingang te zien. De schilder/tekenaar stond in een kleine foyer van waaruit andere gangen verder de berg in liepen. Van zowel Josua de Grave als Valentijn Klotz zijn tekeningen bekend vanaf de veldzijde gezien.

GRONSVELD

Het schilderij geeft een beeld van het oostelijke Maasdal vanaf de helling van de Sint Pietersberg. Op de voorgrond enkele wandelaars op de berghelling. In het midden is het dorp Gronsveld gesitueerd, herkenbaar aan de kerktoeren links en het kasteel met de kenmerkende torens op de vier hoeken.

Zowel Josua de Grave als Valentijn Klotz hebben vanaf de Sint Pietersberg tekeningen gemaakt die over de Maas Gronsveld en het oostelijk gelegen plateau weergeven. Een direct corresponderende tekening ontbreekt vooralsnog.

¹⁰⁶ Kees Schutgens [ps. Koos Bahlmann], 'Een lome zomerdag op Slavante', in: *De Maaspost* (2009) nr. 47, 9 september. Herdruk in: Rolf Hackeng (red.), *Groot Verhalenboek van Maastricht. Meer sprokkels uit het archief*. Zutphen/Maastricht (Walburg Pers/Regionaal Historisch Centrum Limburg) 2011, 84-86. Zie ook: Max Wijnen, 'De doorgang door de Mussenberg', in: *De Maaspost* (2009) nr. 48, 23 september. Herdruk in: Rolf Hackeng (red.), *Groot Verhalenboek* (2011) 87-90.



Afb. 16 Gronsveld na de restauratie in 2005. Fotograaf onbekend. Collectie Limburgs Museum, nr. L08971_A2.



Afb. 17 Gronsveld. Tekening van Josua de Grave, 21 juni 1670. HCL, Collectie LGOG, nr. 45.

'T DORP HEER-

De schildering vertoont op de voorgrond een eiland in de Maas met drie vissers die een net binnenhalen. Mogelijk is dit het Eiland van Sint Pieter, of de Varkenswaard. Daarachter ligt op de oostelijke oever het dorp Heer. Behalve een kerktoeren zijn er geen herkenningspunten.

Het is haast niet meer voor te stellen dat men Heer vanaf de Maas kon zien liggen, maar 350 jaar geleden was er op dit punt geen bebouwing in het veld. Tussen de bomen rechts ligt (mogelijk) de burcht van Heer.

Er zijn uit deze tijd tenminste vier tekeningen van Heer bekend. Drie daarvan zijn beelden in het dorp zelf. Een vierde wordt beschreven als 'dorp in een heuvelachtig landschap, riviertje'. Deze tekening uit 1670, die mij onbekend is gebleven, draagt het monogram B.K. (Barend Klotz).¹⁰⁷



Afb. 18 't Dorp Heer, zoals te zien op het kamerscherm. Fotograaf onbekend. Collectie Limburgs Museum (2012).

¹⁰⁷ Van Hasselt, 'Drie tekenaars', nr. 153. Deze tekening bevindt zich in het Kestner Museum Hannover, inv.nr. 227. Ze wordt genoemd in Christian v. Heusinger, *Handzeichnungen I. Die Niederländer des 16. - 18. Jahrhunderts* (1960), p. 41 (no. 70).

LA MOTTERIE

Het schilderij toont het lusthuis aan de rand van de rivier, met op de zandweg rechts ernaast een ons tegemoet komende vrouw met een kind aan de hand. Zij draagt een mand wasgoed op het hoofd en had ongetwijfeld die was om te bleken neergelegd op de met gras begroeide uiterwaarden van de Maas.

La Motterie was gebouwd langs het jaagpad op de linker Maasoever, op een deel van het Sint-Pieterse bleekveld. Het huis lag ten zuidoosten van het rondeel De Vijf Koppen op het grondgebied van het dorp Sint Pieter, toen een Luikse heerlijkheid. Het werd in 1624 als buitenhuis gekocht door de Zuid-Nederlandse militair Claude de Lannoy, graaf van La Motterie. Maastricht was toen bezet door Spanje (1579-1632); de Lannoy was voor de Spaanse koning gouverneur van de stad. Hij breidde het pand uit met een grote zaal met rondom achttien vensters, aan beide zijden een open haard en aan de kant van de rivier een ijzeren balkon met beglaasde deur. Het huis was geheel onderkelderd en gezolderd. Een hoge stenen muur omringde de voorhof, met naast de toren een met leien bedekte stal, daarnaast een koeienstal, twee ovens (men kookte wegens brandgevaar in een apart staand bakhuis), een waterput, een stal met gewelven waarop het hooi kon worden opgeslagen, en buiten de muur moestuinen, fruitbomen en een wijngaard. Er was echter één probleem: het huis lag te dicht bij de vesting.

Al eeuwenlang werden bij een dreigende oorlog de dichtst bij de stad gelegen huizen van Sint Pieter afgebroken, om het garnizoen een open schootsveld te geven. Aan de vooravond van de belegering door de Franse koning Lodewijk XIV (zie *Guerre de Hollande*) is in 1673 La Motterie door het toen Staatse (= 'Hollandse') garnizoen grotendeels met buskruit opgeblazen.¹⁰⁸



Afb. 19 *La Motterie*, zoals te zien op het kamerscherm. Fotograaf onbekend. Collectie Limburgs Museum (2012).



Afb. 20 '1669. Bij Maastricht. La Moeterije'. Tekening van Josua de Grave. HCL, Collectie LGOG, nr. 0018.

¹⁰⁸ John Machiels, 'La Motterie', (2013) nr. 17, p. 15. Na het beleg zou het huis, inmiddels in bezit van de Luikse familie Bonhomme, opnieuw worden opgetrokken op de restanten van de fundamenteën en opstellen. Jean Philippons, 'Het Huis "La Motterie"', in: *De Limburgse Leeuw* 13 (1965) 30. Zie ook de manuscriptkaart van Vauban (1673). Heden ten dage staat op deze plek het Huis Lloest (Blekerij 52), tussen Parkresidentie en de straat Blekerij.

NEVAGNE

De naam Nevagne voor Navagne is sinds lang ongebruikelijk, maar kwam wel voor in de zeventiende eeuw.¹⁰⁹ Het gaat om het kasteel en de schans Navagne, iets ten zuiden van Eijsden gelegen, op de oostelijke oever van de Maas. Reeds in de dertiende eeuw woonde op deze locatie



Afb. 21 Nevagne, zoals te zien op het kamerscherm. Fotograaf onbekend. Limburgs Museum (2012).



Afb. 22 Gezicht op de schans Navagne. Aquarel van Josua de Grave, 'De Schans Navagne, 8 augustus 1670'. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-T-1911-100.

het geslacht Navagne. Omstreeks 1632 bouwde Balthasar de Navagne er een nieuw kasteel met twee hoektorens en twee torens naast de poort. Kort daarna werd het kasteel door de Spanjaarden geconfisqueerd. Zij bouwden er in de jaren 1634-1635 een fort omheen met hoekbastions en grachten en breidden dat tussen 1663 en 1674 uit met vooruitgeschoven vestingwerken en een tolkantoor aan de Maas. De ligging maakte het Spanje mogelijk het scheepvaartverkeer van Maastricht naar Luik en vice versa te blokkeren.

Na de inname van Maastricht door Lodewijk XIV op 30 juni 1673, vond deze een Spaans fort voor de deur van zijn vesting Maastricht maar een lastig obstakel. Een jaar later liet hij het nu Franse garnizoen het beleg slaan voor de schans. Na vijf dagen gaf de kleine bezetting zich over (23 mei 1674). Kasteel en fort werden vervolgens geheel gesloopt.¹¹⁰

Het schilderij op het kamerscherm toont op de voorgrond op de linker Maasoever twee in gesprek zijnde mannen en op de rivier een stroomafwaarts, in de richting van Maastricht varende zeilschip. Van het fort zijn het kasteel met de vier torens zichtbaar tussen de bomen. Voor de vestingmuur en het glacis bevindt zich aan de oever van de rivier het douanekantoor.

SINT PIETER

Het landschap op dit schilderij wordt meestal niet als Sint Pieter herkend. Inderdaad is het gebouwencomplex op de berg vanuit deze zuidelijke hoek zo goed als onbekend. Op de voorgrond loopt een smal pad langs enkele huizen stroomafwaarts langs de Maas. De berghelling loopt hier bijna steil de rivier in, hetgeen erop wijst dat we onder de hoogte van kasteel Lichtenberg zitten. Op het pad stroomafwaarts is een wandelaar met hond te zien en bij de hoek van de huizen twee andere personen.

109 De naam Nevagne komt voor op één manuscriptkaart uit de periode 1634-1663. Frank Hovens, *Navagne. Een Spaans fort aan de Maas*, 20-21; 31 ('Navaigne').

110 Hovens, *Navagne*, 49-51, 53.



Afb. 23 *Sint Pieter, vanuit het zuiden, zoals te zien op het kamerscherm. Fotograaf onbekend. Limburgs Museum (2012).*



Afb. 24 'Geteeckent bij Maestricht, den 6 may 1671. Slavanten Clooster'. Tekening van de oostelijke helling, vanuit het zuiden, door Josua d Grave. HCL, Collectie LGOG, nr. 84.

Het complex op de heuvel wordt gevormd door het klooster van de observanten (Slavante), dat door de afwijkende gezichtshoek van het rivierlandschap op de achterzijde haast onherkenbaar is. We zien het kloostercomplex vanuit het

zuiden, met achter de zuidelijkste gebouwen de grote kerk van het observantenklooster. Rechts daarvan volgt de kerktoeren van de middeleeuwse kerk van Sint Pieter-Boven en daarnaast het torentje van het Speewarts Huisje. De rivier afkijkend valt in het midden La Motterie op, op een vooruitspringende landtong. Het huis stond midden zeventiende eeuw ook bekend onder de naam 'Den Thoren'. Misschien verklaart dat de wat hoog opgetrokken bouw.

De rivier volgend is de stad in de verte niet meteen als Maastricht te herkennen. Enkele schetsmatige gebouwen verwijzen misschien naar de hoge vierkante opbouw van de Sint-Pieterspoort, die sinds 1655 dienst deed als militaire gevangenis, en het hoge dak van het Dinghuis. Hier is de schilder, of een latere restaurator, mogelijk het spoor enigszins bijster geraakt. Dat geldt zeker voor de grijze, met witte toetsen geaccentueerde 'band', die links vooraan van de berg naar beneden loopt. Het gaat hier om de gekanteelde, zuidelijke tuinmuur van het observantencomplex, die om en om lichte en donkere toetsen vertoonde, hetgeen bij een latere restauratie niet herkend is.

Er bestaat een tekening van Josua de Grave, getiteld 'St. Pieter by Maestricht', die een onbekende groep gebouwen weergeeft. Mijns inziens betreft het hier Slavante, getekend vanuit het zuidwesten, vanaf kasteel Lichtenberg.¹¹¹

SMEERMAES EN HOCHT

Smeermaas en Hocht lagen op de westelijke oever tegenover Borgharen en Itteren op de oostelijke oever. De Grave was goed bekend met deze dorpen aan weerszijden van de Maas. Hij tekende er al in 1670, ook in Neerharen en in 1676 in het legerkamp te Smeermaas. Naast meerdere dorpsgezichten bestaat er een tekening van De Grave van de nabij gelegen abdij van Hocht, een stichting van adellijke zusters cisterciënzerinnen. Van het schilderij op het kamerscherm is geen tekening bekend.

¹¹¹ 'S. Pieter by Maestricht 1669', Josua de Grave, Sotheby's New York, 31 jan. 2024. www.invaluable.com. Zie ook RKD Images, waar de titel onjuist is weergegeven.



Afb. 25a Smeermaas en Hogt, zoals te zien op het kamerscherm. Foto: Kleon3, bijgesneden. Wikimedia.



Afb. 25b Het doek Smeermaas en Hogt na de behandeling door Folville. Foto: C. Hukkelhoven, ca. 1983. Collectiedocumentatie Bonnekantmuseum.

Het tafereel is moeilijk te duiden, omdat er weinig herkenbare punten zijn. Dit schilderij heeft ook het meest te lijden gehad van het oorlogsgeweld en grote delen van de afbeelding zijn verdwenen onder de conserverende restauratie van Folville. De enige documentatie waarover een restaurator daarna kon beschikken, waren verfstelen en de zwart-witfoto uit 1970.

Wat opvalt is de loop van de rivier de Maas. De personen links vooraan bevinden zich waarschijnlijk op de westelijke oever, op een helling van het Cabergs plateau, waar Smeermaas op aansluit. Zij kijken dan in noordelijke richting naar Hocht. In de zeventiende eeuw lag er een langgerekt eiland voor de westelijke oever en meanderde de rivier (vergelijk de huidige Grensmaas).

SPEEWARTS HUIJSIE (HUIJSJE)

Waarom de titel op het kamerscherm 'Speewarts huijsje' vermeldt in plaats van 'Spreewarts torentje', is niet duidelijk. Het kasteeltje stond in de zeventiende eeuw bekend als Spreewaerts Toorentje, maar ook als Spreewarts Thoorenthien en Spreewartstoren (tegenwoordig: 'Huis De Torentjes'). Hoe het huis aan die naam is gekomen, is onbekend. Er stond op deze plek in 1298 al een adellijk huis. In de zestiende eeuw werd het huis Beissels- of Biselstoren genoemd, na een verbouwing in renaissancestijl door kanunnik Beyssel (1526).¹¹² Mogelijk kwam het huis in de zeventiende eeuw in bezit van Th. Spreuwarts uit Tongeren, die op 29 augustus 1636 voor het Luiks Hooggerecht burger werd geroepen in het Maastrichtse brouwersambacht.¹¹³ In 1684 is sprake van 'het vervallen huis' Spreewarts Thoorenthien. Het zou zwaar be-

112 Dr. Nicolaas Beyssel, academisch arts, werd in 1492 benoemd tot kanunnik van Sint Servaas. Hij stierf op 27 september 1541. Ubachs/Evers, *Historische Encyclopedie Maastricht*, 71, lemma Beyssel.

113 'Burger roepen' was een belangrijk ceremonieel. Niet-Maastrichtenaars die het burgerrecht wilden verkrijgen, moesten worden geaccepteerd door, en ingeschreven worden bij een ambacht (gilde). Wanneer men werd geaccepteerd, werd de naam van de nieuwe burger uitgeroepen vanuit de eerste verdieping van het Dinghuis. De nieuwe burger Spreuwarts moet een man van enig gewicht zijn geweest. Hij werd burger geroepen door de hoogschout Creusen. P.J.H. Ubachs, *Nieuwe burgers van Maastricht, 14^e eeuw – 1795*, Geleen 1993, 328.

schadigd of verwoest zijn in de periode 1672-1676.¹¹⁴

Het schilderij toont een voornaam huis dat op een helling staat boven een zandweg, op enige afstand van de Maas. Op de weg een reiziger met



Afb. 26 Speewarts Huijsje, zoals te zien op het kamerscherm. Fotograaf onbekend.



Afb. 27 'Buijten Maestricht. Ligtenburgh. Spreewaerts Toorentje 166.'. Tekening van Josua de Grave. HCL, Collectie LGOG, nr. 7.

een beladen ezel, in de uiterwaarden een herder met schapen. Het huis komt voor op verschillende tekeningen van Josua de Grave en Valentijn Klotz. Kenmerkend was de vierkante toren met peervormige spits, die op het schilderij enigszins verloren lijkt te zijn gegaan.

CASTEEL VAN VALKENBURG

Valkenburg ligt ongeveer twaalf kilometer gaans ten oosten van Maastricht. De heren van Valkenburg waren in de middeleeuwen geen prettige burens. In de eeuwen daarna waren er echter tal van banden ontstaan tussen beide steden door huwelijken, familie en handel, en doordat de schepenen en andere ambtenaren van Valkenburg veelal woonden in Maastricht.¹¹⁵

In 1672 werd Valkenburg echter veroverd door troepen van de Franse koning Lodewijk



Afb. 28 Casteel van Valkenburg, zoals te zien op het kamerscherm. Fotograaf onbekend. Limburgs Museum (2012).

¹¹⁴ Ubachs/Evers, *Historische Encyclopedie Maastricht*, 552, lemma: Torentjes, De. Zie ook de manuscriptkaart van Vauban.

¹¹⁵ Ubachs/Evers, *Historische Encyclopedie Maastricht*, 544, lemma: Valkenburg.



Afb. 29 Kasteel Valkenburg vanuit het oosten. Tekening van Josua de Grave (1669). HCL. Collectie LGOG, nr. 30.

XIV en lagen tal van Franse troepen rond Maastricht, nog niet in een echte belegering, maar wel als een bezettende macht op het plateland buiten Wyck, tot grote schade van de omringende dorpen. Op bevel van stadhouder/legeraanvoerder Willem III sloeg het Staatse ('Hollandse') garnizoen van Maastricht op 6 december 1672 het beleg voor het kasteel van Valkenburg, nam het na bombardementen op 7 december in en blies het op 10 december op.¹¹⁶ Het zou nooit meer worden herbouwd.

De Grave heeft de burcht van Valkenburg van verschillende kanten getekend, met en zonder het lager gelegen stadje. Het schilderij, gebaseerd op een tekening uit 1670, toont alleen het kasteel. Op de voorgrond een vijver in de rivier de Geul, met rechts op de oever twee staande figuren, waarvan er een lijkt te vissen. Op het water zwemmen drie zwanen.

HET SCHILDERIJ OP DE ACHTERZIJDE

Dit grote rivierlandschap strekte zich uit over alle zes de vleugels van het kamerscherm. Door de bedoeiking van deel 5 in de negentiende eeuw is er een hiaat ontstaan. Vandaar dat het eigenlijk alleen gefotografeerd is als vierluik.

De voorstelling is een gezicht op de oostelijke helling van de Sint Pietersberg, met links op de berg het kasteel Lichtenberg en in het midden en verder rechts naar het noorden het kloostercomplex van de paters observanten, een franciscaanse kloosterorde. Eind vijftiende eeuw stond er al een klein klooster met kerkje, dat verwoest werd in 1578. In 1643 kregen de franciscanen-observanten toestemming op deze plek een nieuw klooster te bouwen. Het geheel ommuurde terrein strekte zich uit over vier terrassen, van boven op de berg tot aan de Maas.¹¹⁷ De laagste twee terrassen werden gebruikt als sier- en moestuinen. Op het derde terras (tegenwoordig een parkeerplaats) stonden kloostergebouwen, met onder meer een 'galderij'¹¹⁸ en een devotiekapel. De grote kerk lag nog iets hoger op de berg, op het vierde terras, ongeveer waar nu Casino Slavante staat.

Vreemd is dat dit tafereel in Maastrichtse (kunst)historische kringen niet direct herkend is als Lichtenberg en Slavante. In 1895 schonk Victor de Stuers een groot aantal objecten aan het museum van LGOG,¹¹⁹ waaronder een 'Gezicht op het klooster Slavante en het huis Lichtenberg te Sint Pieter gelegen, een aquarel van Josua de Grave'.¹²⁰ Die tekening past naadloos op het schilderij en had bekend moeten zijn, zeker bij de conservator Timmers.

116 Tobias van Domselaer, *Het ontroerde Nederlandt* (...), Doornik 1674, pp. 474, 476.

117 Ubachs/Evers, *Historische Encyclopedie Maastricht*, p. 486, lemma: Slavante.

118 Een galderij was een langwerpige zaal of (buiten)galerij. Schutgens, 'Lome zomerdag', passim.

119 *Limburger Koerier*, 13 september 1895. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMKB23:002049305:mpeg21:p00003>. Geraadpleegd op Delfher op 01-11-2024.

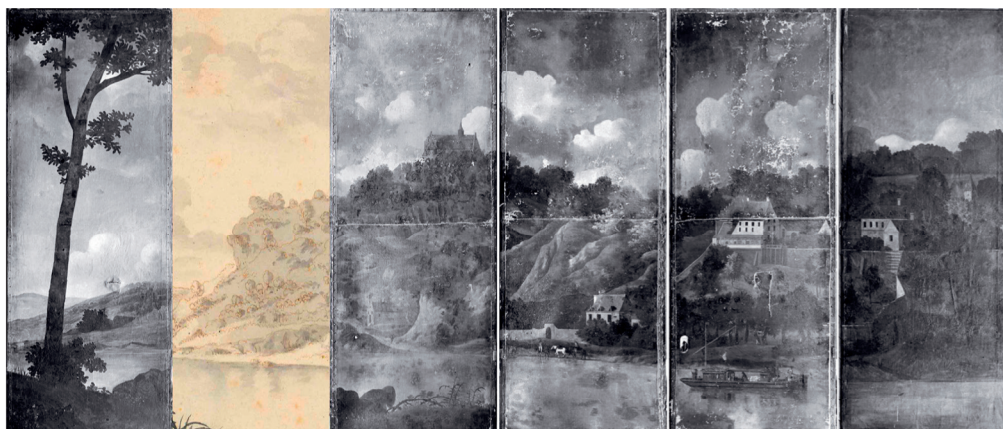
120 Naar alle waarschijnlijkheid was dit de tekening die bij het HCL het huidige inv.nr. LGOG 77 draagt.



Afb. 30 Vierdelig riviergezicht op de achterzijde van het kamerscherm. Collectiedocumentatie Bonnefantenmuseum.



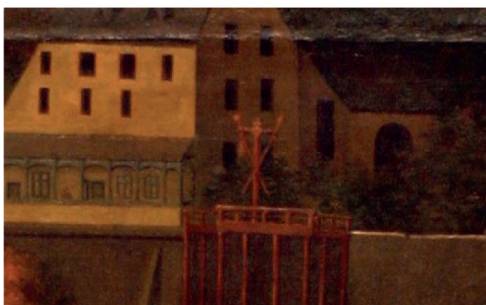
Afb. 31 Lichtenberg en Slavante vanaf de oostelijke oever van de Maas. Tekening van Josua de Grave (ca. 1668). HCL, Collectie LGOG, nr. 77.



Afb. 32 Het riviergezicht op de achterzijde van het kamerscherm tot een eenheid aangevuld met een fragment uit de tekening van Josua de Grave op de blanco slag. Fotocollage door Kleon3 (2024). Wikimedia.

PROBLEEM MET EEN DETAIL

Een belangrijk deel van de landschapsschildering wordt ingenomen door een gezicht op de tuinen van het klooster. In het midden van de keermuur voor het derde terras zijn op de tekening van De Grave wat golvende zuiltjes in de muur getekend, alsof nog niet duidelijk was wat er op die plek ging gebeuren. Op het derde terras bevindt zich op dat punt een kleine uitstulping van het terrein, een plateautje waarop een immens hoog kruisbeeld met lijdenswerktuigen



Afb. 33 Calvariagroep, detail van de achterzijde van dl. 2. Fotograaf onbekend. Limburgs Museum, L08971_E1.

(lansen) is afgebeeld. Op het kamerscherm is de steunende constructie onder dat plateau uitgevoerd als een enorme houten constructie, die ossestroomrood is geverfd.

Het lijkt niet logisch om een dergelijke, metershoge houten stellage te maken ter ondersteuning van het kruisbeeld. Op een tekening van Jan de Beijer uit 1740 zien we op die plaats een steunboog in de tuinmuur (afb. 34). Het is mogelijk dat, toen Josua de Grave circa 1668 zijn tekening maakte (afb. 31) de muur nog niet helemaal klaar was (de toestemming voor de bouw van het klooster dateerde immers pas van 1643) en hij de vorm en diepte van de boog nog niet kon bepalen. De vraag is nu: heeft die hoge, roodgeverfde, houten constructie (afb. 33) ooit bestaan, of heeft de schilder, die jaren later uit zijn tekeningen en geheugen putte, deze verzonnen? Of is het mogelijk een creatie van een negentiende-eeuwse (amateur)schilder, of van een restaurator die niet goed wist wat het geheel moest voorstellen?¹²¹

¹²¹ Overigens is deze locatie nog altijd op Slavante aanwezig. Wie de steile weg naar boven neemt, heeft na de eerste haarspeldbocht deze muur aan de rechterhand, compleet met spaarboog. Na de tweede haarspeldbocht rijdt men richting een poortje in de vroegere, noordelijke tuinmuur. Vlak voor de derde bocht (naar de parkeerplaats links) bevindt zich rechts van het weggetje een onofficiële parkeerplaats voor twee kleine auto's. Dit is het 'balkon' waarop in de zeventiende eeuw het kruis, in de achttiende eeuw een calvariagroep heeft gestaan (crucifix met corpus, Maria, moeder van Jezus en de apostel Johannes).



Afb. 34 Lichtenberg en Slavante vanaf de oostelijke oever van de Maas. Detail van tekening van Jan de Beijer (ca. 1740). HCL, Collectie LGOG, nr. 3.

ITALIANISEREND?

In de schaarse literatuur wordt er met enige regelmaat op gewezen dat de schilder van het kamerscherm bij meerdere schilderijen Italiaaniserend te werk zou zijn gegaan. Dit zou zich uiten in een neiging de heuvels voor Nederlandse begrippen buitensporig rotsachtig te doen lijken en de hoogte ervan sterk te overdrijven. Dergelijke opmerkingen worden reeds in 1940 gemaakt in de pers: 'Aan de eene zijde ziet men een gezicht op St. Pieter (sic) en het kasteel Lichtenberg, in een naar de mode van de zeventiende eeuw geïtalianiseerd landschap.'¹²²

Peggy Breitbarth-Van der Stok wijst op een schilderij dat zij alleen kent van een zwart/wit foto en dat in het bezit is van de Kulturstiftung Dessau-Wörlitz:

'Het schilderij in Wörlitz geeft een voorbeeld van een fantasie-Maaslandschap. We zien een rivier met een steile rotskust, waarop een kasteel. (...), een samenstel van ronde

en vierkante torens. De zware rotsen vinden we op verschillende vroege tekeningen naar de natuur getekend (Fontainebleau, Dinant), later op fantasielandschappen. Op de voorgrond mensen, paard en hond. Op de rivier schepen.'¹²³

Het gaat hier niet om een fantasielandschap, maar om een getrouwe afbeelding van het kasteel van Argenteau. Noord-Nederlanders die niet bekend waren (of zijn) in Zuid-Limburg en het aangrenzende Luikerland, zullen het landschap als erg on-Hollands, overdreven rotsachtig, dus 'zuidelijk' hebben ervaren. Mogelijk kunnen ook hedendaagse Maastrichtenaren zich nauwelijks meer voorstellen hoeveel hoger het kasteel Lichtenberg boven Slavante lag, boven een berghelling vol open mergelgroeven. De huidige begroeiing en de goed begaanbare paden en wegen 'nivelleren' als het ware de helling. Bij Lichtenberg was er oorspronkelijk nauwelijks ruimte voor een pad langs de Maas. De jaagpaarden liepen er, mede vanwege de dichte begroeiing op de oever, door het ondiepe water. Eerst in de twintigste eeuw is door afgravingen door de ENCI (na 1926) en het dempen van het Kanaal Luik-Maastricht (jaren 1960) ruimte geschapen. Maar de ruïne en boerderij die nu zo hoog boven de afgraving uittorenen, keken



Afb. 35 Gezicht op het kasteel van Argenteau vanuit het westen. Josua de Grave, olieverf op doek. Gotisches Haus des Gartenreichs Wörlitz, Josua de Grave, Maaslandschaft mit Burg, inv.nr. 1130; bruikleen van de Anhaltische Gemäldesammlung Dessau (D).

¹²² *Algemeen Handelsblad*, 24 augustus 1940.

¹²³ Breitbarth-Van der Stok, 108.

eeuwenlang ook bijna rechtstreeks in het water. Caestert en Argenteau lijken eveneens op geïtalianiseerde rotsen te staan, maar de natuurlijke, soms zeer steile oevers van het Maasdal waren in de zeventiende eeuw goed herkenbaar.

Peggy Breitbarth-Van der Stok wees op nog een ander aspect van Italianiseren, namelijk het warme kleurenpalet van de schilder, dat een oranje gloed legde over zijn Italianiserende fantasielandschappen. Ze wees met nadruk op een schilderij dat bij het Bonnefantenmuseum berust.¹²⁴ Uitwerking en manier van schilderen sloten naar haar mening geheel aan bij het schilderij in Wörlitz.¹²⁵

Isabelle Paulussen zag de warme Italiaanse kleuren op het kamerscherm met name terug bij de vleugeldelen Argenteau / 't Gat van Lichtenburgh en Caestert / St. Pieter. 'De schilder, die deze vier "Gezichten" topografisch vrij nauwkeurig heeft weergegeven, heeft dan ook alleen het kleurgebruik en de belichting ontleend aan de stijl van de Italianisanten.'¹²⁶

Eén aspect van Italianiseren in de kunst komt in elk geval niet voor op het kamerscherm: het aankleden van het landschap met manshoge stenen urnen, standbeelden, fonteinen en klassieke ruïnes.¹²⁷ In hoeverre op enkele schilderijen de weergave van de hoogten terzijde van het Maasdal op het kamerscherm zijn overdreven, en het kleurenpalet te 'zuidelijk' zou zijn, zou nader onderzocht kunnen worden.

HET ONDERLINGE VERBAND:

DE GUERRE DE HOLLANDE (1672-1678)

Wat in de weergave van de kastelen op de voorzijde van het scherm opvalt is, dat ze allemaal intact zijn afgebeeld. Het kasteel van Argenteau,

het kasteel en de schans Navagne, de hoogteburcht Lichtenberg, het kasteeltje Spreeuwards Toorentje, het buitenhuis La Motterie en het hoogtekasteel van Valkenburg werden alle zes verwoest voor of tijdens de Guerre de Hollande, de 'Hollandse Oorlog' van de Franse koning Lodewijk XIV tegen de Staatse Republiek.¹²⁸ Beide partijen waren daaraan schuldig.

In mei 1672 begon Lodewijk XIV zijn opmars naar de Noordelijke Nederlanden ('Hollande'). Hij wilde de Republiek inlijven bij Frankrijk en trok langs Sambre en Maas op naar Gelderland en de IJssellinie. Vooralsnog liet hij de vesting Maastricht links liggen; een beleg zou tijdrovend en duur zijn geweest. Hij concentreerde zich op de Landen van Overmaas, veroverde het kasteel van Valkenburg en trok verder naar het noorden. Om zich tegen een aanval in de rug te beschermen en de aanvoerlijnen naar Maastricht te blokkeren, liet hij in een wijde kring in de omliggende dorpen en steden een grote troepenmacht achter. En ook al zou de koning het veldtochtseizoen in de nazomer van 1672 persoonlijk voor gezien houden en met zijn hoofdmacht weer richting Parijs vertrekken, die troepen bleven achter, plunderden de dorpen en vernielden de landerijen. Om hun eigen bevoorrading te frustreren werden zij keer op keer overvallen door het Maastrichtse garnizoen, maar alles wat het garnizoen op de Fransen wist buit te maken, benadeelde eens te meer de plattelandsbevolking.¹²⁹

Op 11 november 1672 bereikte de pas benoemde, 22-jarige stadhouder Willem III met zijn troepen Maastricht en stapte af 'voor het logement van de Rijngraaf [de gouverneur], alwaar hem de generaals als ook de heeren van het kapittel van Sint Servaas en Onze Lieve Vrouwe,

124 Josua de Grave, 'Rivierlandschap met ruïne', Collectie Bonnefantenmuseum, langdurige bruikleen LGOG, objectnummer 1000889. Breitbarth-Van der Stok, 108.

125 Wie de twee schilderijen naast elkaar ziet, zal toch wel een zeer groot verschil in het palet opmerken. Het is vreemd dat Breitbarth-Van der Stok op basis van een zw/w-foto tot een dergelijke conclusie kon komen.

126 Paulussen, 'Het kamerscherm', 4.

127 Zie bijvoorbeeld: Josua de Grave, 'Italianiserend landschap, Pastorale met één van de Dioscuren', gedateerd 1684. Bonnefantenmuseum, Collectie Bonnefanten, objectnummer 1002030.

128 Mosmuller, *Voorpost en pion*, 55-64. Hovens, *Navagne*, 45-47. Zie voor de Guerre de Hollande ook elders in dit jaarboek: Kees Schaapveld, *Het Staatse Land van Dalhem, 1632-1785*.

129 Tobias van Domselaar, *Het ontroerde Nederland*, 334-337, 446.

en de magistraat der stad, hem kwamen bezoeken.' Mogelijk hebben Josua de Grave en Valentijn Klotz zich vanaf dat moment, of al eerder dat jaar, bijvoorbeeld na Willems benoeming tot stadhouder en hoofd van het leger, individueel of tezamen bij zijn troepen aangesloten. Feit is dat Willems veldtochten via hun tekeningen van jaar tot jaar, van maand tot maand, soms zelfs van week tot dag te volgen zijn. Ook het gepubliceerde dagboek van Constantijn Huygens jr. kan daarbij tot zekere hoogte een leidraad zijn.

Willem III vond het door Franse troepen bezette Valkenburg een bedreiging voor de stad. Op 7 december 1672 heroverde het garnizoen in opdracht van de stadhouder het kasteel van Valkenburg na bombardementen en bliezen het enkele dagen later op.¹³⁰ In de aanloop naar het beleg van 1673 was dat ook het lot van La Motterie en Spreeuwards Torentje.

Toen de Fransen Maastricht op 30 juni 1673 hadden veroverd, deden zij op hun beurt hetzelfde met het kasteel van Argenteau (1674), de schans en het kasteel van Navagne (1674) en de hoogteburcht Lichtenberg (1676?). Alleen kasteel Borgharen ontsprong de dans, en mogelijk ook Caestert.

Het kasteel van Borgharen (eertijds 'Burcharen' of 'Ophaeren' genoemd) heeft bij de diverse belegeringen van Maastricht vaak dienst gedaan als onderkomen voor een van de bevelhebbers van het aanvallende leger. Het lag buiten de stad aan de rand van een belegeringslinie (circumvallatie), of binnen een, de aanvallers in de rug beschermende, verdedigingslinie (contravallatie). In juni 1673 lag het tijdens het Franse beleg onder leiding van Lodewijk XIV binnen de contravallatie. Het kasteel was toen met twee parallelle schipbruggen verbonden met Smeermaas op de westelijke Maasoever en diende als opslagplaats voor de 'vivres', de voedselvoorraden van het Franse leger. Lichtenberg was toen het



Afb. 36 Kasteel Borgharen met schipbruggen. Tekening op de manuscriptkaart van Vauban (1673). Vincennes (FR), Service Historique de la Défense, Plan de la ville de Maestricht"; côte GR 1 VN 95/5, detail.



Afb. 37 Sint Pietersberg met kasteel Lichtenberg, Slavante en La Motterie. In het midden mogelijk het vernielde Spreeuwards Torentje (1673). Vincennes (FR), Service Historique de la Défense, Plan de la ville de Maestricht"; côte GR 1 VN 95/5, detail.

130 Flament, *Chroniek van Maastricht*, 106-107, alwaar citaat.

kwartier van Charles de Montsaulnin, graaf van Montal (1619–1696) (afb. 36).¹³¹

In de zomer van 1676 bleef Borgharen opnieuw buiten schot. Toen omsingelde het leger van stadhouder Willem III de stad, die nu al drie jaar door de Fransen bezet werd. Josua de Grave bevond zich tijdens deze veldtocht in diens hoofdkwartier, dat was gevestigd in Smeermaas. Opnieuw lagen daar twee schipbruggen over de Maas naar Borgharen en een derde bij Heugem waardoor, net als bij het eerdere Franse beleg (1673), alle legeronderdelen op de rechter en de linker Maasoever met elkaar in verbinding stonden.

Het Staatse beleg vond plaats van 6 juli tot 27 augustus 1676. Kasteel Borgharen was toen het kwartier van de troepen van Philipp Wilhelm von der Pfalz, hertog van Neuburg an der Pfalz (1615-1690). Het diende ook als hospitaal: de gewonden en zieken van het Staatse leger werden er verzorgd. Het schilderij op het kamerscherm geeft deze situatie weer: een tentenkamp in de uiterwaarden dat vrij is van actieve troepen: geen piekeniers, geen huzaren te paard, geen krijgswerktuigen.

VIER TEKENAARS OP VELDTOCHT

In 1965 publiceerde de Roosendaalse gemeentearchivaris René van Hasselt (1907-1987) een lijst met 578 door hem in binnen- en buitenland getraceerde tekeningen van Josua de Grave (1643-1712), Valentijn Klotz (ca. 1648-1721) en Constantijn Huygens jr. (1628-1697).¹³² Uit de jaren 1669-1671 blijken tientallen topografische tekeningen van Maastricht en omstreken bewaard te zijn gebleven, merendeels vervaar-

digd door De Grave en Valentijn Klotz, en een enkele door de toen vrijwel onbekende Barend (Bernard) Klotz.¹³³ Deze tekeningen ontstonden in vreedetijd. De Grave woonde in die jaren in Maastricht en dat schijnt ook gegolden te hebben voor Valentijn en Barend Klotz.

Deze vier tekenaars tezamen hebben daarna in dezelfde tijd in de Republiek der Zeven Verenigde Provinciën en in de Spaanse Zuidelijke Nederlanden (nu ruwweg Nederland en België) ongeveer dezelfde onderwerpen getekend. Zij trokken tussen 1672 en 1676 alle vier mee met de veldtochten van stadhouder Willem III, die zich – 1672 uitgezonderd – alle afspeelden in de lente- en zomermaanden.

In de winter werd er in principe niet gevochten, omdat de weersomstandigheden te ongunstig waren voor een leger. Het leger lag dan in permanente kwartieren, niet in tenten, maar in hutten, of ingekwartierd bij plaatselijke bewoners. Ook de tekenaars overwinterden daar, of trokken hun eigen plan. Huygens nam een bijzondere positie in: hij was privésecretaris van stadhouder Willem III en verbleef in de winter aan het hof. Van Josua de Grave is bekend dat hij zich meestal terugtrok in Den Haag, waar sinds 1671 zijn vrouw en kinderen woonden. In de herfst en winter van 1675 verbleef hij echter met het leger een aantal maanden in de stad Grave.

Deze tekenaars vulden tal van schetsbladen met beelden van het dagelijks leven in de militaire kampementen, maar er is van hen geen enkele gevechtsscène bekend. Een enkele keer heeft De Grave een door de oorlog ontstane ruïne vastgelegd.¹³⁴ Ze tekenden ook in de omgeving van hun tijdelijke legerplaatsen of winterverblijven.

131 Zie de manuscriptkaart van Vauban te Vincennes (FR), Service Historique de la Défense, 'Plan de la ville de Maastricht', signatuur ('côte'): GR 1 VN 95/5.

132 R.J.G.M. van Hasselt, 'Drie tekenaars van topografische prenten in Brabant en elders: Valentijn Klotz, Josua de Grave en Constantijn Huygens jr.', in: *Jaarboek Oudheidkundige Kring 'De Ghulden Roos' [te] Roosendaal*, 25 (1965) 145-192.

133 Over de biografische achtergrond van deze kunstenaars is in het verleden veel gespeculeerd. Voor de meest betrouwbare gegevens over Barend en Valentijn Klotz zie: J.H. van Mosselveld en W.A. van Ham, *Tekeningen van Bergen op Zoom. Topografische afbeeldingen van Bergen op Zoom en omgeving uit de zestiende tot en met de achttiende eeuw*. Bergen op Zoom (Gemeente Bergen op Zoom) 1973, 17-18.

134 Een voorbeeld is bij Grave, waar hij in de winter van 1675 langere tijd verbleef, het kasteel van Velp (Bronkhorst).

Het waren topografische tekeningen van gebouwen en landschappen, die over het algemeen als betrouwbaar worden gezien. Het probleem met deze tekeningen is echter nog altijd, dat de tekenstijl van drie van de vier onderling sterk overeenkomt.¹³⁵ Alleen Constantijn Huygens jr. had een duidelijk afwijkende, eigen stijl. Voor een overzichtelijke vergelijking van hun handschriften verwijs ik graag naar Van Mosselveld en Van Ham, die grondig onderzoek deden met betrekking tot de vele tekeningen van Bergen op Zoom.¹³⁶

Ongesignde tekeningen zijn in het verleden aan deze of gene tekenaar toegewezen op basis van het handschrift, de wijze van dateren in opschriften op de tekening, of van een typerende weergave van daken, gebladerte etc. Een groot recent onderzoek naar de zeventiende-eeuwse tekeningen in het bezit van het Rijksmuseum te Amsterdam heeft geleid tot een ruimere toeschrijving aan Barend Klotz,¹³⁷ van wie voorheen weinig werk bekend was.¹³⁸ Daardoor heeft er echter een verschuiving plaats gehad in eerdere toeschrijvingen aan Josua de Grave en Valentijn Klotz.

Veel van de tekeningen van Josua de Grave meten slechts ca. 9,6 x 16,5 cm., de toen gebruikelijke afmetingen van een schetsboek.¹³⁹ Van de grotere tekeningen wordt tegenwoordig door sommige auteurs aangenomen, dat het geen originele tekeningen van De Grave betreft, maar later in zijn atelier uitgewerkte kopieën van schetsen van de gebroeders Klotz.¹⁴⁰

JOSUA DE GRAVE (1643-1712)

Van deze vier tekenaars was voor zover bekend alleen Josua de Grave opgeleid tot tekenaar en kunstschilder. Hij werd in Amsterdam geboren als de zoon van Claude de Grave en Sara Bols. De Grave was koopman en waarschijnlijk in goeden doen, want Sara behoorde tot een aanzienlijke familie.¹⁴¹ Ze kregen vier kinderen: Pieter, Siewert Cornelis, Jannetje en als jongste Josua, die later allen verkeerden in de voornaam burgerij.¹⁴² Pieter werd een welvarend koopman in Haarlem, mogelijk als opvolger van zijn vader. Cornelis werd notaris in Den Haag en Jannetje trouwde een notaris/procureur in die stad. Josua vestigde zich daar na 1676 definitief als bekend kunstschilder en koopman.

Josua de Grave groeide op in Haarlem en werd op 7 oktober 1659 als 16-jarige leerling ingeschreven bij het Lucasgilde aldaar, om opgeleid te worden tot beeldend kunstenaar. Zijn vroegst bekende tekening heeft het opschrift '*bij Parijs tot Arcueil 1663*'. Hij zou tot 1668 in Parijs verblijven, maar trok een jaar later via Dinant en Tienen naar Maastricht. Daar huwde hij in 1670 Jenneton de Bisson. Het echtpaar verhuisde waarschijnlijk vroeg in 1671 naar Den Haag, vrijwel zeker vanwege de dreigende oorlogssituatie.

In oktober 1670 begon de Maastrichtse magistraat reeds tal van maatregelen te nemen met betrekking tot een eventuele oorlog. De inwoners moesten onder meer zorgen voor ladders en brandemmers. Een jaar later werd verordend dat alle huizen en schuren die met stro gedekt

135 Van Hasselt, Breitbarth-Van der Stok, Heijbroek, Van Mosselveld en Van Ham hebben zich allen op enigerlei wijze uitgesproken over de stijl van deze drie tekenaars.

136 Heijbroek, J.F., *Met Huygens op reis. Tekeningen en dagboeknotities van Constantijn Huygens jr. (1628-1697), secretaris van stadhouder-koning Willem III*. Zutphen (Uitgeverij Terra) 1983.

137 Barend Klotz tekende vaak met Barnardus. Ook wordt hij Barnardus, Barnard of Bernard genoemd.

138 Dutch Drawings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum: Catalogue. Nieuwe beschrijvingen en toeschrijvingen voor Josua de Grave, en Valentijn en Barend Klotz door Carolyn Mensing. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/onderzoek/bestandscatalogi/dutch-drawings-of-the-seventeenth-century>.

139 Carolyn Mensing, *passim*.

140 Zie Van Mosselveld/Van Ham en Carolyn Mensing, die naar hen verwijst.

141 RKD-excerpts: archiefaantekeningen van Abraham Bredius.

142 J.G.J. Koreman, 'Een testament van Josua de Grave', in: *De Limburgse Leeuw* (1959), 11-15.

waren, van stenen dakpannen moesten worden voorzien. In februari 1672 moest men voor zes maanden levensmiddelen inslaan.¹⁴³ De Grave heeft dat alles niet afgewacht. In Den Haag woonden zowel een broer als een zus van hem, op wie zijn echtgenote eventueel kon terugvalen als hijzelf op tekentocht was. In 1671 was hij inderdaad langere tijd afwezig; hij verbleef toen met Valentijn en Bernard Klotz bij het leger in Bergen op Zoom. Na de veldtocht van 1676 zette hij een punt achter deze bezigheden en vestigde zich definitief in Den Haag. In 1681 woonde 'Josua de Grave, schilder', met vrouw en drie kinderen onder de acht jaar, aan de Haagse Nieuwe Veerkade Zuid. Twee andere kinderen waren bij hem in de kost.



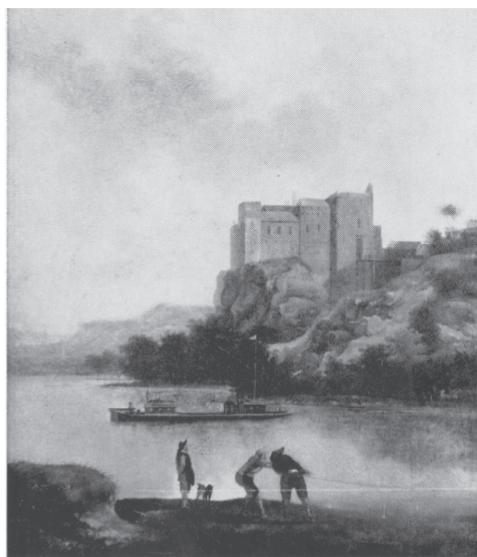
Afb. 38 Militair kamp. Gesigneerd en gedateerd Josua de Grave 1677, olieverf op paneel, 19,1 x 25,1. Veiling op www.invaluable.com H1122-L323609750.

In de literatuur wordt op basis van bekende schilderijen van zijn hand aangenomen dat hij eerst in 1683 begon te schilderen, maar dit is onjuist gebleken. Een schilderij van een legerkamp dateert al van 1677 (afb. 38).¹⁴⁴ De Grave had ongetwijfeld een zekere positie in Den Haag. In een attestatie voor de Haagse schepenen wordt hij

in 1693 'constschilder en coopman' genoemd (hij handelde onder meer met een Nederlandse koopman in London), in 1695 (hij is dan 52) een 'konstrijk schilder'.¹⁴⁵

EEN DEFINITIEVE TOESCHRIJVING AAN JOSUA DE GRAVE?

De toeschrijving van het kamerscherm aan Josua de Grave is niet onlogisch gezien het grote aantal tekeningen dat in meer of mindere mate parallel loopt aan de schilderijen. Tijdens dit onderzoek zijn echter in de zwart-wit fotodocumentatie van de RKD ook twee schilderijen van De Grave gevonden, waarvan niet bekend was wat zij voorstelden. Beide bleken het kasteel van Argenteau af te beelden; de hoge brug over de Julienne is duidelijk herkenbaar. Hoewel er dus geen tekening van De Grave bekend is van dit kasteel, moet hij het goed gekend hebben.



Afb. 39 Argenteau gezien vanuit het zuiden. Gesigneerd en gedateerd Josua de Grave, 1699. Zwartwit foto RKD Research.

143 De amateurhistoricus Pieter Simons maakte jaren geleden een uitgebreid overzicht uit de raadsverdragen, zie: *Belegging van 1673 door de Franschen. Voorraedt [= maatregelen] tot het beleg*. <https://www.voorouderslimburg.nl/>.

144 Militair kamp, Josua de Grave, oil on panel, 19,1 x 25,1, gesigneerd linksonder J. de Grave en gedateerd 1677. Website Invaluable.com, nr. H1122-L323609750.

145 Hij erfde in 1677 en 1688 aanzienlijke bedragen van vrouwelijke familieleden. RKD-excerpts: archiefaantekeningen Abraham Bredius.

Het ene schilderij geeft een gezicht op de burcht weer vanaf de westelijke oever van de Maas. Dit is hetzelfde schilderij als waarnaar Peggy Breitbarth-Van der Stok verwijst in de bovenstaande paragraaf 'Italianiserend?' Het is in bruikleen bij Gartenreich Dessau-Wörlitz (D) en blijkt een getrouwe weergave van het kasteel van Argenteau vanuit het westen, vergelijkbaar met andere afbeeldingen van hetzelfde onderwerp en uit dezelfde tijd (zie afb. 35).

Op het tweede schilderij is het kasteel van Argenteau, net als op de afbeelding op het kamerscherm, geschilderd vanuit het zuiden. Dit doek blijkt bijna identiek te zijn. Het verschil tussen de beide afbeeldingen zit in de aankleding van het landschap. Op de zwart-witfoto zijn op de voorgrond drie vissers met een hond te zien op een eilandje aan de oever; zij halen een net binnen. Dit tafereel ontbreekt op het kamerscherm. In het midden van de rivier is het niet een zeilboot die overvaart van oost naar west (kamerscherm), maar een schip waarvan het zeil geen wind vangt en dat van west naar oost wordt overgeboord. Dit schilderij is gemonogrammeerd en gedateerd 1699. Spijtig is, dat het in 1971 werd geveild en de huidige verblijfplaats niet kon worden getraceerd.¹⁴⁶ Slechts een foto uit een verkoopcatalogus resteert. Dat de afbeelding van het kasteel van Argenteau op het kamerscherm van dezelfde hand is, is zonder onderzoek niet zeker. Het kan immers ook een kopie van andere hand zijn. Maar dat er een relatie ligt, moge duidelijk zijn (afb. 39, 40).

Die drie vissers komen we overigens ook tegen bij het schilderij van Navagne. Ook hier zijn ze bezig met een net. Op bijna elke afbeelding van het kamerscherm zijn wel enkele figuurtjes te zien: een wandelaar met hond (Caestert, St. Pieter), een man op een ezel ('t Gat van Lichtenburgh), een herder en een reiziger met ezel (Speewarts Huisje), een wasvrouw met kind (La Motterie), een visser met passant (Heer), een



Afb. 40 Argenteau gezien vanuit het zuiden, op het kamerscherm. Fotograaf onbekend. Limburgs Museum (2012).

paar rustende figuren (Smeermaas en Hogt), twee vissers aan de waterkant (Valkenburg). Een met het kamerscherm corresponderend schilderij van deze andere afbeeldingen is nog niet gevonden.

EEN TWEEDE SCHILDER?

In 1946 stelde Timmers, dat de scherm delen 5 (Speewarts Huisje / Borgharen) en 6 (Gronsveld / La Motterie) in de negentiende eeuw waren toegevoegd. Het feit dat hij in 1966 van slechts drie scherm delen het doek afsneed, doet vermoeden, dat hij ook ten aanzien van het deel 1 ('t Dorp Heer / Smeermaes en Hogt) zijn reserves had.

Iets dergelijks zien we ook bij de beschrijving door Szénássy/Himmelreich. In de correspondentie met Hermesdorf worden slechts drie doeken van het riviergezicht zeventiende-eeuws geacht; het uiterst rechtse doek op de achterkant (aan de voorzijde Heer / Smeermaas en Hogt) wordt aangegeven als negentiende-eeuws.

146 Galerie Nackers (Brussel), veiling dd. 24-27 maart 1971, nr. 855. RKD permalink: <https://rkd.nl/imageslite/197963>.

Tijdens een recent, geïmproviseerd onderzoek van het scherm in het depot van het Limburgs Museum wezen ook de restaurators Bianca van Velzen en Jos van Och er met klem op, dat de schildering op dit deel geheel of gedeeltelijk negentiende-eeuws leek.¹⁴⁷ Daar dit doek het meest rechtse deel vormt van het rivierlandschap en onverbrekkelijk bij de rest van het tafereel hoort, is het mogelijk in de negentiende eeuw sterk geretoucheerd of zelfs gekopieerd.

Voor deze en andere schilderijen op het kamerscherm zou ‘een goede amateurschilder’ verantwoordelijk zijn geweest. Zolang een technisch onderzoek naar de gebruikte materialen en doorgevoerde retouches niet heeft plaats gevonden, blijft dit een hypothese. Doch stel, dat dit juist zou blijken te zijn, wie zou daar dan voor in aanmerking komen?

Hierboven heb ik gespeculeerd dat het kamerscherm in Gorkum werd gevonden op de zolder van een aangetrouwde oudoom van de verkoper, George du Cellié Muller. Laat ik nog eens verder speculeren. Zijn vader was er gehuwd en woonde er tussen 1847 en 1857. Lucas Johannes Muller (1822-1903), later Du Cellié Muller, kwam uit een militair nest en studeerde voor de officiersopleiding. Zijn afwijzing vanwege door de minister tijdens zijn studie veranderde eisen aan de vooropleiding, was een bittere pil. Hij studeerde vervolgens in Delft en kreeg een baan als ingenieur bij (Rijks)Waterstaat. Hij zou het brengen tot hoofdingenieur in de provincie Noord-Holland. Lucas Muller was in zijn vrije tijd een bekwaam portrettekenaar. Hij vervaardigde albums vol portretten van notabelen

uit de plaatsen waar hij werd gestationeerd. Toen hij het kon combineren met zijn standplaats, werd hij in 1876 lid van het Provinciaal Utrechts Genootschap voor Kunsten en Wetenschappen, toentertijd tevens een schildersgenootschap.¹⁴⁸ Van hem zijn niet alleen portretten bekend. Hij tekende en schilderde tevens landschappen.¹⁴⁹ Een potentiële kandidaat?

WIE WAS DE OPDRACHTGEVER?

Zoals bekend, is er niets over de herkomst van het kamerscherm bekend. Breitbarth-Van der Stok veronderstelde dat het eigenlijk gemaakt zou moeten zijn in De Graves Maastrichtse jaren (1669-1672, 1676):

‘... aangezien een dergelijk stuk zeker een opdracht is en hij niet zo beroemd was dat men vanuit Maastricht naar Den Haag kwam om hem te verzoeken een kamerscherm te schilderen. (...) Natuurlijk bestaat de mogelijkheid dat hij op latere leeftijd nog eens naar Maastricht toog, al zijn daar geen tekeningen [dus dateringen] van bekend.’¹⁵⁰

Zij heeft zich niet gerealiseerd dat de Staatse magistraat van Maastricht (de helft van het stadsbestuur) intensief contact had met de Staten Generaal in Den Haag. Ook begaven zich elke twee jaar twee Staatse commissarissen-deciseurs met hun gevolg vanuit Den Haag voor enkele weken naar Maastricht, ambtenaren die de hoogste rechterlijke macht in civiele zaken vertegenwoordigden. Het reizen duurde misschien wat langer, mede door oponthoud bij het per pont

147 Bezoek aan het Limburgs Museum van Bianca van Velzen (oud-restaurator), Jos van Och (oud-hoofd afdeling schilderkunst SRHAL), Dirk Jansen (kunsthistoricus) en ondergetekende op 24 januari 2025, onder begeleiding van conservator Sjak Draak.

148 Biografische notitie uit het *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek* (Ramaer), zie: https://www.dbnl.org/tekst/molh003nieu02_01/molh003nieu02_01_1699.php; geraadpleegd dd 4 juli 2024.

149 Bij de RKD is naast een potloodportret van een dame een nogal Italianiserend landschap in krijt bekend: <https://rkd.nl/imageslite/3965799>. Van Stockum veilde op 6 april 2011 een aquarel van zijn hand: ‘Vissersboot met vesting op de achtergrond.’

150 Breitbarth-Van der Stok, ‘Josua de Grave’, 108.

oversteken van de grote rivieren, maar het postverkeer was goed geregeld. Een Maastrichtse opdrachtgever hoefde niet per se naar 'oonder in Holland' te reizen (de Maas af naar de kust), noch was de schilder genoodzaakt naar Maastricht te komen. Al helemaal niet om locaties te tekenen die na de Hollandse Oorlog ingrijpend waren veranderd.

Isabelle Paulussen vermoedde achter de opdrachtgever een liefhebber van het Limburgse landschap. 'En het is (...) niet ondenkbaar dat deze persoon zich naar aanleiding van een verhuizing – het scherm werd immers op een zolder te Gorkum ontdekt – een bruikbaar souvenir aanschafte in de vorm van dit kamerscherm.'¹⁵¹

Deze veronderstelling heeft zeker merites. Het is goed mogelijk dat een bestuurder die naar elders vertrok, een herinnering aan de streek wilde behouden. Maar er kan ook gedacht worden aan een plaatselijke notabele. Als kasteel Agimont (de voorganger van het huidige kasteel Neercanne) of het kasteel Neercanne zelf op het scherm zou hebben gestaan, zou men kunnen denken aan iemand als de stadscommandant en gouverneur Daniel Wolf baron van Dopff.¹⁵² Gezocht kan ook worden in een militaire achtergrond. Op 24 juni 1673 sneuvelde tijdens het beleg van Lodewijk XIV te Wyck jonker Joan van Paffenrode (1618-1673). Deze luitenant-kolonel van het Staatse Regiment 'Prins Maurits' was geboren en getogen te Gorinchem en geparenteerd aan het vermogende geslacht Van Arkel. Heeft een nazaat uit piëteit de opdracht verstrekt? De mogelijkheden zijn legio, maar het blijft pure speculatie, zolang de herkomst van dit kamerscherm niet getraceerd kan worden in boedelbeschrijvingen of veilingcatalogi.¹⁵³

TOT SLOT

Het zeventiende-eeuwse kamerscherm van LGOG heeft in de twintigste eeuw een enerverende geschiedenis gekend. Ook aan het eind van dit artikel blijven er vragen te over. Het merendeel daarvan (ouderdom meubel, ouderdom schilderijen, toeschrijving schilderijen) zou kunnen worden beantwoord door een kunsthistorisch-technisch onderzoek. In 1986 schreef de Maastrichtse kunsthistoricus Servé Minis:

'Voor de lokale geschiedenis is dit kamerscherm een uniek document; als kunstwerk blijft het van middelmatige betekenis. Het scherm werd daarom ook niet aan fysische of chemische onderzoeken onderworpen. Dergelijke dure onderzoeken zijn alleen bij echte topstukken verantwoord.'¹⁵⁴

Het is te hopen dat bijna veertig jaar later een meer positieve visie op dit meubel prevaleert. Het gaat immers niet alleen om schilderijen, maar tevens om een vrij zeldzaam voorwerp. Kamerschermen werden in de vroege zeventiende eeuw in Nederland geïntroduceerd en waren oorspronkelijk een Chinese uitvinding. De meeste in Nederland nog bewaarde schermen komen uit Japan, of hebben een (Zuid-) Nederlandse oorsprong. De verschillende vleugels dragen vaak losse voorstellingen, geschilderd op houten panelen of op leer. Schilderingen op canvas en met een doorlopend beeld zijn zeldzaam.

De datering van het meubelstuk is volgens zegen uit het einde van de zeventiende eeuw. In 1966 werd het door Timmers voor een deel gesteld op de negentiende eeuw. Reden was dat de

151 Paulussen, *Het kamerscherm*, 3.

152 Wikipedia: https://nl.wikipedia.org/wiki/Dani%C3%ABl_van_Dopff.

153 Alle notariële akten die dd. 1 november 2024 op de website www.wiewaswie.nl beschikbaar waren voor Lucas du Cellié Muller en aangetrouwde families, zijn gecontroleerd op boedelbeschrijvingen. Voor zover de inhoud beschikbaar was, is een zesslags kamerscherm vóór 1908 niet gevonden. Wat betreft de veilingcatalogi: zie de bovenstaande noot over de Collectie Frits Lugt.

154 Minis, 'De restaurateur', 47.

schilderingen aan de voorzijde op de delen 5 en 6 en het rivierlandschap in verso zijns inziens van mindere kwaliteit getuigden. Bovendien waren die twee doeken aan de achterzijde van dunner linnen. Maar zou er niet een dendrochronologisch onderzoek mogelijk zijn voor het gebruikte hout? Dateert dat inderdaad van twee eeuwen na circa 1680?

Bijzonder is, dat het doek volgens de overlevering *aan beide zijden is beschilderd*, een technisch zeer ongebruikelijke werkwijze, mogelijk ingegeven door financiële overwegingen. Van dergelijke schermen zijn slechts enkele exemplaren bekend. Twee ervan zouden in bezit zijn van kasteel Amerongen en dateren uit de late achttiende eeuw (circa 1780).¹⁵⁵

Dan is er ook nog de iconografie, de *topografische insteek*. Twaalf kastelen en landschappen op de ene zijde, en een groot rivierlandschap aan de andere kant, maken het scherm uniek. Er is slechts een handvol zeventiende-eeuwse schermen bekend met over de gehele breedte een doorlopend Nederlands topografisch tafereel. Een prachtig voorbeeld uit 1670 bevindt zich bij de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed en toont mogelijk het oude kasteel Nijenrode, dat verloren ging tijdens de Hollandse Oorlog.¹⁵⁶ Een zesdelig scherm met een geschilderd tuinlandschap uit de achttiende eeuw staat in depot bij het Rijksmuseum

Twenthe.¹⁵⁷ Beide schermen zijn anoniem.

De *datering van de afbeeldingen* op de schilderijen (niet de vervaardiging ervan) kan worden gesteld op omstreeks 1670-1676. Bijzonder is dat de naam van de vermoedelijke kunstenaar bekend is. Op basis van de toeschrijving aan Josua de Grave zijn de doeken waarschijnlijk ontstaan tussen 1680 en 1700, nadat de schilder in het najaar van 1676 de militaire campagnes van Willem III achter zich had gelaten en zich definitief als fulltime kunstschilder en koopman vestigde in Den Haag.

Het Limburgs Museum sprak in 2005 van een *ontstaan van het scherm* omstreeks circa 1800. Drs. Schatorjé motiveerde deze datering op basis van de algemene historiografie van het verschijnsel kamerscherm.¹⁵⁸ Inderdaad stamt het merendeel van de in Nederland nog bewaarde schermen uit de periode 1750-1850. Maar reeds in de vroege zeventiende eeuw waren beschilderde kamerschermen in Nederland niet onbekend.¹⁵⁹

In de veronderstelling dat mogelijk het scherm bij de restauratie wat geheimen zou kunnen hebben prijsgegeven, heb ik ook de laatste restaurator, Bianca van Velzen, gevraagd naar haar mening. Zij meende zich te herinneren dat de datering 1800 was gestoeld op de uitspraak van een kunsthistoricus, die op een van de schilderijen ('Was het Sint Pieter?') een gebouw had opge-

155 Paulussen, *Het kamerscherm*, passim. Zie ook Rosan Scheres, *Een kamerscherm ontvouwd*. Amsterdam, 2011.

156 Dit zesbladige kamerscherm dateert van 1670. De afbeelding is niet gelokaliseerd, maar mogelijk betreft het het eerste kasteel Nijenrode, dat in 1673 tijdens de Guerre de Hollande met de grond gelijk zou worden gemaakt. RCE, inv.nr. R11947-A-B; <https://beeldbank.cultureelerfgoed.nl/rce-mediabank/detail/d07173af-b414-5c53-b717-84fbc8cff2f1/media/fc9f02f2-14ed-480b-d259-139fd4855771?mode=detail&view=horizontal&q=R11947-A-B.&rows=1&page=1>; geraadpleegd op 30 oktober 2024.

157 Rijksmuseum Twenthe, inv.nr. BR2424; <https://collectie.rijksmuseumtwenthe.nl/zoeken-in-de-collectie/detail/id/0ac81932-fb0d-5e15-8b8f-87d77d27a976>; geraadpleegd op 30 oktober 2024.

158 Correspondentie per e-mail van Jos Schatorjé met de auteur, dd. 27 september 2024.

159 Het Rijksmuseum te Amsterdam telt tenminste 62 kamerschermen uit de periode 1600-1720. Negen schermen dragen over vijf, zes of zelfs twaalf delen één doorlopende voorstelling. De helft toont een Oosterse afbeelding en is van Japanse makelij. Hun aanwezigheid betekent dat zij in de zeventiende eeuw in Nederland te koop waren, of door Europeanen werden meegebracht op hun thuisreis. De overige dragen een Nederlandse of Europese afbeelding. Ook de Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed toont op haar website een aantal kamerschermen.

merkt dat daar in de zeventiende eeuw nog niet had gestaan.¹⁶⁰

Steehoudend zijn deze bewijsgronden niet. De conclusie moet dan ook luiden, dat met de aangevoerde argumenten voor een laat achttiende-eeuws, of vroeg negentiende-eeuws ontstaan van het meubel vooralsnog geen bewijs is geleverd. Dat sommige delen ervan (frame, doek, schilderijen) van later datum dateren dan de zeventiende eeuw, blijft echter een mogelijkheid. Het is tijd voor een materiaal-technisch onderzoek.¹⁶¹

BRONNEN

Bonnefantenmuseum Maastricht, Collectiedocumentatie Delpher, historische kranten en tijdschriften
Historisch Centrum Limburg Maastricht (HCL), Archief van Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap, 1863-1965, toegangsnr. 17.10
Limburgs Museum Venlo, fotocollectie
Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag (RKD), RKD Excerpts, RKD Images en RKD Images Lite
Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie, Archief Peter F.J.M. Hermesdorf, toegangsnr. NL-HaRKD-0459
Vincennes (FR), Service Historique de la Défense (SHD), 'Plan de la ville de Maestricht', signatuur ('côte'): GR 1 VN 95/5; manuscriptkaart van Vauban.

LITERATUUR

Aa, A.J. van der, 'Josua de Graaf', in: *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, dl. 7 (1862). https://www.dbnl.org/tekst/aa_001biog08_01/aa_001biog08_01_0643.php#g0643.

Aardweg, H.P. van den, en J.P.J.C. Hüllstrung (red.), *Persoonlijkheden in het Koninkrijk der Nederlanden in woord en beeld*, 1938, 299: <http://resources.huygens.knaw.nl/retroboeken/persoonlijkheden/#source=1&page=296&view=imagePane>.

Bachiene, W.A., *Beknopte beschrijving nevens eene naauwkeurige afgezette kaart der Zeven Vereenigde Nederlanden*. Amsterdam (Dirk onder de Linden en zoon) 1793. DBNL,

https://www.dbnl.org/tekst/bach005bekt01_01/colofon.php.

Breitbarth-van der Stok, M.H. (Peggy), 'Josua de Grave, Valentijn Klotz en Barnardus Klotz', in: *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Band* 68 (1969) 93-115; met Engelse samenvatting.

Catalogus van de tentoonstelling 'Limburg in tekening en aquarel tot omstreeks 1850'; met een inleiding van mr. H.H.E. Wouters. Maastricht (Bonnefantenmuseum) 1965.

Catalogus van schilderijen en beeldhouwwerken, Limburgs Museum voor Kunst en Oudheden/Bisschoppelijk Museum Bisdom Roermond [Catalogus 1958], Maastricht 1958.

Domselaer, Tobias van, *Het ontroerde Nederlandt door de wapenen des konings van Frankryk, dat is Een waarachtigh verhaal van den Fransen, Engelschen, Keulsen en Munstersen oorlogh, tegen de Vereenigde Nederlanden, met desselfs binnelandtse beroerten, daer in naukeurighlyk alle der zelve voorvallen worden verhandelt* Tegen de Vereenigde Nederlanden, Met desselfs Binnelandtse Beroerten. Door een Liefhebber der waarheydt, uyt eenige authentieke Stukken, Schriften, Oog- en Oor-getuygen, beschreven, en te zamen gestelt. Doornik (Marcus Willemsz.) 1674. <https://books.google.nl/books?id=B0IGNQjQ5dAC&printsec=frontcover&hl=nl#v=onepage&q&f=false>.

Eynden, Roeland van, en Adriaan van der Willigen, *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst*; met een

¹⁶⁰ De naam van deze kunsthistoricus kan mw. Van Velzen zich twintig jaar later niet herinneren. Over de trant van schilderen was zij zeker: bij nauwkeurige beschouwing van met name de figuurtjes op de doeken was duidelijk, dat meerdere schilders aan de doeken hadden gewerkt. Daaraan wilde zij echter geen datering verbinden. Een signatuur is niet gevonden. 'Negenhonderd uur puntjes zetten', passim.

¹⁶¹ Dit artikel had niet geschreven kunnen worden zonder de medewerking van tal van gesprekspartners en correspondenten; het is onmogelijk hen hier allemaal te noemen. Een uitzondering moet ik maken voor de enthousiaste steun van Dirk Jansen (Forschungszentrum Gotha der Universität Erfurt) en de onvermoeibare medewerking van Neeltje Wessels (Historisch Centrum Limburg), Mirjam Meisen en Charlotte Franzen (Bonnefantenmuseum), Kirsten van Essen (Limburgs Museum), Pieter van der Woude (Bureau LGOG) en Leon Jacobs (Amsterdam), die voor mij hun archieven raadpleegden. Anderen blikten op mijn verzoek terug op hun vroegere werk, raadpleegden hun geheugen en kwamen met suggesties. Hen allen en al degenen die mij acht maanden geduldig luisterend aanmoedigden, dank ik van harte voor hun genereuze hulp.

- nieuw naamregister voor dln. I-IV, Amsterdam (B.M. Israël) 1979. Fotografische herdruk van de editie Haarlem 1816-1840.
- Flament, A.J.A., *Chroniek van Maastricht van 70 na Chr. tot 1870*. Maastricht (Maastrichtsche Boek- en Handelsdrukkerij) 1915.
- Hackeng, Rolf, (red.), *Groot Verhalenboek van Maastricht. Meer sprokkel uit het archief*. Zutphen/Maastricht (Walburg Pers/Regionaal Historisch Centrum Limburg) 2011.
- Hasselt, R.J.G.M. van, 'Drie tekenaars van topografische prenten in Brabant en elders: Valentijn Klotz, Josua de Grave en Constantijn Huygens jr.', in: *Jaarboek [van de] Oudheidkundige Kring 'De Ghulden Roos' [te] Roosendaal*, 25 (1965) 145-192; met voorafgaande fotopagina; bevat lijst van 578 getraceerde tekeningen en aquarellen van deze kunstenaars.
- Heijbroek, J.F., *Met Huygens op reis. Tekeningen en dagboeknotities van Constantijn Huygens jr. (1628-1697), secretaris van stadhouder-koning Willem III*. Zutphen (Uitgeverij Terra) 1983.
- Hovens, Frank, *Navagne, een Spaans fort aan de Maas*. Eijsden/Margraten/Voeren 2018.
- Hupperetz, Wim, Astrid Smeets en Jos Notermans (red.), *Maastricht. De Zonnekoning veroverde de stad, 1673*. Zwolle/Maastricht, (Waanders Uitgevers/Maastricht Museum-Centre Céramique), 2023.
- Koreman, J.G.J., 'Een testament van Josua de Grave', in: *De Limburgse Leeuw* (1959) 11-15.
- Koreman, J.G.J., 'geteekent tot Maastricht', *Getekend te Maastricht (...)*, Maastricht 1981. Keuze afbeeldingen en tekst in vier talen (Koreman); beschrijving technieken: Bernadette van Hellenberg Hubar.
- 'La Motterie', op: Wikipedia (kleon3): https://nl.wikipedia.org/wiki/La_Motterie.
- Machiels, John, 'La Motterie', in: *Sint-Pieter vroeger en nu*, nrs. 14 (2011) - 18 (2013). Maastricht, (Stichting Oud Sint Pieter).
- Mensing, Carolyn, *The artist [Josua de Grave]*. Biografische aantekening bij de tekeningen van Josua de Grave in de online bestandscatalogus Dutch Drawings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1911-100/catalogue-entry?pdfView=False>.
- Mensing, Carolyn, 'Reconsidering Barend Klotz's contribution among a group of topographical drawings in the Rijksmuseum', in: *Delineavit et sculpsit: tijdschrift voor Nederlandse prent- en tekenkunst tot omstreeks 1850*, Leiden (2021) nr. 49 (december) 2-17.
- Mensing, Carolyn, *The artist [Valentijn Klotz]*. Biografische aantekening bij de tekeningen van Valentijn Klotz in de online bestandscatalogus Dutch Drawings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/View-of-the-Zuidmolenstraat-Bergen-op-Zoom--417872d4eb-0d954e865ec27e372f87f9/catalogue-entry>.
- Minis, Servé, 'De restaurateur achter het kamerscherm', in: *Bonne fa n s, Bulletin van de Vereniging van Vrienden van het Bonnefantenmuseum*, 2 (1986) nr. 5 (december) 46-47.
- Monumenten voor Geschiedenis en Kunst in de Provincie Limburg*, geïllustreerde beschrijving; bewerkt en uitgegeven van wege de Rijkscommissie voor de Monumentenbeschrijving, *Eerste stuk: De Monumenten in de gemeente Maastricht*, afl. 5, 's-Gravenhage 1926-1953, p. 699. Ongewijzigde herdruk Arnhem 1974.
- Mosmuller, J.M.H., *Voorpost en pion. De functies van Maastricht in de "Guerre de Hollande" (1672 - 1678) als voorbeeld van 'gloire' bij Lodewijk XIV*. Utrecht 1995.
- Mosselveld, J.H. van, en W.A. van Ham, *Tekeningen van Bergen op Zoom. Topografische afbeeldingen van Bergen op Zoom en omgeving uit de zestiende tot en met de achttiende eeuw*. Bergen op Zoom (Gem. Bergen op Zoom) 1973.
- Paulussen, Isabelle, *Het kamerscherm in het Bonnefantenmuseum*; typeschrift (vier pagina's, en een ongenummerde pag. met kop: 'kolom'). Aanwezig bij de RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis. <https://rkd.nl/imageslite/453495> en <https://rkd.nl/imageslite/45349>; geraadpleegd 20 juni 2004.
- Paulussen, Isabelle, 'Topografie op een kamerscherm', in: *Bonne fa n s, Bulletin van de Vereniging van Vrienden van het Bonnefantenmuseum*, 2 (1986) nr. 5 (december) 44-45.
- Quik, T., *Bonnefantenmuseum. De geschiedenis*. Maastricht, 2007.
- Rutten, M., 'Voorwerpen gedurende 1908 voor het Museum van het Provinciaal Geschied- en Oudheidkundig Genootschap in Limburg te Maastricht aangeworven', in: *De Maasgouw* 31 (1909) 10. Dezelfde aantekening in *PSHAL* 45 (1909) 500.
- Schatorjé, Jos, '[Het kamerscherm van LGOG]', in: *De LGOG Nieuwsbrief* 2 (2017), editie 14, 14 maart, rubriek 'Uit onze collecties'.
- Scheres, Rosan, *Een kamerscherm ontvouwd*. Afstudeerscriptie Universiteit van Amsterdam, Opleiding Conservering & Restauratie van Historische Interieurs. Post-initieel traject 2009-2011, 77 pp., met CD-ROM.
- Schutgens, Kees [ps. Koos Bahlmann], 'Een lome zomer-

- dag op Slavante', in: *De Maaspost* (2009) nr. 47, 9 september. Herdruk in: Rolf Hackeng (red.), *Groot Verhalenboek van Maastricht*, (2011) 84-86.
- Sprenger, J., 'De Ruïne Lichtenberg', in: *De Maasgouw* (1941) 17-22, 36-42.
- Szénássy (red.), István L., *Oudheden in het Bonnefantenmuseum*, Maastricht 1984.
- Ubachs, P.J.H., *Nieuwe burgers van Maastricht, 14e eeuw – 1795*, Geleen 1993.
- Ubachs, Pierre J.H. en Ingrid M.H. Evers, *Historische Encyclopedie Maastricht*, Zutphen/Maastricht (Walburg Pers) 2005.
- Verslag van den Toestand der Gemeente Maastricht over het jaar 1908, uitgebragt aan den gemeenteraad door Burgemeester en Wethouders*. Maastricht, Gemeente Maastricht, 1909.
- Venner, G.H.A., *Inventaris van het archief van het Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap 1863-1965*, (Publicaties Rijksarchief Limburg, 7), Maastricht 2003 (online op website HCL).
- Wijnen, Max, 'De doorgang door de Mussenberg', in: *De Maaspost* (2009) nr. 48, 23 september. Herdruk in: Rolf Hackeng (red.), *Groot Verhalenboek van Maastricht*, (2011) 87-90.

ABSTRACT

THE 17TH-CENTURY FOLDING SCREEN FROM THE LIMBURG HISTORICAL AND ARCHAEOLOGICAL SOCIETY A PLEA FOR A TECHNICAL RESTORATION

In 1908, the Limburg Historical and Archaeological Society (LGOG) purchased a six-part folding screen which was in a neglected state. On the front, it showed twelve paintings on canvas of castles and villages from the Maastricht area, arranged in six pairs, one above the other. The rear of the screen showed one single view of a hilly river landscape, originally spanning the entire width of the screen. One of the six rear canvases was missing. The screen was dated as seventeenth century and the unsigned paintings were attributed to Josua de Grave (1643-1712), a painter/draughtsman from the Northern Netherlands. After a very limited restoration by the painter Henri Goovaerts (1865-1912), LGOG deposited the piece in its Provincial Museum in Maastricht (subsequently named Bonnefantenmuseum in 1967). During the Second World War, some of the canvases were badly damaged by a grenade that struck through the museum roof. A structural restoration was not carried out until 1983. A partial restoration in 1987-1988 was aimed at aesthetic improvements. Due to a revised strategy of the Bonnefantenmuseum (it went from being a museum of history to a museum of art) the folding screen, with its assumed limited artistic value, remained in storage. In the 1990s, it was loaned to the Limburgs Museum in Venlo, where it underwent an additional restoration in 2005 and was on permanent display until January 2024.

Since its purchase in 1908, there has been some speculation about the screen's origins, but this never went beyond brief remarks on dating and allocation. No (art) historical research was carried out.

This article sheds light on the vicissitudes of the LGOG folding screen, and the author's views on this. It is also a plea for a technical restoration, which may solve some of the questions that remain.