

Oldenbarnevelt heeft het moeten ondervinden. Het is de centrale these van de biografie. Maurits' houding tegenover seksuele relaties spoorde echter niet met wat de gereformeerde religie voorschreef: 'Hij heeft zich niet onthouden van grote openbare zonden', schrijft Van Deursen (223). Het was echter misschien niet alleen menselijke zwakheid die hem zo persistent in onkuisheid deed leven, maar mogelijk ook zijn opvatting van een levenswijze die bij zijn vorstelijke stand hoorde. Losse verhoudingen, speelkinderen en bastaarden kwamen immers wijd en zijd voor bij vorsten, calvinistisch of niet. Zelfs in onze tijd zijn daar nog sporen van te vinden. Van Deursen heeft vast aan die mogelijkheid gedacht, maar deze niet in zijn interpretatie betrokken.

Het laatste gedeelte van de biografie beschrijft meeslepend en uitvoerig de opeenvolgende crises: de bestandswisten, het conflict met Oldenbarnevelt en diens ondergang, en dan wat de auteur aanduidt als 'de dorre jaren'. Dat zijn de jaren aan het eind van Maurits' leven zonder Oldenbarnevelt, jaren waarin zijn reputatie bij menigeen was aangetast en de militaire successen van weleer niet werden herhaald. Nurks, niet gezond en besluiteloos, zo zet Van Deursen de stadhouder neer, totdat in het voorjaar van 1625 het einde kwam. Tragisch noemt hij hem ook. De laatste zin van het boek luidt: 'De tragedie van Oldenbarnevelt was niet minder de tragedie van Maurits van Nassau'(290). Oldenbarnevelt is zijn hoofd kwijt, en Maurits is nu definitief 'de winnaar die faalde': de auteur heeft dan een heel boek lang naar die paradox toegewerkt. Het is een visie op Maurits die lang zal blijven staan, dunkt me.

M. E. H. N. Mout

J. Loughman, J. M. Montias, *Public and private spaces. Works of art in seventeenth-century Dutch houses* (Studies in Netherlandish art and cultural history HI; Zwolle: Waanders, 2000, 196 biz., f95,-, ISBN 90 400 9444 6).

De auteurs (Loughman bekend om zijn studies over de kunsthistorische situatie in het zeventiende-eeuws Dordrecht, en Montias als de grondlegger van de sociaal-economische en kwantitatieve benadering in de Nederlandse kunstgeschiedenis door zijn studie over dito Delft (1982) en alles wat hij daarop heeft laten volgen) schrijven dat zij met dit gezamenlijk geproduceerde boek zich vooral tot kunsthistorici richten (13). Een iets te bescheiden opstelling naar het mij voorkomt. Juist ook historici op het gebied van materiële cultuur en museumbezoekers, die wat verder willen kijken dan het geïsoleerde kunstwerk aan de museumwand, zullen aan de kennisname van dit boek heel wat genoeg kunnen beleven. Misschien zij zelfs nog wel meer dan kunsthistorici. En passant zullen zij heel wat informatie tegenkomen, die mij voor hen onbekender voorkomt dan voor kunsthistorici.

Sinds de dissertatie van Thera Wijzenbeek over Delft, de eveneens in 1987 door ondergetekende geleverde bijdrage aan het Getty-symposium in Santa Monica en het kort daarop verschijnen van enige artikelen van Montias zijn wij ons gaan realiseren hoe omvangrijk de miljoenenproductie van schilderijen in de Republiek geweest is en welke verbluffend grote aantallen in de huizen van velen (uiteraard allereerst bij de meestvermogenden, maar daar niet alleen) aanwezig waren. Dit boek gaat een stap verder. Het licht ons in waar in huis en hoe deze schilderijen, prenten, kaarten, spiegels en dergelijke tentoongesteld waren. Waren zij over alle vertrekken verspreid? Bestond er een voorkeur voor het ophangen van een bepaald type voorstellingen (landschappen, portretten, enzovoort) in specifieke kamers? Werden sommige schilderijen liever weggehouden van de ogen van bezoekers en waren die dus aan privé-vertrekken voorbehouden? Hoe was de ophanging in de kamers geregeld? Voornamelijk op

ooghoogte, of juist niet? In rijen op gelijke hoogte naast en boven elkaar dan wel chaotisch? Hoe was de omlijsting? Valt er een tendens naar ontwikkeling van standaardmaten waar te nemen? Valt er enige samenhang met andere, mogelijk in huis aanwezige kunstwerken zoals beelden en dergelijke vast te stellen? Kortom, hoe was de woning met kunstwerken aangekleed?

De bronnen die voor dit onderzoek werden ingezet zijn voornamelijk in vier rubrieken te rangschikken. Allereerst — uiteraard — boedelinventarissen van nalatenschappen, waarin zorgvuldige optekening tenminste per vertrek, maar liever per muur gegeven wordt. Natuurlijk figureren vooral Amsterdamse en Dordtse boedels hierin, gelet op Loughman's studies en de befaamde database van Amsterdamse boedels, die Montias heeft aangelegd. Een tweede type bron werd gevonden in verhandelingen van tijdgenoten, waarin besproken werd hoe schilderijen en andere kunstwerken in huizen geëxposeerd zouden moeten worden. Niet alleen Nederlandse, maar ook buitenlandse tijdgenoten worden daartoe ten tonele gevoerd. Als derde, visuele bron wordt natuurlijk rijkelijk, maar ook kritisch, gebruik gemaakt van eigentijdse schilderijen, etsen en tekeningen van huiselijke interieurs. De ruim zeventig aan het boek meegegeven illustraties dienen overwegend deze functie. Een vierde regelmatig als bron gebruikte groep voorwerpen zijn de ongeveer tien nog bestaande poppenhuizen zoals die in enkele musea de woninginrichting tijdens de Republiek in miniatuur uitbeelden. Opvallend is dat in hetzelfde jaar als het hier besproken boek ook de prachtige publicatie van Pijzel-Dommisse, *Het Hollandse pronkpoppenhuis uitkwam*. Het wijst er eens te meer op, dat het thema van de wooncultuur sinds Wijsenbeek's *Achter de gevels van Delft* in is.

De kernvraag is eigenlijk of de schilderijen als uitingen van kunst doel waren of middel. Doel in die zin dat ermee werd omgegaan op een manier waaruit blijkt dat hun artisticeit door de wijze van presenteren zo goed mogelijk naar voren werd gehaald, middel omdat zij vóór alles dienden tot aankleding van de vertrekken. Dat schilderijen onder de kunstvoorwerpen de belangrijkste plaats innamen, moge blijken uit het feit, dat zij in aantal en waarde andere kunstvoorwerpen veruit overtroffen. Vrij algemeen was ook de gewoonte hooggewaardeerde werken in de kamers te hangen, die een functie hadden voor visites en ontvangsten. Bij de echte verzamelaars viel wel een neiging naar ordening volgens type voorstelling te bespeuren. Maar in het algemeen waren de voorstellingen nogal chaotisch bijgeplaatst: bijvoorbeeld een religieus, vlak naast een duidelijk erotisch getint werk. In Dordrecht, waar de familiestambomen verder terug konden gaan dan in Amsterdam, was een grotere tendens naar het bijeenplaatsen van familieportretten. Symmetrie speelde bij de ophanging vaak een belangrijke rol. Ook de al dan niet koperkleurige lijsten werden gaandeweg belangrijker. Het zijn slechts enkele grepen uit de vele inzichten in het omgaan met kunstvoorwerpen, welke dit boek van honderdvierendertig bladzijden tekst biedt. Duidelijk is dat voor de geschiedenis van de materiële cultuur van het wonen naast de studies van Wijsenbeek, Schuurman, Dibbits, Kamermans en Pijzel-Dommisse dit boek als een belangwekkende nieuwe bijdrage genoteerd mag worden.

A. M. van der Woude

H. van Wijngaarden, *Zorg voor de kost. Armeenzorg, arbeid en onderlinge hulp in Zwolle, 1650-1700* (Dissertatie Groningen 2000, Cultuurgeschiedenis van de Republiek in de 17de eeuw; Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, 2000, 345 blz., f52, 72, ISBN 90 5333 967 1).

Dit boek is het gevolg van een archiefvondst. Bij de voorbereiding van het door NWO ruim-