

# Het aanzien van Rotterdam

Het dagelijks leven in zeventiende-eeuwse stadsgezichten



Ineke Otting-Noordhoek

Thesis research master Arts and Culture

Juni 2019

1<sup>e</sup> beoordelaar: prof.dr. S.P.M. Bussels

2<sup>e</sup> beoordelaar: dr. M.E.W. Boers-Goosens



## INHOUDSOPGAVE

<b>1.</b>	<b>Inleiding</b>	<b>5</b>
	Doel van het onderzoek en onderzoeksvragen	5
	De kunstproductie	6
	De groei van de stad in vogelvlucht	8
	Leeswijzer	11
<b>2.</b>	<b>Wetenschappelijk kader</b>	<b>12</b>
	De constructie van een identiteit	12
	De theorieontwikkeling van het Hollandse stadsgezicht	14
	Stand van zaken wetenschappelijk onderzoek	18
	Het belang van het onderzoek	20
	Werkwijze	23
<b>3.</b>	<b>De straat</b>	<b>25</b>
	De eerste indruk	25
	Een ambitieus bestuur	26
	Het stadsbestuur en de figuratieve kaart	28
	De stad als inspiratiebron	29
	Bevindingen	33
<b>4.</b>	<b>De kerk</b>	<b>35</b>
	De kerk in de samenleving	35
	De kerk als inspiratiebron	37
	Bevindingen	39

<b>5.</b>	<b>Het water</b>	<b>42</b>
	Het belang van het water	42
	Het water als inspiratiebron	42
	Het Leprozenhuis	45
	Bevindingen	47
<b>6.</b>	<b>Conclusies</b>	<b>49</b>
	Het Rotterdamse stadsgezicht en de theorie	49
	Het uiterlijk van de stad	50
	De petite histoire	51
	Verbeelding van welvaart	53
	Karakteristieken	54
	Het aanzien	55
	Overige bevindingen	55
	Aanbevelingen	56
	<b>Lijst van afbeeldingen</b>	<b>57</b>
	<b>Literatuur</b>	<b>61</b>
	<b>Afbeeldingen 1-25</b>	<b>71</b>

## 1. INLEIDING

### Doel van het onderzoek en onderzoeksvragen

Deze scriptie gaat over Rotterdamse stadsgezichten uit de zeventiende eeuw. Een stadsgezicht is een visuele representatie van (delen van) de stad. De Rotterdamse kunstproductie uit de Gouden Eeuw is in de kunstgeschiedenis verhoudingsgewijs onderbelicht en met deze scriptie wordt beoogd dit enigszins recht te zetten. Daarbij komt dat Rotterdamse stadsgezichten ook als historisch bronmateriaal interessant zijn. Wie in Rotterdam rondloopt ziet een stad met moderne architectuur, maar mist een oude binnenstad. Bij het bombardement van 14 mei 1940 is het oude centrum grotendeels verwoest. Het Schielandshuis van de architecten Jacob Lois en Pieter Post is het enige bewaard gebleven pand uit de zeventiende eeuw, en na de oorlog is alleen de verwoeste St. Laurenskerk uit de vijftiende eeuw herbouwd. Een stadsgezicht kan een indruk geven hoe de stad er in vroegere tijden uit heeft gezien.

In de Noordelijke Nederlanden kwam het stadsgezicht in de zeventiende eeuw tot ontwikkeling. Vooral de stadsgezichten van Amsterdam, Haarlem en Delft zijn bekend.<sup>1</sup> Pas later werd het stadsgezicht als een zelfstandig genre onderkend. Men sprak in die tijd over ‘conterfeitsel’ (portret) of afbeelding. Was er meer omgeving bij betrokken dan sprak men van een landschap uitbeeldende een stad. Een gezicht in de stad noemde men een perspectief.<sup>2</sup> Een goed portret is een afbeelding waarvan de uiterlijke kenmerken treffend zijn weergegeven en tevens de persoonlijkheid ofwel karaktereigenschappen zichtbaar zijn. Dat geldt welbeschouwd zowel bij een portret van een persoon als bij de verbeelding van een stad.

In deze scriptie wordt onderzocht hoe in de zeventiende-eeuwse stadsgezichten het dagelijks leven in Rotterdam werd voorgesteld en een beeld werd geconstrueerd van Rotterdam als een welvarende koopvaardijstad. De titel van deze scriptie ‘Het aanzien van Rotterdam’ heeft een dubbele lading. Het woord ‘aanzien’ betekent zowel uiterlijk als

---

<sup>1</sup> Bijvoorbeeld Van der Heyden, *Het Stadhuis van Amsterdam* (1667), Berckheyde, *De Gouden bocht van de Herengracht in Amsterdam* (1672), Berckheyde, *Gezicht op de grote Markt in Haarlem* (c.1690) en Vermeer, *Gezicht op Delft* (c.1660-1661).

<sup>2</sup> Bakker (2008), 34.

In deze scriptie worden de begrippen ‘stadsgezicht’ en ‘stadspportret’ door elkaar gebruikt.

achting. Beide begrippen zeggen iets over de stad zelf én hoe anderen tegen de stad aankeken. Bij het uiterlijk van de stad valt te denken aan de ligging aan de Maas, de ruimtelijke ordening, gebouwen, straten, binnenwateren enzovoorts. Het duiden van karakteristieken is lastiger. Deze komen aan het licht door te kijken naar het dagelijks leven van de Rotterdammer, waarnaar de ondertitel van de scriptie “Het dagelijks leven in zeventiende-eeuwse stadsgezichten” verwijst. Met stoffage kon de kunstenaar de levensstandaard, activiteiten en emoties uitbeelden. De onderzoeksvragen zijn toegespitst op de wijze waarop het dagelijks leven werd weergegeven op de belangrijkste openbare plekken waar de Rotterdammers actief waren, respectievelijk de straat, de kerk en bij het water. Daartoe wordt gekeken naar gebouwen, economische activiteiten, religie, zorg voor zwakkeren en naar vrijetijdsbesteding. Conventies spelen een rol, want de publieke ruimte was ook de plek waar men zich naar de algemeen gangbare normen van die tijd vóór alles eervol had te gedragen.<sup>3</sup> Bij elkaar levert dat een beeld op van hoe men het leven in Rotterdam ervaarde of wilde dat het ervaren werd.

Het onderzoek richt zich op de periode 1600-1700, de Gouden Eeuw. Aan het eind van de zestiende eeuw en in de loop van de zeventiende eeuw beleefde Rotterdam een grote bloeiperiode, waarin het aanzien van de stad en de welvaart van de inwoners veranderden. Ook in Rotterdam was sprake van een aanmerkelijke kunstproductie. Daarvan zijn tegenwoordig vooral marines bekend, maar ook het stadsgezicht ontwikkelde zich juist in deze periode. Typisch Rotterdamse kenmerken binnen het Hollandse genre komen hierbij aan bod.

## **De kunstproductie**

Wie waren de kunstenaars die de stadsgezichten gemaakt hebben? In de zeventiende eeuw waren in Rotterdam meer dan 250 schilders, tekenaars en cartografen werkzaam.<sup>4</sup> Daaronder waren families die van vader op zoon en als broers als beeldend kunstenaar hebben gewerkt, zoals de families Saftleven, Viruly, Verschuier en Van de Werff. Onder de kunstenaars waren Zuid-Nederlandse immigranten zoals Adriaen Lucasz. Fonteyn (<1626-

---

<sup>3</sup> Frijhoff en Spies (1999), 185.

<sup>4</sup> [https://rkd.nl/nl/explore/artists#search=advanced&sa\[plaats\\_van\\_werkzaamheid\\_search\]=Rotterdam&sa\[periode\]=1600-1700](https://rkd.nl/nl/explore/artists#search=advanced&sa[plaats_van_werkzaamheid_search]=Rotterdam&sa[periode]=1600-1700); geraadpleegd 31 december 2018.

1661) en Anthonie de Lorme (1600/1605-1673). Voor deze scriptie is zoveel mogelijk gebruik gemaakt van werk van kunstenaars die in Rotterdam geboren waren en/of daar langdurig hebben gewerkt. Zij maakten immers deel uit van de stad en konden hun trots op Rotterdam in hun werk tot uitdrukking brengen. Bovendien kenden ze de smaak van de lokale clientèle. Kunstenaars van buiten de stad hebben daartegenover het voordeel dat zij met een frisse blik de stad beschouwden.

De schilders werkten vaak in verschillende genres en/of ze combineerden hun schilderwerk met een geheel ander beroep. Van de kunstenaars die aan bod komen was Joost van Geel (1631-1698) tevens dichter en koopman, Ludolf de Jongh (1616-1679) werd schout, Hendrick Martensz. Sorgh (1610/11-1670) was marktschipper op Dordrecht en Lieve Verschuier (1627-1686) beeldsnijder.<sup>5</sup> Hij was houtbewerker en maakte decoraties op schepen, die vervolgens weer op zijn schilderijen te zien zijn.<sup>6</sup> Adriaen Schoonebeek (1657/1661-1705) was prentkunstenaar, tekenaar, etser, uitgever, kunstagent, bibliothecaris en verzamelaar van prenten. In 1698 is hij met Peter de Grote naar Moskou vertrokken waar hij kunsthandelaar en later bibliothecaris van de tsaar werd.<sup>7</sup> Anthonie de Lorme bleef dicht bij zijn meesterschap: hij had een winkel waar hij zijn schilderijen verkocht.<sup>8</sup> Deze combinaties van werkzaamheden maken duidelijk dat de kunstenaars actief in het maatschappelijk leven stonden.<sup>9</sup> Hun kunstzinnige prestaties bleven niet onopgemerkt. Arnold Houbraken (1660-1719) noemt Van Geel, De Jongh, Sorgh en Verschuier.<sup>10</sup> Houbraken was gecharmeerd van het werk van Van Geel die hij vergeleek met Gabriël Metsu (1629-1667), maar hij gaf tevens aan dat niemand in zijn omgeving Van Geel kende, "...t geen my doet besluiten dat dikwils brave geesten door gebrek van gunstelingen in de dop smoren...".<sup>11</sup> Een interessante en tevens chauvinistische bron is de stadshistoricus Gerard van Spaan (1654-1711), die in 1698 de geschiedenis van de stad vanaf de middeleeuwen beschreef. Hij vermeldt de kwaliteiten van een aantal Rotterdamse

---

<sup>5</sup> Van der Zeeuw (1994), 280, 284-285, 299, 303;

Haverkorn van Rijsewijk (1892), 238-250; (1894), 32-50; (1896), 36-46; (1898), 32-50.

<sup>6</sup> Alting Mees, (1913), 262; Giltaij en Kech, (1996), 361.

<sup>7</sup> <https://rkd.nl/explore/artists/record?query=Adriaen+schoonebeek>; geraadpleegd 26 maart 2019.

<sup>8</sup> Haverkorn van Rijsewijk (1893), 52.

<sup>9</sup> Alting Mees heeft over de nalatenschappen van Rotterdamse kunstenaars gepubliceerd.

Alting Mees (1913), 141-144, 189-204, 241-268.

<sup>10</sup> Houbraken (1976), deel II 33-34, 89-90; deel III, 51 en 291.

<sup>11</sup> Houbraken (1976), deel III, 51.

kunstenaars met hun verschillende genres.<sup>12</sup> Zo schrijft hij over Ludolf de Jongh: “(...) deze wist zoo vigilant met het penceel te spelen dat hij een douzijn stukken in twaalf dagen opslingerde en bedong van yder honderd gulden”.<sup>13</sup> Behalve de namen die bij Houbraken voorkomen, prijst hij Jan Gabriëlsz. Sonjé (1625-1697) als een uitstekend landschapsschilder en Johan de Vou (1655-1707) als cartograaf met veel verstand van architectuur. Al deze kunstenaars genoten een zekere welstand.<sup>14</sup>

Schilderijen waren ruimschoots te koop, zoals blijkt uit de bevindingen van de kunsthistorica Boers. Het aanbod gold temeer in Rotterdam waar Crijn Volmarijn (circa 1601-1645) gespecialiseerd was in schildersmaterialen en goedkope schilderijen.<sup>15</sup> De Engelse dagboekschrijver John Evelyn (1620-1706) bezocht in 1641 Holland. Hij beschreef zijn impressies van zijn bezoek aan de jaarmarkt in Rotterdam en was onder de indruk van het aanbod aan schilderijen, vooral landschappen en ‘drollerieën’ (genrestukken) waarvan hij er een aantal kocht en naar Engeland stuurde.<sup>16</sup> Boers bevestigt dat veel Hollanders schilderijen kochten “die weinig intellectuele pretentie hadden zoals landschappen en genrestukken”.<sup>17</sup> (Het historiestuk had van oudsher de meeste status.) Mogelijk hebben de lagere status van deze genres en associaties met het goedkope aanbod bijgedragen aan het gebrek aan interesse voor de Rotterdamse kunstgeschiedenis. In het kader van deze scriptie zag ik echter schilderijen die in het buitenland terecht zijn gekomen en waarvan de kwaliteit zeker niet slecht is.

### **De groei van de stad in vogelvlucht**

Om te kunnen begrijpen waar kunstenaars naar verwezen, is enige kennis van de geschiedenis nodig. De basis voor de Rotterdamse welvaart van de Gouden Eeuw is in de zestiende eeuw gelegd. Vanaf het begin van die eeuw hebben de Rotterdammers het belang

---

<sup>12</sup> Voor deze scriptie is de derde druk uit 1738 gebruikt.

Van Spaan (1738), 411-415.

<sup>13</sup> Ibid., 411.

<sup>14</sup> Fonteyn was de enige van deze groep schilders die in armoede overleed.

Haverkorn van Rijsewijk (1905), 165.

<sup>15</sup> Boers (2012), 53-54.

<sup>16</sup> Evelyn, (1641), p. 32, <https://www.cambridge.org/core>; geraadpleegd 15 september 2018.

<sup>17</sup> Boers (2012), 12.



van handel en scheepvaart voorop gesteld.<sup>18</sup> Het zijn dan ook de sectoren waaruit de Rotterdamse elite is voortgekomen, een aristocratische elite ontbrak van oudsher. In 1572 koos Rotterdam de zijde van Willem van Oranje in de Opstand tegen de Spanjaarden. In 1575 werd de admiraliteit van Zuid-Holland opgericht. Hoofd van de gehele admiraliteit, de admiraal-generaal, was de stadhouder. De Admiraliteit op de Maze was de oudste van de republiek en mocht daarom het vlaggenschip leveren. Amsterdam respecteerde langer het gezag van Filips II en de landsvoogd die namens hem het gezag uitoefende. Pas in 1578 vond de Alteratie van Amsterdam plaats, ging Amsterdam naar Oranje over en werd de katholieke stadsregering afgezet. In deze tussenliggende jaren kon Rotterdam haar positie als belangrijke scheepvaartstad versterken en nam haar status binnen de Republiek toe.

Johan van Oldenbarnevelt (1547-1619) was stadspensionaris van 1576 tot begin 1586. In die functie (en nadien als raadspensionaris) heeft hij de ontwikkeling van de stad bevorderd, onder meer door buitenlands kapitaal aan te trekken en de positie binnen de Staten van Holland te versterken. De val van Antwerpen in 1585 leidde tot de instroom van migranten en kapitaal en een toenemende invloed op de overzeese handel. Rotterdam ontwikkelde zich tot de tweede koopmansstad van de Republiek, achter Amsterdam. Hoewel Amsterdam veel groter was en politiek van internationale betekenis, concurreerden beide steden op het vlak van de scheepvaart.<sup>19</sup>

Rotterdam was vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw ingrijpend veranderd, uitgebreid en gemoderniseerd. De oppervlakte van de stad werd verdubbeld, met een fraai havenfront - de Boompjes - en een ruime uitleg.<sup>20</sup> Houten kades werden vervangen door stenen kades. Tussen 1598 en 1606 werden nieuwe havens aangelegd: de Leuehaven (vernoemd naar de watergeul de Leuve), en de Wijnhaven, Scheepmakershaven, Bierhaven en Glashaven, waarvan de namen verwijzen naar belangrijke handel- en nijverheidssectoren. Door uitdieping van de vaarten en de toename van de havens konden de schepen diep de stad inkomen. Met de uitbreiding naar de Maas kreeg de stad zijn bekende driehoekige vorm.<sup>21</sup> Rotterdam groeide fors qua stadsoppervlak, economische welvaart, invloed binnen

---

<sup>18</sup> Van der Schoor (1999), 117-118.

<sup>19</sup> In 1622 bedroeg het inwoneraantal van Amsterdam 105.000, terwijl Rotterdam 20.000 inwoners had. Van der Schoor (1999), 231.

<sup>20</sup> Frijhoff en Spies (1999), 158.

<sup>21</sup> Van der Schoor (1999), 179-181.

de Republiek en inwonertal. Rond 1600 waren er ca. 13.000 inwoners. Dit aantal was rond 1700 toegenomen tot ca. 50.000.<sup>22</sup>

Buitenlandse bezoekers memoreerden de geboorteplaats van Desiderius Erasmus (1466/1469-1536) en roemden de gunstige ligging aan de Maas en de schone straten met de stenen huizen.<sup>23</sup> Ook in Rotterdamse teksten werd de trots op de stad breed uitgemeten. Daarbij ging het om zaken als de groei van de stad, de oudste admiraliteit, de koopvaardij, de omvang en kwaliteit van de gilden en de aanwezigheid van sociale voorzieningen. Een anonieme tekst uit 1623 “Beschryvinge der stadt Rotterdam, hare oudtheyt ende hare groothey, ende oock hare gelegentheydt” is een pagina’s lange uiting van trots op velerlei gebied.<sup>24</sup> De waardering van Van Spaan voor het Schielandshuis is illustratief voor zijn trots op de stad: “Nu zal ik het Gemeenlands-huis laten volgen. Dit is het pragtiste gebouw naast het Stadhuis van Amsterdam van gansch Nederland”.<sup>25</sup> Het ging in de Rotterdamse geschriften vooral om prestaties, het ‘doen’ meer dan het ‘zijn’. Wellicht ligt de verklaring voor de benadrukking van de prestaties in de omstandigheid dat Rotterdam weliswaar daadkrachtig was, maar niet de status had van Amsterdam.

Hoewel Rotterdam in de zestiende/zeventiende eeuw een enorme groei doormaakte, stond de stad nog steeds op ruime achterstand van Amsterdam. Irritatie over een dergelijke positie wordt ook wel het tweedestadsyndroom genoemd: een sociologisch verschijnsel waarbij een kleinere stad een grotere stad bagatelliseert om onzekerheid weg te nemen over haar eigen grootte (inwonertal of oppervlakte) en/of een kleiner aandeel in de cultuur. De positie als tweede stad beïnvloedt het zelfbeeld, en daarmee waarschijnlijk tevens de afbeeldingen van kunstenaars en de keuzes van hun clientèle.

Constantijn Huygens (1596-1687) schreef in 1660 onderstaand gedichtje waarin hij een trotse Rotterdammer aan het woord laat en dat tevens blijk geeft van het tweedestadsyndroom:

*“Elck riep om ’t seerst, Kijck hier, Mevrouw, Mevrouw, kijck daer;  
Kijck, watte Straten, watte Winckels! All voll Waer:*

<sup>22</sup> Van der Schoor (1999), 229.

<sup>23</sup> Hazewinkel en Van der Pot (1942), 13-39.

<sup>24</sup> Burgersdijk & Niermans (1942).

<sup>25</sup> Van Spaan (1738), 385.

*Dat's eerst een Rotterdam: siet Havens, en siet Kaeyen,  
en watter woelens is: wij sullen strax eens draeyen,  
en siender noch vijf ses, al van den selven slagh.  
Laet prachtigh Amsterdam all roemen wat het magh:  
't En heeft 'er sulcke geen'. Kijck, hier is 't Schip gesoncken;  
Daer lagh het malle Schip: 't Voorhout daer wy mé proncken,  
Zijn dese Boompjes: Kijck (men ginger door te voet  
En 't wasser wel; maer 't Haeghsch docht sommighe allsoo goet)  
Kijck hier, Mevrouw, kijck daer, Mevrouw; nu hier, nu ginder,  
Nu weer wat acherwaerts, wat meer op zij, wat minder;  
Daer siet ghij 't oude Hoofd, daer d'Admiraliteit,  
Hier 't Schild van Vranckrijck daer m'om geld eet, als men 't heit;  
Daer siet gh 'ons' groote Kerck, met onsen dicken Toren,  
Vrij wat rechtsinniger als weinigh tijds te voren.  
Dit 's Rotterdammer Merckt, en 't Paepje dat daer staet,  
Erasmus zaliger, siet sijn versuft gelaet;  
Hij staet en mijmert en vergeet sijn blad te keeren."<sup>26</sup>*

## **Leeswijzer**

Deze scriptie is als volgt opgebouwd. Hoofdstuk 2 gaat over het wetenschappelijk kader. Daarin wordt beschreven met welk instrumentarium een samenleving wordt geconstrueerd. Voorts wordt een overzicht gegeven van de relevante literatuur op het gebied van het stadsgezicht en genrestukken. Vervolgens wordt geschetst hoe het onderzoek is uitgevoerd. In de volgende drie hoofdstukken worden de historische context en de zienswijze van de kunstenaar op het dagelijks leven behandeld. Daarbij staan achtereenvolgens de straat, de kerk en het water centraal. In hoofdstuk 6 geef ik mijn conclusies weer. Afbeeldingen van de kunstwerken met een korte toelichting zijn als bijlage aan het eind van de scriptie opgenomen.

---

<sup>26</sup> Hazewinkel en Van der Pot (1942), 25.

Het Schild van Frankrijk was een van de drie herbergen aan de Nieuwstraat. Ball (2007), 29.

## 2. WETENSCHAPPELIJK KADER

### De constructie van een identiteit

Bij dit onderzoek naar de beeldvorming van Rotterdam als welvarende koopvaardijstad is aansluiting gezocht bij *Imagined Communities* (verbeelde gemeenschappen) van de Amerikaanse antropoloog en politicoloog Benedict Anderson (1936-2015). Deze beschrijft het fenomeen van een gemeenschap waarvan de leden elkaar nooit allemaal persoonlijk kunnen kennen, maar onderling wel een zodanige binding voelen dat zij zich als deel van die groep beschouwen.<sup>27</sup> Het gaat om een concept, waarvoor symbolen en begrippen nodig zijn om het concept als een realistische entiteit te kunnen ervaren.

Als invalshoek neemt Anderson de ontwikkeling van de natiestaten in de negentiende eeuw. Hij definieert de natie als “an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign”.<sup>28</sup> Het element *imagined* verwijst naar de voorstelling van wat men deelt bij alle levende deelnemers, hoewel men feitelijk elkaar niet kent. *Limited* is de beperking van de omvang, want hoe groot de natie ook is, hij omvat nooit de hele wereldbevolking en is slechts één van de naties naast vele andere. De gemeenschap wordt als *sovereign* voorgesteld omdat het concept opkwam in een tijdperk waarin de Verlichting en revoluties de legitimiteit van een koninkrijk met een door God-gegeven hiërarchische dynastie afbraken. Met betrekking tot *community* wijst Anderson erop dat de natie altijd wordt voorgesteld als een diep gevoelde, horizontale kameraadschap (broederschap).<sup>29</sup> Zijn uitgangspunt is dat nationaliteit evenals nationalisme (waaronder hij liefde voor de natie verstaat en dat hij onderscheidt van etnisch nationalisme) culturele constructies zijn.<sup>30</sup> Hij constateert dat sinds de Tweede Wereldoorlog elke succesvolle revolutie zichzelf beschreef in nationale termen, waarmee men zich stevig positioneerde in de territoriale en sociale ruimte die men van de situatie van voor de revolutie had geërfd.<sup>31</sup> Daarmee schetst hij een beeld hoe een nieuw regiem zich letterlijk op de kaart zette en in een historische lijn plaatste. Vervolgens werd de nieuwe ideologie systematisch ingeslepen door massamedia,

---

<sup>27</sup> Het boek kwam in 1983 uit. In 2006 verscheen een herziene versie. Anderson (2006).

<sup>28</sup> Ibid., 6-7.

<sup>29</sup> Ibid., 7.

<sup>30</sup> Ibid., 4.

<sup>31</sup> Ibid., 2.

het onderwijssysteem, administratieve regels enzovoorts.<sup>32</sup> Het proces van natievorming wordt versterkt door nadruk te leggen op een gemeenschappelijk verleden en cultuur. Als instrumentarium noemt Anderson de volkstelling, de landkaart en het museum.<sup>33</sup> Deze middelen worden gecombineerd met retoriek, mythen en uitgevonden tradities. Zaken die hier niet goed in passen worden er bewust uitgelaten.

Het instrumentarium dat Anderson noemt werd eeuwenlang door machthebbers toegepast als symbool van hun macht en besturingsinstrument. De volkstelling komt in de Bijbel voor, de Romeinen hadden de *Tabula Peutingeriana* en de *Wunderkammer* was het persoonlijke 'museum' van de vorst. De uitvinding van de boekdrukkunst maakte verspreiding van de instrumenten onder de bevolking mogelijk en er een gemeenschappelijk bezit van. Verder komt zijn zienswijze overeen met zijn naamgenoot Joseph Anderson (1832-1916). Deze directeur van het National Museum of Antiquities of Schotland vond dat niets een natie zo verenigt en sterker maakt dan te kijken naar de eigen geschiedenis van de natie ongeacht of die geschiedenis is opgetekend in boeken of belichaamd wordt in gewoontes, instituties en monumenten.<sup>34</sup>

De ontwikkeling van Rotterdam laat een analogie met de ontwikkeling van de natiestaten zien. Rotterdam was een stad met tienduizenden inwoners, die elkaar onmogelijk allemaal konden kennen. De betekenis en beleving van Rotterdam waren veranderd door de Opstand van 1572, de Reformatie en de groei van de stad dankzij de scheepvaart en immigratie. Met symbolen, afbeeldingen, geschiedschrijving en lofdichten werden het gemeenschapsgevoel ontwikkeld, karakteristieken benadrukt en de stad herkenbaar gemaakt als een entiteit die te onderscheiden was van andere steden. In navolging van Anderson onderzoek ik tot welke inzichten de stadsgezichten leiden, als het gaat om de karakteristieken van Rotterdam en met welke andere bronnen deze karakteristieken worden bevestigd of juist betwist, en wat opmerkelijk genoeg wordt weggelaten.

---

<sup>32</sup> Anderson (2006), 114.

<sup>33</sup> Ibid., 165.

<sup>34</sup> Bolten (1956), 5.

## De theorieontwikkeling van het Hollandse stadsgezicht

Het Hollandse stadsgezicht is voor het eerst in 1932 als genre benoemd door de Duitse kunsthistoricus Rolf Fritz (1904-1992) in zijn proefschrift *Das Stadt- und Straßensbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. "Unter den Begriff des "Stadtbildes", des "Straßensbildes" fallen im weitesten Sinne alle Gemälde, die die Ansicht einer bestimmten Stadt oder deren Straßen zu ihrem Hauptgegenstand machen"*, aldus Fritz.<sup>35</sup> Ik ga uitvoerig op Fritz in, om te kunnen zien of de Rotterdamse stadsgezichten overeenstemmen met de door hem geschetste ontwikkeling.

Tot het midden van de zeventiende eeuw was het stadsgezicht verbonden met het landschappelijk genre. Na die tijd komt het stadsgezicht ook zonder verder landschap voor en kan het als een zelfstandig genre worden onderkend. Hij onderscheidt het Hollandse stadsgezicht, dat een kunstzinnige interpretatie van een stedelijk onderwerp is, van het begrip *veduta*, dat een exacte weergave van een topografische situatie betekent.<sup>36</sup>

Fritz stelt dat als men naar de architectuur op de Hollandse schilderijen uit de vijftiende en de eerste helft van de zestiende eeuw kijkt, het bijna altijd om de achtergrond van de afbeelding gaat, zoals bijvoorbeeld het geval is bij *De Maagd van kanselier Rolin* van Jan van Eyck (ca. 1390-1441). Zelden is de architectuur het hoofdthema van het schilderij.<sup>37</sup> In de eerste helft van de zestiende eeuw ontwikkelde het architecturale genre zich. Dit genre omvat gefantaseerde gebouwen en aan de oudheid ontleende elementen zoals zuilen, obeliskken, architraven.<sup>38</sup> Exponenten zijn Jan van Scorel (1495-1562) en Maerten van Heemskerck (1498-1574), die vooral historisch relevante steden zoals Jeruzalem en Rome wilden verbeelden. Prenten waren belangrijk bij de ontwikkeling van het genre.<sup>39</sup>

Het stadsgezicht is in verschillende stadia tot stand gekomen. In de eerste fase (1600-1630) fungeerden geïllustreerde stadsbeschrijvingen en de afbeeldingen van de stad als

---

<sup>35</sup> Fritz (1932), 9.

<sup>36</sup> Ibid., 11.

<sup>37</sup> Ibid., 13.

<sup>38</sup> De boeken *De Architectura libri decem* van de Romeinse architect Vitruvius (ca. 85-20 v Chr.) en *I sette libri dell' architettura* van de Italiaanse architect Sebastiano Serlio (1475-1554) hebben de Romeinse architectuur toegankelijk gemaakt. Vervolgens hebben Hans Vredeman de Vries (1527-160) en Pieter Coecke van Aelst (1502-155) dit materiaal toegankelijk gemaakt voor een breed publiek.

<sup>39</sup> Fritz (1932), 17; 61.

achtergrond bij andere genres zoals marines en winterlandschappen. Aan het eind van de zestiende eeuw en in het begin van de zeventiende eeuw verschenen in Holland plattegronden en topografische geïllustreerde werken. Deze bevatten afbeeldingen van de steden, hun straten en gebouwen met een precieze weergave van de afzonderlijke elementen, vaak in een combinatie van vogelperspectief en profielaanzicht.<sup>40</sup> In het tweede stadium, tijdens de jaren 1630-1650, werden stad en landschap nauw met elkaar verbonden. Bij Hercules Seghers (1589/1590-1633/1640), Salomon van Ruysdael (1600/1603-1670) en Jan van Goyen (1596-1656) is het één niet zonder het andere te denken. Het is een synthese van architectuur en landschap.<sup>41</sup>

In de derde fase kreeg de uitbeelding van de architectuur de overhand en ontwikkelde deze zich tot een zelfstandig genre. Fritz beschrijft de betekenis van Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665), die omstreeks 1628 begon interieurs en exterieurs van gebouwen te tekenen. In de jaren dertig tekende Saenredam een enkel gebouw in zijn omgeving, later gevolgd door hele straten zonder stoffage. Fritz constateert dat Saenredam met ongelooflijke exactheid de toren van de Dom in Utrecht heeft weergegeven. In de periode 1630-1650 schilderde Saenredam alleen kerkinterieurs; na 1650 begon hij aan buitenarchitectuur.<sup>42</sup>

In het midden van de zeventiende eeuw voltrokken zich belangrijke veranderingen in de Hollandse schilderkunst, waaraan Delftse kunstenaars met hun kleurgebruik en ruimtelijke weergave een grote bijdrage hebben geleverd, aldus Fritz.<sup>43</sup> Het landschap verdween volledig en daarvoor in de plaats kwamen het stadsgezicht en straatbeeld. Carel Fabritius (1622-1654), Pieter de Hooch (1629-1684/1694), Johannes Vermeer (1632-1675) en Jacobus Vrel (werkzame periode 1654-1662) evenals de Hagenaar Sybrand van Beest (ca. 1610-1674) vindt Fritz bepalend voor deze ontwikkeling. Daarbij stelt hij vast dat Pieter de Hooch nauwelijks straatbeelden heeft gemaakt en zich vooral toelegde op intieme architectuur, zoals de binnenplaatsen van huizen.<sup>44</sup> Rond 1660 heeft Vermeer *Gezicht op Delft* geschilderd. Anders dan de thans gebruikelijke aanduiding 'Gezicht op Delft' spreekt

---

<sup>40</sup> Fritz (1932), 29.

<sup>41</sup> Ibid., 39; 50.

<sup>42</sup> Ibid., 51-54.

<sup>43</sup> Ibid., 63.

<sup>44</sup> Ibid., 64-69.

Fritz van het “Ansicht von Delft” dus *aangezicht van Delft* dat hij karakteriseert als ‘stadspportret’. Met dit taalkundige onderscheid is het verschil in positie bepaald. Bij Fritz wordt vanuit Delft geredeneerd, dus hoe de stad zich presenteert (het karakter), terwijl in de Nederlandse titel de positiekeuze die van de beschouwer is (de ervaring). Het aangezicht ofwel de afbeelding van de stad is een doel op zichzelf geworden.<sup>45</sup> Dit verschil in terminologie is naar mijn mening relevant voor de reikwijdte van het genre. Immers, als de gebruikelijke term *stadsgezicht* (of stadspportret) is dan moet het kunstwerk dicht bij de stad zelf blijven en zouden een binnenplaatsje (particulier domein), een fantasiegebouw of een riviergezicht met vaag op de achtergrond iets van bebouwing daar buiten moeten vallen. Fritz vind ik op dit punt niet consistent. Fritz vermeldt voorts de schilders Egbert van der Poel (1621-1664) - die de buskruitexplosie van 12 oktober 1654 zo vaak heeft uitgebeeld en na de ramp in Rotterdam is gaan werken - en de Dordtenaar Albert Cuyp (1620-1691).<sup>46</sup>

Na het midden van de zeventiende eeuw komen het stadsgezicht en straatbeeld steeds vaker voor. Bijna alle kunstenaars van naam uit die periode hebben dergelijke uitbeeldingen gemaakt. Onder de schilders vermeldt Fritz de Rotterdamse kunstenaar Lieve Verschuier. Een aantal Amsterdamse schilders specialiseerde zich in de jaren zestig in stadsgezichten, wat Fritz de klassieke fase van het stadsgezicht en straatbeeld noemt. Het gaat om Abraham Beerstraten (1643->1666), Jan van der Heyden (1637-1712) en de broers Job (1630-1693) en Gerrit Berckheyde (1638-1698). Job Berckheyde legde zich toe op binnenruimtes. Zijn werk omvat tafereeltjes uit het dagelijks leven, waarbij de architectuur als achtergrond fungeert. Hij liet veel stoffage aanbrengen, zoals bij *De binnenplaats van de Beurs te Amsterdam* (ca. 1678).<sup>47</sup> Bij Gerrit Berckheyde constateert Fritz een belangstelling voor het perspectief, waarbij de schilder met het contrast van licht en schaduw de scherpe rechthoeken van de compositie accentueerde. Aan het eind van de jaren zestig begon Gerrit straten en pleinen van Hollandse steden te schilderen. Fritz benadrukt dat Gerrit vaak een zelfde compositieschema volgde. Voor zijn schilderijen van de Dam in Amsterdam is dat: links een sterk verkorte huizenrij in de schaduw, die tot in de diepte doorliep, het stadhuis parallel aan de beeldrand en rechts de kerk met de Waag ervoor. Ook de stoffage heeft

---

<sup>45</sup> Fritz (1932), 70.

<sup>46</sup> Ibid., 73-74.

<sup>47</sup> Ibid., 84.



Gerrit volgens vaste regels toegepast met links veel figuren in de schaduw van de huizen, terwijl zich naar rechts het leven op de markt uitbreidde. Er is geen verbinding met de voorgrond, waardoor de indruk van een toneel ontstaat.

Fritz waardeert de Haarlemse werken, maar is kritisch over Gerrits Amsterdamse schilderijen, waarvan hij het diagonaalschema vaak storend vindt en het latere werk eentonig en fantasieloos.<sup>48</sup> In aanmerking genomen dat schilderijen als *De bocht van de Herengracht* (1671-1672) en *Het stadhuis op de Dam in Amsterdam* (1672) – hoewel niet aan het eind van zijn leven geschilderd - tegenwoordig tot de iconen van de stadsgezichten worden gerekend, is deze kritiek opmerkelijk. Positiever is Fritz over Jan van der Heyden (1637-1712) wiens kleurgebruik en detaillering hij prijst. Bovendien durfde Van der Heyden stukken weg te laten en verkortingen toe te passen waardoor het resultaat krachtiger is. Tot slot noemt Fritz hem de “meester van de Amsterdamse grachten en straten”, waarbij hij wijst op de weerspiegeling in het water en de verbinding van straatbeeld met landschap.<sup>49</sup>

In de laatste fase, de periode 1670-1700, is sprake van een sterke Vlaams-Franse invloed op de Hollandse schilderwerken. Het kleurgebruik veranderde van bont naar een koel grijs. De combinatie stad-landschap is dan bijna geheel verdwenen en werd alleen nog door oude kunstenaars toegepast zoals Jacob van Ruisdael (1629-1681).<sup>50</sup> Sinds de jaren zeventig van de zeventiende eeuw is vooral in de tekenkunst een groeiende belangstelling voor de exacte weergave van topografische situaties te zien, zoals die geldt bij de *vedute*. Deze belangstelling kwam voort uit de reizen van kunstenaars die Italië bezochten, de zogenoemde ‘Romanisten’. De tekening werd vaker als medium gebruikt. Fritz vermeldt in dit verband Valentijn Klotz (1650-1721) van wie een werk besproken zal worden (afbeelding 3). Een laatste categorie zijn de marines, waarbij stadsgezichten op de achtergrond van havens werden verbeeld. Beide elementen – landschap en architectuur – kwamen weer samen en gaven het effect van een panorama.<sup>51</sup> Voor Fritz is hiermee de cirkel van de ontwikkeling van het stadsgezicht in de zeventiende eeuw rond.

---

<sup>48</sup> Fritz (1932), 86-90.

<sup>49</sup> Ibid., 92-94.

<sup>50</sup> Ibid., 97.

<sup>51</sup> Ibid., 98-100.

## Stand van zaken wetenschappelijk onderzoek

Na de dissertatie van Fritz bleef vervolgonderzoek naar het stadsgezicht decennialang uit. In 1956 was in Museum Het Prinsenhof in Delft een tentoonstelling van stadsgezichten *Er was eens...ons land gezien door schilders in vroeger tijden*. Gezien het moment, de titel en de verwijzing naar Joseph Anderson, lijkt deze expositie vooral de eenheid van Nederland na de tweede wereldoorlog, de acceptatie van hetgeen verloren is gegaan en het belang van het behoud van monumenten te willen benadrukken.<sup>52</sup> De tentoonstellingscatalogus is in hoofdzaak een opsomming van geëxposeerde kunstwerken uit Nederland.

Vanaf de jaren zeventig is er een toenemende belangstelling van kunsthistorici voor het stadsgezicht. Uit het hierna volgende overzicht blijkt dat de reikwijdte van het genre en de veronderstelde betekenis van de stadsgezichten steeds meer opgerekte worden. De Hollandse stadsgezichten zijn vanuit verschillend perspectief belicht: vanwege de gelijkenis met het originele object, als uiting van trots, om te imponeren, als een middel ter herinnering of als decor van een gebeurtenis dan wel vanuit een stilistische benadering. Het kan gaan om een panorama, een vogelperspectief, een enkel gebouw of een landschap. Het stadsgezicht kan refereren aan gebouwen die werkelijk bestaan hebben of aan fantasiegebouwen. Met al deze invullingen is het genre 'stadsgezicht' een tamelijk ruim begrip.

In 1977 was er een dubbeltentoonstelling van het Amsterdams Historisch Museum en de Art Gallery of Ontario, *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17<sup>de</sup> eeuw*. Richard Wattenmaker benadrukt de gelijkenis van de uitbeelding met het origineel.<sup>53</sup> Hij meent dat Vermeers *Gezicht op Delft* als het absolute hoogtepunt van de zeventiende-eeuwse stadsgezichten wordt beschouwd en sluit niet uit dat daardoor andere kunstenaars in dit genre min of meer zijn verwaarloosd of over het hoofd zijn gezien.<sup>54</sup> In tegenstelling tot Fritz prijst hij het werk van Gerrit Berckheyde in alle opzichten: de accuratesse van de architectuur, het kleurgebruik, het licht, het volume en de compositie.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Bolten (1956), 5.

<sup>53</sup> Wattenmaker (1977), 15-16.

<sup>54</sup> Ibid., 20.

<sup>55</sup> Ibid., 29.

Schilderijen als die van Sorgh met een genretafereel buitenshuis, waarbij de stad het decor vormde, beschouwt Wattenmaker als een voorloper van het stadsgezicht.<sup>56</sup>

In 2000 schreef Leonore Stapel een verhandeling over het stadsgezicht, waarin zij zich concentreerde op de technieken met name het perspectief.<sup>57</sup> De stoffage heeft volgens haar vooral tot doel de dieptewerking van het perspectief te versterken of de proporties van de gebouwen aan te geven. Daarmee kon de betekenis van het gebouw geaccentueerd worden. Stapel attendeert op de afsluiting van het beeldvlak in het werk van Gerrit Berckheyde en het overhoeks perspectief.<sup>58</sup> Beeldconstructies waarbij de ruimte aan twee of drie zijden werd omsloten en de bebouwing haaks op of parallel aan het beeldvlak werd weergegeven, zijn volgens Stapel in het stadsinterieur het meest gebruikt.<sup>59</sup> Zij constateert dat bij de opkomst van classicistische architectuur deze gebouwen nauwelijks onderwerp van schilderijen zijn geweest. Dat kwam later om de herinnering aan het verleden te bewaren.<sup>60</sup>

In 2008/2009 vond wederom een dubbeltentoonstelling plaats, dit keer van het Mauritshuis in Den Haag met de National Gallery of Art in Washington. Arthur Wheelock jr. stelt dat uit de schilderijen, prenten en tekeningen de trots van de Hollanders op hun steden blijkt. Met kerktorens en overheidsgebouwen werd de stad herkenbaar gemaakt en met een openstaande poort of deuropening werd de combinatie van het privé leven in de woning met het openbare leven van de stad getoond.<sup>61</sup> Verder wijst hij erop dat de Hollandse stadsgezichten de indruk wekken topografisch waarheidsgetrouw te zijn, maar dat de beschouwer zich telkens kritisch moet afvragen of dit wel correct is of dat de kunstenaars de werkelijkheid in hun voorstellingen hebben aangepast.<sup>62</sup>

Boudewijn Bakker wijst op de overeenkomst van het stadsgezicht met een portret. In de zeventiende eeuw kwam het begrip 'stadsgezicht' nog niet voor. Een gezicht *op* de stad werd beschreven als 'counterfeitseel' of 'afbeelding'. Was er meer omgeving bij betrokken dan sprak men van een landschap van de stad. Gezichten *in* de stad noemde men

---

<sup>56</sup> Wattenmaker (1977), 33.

<sup>57</sup> Stapel (2000).

<sup>58</sup> Ibid., 18-21.

<sup>59</sup> Stapel (2000), 73.

<sup>60</sup> Ibid., 47.

<sup>61</sup> Wheelock (2008), 14.

<sup>62</sup> Ibid., 21.

'perspectief'.<sup>63</sup> Volgens Bakker zijn de grote stadsporettren uit de zestiende eeuw niet primair bedoeld als topografische documentatie maar ging het om het beklemtonen van de eigen identiteit van de stedelijke gemeentechap.<sup>64</sup> Hij signaleert dat het stadsgezicht fungeert als decor: zoals in een theater bij de uitbeelding van historische gebeurtenissen, maar ook als decor van persoonlijk ingrijpende ervaringen zoals een brand of de ontploffing van het kruitmagazijn in Delft. Zelfs bij marktgezichten fungeert de stad als decor.<sup>65</sup>

Michelle Packer heeft in haar dissertatie geconcludeerd dat de uitgebeelde gebouwen de herinnering aan gebeurtenissen uit het verleden activeren en door associaties de ervaringen van de beschouwer beïnvloeden. Daarbij stelt Packer meer specifiek dat de beelden bijdragen aan de gedachtenontwikkeling van de beschouwer over zijn plaats in de maatschappij en over actuele gebeurtenissen. Voorts kunnen de werken door hun voortdurende expositie heden en verleden verbinden.<sup>66</sup>

Stijn Bussels heeft in zijn oratie gewezen op het performatieve karakter van afbeeldingen en teksten die de zeggingskracht van een gebouw versterken. Door schildertechnische toepassingen verandert de beleving van een gebouw, hetgeen tot vervreemding en verwondering leidt, waardoor het gebouw als nog indrukwekkender kon worden ervaren.<sup>67</sup>

Van deze schrijvers onderschrijf ik de conclusies van Wheelock en Packer maar deze zijn zo algemeen dat het open deuren zijn. Stapel en Bussels zijn interessant vanwege de impact op de beschouwer door de schildertechniek. Bakker sluit het meest aan bij mijn onderzoek. Ik zal in de volgende hoofdstukken geregeld op hem reflecteren.

### **Het belang van het onderzoek**

Door als onderwerp te kiezen voor 'het dagelijks leven in Rotterdam' wordt een nieuwe invalshoek van de bestudering van stadsgezichten genomen zowel qua thema als corpus. Het onderzoek naar de Rotterdamse stadsgezichten wordt vanuit een interdisciplinaire benadering van geschiedenis en kunstgeschiedenis uitgevoerd. Dit sluit aan bij de ideeën

---

<sup>63</sup> Bakker (2008), 34.

<sup>64</sup> Ibid., 36-39.

<sup>65</sup> Ibid., 40-42.

<sup>66</sup> Packer (2013), 211-220.

<sup>67</sup> Bussels (2018), 3.

over cultuurhistorisch onderzoek.<sup>68</sup> De visuele representaties worden getoetst aan geschreven primaire bronnen en aan analyses van historici om te weten wat het werk voorstelt (welk gebouw, welke straat), de context te begrijpen en hoe tijdgenoten de stad hebben ervaren.

In de Inleiding is gesignaleerd dat het grootste deel van de kunstmarkt landschappen en genrestukken betrof. Voor de toenmalige kopers waren dat schilderijen die gemakkelijk toegankelijk waren. Stadsgezichten van de eigen stad hebben de charme van vertrouwdheid van de eigen leefwereld en voor andere kopers bieden ze een kennismaking met een vreemde stad. De Rotterdamse stadsgezichten laten vaak meerdere onderwerpen tegelijkertijd zien: architectuur, een landschap, figuren en een *petite histoire*. Fritz' bevinding dat de architectuur vrijwel altijd de achtergrond van de afbeelding vormt, sluit goed aan bij deze schilderijen. Tot dusverre hebben deze werken vanuit kunsthistorisch perspectief echter weinig in de belangstelling gestaan. Mogelijk spelen de combinatie van thema's en de veronderstelde lage kwaliteit van de kunstproductie hierin een rol. Op tentoonstellingen en in publicaties is soms aandacht besteed aan een enkel schilderij, veelal de marktgezichten van Sorgh of *Een komeet boven Rotterdam* van Verschuier.<sup>69</sup> Op een grote tentoonstelling *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw* in 1994/95 van het Historisch Museum Rotterdam (thans Museum Rotterdam) zijn stadsgezichten getoond.<sup>70</sup> Bij deze expositie was het thema 'de Rotterdamse kunstenaar', waardoor de samenhang tussen de schilderijen anders is dan een verhandeling over een specifiek genre. Over de schilderijen met het interieur van de Laurenskerk als onderwerp is meer bekend. Paul Rem heeft in zijn dissertatie de inrichting en decoratie van de St. Laurenskerk bestudeerd aan de hand van archiefmateriaal zoals de boekhouding van de kerkmeesters en zijn bevindingen getoetst aan het werk van vijftien kunstenaars.<sup>71</sup> Daarbij vergelijkt hij details van de onderlinge schilderijen wat indicatief kan zijn voor het realistisch gehalte van deze details en de wijze waarop het kerkgebouw gebruikt werd.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Freedberg en De Vries (1991).

<sup>69</sup> Bakker (2008), 42 en Lakerveld (1977), 230-231.

<sup>70</sup> Schadee (1974).

<sup>71</sup> Rem (1998), deel 2: De Blicck, een navolger van Cuyp, Houwens, Van Liender, De Lorme, navolger van De Lorme, De Man, Punt, Röver, Scherm, Spoon, Van Steenwijck, Verschuier, Van Vliet, Onbekende Meester.

<sup>72</sup> Ibid., delen 1 en 2.

Het probleem van de realistische weergave of schijnrealisme doet zich in verschillende genres voor. Stadsgezichten zijn interpretaties van de kunstenaar, zodat er niet zonder meer van kan worden uitgegaan dat het ook realistische weergaven zijn. Een gebouw dat er overtuigend 'echt' uitziet kan een compositie zijn van onderdelen van verschillende gebouwen of in een andere omgeving zijn gepositioneerd. Bouwwerken kunnen zijn afgebeeld die niet voorkwamen. Standpuntkeuze en perspectief kunnen de indruk van de omvang van een gebouw vertekenen enzovoorts. Lyckle de Vries waarschuwt dat door de overtuigende weergave van materialen of van bestaande elementen in een landschap - dat een ander genre is dan het stadsgezicht-, het weliswaar lijkt of een realistisch beeld is geschilderd, maar er de facto sprake is van fantasie. De Vries zet het begrip 'realisme' dan ook consequent tussen aanhalingstekens.<sup>73</sup>

Vanwege de invalshoek 'dagelijks leven' moet tevens aandacht worden geschonken aan de ontwikkelingen op het gebied van de bestudering van genrestukken. Dat is immers, een ander genre dan het stadsgezicht. Ook Wayne Franits vindt het een misvatting dat genrestukken onmiddellijke toegang tot het dagelijkse leven van het verleden geven. Zo wijkt de kleding op schilderijen vaak af van wat in die periode mode was. Hij wijst op de conventie in de kunst, waardoor stijlen en motieven door generaties heen werden toegepast. Kennis van deze picturale tradities is essentieel om de werken te kunnen begrijpen.<sup>74</sup>

De waarschuwing dat schijn bedriegt en dat er niet van mag worden uitgegaan dat genreschilderijen een realistische weergave zijn maar dat schilderachtige overwegingen doorslaggevend zijn, wordt vrij algemeen gedeeld. Daarvan uitgaande werpt Peter Hecht de vraag op of een zeventiende-eeuws schilderij, dat altijd iets voorstelt, een onderwerp moet hebben dat méér dan schilderachtig is. Hecht betwist dat elk zeventiende-eeuws genreschilderij een verborgen moralistische betekenis had en verwijst daartoe onder meer naar geschreven bronnen uit die periode die een feitelijke beschrijving van het geschilderde geven maar niet verwijzen naar een verborgen betekenis.<sup>75</sup> Hij stelt dat wanneer men een schilderij te veel op zichzelf bekijkt of zijn voorstelling alleen maar situeert in een bepaalde

---

<sup>73</sup> De Vries (1991), , 220-221.

<sup>74</sup> Franits (2004), 1.

<sup>75</sup> Hecht (1997), 92-93.

iconografische traditie, men gemakkelijk over het hoofd ziet dat de “kunstenaar ook een eigen agenda had” en eigen associaties. Hecht constateert dat er ook in de zeventiende eeuw veel naast elkaar bestond dat niet onder één noemer past. De kunst moest immers voor de meest uiteenlopende klanten op de vrije markt functioneren.<sup>76</sup>

Het leven in Rotterdam in de zeventiende eeuw is vaker vanuit historisch perspectief bestudeerd. De historicus Arie van der Schoor geeft een overzicht van de belangrijkste ontwikkelingen op politiek-bestuurlijk, sociaal-economisch, demografisch, cultureel en religieus gebied en op het terrein van de ruimtelijke ordening.<sup>77</sup> Van der Schoor is als wetenschappelijk adviseur werkzaam bij het Rotterdamse Stadsarchief en heeft dan ook een uitstekende toegang tot archiefmateriaal. Voorts zijn er op onderdelen gespecialiseerde studies uitgebracht. Van der Schoor schreef tevens een boek over de geschiedenis van het burgerweeshuis.<sup>78</sup> De medisch historicus Mart van Lieburg schreef opstellen over gestichten en gezondheidszorg.<sup>79</sup> Voormalig marinier en kapitein ter zee Jan Willem van Borselen heeft de geschiedenis van de admiraliteit bestudeerd.<sup>80</sup> Deze historische publicaties belichten aspecten en instituties van het leven in Rotterdam en bevatten afbeeldingen van schilderijen of etsen ter illustratie. Deze literatuur is gebruikt om de onderwerpen van de stadsgezichten beter te kunnen begrijpen, terwijl vanuit kunsthistorisch perspectief over de afbeelding vaak meer valt te zeggen dan ‘louter’ de functie van het gebouw of de context die in de publicatie wordt beschreven. Bij elkaar levert dat naar verwachting een rijker beeld op van het kunstwerk en het leven in Rotterdam in de zeventiende eeuw.

## **Werkwijze**

Het startpunt was een voorbereidend onderzoek met de RKD-database naar eerst alle in Rotterdam geboren of langdurig werkzame schilders uit de zeventiende eeuw, waarvan de uitkomst vervolgens is toegespitst op het stadsgezicht en het architecturale genre. De resultaten zijn aangevuld met vermeldingen in de historische literatuur, die niet in de RKD-database zijn opgenomen. Dit leverde een groep van zesendertig kunstenaars op die met

---

<sup>76</sup> Hecht (2004), 26-29.

<sup>77</sup> Van der Schoor (1999).

<sup>78</sup> Van der Schoor (1995).

<sup>79</sup> Van Lieburg (1984).

<sup>80</sup> Van Borselen (2003).

deze genres gewerkt hebben uit een totaal van 264 schilders, tekenaars en cartografen.<sup>81</sup> Dat wil niet zeggen dat al deze kunstenaars ook Rotterdam hebben uitgebeeld. Pieter de Hooch is bijvoorbeeld een in Rotterdam geboren kunstenaar die binnenplaatsjes heeft geschilderd in Delft maar niet in Rotterdam; zijn werk behoort daarom niet tot de doelgroep. Vervolgens is gezocht naar stadsgezichten waarin het dagelijks leven op straat, in de kerk en langs het water is verbeeld. Voor ieder van deze locaties is een aantal afbeeldingen geselecteerd. Omdat niet voor alle beoogde onderwerpen werken van Rotterdamse kunstenaars gevonden zijn, is het corpus aangevuld met stadsgezichten van kunstenaars buiten de stad. In totaal komen vijftwintig werken (schilderijen, etsen, tekeningen en figuratieve kaarten) aan bod.

Het eigenlijke onderzoek is een combinatie van visuele analyse en literatuuronderzoek, waarbij is nagegaan welke aspecten benadrukt worden en of de representaties in overeenstemming zijn met hetgeen uit het literatuuronderzoek bekend is. Vanuit de kunstgeschiedenis is gebruik gemaakt van catalogi en publicaties over stadsgezichten; vanuit de geschiedenis zijn algemeen Nederlandse historische literatuur en vooral lokale Rotterdamse bronnen bestudeerd. Telkens is aan de hand van de historische publicaties de (maatschappelijke) betekenis van het onderwerp beschreven. Aan de hand van impressies van buitenlandse bezoekers en lofdichten is getoetst of het stadsgezicht in lijn is met de verwoorde kwalificaties. Stadsgezichten kunnen fungeren als decor van een scene, die het eigenlijke subject is van een kunstwerk. In die gevallen is waar mogelijk een verklaring gezocht voor de boodschap van de kunstenaar.

---

<sup>81</sup> De zoekingang op genre van kunstenaars bij het RKD-bestand is 'stadsgezicht' resp. 'architectuur'. [https://rkd.nl/nl/explore/artists#search=advanced&sa\[plaats van werkzaamheid search\]=Rotterdam&sa\[periode\]=1600-1700](https://rkd.nl/nl/explore/artists#search=advanced&sa[plaats van werkzaamheid search]=Rotterdam&sa[periode]=1600-1700); geraadpleegd 31 december 2018.



### 3. DE STRAAT

#### De eerste indruk

Significant voor de ontwikkeling van Rotterdam is de ligging aan de Maas. Wie in de zeventiende eeuw in Rotterdam over de Maas arriveerde, zag een breed panorama van de dichtbebouwde stad voor zich met de toren van de St. Laurenskerk als markant herkenningspunt. De huizen, vaak gelegen aan singels of havens, waren in de stijl van de Hollandse Renaissance: hoge bakstenen panden, met meerdere bouwlagen en trap- of tuitgevels. Medio zeventiende eeuw veranderde de stijl in classicistisch. De nieuwe gebouwen kregen rechte daklijsten en - afhankelijk van de status - een pediment boven de toegang en pilasters.

Het volgende reisverslag geeft een indruk hoe modern en open de stad door bezoekers in het begin van de zeventiende eeuw werd ervaren.

Giorgio Giustiniano (1572-1629) was voormalig Venetiaans ambassadeur in Engeland. Zijn reis door de Nederlanden in 1608 is beschreven door Pietro Vico.

*“In den namiddag te 3 uur kwamen wij te Rotterdam, 15 mijlen van (Ooltengsplaet). Het is een mooie en goed bevolkte stad met verschillende grachten, die erdoor lopen met kaden als in Venetië; de huizen zijn alle van steen, bijna gelijk van vorm en zien er goed uit, de straten zeer lang, breed en zindelijk; het is een plaats van grote handel en nijverheid en na Amsterdam de eerste, in Holland. Wij zagen in deze stad koopvaarders van 100 tot 200 ton. Zij wordt bewoond door kooplieden en mensen, die niet letten op ijdelheden, maar op hun eigen zaken. Het bestuur is er, gelijk in andere steden van deze provinciën, in handen der burgerij, waarvan de overheden op bepaalde tijden door de Staten-Generaal benoemd worden; in deze stad is geen garnizoen, zodat men er zonder enig bezwaar kan in- en uitgaan. Wij zagen op de kant van een grote brug het standbeeld van Erasmus, die in deze stad geboren werd. Zij is niet sterk bevestigd door bolwerken en aardbatterijen, maar is toch*

*zeer sterk door haar ligging; omdat zij aan de ene zijde het water van de (...) watervlakken heeft en aan de andere het platteland, dat gemakkelijk onder water gezet kan worden”.*<sup>82</sup>

### **Een ambitieus bestuur**

De grote stadsuitbreiding van de zestiende eeuw was voortgekomen uit de bevordering van handels- en scheepvaartbelangen. De reders maakten deel uit van de vierentwintig leden tellende vroedschap, dat het machtigste stedelijke bestuursorgaan van Rotterdam was en hadden daarmee invloed op het beleid van het stadsbestuur.<sup>83</sup> Een positie als bestuurder was gewild, de mogelijkheden daartoe waren echter beperkt. De regenten werden gerekruteerd uit de bovenlaag van de stedelijke bourgeoisie en kwamen vooral voort uit de eigen families of door huwelijksrelaties. Zij hielden zich bezig met uiteenlopende vormen van bestuur, variërend van politieke organisaties tot charitatieve instellingen. In het begin van de zeventiende eeuw namen de regenten zelf actief deel aan het economische verkeer; later professionaliseerden zij zich en concentreerden zij zich op hun politieke en bestuurlijke functies onder uitsluiting van de actieve deelname aan het economische verkeer.<sup>84</sup> Pragmatisme ter bevordering van de economie kwam tot uiting in de beleidskeuzes.

Het stadsbestuur faciliteerde de vestiging van immigranten, indien deze van betekenis werden geacht voor de ontwikkeling van de stad. Instituties als de koopmansbeurs (1598) en de Vereenigde Oostindische Compagnie (1602) kwamen niet in het minst tot stand door de inzet en medefinanciering van de Mechelse immigrant Johan van der Veeken (1549-1616).<sup>85</sup> De koopvaart op de West, de Oost en Afrika en de totstandkoming van de West-Indische Compagnie zijn door de bijdragen van de Zuid-Nederlandse immigranten gestimuleerd. De ontwikkeling van de koopvaardij werd voorts ondersteund door nieuwe instellingen als de Kamer van Assurantie (1604), de Wisselbank (1635) en de Bank van Lening

---

<sup>82</sup> Hazewinkel en Van der Pot, (1942), 13.

Deze impressie is representatief voor het relaas van meerdere bezoekers in de zeventiende, achttiende en negentiende eeuw. Hazewinkel en Van der Pot, (1942) .

<sup>83</sup> Van der Schoor (1999), 275.

<sup>84</sup> Ibid., 276.

<sup>85</sup> De Roy van Zuydewijn (1998), 24.

(1635).<sup>86</sup> De koopvaardijsschepen konden tegen kapingen worden beveiligd door mariniers van de admiraliteit. Een professioneel korps mariniers werd in 1665 opgericht.<sup>87</sup>

Ook de belangen van de kleinere handelaren werden gefaciliteerd en beschermd, bijvoorbeeld door de instelling van verschillende wagen (afbeelding 6). In het stadhuis, dichtbij de markt stond de waag, waar de meeste producten werden gewogen. In 1612 kwam er een waag bij voor de kopers van hennep. De vezels van hennep vormden de grondslag voor touw en zeildoek en waren voor de schepen een belangrijk product. Hennep is echter ook stoffig wat niet aantrekkelijk is om bij de andere producten te wegen. In 1676 kwam er een derde waag, de boterwaag die in het Boterhuis was te vinden. Het overdekte Boterhuis beschermde boter, klanten en verkopers tegen hitte en slecht weer. Voorts mochten de handelaren de onverkochte boter een week of langer in de kelders opslaan. In het Boterhuis werd echter alleen Hollandse boter gewogen; vreemde boter moest naar de algemene waag in het stadhuis.<sup>88</sup>

Met betrekking tot de zorg voor de zwakkeren voerde het stadsbestuur een actief beleid om problemen in de openbare orde, zoals bedelarij te voorkomen. De ondersteuning van armen werd toevertrouwd aan de diaconie van de kerk. De woonvoorzieningen en ziekenzorg vielen onder het stadsbestuur. De regenten kregen geen vergoeding voor hun werk maar wel privileges, zoals 'vrijdom van tocht en wacht', dat betekent dat zij niet aan de burgerwacht hoefden deel te nemen.<sup>89</sup>

Het was niet altijd pais en vree. In 1690 vond het Costerman-oproer plaats. De bevolking keerde zich tegen de baljuw Jacob van Zuylen van Nievelt, die gehaat was vanwege zijn ambtsmisbruik, afpersing en corruptie. Naar aanleiding van de door hem bevolen onthoofding van Costerman ontstonden grote onlusten. In pamfletten werd de baljuw beschuldigd van homoseksuele contacten en bevoordeling van familieleden. Dit laatste was niet ongebruikelijk bij stadsbestuurders.<sup>90</sup> Het stadsbestuur ontsloeg Van Zuylen van Nievelt en zijn huis werd door de bevolking geplunderd (afbeelding 8). Stadhouder Willem III herstelde hem echter in zijn ambt. Hij kreeg een hoge schadevergoeding en zijn

---

<sup>86</sup> Van der Schoor (1999), 217-219.

<sup>87</sup> Van Borselen (2003), 13-14, 22 en 29.

<sup>88</sup> Krans (1991), 188.

<sup>89</sup> Van der Schoor (1995), 29; Van der Schoor (1999), 266-270; 276-278.

<sup>90</sup> Van der Schoor (1999), 279-280.

familieleden kregen aantrekkelijke functies. Het incident is betekenisvol in de verhouding van het stadsbestuur tot de stadhouder (geen soevereiniteit).<sup>91</sup>

### **Het stadsbestuur en de figuratieve kaart**

Toen het stadsbestuur opdracht gaf aan Johannes de Vou en Romeyn de Hooghe om een figuratieve kaart van Rotterdam te maken, was dit een gelegenheid om die locaties te benadrukken, die volgens het stadsbestuur het belangrijkste waren (afbeelding 1). Dergelijke kaarten waren in de zeventiende eeuw in zwang bij de stadsbesturen.<sup>92</sup> Het was een politiek statement, waarmee de stad letterlijk en figuurlijk op de kaart werd gezet. Daarmee kon het stadsbestuur Rotterdams - en niet in het minst zijn eigen - vooraanstaande positie in de verschillende domeinen benadrukken. De vermelde namen van de (voormalige) burgemeesters en familiewapens stellen continuïteit van het bestuur en hun aristocratische afkomst voor. Aan de onderkant is een panorama van Rotterdam aan de Maas te zien. Twaalf afbeeldingen omringen de centraal gepositioneerde stadsplattegrond. Het gaat om locaties die verband hielden met het bestuur (het Stadhuis en het Schielandshuis), de veiligheid (de Doelen en het Admiraliteitshof), de economie (de Beurs, de Markt met prominent het beeld van Erasmus en de Vismarkt), de scheepvaart (twee stadspoorten die de verbinding met de Maas vormden: het Oude en het Nieuwe Hoofd) en het geloof (de Laurenskerk, de Prinsenkerk en de Franse kerk).

De gebouwen zijn telkens in hun omgeving afgebeeld waardoor de interactie met de omgeving in het oog springt. Het ging immers vooral om de plaats die de betreffende organisatie zélf in de samenleving innam en niet zozeer om het pand of de straat. De stoffage maakte de afbeelding levendiger, maar diende niet om het object imponanter te maken. Een aantal van deze afbeeldingen wordt nader besproken.

---

<sup>91</sup> Van der Schoor (1999), 279-281.

<sup>92</sup> Andere voorbeelden van figuratieve kaarten: Visscher, *Amsterdam*, 1664; Hagen, *Leiden*, 1675.

Goos/Janssonius, *Zeventien Provinciën*, 1681 en een vergelijkbare verbeelding op het schilderij *De Schilderkunst* van Vermeer, 1666.

## De stad als inspiratiebron

Niet alleen het stadsbestuur was trots op de stad en zijn prestaties, ook de bevolking en de kunstenaars waren dat. De kunstenaars verwezen naar de scheepvaart, bedrijvigheid en vrije tijd, het rijke assortiment levensmiddelen, de interesse in wetenschap en vreemde culturen, de geschiedenis en sociale voorzieningen. Door zowel gewone burgers af te beelden als meer welgestelden werden de gedeelde welvaart en broederschap tot uitdrukking gebracht.

De eerste voor de hand liggende plek om Rotterdam af te beelden is vanaf de Maas. Voor dit standpunt is gekozen door Van Geel, *Prospect Rotterdam* (afbeeldingen 2a en 2b), Sorgh, *Zicht op de Ooster Oudehoofdpoort vanaf de Maas* (afbeelding 21) en op verschillende schilderijen van Verschuier zoals *Schepen op de Maas bij Rotterdam voor de Ooster Oude Hoofdpoort* en *Aankomst van Karel II van Engeland te Rotterdam, 24 mei 1660*. Daarnaast zijn er de plattegronden van Balthasar Florisz. van Berckenrode en De Vou/De Hooghe (afbeelding 1) waar de ligging aan de Maas is weergegeven.

De meeste, thans bekende Rotterdamse stadsgezichten van de zeventiende eeuw dateren uit de tweede helft daarvan. De betreffende kunstenaars waren opgegroeid met de gerealiseerde stadsuitbreidingen, waardoor het straatbeeld voor hen wellicht nauwelijks verrassend en daarom ook minder schilderachtig was. Dat kan de reden zijn waarom er weinig voorbeelden voor handen zijn van louter een straat. De Hoogstraat was vanaf de Middeleeuwen de belangrijkste straat waaraan het stadhuis lag, de elite woonde en waar veel bedrijven gevestigd waren. In de tweede helft van de zeventiende eeuw ontwikkelde de Hoogstraat zich tot de belangrijkste winkelstraat van Rotterdam.<sup>93</sup> Er zijn mij behoudens diverse plattegronden en de gravures van De Vou/De Hooghe geen afbeeldingen van de Hoogstraat bekend van de hand van Rotterdamse kunstenaars. Daarentegen heeft de Maastrichtenaar Klotz deze straat – een perspectief in de terminologie van de zeventiende eeuw - wél getekend (afbeelding 3). Bakker constateert een vergelijkbare situatie in Amsterdam: de infrastructurele werken, de ordentelijke gebouwen en rechte grachten met bomen die door buitenlandse bezoekers werden bewonderd, werden niet door kunstenaars vastgelegd.<sup>94</sup> Het aantal gevonden afbeeldingen van afzonderlijke gebouwen is eveneens beperkt. De Ooster Oudehoofdpoort is door verschillende kunstenaars geschilderd, zowel

---

<sup>93</sup> Van der Schoor (1999), 304.

<sup>94</sup> Bakker (1994), 16.

vanaf het water als vanuit de stad.<sup>95</sup> De afbeelding van een gebouw kon een praktische functie hebben. Er is bij een notarieel protocol een tekening van bierbrouwerij De Posthoorn (1661) van de hand van Lambrecht Willemsz. (?->1661) aangetroffen, die vermoedelijk diende als bewijsmiddel in een geschil. Voor een dergelijk doel moet de tekening een betrouwbare weergave zijn, uit artistiek oogpunt is hij saai.<sup>96</sup>

Zoals in het citaat van Vico (pagina 25) werd aangegeven, waren de vele Rotterdamse kooplieden vooral gericht op 'hun eigen zaken' en 'letten zij niet op ijdelheden'. Het is niet duidelijk of de schrijver, zoals hij in een voorafgaande zin deed, ook op dit punt een vergelijking maakte met zijn ervaringen in Amsterdam. Op de zienswijze dat de Rotterdammers niet ijdel waren valt het een en ander af te dingen in het licht van de schilderijen die Ludolf de Jongh en Jan Daemen Cool (1589-1660) hebben gemaakt van families en hun buitenhuizen. Hoewel een deel van de elite daadwerkelijk een buitenhuis bezat, waren er anderen die zich voor een fantasiekasteel lieten portretteren. Zij deden zich deftiger voor dan ze waren en probeerden de adel te imiteren. Scholten spreekt zelfs van 'de aristocratisering van het genre'.<sup>97</sup>

Bedrijvigheid, vrijwel steeds in de context van handel of scheepvaart, komt vaak terug in de stadsgezichten. Waar groentemarkten een kleurrijk beeld opleveren en alleen al om die reden schilderachtig zijn, verwijst de vismarkt tevens naar de geschiedenis van de stad. Met de haringvangst en -handel was de welvaart van Rotterdam begonnen. Fonteyn schilderde in *De Mosseltrap bij de Roobrug te Rotterdam* (afbeelding 5) een straat- en havenbeeld met een markt, waarmee hij de essentiële kenmerken van Rotterdam heeft getroffen. De koopmansbeurs is een teken van de nieuwe welvaart. Welke afbeelding van deze koopmansbeurs men ook ziet, de grote drukte valt daarbij op. Kennelijk was er een aanzienlijk aantal kooplieden dat op deze beurs handel dreef (afbeelding 7). Een aardig detail van *De Kennepwaeg* van Schoonebeek is het straattoneel dat vele kijkers trok. Naast alle bedrijvigheid was dit een blijk van ontspanning (afbeelding 6).

Als Rotterdamse kunstenaars straten en singels uitbeeldden, dan fungeerden deze vooral als de achtergrond van een ander tafereel, zoals een havengezicht, een markt, of een

---

<sup>95</sup> Bijvoorbeeld Hendrick Martensz. Sorgh, *Lieve Verschuer* en Abraham Storck.

<sup>96</sup> Van der Schoor (1999), 226; Van der Zeeuw (1994), 310.

<sup>97</sup> Scholten (1994), 143-152; Van der Schoor (1999), 190.

bijzondere gebeurtenis. *Komeet boven Rotterdam* van Verschuier waarin gerefereerd wordt aan het spanningsveld tussen wetenschap en geloof, en de 'brantjes' van Van der Poel zijn voorbeelden van een stadsgezicht met een bijzondere gebeurtenis. Daarbij is twijfelachtig of de 'brantjes' geapprecieerd werden vanwege de gebeurtenis of vanwege het lichteffect. Kunsthistorica Margriet Verhoef heeft betoogd dat schilders door 'brantjes' en 'maneschijntjes' – zoals beide genres in de zeventiende eeuw genoemd werden – vooral gefascineerd waren om de licht- en kleureffecten. Van der Poel voegde in zijn Rotterdamse 'brantjes' genreachtige details toe, zoals groepjes mensen die de visvangst bekijken en de visnetten inspecteren. Deze verlevendiging kwam buiten Rotterdam nauwelijks voor.<sup>98</sup> Ook de gravure *Het Costermanoproer* (afbeelding 8) kan gerekend worden tot de stadsgezichten met een bijzondere gebeurtenis. De gravure is de weergave van een plundering van een huis omringd door andere woningen.<sup>99</sup> Dat is behoudens de aard van de gebeurtenis niet anders dan de beide andere voorbeelden. Aan grote problemen zoals het rampjaar van 1672 werd normaliter niet op de stadsgezichten gerefereerd. Dat zou het beeld van een welvarende stad te zeer verstoren.

De kunstenaars grepen een enkele keer terug op het verleden. Zo is op diverse stadsgezichten het standbeeld van Erasmus (1466/69-1536) te zien dat ontworpen is door Hendrick de Keyser (1565-1621). Rotterdammers waren trots op hun voormalige stadsgeenoot, die na zijn geboorte alleen tijdens zijn vroege jeugd in Rotterdam heeft gewoond. Zijn faam straalde op de stad af. Voorts heeft Cornelis Saftleven (1607-1681) in 1657 de *Ruïne van het in 1563 verbrande Dominicaner- of Predikherenklooster aan de Hoogstraat* geschilderd. Het was een fantasiewerk naar aanleiding van de grote stadsbrand, die meer dan honderd jaar tevoren had plaatsgevonden. Het kijken naar de eigen geschiedenis zijn manieren om een gemeenschap te verenigen.

Op het schilderij *Stadsgezicht te Rotterdam met de St. Laurenstoren* (afbeelding 10) komt een obelisk met in de top een cupido voor: een symbool dat liefde alles overstijgt. Een obelisk doet denken aan Egypte. Rotterdam bezat geen obelisk, maar deze verwijzing kan begrepen worden als een interesse in en appropriatie van vreemde culturen, waarmee men bijvoorbeeld door de VOC en WIC in aanraking kwam. Een obelisk werd vaker op

---

<sup>98</sup> Verhoef (1994), 128.

<sup>99</sup> Van der Schoor (1999), 281.

kunstwerken uitgebeeld, onder meer door de Amsterdamse schilder Abraham Storck (1644-1708), die ook in Rotterdam heeft gewerkt.<sup>100</sup> De kunstenaars kunnen de obelisk hebben leren kennen uit de prenten van de Romanisten of uit de werken van Coecke van Aelst.<sup>101</sup> Dit schilderij is verder interessant, omdat het ook burgers laat zien die niet werken. Verwijzingen naar sociale voorzieningen als het weeshuis en het oude mannen- en oude vrouwenhuis op dit schilderij geven mogelijk blijk van maatschappelijke betrokkenheid en tonen tevens profiterende regenten. Die betrokkenheid komt ook terug bij het *Poort met leproosknecht aan de Schie* dat aan Sonjé wordt toegeschreven (afbeelding 24). Deze onderwerpen waren in ieder geval schilderachtig, maar het blijft problematisch om in dergelijke scènes verdere, wellicht politieke bedoelingen van de schilder af te leiden.<sup>102</sup>

Joost van Geel was niet alleen schilder, tekenaar en prentkunstenaar, maar ook dichter en koopman. Hij schreef circa 1665 het volgende gedicht:

*“Wat reizigers myn strant, myn havens, myn gebouwen,  
Mijn beurs, en straten met een zuiver oog beschouwen,  
Zij staen eenstemmigh toe, dat ik geen steden wijk.  
Men vindt wel grooter, maar men vindt niet myns gelyk.  
Die in myn muren kan besluiten zoo veel zeilen  
Al wat de weereelt heeft komt ze op myn markten veilen,  
Die ze af en aanvoert langs de Zee, de Maas, den Ryn  
En andre vloedten, die schier moe geloopen zijn,  
Tot aen myn Rotte Dam, en vloeien door myn straten.  
Dus voer ik de oppervlagh van Neerlants vrye Staten,  
Van mannen kloek ter zee, in lettren: en, noch meer,  
Ik baerde hare pronk, Den grooten Desideer.”<sup>103</sup>*

<sup>100</sup> Deze informatie is gebaseerd op een mail van het stadsarchief Rotterdam.

<https://rkd.nl/explore#query=obelisk>; geraadpleegd 28 april 2019

<sup>101</sup> Coecke van Aelst heeft de houtsneden gemaakt bij de blijde intocht van Filips II in Antwerpen in 1549 waarop een obelisk te zien is bij de Spaanse inbreng.

Bussels (2012), 62, 64.

<sup>102</sup> Alpers (1997), 57.

<sup>103</sup> Hazewinkel en Van der Pot (1942), 25-26.



## Bevindingen

Afgezien van de in opdracht van het stadsbestuur gemaakte etsen van gebouwen van De Vou/De Hoogh hebben de Rotterdamse kunstenaars vooral oog gehad voor het dagelijkse, goede leven waarbij (klein)handel, scheepvaart en tijd voor ontspanning werden verbeeld. De stad maakt een ruime en veilige indruk. De internationale en intellectuele betekenis werd gesymboliseerd met Erasmus die met een standbeeld, op schilderijen, en in gedichten werd geëerd. Saamhorigheid blijkt uit de bilaterale gesprekjes en het samen kijken naar het straattoneel. De Rotterdammers waren trots op hun stad die zij vergeleken met Amsterdam. Het gedicht van Van Geel onderstreept dat.

Zoals in het vorige hoofdstuk is aangegeven, was het stadsgezicht als genre niet bekend in de zeventiende eeuw. Een 'counterfeitsel' veronderstelt zowel uiterlijke gelijkenis als het treffen van karakteristieke eigenschappen. Kenmerken voor Rotterdam zijn de ligging aan de Maas, de diep in de stad gelegen havens en de bedrijvigheid. Het prospect van Van Geel toont goed de ligging aan de Maas, de belangrijkste gebouwen en locaties. Op de voorgrond is de bedrijvigheid van de scheepvaart uitgebeeld. Hetzelfde kan gezegd worden van de onderrand van de figuratieve kaart van De Vou/De Hoogh. Beide kunstwerken tonen Rotterdam als een grote, uitgestrekte stad. Ook *De Mosselmarkt* van Fonteyn bevat alle elementen van een gelijkend stadsportret: de ligging aan het water, de havens diep in de stad en de bedrijvigheid. De schoonheid van straten werd door buitenstaanders vastgelegd.

De kleurrijke markten van Sorgh zijn eerder genrevoorstellingen dan *stadsgezichten*. Centraal in zijn schilderijen staat de handel in het grote aanbod van producten; de enkele gebouwen op de achtergrond zijn echter niet als specifiek Rotterdams herkenbaar. Bovendien valt op dat in ieder geval bij twee groentemarkten (de schilderijen uit 1654 en 1662?) weliswaar aan dezelfde locatie gedacht kan worden waarop de meest prominente kraam staat, maar dat de gevels op de achtergrond verschillend zijn. Sorgh woonde aan Het Steiger, vlakbij de Grote Markt.<sup>104</sup> Dat maakt wel aannemelijk dat het om de markt in Rotterdam gaat, maar het blijkt niet uit de schilderijen zelf. Daarom voldoen ze naar mijn mening niet aan het begrip *stadsgezicht*. *Stadsbeeld* zou een geschiktere term zijn.

---

<sup>104</sup> Van der Zeeuw (1994), 299; Bakker (2008), 42.

Politiek getinte afbeeldingen worden niet of nauwelijks in de literatuur genoemd als voorbeeld van een stadsgezicht, terwijl kunstwerken met de stad als decor van een andere bijzondere gebeurtenis, zoals branden of de komeet, hiertoe wel gerekend worden. De uitbeelding van een plundering in de stad is niet opgenomen in de RKD-database. Dit voorbeeld illustreert de problemen als achteraf een nieuw genre wordt onderkend dat vervolgens wordt opgerekt. De begrenzing vervaagt.

## 4. DE KERK

### De kerk in de samenleving

Als er één plaats is waar alle lagen van de bevolking samenkwamen dan is het de kerkdienst op zondag wel. Bovendien was de kerk daarbuiten belangrijk voor profane doeleinden. Dat maakt het een interessante plaats om de cohesie onder de bevolking en de welvaart van de stad uit te beelden.

De belangrijkste kerk van Rotterdam was de Grote of St. Laurenskerk, gebouwd in 1449-1525 en gewijd aan St. Laurentius. De ingebouwde toren aan de westzijde bestaat uit vier geledingen en is in fases gebouwd in de periode 1449-1655.<sup>105</sup> Na de overgang in 1572 werd de St. Laurenskerk 'gezuiverd'. Altaren, beelden en schilderijen werden verwijderd, de muren gewit en katholieke organisaties moesten het veld ruimen. Uit het onderzoek van Rem blijkt dat de aanpassing van het interieur van een katholieke naar een protestantse kerk een proces van decennia is geweest, waarvan de eerste fase omstreeks 1625 is voltooid.<sup>106</sup> Een aantal ambachtsgilden behielden hun kapel en lieten er een tekstbord of een muurschildering aanbrengen, zoals Rem het formuleert: "*Beeld is hier woord* geworden en met Bijbelteksten plaatste het gilde zich in Bijbels perspectief, zoals dit veelvuldig in de grote stadskerken tot uitdrukking werd gebracht".<sup>107</sup>

Op zondag waren er drie godsdienstoefeningen, terwijl de gelovigen werden aangemoedigd de tijd tussen de ochtend- en de middagdienst in de kerk door te brengen. Bovendien werden zondags direct na de preek huwelijken ingezegend.<sup>108</sup> Tussen de diensten door was er orgelspel en gezang. In het dagelijks leven was de Laurenskerk een locatie waar men zijn geloof beleefde, waar werd gedoopt en begraven en waar de diaconie voedsel uitdeelde aan de armen. Het was de plek waar men een wandelingetje maakte, pronkte met zijn welstand, kinderen speelden, waar gebedeld werd en waar men buitenlandse gasten rondleidde. Tot slot gebruikte het stadsbestuur, dat zich intensief bemoeide met de organisatie van de kerk, de kerk voor publieke afkondigingen.

---

<sup>105</sup> Van der Schoor (1999), 109, 306.

<sup>106</sup> Rem (1998), deel 1, 108-109; 231.

<sup>107</sup> Ibid., 224.

<sup>108</sup> Bakker (1942), 113-114.

Het volgende citaat geeft de indrukken weer van een bezoeker aan Rotterdam en de Laurenskerk waarin de welvaart van de stad en de geringe appreciatie van protestantse kerken benoemd worden. Uit de afbeeldingen zal blijken dat die overeenstemmen met deze impressies en dat zij dus realistisch overkomen.

Guido de Bovio was een geestelijke uit Bologna in het gevolg van de nuntius Bevilacqua, de pauselijke vertegenwoordiger op het vredescongres te Nijmegen. Hij schreef over zijn bezoek aan Rotterdam in 1677:

*“Na een prettige reis van drie uren kwamen wij te Rotterdam aan, een stad, die om haar grootte, schoonheid en rijkdom na Amsterdam als de belangrijkste stad van Holland gerekend wordt. Zij is gelegen aan de rivier de Maas, die, op twee plaatsen binnenstromende, haar met onderscheiden vaarten verrijkt en in hoge mate medewerkt aan de belangrijkheid van de handel. De stad wordt naar binnen ruimer en bijna alle straten hebben het genot van een vaart en van de schaduw van bomen, die overal op regelmatige afstand zijn geplant.” (...) “De grote kerk is van een edele en oude bouworde; zij bestaat uit drie schepen en heeft een hoge toren, die doorgaat voor de schoonste van de gehele provincie Holland. Van binnen heeft zij niets merkwaardigs, daar, volgens de gewoonte van de sekte van Calvijn, de wanden naakt zijn. Daar ziet men nog een grafmonument van marmer, door de Staten-Generaal opgericht ter nagedachtenis van admiraal De Wit, dat een lofvers bevat op de deugd van deze man, wiens beeld op de tombe ligt.”<sup>109</sup>*

Vanwege de toename van het aantal gelovigen werd in 1608 de Prinsenkerk de tweede gereformeerde kerk. Het was eerder de kapel van het Agnietenklooster geweest, waaraan in 1639 en 1659 nog twee delen zijn toegevoegd. Van Spaan beschrijft de kerk als ‘tamelijk ruim, groot en luchtig en geschikt om een menigte toehoorders plaats te verschaffen’.<sup>110</sup> Andere nieuwe kerken waren de Remonstrantse kerk en voor immigranten de Franse (Waalse) kerk en de Schotse kerk. Katholieken waren voor de mis aangewezen op geheime bijeenkomsten bij particulieren thuis.

---

<sup>109</sup> Hazewinkel en Van der Pot 1942, 32-33.

<sup>110</sup> Van Spaan (1738), 255-257.

## De kerk als inspiratiebron

De St. Laurenskerk is het vaakst afgebeeld en dan vooral de markante toren. Deze had ooit een houten spits met een lantaarn (afbeeldingen 11 en 21). Deze spits, ontworpen door Hendrick de Keyser, heeft slechts vierentwintig jaar gestaan. In 1620 en 1621 werd de toren verhoogd. Het hout bleek van te slechte kwaliteit. Daarop werd de spits op basis van een eerder advies van De Keyser vervangen door een stenen bovenbouw. Het fundament was echter te zwak, waardoor de toren in 1645 bij een storm en tijdens een preek ongeveer een meter ging hellen.<sup>111</sup> In 1651 werd het fundament versterkt en kwam de toren weer rechtop te staan; in 1655 was hij in zijn huidige bekende vorm hersteld.<sup>112</sup> Er zijn mij geen afbeeldingen bekend van de kerk met hellende toren. Dat zou wel interessant maar geen blijk van trots zijn geweest.

De herbouwde toren was lange tijd het herkenningspunt van Rotterdam en is op vele schilderijen afgebeeld. Er zijn – anders dan van de toren - nauwelijks zeventiende-eeuwse uitbeeldingen te zien van het exterieur van de Laurenskerk. Een verklaring kan zijn dat de kerk wel geschilderd is, maar dat het kunstwerk verloren is gegaan. Het kan ook zijn dat het gebouw niet schilderachtig werd gevonden vanwege zijn (gebrek aan) schoonheid, het karakteristieke of het abnormale.<sup>113</sup> De Laurenskerk was immers oorspronkelijk een ‘gewone’ parochiekerk en mist de grandeur van de Grote Kerk van Haarlem (een voormalige katholieke kathedraal) of de Nieuwe Kerk in Amsterdam die alleen al vanwege zijn plaats naast het Stadhuis in de schijnwerpers stond. Daarentegen is de Oude Kerk van Delft vanwege zijn scheve toren schilderachtig.

Het schilderen van het interieur van de Laurenskerk was het specialisme van De Lorme. Tot zijn oeuvre horen schilderijen, waarbij het architecturale aspect dominant is, doch die schilderijen vallen buiten het onderwerp van deze scriptie. De Rotterdamse schilders waren meer geïnteresseerd in de plaats van de kerk in het dagelijks leven dan in het gebouw, aangezien zij veelal het interieur in combinatie met specifieke onderwerpen geschilderd hebben. De vloer, de kolommen, de lichtinval door de deels gebrandschilderde ramen en de hoogte van de kerk zijn op diverse werken uitgebeeld. De gedetailleerde

---

<sup>111</sup> Van Spaan (1738), 242-243.

<sup>112</sup> Van der Schoor (1999), 306.

<sup>113</sup> Bakker (1994), 18.

weergave van de materialen zoals het hout, de kroonluchters, de glanzende kandelaars, het stucwerk en van de lichtinval wekken de schijn van realisme. Hier is geen sprake van een exact gekopieerde weergave, maar hebben de kunstenaars zich vrijheden gepermitteerd door details niet uit te werken of te modificeren.<sup>114</sup> In de weergave van gebeurtenissen uit het dagelijks leven kon de schilder ook emoties uitbeelden, zoals trots, zelfgenoegzaamheid, verveling, nieuwsgierigheid, intimiteit. Hoogwaardigheidsbekleders ontkwamen niet aan de kritische blik van de kunstenaar: de arrogantie van de admiraliteit is door De Lorme geridiculiseerd (afbeelding 18). Het maakt de overtuigingskracht van een realistische weergave krachtiger en brengt humor in het werk.

De Zeeuw Daniël de Blicck (1608/1612-1673) heeft verscheidene keren een grafdelver in de Laurenskerk geschilderd. De uitbeelding van een grafdelver kan worden geïnterpreteerd als een *memento mori*. Daarnaast maakte een grafdelving ook deel uit van het dagelijks leven, want de elite liet zich in de zeventiende eeuw graag in de kerk begraven. Een saillant voorbeeld is de zeer vermogende en invloedrijke koopman, bankier en reder Johan van der Veeken. Van der Veeken was medeoprichter van de Rotterdamse kamer van de VOC en financierde tochten naar West- en Oostindië. Deze uit Mechelen afkomstige immigrant bleef zijn hele leven katholiek. Bij zijn uitvaart werd hij elf en een half uur beluid (twee maal zo lang als normaal was bij voorname mensen) en is hij begraven in het koor van de protestantse Laurenskerk.<sup>115</sup> Andere voorbeelden zijn de schilder Willem Pietersz. Buytewech (1591/1592-1624) en viceadmiraal Witte Cornelisz. de With (1599-1658).<sup>116</sup> Deze graven werden in de zeventiende eeuw bezocht door (buitenlandse) toeristen. De Lorme heeft zo'n bezoek aan het praalgraf van Witte de With geschilderd.

De eredienst als zodanig krijgt niet veel aandacht. Er zijn vier schilderijen van Verschuier bekend waarop hij het interieur van de Laurenskerk heeft uitgebeeld. Bij drie daarvan gaat het om het bijwonen van de preek.<sup>117</sup> De preken duurden lang en de dominee moest enigszins in toom gehouden worden door een zandloper op de preekstoel, die op verscheidene schilderijen is te zien. Verschuier schilderde de predikant gesticulerend op het spreekgestoelte (afbeelding 16). Het staat niet vast of hier een specifieke predikant is

---

<sup>114</sup> Bijvoorbeeld De Lorme en Verschuier, zie Rem (1998), 209-210.

<sup>115</sup> Haverkorn van Rijsewijk (1904), 24.

<sup>116</sup> [https://nl.wikipedia.org/wiki/Grote\\_of\\_sint-Laurenskerk\\_\(Rotterdam\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Grote_of_sint-Laurenskerk_(Rotterdam)); geraadpleegd 25 december 2018.

<sup>117</sup> Rem (1998), deel 2, platen 53-56.

uitgebeeld. Hoewel geen bewijs, is hiervoor wel een aanknopingspunt te vinden: Frijhoff en Spies vermelden de succesvolle dominee Franciscus Ridderus (1620-1683), die vanaf 1656 tot zijn dood predikant in Rotterdam was. Ridderus, die actuele thema's bediscussieerde, noemen zij een "ware kampioen van de discussiecultuur".<sup>118</sup> Het schilderij is niet gedateerd, maar het Museum Rotterdam gaat ervan uit dat het tussen 1655-1665 gemaakt is. Dat is de periode waarin Ridderus predikant was. Ook Jac. Bakker vermeldt een hoge opkomst bij preken wat hij verklaart door de interesse in theologische vraagstukken – er waren al snel verschillende theologische stromingen -, terwijl zelfstandig nadenken over godsdienstige en metafysische zaken onder het katholicisme en het Spaanse gezag niet was geaccepteerd. Bovendien eisten de maatschappelijke normen dat men naar de dienst ging.<sup>119</sup>

Bij de taferelen buiten de kerkdienst stralen de werken welvaart en rust uit: wandelende bezoekers, goed gekleed en in kleine groepjes converserend. Meestal is één figuur aan het werk: een grafdelver, een stoelenzetster, een gids. Vaak wordt zowel een verwijzing naar welvaart als naar armoede gemaakt, wanneer naast de vele goed geklede personen er ook een wat sjofele figuur te zien is. Van contact tussen de welgestelde en de arme persoon is echter geen sprake. De zorg voor de arme medeburger is uitbesteed aan de diaconie en stedelijke voorzieningen. Arrogantie wordt bespot in opgeblazen figuren. Vrijwel steeds is een hond afgebeeld, lang niet altijd in gezelschap van een persoon. De gebruikelijke interpretatie van 'hond = trouw' is hier dan ook niet aan de orde. Meer in het algemeen zijn er geen aanwijzingen dat er sprake is van verborgen, achterliggende betekenissen en dat een werk in essentie anders moet worden gelezen dan het zich in eerste instantie voordoet.

## Bevindingen

Een query van RKD-Images levert 703 kerkinterieurs uit de zeventiende eeuw op, die ik kort geanalyseerd heb. Het totaal aantal vermelde kerkinterieurs bedraagt 1203, zodat gelet op het aantal geconcludeerd kan worden dat kerkinterieurs vooral in de Gouden Eeuw een populair genre was.<sup>120</sup> Het onderwerp van deze schilderijen is meestal het perspectief: de figuratie dient om het ruimtelijk effect te benadrukken. Een deel geeft het kerkinterieur in

---

<sup>118</sup> Frijhoff en Spies (1999), 222.

<sup>119</sup> Bakker (1942), 112; Frijhoff en Spies (1999), 185; Van der Schoor (1999), 252-265 .

<sup>120</sup> <https://rkd.nl/explore/images; query kerkinterieurs; geraadpleegd 10 februari 2019>.

de nacht weer, waardoor het licht getemperd is en een enigszins mysterieuze of *unheimische* sfeer gewekt wordt. Incidenteel is een Bijbels thema verbeeld. Slechts bij uitzondering is het onderwerp de plaats van de kerk in het dagelijks leven. Het gaat dan om een doop, preek, biecht, grafdelving of een praalgraf. De niet-Rotterdamse kunstenaars die dergelijke onderwerpen het vaakst hebben geschilderd, zijn Emanuel de Witte (1617-1692) - die vóór zijn Amsterdamse periode van 1637 tot 1650 in Delft en Rotterdam heeft gewerkt - bij zijn interieurschilderingen van de Oude Kerk in Amsterdam en Hendrick Cornelisz. van Vliet (1611-1675) bij de Oude Kerk in Delft (zie voorts afbeelding 15). Het dagelijks leven in de kerk is dan ook vooral een Rotterdams/Delfts thema.

De kunsthistoricus Rob Ruurs (1949-2011) benadrukt dat schilderijen met een kerkelijk interieur vooral gekocht zijn om hun artistieke waarde en dat de belangstelling voor deze schilderijen gestimuleerd werd door lokaal-chauvinistische gevoelens. Weliswaar kan in een grafdelving een verwijzing naar *vanitas* en *memento mori* worden gezien maar niet een verwijzing naar de hoop op het eeuwig leven in het hiernamaals. Deze schilderijen zijn zijns inziens te ruim geïnterpreteerd.<sup>121</sup> Ruurs' opvatting vind ik aannemelijk. Hoewel religie een belangrijke rol speelde in het dagelijks leven, schilderden de kunstenaars toch vooral die werken waar een markt voor was hetgeen, zoals hiervoor genoteerd, vooral pretentieloze schilderijen waren. Het was dan ook niet ongebruikelijk dat schilders een zelfde onderwerp meermalen schilderden of hun eigen werk kopieerden. Kennelijk had de kunstenaar succes met zo'n schilderij. De Blicck heeft zijn schilderij (afbeelding 19) ten minste tweemaal gemaakt; er is een minimaal verschil in standpunt en in detaillering van het tweede exemplaar (laatstelijk bij een kunsthandelaar in Londen) met de versie van het Museum Rotterdam.<sup>122</sup>

De weergave van het interieur van de kerk, het straatbeeld en de sfeer zijn in lijn met impressies van buitenlandse bezoekers, het relaas van Van Spaan en secundaire literatuur.<sup>123</sup> Aangenomen kan worden dat ondanks kleine afwijkingen het interieur vrij realistisch werd geschilderd, omdat verschillende kunstenaars een vergelijkbaar beeld laten zien. Tekstborden, de met houtsnijwerk gedecoreerde preekstoel en kerkbanken, glanzende

---

<sup>121</sup> Ruurs (1991), 50.

<sup>122</sup> Giltaj en Jansen (1991), 246-247.

<sup>123</sup> Hazewinkel en Van der Pot (1942), 11-39.



kandelaars en orgels hadden heiligenbeelden en schilderijen vervangen. De kerkgangers waren goed gekleed. Begraven in de Laurenskerk was een statussymbool en een praalgraf van een zeeheld was ook voor buitenlandse bezoekers interessant. De omgeving van de kerk oogde welvarend: ruime straten met bomen en geparkeerde koetsen.

Voorts waren er technische bevindingen. Aan het begin en aan het eind van de eeuw was het medium een tekening die werd bewerkt tot een ets. De schilderijen dateren van de jaren vijftig en zestig. Alleen het schilderij van Abraham Storck is uit de jaren zeventig. Toepassing van repousoir om diepte te creëren is zowel toegepast bij de kerkinterieurs als bij de twee gravures van de Prinsen- en Franse kerk (afbeeldingen 13 en 14). Het beperkte kleurgebruik (hoofdzakelijk wit, grijs en zwart) in De Lorme's *Interieur van de Laurenskerk met de graftombe van Admiraal Witte Corneliszoon de With* (afbeelding 20) is in lijn met de door Fritz gesignaleerde ontwikkelingen.

Frappant is het verschil in het schilderij met de preekstoel van De Lorme in de versies van de website en catalogus van het Paul Getty museum, (afbeeldingen 17a en 17b). Op de ene versie staat een man naast een vrouw en passeert een andere man uit tegenovergestelde richting, terwijl op de tweede versie deze mannen ontbreken en de vrouw is weergegeven met een hond.<sup>124</sup> Bij navraag deelde de curator van het museum mee dat bij een reiniging in 2012-2013 de mannen tevoorschijn kwamen; de voorgrond bleek overschilderd te zijn. De originele versie is in afbeelding 17a getoond. Tot dusverre wordt aangenomen dat Ludolf de Jongh de figuratie van dit schilderij heeft geschilderd. Op de achtergrond, achter het hekje, zijn twee groepjes mannen te zien, links achteraan een enkele man en rechts een oude vrouw, die in gedachten verzonken is of in stil gebed. Deze figuren doen denken aan die op het schilderij *Stadsgezicht te Rotterdam met de St. Laurenstoren* (afbeelding 10a). Nu de toeschrijving aan De Jongh van dat stadsgezicht verworpen wordt, dringt zich de vraag op of die verwerping consequenties heeft voor dit schilderij. De stofweergave van de vrouw op de voorgrond past evenwel goed bij het oeuvre van De Jongh. Ook de eerder vermelde opmerking van Van Spaan over zijn snelheid van schilderen van figuren is hiervoor interessant.<sup>125</sup> Een gefundeerd antwoord op de vraag over de toeschrijving valt buiten de reikwijdte van deze scriptie.

---

<sup>124</sup> <http://www.getty.edu/art/collection/DeLorme>; geraadpleegd 19 februari 2019; Jaffé (1997), 34.

<sup>125</sup> Van Spaan (1738), 411.

## 5. HET WATER

### Het belang van het water

Rotterdam is onlosmakelijk verbonden met water, met de Maas, de Rotte en de Rotterdamse Schie om de belangrijkste rivieren en vaarten te noemen. Ze werden gebruikt als economische factor en voor de leefbaarheid in de stad. Vanaf de veertiende eeuw heeft het Rotterdamse stadsbestuur geïnvesteerd in het bevaarbaar maken en houden van de rivieren en het graven van kanalen voor goede verbindingen met het regionale achterland.<sup>126</sup> De vaarroutes werden intensief gebruikt voor het vervoer van personen en goederen, bijvoorbeeld voor de handel met de dorpen en steden langs de Maas, Waal en Rijn en verder naar het Rijngebied en Antwerpen.<sup>127</sup> Voor het personenvervoer waren er reguliere verbindingen met onder meer Amsterdam, Den Haag en Dordrecht. Op schilderijen zitten de trekschuiten en roeiboten vrijwel altijd vol mensen (afbeeldingen 21, 23 en 24).

Verblijf aan of op het water was een plek om te ontspannen. De faciliteiten voor ontspanning in de open lucht waren beperkt. Men kon in de tuin van de zon genieten (afbeelding 10a), maar de meeste bewoners van Rotterdam zullen geen tuin gehad hebben.. Zo ging men wandelen of met een rijtuig een ritje langs de Maas maken en naar de schepen kijken. Abraham Storck heeft in *Schepen op de Nieuwe Maas voor Rotterdam* een dergelijke vorm van ontspanning uitgebeeld (afbeelding 22).<sup>128</sup> Rotterdam had veel herbergen zowel in de stad als aan het water.<sup>129</sup> De herberg aan de Rotte, die door diverse kunstenaars is geschilderd, was vermoedelijk zo'n plek van ontspanning en trok kennelijk veel bezoekers (afbeelding 23).<sup>130</sup> 's Winters ging men schaatsen.

### Het water als inspiratiebron

Het dagelijks leven op het water was divers en een onuitputtelijke inspiratiebron voor de kunstenaar. De Rotterdamse kunstenaars hebben talloze keren schepen op de Maas uitgebeeld. Het is een aan het stadsgezicht grenzend en tevens duidelijk te onderscheiden

---

<sup>126</sup> Van de Laar en Van Jaarsveld (2012), 13-15.

<sup>127</sup> Van der Schoor (1999), 202-203.

<sup>128</sup> <https://rkd.nl/explore/images/record?query=Storck+Maas&start=7>; geraadpleegd 10 april 2019.

<sup>129</sup> Zie het gedicht van Huygens waarin hij naar het Schild van Frankrijk verwijst. Ball vermeldt 57 herbergen. Ball (2007), 225.

<sup>130</sup> Ball vermeldt dat een herberg het Zwaantje heette en in het Zwaanshals aan de Rotte lag. Ball (2007), 127.

genre. Schepen in de storm, oorlogsschepen en walvisvaarders drukken macht, dynamiek en dapperheid uit. Vaak zijn het imposante werken. Regelmatig beeldden de schilders kleine roeiboten naast de grote schepen af, die naast de keuze voor een laag standpunt de grootte van het schip benadrukken. Ook op deze schilderijen kon een verband worden gelegd met het dagelijks leven. Met oog voor detail heeft Verschuier op *De walvisvaarder Prins Willem op de Nieuwe Maas bij Rotterdam* een traankokerij op het eiland Feijenoord geschilderd.<sup>131</sup> Bij *Schepen op de Maas voor Rotterdam* laat deze schilder een parlevinker – een scheepje dat levensmiddelen aan boord van een groot schip brengt – zien en op de voorgrond een visser die zijn net controleert. Majestueus varen drie grote schepen achter elkaar met op de achtergrond de stad.<sup>132</sup> Bij dit type schilderijen is het dagelijks leven eerder een aardig detail bij de uitbeelding van de grootheid van de scheepvaart dan dat het detail de essentie van het werk is. Dat is anders bij de schilderijen die het dagelijks leven op straat of in de kerk verbeelden, evenals bij de schilderijen met de Rotte of Schie.

Fritz wees erop dat in de periode 1630-1650 stad en landschap nauw met elkaar verbonden waren, zodat sprake was van een synthese van architectuur en landschap.<sup>133</sup> Schilderijen waarop schepen voor de kade liggen of aankoersen op een stadspoort vormen zo'n geheel. Sorgh schilderde *Zicht op de Ooster Oudehoofdpoort vanaf de Maas* (afbeelding 21). Het is een vrij eenvoudige compositie. Centraal is de stadspoort afgebeeld met op de achtergrond de stad in een vrijwel rechte lijn, parallel aan de beeldrand. In twee diagonalen van links- en rechtsonder naar midden omhoog koersen de schepen vol passagiers op de stadspoort af. Op de achtergrond is de toren met lantaarn van de Laurenskerk te zien.<sup>134</sup> Sorgh is tegenwoordig vooral bekend om zijn marktgezichten maar Gerard van Spaan vermeldt hem als “een koddig boertjes, sloop en waterschilder”.<sup>135</sup>

In *Schepen op de Nieuwe Maas voor Rotterdam* (afbeelding 22) van Abraham Storck komen landschap en architectuur eveneens samen. Het schilderij is van aanmerkelijk latere datum dan van Sorgh; het wordt gedateerd tussen 1659 en 1708. Het standpunt is vanaf de

---

<sup>131</sup> Kattenburg (1989), 5.

<sup>132</sup> <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/3067/schepen-op-de-maas-voor-rotterdam>; geraadpleegd 5 april 2019.

<sup>133</sup> Fritz (1932), 39; 50.

<sup>134</sup> Nadat de toren later in 1645 ging overhellen is de lantaarn na de restauratie niet meer teruggeplaatst. Zie voorts hoofdstuk 4.

<sup>135</sup> Van Spaan (1738), 411.

oever, ten oosten van Rotterdam. De stoffage vervult een inhoudelijke rol als bewonderaar van de scheepvaart. Alle figuren op de voorgrond kijken immers aandachtig naar de op het middenplan afgebeelde schepen op de Maas. Een man met schepnet buigt zijn hoofd nog enigszins naar de vrouw naast hem en vergeet te vissen. Bovendien verwijst hij naar rijkdom via de mensen in de sjees. Rechts op de achtergrond is de stad met de Laurenstoren en de Oudehoofdpoort te zien. Het kleurgebruik is sober met enkele rode accenten. De compositie is interessanter dan die van Sorgh omdat het werk in een horizontale en schuin opgaande lijnen in plaats van diagonalen is opgebouwd en de stad (de oever), water en opnieuw de stad afwisselend te zien zijn. Bovendien creëert Storck ruimte en zicht op een verder gelegen horizon door de bebouwing van de stad halverwege te laten eindigen. Ook dit werk is een voorbeeld van de verheerlijking van de scheepvaart en een verwijzing naar de welvaart.

De schilderijen met de Rotte als onderwerp hebben meer het karakter van een landschap dan van een stadsgezicht. Het verband met de stad wordt vooral gelegd door de toren van de Laurenskerk op de achtergrond. Een zicht op een herberg op het Zwaanseiland aan de Rotte was kennelijk heel interessant voor schilders; vanuit hetzelfde standpunt (ten noordoosten van Rotterdam) is de combinatie van dit gebouw met het water op tien verschillende versies te zien.<sup>136</sup> De levendige scenes zijn een combinatie van gebouwen, bomen, figuren, zwanen en verschillende schepen op de Rotte, met de stad en de Laurenstoren als herkenningspunt op de achtergrond. De schilderijen zijn met ruime marges te dateren van na 1650 tot voor 1694, omdat toen het Zwaanseiland werd ingepolderd.<sup>137</sup> Deze schilderijen stemmen overeen met de bevindingen van Fritz dat architectuur en landschap een panorama vormen.<sup>138</sup> Eén werk van deze serie wordt hierna behandeld (afbeelding 23). Opvallend is de op dit schilderij afgebeelde stroom mensen. De uit Brussel afkomstige schilder Pieter Bout (1640/1645-1689/1719) heeft dat vaker afgebeeld, alsof de mensen uit de stad snakken naar de buitenlucht.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> Naast het te bespreken werk van Pieter Bout, die meerdere schilderijen met dit onderwerp heeft gemaakt, zijn er voorts toeschrijvingen aan Karl von Siegl en Thomas Heeremans en een aantal anonieme schilders. <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Pieter+Bout+Zwaanseiland>; geraadpleegd 5 april 2019. Museum Rotterdam bezit voorts een anoniem exemplaar.

<sup>137</sup> <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Zwaanseiland&start=0>, geraadpleegd 5 april 2019.

<sup>138</sup> Fritz (1932), 98-100.

<sup>139</sup> Volgens de RKD website vermelden schrijvers uiteenlopende geboorte-en sterfdata. <https://rkd.nl/explore/artists/record?query=Pieter+Bout>; geraadpleegd 13 april 2019.

Een heel andere indruk maakt het schilderij *Gezicht op de Rotte*, uit 1692 van Sonjé.<sup>140</sup> Hij schilderde - eveneens vanuit het noordoostelijk gezichtspunt - de rivier met de nodige bochten en inhammen die wordt bevaren door verschillende boten. Aan de oever zitten jongens te vissen, een paar zwanen zwemmen rond. Ook bij Sonjé is de toren van de Laurenskerk op de achtergrond te zien. Anders dan bij de hiervoor geduide werken ademt het schilderij rust uit in plaats van dynamiek en is er geen sprake van een rechte waterweg. Sonjé die veel italianiserende landschappen heeft gemaakt, heeft voor een idyllisch landschap gekozen dat vooral een romantische impressie van het verleden is. Hoewel het schilderij strikt genomen voldoet aan de beschrijving dat architectuur en landschap een panorama vormen, is de architectuur hierbij zo gemarginaliseerd dat het schilderij niet als een stadsgezicht is te beschouwen.

Voorts zijn er Rotterdamse wintergezichten waarop het schaatsplezier op de rivieren wordt verbeeld. Op het *Wintergezicht op Rotterdam met Huis Crooswijk aan de Rotte* (afbeelding 25) van de Amsterdamse schilder Jacobus Storck (1641/1692/1699) is onder een lucht met zware wolken te zien dat op de Rotte druk geschaatst wordt.<sup>141</sup> Ijspret verbroederde rijk en arm, oud en jong. Vooraan wandelen mensen in de laatste zonnestralen. Links staan verschillende imposante panden, waaronder op de voorgrond het huis 'Rubroeck' dat in classicistische stijl gebouwd is.

### **Het Leprozenhuis**

Op het schilderij de *Poort met leproosknecht aan de Schie* (1660-1669), dat niet is gesigneerd maar aan Sonjé wordt toegeschreven is veel actie te zien: scheepvaart, figuren, mensen op paarden (afbeelding 24).<sup>142</sup> Bijzonder op dit schilderij zijn de naakte figuren die uit het water klimmen, terwijl een trekschuit passeert. Naakten op een historiestuk waren niet ongebruikelijk maar op een uitbeelding van het dagelijks leven kwamen ze sporadisch

---

<sup>140</sup> Schadee (1994), 114; 226-227.

<sup>141</sup> Er bestond onduidelijkheid wie het werk gemaakt heeft, dat gesigneerd is met "J.S." Het schilderij is in 1904 geschonken door Museum Boijmans aan Museum Rotterdam. In de documentatie wordt gerept van een Jan Storck, werkzaam in Amsterdam van omstreeks 1640-1684. In de documentatie van de RKD wordt de naam Jan vermeld als een van de varianten van Jacob Storck. Deze kunstenaar is net als zijn broer Abraham Storck enige tijd in Rotterdam actief geweest. Er is dan ook voldoende reden om aan te nemen dat de kunstenaar Jacobus Storck is. De heer Laurens Schoemaker van de RKD en mevrouw Liesbeth van der Zee van Museum Rotterdam waren behulpzaam bij de opheldering van deze onduidelijkheid.

<sup>142</sup> <https://museumrotterdam.nl/collectie/item/10812-A-B>; geraadpleegd 8 april 2019.

voor.<sup>143</sup> Hier bepaalt de *petite histoire* het onderwerp van het schilderij en fungeert de bebouwing als decor. Tot dusverre is nog geen verklaring voor deze naakten gegeven, waarvoor aanknopingspunten te vinden zijn in de geschiedenis van het Leprozenhuis.

De medisch historicus Van Lieburg heeft de ontwikkeling van de aanpak van lepra in Rotterdam beschreven.<sup>144</sup> Om verspreiding van de besmettelijke infectieziekte te voorkomen bouwde Rotterdam in de veertiende eeuw een instelling buiten de stad. Lepralijders werden als paria's bejegend en daar onder gebracht. Deze afstotende houding was niet uitzonderlijk en bleef lange tijd bestaan. Evelyn beschrijft dat hij in 1641 tijdens zijn reis over de rivier van Delft naar Den Haag lepralijders zag, die in apart staande hutten aan het water woonden en om een aalmoes vroegen. De giften werden in het drijvende busje gedaan dat zij uitwierpen.<sup>145</sup>

Bij lepra speelde het probleem dat isolatie gepaard moest gaan met goede, langdurige en permanente verzorging, waarvoor in het leprozenhuis werd voorzien. In de vijftiende eeuw bestond een deel van de diagnostiek uit een waterproef: "ende ware dat men dat lijf nat maecte met watere het is haestelijk droghe alsof dat lijf vet ware".<sup>146</sup> (Vet stoot water af). Vanwege de kosten en misbruik van de voorziening werden de diagnostiek en behandeling verbeterd, waardoor in de zeventiende eeuw de ziekte nauwelijks meer voorkwam.<sup>147</sup> De lege plekken werden gevuld met kinderen met verschillende soorten huidaandoeningen zoals schurft en luizen, en met proveniers. Proveniers (mannen en vrouwen) betaalden een bedrag en waren de rest van hun leven voorzien van kost en inwoning. De verdere kosten werden met giften en door de stad bijgepast. Volgens Van Lieburg konden de proveniers in het leprozenhuis waar de voeding en verzorging beter waren dan elders een luxe leventje leiden. Er waren echter zoveel excessen met overmatig drankgebruik, vernielingen en ander ongepast gedrag dat de overheid in 1669 met regelgeving hun gedrag probeerde te reguleren. Deze proveniers waren gezonde mensen met hoogstens wat ouderdomskwalen of letsels na een vechtpartij.<sup>148</sup>

---

<sup>143</sup> Bijvoorbeeld Hendrick ten Oever *Zicht op Zwolle, kanaallandschap met badende figuren*.

<sup>144</sup> Van Lieburg (1984), 41-100.

<sup>145</sup> Evelyn (1641), 28; <https://www.cambridge.org/core>.

<sup>146</sup> Van Lieburg (1984), 43.

<sup>147</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>148</sup> *Ibid.*, 45.

Het is mogelijk dat het baden verwijst naar de oorspronkelijke manier van diagnostiek, maar aannemelijker is dat verwezen wordt naar het goede leventje van de proveniers, want de naakten zien er gezond en weldoorvoed uit. Deze naakten keren de samenleving de rug toe en hebben lak aan fatsoensnormen, waarmee de niet-reagerende passagiers niet weten om te gaan. Het gedrag van de passagiers is echter dubbelhartig want naakten werden veel gekocht vanwege de erotische impact.<sup>149</sup> Het werk heeft in dat geval een maatschappijkritische connotatie.

### **Bevindingen**

Op de schilderijen waarop tevens de Maas te zien is speelt de stad een bijrol; de hoofdrol is weggelegd voor de indrukwekkende schepen, die associaties met de maritieme macht en reizen naar verre oorden oproepen. Anders gezegd, het aanzien van Rotterdam wordt beheerst door de scheepvaart. De technische toepassingen van de keuze van het standpunt, het perspectief, de afsluiting van het beeldvlak en het nut van de stoffage, die Stapel bij de Amsterdamse stadsgezichten heeft beschreven, worden min of meer op vergelijkbare wijze bij deze Rotterdamse gezichten met schepen op de Maas toegepast.

Op de schilderijen waar het water en de stad evenwichtiger met elkaar verbonden zijn, wordt de scheepvaart als het transportmiddel bij uitstek tussen steden benadrukt. Er is een uitstekende infrastructuur: de waterwegen zijn rechtgetrokken en goed bevaarbaar, de verschillende passagiersschepen zitten telkens vol en er is intensief vrachtvervoer. De toren van de Laurenskerk markeert de stad. Het contrast tussen het drukke stadsleven en de mogelijkheden tot rust te komen aan de rand van de stad worden geïllustreerd door de grote stroom mensen op het Zwaanseiland, de zwanen en jongens die naar vis hengelen.

Het dynamische karakter van het schilderij de *Poort met leproosknecht aan de Schie* doet naar mijn mening twijfel rijzen of dit werk terecht aan Sonjé is toegeschreven. Het tafereel lijkt in het geheel niet op de rustige landschapjes die van hem bekend zijn. De levendigheid en het huis aan de rivier doen bijvoorbeeld eerder aan een werk van Pieter Bout denken. Kunsthistorica Van der Zeeuw wijst op overeenkomsten met twee schilderijen die aan Hendrick de Meijer (1620-1689/1698) worden toegeschreven, waarbij echter de

---

<sup>149</sup> Sluijters (2006), 154-155.

badende mensen ontbreken.<sup>150</sup> Nader onderzoek is gewenst maar valt buiten het bestek van deze scriptie.

Tot slot is het schilderij *Wintergezicht op Rotterdam met Huis Crooswijk aan de Rotte* een van de vele Hollandse werken die winterpret uitbeelden. De bebouwing links en de ondergaande zon op de bevroren oever zijn aardig, maar het is geen uitzonderlijk werk. De kunstenaar J. Storck is waarschijnlijk Jacobus Storck.

---

<sup>150</sup> Van der Zeeuw (1994), 330.



## 6. CONCLUSIES

### Het Rotterdamse stadsgezicht en de theorie

In deze scriptie is onderzocht hoe in zeventiende-eeuwse stadsgezichten het dagelijks leven in Rotterdam werd voorgesteld en een beeld werd geconstrueerd van Rotterdam als een welvarende koopvaardijstad. Met kaarten en op schilderijen werden de ligging en infrastructuur benadrukt en het daardoor overvloedige aanbod van goederen. In teksten werd de vergelijking met Amsterdam gemaakt (wel groter maar niet beter) en met verwijzingen in tekst en beeld werden de historische betekenis en het internationale aanzien van Erasmus geaccentueerd die op Rotterdam afstraalden. De interesse voor de geschiedenis blijkt uit de herdrukken van het werk van Van Spaan. De figuratieve kaart van De Vou/De Hooghe symboliseerde de stad als entiteit en haar band met het verleden in het stadswapen en de stadskleuren groen-wit-groen; de continuïteit en elitaire afkomst van het stadsbestuur werden verbeeld in namen van burgemeesters en afbeelding van familiewapens. Cohesie werd gesymboliseerd in de gezamenlijke aanwezigheid van verschillende bevolkingsgroepen op dezelfde plaatsen (markten, kerk, bij de rivieren en op de ijsvloer), waarbij op de kunstwerken de elite en middenklasse oververtegenwoordigd zijn. Zij genoten van de welvaart en zagen er tevreden uit, terwijl de enkele arme sloeber door instituties geholpen werd. Minachting voor de arme werd visueel afgekeurd.

Verder heb ik gekeken in hoeverre de ontwikkeling van Rotterdamse stadsgezichten overeenstemt met de analyse van Fritz. Dat blijkt in grote lijnen het geval te zijn. Voorbeelden van overeenkomsten zijn de topografisch geïllustreerde plattegrond van Van Berckenrode van 1626 in vogelperspectief met profielaanzicht (afbeelding 11), het eerste schilderij met een zicht op de stad vanaf de Maas van Sorgh uit 1645 (afbeelding 21) en panorama's van een riviergezicht met de stad aan het eind van de zeventiende eeuw (afbeeldingen 22, 24-25). Ook het kleurenschema en de keuze van het medium komen overeen met Fritz' bevindingen. Zo is in de latere schilderijen van De Lorme het gebruik van de koelere tinten te zien (afbeelding 20) en bij Klotz en Schoonebeek de terugkeer naar tekening en prent (afbeeldingen 3 en 6).

Interessant en complex vind ik de decorfunctie, aangezien de *petite histoire* kenmerkend is voor de Rotterdamse stadsgezichten en de stad de achtergrond is waartegen

dit verhaal wordt uitgebeeld. Deze decorfunctie raakt de reikwijdte van het genre stadsgezicht, dat ik diffuus vind. Het zou duidelijker zijn het stadsgezicht te beperken tot afbeeldingen waarin de stad het dominante onderwerp is en meer aansluiting wordt gezocht bij de *veduta*. Naar mijn mening dienen in het stadsgezicht (het eigene van de stad) zowel uiterlijke kenmerken als karakteristiekeken zichtbaar te zijn. Voor afbeeldingen die niet aan beide elementen voldoen kan gebruik worden gemaakt van termen die dichter bij de oorspronkelijke liggen en feitelijk zijn zoals als een brandje, markt of een binnenplaats. Bij fantasiebeelden zou de term *stadsbeeld* in plaats van stadsgezicht gebruikt kunnen worden. Het begrip stadsgezicht is opgerekt. Dat is eerst door Fritz zelf gedaan met betrekking tot de binnenplaatsen van Pieter de Hoogh en vervolgens door Bakker bij markten en bijzondere gebeurtenissen. Bovendien worden sommige bijzondere gebeurtenissen zoals de ontvangst van een belangrijk persoon of een brand wel meegenomen, maar de weergave van sociale onlusten niet. In al deze gevallen is de gebeurtenis het subject van het schilderij en niet de stad.

### **Het uiterlijk van de stad**

De ligging aan de Maas levert interessante panorama's op en kan als een stadsgezicht worden beschouwd als stad en rivier min of meer in balans zijn. Bij afbeeldingen van de stad met de Maas vormen de rivier en de schepen de boventoon. De rivier werd breed uitgebeeld en de stad is ondergeschikt (afbeeldingen 2a, 2b, 21 en 22). Kennelijk vonden de Rotterdamse kunstenaars de scheepvaart schilderachtiger en wellicht belangrijker dan de stad. De scheepvaart is in al zijn grootheid het onderwerp van deze afbeeldingen en van vele andere schilderijen. Schildertechnieken om de schepen nog meer luister bij te zetten zijn daarbij toegepast, zoals een laag standpunt, kleine schepen naast grote, de stoffage en verkorte achtergrond. Hier is in zekere zin een analogie te constateren met de bevindingen van Stapel (perspectief en stoffage) en Bussels (vervreemding die imponeert) ten aanzien van het stadsgezicht.

De trots op de stad blijkt eerder uit teksten dan uit afbeeldingen. Naast de figuratieve kaart van De Vou/De Hooghe zijn er relatief weinig stadsgezichten gevonden waarbij louter een gebouw of een straat het onderwerp van het schilderij was. De uitzondering is de Hoogstraat van Klotz (afbeelding 3). Het uitgebeelde straatbeeld laat panden van meerdere

bouwlagen in Renaissance stijl zien, vaak dicht bij het water gelegen (afbeelding 5). Her en der zijn er classicistische panden te zien, die meestal een publieke functie hadden, zoals het Boterhuis (afbeeldingen 6 en 13) of de Admiraliteitshof (afbeelding 9). Straten en pleinen hadden bomen. Het straatbeeld bij De Vou/De Hooghe lijkt rustiger te zijn dan het waarschijnlijk was, aangezien de bevolking bijna verviervoudigde (afbeeldingen 13 en 14). In het *Wintergezicht op Rotterdam met Huis Crooswijk aan de Rotte* van Jacobus Storck (afbeelding 25) en de anonieme prent van *Het Costermanoproer op 5 oktober 1690* (afbeelding 8) zijn imposante particuliere huizen uitgebeeld. Vaak is op de achtergrond de toren van de Laurenskerk te zien. In de havens werden telkens schepen afgebeeld.

### **De petite histoire**

In de meeste kunstwerken legden de kunstenaars de nadruk op een activiteit of een gebeurtenis in het dagelijks leven en is de stad daarbij het decor (afbeeldingen 4, 5, 7, 8, 10, 12-20, 23-25). Zo pasten de Rotterdamse kunstenaars de figuratie vaak anders toe dan als een aardig detail bij een subject of als maat om de grootte van een gebouw te benadrukken en werd de afbeelding van het dagelijks leven interessanter gevonden dan de publieke ruimte waar dit zich afspeelde. Dit fenomeen werd geconstateerd bij het interieur van de kerken, waarbij tevens werd opgemerkt dat buiten Rotterdam alleen Van Vliet en De Witte het dagelijks leven in hun kerkinterieurs hebben uitgebeeld. Ook bij de verwijzing naar de brandjes van Van der Poel die in Delftse werken geen en in Rotterdamse werken wel genre-achtige figuratie gebruikt is dit verschil gesignaleerd. De figuren konden de kunstwerken levendiger en spannender maken doordat emoties en karaktertrekken konden worden uitgebeeld. De *petite histoire* was het eigenlijke onderwerp van het kunstwerk en kwam vermoedelijk tegemoet aan de smaak van de Rotterdamse kopers. Het zijn dan ook eerder genrewerken dan stadsgezichten.

Bij genreschilderijen doet zich vervolgens het kunsthistorische vraagstuk voor of er sprake is van een dieperliggende betekenis, die regelmatig een toespeling op seksualiteit is. Sinds het artikel 'Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17<sup>de</sup> eeuwse genrevoorstellingen' van De Jongh kan men nauwelijks meer een zeventiende-eeuws genreschilderij zien zonder dat die vraag opkomt. De connotatie met seksualiteit in kunstwerken staat haaks op de norm van het gedrag in de publieke ruimte: men moest zich

vóór alles eervol gedragen. Sluijter signaleerde de dubbele moraal: men keurde het naakt op morele gronden af, maar naakten werden ruimschoots gekocht en opgehangen vanwege de erotische impact.<sup>151</sup> Een toespeling op seksualiteit te vinden in het openen van de mossel op *De Mosselmarkt bij de Roobrug te Rotterdam* van Fonteyn en mogelijk in de fladderende vogels bij het *Stadsgezicht te Rotterdam met de St. Laurenstoren* (afbeeldingen 5 en 10a) van een anonieme schilder. De naakten op *de Poort leprooshuis* kunnen als prikkelend zijn ervaren (afbeelding 24). In tegenstelling tot historiestukken werden naakten vrijwel niet in het dagelijks leven werden geschilderd en er kan hier evenmin gesproken worden van een verhulde betekenis. Tevens is gezinspeeld op het goede leventje van de proveniers en het lak hebben aan fatsoensnormen alsmede de hypocrisie van de bevolking ten opzichte van het naakt. Binnen de fatsoensnormen was het liefkozende gebaar van de man die in de kerk zijn arm om de taille van de vrouw legt, kennelijk geen bezwaar (afbeelding 17a). De open blik van de marktvrouw en de meloen die zij de beschouwer toont op *De Groentemarkt* van Sorgh zouden wellicht ook een toespeling kunnen inhouden, maar naar mijn mening is hier sprake van trots op de beschikbare producten (afbeelding 4).

Hoewel de zwaan als symbool voor de liefde werd gezien, verwijzen de zwanen op het *Zwaenseiland* van Bout naar de naam van de locatie, zoals de naam weer illustratief voor de plek is (afbeelding 23). Op dit schilderij is de grote mensenmenigte bij de herberg intrigerend. Een sluitende verklaring is nog niet te geven. Weliswaar vonden in herbergen diverse activiteiten plaats, maar evenzeer is verdedigbaar dat de mensen op warme dagen de stad ontvluchtten en in de buitenlucht wilden ontspannen.

Bij de schilderijen met *het Interieur van de Laurenskerk te Rotterdam* valt de drukte bij de preek van Verschuier op (afbeelding 16). De mores in de zeventiende eeuw verlangden een bezoek aan de kerk op zondag. Met de druk gesticulerende dominee kan Verschuier Franciscus Ridderus (1620-1683) bedoeld hebben, die vanaf 1656 tot zijn dood predikant in Rotterdam was. Aardig zijn de verwijzingen naar verveling in de kerk. Dat is bij Verschuier te zien aan het jongentje dat aan de hand van zijn moeder veel meer aandacht heeft voor een meisje dan voor de preek en op het schilderij *Interieur van de Laurenskerk* (met de preekstoel) van De Lorme/De Jongh waar een man wat voor zich uit zit te staren (afbeelding 17a).

---

<sup>151</sup> Sluijter (2006), 148.

De grafdelver die op het *Interieur Laurenskerk* van De Blicke te zien is, kan een *memento mori* zijn (afbeelding 19). Begraven in de kerk was duur en een statussymbool. In de kerk lagen praalgraven van zeehelden en de elite van Rotterdam hechtte er aan zich in de Laurenskerk te laten begraven. Dus afgezien van een impliciete vermaning om over de dood en de verantwoording over zijn levenswijze na te denken is hier evenzeer een afbeelding van het dagelijks leven te zien. Meer in het algemeen onderschrijf ik de waarschuwingen van Hecht en Ruurs om niet al te veel verborgen bedoelingen van de kunstenaar te veronderstellen. Wat betreft het realistisch gehalte van de schilderijen is in ieder geval voor het interieur van de Laurenskerk het onderzoek van Rem interessant die afbeeldingen van verschillende kunstenaars heeft vergeleken, met elkaar én met schriftelijke bronnen. Daaruit bleek een vrij grote mate van overeenstemming.

### **Verbeelding van welvaart**

De kunstwerken laten een ruime, schone, veilige stad zien. Uit de werken spreken ondernemingszin die zich uit in bedrijvigheid en plichtsbesef alsmede levensvreugde in de ontspanning. Vrijwel iedereen deelde in de welvaart gegeven het uiterlijk (lichaamsbouw, kapsel, kleding, voldane blik) en de gelegenheid om te ontspannen. Op straat zijn telkens mensen te zien die aan het werk zijn in de handel (afbeeldingen 4, 5, 6, 7, 13, 21), de visvangst (2b), transport (2b, 9, 11, 12, 23 en 24) en in de kerk (15, 16 en 19). Even vaak zijn er evenwel figuren uitgebeeld in hun vrije tijd. Zij wandelen, maken een praatje, kijken naar straattheater, maken een boottochtje, genieten van de zon of van de winterpret (afbeeldingen 6, 7, 10a, 15, 17a, 22, 23 en 25). Het ging vooral om trots en het stimuleren van een evenwichtig leven.

Ook de uitbeelding van koetsen en een sjees refereert aan welstand evenals een begrafenis in de Laurenskerk (afbeeldingen 13, 14, 19 en 22). In Amsterdam was het verwijzen naar status wellicht gebruikelijker: Abraham Storck beeldde een stadiesloep bij de Laurenskerk uit en de sjees bij het uitzicht op de rivier, terwijl Sorgh op de voorgrond een omgegooide kar laat zien (afbeeldingen 12, 22 en 4). Ondanks deze voorgestelde eenvoud probeerde de Rotterdamse elite de aristocratie te imiteren in portretten voor (fantasie)landhuizen, met satijnen jurken en familiewapens.

Een teken van welvaart en solidariteit is de zorg voor de zwakkere in de samenleving. Het stadsgezicht met de Laurenstoren en het Leprozenhuis refereren daar aan (afbeeldingen 10a, 10c en 24). De proveniers, de wezen, de oude mannen en vrouwen zien er allen gezond uit. De regent met de rode neus die zich nog eens een groot glas laat inschenken is een ironische verwijzing naar de gunstige bijbaantjes van de regenten. Op het *Interieur van de Laurenskerk te Rotterdam* van Hendrick van Vliet en op het *Interieur van de Laurenskerk met de admiraliteitsbanken* van De Lorme wordt getoond dat het welgestelde deel van de bevolking direct contact met bedelaars vermeed (afbeeldingen 15 en 18). Dat een comfortabele bestuurlijke positie tot machtsmisbruik kan leiden is te zien in *Het Costermanoproer op 5 oktober 1690* van een anonieme kunstenaar (afbeelding 8), maar afbeelding van problemen was uitzonderlijk.

### **Karakteristieken**

Al deze bevindingen maken het zichtbaar maken van karakteristieken er niet eenvoudiger op. Op ondernemingszin en levensvreugde is hiervoor ingegaan. Men was trots op de scheepvaart, de prestaties van de zeehelden, het rijke aanbod van producten en het internationale aanzien van Erasmus. Het standbeeld van Erasmus komt op verschillende schilderijen terug, maar is op de door mij geselecteerde werken alleen linksonder te zien op de kaart van De Vou/De Hooghe (afbeelding 1).

De trots mocht niet omslaan in arrogantie. De disproportionele banken en de opgeblazen figuur met de borst vooruit, die weigert te spreken met de lamme bedelaar in het schilderij van De Lorme met de admiraliteitsbanken zijn een rake persiflage (afbeelding 18). Er zijn meer grappige schilderijen die getuigen van enige zelfreflectie, zoals de zelfgenoegzaamheid in de wandelende paren, het drankmisbruik bij de regent en het vrijgevochten gedrag van proveniers. Aan het lijstje karakteristieken kan dan ook humor worden toegevoegd. Een negatieve emotie is de tomeloze woede van het volk in de ets *Het Costermanoproer* (afbeelding 8). Aangezien de begeleidende tekst precies aangeeft wat er gebeurt, is dit een voorbeeld van zonder omwegen reageren. Deze eigenschappen zullen niet alleen bij Rotterdammers voorkomen, maar de combinatie met uiterlijke kenmerken maakt het werk dan echt Rotterdams. Een blijk van het tweedestadsyndroom kwam ik niet tegen in schilderijen of prenten, hoewel deze wel door Huygens expliciet ("Laet prachtigh

Amsterdam all roemen wat het magh: 't En heeft 'er sulcke geen'") en door Van Geel impliciet ("Men vindt wel grooter, maar men vindt niet myns gelyk") benoemd is.

### **Het aanzien**

De figuratieve kaart van De Vou/De Hooghe en het prospect van Van Geel bieden een blik op de ligging en grootte van Rotterdam en de gebouwen in de stad. Het schilderij van Fonteyn voldoet aan de criteria van uitbeelding van uiterlijk en karakteristieken (plichtsbef, levensvreugde en humor), maar is helaas door de grove gezichten en 'de toneel-compositie' niet mooi. De andere werken laten telkens een stukje van de stad zien met de nadruk op karakter. Het aanzien van Rotterdam in overdrachtelijke zin blijkt vooral uit de uitgebeelde welvaart, de schilderijen met scheepvaart en uit het schilderij van De Lorme met het bezoek aan de graftombe van De With (afbeelding 20). Voorts blijkt de status uit de kunstwerken - en dus ogen - van niet uit Rotterdam afkomstige kunstenaars. De vooraanstaande positie en welvaart werden verder gememoreerd in de teksten van de buitenlandse bezoekers.

### **Overige bevindingen**

Naast de antwoorden op de onderzoeksvragen kwamen andere interessante punten naar voren. In de loop van het onderzoek bleek dat een eerdere toeschrijving aan De Jongh van het *Stadsgezicht te Rotterdam met de St. Laurenstoren* (afbeelding 10a) sinds begin 2019 verworpen wordt. Wie de kunstenaar wel is, is niet bekend, zodat het schilderij als anoniem verder gaat. Aangezien een deel van de figuren lijkt op de figuren van het *Interieur van de St. Laurenskerk* (met preekstoel, afbeelding 17a) dat als een gemeenschappelijk product van De Lorme en De Jongh wordt beschouwd, rijst de vraag of ook hier de bijdrage van De Jongh moet worden heroverwogen. Nader onderzoek is op zijn plaats. Voorts bleek dat bij schoonmaken van dit schilderij in 2012-2013 een deel te zijn overgeschilderd (afbeelding 17b). Deze overschildering is door het Paul Getty Museum verwijderd.

Het lijkt mij twijfelachtig dat *Poort leprooshuis met leproosknecht aan de Schie*, dat niet gesigneerd is, terecht aan Sonjé wordt toegeschreven (afbeelding 24). Het werk laat veel dynamiek zien en de afbeelding van de naakten is opmerkelijk. Sonjé heeft vooral italianiserende en rustige landschappen gemaakt, zodat er uit stilistische overwegingen weinig aanknopingspunten zijn voor deze toeschrijving.

Tot dusverre was onduidelijk wie bedoeld werd met de naam J. Storck bij het Wintergezicht (afbeelding 25). Naar nu kan worden aangenomen betreft het de Amsterdamse schilder Jacobus Storck, een broer van Abraham.

De bevindingen bij de onderzoeksvragen en de extra's die tijdens het proces naar voren kwamen, maken voldoende duidelijk dat de zeventiende-eeuwse kunstproductie niet saai of kwalitatief onder de maat was. De schilderijen kunnen destijds eenvoudig toegankelijk zijn geweest, ze nu begrijpen is lastiger. Het was immers niet mogelijk voor alle schilderijen een sluitende interpretatie te geven, noch bleek een uitvoerige behandeling van deze werken in de literatuur. Nader onderzoek is wenselijk.

### **Aanbevelingen**

- a. Wees terughoudend met toepassing van het begrip stadsgezicht en sluit vaker aan bij de oorspronkelijke duiding. Gebruik de term stadsbeeld voor die kunstwerken die weliswaar (een deel van) de stad voorstellen maar niet voldoen aan beide significante elementen van een goed portret: uiterlijke gelijkenis en karakteristieke eigenschappen.
- b. Onderzoek of de toeschrijving aan De Jongh van de figuratie van het schilderij *Interieur van de St. Laurenskerk* juist is in het licht van de verwerping van de toeschrijving van *Stadsgezicht te Rotterdam met de St. Laurenstoren*;
- c. Onderzoek of de toeschrijving aan Sonjé van *Poort leprooshuis met leproosknecht aan de Schie* terecht is;
- d. Besteed meer aandacht in onderzoek en onderwijs aan de kunstproductie in Nederland buiten de geëigende steden Amsterdam, Haarlem en Delft ten behoeve van een evenwichtiger en compleet beeld van die kunstproductie.



## LIJST VAN AFBEELDINGEN

- |    |                                     |  |   |
|----|-------------------------------------|--|---|
| 1. | Johannes de Vou/Romeyn de Hooghe    | Plattegrond<br><i>“Rotterdamum”</i><br><i>“Rotterdam met al syn gebouwen, net op haer maet geteekent en gesneden...”</i> | Museum Rotterdam 85084  |
| 2a | Joost van Geel                      | <i>Prospect Rotterdam</i>  | Van der Schoor, 1999, 272<br>Beeldredactie: Piet Ratsma                     |
| 2b | Joost van Geel                      | <i>Prospect Rotterdam</i> ,<br>detail delen 3 en 4   | Renting (1969) zonder<br>paginanummer                                       |
| 3. | Valentijn Klotz                     | <i>Rotterdam van de Oostpoort gezien en getekend</i> , 1674,<br>tekening Hoogstraat                                      | Van der Schoor (1999), 267<br>Beeldredactie: Piet Ratsma<br>GAR 4080-RI-244 |
| 4. | Hendrick Martensz. Sorgh            | <i>De Groentemarkt</i>   | Museum Rotterdam 11744  |
| 5. | Adriaen Lucasz. Fonteyn             | <i>De Mosselmarkt bij de Roobrug te Rotterdam</i>  | Schadee, 1995, 79   |
| 6. | Adriaen Schoonebeek                 | <i>De Kennepwaeg</i>   | Stadsarchief Rotterdam<br>4080_IX-2104-02                                   |
| 7. | Johannes de Vou en Romeyn de Hooghe | <i>De Beurse</i>   | Facsimile kaart Rotterdam 1694,<br>Leiden: N.V. Rotogravure, 1968.          |

- |     |  |   |  |
|-----|--|---|--|
| 8.  | Anoniem                                | <i>Het Costermanoproer op<br/>5 oktober 1690</i>  | Van der Schoor (1999), 281<br>Stadsarchief Rotterdam<br>Beeldredactie: Piet Ratsma<br>GAR 4080-RI-1290 |
| 9.  | Johannes de Vou en<br>Romeyn de Hooghe | <i>Admiraliteitshof</i>   | Facsimile kaart Rotterdam 1694,<br>Leiden: N.V. Rotogravure, 1968                                      |
| 10a | Anoniem                                | <i>Stadsgezicht te<br/>Rotterdam met de St.<br/>Laurenstoren</i>  | Rotterdam: Museum Boijmans van<br>Beuningen<br>Foto auteur 2018  |
| 10b | Anoniem                                | <i>Detail Stadsgezicht te<br/>Rotterdam met de St.<br/>Laurenstoren</i>   | Foto auteur 2018   |
| 10c | Anoniem                                | <i>Detail Stadsgezicht te<br/>Rotterdam met de St.<br/>Laurenstoren</i>   | Foto auteur 2018   |
| 11. | Balthasar Florisz.<br>van Berckenrode  | <i>Detail stadsplattegrond,<br/>Warachtige Afbeelding<br/>van 't Heem-raetschap<br/>van Schielandt, Caarte<br/>van Rotterdam met al<br/>sijne huysen, wegen,<br/>wateren, straeten, ende<br/>al wat daerinne<br/>t'aenmercen is, alles op<br/>sijn maet [...]</i> | Stadsarchief Rotterdam 4001_Ri-20<br>Ball 2007, 174  |

- |     |  |  |   |
|-----|--|--|---|
| 12. | Abraham Storck                                 | <i>Gezicht op de<br/>Laurenkerk gezien vanuit<br/>noordoosten</i>  | Museum Rotterdam<br>10830-A-B   |
| 13. | Johannes de Vou en<br>Romeyn de Hooghe         | <i>De Prince kerck</i>   | Facsimile kaart Rotterdam 1694,<br>Leiden: N.V. Rotogravure, 1968.                                  |
| 14. | Johannes de Vou en<br>Romeyn de Hooghe         | <i>De Franse kerck</i>   | Facsimile kaart Rotterdam 1694,<br>Leiden: N.V. Rotogravure, 1968.                                  |
| 15. | Hendrick Cornelisz.<br>van Vliet               | <i>Interieur van de Sint<br/>Laurenkerk in Rotterdam</i>   | RKD nr. 0000341744<br>laatst: Sotheby's New York  |
| 16. | Lieve Verschuier                               | <i>Interieur van de<br/>Laurenkerk te Rotterdam</i>  | Museum Rotterdam 66798<br>Bruikleen G.Ph. Verhagen-<br>Stichting/aankoop t.b.v. Museum<br>Rotterdam |
| 17a | Anthonie de Lorme<br>i.s.m. Ludolf de<br>Jongh | <i>Interieur van de St.<br/>Laurenkerk te Rotterdam<br/>(met preekstoel)</i>                             | Paul Getty Museum Los Angeles,<br>Inv.cat/nr.78.PA.69, 1978   |
| 17b | Anthonie de Lorme<br>i.s.m. Ludolf de<br>Jongh | <i>Detail Interieur van de St.<br/>Laurenkerk te Rotterdam</i>   | RKD nr. 0000089899  |
| 18. | Anthonie de Lorme                              | <i>Interieur van de<br/>Laurenkerk in Rotterdam<br/>gezien naar het zuiden<br/>(admiraliteitsbanken)</i> | RKD nr.0000170856   |

- |     |  |   |                               |
|-----|--|---|-------------------------------|
| 19. | Daniël de Blicck                                   | <i>Interieur Laurenskerk</i>  | Museum Rotterdam<br>11002-A-B |
| 20. | Anthonie de Lorme                                  | <i>Interieur van de<br/>Laurenskerk met de<br/>graftombe van Admiraal<br/>Witte Corneliszoon de<br/>With</i>  | RKD nr. 0000175061            |
| 21. | Hendrick Martensz.<br>Sorgh                        | <i>Zicht op de Ooster<br/>Oudehoofdpoort vanaf de<br/>Maas</i>  | Museum Rotterdam<br>10816-A-B |
| 22. | Abraham Storck                                     | <i>Schepen op de Nieuwe<br/>Maas voor Rotterdam</i>   | RKD nr. 000068289             |
| 23. | Pieter Bout<br>(toeschrijving)                     | <i>Rivierlandschap met<br/>gezicht vanuit het noord-<br/>oosten op het<br/>Zwaenseiland bij<br/>Rotterdam</i> | RKD nr. 0000272938            |
| 24. | Anoniem<br>(toeschrijving Jan<br>Gabrielsz. Sonjé) | <i>Poort leprooshuis met<br/>leproosknecht aan de<br/>Schie</i>   | Museum Rotterdam<br>10812-A-B |
| 25. | Jacobus Storck                                     | <i>Wintergezicht op<br/>Rotterdam met Huis<br/>Crooswijk aan de Rotte</i>                                     | Museum Rotterdam<br>10825-A-B |

## LITERATUUR

### Primaire

#### bronnen

Spaan, G. van *Beschrijvinge der stad Rotterdam, en eenige omleggende dorpen, verdeeld in III boeken*, Rotterdam: Hermannus Goddaeus, 1698.  
Derde druk, Rotterdam: Philippus Losel, 1738.

### Secondaire

#### bronnen

Alpers, S. 'Picturing Dutch Culture' in: Wayne Franits, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977, 57-67.

Alting Mees, N. 'Aanteekeningen over oud-Rotterdamsche kunstenaars' in *Oud Holland*, 1913, Vol. 31, Januari 1913, 141-144, 189-204, 241-268.

Anderson, B. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso: 1983; herziene versie: 2006.

Anoniem *Beschrijvinghe der Stadt Rotterdam, hare oudtheyt ende hare grootheydt, ende oock hare gelegtheydt*, 1623, Leidsche facsimile-uitgaven II, Leiden: Burgersdijk & Niermans. Templum Salomonis, 1942.

Bakker, B. "Conterfeitsels' en 'perspectieven'. Het stadsgezicht in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw' in: Ariane van Suchtelen & Arthur K. Wheelock jr., *Hollandse stadsgezichten uit de Gouden Eeuw*, Zwolle: Waanders editors, 2008, 34-59.

- Bakker, B. 'Schilderachtig: discussies over term en begrip in de zeventiende eeuw' in: Caroline van Eck, Jeroen van den Eynde en Wilfred van Leeuwen, *Het Schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*, Amsterdam: Architectura & Natura Pers, 1994, 11-24.
- Bakker, Jac. *De Grootte of Sint Laurenskerk te Rotterdam*, Lochem: De Tijdstroom, 1942.
- Bakker, Jac. *In en om de Beurs van Rotterdam*, Rotterdam: nv De Beurs van Koophandel (ter herinnering aan 350 jaar beurs), 1948.
- Ball, M. *Rotterdam 1600-1630*, Rotterdam: Arco, 2007.
- Berckel, H.A. *Rotterdam geschetst in zijne voornaamste gebouwen, kerken en gestichten*, van e.a. Rotterdam: P.C. Hoog, 1863;  
[https://books.google.nl/books?vid=KBNL:UBL000042001&redir\\_esc=y&hl=nl](https://books.google.nl/books?vid=KBNL:UBL000042001&redir_esc=y&hl=nl); geraadpleegd 18 oktober 2018.
- Boers, M. *De Noord-Nederlandse kunsthandel in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, Hilversum: Editor Verloren, 2012.
- Bolten, D. e.a. *Er was eens... Ons land gezien door schilders in vroeger tijden*, tent.cat. Delft: Museum Prinsenhof, 1956.
- Borselen, J.W. *De Marinierskazerne van Rotterdam*, Rotterdam: Uitgeversmaatschappij van Ad. Donker bv, 2003.
- Bussels, S.P.M. *Het portret van een gebouw*, oratie, Leiden University, 2018.  
<https://www.universiteitleiden.nl/medewerkers/stijn-bussels#tab-1>;  
 geraadpleegd 24 oktober 2018.
- Bussels, S. *Spectacle, Rhetoric and Power: The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Amsterdam: Rodopi, 2012, e-book.

- Eck, C. van, Eynde, J. van den en Leeuwen, W. van *Het Schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*, Amsterdam: Architectura & Natura Pers, 1994.
- Evelyn, J. *The Diary of John Evelyn*, <https://www.cambridge.org/core>; geraadpleegd 15 september 2018.
- Fleischer, R.E. *Ludolf de Jongh (1616-1679). Painter of Rotterdam*, Doornspijk: Davaco Publishers, 1989.
- Franits, W. *Dutch seventeenth-century genre painting. Its stylistic and thematic evolution*, New Haven: Yale University Press, 2004.
- Franits, W. e.a. *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism reconsidered*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Franits, W. *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Freedberg, D., De Vries, J. *Art in history. History in art*, Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.
- Frijhoff, W., Spies, M. *1650: Bevochten eendracht*, Den Haag SDU uitgeverij, 1999.
- Fritz, R. *Das Stadt- und Straßenbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, diss., Stuttgart 1932.
- Giltaij, J. e.a. *Zinnen en minnen. Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw*, tent.cat. Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Ostfildern-Ruit (G): Hatje Cantz Publishers, 2004.

- Giltaij, J. en Kech, J. *Lof der zeevaart. De Hollandse zeeschilders van de 17<sup>e</sup> eeuw*, tent.cat. Boijmans van Beuningen Rotterdam/Berlijn: Staatliche Museen, 1996.
- Giltaij, J. en Jansen, G. *Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw*, tent.cat. Boijmans Van Beuningen Rotterdam, 1991.
- Goudstikker, J. *Catalogue des nouvelles acquisitions de la Collection Goudstikker*, Amsterdam: tentoonstellingscatalogus 1928, cat.nr. 18.
- Haak, B. *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Amsterdam: Meulenhoff/Landenhoff, 1984.
- Haverkorn van Rijsewijk, P. 'Adriaen Lucasz. Fonteyn' in *Oud Holland, Quarterly for Dutch Art History*, 1905, 165-166.
- Haverkorn van Rijsewijk, P. 'Een kijkje op Rotterdam in 1605' in *Oud Holland, Quarterly for Dutch Art History*, 1904, 12-26.
- Haverkorn van Rijsewijk, P. 'Joost van Geel' in: *Oud Holland, Quarterly for Dutch Art History*, 1898, Vol. 16, 32-50.
- Haverkorn van Rijsewijk, P. 'Ludolf (Leuff) de Jongh' in: *Oud Holland, Quarterly for Dutch Art History*, 1896 (vol.14 (1)), 36-46.
- Haverkorn van Rijsewijk, P. 'Rotterdamsche schilders. Claes Jansse van Willigen; Anthonie de Lorme' in *Oud Holland, Quarterly for Dutch Art History*, 1893 Vol 11, 47-54.
- Haverkorn van Rijsewijk, P. 'Rotterdamsche schilders. (Hendrick Maertensz. Sorgh, Arent Diepraem, Corneleis Pietersz Mooy)' in *Oud Holland, Quarterly for Dutch Art History*, 1892 Vol 10, 238-256.
- Hazewinkel, H.C. en Pot, J.E. van der *Vier eeuwen Rotterdam. Citaten uit reisbeschrijvingen, rapporten, redevoeringen, gedichten en romans*, Rotterdam: W.L. & J. Brusse's uitgeversmaatschappij nv, 1942.



- Hecht, P. 'Het vermaak is geen probleem maar de betekenis is moeilijk' in: Jeroen Giltaij e.a., *Zinnen en minnen. Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw*, tent.cat. Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Ostfildern-Ruit (G): Hatje Cantz Publishers, 2004, 20-29.
- Hecht, P. 'Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. A reassessment of some current hypotheses' in: Wayne Franits, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism reconsidered*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 88-97.
- Hell, M. *De Amsterdamse herberg 1450-1800. Geestrijk centrum van het openbare leven*, Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2017.
- Herwaarden, J. e.a. *Vijftien fragmenten uit de geschiedenis van Rotterdam*, Rotterdam: Phoenix & Den Oudsten, 1997.
- Houbraken, A. *De groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Den Haag, 1718-1721; fotografische heruitgave van editie 1753 Amsterdam: B.M. Israël bv, 1976.
- Huygens, C. Gedicht in: H.C. Hazewinkel en Van der Pot, *Vier eeuwen Rotterdam. Citaten uit reisbeschrijvingen, rapporten, redevoeringen, gedichten en romans*, Rotterdam: W.L. & J. Brusse's uitgeversmaatschappij nv, 1942, 25.
- Jaffé, D. *Summary catalogue of European Paintings in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1977.
- Jongh, E. de 'Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17<sup>de</sup> eeuwse genrevoorstellingen' in: *Simolius. Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 3. Nr. 1 (1968-1969), 22-74.
- Kattenbrug, R. *De walvisvaarder Prins Willem op de Nieuwe Maas bij Rotterdam*, Amsterdam: uitgegeven in eigen beheer, 1989.

- Krans, R.H. 'Wikken en wegen voor handel en fiscus. De Rotterdamse Waag (1340-1882)' in: C.O.A. baron Schimmelpenninck van der Oije, *Rotterdams jaarboekje 1991*, Rotterdam: Gemeentelijke Archiefdienst Rotterdam, 1991, 181-210.
- Laar, P. van de en Jaarsveld, M. van *Historische atlas van Rotterdam. De groei van de stad in beeld*, Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2012.
- Laar, P. van de e.a. *Vier eeuwen migratie bestemming Rotterdam*, Rotterdam: MondiTaal Publishing, 1998.
- Lakerveld, C. van *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17de eeuw*, tent.cat. Amsterdams Historisch Museum/Art Gallery of Ontario, Amsterdam/Toronto 1977.
- Lieburg, M.J. van *Gilden, gestichten en gezondheidszorg. Vijftien opstellen over de medische stadsgeschiedenis van Rotterdam*, Rotterdam M.J. van Lieburg, 1984.
- Meyerman, A.M. 'Hendrick Martensz. Sorgh. De Groentemarkt, 166(2)' in: Nora Schadee, *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw*, exhib.cat. Historisch Museum Rotterdam, Zwolle: Waanders editors, 1994, 231.
- Packer, M.V. "Aenschouwer, siet, hoe alle dingh verkeert!" *Envisioning change in the seventeenth-century Dutch cityscape*, diss. Santa Barbara (USA), 2013. <https://media.proquest.com>; UMI 3602183, geraadpleegd 16 oktober 2018.
- Plietzsch, E. *Holländische und Flämische Maler des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig: Verb.E.A. Seeman Verlag, 1960.
- Rem, P.H. *Het interieur van de Grote Kerk van Dordrecht en van de Laurenskerk van Rotterdam van 1572 tot omstreeks 1625: bijdrage tot de kennis van het kerkinterieur van de nederduits-gereformeerden in de eerste halve eeuw na de erkenning van hun gezindte als publieke kerk*, diss., twee delen tekst en platen, Amsterdam: Vrije Universiteit, 1998 .

- Renting, R.A.D. *Rotterdam in de zeventiende en achttiende eeuw*, Delft: Elmar, 1969.
- Roelofsz. A. 'Schilders in zeventiende-eeuws Rotterdam' in: Nora Schadee, *Rotterdamse meesters uit de Gouden Eeuw*, Zwolle: Waanders uitgevers, 1995, pp. 15-30.
- Roy van Zuydewijn, N. de 'Een succesvolle Zuid-Nederlandse immigrant en zijn invloed op de levensstijl in Rotterdam rond 1600' in: Paul van de Laar e.a., *Vier eeuwen de migratie bestemming Rotterdam*, Rotterdam: Monditaal Publishing, 1998, 16-37.
- Ruurs, R. 'Functies van architectuurschildering, in het bijzonder het kerkinterieur' in: Jeroen Giltaij, *Perspectieven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw*, tent.cat. Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Rotterdam 1991, 43-50.
- Schadee, N. e.a. *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw*, tent.cat. Historisch Museum Rotterdam, Zwolle: Waanders Uitgevers, 1994.
- Schimmelpenninck van der Oije, C.O.A., baron *Rotterdams jaarboekje 1991*, Rotterdam: Gemeentelijke Archiefdienst Rotterdam, 1991.
- Schoor, A. van der *Stad in aanwas. Geschiedenis van Rotterdam tot 1813*, Zwolle: Waanders Uitgevers, 1999.
- Schoor, A. van der *In plaats van uw aardse ouders. Geschiedenis van het Gereformeerd Burgerweeshuis te Rotterdam*, Rotterdam: Gemeentelijke Archiefdienst Rotterdam, 1995.

- Schneeman, L.T. *Hendrick Martensz. Sorgh: a painter of Rotterdam*, diss. Pennsylvania State University, ProQuest Dissertations and Theses 1982.
- Scholten, F. 'Ludolf de Jongh en de aristocratisering van het genre' in: Nora Schadee, *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw*, tent.cat. Historisch Museum Rotterdam, Zwolle: Waanders Uitgevers, 1994, 143-152.
- Sluijter, E.J. *Rembrandt and the female nude*, Amsterdam: Amsterdam University Press (2006).
- Stapel, L. *Perspectieven van de stad. Over bronnen, populariteit en functie van het zeventiende-eeuwse stadsgezicht*, Hilversum: Verloren, 2000.
- Suchtelen, A. van en Wheelock jr., A.K. *Hollandse stadsgezichten uit de Gouden Eeuw*, exhib.cat. Mauritshuis Den Haag, Zwolle: Waanders editors, 2008.
- Verhoef, M. 'Brantjes' en 'Maneschijntjes' over lichteffecten in de nacht' in: Nora Schadee, *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw*, exhib.cat. Historisch Museum Rotterdam, Zwolle: Waanders editors, 1994, 125-131.
- Wattenmaker, R.J. 'Inleiding' in: Carry van Lakerveld, *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17<sup>de</sup> eeuw*, cat.tent. Amsterdams Historisch Museum en Art Gallery of Ontario, Amsterdam/Toronto, 1977, 14-50.
- Wright, C. *Dutch painters: 100 seventeenth century masters*, Londen: Orbis Publishing, 1978.
- Zeeuw, L. van der. 'Naamlijst van zeventiende-eeuwse Rotterdamse schilders' in: Nora Schadee, *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw*, tent.cat. Historisch Museum Rotterdam, Zwolle: Waanders Uitgevers, 1994, 269-344.

Zijlmans, J. 'Gerefugeerde juffers (1686-1736). Franse damessociëteiten te Rotterdam' in: Paul van de Laar e.a., *Vier eeuwen migratie bestemming Rotterdam*, Rotterdam: MondiTaal Publishing, 1998, 58-75.

#### **websites**

Adriaen Schoonebeek <https://rkd.nl/explore/artists/record?query=Adriaen+schoonebeek>; geraadpleegd 26 maart 2019.

Amsterdamse Veer <http://www.stadsarchief.rotterdam.nl/straatnamen-overzicht/amsterdamsche-veer>; geraadpleegd 27 december 2018.

Anthonie de Lorme <http://www.getty.edu/art/collection/search/view>; geraadpleegd 2 februari 2019.

<https://rkd.nl/explore/images/record?query=De Lorme>; geraadpleegd 2 en 19 februari 2019.

Getty museum <http://www.getty.edu/art/collection/DeLorme>; geraadpleegd 19 februari 2019.

Huis Rubroek <http://collecties.stadsarchief.rotterdam.nl/publiek/resultaten.aspx?globaal=huis+rubroek>; geraadpleegd 13 april 2019.

Jan Gabriëlsz. Sonjé <https://museumrotterdam.nl/collectie/item/10812-A-B>; geraadpleegd 8 april 2019.

Kerkinterieurs <https://rkd.nl/explore/images>; geraadpleegd 10 februari 2019.

Laurenskerk [https://nl.wikipedia.org/wiki/Grote\\_of\\_sint-Laurenskerk\\_\(Rotterdam\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Grote_of_sint-Laurenskerk_(Rotterdam)); geraadpleegd 25 december 2018.

Lieve Verschuier <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/3067/schepen-op-de-maas-voor-rotterdam>; geraadpleegd 5 april 2019.

Ludolf de Jongh <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436784>; geraadpleegd 24 januari 2019.

- Obelisk <https://rkd.nl/explore#query=obelisk>; geraadpleegd 28 april 2019.
- Pieter Bout <https://rkd.nl/explore/artists/record?query=Pieter+Bout>; geraadpleegd 13 april 2019.
- Rotterdamse kunstenaars 1600-1700 [https://rkd.nl/nl/explore/artists#search=advanced&sa\[plaats\\_van\\_werkzaamheid\\_search\]=Rotterdam&sa\[periode\]=1600-1700](https://rkd.nl/nl/explore/artists#search=advanced&sa[plaats_van_werkzaamheid_search]=Rotterdam&sa[periode]=1600-1700); geraadpleegd 31 december 2018.
- Storck <https://museumrotterdam.nl/collectie/item/10830-A-B>; geraadpleegd 27 december 2018.  
<https://rkd.nl/explore/images/record?query=Storck+Maas&start=7>; geraadpleegd 10 april 2019.
- Witte de With [https://nl.wikipedia.org/wiki/Witte\\_de\\_With](https://nl.wikipedia.org/wiki/Witte_de_With); geraadpleegd 10 februari 2019.
- Zicht op de Ooster Oude- hoofdpoort vanaf de Maas <https://museumrotterdam.nl/collectie/item/10816-A-B>; geraadpleegd 14 december 2019.
- Zwaanseiland <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Pieter+Bout+Zwaanseiland>; geraadpleegd 5 april 2019.

## **AFBEELDINGEN**



1. Van der Vou/De Hooghe, *Plattegrond Rotterdam*, 1694-1695, gravure, h 182 x b 208 cm, Rotterdam Museum Rotterdam

De figuratieve kaart van Rotterdam van 1694 is een gezamenlijk product van Johannes de Vou, die de plattegrond en de tekeningen gemaakt heeft, en Romeyn de Hooghe die voor de gravures heeft gezorgd.<sup>152</sup> De prenten werden ingekleurd.

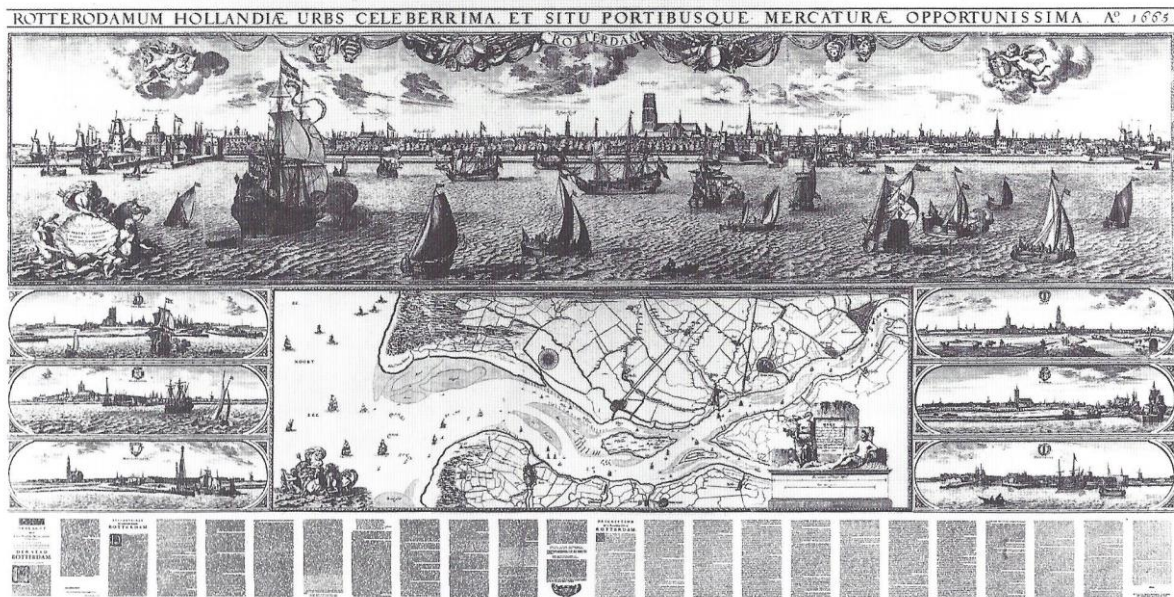
De gedetailleerde plattegrond ligt centraal. Gerard van Spaan noteerde: “hij heeft de Stad Rotterdam met al zijn gebouwen (zonder een eenig huis te vergeten) zeer net op de voetmaat afgemeten en geteekent”.<sup>153</sup> Naast de plattegrond zijn in de rechterbovenhoek de namen van de burgemeesters vermeld. In de bovenrand zijn de wapens van een aantal voormalige burgemeesters verwerkt alsmede die van heerlijkheden zoals Weena, Kralingen

<sup>152</sup> Van der Zeeuw (1994), 308.

<sup>153</sup> Van Spaan (1738), 415.



en Hillegersberg, met in het midden het wapen van Rotterdam tussen twee staande leeuwen. Dat zijn referenties aan het verleden en de uitbreiding van de invloedssfeer naar de aanpalende heerlijkheden. Groen-wit-groen zijn sinds de Middeleeuwen de kleuren van Rotterdam. Twaalf afbeeldingen van gebouwen en locaties zijn aan beide zijden van de plattegrond opgenomen. Dat zijn van boven naar beneden links: het Stadhuis, de Laurenskerk, de Franse kerk, de Prinsenkerk. De Beurs, de Markt met het standbeeld van Erasmus en rechts: de Vismarkt, de Doelen, het Schielandshuis, het Admiraliteitshof, Het Nieuwe Hoofd en het Oude Hoofd. Aan de onderzijde van de plattegrond verwijzen allegorische figuren naar de reizen naar andere werelddelen. Onder de plattegrond de titel Roterodanum en een panorama vanaf de Maas.



2a Van Geel, *Prospect Rotterdam*, 1665, gravure, h 1904 x b 441 cm, Rotterdam Stadsarchief

Joost van Geel heeft een prospect gemaakt van Rotterdam dat uit zes delen bestaat en hoort bij een plattegrond van Rotterdam.<sup>154</sup> De titel geeft aan dat Rotterdam zeer beroemd is en vanwege zijn havens zeer geschikt is voor de handel.



2b Van Geel, *Prospect Rotterdam*, delen 3 en 4, 1665, gravure, beide delen h 56,5 x b 43 cm

<sup>154</sup> Stadsarchief Rotterdam, GART/T-RI 86

Op het middenstuk (delen 3 en 4) wordt het centrum van de stad getoond. Het standpunt is vanaf de Maas. De rivier wordt druk bevaren door diverse schepen, groot en klein. Langs de Maasoever zijn vooraan de Boompjes getekend, een van de meest luxueuze locaties van Rotterdam, en voorts het Schielandshuis en de Franse kerk. De Laurenskerk is dominant aanwezig. Rechts zijn het Bolwerk en de Wester Oudehoofdpoort aan de mond van de Oudehaven te zien.



3. Klotz, *Rotterdam van de Oostpoort gezien en getekend*, 1674, tekening, Rotterdam stadsarchief

De uit Maastricht afkomstige Valentijn Klotz was tekenaar, ingenieur en architect. Hij tekende de Hoogstraat die in 1674 een winkelstraat was. De straat is ruim, de panden zijn hoog in Renaissance stijl en met ordelijke rijen dakpannen goed onderhouden. Het gezichtspunt is hoog en de gevels lopen taps naar elkaar toe, waarmee de dieptewerking vergroot wordt. Er is geen voorplan. Klotz tekende een flauwe bocht in de straat. Het is de vraag of die bocht er in werkelijkheid was, omdat de Hoogstraat een dijk was en recht van oost naar west liep. Deze bocht maakte het wel mogelijk om het gebouw rechts met de toren te laten zien, het Gasthuis. Bedrijven hadden vaak een uithangbord aan de panden. Links op de voorgrond staat een koets, rechts een paar bomen. Op straat zijn verschillende figuren getekend en een man met een kar. Er was alle gelegenheid om een praatje te maken, terwijl bedelaars ontbreken. Het geheel maakt een levendige en ontspannen indruk.



4. Sorgh, *De groentemarkt*, 166(2?), olieverf op paneel, h 50,5 x b 70,5 cm, Rotterdam Museum Rotterdam

Links op de voorgrond zit de groenteverkoopster tussen manden vol fruit en groenten. Zij zit tussen een vrouw en een man die achter haar hoofd samen in gesprek zijn. In een diagonaal van links onder naar rechts boven zijn twee andere verkopers afgebeeld, telkens in groepjes van drie personen. De scènes zijn afwisselend in het zonlicht en de schaduw geschilderd. Ook de vrouwen die de meest kleurrijke kleding van de figuren hebben, zijn in een repeterende, wisselende positie geschilderd. Deze vorm van compositie wordt beeldrijm genoemd.<sup>155</sup> Op de achtergrond zijn enige panden, een brug met daarachter nog vaag een pand en rechts een schip afgebeeld. De brug met het achterliggende pand versterkt de dieptewerking. De vrouw heeft haar blik op de beschouwer gericht, terwijl zij met een glimlach een meloen toont. Zij heeft een vrolijke, zomerse uitstraling: de zon op haar gezicht, gekleed in een rode jurk met een witte blouse en brede strooihoek. Zij zit voor de hoek van een pand. In de gevel, links op de muur is het werk gesigneerd HM(in een)Sorgh 166(2?).<sup>156</sup>

<sup>155</sup> Meyerman (1994), 231.

<sup>156</sup> *Ibid.*

Rechts vooraan ligt een gekantelde kar. De overvloed aan producten is een indicator voor de welvaart.

Dergelijke schilderijen worden soms nodeloos ingewikkeld geïnterpreteerd: volgens Schneeman verwijst Sorgh in het tonen van de kleine meloen in de hand van de vrouw naar Jacob Cats' metafoor van de rotte appel, dat breder geïnterpreteerd zou moeten worden dan de tekst alleen.<sup>157</sup> Met Meyerman ben ik van mening dat een dergelijk verband in dit schilderij vergezocht is.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Schneeman (1982), 143.

<sup>158</sup> Meyerman (1994), 231.



5. Fonteyn, *De Mosselmarkt bij de Roobrug te Rotterdam*, 1657, olieverf op paneel, h 86 x b 147 cm, Amsterdam: Rijksmuseum

Het werk is gesigneerd en gedateerd op de kruitwagen, rechts "A. Fonteyn, 1657". Het schilderij verbeeldt de Mosselmarkt aan de Oudehaven bij de Gelderse kade, die hier sinds de Middeleeuwen gehouden werd.<sup>159</sup> Op de voorgrond, over de volle breedte van het schilderij (de vergelijking met een podium dringt zich op) zijn kopers en verkopers van de Mosselmarkt te zien. In het midden worden mosselen schoongemaakt. Rechts opent een man een mossel, waarbij een vrouw tegenover hem toekijkt. Geheel links is een vrouw met manden vol fruit te zien en een kind dat haar schort ophoudt om de appels op te vangen. Achter hen kijken een goed geklede man en een vrouw naar de markt. Achter de markt zijn een rode brug (aan de kleur ontleent de brug zijn naam) en een schip te zien.<sup>160</sup> Links en rechts zijn panden langs de haven te zien waarin nog meer schepen liggen. In het midden is een doorkijk naar de Maas met vaag in de verte schepen.

De compositie heeft veel dieptewerking. Het kleurgebruik is ingetogen: vooral bruin, zwart en rood. Waarschijnlijk wilde de schilder een dubbelzinnigheid in het werk leggen, omdat de man die de mossel opent, wat een verwijzing naar seksualiteit is, en de vrouw tegenover hem in het werk oplichtten. De gezichten van de verschillende figuren maken een

---

<sup>159</sup> Schadee (1994), 181.

<sup>160</sup> *Ibid.*

grove indruk, bijna alsof het een werk is uit de zestiende eeuw. Mogelijk wilde de kunstenaar verband leggen met het verleden, maar gebrek aan kwaliteit is evenmin uit te sluiten. Het schilderij is een voorbeeld van een ongecompliceerd schilderij en heeft alles in zich van een stadsportret van Rotterdam: een herkenbare locatie, de ligging aan de Maas, een verband met de scheepvaart en bedrijvigheid. Een indicatie voor de kwaliteit kan de prijs zijn. Het werk werd in 1800 verkocht voor f 6 en vijf stuivers en in 1897 kocht het Rijksmuseum het voor f 185,-.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Haverkorn van Rijsewijk (1905), 166.





6. Schoonebeek, *De Kennepwaeg*, 1678-1682, prent, h 16,5 x b 13,5 cm

De prent *De Kennepwaeg* (hennepwaag) van Schoonebeek toont een en al bedrijvigheid. De hennepwaag lag aan de Nieuwemarkt. Links is een deel van de Prinsenkerk te zien. Daarnaast staat een classicistisch gebouw, dat het Boterhuis voorstelt.<sup>162</sup> In het fronton zijn allerlei waaggoederen te zien. Toch had het gebouw een specifieke functie, namelijk het wegen van boter. Rechts daarvan was de hennepwaag. Het is opmerkelijk dat het Boterhuis centraal gepositioneerd is, terwijl de titel van het werk *De Kennepwaeg* is. De verklaring is vermoedelijk dat de bestemming van de gebouwen waarin de hennepwaag, het boterhuis en de vleeshal waren ondergebracht in de loop der tijd wisselde; ten tijde van deze prent was het Boterhuis erin gevestigd.<sup>163</sup> Voor de gebouwen staan bomen, vol in blad. Op de voorgrond onderhandelen figuren bij de balen hennep. Rechts is een toneelvoorstelling aan

<sup>162</sup> Mevrouw Engels van het stadsarchief Rotterdam was zo vriendelijk mij uit te leggen welk gebouw de hennepwaag was en welk het boterhuis.

<sup>163</sup> Krans (1991), 188; Van der Schoor (1999), 308.

de gang, die veel publiek trekt. Op het middenplan worden twee koeien voortgedreven en trekt een ezel een kar. De afbeelding is een treffend stadspportret waarin het dagelijks leven goed is weergegeven: een herkenbare locatie, veel actie in zowel handel als ontspanning.



7. De Vou/De Hooghe, *De Beurse*, 1694, kopergravure, h 18 x b 24 cm, Rotterdam Stadsarchief

Centraal op de prent hebben De Vou en De Hooghe de Beurs uitgebeeld. Daarachter zijn de masten met vlaggen van vele schepen te zien met op de achtergrond een reeks panden. Links en rechts staan gebouwen, die als coulissen fungeren en de blik naar het midden trekken. Het gehele middenplan is gevuld met goed geklede kooplieden. Vooraan trekt een paard een kar met lading. Het beeld is vooral vol en druk. Hoewel er weinig fraais valt te ontdekken, was de afbeelding belangrijk om Rotterdams positie als handelsstad te accentueren.

Dit beursgebouw dat aan de Blaak lag, verving in 1635 het eerste beursgebouw aan het Haringvliet. Eerder was in het gebouw de vismarkt gevestigd. Het gebouw was functioneel, zowel qua ligging als ruimte, maar niet mooi. Deze eigenschappen werden zowel door tijdgenoten (“zij is meer tot gemak der kooplieden als opzigtig gebouwd”) als eeuwen later door de Beurs benoemd.<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Bakker (1948), 51-53; 57-58.

CXI.



*Het graeuw te ROTTERDAM door  
wrevel aangedreeren  
Wil woede en plunderzucht den vollen  
teugel geeven :  
Het dreunt uit stads geschut met  
alles wat het rond  
Op 's Heeren Nyvelds huis en sloopt  
het tot den grond .*

8. Anoniem, *Het Costermanoproer op 5 oktober 1690*, kopergravure, h. 37,7 x 29,7 cm, Rotterdam Stadsarchief

Op de prent staat links een gedeelte van de grote, luxueuze woning van de baljuw Jacob van Zuylen van Nievelt afgebeeld. De standbeelden op het dak worden omver getrokken. Het hekje met de balusters bij de voordeur ligt op de grond. Een man bewerkt met een houweel de gevel. Rechts op de achtergrond staat een menigte mensen. Op de achtergrond zijn diverse panden te zien, waarvan de trapgevel van het rechterpand eveneens rijkdom uitstraalt. Een grote rookpluim hangt in de lucht. De tekening en de tekst eronder drukken uit dat het volk uit woede ging plunderen en het huis van Van Nievelt gesloopt heeft.



9. De Vou/De Hooghe, *Admiraliteitshof*, 1694, kopergravure, h 18 x b 24 cm, Rotterdam Stadsarchief

In deze ets van De Vou/De Hooghe is een classicistische gebouw centraal in een overhoeks perspectief gepositioneerd. Hier had de admiraliteit zijn intrek genomen. Het pand lag op de hoek van de Spaansekade en Haringvliet. In het fronton is een beeldhouwwerk van het admiraliteitswapen te zien, twee gekruiste ankers.<sup>165</sup> Het gebouw was gedecoreerd met guirlandes tussen de raampartijen in het midden. Op de voorgrond is water met roeiboten met figuren (mogelijk mariniers) en vracht te zien. De gehele zuidgevel grensde direct aan het Haringvliet waar schepen gemakkelijk konden afmeren. De met palen afgeschermdde strook water was bestemd voor schepen die in beslag waren genomen.<sup>166</sup> Voor het pand staan groepjes mensen en rijdt een koets. Het gebouw ligt dichtbij woningen en winkels in Renaissance stijl, een ophaalbrug en een toegangspoort. Rechts naast het gebouw zijn de

---

<sup>165</sup> Van Borselen (2003), 19.

<sup>166</sup> Ibid.

masten van een groot schip (vermoedelijk een oorlogsschip) te zien. Daarachter staat een rij bomen. De compositie heeft een vrij sterke diagonaal van links onder naar rechtsboven.

Het was de tweede locatie (na het voormalige Agnietenklooster), waar de admiraliteit gehuisvest was. Van Borselen heeft het gebouw beschreven: het gebouw lag in een carré om een binnenplaats. De hoofdingang was fraai, maar werd zelden gebruikt. Men betrad het complex via een poortje in de zijgevel naar de binnenplaats. Aan dit binnenplein lag de woning van de 'kapiteyn-geweldige', die over de hellebaardiers ging. Op de eerste etage waren de kantoren gevestigd. Achterin het gebouw lag een gevangenis.<sup>167</sup>

Er zijn nauwelijks militairen in uniform afgebeeld. Het leven in de stad is veilig en veiligheid bevordert de welvaart.

---

<sup>167</sup> Van Borselen (2003), 18-19.



10a Anoniem, *Stadsgezicht te Rotterdam met de St. Laurenstoren*, ca. 1660, olieverf op paneel, h 93 x b 111 cm, privébezit en uitgeleend aan Rotterdam Museum Boijmans van Beuningen

Het schilderij van een anonieme schilder toont een zonnige namiddag in Rotterdam, dat herkenbaar is aan de toren van de Laurenskerk. Verschillende woningen en gebouwen staan op de achtergrond. Over de toeschrijving van het anonieme werk, is veel te doen geweest.<sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> Tot eind 2018 vermeldde Boijmans van Beuningen, waar het werk zich bevindt, De Jongh als kunstenaar. In april 2019 noteert het museum dat het van een anoniem kunstenaar is.

<https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken>; geraadpleegd 6 april 2019.

De kunsthedelaar Jacques Goudstikker (1897-1940) schreef het werk toe aan Pieter de Hooch (1629-1684), hoewel hij er een vraagteken bij plaatste. Goudstikker (1928), zonder pagina. De Duitse kunsthistoricus Eduard Plietzsch (1886-1961) noteerde dat in vroegere tijden het schilderij was toegeschreven aan Hendrick van der Burch (ca. 1625->1644), maar beschouwde zelf De Jongh als de kunstenaar waarbij diens zwager Dirck Wijntrack (ca. 1625-1678) de vogels geschilderd zou hebben. Plietzsch (1960) 56. Christopher Wright en Bob Haak schrijven het werk toe aan De Jongh. Wright (1978), pp. 26-27; Haak (1984), pp. 412-413. Annelien Roelofs. vermeldt een anonieme schilder. Roelofs. (1995), 20.

De toeschrijving aan Ludolf de Jongh is recent verworpen. Toch is er een indicatie dat de vluchtige figuratie op de achtergrond mogelijk wel van zijn hand kan zijn in het licht van de eerder vermelde typologie door Van Spaan, dat hij snel en vaak figuratie schilderde.

Op de voorgrond staat een jonge vrouw die contact heeft met een jonge man in een bootje. Beiden hebben alleen oog voor elkaar. Vogels fladderen om hen heen. Op het middenplan, achter een heg zijn twee groepen figuren geschilderd op een plaats die zich op het eerste gezicht laat aanzien als een terras of een tuin. Een paar figuren zijn uitgelicht: een oude vrouw die en profile te zien is, een oudere man met een pijp die over de heg naar het jonge paar staart en een jongere man in bruine kleding die achter hem staat en naar de oudere man kijkt (detailopname 10b). De oudere vrouw zit naast mannen maar heeft geen contact met hen. Mogelijk zijn links de tuinen van het Oudemannenhuis en het Oude vrouwenhuis uitgebeeld.<sup>169</sup> Op het rechter terras (detailopname 10c) zijn een man en een vrouw op de rug te zien. Naast hen staan twee jongens van wie de één een enorm glas omhoog houdt en de ander uit een kan drank inschenkt voor een man. Deze is in zwarte kleding met hoed en met een rode neus afgebeeld, wat duidt op overmatig alcoholgebruik. Het gaat waarschijnlijk om een regent van het Weeshuis.<sup>170</sup>

Dit schilderij verbeeldt diverse verhalen: liefde, welvaart, vreemde culturen, fatsoensnormen en zorg voor kwetsbaren. Topografische deskundigen hebben vastgesteld dat het hier niet om een realistische topografische weergave gaat, maar dat het een samengesteld fantasiestadsgezicht is.<sup>171</sup> Ook de uitgelichte obelisk met een cupido in top is een fantasiemonument. Er stond in die tijd geen obelisk in Rotterdam.<sup>172</sup> Het toont de interesse in Egyptische bouwwerken en vreemde culturen. De cupido is de verwijzing naar de liefde. De cupido richt zijn pijlen op geen van de personages, maar op de Laurenskerk waar huwelijken werden gesloten. De man in bruine kleding kan beschouwd worden als de herinnering van de oude man die denkt aan zijn vroegere liefdesleven. De vrouw lijkt een

---

<sup>169</sup> Van Spaan (1738), 266-267.

<sup>170</sup> Hell vermeldt dat in de zeventiende eeuw in Amsterdam bestuurders copieuze maaltijden en drinkgelagen lieten aanrichten. Hell (2017), 98.

Er is geen aanleiding om te veronderstellen dat de situatie in Rotterdam anders was.

<sup>171</sup> De poort links lijkt op de Oosterpoort, maar de bovenverdieping is weggelaten. Het gebouw met de ooievaar op het dak heeft veel weg van de Binnenwegsepoort maar hier ontbreken de dakkapellen. De toren die links achter de bomen oprijst, is wellicht geïnspireerd op die van de oudste beurs, maar ook hier zijn details veranderd. Deze informatie is gebaseerd op een mail en zaalinformatie van museum Boijmans.

<sup>172</sup> Deze informatie is gebaseerd op een mail van het stadsarchief Rotterdam.



oude vrijster te zijn die geen liefde gekend heeft. Het kan een ontmoeting zijn tussen jongeren.<sup>173</sup> Maar het kan ook een verderstreckende betekenis hebben. De weeskinderen waren gekleed in uniformen, zij kregen onderwijs en moesten kleine taken vervullen. De kinderen kregen op hun uniform een zogenoemd *bragoentje*, een groen/wit insigne dat op de linkerschouder bevestigd was. De weeskinderen bleven langdurig onder de zorg van de Weeskamer staan: jongens tot tweeëntwintig jaar en meisjes tot twintig jaar, terwijl de voogdij bij vijfentwintig jaar werd opgeheven.<sup>174</sup> Seksuele relaties in de tehuizen waren taboe. Bij geconstateerde seksuele contacten werd het bragoentje ten overstaan van het hele weeshuis verwijderd en moesten de wezen het weeshuis verlaten. De fatsoensnormen werden er pijnlijk ingepeperd. Het meisje op de voorgrond draagt het tenue van het Weeshuis in omgekeerde kleursamenstelling. Het bragoentje ontbreekt. Vogelen was in de zeventiende eeuw het synoniem voor geslachtsgemeenschap.<sup>175</sup> Omdat de fladderende vogels mogelijk verwijzen naar ‘vogelen’ en dus geslachtsgemeenschap kan het om een ongeoorloofde relatie gaan.<sup>176</sup>



10b detail schilderij 10a

---

<sup>173</sup> Ondanks de geschriften van Jacob Cats was het volgens Franits niet ongebruikelijk dat jongeren elkaar zonder toezicht konden ontmoeten op stranden, bij herbergen, het theater en op het kerkhof.

Franits (1993), 60.

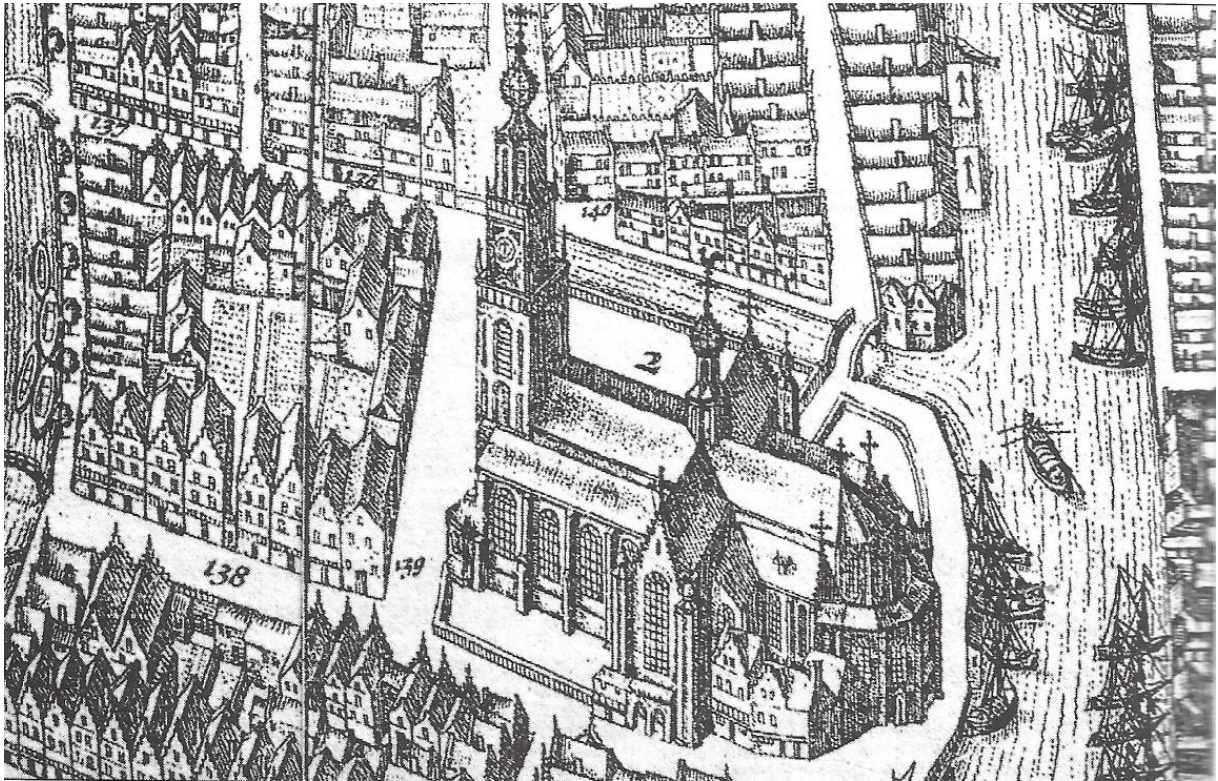
<sup>174</sup> Van der Schoor (1995), 28.

<sup>175</sup> De Jongh (1968), 25.

<sup>176</sup> Het staat echter niet vast of fladderende watervogels ook de connotatie van gemeenschap hebben. De Jongh wijst erop dat vogels een specifieke betekenis hadden. Hij refereert aan een brief van Caspar Barlaeus (1584-1648) die schreef "(...) Zwanen, duiven, patrijzen, mussen dat zijn vogels voor U want zij zijn gewijd aan de echt, welks kussen, gekoos, omhelzingen en genot naar hun voorbeeld gevolgd zijn. Ibid., 29.



10c detail schilderij 10a



11. Van Berckenrode, detail plattegrond Rotterdam, 1626, h 73 x b 83,5 cm, kopergravure, Rotterdam Stadsarchief

De toren van de Laurenskerk had ooit een houten torenspits met een lantaarn. Op de stadsplattegrond van Rotterdam (1626) van Balthasar Florisz. van Berckenrode (1591-1645) is dat nog te zien.<sup>177</sup> In 1645 ging de toren hellen. Na de restauratie in 1655 kwam de spits niet meer terug.

---

<sup>177</sup> Ball (2007), 174.

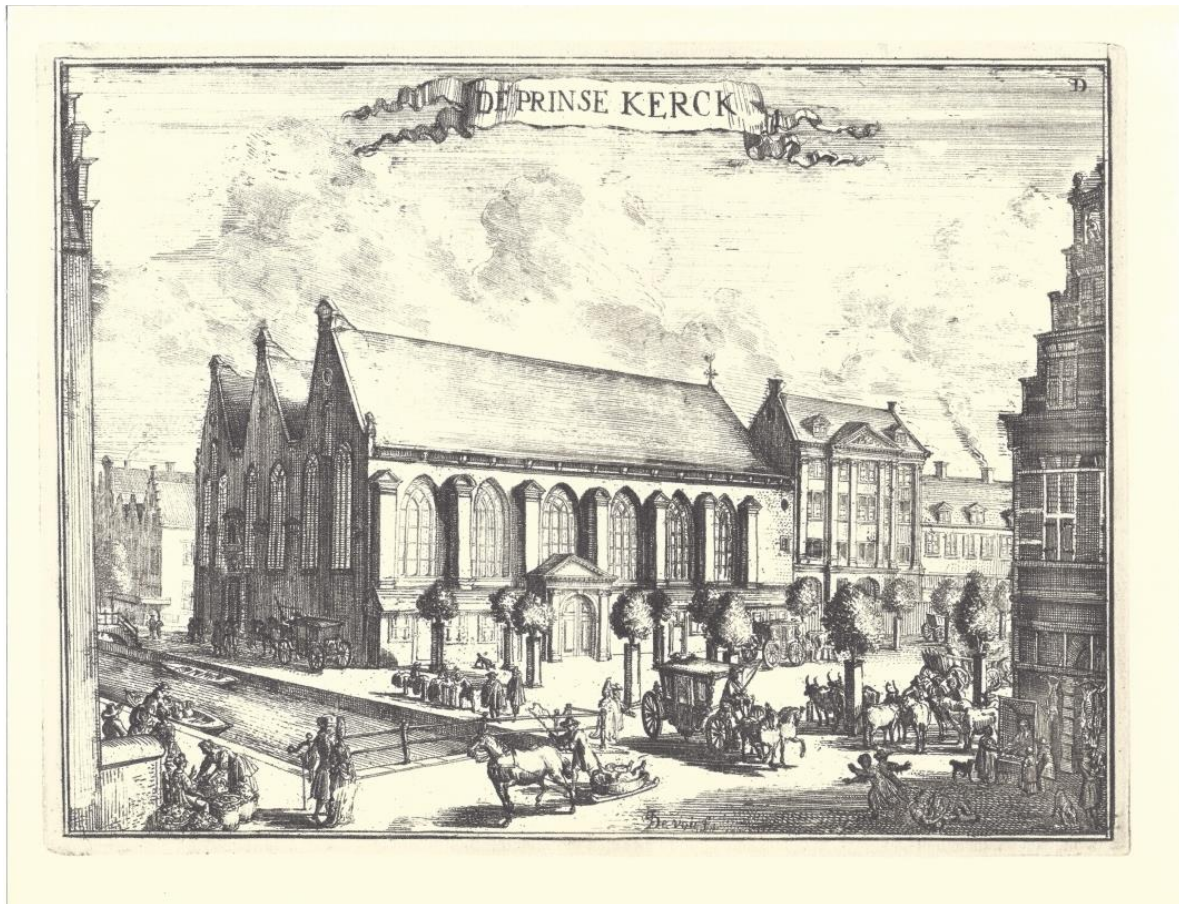


12. Storck, *Gezicht op de Laurenskerk gezien vanuit noordoosten*, 1676, olieverf op doek, h 64 x b 83 cm, Museum Rotterdam

De Amsterdammer Abraham Storck schilderde *Gezicht op de Laurenskerk gezien vanuit het noordoosten* (1676). Het werk is gesigneerd en gedateerd "A. Storck Ao1676". Met een diagonaal is de hoogte van kerk en toren geaccentueerd. Het schilderij toont hoe dicht de kerk bij het water van de Binnenrotte lag. Op de voorgrond is de Binnenrotte verbeeld met een statiesloep en een marktschuit.<sup>178</sup> Het is niet duidelijk waarom de staatsiesloep is afgebeeld, mogelijk om de afstandelijke relatie met stadhouder Willem III uit te drukken. Deze staat met de rug naar de huizen toe. Mensen kijken naar hem maar reageren niet enthousiast. De marktschuit was het gebruikelijke vervoer van goederen over water. Op de achtergrond zijn vele schepen te zien. De veerboot naar Amsterdam vertrok vanaf de kade langs de Binnenrotte aan de achterzijde van de kerk, passend geheten het Amsterdamse Veer.<sup>179</sup>

<sup>178</sup> <https://museumrotterdam.nl/collectie/item/10830-A-B>; geraadpleegd 27 december 2018.

<sup>179</sup> <http://www.stadsarchief.rotterdam.nl/straatnamen-overzicht/amsterdamsche-veer>; geraadpleegd 27 december 2018.



13. De Vou/De Hooghe, *De Prince kerck*, 1694, kopergravure, h.18 x b 24 cm, Museum Rotterdam

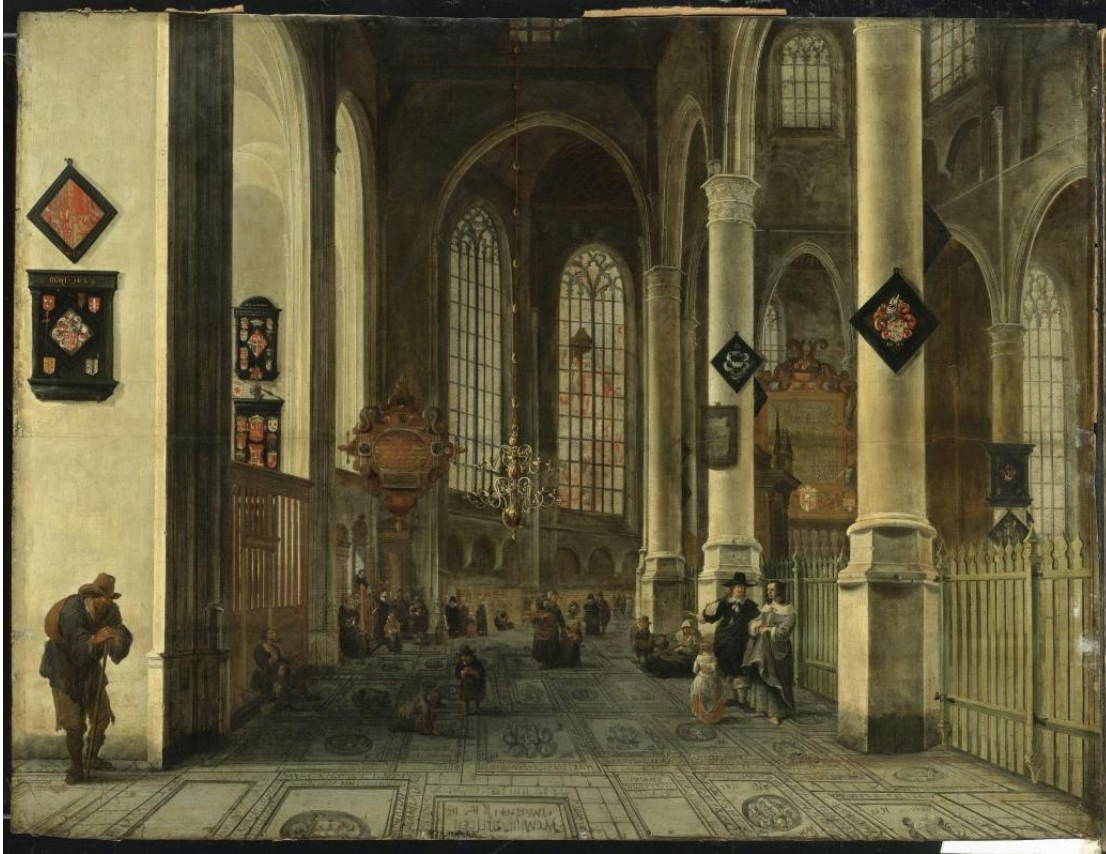
De Prinsenkerk was de tweede gereformeerde kerk in Rotterdam. De Vou/De Hooghe hebben *De Princekerk* uitgebeeld in een overhoeks perspectief. De kerk zelf was vooral groot, zoals ook door Van Spaan was beschreven De drie schepen van de hallenkerk zijn goed herkenbaar. De classicistische stijl is zichtbaar in de zijgevel en het naastgelegen Boterhuis, dat eerder te zien was bij *De Kennepwaag* (afbeelding 6). Het straatbeeld oogt welvarend met koetsen, goedgeklede mensen, een plein met bomen en bruggen. Waarschijnlijk was het straatbeeld gegeven de bevolkingsgroei in werkelijkheid drukker. Er is economische bedrijvigheid. Op de hoek rechts zit een slagerij. Daarnaast heeft een veewagen koeien gebracht en een paard met slee zorgt voor het goederentransport. Linksvoor verkoopt een vrouw groenten en daarachter zet een man zijn waren in een bootje. Door het straatbeeld is de plaats van de kerk in het dagelijks leven benadrukt. Er zijn geen afbeeldingen van het interieur bekend.



14. De Vou/De Hooghe, *De Franse kerck*, 1694, kopergravure, h.18 x b 24 cm, Museum Rotterdam

Een vergelijkbare impressie van rust en welvaart als bij de Prinskerk geeft de afbeelding van *De Franse kerck*, die aan de Hoogstraat lag en eveneens een gereformeerde kerk was. De grote kerk is in overhoeks perspectief getekend met een gedetailleerde uitwerking van de toren. Er staan wederom koetsen voor de kerk en rondom zijn goed geklede voetgangers, paarden en bomen te zien. De economische bedrijvigheid bestaat uit de uitgestalde waren in de schaduw van de kerk. Het werk biedt een doorkijkje naar de Hoogstraat. Op de achtergrond is de toren van de Laurenskerk te zien. Het zicht op beide kerken is vanaf het gekozen standpunt correct weergegeven, terwijl tevens in overdrachtelijke zin wordt aangeduid dat het hier om twee gereformeerde kerken gaat.

Het is interessant dat het stadsbestuur opdracht gaf om de Franse kerk uit te beelden. Een verklaring kan zijn dat de Franse cultuur chique gevonden werd onder de gegoede burgerij, die gouvernantes in dienst had om hun kinderen hierin wegwijs te maken.



15. Van Vliet, *Interieur van de St. Laurenskerk in Rotterdam*, s.d., olieverf op paneel, h 87,5 x b 115,5 cm, laatst Sotheby's, New York

Het met "H.V. fe" gesigndeerde, ongedateerde schilderij *Interieur van de St. Laurenskerk in Rotterdam* van de Delftenaar Hendrick Cornelisz. van Vliet geeft een indruk hoe het interieur van de Laurenskerk eruit heeft gezien in de eerste helft van de zeventiende eeuw: wapen- en tekstborden, ramen die een combinatie zijn van doorzichtig en gebrandschilderd glas, een kroonluchter en de vloer bedekt met graftegels. Tevens toont het schilderij hoe de kerk buiten de dienst bezocht werd en deel uitmaakte van het dagelijks leven. Over de hele lengte ziet men groepjes mensen: rechts een gezin dat rijk gekleed is met daarachter een armer gezin waarvan de moeder haar kind de borst geeft, links een zwerver. Onder het frontaal geplaatste bord van de diaconie vindt de uitdeling aan de armen plaats. Rem wijst erop dat de weergave als betrouwbaar en nauwkeurig kan worden beschouwd en dat dit schilderij sterk verwant is aan een vergelijkbaar werk van De Lorme.<sup>180</sup>

<sup>180</sup> Rem (1998), deel 1, 198 en 210.

Aangezien de RKD geen afbeelding heeft van het vergelijkbare schilderij van De Lorme, dat deel uitmaakt van een particuliere collectie, en de afbeeldingen bij Rem in zwart-wit zijn, is in deze scriptie het schilderij van Van Vliet opgenomen.



16. Verschuer, *Interieur van de Laurenskerk te Rotterdam*, s.d., olieverf op doek, h 65,5 x b 81 cm, Museum Rotterdam

Het rechtsonder “Lvs” gesigeneerde, ongedateerde schilderij *Interieur van de Laurenskerk te Rotterdam* van Lieve Verschuer laat de belangstelling voor de preek zien. Een grote groep mensen luistert naar de predikant, die gesticulerend zijn preek houdt. De predikant is mogelijk Franciscus Ridderus. Tussen de staande figuren is nog net een kolom van de kerkbank te zien. Op de voorgrond links staat een moeder met aan haar hand een kind, dat niet geïnteresseerd is in de preek en naar een ander kind wijst. Rechts loopt een hondje. Midden op de voorgrond is een vrouw te zien die in één hand twee stoelen draagt, de zogenoemde stoelenzetster.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> Rem (1998), deel 1, 131.





17a. De Lorme, *Interieur van de St. Laurenskerk te Rotterdam*, 1662, olieverf op doek, h 62,5 x 46,5 cm, Los Angeles, Paul Getty Museum

Anthonie de Lorme heeft het interieur van de St. Laurenskerk minimaal vijftien keer geschilderd, zowel de architectuur als het gebruik van de kerk.<sup>182</sup> Het werk met de preekstoel en zijn directe omgeving gaat over het gebruik van de kerk als plaats van contemplatie, ontmoeting en ontspanning. De details zijn zeer nauwkeurig uitgewerkt: het houtwerk van de preekstoel, een zandloper in een houder, de glanzende kandelaars, het hekwerk, de achterliggende ramen met wapens en het stucwerk. De symmetrie van de ramen met de kolom daarvoor is een indringend, architecturaal element van het schilderij.

De figuratie is toegeschreven aan De Jongh. Op de achtergrond, achter het hekje, zijn twee groepjes mannen te zien, links achteraan een enkele man en rechts een oude vrouw. Midden op de voorgrond staat een stel waarvan de man in een intiem gebaar zijn hand om de taille van de vrouw heeft gelegd. Dit blijkt van intimiteit, dat meer is dan een ondersteuning van de arm, zoals bij het deftig geklede paar links, is verrassend temeer daar sprake is van een kerkelijke omgeving. Het stel lijkt te kijken naar de tekst Psalm 107 op het bord van de preekstoel, waarin God gedankt wordt voor Zijn zegeningen van de mens. Dit is te begrijpen als het gezegende leven in Rotterdam. Op de voorgrond loopt een deftig paar dat wordt gepasseerd door een man uit tegenovergestelde richting. Links loopt een jongeman wiens linkervoet op een tegel met de signatuur en datering van het schilderij staat "A.DE LORME 1662".

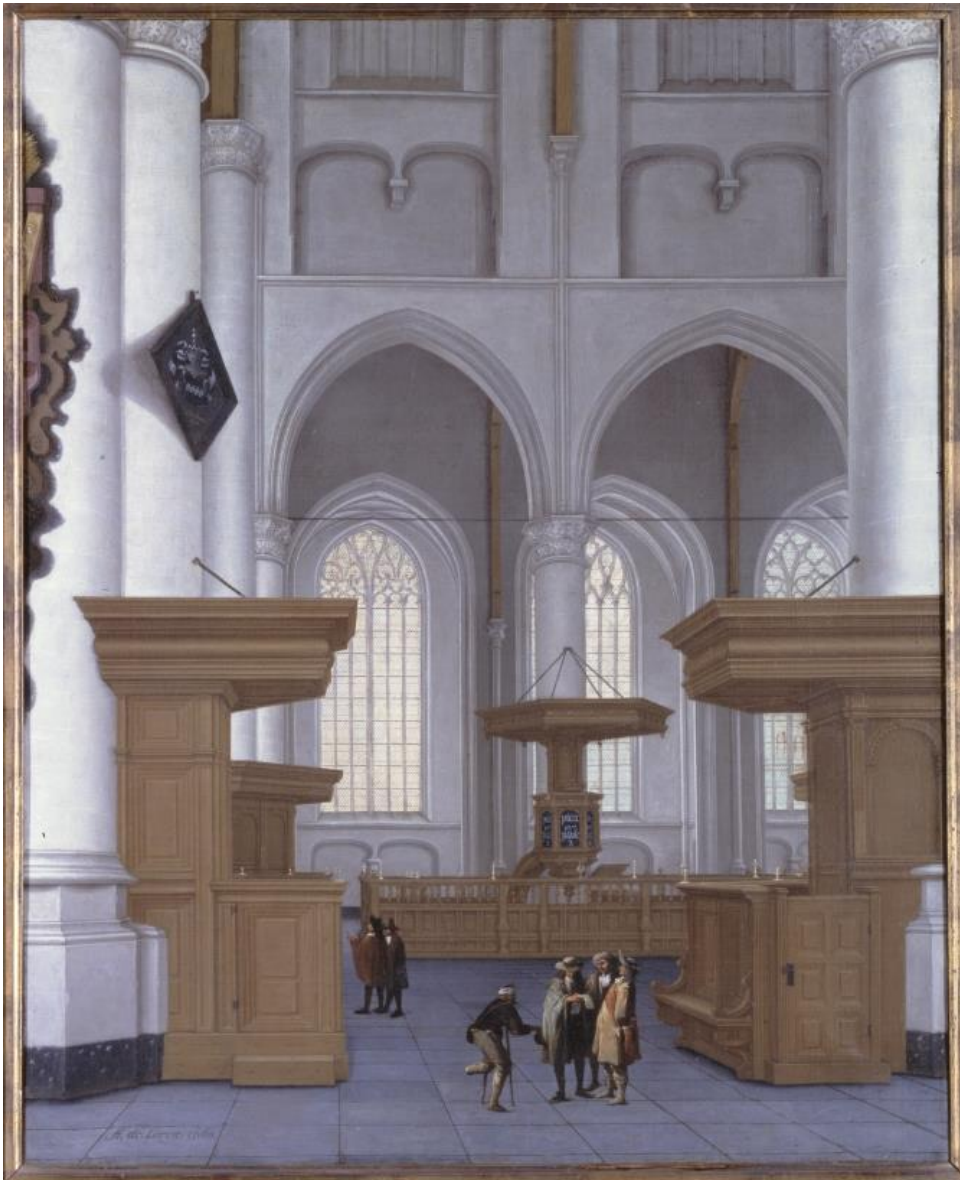
---

<sup>182</sup> Rem (1998), deel 2., platen 24-38.



17b. De Lorme, *Interieur Laurenskerk*, Los Angeles, Paul Getty Museum

De afbeelding van de vrouw met hond bleek bij reiniging van het schilderij een overschildering te zijn en is inmiddels verwijderd. Het Paul Getty museum exposeert het schilderij thans weer zoals weergegeven in afbeelding 17a.



18. De Lorme, *Interieur van de Laurenskerk in Rotterdam gezien naar het zuiden*, 1668, olieverf op doek, h 85,1 x 68,6 cm, New York, privé collectie.<sup>183</sup>

De Lorme heeft (wederom) de preekstoel van de Laurenskerk geschilderd met de twee achterliggende ramen. Tegenover de preekstoel stond tot 1582 de burgemeestersbank die toen moest wijken voor de admiraliteitsbank en vervolgens aan de zijkant van de preekstoel werd geplaatst. De reden voor de eervolle plaats van de admiraliteit is dat de stadhouder admiraal-generaal van de Nederlanden was. In 1623 werd er een tweede admiraliteitsbank

---

<sup>183</sup> <https://rkd.nl/images/record?query=De Lorme>; geraadpleegd 19 februari 2019.

geplaatst. Deze wisseling van de erepositie kan beschouwd worden als een machtsspel tussen stadsbestuur en de admiraliteit (zie voorts afbeelding 9).

De voorgrond wordt beheerst door de twee monumentale admiraliteitsbanken, waarvan hij de panelen, de decoratie, het sluitwerk en de overkapping heeft uitgewerkt. De figuren in het midden steken klein bij het meubilair af. Het perspectief is dan ook niet correct. Bij afbeelding 17a kon de vrouw leunen op het hek rond de preekstoel. Nu is het hek meer dan manshoog. Op het bord is wederom psalm 107 vermeld. De drie mannen negeren de gehandicapte bedelaar volkomen, waarbij de rechterfiguur door de borst vooruit grote zelfgenoegzaamheid uitstraalt. Dit tafereel is een persiflage, waarbij de geslaagde burger niet dankbaar is voor zijn eigen welvaart, noch oog heeft voor de noden van de armen en de arrogantie van de admiraliteit wordt bespot. Op een tegel links op de voorgrond zijn de signatuur en datering te lezen "A. de Lorme 1668".



19. De Blicq, *Interieur Laurenskerk*, 1654, olieverf op paneel, h 95,5 x b 117,5 cm, bruikleen Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Museum Rotterdam

Daniël de Blicq heeft in *Interieur Laurenskerk* (1654) een grafdelver geschilderd, die aan het werk is in het middenschip van de Laurenskerk. De tegel die het graf moet sluiten is naar voren geschoven. Het gezicht van de grafdelver is besmeurd en mogelijk is hij zelf ziek. Naast het open graf staat een groepje mensen. Daarachter is de preekstoel te zien, er tegenover de admiraliteitsbank en verderop het koorhek. Details van de decoraties van de kolommen, het houtwerk, de kroonluchters en de kandelaars op het hekwerk zijn uitgewerkt. Verder zijn meerdere groepjes te zien, pratend en wandelend, spelende kinderen, een hond. Links vooraan is een steenhouwer aan het werk met een grafplaat. Linksonder op de zuil is het werk gesigneerd en gedateerd "D. Deblieck 1654".



20. De Lorme, *Interieur van de Laurenskerk met de graftombe van Admiraal Witte Corneliszoon de With*, 1667, olieverf op doek, h.116,2 x b 101,9 cm, laatst Christie's Londen

De Lorme heeft bezoek aan het grafmonument van Witte Cornelisz. de With uitgebeeld, dat gedetailleerd is weergegeven. Voor het praalgraf staat een paar waarvan de vrouw een rood jack draagt en de man een pofbroek, dat evenals de man links met baard en grote hoed, sterk doet denken aan de figuren van het schilderij met de preekstoel. Vermoedelijk gaat het

hier om geschilderde modellen. Interessant is de man met de tulband die kennelijk de betekenis van het grafmonument krijgt uitgelegd door een deftige heer. Het jongetje dat nieuwsgierig om de hoek kijkt, draagt bij aan de realistische sfeer. Het doorkijkje naar het schip geeft een perspectief en de figuren op de achtergrond zijn functioneel voor een indruk van de hoogte van de kerk. De lichtinval op de achtermuur en kolom is subtiel weergegeven. Het werk is gesigneerd en gedateerd linksonder op rand van de trede "A. de Lorme. 1667". De Lorme brengt in dit schilderij Rotterdams positie als oudste admiraliteit en zeevarende macht in beeld, de internationale betrekkingen en het respect van buitenlanders voor de zeemacht. Het schilderij representeert dan ook trots op de viceadmiraal Witte de With en op de internationale betrekkingen van Rotterdam.





21. Sorgh, *Zicht op de Ooster Oudehoofdpoort vanaf de Maas*, 1645, olieverf op paneel, h 66 x b 116,3 cm, Museum Rotterdam

Hendrick Sorgh heeft midden op het schilderij de Ooster Oudehoofdpoort in het zonlicht geschilderd. Daarvoor is een aanlegsteiger met figuren te zien. Naast de stadspoort liggen verschillende panden. Diepte is gecreëerd met toepassing van repoussoir door de delen van panden op de achtergrond. Van links en rechts naderen schepen de poort. Het zeil op het schip rechts licht hel op in de zon. De veerboot vervoert veel passagiers. Aan de linkerkant is een roeiboot te zien, die ook vol passagiers zit. Verder wordt een rad (spinnewiel?) vervoerd.<sup>184</sup> Op de achtergrond is de toren van de St. Laurenskerk met de lantaarn te zien, zoals deze was uitgerust voordat de toren ging overhellen (zie bij afbeelding 11). Dat gebeurde in 1645, hetzelfde jaar als het schilderij gedateerd is. Het schilderij heeft vooral veel bruintinten. Het werk is gesigneerd en gedateerd "HM (ineen) Sorgh 1644(7?)".<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> <https://museumrotterdam.nl/collectie/item/10816-A-B>; geraadpleegd 14 december 2019.

<sup>185</sup> Van der Zeeuw (1994), 336.



22. A. Storck, *Schepen op de Nieuwe Maas voor Rotterdam*, 1659-1708, olieverf op doek, h 60,3 x b 75,3 cm, particulier bezit; laatst Christie's Londen

Verspreid over de voorgrond heeft Storck een aantal figuren geschilderd die kijken naar de schepen op de Maas. Rechts is een echtpaar op een sjees met een paard te zien. Aan het water bekommert een vrouw zich om de emmer, die vermoedelijk met vis gevuld is door haar man met het visnet naast haar. Op de achtergrond rechts is Rotterdam te zien met de toren van de St. Laurenskerk en de stadspoort. Links achter zijn vaag huizen te zien, maar is er vooral de doorkijk naar de rivier met schepen. Grote zeilschepen en enkele kleine roeiboten op het middenplan domineren het werk. Door de stevige wolken heen wordt het zonlicht gefilterd. Het kleurenpalet is vooral bruin/grijs met blauw voor het water en enkele rode accenten in de vlaggen en kleding. De signering linksonder "A. Storck" is geaccentueerd.



23. Bout, *Rivierlandschap met gezicht vanuit het noordoosten op het Zwaanseiland bij Rotterdam*, 1655-1719, olieverf op paneel, h 91 x 131 cm s.l.

Het schilderij toont een zomerdag met de rivier De Rotte bij het Zwaanseiland en wordt toegeschreven aan Pieter Bout. De zeilboten worden weerspiegeld in het water. Opmerkelijk is de stroom mensen die links en rechts op de kade in de buurt van de veerboten staan. Het is niet zeker of voor de drukte een bijzondere aanleiding is. Aannemelijk is dat de mensen de drukte van de stad willen ontvluchten en genieten van de buitenlucht. Vooraan is de oever te zien met direct erachter een aantal zwanen waaronder jonkies. Links is een brug te zien met figuren. Daarvoor wandelt een stel, weg van de drukte. Er zijn veel bomen en struiken afgebeeld. Rechtsvoor is een gedeelte van een scheepje te zien met een vat achterop. Een man wijst naar de drukte aan de overkant. Op het water zijn vrachtschepen en scheepjes met personenvervoer te zien. Een man zit voor op de plecht van het vaartochtje te genieten. Op de achtergrond zijn een molen en de toren van de St. Laurenskerk te zien. Het is een vrolijk, dynamisch tafereeltje, dat tevens welvaart uitdrukt.

De verblijfplaats van het schilderij is niet duidelijk. Het RKD vermeldt als herkomst de kunsthandelaar Jacques Leegenboek in Parijs.



24. Anoniem, *Poort leprooshuis met leproosknecht aan de Schie*, 1660-1669, olieverf op paneel, h 40,5 x b 69,5 cm, Museum Rotterdam

Het schilderij *Poort leprooshuis met leproosknecht aan de Schie* is niet gesigneerd maar wordt tot dusverre toegeschreven aan Jan Gabriëlsz. Sonjé. Op het schilderij is de Rotterdamse Schie uitgebeeld op een zomerse dag. Op het water varen verschillende schepen, groot en klein. Zwanen en eenden zwemmen bij de boten. Op de voorgrond gaat een trekschuit, vol passagiers. De paarden op het jaagpad trekken de schuit verder. Daarachter is een roeibootje waarop een ton wordt vervoerd. Rechts op de oever staat een rij huizen. Op de achtergrond zijn een molen, de stadspoort, een brug en de St. Laurenskerk te zien.

Rechtsvoor is de poort van het leprozenhuis te zien. Op het ponton staat de klapknecht met de collectebus. Drie naakte, weldoorvoede figuren klimmen uit het water. Behalve de man op de schimmel en de zittende jongen trekken deze naakten opmerkelijk genoeg niemand's aandacht. Mogelijk verwijzen de naakten naar het luxe leven dat de proveniers in het leprozenhuis hadden en/of de vroege wijze van diagnosticeren. De naakten zijn waarschijnlijk tevens een verwijzing naar ongepast gedrag, waartegen de overheid in 1669 met regelgeving optrad. In een meer positieve zin kunnen deze figuren ook staan voor

zelfgekozen vrijheid en het achter zich laten (letterlijk de rug toekeren) van conventies hoe men zich in de openbare ruimte diende te gedragen, terwijl de niet reagerende passagiers schijnheiligheid symboliseren. Schilderijen met naakten werden immers veel gekocht. Alsdan is het een contra-indicatie van de coherente samenleving die dezelfde waarden deelt.



25. J. Storck, *Wintergezicht op Rotterdam met Huis Crooswijk aan de Rotte*, 1650-1700, olieverf op paneel, h 48 x b 84,5 cm, Museum Rotterdam

Jacobus Storck heeft een wintergezicht geschilderd op de Rotte. Donkere wolken pakken samen, die de ondergaande zon gefilterd doorlaten op de voorgrond. Schaatsers, kolfbal spelende jongens, een sleetje zijn op het ijs te zien. Wandelaars lopen aan de oever. De donkere lucht en de blauwgrijze ijsvloer drukken de koude uit. Links staat een statig pand met een pediment en pilasters. Dit pand staat ook bekend als Huis Rubroek.<sup>186</sup> Links op de achtergrond staan meerdere grote huizen. De combinatie met de bebouwing rechts vestigt de aandacht van de kijker op de toren van de Laurenskerk op de achtergrond, waar voorts een molen en het stadhuis te zien zijn. Het is de uitbeelding van gedeeld plezier tegen de achtergrond van landschap met architectuur. Het werk is gesigneerd "J.S.".

---

<sup>186</sup> <http://collecties.stadsarchief.rotterdam.nl/publiek/resultaten.aspx?globaal=huis+rubroek>; geraadpleegd 13 april 2019.