

DE GESCHIEDENIS VAN DE RESTAURATIE VAN DE SCHILDERIJEN IN DE ORANJEZAAL VAN HUIS TEN BOSCH

De plaatsing van archiefgegevens in een restauratiehistorisch kader en het leggen van een verband met de aan de schilderijen zelf waarneembare materiële geschiedenis

Mireille te Marvelde, augustus 1997

Inleiding.....	p. 1.
1767 Jan van Dijk (rond 1695 - 1769).....	p. 2.
1806 P.C. Huijbrechts (? - ?).....	p. 4.
1855 Nicolaas Hopman (1794 - 1870).....	p. 5.
1897 Willem Antonij Hopman (1828 - 1910).....	p. 8.
1903 C.F.L. de Wild (1870 - 1922).....	p. 12.
1940 - 1946 J.C. Traas (? - ?).....	p. 13.
1953.....	p. 15.
1954.....	p. 16.
1980 Nico van Bohemen (? - ?).....	p. 17.
Ingerepen die niet gedocumenteerd zijn of waarvan de documenten niet meer voorhanden zijn.....	p. 18.
Salomon de Brays " <i>Putti dragen een cartouche met de geboortedatum van Frederik Hendrik</i> "	p. 20.
Een eerste poging tot het identificeren van de verschillende vernissen op één van de schilderijen.....	p. 21.
Samenvatting en conclusies.....	p. 25.
Noten.....	p. 27.
Tekening	
Fax van Royal Talens	

Inleiding

Uit het archiefonderzoek naar de geschiedenis van de restauratie van de Oranjezaal, uitgevoerd door Paula van der Heiden, is gebleken dat een aantal keren in de geschiedenis onderhouds- en/of herstelwerkzaamheden aan de schilderijen werden uitgevoerd (zie: Paula C. van der Heiden "Rapport van het onderzoek naar de onderhoudsgeschiedenis van de Oranjezaal").

Deze werkzaamheden betroffen meestal het schoonmaken van de schilderijen (verwijderen oppervlaktevuil of vernisafname), terwijl enkele schilderijen ook structurele behandelingen ondergingen (bedoevingen en gedeeltelijke randbedoevingen).

In vergelijking met andere zeventiende eeuwse schilderijen hebben de doeken van de Oranjezaal echter een sober restauratieverleden. De meeste zijn nog steeds op de oorspronkelijke manier, met touwtjes, opgespannen en zijn dus ook nooit van hun raam gehaald om bijvoorbeeld bedoeft te worden. Dit is zeer uitzonderlijk, aangezien de meeste andere zeventiende eeuwse schilderijen op doek al herhaaldelijk een dergelijke ingrijpende behandeling hebben ondergaan. De schilderijen in de Oranjezaal lijken ook veel minder vaak te zijn schoongemaakt.

We hebben hier te maken met de unieke situatie dat veel meer archiefgegevens dan gebruikelijk gevonden konden worden, terwijl de hoeveelheid feitelijke ingrepen aan de schilderijen relatief gering is en de behandelingen bovendien minder ingrijpend dan gewoonlijk zijn geweest. Hierdoor is de mogelijkheid potentieel aanwezig om de archiefgegevens te koppelen aan wat aan de schilderijen zelf te zien is en de daaruit voortvloeiende hypothesen over de materiële geschiedenis te toetsen aan de hand van resultaten van materiaaltechnisch- en natuurwetenschappelijk onderzoek.

In het hiervolgende zal ik proberen de archiefgegevens in een restauratiehistorisch kader te plaatsen en een verband te leggen met wat aan de schilderijen zelf te zien is¹. Zoals bij ieder historisch onderzoek blijven er echter leemtes in de informatie die (nog) niet kunnen worden opgevuld. Zowel op het gebied van de interpretatie van de terminologie uit de bronnen als van gegevens uit dwarsdoorsneden en enkele chemische analyses (voor zover die zijn uitgevoerd) doen zich nog allerlei onzekerheden voor. Toch kunnen wel voorlopige conclusies getrokken worden. Het doel daarvan is een bijdrage te leveren aan de kennis van de huidige toestand van de schilderijen (en de oorzaken van die toestand) en aan te geven op welke punten er nog onbeantwoorde vragen zijn. Op die manier kan een gericht vervolgonderzoek gedaan worden op het moment dat de schilderijen behandeld gaan worden en voorafgaand daaraan onder betere omstandigheden (ook aan de achterzijde en met behulp van een microscoop) kunnen worden bestudeerd.

Zowel uit de archiefgegevens als bij bestudering van de schilderijen zelf bleek dat de behandelingen in het verleden hoofdzakelijk esthetische oogmerken hadden. Hoewel de strekking van de inhoud van de bronnen in dit opzicht duidelijk is, kunnen we uit de gebruikte terminologie in eerste instantie echter niet opmaken wat de gedocumenteerde behandelingen in technisch opzicht precies inhielden. Vooral de in de bronnen gebruikte term "*schoonmaken*" stelt ons voor een belangrijk probleem: betekende deze term het verwijderen van stof en/of ander oppervlaktevuil, of was er sprake van het, voor het schilderij veel ingrijpender, verwijderen van vergeelde en ondoorzichtig geworden vernis?

1767 Jan van Dijk (rond 1695 - 1769)

De eerste vermelding van het schoonmaken van de schilderijen in de Oranjezaal stamt uit 1767.

Schilderijenrestaurator Jan van Dijk werd toen uitbetaald voor "*het schoonmaaken en repareeren van de schilderijen in 't Huys in 't bosch genaamt d, Oranjezaal*" (Van der Heiden p. 21). De vraag is dus wat Jan van Dijk verwijderd kan hebben tijdens deze schoonmaakbeurt en wat hij eventueel heeft toegevoegd.

Tijdens het vooronderzoek is door verscheidene mensen de vraag gesteld of de schilderijen oorspronkelijk wel gevernist waren. Bij een aantal schilderijen is de verflaag onder de lijst namelijk ongevernist aangetroffen. Op die ongeverniste delen blijkt de verf voldoende verzadigd te zijn om de kleuren tot hun recht te laten komen, zodat het aanbrengen van een vernislaag met het oog daarop niet nodig zou zijn geweest. Het is bovendien goed voor te stellen dat men in een zaal waar het illusionistische effect van de schilderijen zo'n grote rol in het geheel van het ensemble speelde, hinderlijke reflecties als gevolg van een vernislaag (zoals die nu in de Oranjezaal te zien zijn) probeerde te voorkomen.

Het is echter ook mogelijk dat het oorspronkelijk wel de bedoeling was dat de schilderijen werden gevernist, maar dat deze vernis pas is aangebracht, nadat de schilderijen in de wand geplaatst waren en de randen door de lijsten waren afgedekt. Het is gebruikelijk (en dat was vroeger ook al zo) dat olieverfschilderijen niet direct na voltooiing worden gevernist, omdat de verf dan nog niet goed droog is. In het geval van een ensemble als dat in de Oranjezaal is het bovendien goed voor te stellen dat het gelijktijdig vernissen van alle schilderijen op hun definitieve plaats esthetisch gezien een beter resultaat opleverde dan wanneer ieder schilderij afzonderlijk door de betreffende kunstenaar gevernist was.

In de archieven is geen enkele vermelding gevonden die erop wijst dat de eerste vernislaag vóór 1767 is aangebracht. Het zou dus mogelijk zijn dat Jan van Dijk in 1767 slechts het roet van kaarsen en ander oppervlaktevuil heeft verwijderd. Toch lijkt dit niet waarschijnlijk. Uit de introductie en het nawoord van het boekje "*Beschrijving der schilderijen in de Oranjezaal van het Vorstelijke Huys in 't Bosch*"² dat Jan van Dijk in hetzelfde jaar van zijn behandeling voltooide, kan opgemaakt worden dat de behandeling een opvallend kleurverschil tot gevolg had. Van Dijk bedankte de Prins voor het hem geschonken vertrouwen "*de schilderijen in de Oranjezaal in haaren eersten luister te mogen herstellen...*" en vermeldt dat ze "*...tegenwoordig wederom zoo schoon van Couleur [zijn] als of dezelve eerst Geschildert waaren.*"³

Nu kan het verwijderen van roet ook een aanzienlijk kleurverschil opleveren, zoals bijvoorbeeld recent bleek bij de schoonmaak van de schilderijen van Michelangelo in de Sixtijnse kapel. Deze schilderijen hadden echter eeuwen lang voortdurend aan kaarswalmen blootgestaan, terwijl de Oranjezaal in 1767 pas ruim 100 jaar bestond en slechts sporadisch voor bepaalde gelegenheden gebruikt was. Het is dus niet goed voorstelbaar dat een oppervlakteschoonmaak in dit geval een aanzienlijke kleurverandering tot gevolg kan hebben gehad. Dat maakt het daarom aannemelijker dat het hier weldegelijk een vernisafname betrof.

Er zijn echter nog meer redenen om te vermoeden dat Jan van Dijk's behandeling het afnemen van een vernislaag inhield.

Eén van de aanwijzingen daarvoor is het hoge bedrag dat hij voor het werk ontving, te weten 1995.15.-.

Hoewel het vergelijken van geldbedragen uit verschillende eeuwen riskant is, is het verleidelijk een hypothetische conclusie te trekken uit het feit dat het bedrag dat Jan van Dijk kreeg voor het "*schoonmaaken en repareeren*", ruim 20 x hoger was dan dat wat C.F.L. de Wild anderhalve eeuw later, in 1903, ontving voor het "*afwasschen*" van alle schilderijen in de Oranjezaal (Van der Heiden p. 91). Hoewel Jan van Dijk ook "*repareerde*" moet zijn schoonmaakbehandeling omvangrijker geweest zijn dan slechts het afwassen van het oppervlak.

Een andere aanwijzing voor een vernisafname door Jan van Dijk is af te leiden uit de inmiddels bestaande kennis over schilderijenrestauratie in de achttiende eeuw in Nederland en Van Dijks plaats als 'schilderijenschoonmaker', zoals uit onderzoek naar zijn persoon naar voren is gekomen⁴.

Het restauratieberoep als zodanig bestond nog niet. Voor middelen om vernis af te nemen bestonden uiteenlopende recepten die door kunstschilders, maar ook door mensen uit andere beroepsgroepen, op zeer experimentele, vaak onverantwoorde wijze werden toegepast⁵. Met deze methoden werd, zoals bekend, vaak schade aangericht. Jan van Dijk uitte zich in een publicatie over de schilderijen van de Stad Amsterdam zeer geërgerd over die "*Weetnieten der Kunst*" die menig schilderij "*verschuurt*" (verpoetst) hebben⁶. Hijzelf lijkt zich in de laatste 23 jaar van zijn leven te hebben gespecialiseerd in de restauratie (waarmee hij een prototype van de beroepsrestaurator is geworden). Het ging hem, naar het lijkt, met name om het op verantwoorde wijze afnemen van vernis.

Een portret van Jan van Dijk uit 1754⁷ toont hem terwijl hij naar een schilderij wijst waarvan hij de vernis verwijderd en uit de Amsterdamse stadsrekeningen blijkt dat hij tussen 1746 en 1766 alle te vergeven opdrachten kreeg voor het "schoonmaken en repareren" van de schilderijen op het Stadhuis⁸. Het is zeer aannemelijk dat het "schoonmaken" inhield dat deze schilderijen van vernis ontdaan werden. In het geval van Rembrandt's Nachtwacht is Jan van Dijk hierover in zijn publicatie zelfs specifiek: "..., men heeft door de veele gekookten Oly [als vernis toegepast] en Vernissen, die van tyd tot tyd daar over gehaalt waren, niet meer kunnen zien wat voor een Compagnie, veel minder hoe de Hooft-Officieren genoemd waren, want men meende dat het overteert was geworden, maar hetzelfde door mij schoon gemaakt wordende, bevond dat de Namen zoo wel van de Hooft-Officiers als van de gemeenen, door Rembrand zelf zijn opgetekent,..."⁹.

Het is goed voor te stellen dat schoonmaakbeurten in de zin van afstoffen, afwassen (een term die we als zodanig pas in de negentiende eeuw tegen komen) en mogelijk zelfs ook het aanbrengen van extra vernislagen, behoorden tot het gewone onderhoud van de ruimte waarin de schilderijen hingen, en dat deze handelingen, ook in het geval van de Oranjezaal, werden uitgevoerd door het dagelijks personeel. De gedocumenteerde schoonmaakbeurten die iedere paar decennia plaats vonden en waarvoor mensen van buiten werden aangetrokken, zullen in dat geval veel ingrijpendere behandelingen, zoals vernisafnamen, zijn geweest. Bovendien werden met de vernis eventueel eerder aangebrachte retouches en overschilderingen verwijderd, waardoor beschadigingen zichtbaar werden die vervolgens weer bijgewerkt moesten worden. Dit was specialistisch werk, dat door een kunstschilder moest worden uitgevoerd. Het schoonmaken van schilderijen was vaak een nevenactiviteit van kunstschilders (ook Jan van Dijk was kunstschilder).

Gezien tegen deze achtergrond kan ook de omgang met de schilderijen in de Oranjezaal worden geïnterpreteerd: Voor meer specialistisch werk kregen mensen van buiten de opdracht.

Het feit dat Jan van Dijk zich tot een, op het gebied van vernisafname gespecialiseerde, en als zodanig bekende restaurator had ontwikkeld die het belang van zorgvuldigheid op dit gebied benadrukte en die grote opdrachten van de Prins kreeg voor het "schoonmaken" van schilderijen (naast de Oranjezaal werkte hij ook in Het Loo en in Paleis Honselaarsdijk)¹⁰, leidt samen met eerder genoemde argumenten tot de conclusie dat hij hier speciaal voor vernisafname werd aangetrokken.

Helaas is niets bekend over de methode die Jan van Dijk voor het verwijderen van vernis gebruikte. Naast mechanische middelen als smalt in water, waarmee de vernis kon worden afgeschuurd, werden in zijn tijd uiteenlopende vloeistoffen gebruikt. In het begin van de negentiende eeuw waren de bekendste oplosmiddelen mengsels van alcohol (wijngeest) en terpentijnolie¹¹. Het gebruik hiervan had waarschijnlijk al een lange traditie en kan ook aan Jan van Dijk bekend geweest zijn.

Op het eerder genoemde portret van Jan van Dijk waarop hij bezig is vernis af te nemen, zijn twee glazen potjes met vloeistof te zien, die waarschijnlijk oplosmiddelen zijn. In zijn hand houdt hij een doekje vast. Uit een vroeg negentiende eeuwse Duitse bron blijkt dat het afwrijven van vernis met in oplosmiddelen gedrenkte lappen ("weiche alte Leinwand") gangbaar was¹².

Wat vervolgens onder het "repareren" van Jan van Dijk verstaan moet worden is niet met zekerheid te zeggen. Opvallend is dat in vrijwel alle aan hem uitbetaalde rekeningen gesproken wordt over "schoonmaken en repareren" en heel af en toe over "verdubbelen" (bedoeken). Nooit wordt vermeld dat hij verniste en retoucheerde (of volgens een contemporaine term "bijschilderde"), terwijl het niet anders kan dan dat hij dat wel deed. Na het verwijderen van vernis van olieverfschilderijen is het namelijk in de regel noodzakelijk nieuwe vernis aan te brengen om de mat geworden kleuren weer te verzadigen en zoals gezegd hoort het retoucheren meestal ook tot de behandeling om de schilderijen weer tot een esthetische eenheid te brengen. Ik denk daarom dat het woord "repareren" gebruikt werd als een verzamelterm voor alle verschillende handelingen die na het schoonmaken werden uitgevoerd om de schilderijen weer toonbaar te maken. Jan van Dijk zal voor zijn eventuele retouches (en/ of overschilderingen) olieverf gebruikt hebben, aangezien dit tot het begin van de negentiende eeuw zonder meer gebruikelijk was. Daarna werden (in ieder geval in theorie) ook hars- en eitemperaverven geïntroduceerd¹³.

Uit verscheidene internationale schilderstraktaten (waaronder een Nederlands traktaat) is gebleken dat in de achttiende eeuw voornamelijk natuurlijke harsen als mastix, copal en sandarak als vernis werden gebruikt¹⁴. Er is nog slechts weinig analytisch onderzoek gedaan naar (resten van) vernissen uit die tijd op schilderijen in Nederland. In ieder geval is de kans groot dat ook in Nederland en dus ook door Jan van Dijk deze harsen zijn gebruikt. Aangezien onder de lijsten van de schilderijen in de Oranjezaal veel resten van verwijderde vernissen zijn achtergebleven, bestaat nu de mogelijkheid die oude vernissen te identificeren. (Zie p. 25 t/m 31 voor een eerste poging daartoe). Het is goed mogelijk dat Jan van Dijk ook de schilderijen in de gewelddelen en de koepel schoonmaakte, retoucheerde en verniste.

1806 P.C. Huijbrechts (...)

Een kleine veertig jaar na de behandeling door Jan van Dijk werd de Oranjezaal opnieuw aan een totale schoonmaakbeurt onderworpen. Dit blijkt uit een rekening van 1806: "*Betaald aan P.C. Huijbrechts meester schilder en kunstkooper alhier, wegens het schoonmaaken, retoucheeren en vernissen der Oranjezaal en coupel (...) eene somma van 1803 guldens...*" (Van der Heiden p. 26).

Alledrie hierboven genoemde vernistypen, die door Jan van Dijk gebruikt zouden kunnen zijn, vergelen sterk bij veroudering en het is dan ook voorstelbaar dat Van Dijk's vernis na veertig jaar aanzienlijk van kleur veranderd was en dat deze om die reden door Huijbrechts verwijderd werd.

Dat Huijbrechts' schoonmaak van de schilderijen vernisafname betrof kan ook op grond van andere gegevens worden vermoed.

Een rekening van hem uit hetzelfde jaar, betreffende de restauratie van 25 andere schilderijen op Huis ten Bosch, behorende tot de Nationale Konstgalerij, geeft een indruk van de omvang van Huijbrechts ingrepen¹⁵. Bij vrijwel alle schilderijen spreekt hij naast schoonmaken over afgenomen overschilderingen. Om twee voorbeelden te geven: "*De Heilige familie door Barocius, schoongemaakt, het overschilderde over de geheele schildery afgedaan en geretoucheerd*" en "*De slag op de Haarlemmermeer, schoongemaakt, de verschillende gaten gestopt, het verschilderde afgedaan en geretoucheerd*".

Het is duidelijk dat het schoonmaken van deze schilderijen het grondig verwijderen van al het niet originele materiaal en dus ook van de vernis inhield. Onderaan zijn rekening vermeldt Huijbrechts: "*Aan deze 25 meest alle zeer groote schilderyen gewerkt sedert 27 Juli 1805 tot en met 14 Februari 1806, gedeeltelyk met drie personen en meestal met vier personen (...) een somma van f 912-10.*"

Als we kijken naar de verhouding tussen het uitgevoerde werk en het daarvoor ontvangen bedrag en dan vervolgens dit bedrag vergelijken met de hoogte van de ontvangen som voor het werk in de Oranjezaal, dan meen ik hier een overeenstemming in te zien. Bij de Nationale Konstgalerij ging het om 25 grote schilderijen voor een bedrag van f 912,10, terwijl het bij de Oranjezaal ging om de behandeling van 30 (zeker) nog veel grotere schilderijen en de koepel, in totaal een aanzienlijke hoeveelheid meer werk, voor een bedrag dat ongeveer het dubbele is, namelijk f 1803,-.

Het lijkt me, gezien tegen deze achtergrond, aannemelijk dat Huijbrechts ook de Oranjezaal grondig heeft aangepakt (al weten we helaas niets met zekerheid over eventuele overschilderingen die hij daar verwijderde en die, in het geval dat ze aanwezig waren, door Jan van Dijk moeten zijn aangebracht). Bovendien is het zeer waarschijnlijk, gezien de omvang van het werk, dat Huijbrechts ook in de Oranjezaal gebruik maakte van een aantal assistenten.

De door Huijbrechts toegevoegde materialen zullen olieverf en natuurlijke hars zijn geweest.

Volgens het hierboven geciteerde document behandelde Huijbrechts eveneens de schilderingen in de koepel en waarschijnlijk ook die op de gewelfdelen.

Uit een declaratie van Nicolaas Hopman uit 1855 blijkt dat in dat jaar opnieuw werkzaamheden werden uitgevoerd aan de schilderijen de Oranjezaal (Van der Heiden p. 86 en 87). In deze declaratie is specifiek aangegeven welke werkzaamheden aan welke schilderijen zijn uitgevoerd. Hieruit blijkt dat alle doekschilderijen zijn "afgewaschen uitgehaald en vernist".

Uit het feit dat in dit geval het woord "afgewaschen" specifiek wordt genoemd en niet over schoonmaken wordt gesproken, kan worden geconcludeerd dat in dit geval geen vernis is afgenomen.

In de negentiende eeuw werd het verwijderen van vergeelde vernis minder vanzelfsprekend dan in de achttiende eeuw. Met de ontwikkeling van het historisch bewustzijn tegen het einde van de achttiende eeuw, kreeg men steeds meer waardering voor de zichtbare verouderingsverschijnselen. In het geval van schilderijen resulteerde deze ontwikkeling in een voorliefde voor de warme toon van vergeelde vernissen, met als gevolg dat restauratoren hun vernissen vaak zelfs voor het aanbrengen al kunstmatig kleurden¹⁶. Maar deze smaakverandering had uiteraard ook gevolgen voor de keuze van het al dan niet verwijderen van vergeelde vernis. Had Huijbrechts in 1806 Jan van Dijks vernis waarschijnlijk verwijderd omdat deze verkleurd was, zo vonden Nicolaas Hopman (en zijn opdrachtgevers) het verwijderen van de, inmiddels zeker verkleurde, vernis van Huijbrechts naar alle waarschijnlijkheid niet nodig. Bovendien waren de gevolgen van de experimentele schoonmaakbeurten uit de achttiende eeuw duidelijke voorbeelden van de grote gevaren die aan vernisafname verbonden waren. Van vader en zoon Hopman (Nicolaas en Willem Antonij) weten we dat zij vernisafname als een uiterst riskante ingreep zagen¹⁷.

In de periode 1841 - 1870 voerde Nicolaas Hopman, die van huis uit kunstschilder was, geregeld restauratiewerkzaamheden uit voor zowel het Mauritshuis in Den Haag als het Rijksmuseum te Amsterdam. Uit de overgeleverde documenten blijkt dat hij slechts zelden vernis afnam. Er zijn in rekeningen veel vermeldingen van het "afwasschen" van schilderijen. Door de beide musea werd hij zelfs gevraagd met een zekere regelmaat de hele collectie af te wassen¹⁸.

Met de plaatsvindende ontwikkeling in de negentiende eeuw dat het restauratievak een zelfstandig beroep werd, lijkt ook de oppervlaktereiniging tot de werkzaamheden van een specialist te zijn gaan behoren. In geen van de mij bekende achttiende eeuwse rekeningen die voor restauratiewerkzaamheden werden uitbetaald, ben ik de term "afwasschen" tegen gekomen, terwijl dit bij Nicolaas Hopman en de restauratoren na hem juist een zeer veel voorkomende term blijkt te zijn.

Dit afwassen deed Hopman waarschijnlijk gewoon met water, eventueel met wat zeep erin (zie onder Hopman jr.).

Het "wassen" met water werd niet zo nat gedaan als de term doet vermoeden. Men maakte gebruik van een leren zeem of een vochtige spons om te verhinderen dat het schilderij bij deze behandeling te nat werd. Ook werden in de negentiende eeuw al watten gebruikt¹⁹.

Aanvankelijk leek het alsof Hopman terpentijn gebruikte voor het afwassen in plaats van water, omdat in zijn declaraties bij het Mauritshuis meestal de afkorting "Terp." volgt op "afw." In één geval zijn deze termen wat verder uitgeschreven als "afgewasschen, warme Terp.". De terpentijn lijkt echter toch eerder te slaan op een andere ingreep. Dit kan worden afgeleid uit het feit dat "Terp." ook in combinatie met andere termen voorkomt, bijvoorbeeld "Retoucheren, Terp. en vernis"²⁰. Omdat de afkorting "Terp." meestal wel op "afw." volgt, vermoed ik dat deze slaat op het inwrijven van het oppervlak met (warme) terpentijn, een methode die wordt beschreven in een Duitse bron van 1839²¹. De reden voor een behandeling met terpentijn na het afwassen van het oppervlak zal geweest zijn dat het gebruik van water op een oude vernis snel een witte waas kan geven (crepering van de vernis). Het inwrijven met terpentijn heeft een licht regenererende werking, waardoor deze witte waas weer verdwijnt.

Het tweede type behandeling wordt door Nicolaas Hopman in zijn declaratie aangeduid met de term "uitgehaald". Deze term komen we in de Amsterdamse stadsrekeningen al in 1676 tegen²², en wordt ook nu nog door kunstenaars en restauratoren gebruikt. Bedoeld wordt met deze term het, meestal plaatselijk, vernissen of inwrijven van plekken die matter zijn dan hun omgeving, alvorens het geheel met een vernislaag te bedekken.

Dit uithalen kan bijvoorbeeld noodzakelijk geacht worden na vernisafname, omdat bepaalde partijen van schilderijen, vooral de donkere passages, dan minder verzadigd van toon en kleur zijn dan andere. Donkere partijen kunnen echter ook matter tonen doordat, door de veroudering van de vernis, kleine barstjes ontstaan die het licht verstrooid reflecteren. Dit verschijnsel kan ook ontstaan als gevolg van het gebruik van water op een oude vernis, zoals hierboven reeds werd gezegd.

Hopman deed geen vernisafname, maar had te maken met de verouderde vernis van Huijbrechts. Het is dus goed voor te stellen dat hij om die reden de donkere partijen eerst uithaalde, voordat hij een totale vernis aanbracht.

De term "uithalen" sloeg (eigenlijk net als bij schoonmaken en andere termen) op de handeling, niet op de gebruikte methode. Uit achttiende eeuwse bronnen kan worden opgemaakt dat het uithalen met verschillende vernissen en/of olieën kon worden uitgevoerd, materialen die van een geheel andere aard konden zijn dan de slotvernis. In een recept uit 1767 wordt gesproken over een mengsel van "Papaveroly" en "Terpentijnoly" waar eventueel een derde "Gom Copaal" aan toegevoegd kon worden²³. Olieën hebben de nadelige eigenschap dat ze na veroudering moeilijk te verwijderen zijn en in de loop der tijd sterk nadonkeren.

Over de gebruikte materialen voor het uithalen in de negentiende eeuw ben ik geen specifieke informatie tegen gekomen. Het is echter goed mogelijk dat Hopman terpentijnolie gebruikte, zoals hij ook bij schilderijen van het Mauritshuis deed na ze te hebben afgewassen.

Na het afwassen en uithalen verniste Hopman de schilderijen in de Oranjezaal. In een brief uit 1850 van de directeur van het Mauritshuis over het onderhoud van de collectie wordt gesproken over het gebruik van "meer of minder lichte vernis van mastic"²⁴. Het zou dus goed kunnen dat Hopman, die in die tijd voor het Mauritshuis werkte, ook mastix vernis gebruikte om de schilderijen in de Oranjezaal te vernissen. Overigens werd in Duitsland in die tijd mastixvernis met een toevoeging van Venetiaanse Terpentijn "Holländische Firnis" genoemd²⁵. Het mag voornamelijk echter niet worden uitgesloten dat de door Hopman gebruikte vernis, de sinds 1829 populair geworden, dammar vernis geweest kan zijn.

Naast de bovengenoemde ingrepen die Nicolaas Hopman aan alle schilderijen in de Oranjezaal uitvoerde, voerde hij één bedoeeking uit. Het betreft het grote schilderij van G. Honthorst de "Allegorie op het huwelijk van Frederik Hendrik en Amalia van Solms". Hopman vermeldt namelijk: "de groote schilderij van Honthorst van 't agter doek afgenomen geplet verdoekt [is in huidige termen bedoeekt] opgespannen" (Van der Heiden p. 87). Zoals ook nu nog goed te zien is, heeft dit schilderij in het verleden ernstige waterschade opgelopen. Over het gehele oppervlak zijn druipsporen te zien van water dat de verf in meerdere of mindere mate heeft aangetast. Hoewel vrijwel alle schilderijen op de één of andere manier sporen van de invloed van vocht vertonen, is dit schilderij er wel het ernstigst aan toe. De oorzaak van die toestand moet liggen in het feit dat het schilderij zich direct tegen de buitenmuur boven de ramen bevond en nog steeds bevindt. Hierdoor is het extra gevoelig voor wisselingen in het klimaat. Uit de onregelmatigheid van het verloop van de druipsporen en uit de aanwezigheid van deze sporen over het gehele oppervlak kan worden afgeleid dat condenswater de oorzaak van de schade was²⁶.

Ook het doek waarop dit werk geschilderd is, heeft ernstig geleden door vocht. Langs de bovenrand (alleen deze rand is onder de lijst bekeken) is het originele doek op veel plaatsen volledig vergaan, waardoor een bedoeeking op een zeker moment noodzakelijk moet zijn geworden. Uit Hopmans woorden "van 't agter doek afgenomen" moet geconcludeerd worden dat Hopmans bedoeeking niet de eerste was. Uit die formulering blijkt dat hij eerst een oude bedoeeking verwijderd heeft, die blijkbaar niet meer voldeed (Van der Heiden p. 50 en 51). De schade moet dus al vroeg ontstaan zijn. Helaas is er geen document waarin deze vroegere bedoeeking vermeld wordt.

Hopmans bedoeeking zal een bedoeeking met een mengsel van was en hars geweest zijn. Er is tot nu toe geen oudere was/hars bedoeeking in Nederland bekend (noch in bronnen, noch aangetroffen op een schilderij) dan uit 1851, door Hopman uitgevoerd²⁷. Dit was vier jaar voor zijn bedoeeking van de Honthorst in de Oranjezaal. Voor zover we weten werd vóór die tijd met stijfseel en lijn bedoeekt. Dat die stijfseel of lijn soms wel gemengd werd met een hars kunnen we afleiden uit een brief van Hopman uit 1846 betreffende de restauratie van Philips Wouwermans "Een rijsschool in het open veld" (Mauritshuis inv.nr. 217): "Deze was verdoekt en moest dus van het doek af. Dit heeft zeer veel moeite gekost doch is goed gelukt, dan nu stote ik op een korst zoo hard als ..[?] bestaande uit harst en lijn. Aan oplossen was niet te denken want water was wel goed voor de lijn maar doet niets af op de harst (...)"²⁸.

De bedoeeking die door Hopman van het schilderij van Honthorst verwijderd werd, zou een stijfseel of lijnbedoeeking geweest kunnen zijn, mogelijk met een toevoeging van hars, die door Huijbrechts zou kunnen zijn aangebracht. We hebben immers geen per schilderij gespecificeerde rekening van Huijbrechts betreffende de Oranjezaal, zoals in het geval van de eerder genoemde rekening betreffende de restauratie van 25 schilderijen van de Nationale Konstgalerij. Uit die rekening blijkt dat Huijbrechts 3 van de 25 schilderijen uit de Konstgalerij bedoeekte. Het kan goed zijn dat hij het schilderij van Honthorst uit de Oranjezaal ook bedoeekte, zonder dat dit specifiek vermeld is in de "rekening en verantwoording van ontvang en uitgave door E. Temminck", waarin zijn andere werkzaamheden in de Oranjezaal schilderijen kort waren omschreven (Van der Heiden 26).

Aangezien een bedoeiking met een stijfsel of lijm (ondanks een eventueel aandeel hars) gevoelig is voor vocht, is het goed mogelijk dat een in 1806 aangebrachte bedoeiking van die aard bij het schilderij van Honthorst in 1855 niet meer voldeed.

Hopmans bedoeiking zal, zoals gezegd, met een mengsel van was en hars zijn uitgevoerd. De precieze samenstelling van zijn bedoeikspecie kennen wij noch uit bronnen, noch door middel van chemische analyse. Wel kennen we de bedoeikspecie die zijn zoon Willem Antonij gebruikte, namelijk een mengsel van bijenwas, colophonium en venetiaanse terpentijn²⁹. In schriftelijke bronnen vermeldde Willem Antonij bovendien dat hij vaak copaïvabalsem aan dit mengsel toevoegde³⁰. Dit materiaal is echter met behulp van chemische analyses tot nog toe niet terug gevonden.

Aangezien Hopman jr. het vak van zijn vader leerde is het waarschijnlijk dat ook Nicolaas bijenwas, colophonium en venetiaanse terpentijn gebruikte. Volgens Van Schendel en Mertens in hun publicatie over de restauratie van de Nachtwacht in 1948, bevatte de bedoeikspecie die Hopman in 1851 voor de bedoeiking van dit schilderij had gebruikt, een zeer hoog gehalte aan hars³¹. Hierdoor was het bros geworden.

Het gebruik van copaïvabalsem is pas later populair geworden en zal dus in 1855 nog niet zijn gebruikt.

Hoewel Nicolaas Hopmans bedoeiking van de Honthorst in 1952 door J.C. Traas verwijderd en vervangen werd, zal zich nog veel van zijn bedoeikspecie in de structuur van het schilderij bevinden. Een was/hars specie werd namelijk (onomkeerbaar) diep in het hele schilderij gesmolten.

De door Hopman gebruikte term "*pletten*" moet geïnterpreteerd worden als het egaliseren van deformaties in het doek. Deze behandeling was nodig voordat het nieuwe doek achter het originele bevestigd kon worden.

Behalve de bedoeiking van het schilderij van Honthorst, vermeldt Hopman bij hetzelfde schilderij ook "*een stuk in gezet gestopt en bij geschilderd*". Linksboven in het schilderij is inderdaad te zien dat een stuk rechthoekig linnen van circa 20 x 30 cm. linnen is ingezet. Op het eerste gezicht leek dit ingezette stuk origineel te zijn. Paula van der Heidens vondst van Hopmans declaratie en enkele vernisafnameproefjes langs de randen ervan, waardoor deze randen beter bekeken konden worden, maakten echter duidelijk dat het hier gaat om een restauratieve ingreep, die van Hopman sr., zoals uit het bovengenoemde document blijkt. De aanleiding tot deze ingreep moet gezien worden in verband met de bovengeschetste materiële geschiedenis van dit schilderij. Waarschijnlijk was het doek op de plaats van het ingezette stuk op dezelfde wijze vergaan als op veel plaatsen langs de bovenrand nu nog te zien is. Het is aannemelijk dat Hopman het vergane doek hier rechthoekig weggesneden heeft om het nieuwe stuk goed te kunnen bevestigen. Vanaf de voorzijde van het schilderij is niet te zien hoe dit stuk is bevestigd, maar het moet in ieder geval zijn gebeurd voordat de bedoeiking werd aangebracht.

Gezien de periode waarin deze behandeling werd uitgevoerd is het goed mogelijk dat de stopsels uit loodwit in olie bestaan en dat ook de "*bijschildering*" is uitgevoerd met olieverf³². Uit de vernisproef bleek dat de door Hopman aangebrachte verf onoplosbaar is in ethanol, hetgeen duidt op de mogelijkheid dat hier olieverf gebruikt is. Gezien de geringe verkleuring (voor zover die op dit moment waarneembaar is) zou echter ook aan eitempera kunnen worden gedacht.

Nog een ander schilderij op doek kreeg een speciale behandeling van Hopman. Het betreft één van de 4 schilderijen die zich in de pilastervakken bevinden, zoals blijkt uit de tekst "*1 Heraut 2 stukken agter afgenomen nieuwe opgezet en bijgeschilderd...*" (Van der Heiden p. 87). Uit deze formulering lijkt opgemaakt te kunnen worden dat er twee lappen aan de achterkant van het doek geplakt waren als reparatie voor zwakke plekken of gaten en dat Hopman deze verving. De doeken in de pilastervakken zullen nog nader bekeken moeten worden om te zien waar zich deze lappen bevinden.

Uit dezelfde gedetailleerde declaratie blijkt dat Hopman ook alle schilderijen in de gewelven en in de koepel heeft "*afgewaschen uitgehaald en vernist*", evenals de beschilderde architectonische elementen. Bovendien heeft hij het "*Blaffon in de Koepel bij geplakt...*", waarmee waarschijnlijk het afplakken met papier van openstaande naden tussen de houten planken in de koepel wordt bedoeld. In 1974 troffen onderzoekers van het Centraal laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschappen hier namelijk papierstroken aan op de naden van de planken. De onderzoekers adviseerden de papierstroken te verwijderen van de plaatsen waar ze niet meer hechtten aan het hout (Van der Heiden p. 40-41 en 43).

Tweënveertig jaar later kreeg ook Willem Antonij Hopman, de eerder genoemde zoon van Nicolaas Hopman, de opdracht om de schilderijen in de Oranjezaal te behandelen. Uit de begroting van 1896 blijkt dat men het volgende van plan was te laten doen: "*Schoonmaken en opnieuw spannen van enkele schilderstukken Oranjezaal, f500,- à f600,- bijschilderen gat.*" (Van der Heiden p. 82). Een aantekening uit het Register van verrichte werkzaamheden van 12 - 17 april 1897 vermeldt vervolgens: "*De stijger in de OZ geplaatst en na gelang van de vordering van het vernissen en schoonmaken der doeken verplaatst (G.F. Verboog). De restaurateur van schilderijen den heer Hopman (te Bussum) een der doeken uit de Oranjezaal dat in slechten staat verkeerde verdoekt en weder geplaatst, al de overige doeken schoongemaakt en opnieuw gevernist, hiermede gereedgekomen.*" (Van der Heiden p. 94).

De interpretatie van de in deze aantekening gebruikte terminologie lijkt in eerste instantie geen problemen op te leveren. Er wordt niet over afwassen gesproken, maar over schoonmaken, dus er zou eventueel sprake kunnen zijn van vernisafname. Dit vermoeden lijkt voorts bevestigd te worden door het feit dat het woord "*schoongemaakt*" direct gevolgd wordt door "*opnieuw gevernist*". Aangezien het noodzakelijk is na vernisafname opnieuw te vernissen, lijkt het "*schoonmaken*" hier duidelijk vernisafname te betreffen. Uit Hopmans eigen rekening blijkt echter het tegenovergestelde: "*Al de wandbeschilderingen aanwezig in de Oranjezaal in het Paleis Huis ten Bosch te 's Hage schoongemaakt en het vernis hersteld, f 485,-*" (Van der Heiden p. 90).

Behalve dat het gevraagde bedrag in vergelijking met de rekeningen van Jan van Dijk en Huijbrechts onwaarschijnlijk laag is voor een vernisafname, wijst vooral het gebruik van het woord "*hersteld*" in een heel andere richting.

Met de term "*vernis herstellen*" werd het weer transparant maken van de al aanwezige, mat of ondoorzichtig geworden vernis bedoeld, zodat deze weer voldeed en niet hoefde te worden verwijderd.

De formulering "*vernis herstellen*" wordt, voor zover op dit moment kan worden overzien, pas voor het eerst door Hopman jr. gebruikt. Historisch gezien is dit niet verwonderlijk. Hopman jr. was de eerste in Nederland die de door de Duitse chemicus Max von Pettenkofer ontwikkelde regeneratiemethode op grote schaal ging toepassen, in de overtuiging op zodanige wijze te herstellen, dat vernissen niet te hoeften te worden verwijderd. Deze methode hield in dat met behulp van alcohol damp in combinatie met de weekmakende copäivabalsem de barstjes in de vernis (die het effect van ondoorzichtigheid effect veroorzaakten) dichtvloeden, waardoor de vernis weer transparant werd. De methode was ontwikkeld vanuit restauratie-ethische bedoelingen. Het besef was namelijk sterk geworden dat vernisafname met de toenmalige middelen grote risico's met zich meebracht en daarom zolang mogelijk moest worden uitgesteld. Door de vernis te "*herstellen*" werd de vergeling van de vernis welliswaar niet verminderd, maar werd het schilderij wel weer enige tijd toonbaar³³.

Dat Hopman een groot voorstander was van het gebruik van deze methode blijkt uit het feit dat hij Von Pettenkofer's boek "*Über Ölfarbe und Conservirung der Gemälde-Gallerien durch das Regenerations-Verfahren*" direct nadat dit in 1870 in Duitsland was verschenen, in het Nederlands vertaalde. Hij besteedde er zijn avonduren aan, omdat hij van mening was dat het belangrijk was "*daardoor verzamelaars van schilderijen, liefhebbers en restaurateurs op de hoogte te brengen van zaken, die werkelijk van zoo veel belang zijn voor het conserveeren van schilderijen.*"³⁴.

Hopmans terughoudendheid ten aanzien van vernisafname blijkt uit zijn inleiding bij deze vertaling en uit verscheidene in noten toegevoegde opmerkingen betreffende de positieve resultaten van de regeneratiemethode. Dat hij zelden vernisafnamen deed, maar de aanwezige vernis herstelde, blijkt ook uit brieven en rekeningen betreffende zijn werk voor het Mauritshuis in de periode 1875 - 1899. Zijn ingrepen betroffen meestal het bedoeken, afwassen en regenereren van schilderijen. Een passage uit één van zijn brieven aan de directeur van het Mauritshuis, bevestigt nog eens zijn houding ten aanzien van restauratie: "*Mijn voornaamste werk wat betreft het restaureeren van schilderijen bestaat in het trachten om schilderstukken zoo lang mogelijk voor de toekomst te bewaren, en ze in de toestand waarin ze zijn zoo voordelig mogelijk te doen uitkomen en indien het vernis zijn doorschijnendheid heeft verloren, dit weder te herstellen; verder het afnemen van het oude vernis zoo lang mogelijk uit te stellen en ook de overschilderingen niet weg te nemen; uit vrees daardoor de oorspronkelijke verf te beschadigen.*"³⁵

Gezien tegen deze achtergrond moet geconcludeerd worden dat Hopman ook in de Oranjezaal terughoudend heeft gehandeld.

De precieze aard van zijn handelen is echter niet zonder meer uit de term "*herstellen*" af te leiden. Het lijkt echter voor de hand te liggen dat hij de hem zo vertrouwde regeneratiemethode heeft toegepast.

Bij deze methode moest een schilderij in horizontale positie gebracht worden om onder of boven een afgesloten ruimte te worden geplaatst waarin in 80% alcohol (wijngeest genoemd) gedrenkte textiel was aangebracht. De alcohol damp kwam in contact met de vernis en deed deze verweken en samenvloeien. De werking van deze methode werd versterkt als het schilderij van te voren was ingestreken met copaïvabalsem. Deze balsem is in staat heel diep in het craquelé van de vernis (en de verf) in te dringen en neemt de alcohol damp met zich mee in de structuur van het schilderij³⁶. Het zal in de Oranjezaal niet gemakkelijk zijn geweest de methode op deze manier toe te passen, aangezien de schilderijen ter plaatse, verticaal in de wand moesten worden behandeld. Het is echter ook mogelijk dat Hopman alleen copaïvabalsem gebruikte, zonder alcohol damp.

Het "herstellen" van de vernis kon echter ook nog iets anders betekenen. Uit een brief van 1893 betreffende een aanvraag van de directeur van het Mauritshuis bij het Rijk voor het laten herstellen van de vernis van enige schilderijen door Z.L. van den Berg (een restaurator die ook enkele opdrachten uitvoerde voor het Mauritshuis), blijkt dat het herstellen van de vernis in die tijd als een term werd gebruikt die in zijn algemeenheid sloeg op het uiteindelijke resultaat (zoals met tot nog toe aangetroffen terminologie steeds het geval was), en niet op een specifieke methode. De betreffende tekst luidde: "*Daar eenige schilderijen der Verzameling hoognoodig moeten hersteld worden wat het vernis betreft, dat dof en ondoorschijnend geworden is, heb ik de eer Uwe Excellentie te verzoeken mij daartoe de machtiging te willen verlenen.*". Vervolgens werd een specificatie gegeven per schilderij wat er moet gebeuren en hoeveel dat kostte. Twee termen werden afwisselend, afhankelijk van het opgesomde schilderij, gebruikt: "regenereren" of "vernissen"³⁷.

Een vernislaag kan door regeneratie met alcohol damp en of copaïvabalsem weer transparant worden, maar wordt dat ook in zekere mate als er een nieuwe vernislaag overheen wordt aangebracht. Het nadeel van een extra vernislaag is echter dat het hele pakket van vernis dan dikker wordt en dat dus uiteindelijk de verkleuring ook sterker wordt.

Het kan goed zijn dat Hopman zijn manier van herstellen liet afhangen van de toestand van de schilderijen en de technische mogelijkheden ter plaatse. Mogelijk had in de Oranjezaal het ene schilderij slechts plaatselijk doffe of gecrepeerde plekken in de vernis, terwijl bij een andere de gehele vernis ondoorzichtig was geworden. Dit zal ook in sterke mate hebben afhangen van de plaats in de zaal waar de schilderijen hingen. Ook nu is nog duidelijk te zien dat de vernis van de schilderijen die zich in het directe licht bevinden sterker gedegradéerd is dan de vernis van die schilderijen die op een donkere plaats hangen. Bovendien zijn dit soort plekken alleen echt opvallend in donkere partijen.

Het is dus niet ondenkbaar dat Hopmans methode voor de behandeling van de schilderijen in de Oranjezaal per schilderij en per partij verschilde en dat hij alleen deed wat strikt noodzakelijk was. Het is zeker ook mogelijk dat hij de schilderijen, afhankelijk van de toestand van de vernis, plaatselijk of helemaal verniste.

Gezien in dit licht kan ook de boven geciteerde informatie uit het register van verrichte werkzaamheden worden verklaard, waar de woorden "*schoongemaakt en opnieuw gevernist*" op het eerste gezicht tegenstrijdig lijken te zijn met de informatie uit Hopmans declaratie. Deze informatie is waarschijnlijk opgetekend door iemand van de hofhouding die Hopman zag schoonmaken en vernissen en die dat op die manier noteerde. Er is nog een belangrijk argument dat erop wijst dat Hopman mogelijk alleen het strikt noodzakelijke (plaatselijk) gedaan heeft en dat zijn "herstellen" ook vernissen kon inhouden. Dat argument berust op het lage bedrag van f485,- dat hij voor het schoonmaken en vernis herstellen vroeg. Uit onderzoek van Esther van Duyn, waarin zij verschillende bedragen met elkaar vergelijkt, blijkt dat Hopman gemiddeld tussen de f5,- en f30,- vroeg voor het herstellen van vernis. Voor een groot schilderij als Rembrandt's "*Anatomische Les*" vroeg hij in 1889 f40,- en voor het nog grotere schilderij "*De Kindermoord*" van Cornelis van Haarlem een bedrag van f50,- in 1890³⁸. De gemiddelde prijs van 16,- per doek in de Oranjezaal is in vergelijking hiermee uitzonderlijk laag. Volgens Van Duyn werd de prijs bepaald door de toestand van de vernis en het formaat van het schilderij. Aangezien de schilderijen in de Oranjezaal uitzonderlijk groot zijn zou daar juist een hoger bedrag verwacht moeten worden. Misschien was de conditie van de vernis redelijk goed. Deze lage prijs kan echter ook betekenen dat Hopman jr. voornamelijk (of alleen maar) nieuwe vernis aanbracht. Opvallend is in dit kader de informatie uit bovengenoemde brief, waarin het herstellen van de vernis van een aantal schilderijen werd aangevraagd bij het Rijk. Het vernissen blijkt aanzienlijk goedkoper te zijn geweest dan het regenereren. De prijzen voor het vernissen variëren in deze opgave van f 0,50 tot f 2,50, terwijl die voor regenereren van f 2,- tot f 25,- variëren³⁹. Ook het feit dat Hopman maar zo kort in de Oranjezaal werkte, lijkt de hypothese te ondersteunen dat zijn "herstellen" (misschien gedeeltelijk) "vernissen" betekende.

De laatste 10 jaar is in Duitsland in toenemende mate duidelijk geworden dat de regeneratiemethode van Von Pettenkofer bij veel schilderijen ernstige schade heeft veroorzaakt aan de verflaag⁴⁰. De verflaag is in die gevallen sterk verweekt en met de vernis samengevloeid, waardoor vernisafname onmogelijk is geworden. Het gaat daarbij echter om schilderijen die herhaaldelijk (soms zelfs éénmaal per jaar) met copaïvabalsem zijn ingesmeerd.

Ik denk echter dat er in het geval van de schilderijen in de Oranjezaal geen reden tot ongerustheid hoeft te zijn. Ten eerste is het absoluut niet zeker dat Hopman de balsem hier gebruikt heeft, het kan heel goed zijn dat hij alleen vernis toevoegde. Ten tweede heeft hij, als hij wel copaïvabalsem heeft gebruikt, dit slechts eenmaal, dat wil zeggen tijdens de gedocumenteerde behandeling van de zaal, (plaatselijk) toegepast. Tot nu toe zijn, op één uitzondering na (waarbij het gaat om een schilderij dat met verf met een ander bindmiddel dan olie is uitgevoerd)⁴¹, in Nederland nooit problemen aangetroffen van de bovenbeschreven aard, terwijl we van een aantal schilderijen met zekerheid weten dat ze door Hopman herhaalde malen met copaïvabalsem zijn behandeld. Wel is het verstandig de kennis over Hopmans methode in het achterhoofd te hebben op het moment dat vernisafnameproeven op grotere schaal zouden worden uitgevoerd.

Het "schoonmaken" door Hopman van de schilderijen in de Oranjezaal kan, gezien tegen de bovengeschetste achtergrond, geen vernisafname geweest zijn, maar moet afwassen, of minstens afstoffen zijn geweest. Afwassen deed Hopman naar eigen zeggen met water en zeep. Die informatie geeft hij in een noot in zijn vertaling van Von Pettenkofer's boek, waarin hij zich afvraagt of deze methode nu eigenlijk wel kwaad kan, iets wat door anderen kennelijk verondersteld werd: *"Zoude het nu wezenlijk wel zoo nadeelig zijn, als men dit vuil afneemt met eene zachte spons, een weinig vochtig gemaakt met water, waarin een geringe hoeveelheid oude witte marseillaansche zeep [een huishoudzeep, te vergelijken met het tegenwoordige sunlight] is vermengd, daarna met eene vochtige schoone spons naveegt en onmiddellijk met droge en zachte zeemen lappen voorzichtig zoo goed mogelijk nadroogt?"*⁴². Uit dit citaat blijkt wederom Hopmans terughoudendheid en voorzichtigheid.

Uit bovengenoemde bronnen blijkt ook dat Hopman jr. één van de schilderijen bedoekte, namelijk Theodorus van Thuldens *"Frederik Hendrik ontvangt de survivantie voor Willem II"*. Dit blijkt uit zijn declaratie van maart van hetzelfde jaar 1897:

"Eene wandbeschildering door A. van Tulden voorstellende allegorische voorstelling betreffende Prins Hendrik, behoorende in de Oranjezaal in het paleis Huis ten Bosch te 's Hage, verdoekt, schoongemaakt, gerestaureerd, op nieuw raam gespannen en vernist, f565,--(...)". Het schilderij is voor deze behandeling naar Hopmans atelier gebracht zoals blijkt uit de toevoeging "vershot voor assurantie (...) idem voor vracht heen en terug, in en uitpakken en reiskosten (...)" (Van der Heiden p. 89).

Het bedoeken was Hopmans specialiteit. Ondanks het feit dat zijn prijzen voor bedoeken relatief hoog waren, kreeg hij toch alle belangrijke opdrachten van het Rijk in het laatste kwart van de negentiende eeuw⁴³. Uit een brief van de toenmalige directeur van het Mauritshuis Abraham Bredius van 1899 blijkt de waardering die Hopman op dit gebied genoot: *"De heer Hopman, die zich om gezondheidsredenen met 31 dec. 1899 uit zijne zaken terugtrekt, staat bekend als de beste verdoeker van schilderijen en heeft als zoodanig den lande onschatbare diensten bewezen."* Over de kwaliteit van de bedoeking zegt Bredius vervolgens: *"Daarbij kan men aannemen, dat eene door Hopman verdoekte schilderij zeker in honderd jaren niet weder verdoekt behoeft te worden"*⁴⁴.

Van de vele schilderijen die Hopman voor het Mauritshuis bedoekte, zijn de meeste inderdaad nog steeds technisch gesproken van goede kwaliteit. Het gebeurt maar zelden dat een bedoeking verwijderd moet worden. Hopmans bedoeking hebben karakteristieke kenmerken. Hij gebruikte een bedoeklinnen dat geweven is in een keperbinding en bracht het was/hars mengsel heel dun en egaal aan (dit laatste is in vergelijking met anderen uitzonderlijk). De omslag van het bedoeklinnen sneed hij (soms samen met het origineel) langs de achterzijde recht af en plakte de randen af met bruin papier. Aan de voorzijde getuigen kleine gaatjes langs de rand van de beeldzijde van het gebruik van kleine spijkertjes, die na het opspannen weer verwijderd zijn. Het tijdelijk op deze manier vastspijkeren van een bedoekt schilderij was waarschijnlijk bedoeld om het schilderij goed op z'n plaats te houden tijdens het omvouwen van de, door de bedoeking stijf geworden, spanranden. Hopman spande het schilderij na het bedoeken (voor zover we tot nu toe gezien hebben) altijd op een nieuw spieraam. Dit spieraam is van een stevige houtsoort, heeft brede latten die aan de doekzijde zijn afgeschuind en is voorzien van een kraal, waardoor het doek niet direct tegen het raam aan komt.

Als bedoekspecie gebruikte Hopman naar eigen zeggen een mengsel van *"Ventiaanse terpentijn, copaïvabalsem, blanke harst en was"*⁴⁵. Uit een door hem geplaatste noot bij zijn vertaling van Von

Pettenkoffers boek blijkt dat hij met "blanke harst" mastix bedoelt⁴⁶. Uit chemische analyses van enkele was/hars mengsels van verschillende door Hopman bedoekte schilderijen blijkt echter dat hij hier steeds (het goedkopere!) colophonium gebruikte, bijenwas en venetiaanse terpentijn. Copaivabalsem is tot nu toe niet aangetroffen in zijn mengsels⁴⁷.

Van Thuldens "Frederik Hendrik ontvangt de survivantie voor Willem II" kon tijdens het onderzoek van februari j.l., na verwijdering van de plintlijst, langs de onderzijde worden bekeken. Langs de omslagrand kon het fijn geweven keperbedoecklinnen worden herkend en ook de kleine spijkergaatjes langs de randen bleken aanwezig te zijn. Voor zover op dit moment gezegd kan worden lijkt de conditie van het doek goed. Het is redelijk op spanning en er zijn geen opvallende deformaties te zien. De bedoeking lijkt nog te voldoen. Bovenin het schilderij is een grote plamuurplek te zien en ook rechtsboven langs de rand zijn verscheidene gevulde en geretoucheerde plekken te zien. In de hierboven geciteerde begroting van 1896 werd niet over een geplande bedoeking gesproken maar wel over het bijschilderen van een gat (zonder daarbij echter te vermelden om welk schilderij het ging). Het is goed mogelijk dat het gat zich in dit schilderij bevond en dat het de grote geplamuurde plek bovenin is. Op grond van de aanwezigheid van dit gat, dat misschien ook door het doek heen ging, en eventuele andere zwakke plekken (waar nu de vullingen en retouches te zien zijn), kan Hopman besloten hebben dat voor dit schilderij een bedoeking noodzakelijk was. Hij heeft het, net als in andere bekende gevallen, op een "nieuw raam gespannen" en tevens "schoongemaakt", "gerestaureerd" en "vernist".

Aangezien met ultraviolet licht momenteel te zien is dat het schilderij in de lijst is gevernist, terwijl uit Hopmans rekening blijkt dat het schilderij naar zijn atelier is vervoerd en dus uit de omlijsting is gehaald, kan geconcludeerd worden dat Hopman mogelijk ook in dit geval geen vernis heeft afgenomen. Hij moet in dat geval na de lacunes te hebben gerestaureerd (vullingen en retouches aangebracht), op die plaatsen een gekleurde vernis hebben aangebracht om ze in hun omgeving van vergeelde vernis te laten passen. Dat hij zoiets wel vaker deed blijkt uit een brief betreffende de restauratie van een schilderij uit het Mauritshuis, waarvan hij alleen de bedoeking deed: "Aan de no. 337 Santafede is niets meer te doen; evenwel zal de schilderij een veel beter aanzien krijgen als die ruwe overschilderde plekken worden gelijkgeschuurd en dan bijgeschilderd hetgeen een werk zoude zijn voor den heer Weissenbruch [Hopman liet dit deel van een behandeling vaak over aan een kunstenaar], want dit moet voorzichtig geschieden en vordert veel tijd. Het ware te wenschen dat hij dit werk zoude willen ondernemen zonder juist de geheele schilderij totaal schoon te maken; wanneer ze gereed is, zal ik wel trachten het nieuwe geschilderde langzamerhand met mijn oude bruine vernis met de omgeving gelijk te maken."⁴⁸.

Indien Hopman van dit schilderij de vernis wel heeft afgenomen en het opnieuw gevernist heeft, moet de in de lijst aangebrachte vernis van later datum zijn. Daarvan is echter geen gedocumenteerde informatie. Als de schilderijen in de Oranjezaal gerestaureerd gaan worden, is het van belang dit schilderij gezien tegen bovengeschetste achtergrond beter te onderzoeken in vergelijking met andere schilderijen.

1903 C.F.L de Wild (1870 - 1922)

Uit een rekening van C.F.L. de Wild van 1903 blijkt dat deze restaurator in maart van dit jaar werd uitbetaald "*voor het afwasschen der schilderstukken in de Oranjezaal van het Huis ten Bosch, 313 m²*" (Van der Heiden p. 91). Uit de daarbij vermelde lage prijs van f 93,90 kan opgemaakt worden dat echt niets meer gedaan werd dan het afwassen van het oppervlaktevuil. We hebben geen vermeldingen over de manier waarop De Wild dit deed, maar het is waarschijnlijk dat dit met water werd gedaan.

Gedurende de oorlog zijn de schilderijen in schuilplaatsen ondergebracht. (zie voor uitgebreidere informatie Van der Heiden p. 115 t/m 117). De drie grootste schilderijen moesten van hun raam worden gehaald en worden opgerold om te kunnen worden vervoerd. Het betreft de schilderijen: "*Frederik Hendrik als triomfator*" van Jacob Jordaens, "*De Nederlandse maagd biedt Frederik Hendrik het opperbevel aan*" van Theodorus van Thulden en "*Allegorie op het huwelijk van Frederik Hendrik en Amalia van Solms*" van Gerard van Honthorst. Het afspannen van de drie schilderijen van hun oorspronkelijke spanramen gebeurde onder leiding van J.C. Traas die al sinds enige tijd als restaurator in overheidsdienst was. Uit brieven uit het archief van het Mauritshuis blijkt dat Traas de schilderijen van het museum, die eveneens in schuilkelders waren ondergebracht, regelmatig op die plaatsen controleerde. Bij die gelegenheden werden aantekeningen gemaakt betreffende de temperatuur en de relatieve luchtvochtigheid, die over het algemeen in orde werden bevonden⁴⁹. We hebben geen informatie over controles van gelijke aard van de schilderijen uit de Oranjezaal, maar ik kan me goed voorstellen dat die ook plaats vonden en dat ze eveneens door Traas werden uitgevoerd.

Hoewel in een rapport van de Rijksinspectie Kunstbescherming uit 1946 vermeld wordt dat "*Alle schilderijen [...] geheel onbeschadigd teruggekeerd*" zijn (Van der Heiden p. 76), blijkt dit toch niet helemaal het geval te zijn. Het grote schilderij van Jordaens heeft duidelijk geleden door het oprollen. De diameter van de rol was slechts 58 cm. Over het gehele schilderij, maar met name bovenin, zijn horizontale dunne lijnen te zien waar de verf tot op het doek verdwenen is. Deze lijnen lopen evenwijdig aan de horizontale draden van het doek. Soms is de verf over een groter oppervlak gedeeltelijk of geheel verdwenen. Deze plekken zien eruit als slijtplekken, alsof de rol tijdens het oprollen (of afrollen) van het schilderij steeds een stukje met de verflaag over de vloer geschuurd is. De verf is hierdoor verdwenen van de hoogste toppen van het doek. Gezien de onbedeelte staat en de op dat moment al hoge leeftijd van driehonderd jaar van het schilderij (en dus zeer brosse verf) is er waarschijnlijk maar weinig nodig geweest om het verfvlies te doen veroorzaken.

Uit onderzoek met u.v. fluorescentie is gebleken dat zich op de slijtplekken geen natuurlijke harsvernis bevindt, aangezien daar niet dezelfde groene fluorescentie te zien is als op de rest van het schilderij. Dit feit draagt bij aan de gedachte dat de schade door het op- en afrollen van het schilderij is ontstaan, aangezien de laatst aangebrachte natuurlijke harsvernis (mogelijk van W.A. Hopman) van die plaatsen verdwenen is.

De Rijksinspectie Kunstbescherming vermeldt iets verderop in haar rapport: "*Bij het ontrollen van het groote doek van Jordaens bleek, dat mede ten gevolge van vroeger uitgevoerde werkzaamheden, eenige herstellingen nodig ware.*" (Van der Heiden p. 76). De hierboven beschreven schade kan echter, zoals al werd beargumenteerd, onmogelijk een andere oorzaak hebben dan die van het op- en afrollen. De Inspectie doelt met deze informatie mogelijk op beschadigingen langs de spanranden, want zij vervolgt haar rapport met: "*Deze [herstellingen] werden uitgevoerd door den restaurateur J.C. Traas verbonden aan het Mesdag museum alhier en diens medewerker W.J. van der Beek. Het doek werd van nieuwe zijranden voorzien terwijl ook een spieraam werd aangebracht teneinde het doek op de gewenschte spanning te kunnen brengen.*" (Van der Heiden p. 77). Deze randbedoeiking is aangetroffen aan de boven- en onderzijde van het schilderij. Het gebruikte doek is waarschijnlijk linnen. Het is helder wit van kleur. De hechting van deze randbedoeiking is niet meer voldoende en is daarom langs de onderzijde door Erika Mösenbacher in 1980 nog van een extra versteviging voorzien in de vorm van met nietjes bevestigd zuurvrij karton.

Nog een ander fenomeen werd waargenomen dat mogelijk een gevolg is van het op- en afrollen. In de onderste helft van het schilderij zijn links van het midden enige horizontale lijnen waar te nemen, die op lichte vouwen lijken. De lijnen bevinden zich op een afstand van gemiddeld zes cm. van elkaar. Hoe deze precies ontstaan zijn is mij vooralsnog onduidelijk.

Uit een brief van de Intendant d.d. 12-3-1946 blijkt dat op verzoek van Traas een bestelling is gedaan voor 3 liter vernis "*ten behoeve van het onderhoud van de schilderijen in de Oranjezaal van Huis ten Bosch, welke thans weer in de Oranjezaal worden teruggebracht. Volgens den heer Traas moet het blanke vernis zijn, van uitnemende kwaliteit. Ten volle wordt door mij beseft, dat hetgeen ik u vraag, op het oogenblik nog een groot probleem is. Anderzijds komt het in de loop der eeuwen maar hoogst zelden voor, dat dergelijke kunstwerken worden gedemonteerd; het is thans een unieke gelegenheid de schilderijen goed te voorzien.*" (Van der Heiden p. 77).

De vernis werd besteld bij de firma Talens. Van deze firma kregen wij een overzicht van de vernissen die zij in de veertiger en vijftiger jaren verkochten. Twee van deze vernissen waren kunstharsen (cyclohexanon), terwijl de andere twee de natuurlijke harsen damar en mastix waren (zie bijgevoegde faxe voor specifieke

samenstellingen). Volgens vriendelijke mededeling van de heer J. Slief van Talens was de meest heldere (Traas vroeg om blanke vernis) de "*Rembrandt Schilderijvernis*" (cyclohexanon), dus het zou mogelijk zijn dat deze door Traas is gebruikt. De gevraagde 3 liter was te weinig om alle schilderijen mee te vernissen. De vraag is dus welke schilderijen hij gevernist heeft. Het antwoord op die vraag is vooralsnog niet te beantwoorden. Wel blijkt uit de circa 40 dwarsdoorsneden van de schilderijen op doek, dat het aantal lagen vernis niet overal gelijk is, en dat op verscheidene schilderijen een ondefinieerbaar toplaagje te zien is dat niet fluoresceert. Dit zou een synthetisch vernis kunnen zijn. Nader onderzoek middels chemische analyse is nodig om uit te wijzen of het die gevallen gaat om de vermoede "*Rembrandt Schilderijvernis*".

Traas kan eventueel nog andere behandelingen hebben uitgevoerd, waarvan geen rekeningen voorhanden zijn. Dat is bijvoorbeeld het geval met de bedoeiking uit 1952 van "*Allegorie op het huwelijk van Frederik Hendrik en Amalia van Solms*" door Gerard van Honthorst. Dankzij Paula van der Heiden vondst van een bericht in de Provinciale Zeeuwse Courant weten we dat dit schilderij in dit jaar wederom (3e keer, zie onder N. Hopman) werd bedoeikt en dat de uitvoerder van die behandeling Traas moet zijn geweest (Van der Heiden p. 118). Ook Traas bedoeikte met een mengsel van was en hars. Het is vooralsnog niet bekend welke methode en materialen hij daar precies voor gebruikte.

Het toestand van het doek is momenteel wederom verslechterd. Met name onderin het schilderij bevinden zich grote deformaties (een zg. buik) en op een aantal plaatsen laat de bedoeiking los.

Het is mogelijk dat Traas het schilderij ook aan de voorzijde bijwerkte. Uit enkele vernis oplosproefjes bleek dat er, behalve de onoplosbare retouches van Nicolaas Hopman, ook retouches zijn van een latere periode, die met de vernis mee oplossen. Deze retouches moeten haast wel door Traas zijn aangebracht.

Waarschijnlijk is ook de randbedoeiking van het schilderij "*De Nederlandse Maagd biedt Frederik Hendrik het opperbevel aan*" van Theodorus van Thulden, door Traas aangebracht, aangezien het materiaal en de uitvoering overeen komen met de randbedoeiking van Jordaens "*Frederik Hendrik als triomfator*".

1953

Uit een brief van augustus 1953 van de directeur van het Rijksmuseum A. Van Schendel aan architect Bok, blijkt dat er ernstige schade is ontstaan in de Oranjezaal, veroorzaakt door schimmel en zwammen. Behalve houten onderdelen van de architectuur zijn ook schilderijen aangetast (er wordt niet vermeld welke, mogelijk alleen de schilderijen op hout). Geadviseerd wordt dat deze "*met een fungicide behandeld moeten worden, hetzij met een zwakke oplossing van een kwikzout of met een organisch preparaat als pentachlorophenol*" (Van der Heiden p. 102). Agnes Brokerhof van het Instituut Collectie Nederland was zo vriendelijk ons informatie over deze eventueel gebruikte (er is verder geen vermelding van de uitvoering van een behandeling) materialen te geven. Beide moeten worden opgelost om vervolgens met een kwast te kunnen worden aangebracht. Kwikzout wordt in water worden opgelost, terwijl voor pentachlorophenol een organisch oplosmiddel nodig is. Beide stoffen blijven, indien ze gebruikt zijn, achter op de schilderijen. Het is mogelijk met behulp van chemisch analyse vast te stellen of ze inderdaad gebruikt zijn. Het is van belang er rekening mee te houden dat één van de fungiciden nog op de architectonische elementen en schilderijen aanwezig kan zijn, in verband met de gezondheid van degenen die ermee in contact (zullen) komen.

1954

In 1954 werden enkele schilderijen uit de wand gehaald en werden de spanramen hersteld of gedeeltelijk vernieuwd (Van der Heiden p. 123). Om welke schilderijen het hier gaat kan pas worden bepaald nadat de schilderijen uit de wand zijn gehaald.

Het is mogelijk dat bij deze gelegenheid ook kleine ingrepen aan de schilderijen zelf werden uitgevoerd.

Als gevolg van ernstige lekkages aan de noordkant van de Oranjezaal, bleek in 1980 schade te zijn ontstaan aan enkele van de schilderijen die zich tegen die wand bevinden (Van der Heiden p. 133).

Zowel de verf- als de vernislaag van de schilderijen *"De Nederlandse Maagd biedt Frederik Hendrik het opperbevel aan"* van Theodorus van Thulden en *"Deel van de triomfstoet met offerstier"* van Pieter de Grebber waren wit uitgeslagen door het water. Hetzelfde was het geval met *"het beschilderde houten gedeelte van de koepel van de Oranjezaal"*, waarmee naar ik aanneem *"Allegorie op het goede bestuur van Frederik Hendrik"* van Jacob van Campen wordt bedoeld, aangezien dit zich boven de schilderijen op doek aan dezelfde kant van de zaal bevindt.

Een offerte van Nico van Bohemen voor de restauratie van deze beschadigde kunstwerken luidt: *"Het afnemen van de aangetaste vernis, het regenereren van de verf, het aanbrengen van bijschilderingen en na droging het afvernisseren, f 3.000,- Indien het noodzakelijk blijkt dat door krimpen van het linnen een ingrijpende restauratie noodzakelijk is, zal er een nader rapport en kostenbegroting volgen."* (Van der Heiden p. 129).

Uit de nota van Van Bohemen van het einde van dat jaar blijkt dat deze behandeling is uitgevoerd. Blijkbaar was het doek niet gekrompen want de *"ingrijpende restauratie"* (naar ik aanneem een bedoeiking) werd niet uitgevoerd (Van der Heiden p. 133).

Van Bohemen deed geen melding van door het water veroorzaakte losse verf, hoewel de hechting als gevolg hiervan zeker moet zijn verslechterd. Momenteel is te zien dat op veel plaatsen de verf verdwenen is. Dat dit verlies voor een groot deel ontstaan is tijdens de door hem uitgevoerde vernisafname, blijkt uit het feit dat veel resten van de voor deze behandeling gebruikte watten achter de puntjes van optaande verfschollen gehaakt zijn achtergebleven. Dit impliceert een snelle handeling, waarbij door de verminderde hechting van de verf en de opstaande randjes, op veel plaatsen de verf moet zijn meegenomen. Ook bij andere schilderijen aan de noordwand is tijdens het onderzoek in februari jl. losse verf geconstateerd, wat waarschijnlijk een gevolg is van dezelfde lekkage. Het verfverlies bij deze schilderijen is echter geringer.

Dat de vernisafname heel snel, ter plaatse, is uitgevoerd is nog op een andere manier te zien. Na het verwijderen van de plintlijst van *"De Nederlandse Maagd biedt Frederik Hendrik het opperbevel aan"* werd de zich achter deze lijst bevindende vernis zichtbaar. Niet alleen was hier vernis achtergebleven doordat het schilderij in de lijst was schoongemaakt, maar er waren sporen te zien van donkerbruine vernis die tussen het schilderij en de plintlijst gedropen was. Dit kan er alleen maar op duiden dat Van Bohemen extreem veel oplosmiddel gebruikt heeft, waarbij de watten de opgeloste vernis slechts gedeeltelijk konden absorberen en de rest langs het schilderij naar beneden droop. Nadat dit verschijnsel was geconstateerd viel vervolgens op dat op de schilderijen naast en onder *"De Nederlandse Maagd..."* eveneens grote bruine vernisspatten te zien zijn. De door Van Bohemen uitgevoerde handeling moet veel hebben geleken op het wassen van ramen waarbij met een volledig volgezogen spons wild heen en weer geveegd wordt. Bij een dergelijke manier van werken is het onmogelijk enige controle te hebben over het effect van de handeling op de verflaag en het is vanuit dat standpunt gezien dan ook niet verwonderlijk dat zoveel schade is ontstaan.

Het is tamelijk pijnlijk te moeten constateren dat iemand in een tijd waarin men de beschikking heeft over veel betere materialen en technieken, meer kennis heeft van materiaaltechnische aspecten en te maken heeft met verflagen die minder gevoelig zijn geworden voor oplosmiddelen dan bij de vorige vernisafnamen het geval was, in één keer zoveel meer schade aanricht dan alle restauratoren voor zijn tijd bij elkaar hebben gedaan.

Het is mij op dit moment niet bekend welke materialen Van Bohemen bij deze restauratie gebruikte/ toevoegde. Hoewel Van Bohemen in zijn declaratie ook *"het beschilderde houten gedeelte van de koepel"* noemt als zijnde behandeld, is hiervan, op 1,5 vierkante meter na, toch geen vernis afgenomen.

Ingrepen die niet gedocumenteerd zijn of waarvan de documenten niet meer voorhanden zijn

Uit het recent in de Oranjezaal uitgevoerde onderzoek is gebleken dat er ook ingrepen zijn uitgevoerd waarover in de archieven geen vermeldingen zijn terug te vinden.

De opvallendste zijn twee bedoeelingen. Het betreft de schilderijen "*De ontschepping van Maria Stuart en begroeting door Willem II*" van Gerard van Honthorst en "*De opvoeding van Frederik Hendrik*" van Theodorus van Thulden.

"*De ontschepping*.." lijkt met was/hars bedoekt te zijn, zo kan worden afgeleid uit de aanwezigheid van dit materiaal langs de naad middenin het schilderij. Een globale datering of toeschrijving van de bedoeiking is op dit moment onmogelijk. De conditie van de bedoeiking lijkt goed te zijn. Er zijn (voor zover gezien kon worden) geen bobbel of spanningsproblemen als gevolg van de bedoeiking te ontdekken. Mogelijk heeft Traas deze behandeling uitgevoerd en is er, net als in het geval van "*Allegorie op het huwelijk*.." (zie onder N. Hopman en C.J. Traas), geen rekening uitgeschreven.

Het schilderij "*De opvoeding*.." is eveneens bedoekt met een mengsel van was en hars, zoals kon worden vastgesteld na verwijdering van de plintlijst. Uit bestudering van de onderrand bleek dat de bedoeiking op zeer amateuristische wijze is uitgevoerd en geheel niet (meer) voldoet. Er is een grof en open geweven doek gebruikt dat sterk lijkt op jute. Het is heel slordig, scheef van draad ten opzichte van het originele doek geplakt en rechts van het midden zit het zelfs gedeeltelijk dubbel. Rechts ontbreekt de laatste 9 cm. en op enkele plaatsen hangt het in flarden los. Op de meeste plaatsen is het niet (meer?) aan het spanraam bevestigd. Er zijn dikke klonten was/hars zichtbaar.

Het zou mogelijk zijn dat dit bedoeiklinnen niet achter het gehele schilderij is bevestigd, maar dat er een strook linnen achter geplakt is, zonder het schilderij uit de wand te halen. Het was, in dat geval, moeilijk er goed bij te kunnen, wat zou verklaren waarom het doek niet tot in de rechter onderhoek doorloopt en waarom het zo slordig, hier en daar zelfs dubbel, bevestigd is.

Wij hebben alleen de onderrand bekeken. Aangezien Erika Mösenbacher in 1980 alle randen heeft bestudeerd en zij heeft geconcludeerd dat het schilderij bedoekt is, neem ik aan dat het schilderij ofwel toch helemaal op beschreven wijze is bedoekt, of dat het een randbedoeiking langs alle randen heeft.

Wanneer deze behandeling is uitgevoerd is geheel onduidelijk. Wel is het interessant bij verder onderzoek het volgende in het achterhoofd te houden. Vijf schilderijen, waaronder "*De opvoeding*.." zijn tussen 1806 en 1946 om onbekende redenen verwisseld geweest (zie grafisch overzicht Ruth Jongsma)⁵⁰. Tot 1806 bevond "*De opvoeding*.." (nr. 10) zich op de plaats waar nu "*Frederik Hendrik en Maurits als veldheren*" (nr. 11) van Thomas Willeboirts-Boschaerts hangt. Opvallend is dat de slechte toestand van nr. 10 (ernstige waterschade; wit uitgeslagen verf, deformaties, bobbel en blazen) sterk verwant is aan die van het schilderij "*Frederik Hendrik als heerser over de zeeën*" (nr. 16) van Willeboirts-Boschaerts, dat zich op een heel andere plaats, maar wel in dezelfde hoek als nr. 11 bevindt. Het kan geen toeval zijn dat de toestand van nr. 10 vergelijkbaar is met de toestand van nr. 16, waar het dus tot 1806 vlakbij hing, terwijl de toestand niet te vergelijken is met schilderijen waar het nu bij hangt. Bovendien lijken zich, voor zover bekend, in de hoek waar nr. 10 nu hangt nooit lekkages te hebben voorgedaan, terwijl dit in de andere hoek wel het geval is geweest (Van der Heiden p. 7).

De conclusie is dat de schade aan nr. 10 vóór 1806 moet zijn ontstaan. Het is verleidelijk de hypothese te formuleren dat de (rand)bedoeiking toen is aangebracht. In dat geval zou dit het vroegst bekende gebruik van was/hars betekenen (de tot nu toe vroegst bekende was immers die van N. Hopman uit 1851). Deze mogelijkheid mag vooralsnog niet worden uitgesloten aangezien het bedoeiken met een mengsel van was/hars in Franse bronnen wel al in de achttiende eeuw (1757) wordt genoemd.

Het is echter ook mogelijk dat deze (rand)bedoeiking helemaal niet zo oud is. In een brief uit 1946 van de kunsthistoricus H. Gerson, directeur van het RKD (Rijksdienst Kunsthistorische Documentatie) aan de Intendant wordt de opgemerkte verwisseling van de 5 schilderijen in de negentiende eeuw beschreven (Van der Heiden p. 74 en 75). Het terugplaatsen van alle schilderijen in dat jaar na terugkeer uit de schuilkelders wordt als een unieke gelegenheid gezien om ze op hun originele plaats terug te brengen. De schilderijen nr. 10 en nr. 11 worden echter niet teruggewisseld. "*Deze fout is nu niet hersteld, omdat het schilderij met de 'Onderwijzing van Frederik Hendrik' [nr. 10] beschadigd is en door herplaatsing op zijn oorspronkelijke plaats in het volle licht zou komen te staan. Maar misschien is het toch goed, dat u op deze fout wijst, in de hoop, dat de schilderijen na een restauratie weer op hun oorspronkelijke plaats zouden kunnen komen.*" (Van der Heiden p. 75).

Er wordt in deze brief niet gezegd wat voor schade het schilderij precies had, maar in ieder geval is het niet waarschijnlijk dat een ingrijpende restauratie heeft plaats gevonden. Het schilderij is niet teruggehangen op zijn oorspronkelijke plaats en ziet er ook niet uit alsof het toen gerestaureerd is. Het zou eventueel wel kunnen dat men toen een minimale behandeling heeft willen uitvoeren om het schilderij voorlopig wat extra steun aan de randen te geven.

Dit zou dan echter niet door Traas zijn gedaan, omdat van hem bekend is dat hij zijn bedoeelingen redelijk netjes uitvoerde. Bovendien gebruikte hij nooit het open geweven jute-achtige linnen.

In verband met de bovengenoemde verwisseling van 5 schilderijen is er nog een belangrijk punt dat in het achterhoofd gehouden moet worden bij de beoordeling van de conditie van de schilderijen en de oorzaken van die conditie.

Drie van de vijf schilderijen zijn na de oorlog weer op hun oorspronkelijke plek teruggeplaatst (zie grafisch overzicht Ruth Jongsma). Eén van die drie schilderijen, "*Deel van de triomfstoet met gevangenen*" van Theodorus van Thulden (nr. 23), hangt naast het raam in het directe licht. Evenals het schilderij dat aan de andere kant naast het raam hangt, "*Deel van de triomfstoet, meegevoerde oorlogsbuit*" van Pieter de Grebber (nr. 24), lijken de kleuren verbleekt te zijn als gevolg van dit directe licht. Nr. 23 heeft echter 136 jaar aan de andere kant van de zaal doorgebracht, terwijl nr. 24 nooit verplaatst is.

In het geval van de vier schilderijen op doek die zich in de pilastervakken bevinden, lijken de bronnen niet te corresponderen met wat aan de schilderijen zelf te zien is. Opvallend is bij deze schilderijen de kleur van de vernis, die veel bruiner is dan die van de vernis op de andere schilderijen op doek. Ze lijken voorzien te zijn van een ander type vernis, hoewel de informatie uit de documenten juist deed vermoeden dat de schilderijen (op enkele uitzonderingen na zoals bijvoorbeeld de restauratie van de twee schilderijen door Van Bohemen) steeds een gelijke behandeling ondergingen waar het het verwijderen van oppervlaktevuil of vernis en het aanbrengen van nieuwe vernis betrof.

De oorzaak voor dit verschil in kleur zal verder moeten worden onderzocht.

Onder de niet gedocumenteerde ingrepen valt ook het aanbrengen van tientallen spijkertjes langs de randen van een aantal schilderijen als extra versteviging. De spijkertjes zijn van verschillende typen (handgesmeed/machinaal gemaakt) en moeten dus uit verschillende perioden stammen. Mogelijk zijn de minst oude spijkertjes na de oorlog aangebracht.

Salomon de Brays "Putti dragen een cartouche met de geboortedatum van Frederik Hendrik"

Het schilderij van Salomon de Bray "Putti dragen een cartouche met de geboortedatum van Frederik Hendrik" werd in 1806 van zijn plek boven de schouw verwijderd, toen op die plaats deuren werden aangebracht naar de Japanse kamer.

Mogelijk is het schilderij toen op de zolder van Huis ten Bosch terecht gekomen en is het vandaar naar de zolder van het Mauritshuis verplaatst, zoals ook met andere schilderijen is gebeurd. In 1841 werd het namelijk aangetroffen op de zolder van het Mauritshuis door directeur J.Z. Mazel, die in verband met een inventarisatie van de conditie van de schilderijen de aantekening maakte "*Redelijk, doch van zeer weinig waarde*". Mazel liet het schilderij liggen, zoals geconcludeerd moet worden uit het feit dat het in 1876 onder de volgende directeur J.K.J. de Jonge, van wie bekend is dat hij veel schilderijen van zolder haalde en liet restaureren, weer opdook. Het kreeg een inventarisnummer van het Mauritshuis (437) en werd door Hopman gerestaureerd, zoals blijkt uit diens declaratie voor "*het verdoeken en herstellen van het grauwtje in Aug. 1876*".

Het schilderij is officieel nog steeds bezit van het Mauritshuis, maar bevindt zich als in bruikleen in Huis ten Bosch.

Zoals in de inleiding werd gezegd, doet zich in de Oranjezaal de unieke situatie voor dat relatief veel archiefgegevens gevonden konden worden, terwijl de hoeveelheid ingrepen juist relatief gering is. Het lijkt erop dat elke relevante ingreep gedocumenteerd is, terwijl we in andere gevallen meestal aan de schilderijen zelf zien dat ze tientallen malen behandeld zijn, zonder dat we enige informatie over die behandelingen hebben. Behalve dat er meer informatie uit schriftelijke bronnen voorhanden is, is er ook meer van de restauratiegeschiedenis aan de schilderijen zelf te ontdekken. Doordat de schilderijen zo groot zijn en in de betimmering zijn bevestigd (dus moeilijk eruit te halen zijn), zijn ze ter plaatse in hun omlijstingen schoongemaakt en opnieuw gevernist. Delen van de lijsten zijn echter herhaaldelijk vernieuwd of om welke reden dan ook tijdelijk verwijderd en vervolgens dan soms hoger teruggeplaatst dan voorheen het geval was. Hierdoor zijn resten vernis onder de lijsten achtergebleven. Aangezien schilderijen die op een dergelijke manier in de wand geplaatst zijn, zeldzaam zijn in Nederland en omdat de meeste schilderijen gemakkelijk uit hun lijst gehaald kunnen worden om schoongemaakt te worden, komen we dit soort van resten zelden tegen. Ze bieden in dit geval een unieke gelegenheid om met behulp van natuurwetenschappelijke methoden te achterhalen welke vernissen zich ooit op de schilderijen hebben bevonden en een link te leggen naar de archiefgegevens. De aldus te verwerven kennis kan verder bijdragen aan het begrip van de toestand van de schilderijen en aan de vorming van een referentiekader voor de Nederlandse geschiedenis van de restauratie. Dit onderzoek is belangrijk voor de Oranjezaal, omdat de belangrijkste behandelingen die alle schilderijen volgens de documenten hebben ondergaan (enkele individuele ingrepen als bedoeelingen uitgezonderd) juist de vernis betroffen: de twee vernisafnamen (gevolgd door retoucheren/ overschilderen en opnieuw vernissen) van 1767 en 1806, het uithalen en vernissen van 1855 en het eventuele toevoegen van een nieuwe vernislaag van 1897.

Niet alleen het feit dat er resten van de verwijderde vernissen te vinden zijn vormt een belangrijk aanknopingspunt voor het onderzoek naar de materiële geschiedenis van de schilderijen. Ook het feit dat de omlijstingen vele malen zijn overschilderd en dat daarbij soms over de rand gegaan is, waardoor lijntjes verf op de schilderijen terecht zijn gekomen, is van groot nut. Uit het onderzoek naar de beschildering op de architectonische elementen, heeft Willem Haakma Wagenaar de verschillende fasen van deze beschildering grofweg kunnen dateren. Daarmee is het in principe mogelijk de relatie tussen de resten vernis en de daarop of daaronder aanwezige lijntjes verf van de omlijsting te achterhalen en daarmee de zich onder de lijntjes bevindende vernissen te dateren en dus aan de uit de documenten bekende restauratoren toe te schrijven. Ondanks alle mogelijkheden heeft deze manier van onderzoeken ook beperkingen, waardoor de tot nog toe bereikte conclusies nog als hypothetisch moeten worden beschouwd. De visuele interpretatie is vaak uiterst complex. De overgang van de ene vernislaag naar de andere is niet altijd duidelijk. Daarnaast blijft het probleem bestaan dat een dwarsdoorsnede slechts informatie verschaft over dat betreffende puntje van het schilderij, dat niet representatief hoeft te zijn. Bovendien kan informatie uit de dwarsdoorsneden niets (of weinig) zeggen over plaatselijk aangebrachte vernissen.

Een eerste poging tot het identificeren van de aanwezige vernissen is ondernomen bij het schilderij "Deel van de triomfstoet, Amalia met haar dochters als toeschouwers van de triomf" van Gerard van Honthorst.

Na verwijdering van de plintlijst werd een plaats aan de onderrand gekozen die de meest heldere situatie leek te representeren (zie tekening, schaal 1:1). Deze plaats werd op verschillende manieren bestudeerd:

- A Optisch: met strijk- en reflectielicht om de verschillen in dikte en glans van de vernis te beoordelen, en met u.v. licht om de verschillen in u.v. fluorescentie te beoordelen en te zien of deze overeen komen met de in strijk- en reflectielicht waargenomen verschillen.
- B Met behulp van verfdwarsdoorsneden, die genomen zijn op grond van wat bij A. werd waargenomen, om de laagopbouw te kunnen vaststellen en daaruit te kunnen afleiden of zichtbare resten vernis inderdaad resten zijn of dat deze vernissen onder of over andere fasen doorlopen. Tevens om te zien welke vernislaag/lagen zich op of onder de verflijntjes bevindt/bevinden en op grond van die conclusies de vernislaag/lagen te dateren en toe te schrijven aan één of meer restauratoren.
- C Met behulp van chemische analyse om de aard van de verschillende vernissen te kunnen vaststellen.

In de hiervolgende beschrijvingen zal de originele verflaag niet volledig worden betrokken, omdat het hier puur gaat om wat zich bovenop de verflaag bevindt. Zie voor nauwkeuriger informatie de monsterformulieren van Karin Groen, nrs. 2000/29 t/m 2000/35.

- ad. A Zie bijgevoegde 1:1 tekening van een deel van de voor het onderzoek gekozen onderrand van het schilderij.
1. Het schilderij lijkt tot bijna onderaan gevernist te zijn. De onderste paar mm. tot circa 1 cm. vertoont geen duidelijke glans die als een vernis geïnterpreteerd zou kunnen worden. De verf ziet er hier uit als een goed verzadigde olieverb (dit gebied is op de tekening aangegeven met de groene pijl nr. 1.). Er is geen fluorescentie in u.v. waar te nemen.
 2. Vervolgens is tot circa 5 cm. boven deze afscheiding een oppervlak te zien dat een zachte glans heeft (groene pijl nr. 2.). Dit moet een vernislaag zijn, aangezien aan de afscheidingslijn waar deze laag ophoudt, te zien is dat het een vloeibaar aangebracht materiaal is, dat na het aanbrengen aan de onderkant nog een beetje doordroop voordat het droog was. De laag lijkt zeer dun te zijn. In u.v. is een lichte, groene fluorescentie waar te nemen.
Het is opvallend dat helemaal links op het schilderij (dus buiten het hier onderzochte gedeelte) er direct onder het niveau van de oorspronkelijke plintlijst een zone van circa een cm. is waar zich helemaal geen vernis lijkt te bevinden. Hetzelfde blijkt uit dwarsdoorsnede nr. 5. (zie verder onder monster 5.).
 3. Het is moeilijk te zien waar deze vernislaag naar boven toe ophoudt. In ieder geval is verder naar boven toe een verandering in de kleur van de u.v. fluorescentie te zien. De fluorescentie is hier sterk geel. Deze verandering treedt op in het gebied boven de grijs/roze verflintjes (groene pijl nr. 3.), het niveau van de oorspronkelijke plintlijst, en moet op grond van dit verschil in kleur een op een ander moment aangebrachte vernislaag zijn. De blauwe lijnen op de tekening geven aan waar de scheiding heel duidelijk zichtbaar is. Links en rechts ervan is deze scheiding heel vaag. In u.v. is te zien dat de geel fluorescerende vernis erg vlekkelig is. In strijk- en reflectielicht is een glans te zien die moeilijk van het gebied eronder, waarvan het oppervlak de hierboven beschreven zachte glans heeft, is te onderscheiden.
De geel fluorescerende laag lijkt naar boven toe bij de donkerpaarse verflint (die afkomstig is van een overschildering van de plintlijst) op te houden, maar is op één plaats nog tot boven de lichtere paarse lijn waar te nemen (zie kleine groene pijl nr. 3.).
De het eerst beschreven groen fluorescerende, heel dunne vernislaag zou onder de geel fluorescerende door kunnen lopen.
 4. Boven de bovenste paarse lijn, het niveau van de huidige plintlijst (dus in het zichtbare gebied), is een dikke, vergeelde, glanzende vernis te zien die grote druipsporen heeft achtergelaten (blauwe markeringen in gebied boven de paarse lijn). Optisch lijken hier meer lagen aanwezig te zijn, maar het kan ook zijn dat één laag erg dik is aangebracht, waardoor op verscheidene plaatsen de druipsporen zijn ontstaan. In u.v. is een sterke geel/groene fluorescentie te zien. Deze vernis is over het gehele, binnen de lijst zichtbare, oppervlak van het schilderij aanwezig.
- ad. B De plaatsen waar de verfmonsters voor dwarsdoorsneden zijn genomen, zijn op de tekening in rood aangegeven en zijn voorzien van een nummer, eveneens in rood. De nummers corresponderen met de hieronder gebruikte nummers.
Zie voor de complete beschrijving van de verfopbouw en informatie over laagdiktes etc. de monsterformulieren van Karin Groen, nrs. 2000/29 t/m 2000/35.
1. (2000/32) Heel dun transparant laagje dat sterk groen fluoresceert in u.v. licht. Dit laagje bevindt zich direct op de rode glacis (de toplaag van de originele verf in dit gebied). Er bovenop is een laagje vuil te zien. Dit monster is genomen uit het gebied waar zich met het blote oog en u.v. licht geen vernis leek te bevinden. Het lijkt toch een spoortje te zijn van de vernis die zich in groene pijl nr. 2. bevindt, of een dunne uitloper daarvan. Mogelijk is het feit dat dit laagje extreem dun is de reden dat het met het blote oog niet wordt waargenomen.
 2. (2000/29) Heel dun transparant laagje dat sterk groen fluoresceert in u.v. licht. Dit laagje bevindt zich direct op de rode glacis. Het is sterk vergelijkbaar met wat in monster 1. te zien is.

3. (2000/30) Heel dun transparant laagje dat sterk groen fluoresceert in u.v. licht. Dit laagje bevindt zich direct op de rode glacis. Daarop ligt een dikke, bruine, transparante laag die sterk geel fluoresceert in u.v. licht. De gele fluorescentie is niet egaal. Er zijn 'wolkjes' te zien met een verschil in intensiteit van de fluorescentie. Het lijkt alsof deze vernis een (niet goed gemengd) mengsel is.
4. (2000/31) Ondefinieerbaar transparant wit wolkig laagje dat direct op de rode glacis ligt en niet fluoresceert in u.v. licht (laagje bindmiddel?). Daarop liggen twee dikke, bruine, transparante lagen, die beide sterk geel/groen fluoresceren in u.v. licht. Deze twee sterk op elkaar lijkende vernislagen kunnen niet van dezelfde datum zijn, aangezien er een duidelijk laagje vuil tussen de twee aanwezig is.
5. (2000/33) Op de blauwe verflaag (de toplaag van de originele verf in dit gebied) bevindt zich een dun, transparant, onregelmatig laagje dat niet fluoresceert in u.v. licht. Het lijkt bij de verflaag te behoren (bindmiddel?). Direct daarop ligt de grijs/roze verf die van de plintlijst afkomstig is. Deze laag is samengesteld uit loodwit, rood en zwart pigment en is sterk gehecht aan de verflaag gehecht. Er bevindt zich geen vuil of vernis tussen de originele verf en deze verf van de plintlijst. (vergelijk met tekst onder groene pijl nr. 2.). Er ligt ook geen vernislaag op de grijs/roze verf.
6. (2000/34) Op de blauwe verflaag bevindt zich een dun, transparant, onregelmatig laagje dat niet fluoresceert in u.v. licht (als bij 5.). Daarop ligt een bruine, transparante laag die sterk geel/groen fluoresceert in u.v. licht. Zowel onder als op de vernislaag is wat vuil te zien. Vervolgens wordt deze laag bedekt met de donker paarse verf van de plintlijst, die is samengesteld uit rood, zwart en wit pigment. Er bevindt zich geen vernis op deze laag.
7. (2000/35) Op de blauwe verflaag bevindt zich een dun, transparant, onregelmatig laagje dat niet fluoresceert in u.v. licht (als bij 5. en 6.). Daarop ligt (op enkele vuildeeltjes) een bruine transparante laag die geel/groen fluoresceert in u.v. licht. Links in het monster lijkt het alsof er twee vernislagen zijn. Op de vernis bevindt zich de paarse verf van de plintlijst, die bestaat uit rood en wit pigment. Er ligt geen vernislaag op deze paarse verf.

ad. C Met wattenstokjes met ethanol werd op drie verschillende plaatsen vernis afgenomen om de samenstelling ervan te analyseren. Deze plaatsen zijn op de tekening aangegeven met paarse stippellijntjes, voorzien van een nummer, eveneens in paars. De analyses zijn uitgevoerd door Gisela van der Doelen met DTMS (Direct Temperature resolved Mass Spectrometry).

Op dit moment zijn slechts de eerste hypothetische resultaten beschikbaar. Deze zullen in de komende tijd nauwkeuriger worden geïnterpreteerd onderzocht.

1. Omdat in dit gebied in eerste instantie geen vernis aanwezig leek te zijn, is hier geen vernismonster genomen.
2. Het analyseresultaat van deze laag is op dit moment nog niet te interpreteren. Het kan zijn dat het materiaal te weinig is, doordat de laag zo dun is.
3. Een mengsel van di- en triterpenoid.
4. Een mengsel van di- en triterpenoid.
In vergelijking met elkaar lijkt 3. meer diterpenoid te bevatten, terwijl 4. meer triterpenoid bevat.

Uit bovenbeschreven informatie kan de volgende hypothetische conclusie getrokken worden:

Fase 1 (groene pijl 1.) bevat een zeer geringe hoeveelheid vernis, die echter met het blote oog met behulp van u.v. licht niet te onderscheiden is en die dus niet vermoed werd. Deze vernis lijkt dezelfde te zijn als die in fase 2 (groene pijl 2.) gezien wordt. Ook hier is de laag zeer dun. Deze vernisfase zou goed een originele vernislaag kunnen zijn, die in tegenstelling tot wat aanvankelijk werd vermoed, al vóór het in de wand plaatsen van het schilderij moet zijn aangebracht. Deze laag loopt (een stukje) door onder de volgende vernislaag (groene pijl 3.). Helaas kon de samenstelling ervan (nog) niet worden achterhaald. Het moet deze vernis zijn die in 1767 door Jan van Dijk werd verwijderd. Hij deed dit zonder de, toen nog originele, plintlijst te verwijderen, zo kan geconcludeerd worden uit het feit dat de laag juist nog aanwezig is waar het schilderij door de originele plintlijst bedekt werd. Het is overigens opvallend dat deze vernis in monster 5, onder de verf van de plintlijst, niet meer aanwezig is, terwijl deze wel verder naar boven toe doorloopt en daar overlapt wordt door de later aangebrachte vernis van gebied 3 (groene pijl 3.), zoals blijkt uit dwarsdoorsnede nr. 3. Het kan zijn dat het

Het kan zijn dat het hier een plaatselijke rest betreft. Het is namelijk niet ondenkbaar dat Van Dijk bij het schoonmaken van een dergelijk groot oppervlak bij de randen wat resten heeft achter gelaten.

De dikke bruine vernis, die sterk geel fluoresceert in u.v. licht (gebied groene pijl 3.), zou dan door Jan van Dijk moeten zijn aangebracht. Volgens het voorlopige analyseresultaat van het vernismonster in dit gebied (paarse stippellijn 3.) zou het een mengsel zijn van di- en triterpenoidhars. Het is goed mogelijk dat zich in dit monster een deel van een latere vernis (aanwezig in het gebied tussen de donkerpaarse en de paarse verf van de plintlijst) bevindt. De geel fluorescerende laag zou dan een diterpenoid kunnen zijn (dat diterpenoiden geel fluoresceren in u.v. licht is al vaker gebleken), een copal of colofonium.

De geel fluorescerende vernis van Jan van Dijk is in 1806 door Huijbrechts verwijderd, nadat eerder de plintlijst was opgehoogd, waardoor enkele cm. van deze vernis werden bedekt.

Huijbrechts bracht nieuwe vernis aan tot aan de nieuwe plintlijst. Mogelijk is de donker paarse verf (zie dwarsdoorsnede 6.) de in 1830 aangebrachte overschildering van de plintlijst. Dit zou het vuil tussen de vernis en overschildering, zoals die in de dwarsdoorsnede te zien is verklaren. Het verklaart echter niet het vuil onder de vernislaag. Deze vernis van Huijbrechts zou de triterpenoidhars kunnen zijn waarvan een deel in vernismonster 3 (paarse stippellijn 3.) werd aangetroffen.

De vernis van Huijbrechts zou, zoals uit de archiefgegevens werd geïnterpreteerd, nooit verwijderd zijn en moet zich dus op de rest van het schilderij bevinden onder de vernis van Hopman sr. uit 1855 en mogelijk die van Hopman jr. uit 1897.

De wat moeilijk te interpreteren (vanwege de vele druipsporen) fase 4 (groene pijl 4.) laat in de dwarsdoorsnede twee verschillende (er zit namelijk een vuillaagje tussen) vernisfasen zien, die wel sterk op elkaar lijken. Deze twee zijn dus zeer waarschijnlijk die van Huijbrechts en Hopman sr.

Onder de paarse verf van de plintlijst die zich langs het huidige niveau van deze lijst bevindt, zijn twee vernislagen te zien. Dit zouden de vernislagen moeten zijn uit 1806 en 1855. De paarse verf moet dan na 1855 zijn aangebracht. Dit zou goed kunnen, aangezien uit de bronnen bekend is dat de architectonische elementen in 1856 werden overschilderd. In u.v. licht lijken de twee grote druppels vernis (zie tekening rechtsboven) deze lijn echter een beetje te overlappen. Eventueel zou dit een derde laag kunnen zijn die in 1897 door Hopman jr. werd aangebracht. Deze laag zou dan niet aanwezig zijn op de plaats waar monster 4. is genomen.

Ook uit ander onderzoek lijkt de aanwezigheid van de vernissen van Huijbrechts en Hopman sr. bevestigd te kunnen worden.

Uit de circa 40 dwarsdoorsneden die gemaakt zijn van monsters die van verscheidene schilderijen genomen zijn (zie documentatie Karin Groen), valt globaal op te maken dat er gemiddeld 2 vernislagen op de schilderijen aanwezig zijn. Soms is er een derde of een vierde te zien, waarvan er dan meestal één een dun, niet in u.v. licht fluorescerend laagje direct op de verflaag is (wat mogelijk geen vernis is maar een laagje van het originele bindmiddel), of een dun, niet fluorescerend laagje aan de bovenkant, dat een synthetische vernis zou kunnen zijn dat in 1946 door restaurator Traas is aangebracht. Een enkele keer zijn er 3 natuurlijke harsvernissen te zien, waaruit geconcludeerd kan worden dat zich op die plaats mogelijk ook vernis van Hopman jr. bevindt.

Uit eerdere analyses door Gisela van der Doelen van enkele vernismonsters van een ander schilderij, *"Deel van de triomfstoet, meegevoerde oorlogsbuit"* van Pieter de Grebber, kon voorlopig worden geconcludeerd dat de betreffende monsters (in het zichtbare gedeelte van het schilderij in de lijst) dammarhars (triterpenoid) en mogelijk wat mastix (triterpenoid) bevatten. Ook werd in kleinere hoeveelheden diterpenoidhars (bijvoorbeeld colofonium) aangetroffen. Monsters die onder de lijst genomen waren, bleken voornamelijk uit triterpenoid (waarschijnlijk mastix) en diterpenoid te bestaan.

De vernis van Huijbrechts zou mastix kunnen zijn, terwijl Hopman dammar gebruikt kan hebben. De kleine hoeveelheden diterpenoid kunnen resten van Jan van Dijks vernis zijn, mogelijk copal of colofonium. De onder de lijst aangetroffen mastix en diterpenoid kunnen eveneens resten van Jan van Dijks vernis zijn en een door de lijst bedekt deel mastix van Huijbrechts.

Samenvatting en conclusies

Door het plaatsen van de archiefgegevens in een restauratiehistorisch kader en ze te vergelijken met wat aan de schilderijen zelf te zien is, konden hypothetische conclusies worden getrokken met betrekking tot de aard van de ingrepen.

De eerste vernis moet zijn aangebracht tussen 1652 en ergens in de eerste decennia van de achttiende eeuw. Er is geen document dat het aanbrengen van deze vernis bevestigt, maar het is zeer aanemelijk dat de kunstschilder Jan van Dijk, die de schilderijen in 1767 schoonmaakte, degene was die de op dat moment aanwezige eerste vernislaag verwijderde en nieuwe vernis aanbracht. Tevens is de kans groot dat Van Dijk retoucheerde c.q. overschilderde.

Vervolgens verwijderde de kunstschilder P.C. Huijbrechts in 1806 de door Van Dijk aangebrachte vernis en diens eventuele retouches en overschilderingen en bracht na geretoucheerd te hebben nieuwe vernis aan. In 1855 deed Nicolaas Hopman een oppervlaktereiniging, zonder de door Huijbrechts toegevoegde materialen te verwijderen. In de negentiende eeuw was men terughoudend geworden met vernisafname omdat men de gevaren ervan erkende en bovendien de gele verkleuring was gaan waarderen. Na het "afwassen" van het oppervlak haalde Hopman uit, dat wil zeggen dat hij matte plekken verzadigde, en tenslotte verniste hij de schilderijen.

Hopman bedoekte "*Allegorie op het huwelijk...*", nadat hij een oudere bedoeking had verwijderd. Deze oudere bedoeking is niet in een schriftelijke bron gedocumenteerd, maar hij zou kunnen zijn uitgevoerd door Huijbrechts in 1806. In hetzelfde schilderij zette Hopman sr. een nieuw stuk linnen dat hij plamuurde en bijschilderde.

Hopmans zoon Willem Antonij kreeg 42 jaar later eveneens de opdracht de schilderijen in de Oranjezaal te behandelen. Hij maakte ze schoon en herstelde de vernis. Dit schoonmaken moet wederom een oppervlaktereiniging hebben ingehouden. Het aanwezige pakket vernis, aangebracht door Huijbrechts en Nicolaas Hopman, herstelde hij door (waarschijnlijk) plaatselijk te regenereren en/ of te vernissen. Het schilderij "*Frederik Hendrik ontvangt de survivantie...*" werd door hem bedoekt.

In 1903 werden de schilderijen opnieuw "afgewassen".

Tijdens de oorlog werden alle schilderijen in schuilkelders ondergebracht. De drie grootste werden van hun raam gehaald en opgerold. Na de oorlog werden enkele herstelwerkzaamheden uitgevoerd aan de schilderijen. "*Frederik Hendrik als triomfator*" van Jacob Jordaens kreeg een gedeeltelijke randbedoeking en waarschijnlijk werden enkele schilderijen gevernist met (mogelijk) een synthetische vernis.

Het schilderij "*Allegorie op het huwelijk...*" werd in 1952 opnieuw bedoekt, dit keer door J.C. Traas. Tevens bracht Traas mogelijk enkele retouches aan.

In 1953 werden sommige of alle schilderijen mogelijk behandeld met een fungicide.

In 1980 werden twee schilderijen, "*De Nederlandse Maagd...*" en "*Deel van de triomfstoet met offerstier*" gerestaureerd door Nico van Bohemen, omdat zij waterschade hadden opgelopen.

Behalve de twee eerder genoemde bedoekingen zijn nog twee andere schilderijen in het verleden bedoekt, waarvan één mogelijk alleen langs de randen. Het betreft de schilderijen "*De ontschepping van Maria Stuart...*" en "*De opvoeding...*". Deze bedoekingen zijn echter niet schriftelijk gedocumenteerd.

Bij de behandelingen van 1806 en 1855 hebben -volgens de bronnen- de gewelfdelen en de koepel, evenals andere elementen op hout, dezelfde ingrepen ondergaan als de schilderijen op doek. Er is een kans dat hetzelfde geldt voor de behandeling van 1767.

De bedoekingen en incidentele vernisafnamen betreffen slechts enkele schilderijen. De meeste lijken echter een min of meer gelijke restauratiegeschiedenis te hebben.

De geschiedenis zoals die hierboven is samengevat, kwam tot stand uit de gegevens uit de archieven en de interpretatie van die gegevens. Als er geen ongedocumenteerde vernisafnamen hebben plaatsgevonden en de interpretatie van de gedocumenteerde gegevens juist is, dan zouden zich momenteel gemiddeld twee fasen vernis op de schilderijen moeten bevinden, namelijk die van Huijbrechts uit 1806 en die van Hopman sr. uit 1855. Op sommige plaatsen kan op die twee fasen, vernis van Hopman Jr. uit 1897 aanwezig zijn en/of de door Taas in 1946 aangebrachte vernis.

Vooralsnog kon deze hypothetische conclusie betreffende de verwijderde en de nu aanwezige vernislagen globaal worden bevestigd aan de hand van andere onderzoeksmethoden.

Op het schilderij "*Deel van de triomfstoet, Amalia met haar dochters als toeschouwers van de triomf*" van Van Honthorst, werden onder de huidige plintlijst resten aangetroffen van de eerste (mogelijk originele) vernislaag en de vernis die in 1767 door Jan van Dijk was aangebracht. Dit onderzoek was uitgevoerd met behulp van strijk-, reflectie- en u.v. licht gecombineerd met informatie uit dwarsdoorsneden en vernismonsters. Op het zichtbare gedeelte van het schilderij werden twee vernislagen aangetroffen. Deze moeten de genoemde vernislagen zijn die respectievelijk werden aangebracht door Huijbrechts en Hopman sr.

Dat deze twee vernislagen op de meeste schilderijen aanwezig zijn leek ook bevestigd te worden uit de informatie uit de circa 40 verfdwarsdoorsneden die van verschillende schilderijen op doek zijn genomen. Hier zijn gemiddeld twee fasen vernis te onderscheiden die soms extreem verkleurd zijn en sterk fluoresceren in u.v. licht. Dit duidt erop dat het materiaal verouderd is. Aan de schilderijen zelf is eveneens te zien dat de vernis erg verkleurd is en dat deze op veel plaatsen ook opvallend gecrepeerd is, verschijnselen die optreden bij sterke veroudering.

In sommige dwarsdoorsneden worden echter drie of zelfs vier lagen gezien. Het is goed mogelijk dat tijdens een behandeling soms een tweede laag werd aangebracht. Het is echter ook denkbaar dat we in die gevallen te maken hebben met een slechts op enkele schilderijen plaatselijk door Hopman jr. aangebrachte vernis. Hopman verwijderde immers geen vernis, maar herstelde de aanwezige vernis door te regenereren en/ of te vernissen. Ook wordt soms een niet in ultraviolet licht fluorescerend dun toplaagje gezien in de dwarsdoorsneden. Dit zou de synthetische vernis kunnen zijn die Traas waarschijnlijk in 1946 op enkele schilderijen aanbracht.

Uit chemische analyses van enkele vernismonsters werd voorlopig geconcludeerd dat er in de betreffende monsters waarschijnlijk dammarhars aanwezig is en mogelijk wat mastix (wordt nog verder onderzocht). De mastix zou uit 1806 kunnen stammen, terwijl de dammar, een hars die vanaf het tweede kwart van de negentiende eeuw populair werd, in 1855 gebruikt kan zijn.

De hierboven getrokken conclusies moeten nog als hypothetisch worden beschouwd. Zij zullen verder getoetst moeten worden op het moment dat de schilderijen beter toegankelijk zullen zijn.

1. Het ter plekke bestuderen van de schilderijen met het oog op hun materiële geschiedenis werd uitgevoerd in nauwe samenwerking met Ruth Jongasma, Meta Chavannes, Paula van der Heiden e.a.
2. Jan van Dijk, Beschrijving der schilderijen in de Oranjezaal van het Vorstelijke Huys in 't Bosch, 's Gravenhage 1767.
De geciteerde opmerkingen zijn de enige verwijzingen naar van Dijks behandeling van de schilderijen in dat jaar.
Een Franse vertaling van dit boekje van de hand van Jhr. H.J. Caan verscheen in 1856.
3. Op.cit. p. 1 en p. 58.
4. Mireille te Marvelde, Jan van Dijk, een achttiende eeuwse kunstschilder en schilderijenrestaurator, doctoraalscriptie kunstgeschiedenis, Universiteit van Amsterdam 1989, en "Jan van Dijk, an 18th-century Restorer of Paintings", ICOM Committee for Conservation, Edinburgh 1996, p. 182-186.
5. Zie bijvoorbeeld: R.H. Marijnissen, Het beschadigde kunstwerk. Een onderzoek naar de mogelijkheden van een discipline inzake conservatie en restauratie (proefschrift), Gent 1965, 3 delen (getyped).
Marijnissen geeft hier een lijst van recepten voor het schoonmaken van schilderijen daterend van 1620 tot 1873.
Er zijn verscheidene publicaties van voor en na Marijnissen die historische bronnen met uiteenlopende recepten voor het schoonmaken van schilderijen citeren.
Marijnissen is echter de eerste die geprobeerd heeft het schoonmaken van schilderijen te plaatsen in het kader van de ontwikkeling van de schilderijenrestauratie naar een zelfstandig beroep.
6. Jan van Dijk, Kunst- en historiekundige beschrijving van alle schilderijen op het stadhuis van Amsterdam, met beoordelingen en aanmerkingen over de stukken en korte levensbeschrijvingen van derzelver schilders, Amsterdam 1758, herdr. 1760 en met register 1790.
p. 19 en 81.
7. "Portret van Jan van Dijk als schilderijenrestaurator", geschilderd door Jan ten Compe in 1754, Amsterdams Historisch Museum inv. nr. A 33842.
8. Deze stadsrekeningen zijn gepubliceerd:
W.F.H. Oldewelt, "Eenige posten uit de thesauriersmemorialen van Amsterdam van 1664 tot 1764", Oud Holland 51 (1934), p. 69-72, 140-142, 237-239 en 267-270.
"Eenige posten uit de thesauriersmemorialen van Amsterdam van 1764 tot 1811", Oud Holland 52 (1935), p. 87-88, 179 en 258-260.
9. Van Dijk, op.cit. (noot 6), p. 58 en 59.
10. Te Marvelde op.cit. (noot 4), scriptie p. 14-16.
11. Zie bijvoorbeeld: C. Wagner, Arbeitsweisen und Anschauungen in der Gemälderestaurierung um 1800, München 1988, p. 44.
12. Op.cit. (noot 11) p. 66, noot 291.
13. Op.cit. (noot 11) p. 50.
14. M. Koller, "Das Staffeleibild der Neuzeit" in Handbuch der künstlerischen Techniken, Stuttgart 1984, p. 376.
15. E.W. Moes en E. van Biema, De Nationale Konst-Gallery en Het Koninklijk Museum, Amsterdam 1909, p. 82-83.

16. Behalve dat dit uit verscheidene bronnen bekend is, en er in de literatuur vele discussies hebben plaatsgevonden over dit thema, worden dergelijke gekleurde vernissen ook vaak door restauratoren op schilderijen aangetroffen.
17. Dit is bekend uit verscheidene brieven uit het archief van het Mauritshuis uit de periode 1841 - 1899. Deze brieven zijn in 1989/90 geïnventariseerd door twee stagiaires, Els de Vlieger en Truus Joosten, onder begeleiding van restaurator Luuk Struick van der Loeff.
Zie ook:
E.E. van Duyn, Van Brood tot Alcohol damp: De ontwikkeling van het restauratiebroep in Nederland in de negentiende eeuw, doctoraalscriptie kunstgeschiedenis, Universiteit van Utrecht september 1996, p. 45-47.
18. Op.cit. (noot 17) Van Duyn p. 63.
R. van Leeuwen, "De schoonmaakwoede van Mazel", Nieuwsbrief (van het Mauritshuis), jrg. 3, dec. 1990, nr. 3-4, p. 13.
19. Op.cit. (noot 11), p. 44.
20. Op.cit. (noot 17), Joosten p. 4, Mauritshuisarchief (MA) correspondentie 1841, brief nr. 639.
21. Op.cit. (noot 11), p. 44-45.
22. Op.cit. (noot 8) 1934, p. 140.
23. Anoniem, Lak-, vernis- en verfkonst door een liefhebber, Amsterdam 1767, p. 117.
24. Op.cit. (noot 18), p. 13.
25. C. Wagner, "Von der Erfindung des vorzüglichen Gemäldefirnisses aus Dammarharz", in H. Althöfer, Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, München 1987, p. 303.
26. Interpretatie Jørgen Wadum, Mauritshuis.
27. A. van Schendel en H.H. Mertens, De restauraties van Rembrandt's Nachtwacht, Oud Holland 62 (1947), p. 18-19.
28. Op.cit. (noot 17), De Vlieger p. 14, MA correspondentie 1846, brief nr. 761.
29. Deze 3 materialen zijn met behulp van DTMS (Direct Temperature resolved Mass Spectrometry) aangetroffen in verscheidene was/harsmonsters die afkomstig zijn van schilderijen (uit het Mauritshuis en het Rijksmuseum), waarvan uit de documenten bekend is dat ze door Hopman jr. zijn bedoekt.
Deze analyses werden uitgevoerd door Klaas Jan van den Berg van het FOM Institute for Atomic and Molecular Physics te Amsterdam.
30. Max von Pettenkofer, Over Olieverven en het Conserveeren van Schilderijen door de Regeneratie- Behandeling, Amsterdam 1871 (Vertaling uit het Duits door Hopman jr. van: Max von Pettenkofer, Über Ölfarbe und Conservirung der Gemälde-Gallerien durch das Regenerations-Verfahren, München 1870), p. 43.
Op.cit. (noot 17), Van Duyn p. 33.
31. Op.cit. (noot 27), p. 25.
32. Op.cit. (noot 11), p. 46.
33. Sibylle Schmitt, "Das Pettenkofersche Regenerationsverfahren", Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 1990 nr. 1, p. 36 t/m 41.

34. Op.cit. (noot 30), p. V.
35. Op.cit. (noot 17), Joosten p. 10, MA correspondentie 1891, brief nr. 71.
36. Op.cit. (noot 33), p. 41.
37. Op.cit. (noot 17), Joosten p. 14, MA correspondentie 1893, brief nr. 242.
38. Op.cit. (noot 17), Van Duyn p. 25.
39. Op.cit. (noot 37).
40. Op.cit. (noot 33), p. 49 t/m 62.
41. Dit betreft een portret van keizer Frans I uit 1745, geschilderd door Martinus Mijtens (Mauritshuis inv. nr. 37. Vlg. ook de pendant, keizerin Maria Theresia, MH inv. nr. 38). Het bindmiddel van de verf lijkt op de plaatsen waar de schade zich voordoet hoofdzakelijk uit (dierlijke) lijm te bestaan. Lijm is veel gevoeliger voor alcohol damp dan olie.
42. Op.cit. (noot 30), vertaling Hopman p. 49.
Volgens dhr. Schouwen van zeepfabriek "Bousquet" (bestaat sinds 1584) was marseillaanse zeep een 63% zeep, die uit Zuid Frankrijk werd geïmporteerd. De "63%" slaat op het aandeel rundvet. De rest van de zeep bestond uit kokosvet en water. De zeep werd gestookt en vervolgens in staven gegoten, waarna het in plakken gesneden kon worden. De huidige sunlight huishoudzeep is eveneens een 63% zeep en is dus met deze marseillaanse zeep te vergelijken.
De huishoudzeep is van mindere kwaliteit dan toiletzeep, die voor 80% uit rundvet bestaat. Deze bestond echter niet voor 1912.
43. Dit blijkt o.a. uit verscheidene documenten uit het Mauritshuis, het Rijksmuseum en het Frans Halsmuseum.
Zie ook op.cit. (noot 17), Van Duyn p. 13 t/m 17.
44. Op.cit. (noot 17), Joosten p. 9, MA correspondentie 1899, brief nr. 225.
45. Op.cit. (noot 17), Van Duyn, p. 33, Algemeen Rijksarchief (ARA), Binnenlandse Zaken (BiZa) Inv. nr. 1930, 21 mei 1877.
46. Op.cit. (noot 30), vertaling Hopman p. 43.
47. Op.cit. (noot 29).
48. Op.cit. (noot 17), Joosten p. 11, MA correspondentie 1879, brief nr. 20 bis
49. MA, M 5.423 dossier 353.
50. D.F. Slothouwer, De paleizen van Frederik Hendrik, Leiden 1945, p. 198 t/m 200, 316 en 317.
Vergelijk de ontwerptekeningen (plattegronden van de Oranjezaal) op p. 316 en 317. Op het ontwerp op p. 316 is het schilderij "De Opvoeding..." (nr. 10) weergegeven op de plaats waar het nu hangt. Deze plaats wordt geacht niet de oorspronkelijke te zijn. Op de ontwerptekening die op p. 317 is gepubliceerd, is ditzelfde schilderij echter weergegeven op de plaats waar het volgens de literatuur oorspronkelijk wel hing. Blijkbaar was er al onduidelijkheid over de plaats van dit schilderij vóórdat het ontwerp werd uitgevoerd.
Zie ook: J.G. van Gelder, De schilders van de Oranjezaal, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 1948-1949, p. 120-121.

fax from ROYAL  **TALENS**

Royal Talens B.V., P.O. Box 4, 7300 AA Apeldoorn, Holland. Tel. +31 (0)55 - 527 4700, Fax. +31 (0)55- 521 5286

To : Mauritshuis Den Haag

No. :

Att. : Mw. M. Marvelde

Page(s): 1 (incl. cover sheet)

Copy :

Ref. :

From: Jan Slief

Date : 23-07-1997

Geachte mevrouw Marvelde,

Zoals afgesproken doen wij u hierbij informatie toekomen over de samenstelling van schilderijvernissen welke door Talens in de jaren veertig en vijftig op de markt zijn gebracht.

Rembrandt Schilderijverniss

Cyclohexanonhars	35-40%
Ricinusolie	ca. 5%
Terpentijn	35-40%
Terpentine	15-20%

Van Evck Schilderijverniss

Cyclohexanonhars/Standolie (verhouding1:1)	35-40%
Terpentine	ca. 60%
Cobaltsiccatief	< 0.5%
Loodsiccatief	< 0.5%

Damarvernis

Damarvernis	35-40%
Damarhars	
Ricinusolie	ca. 2%
Terpentijn	60-65%

Mastiekvernis

Mastiekvernis	35-40%
Mastiekhars	
Ricinusolie (Castor oil) - plasticizer (K. Wehite p. 387)	ca. 2%
Terpentijn	60-65%

Wellicht ten overvloede verzoeken wij u deze informatie als vertrouwelijk te behandelen.

Met vriendelijke groet,
KONINKLIJKE TALENS B.V.

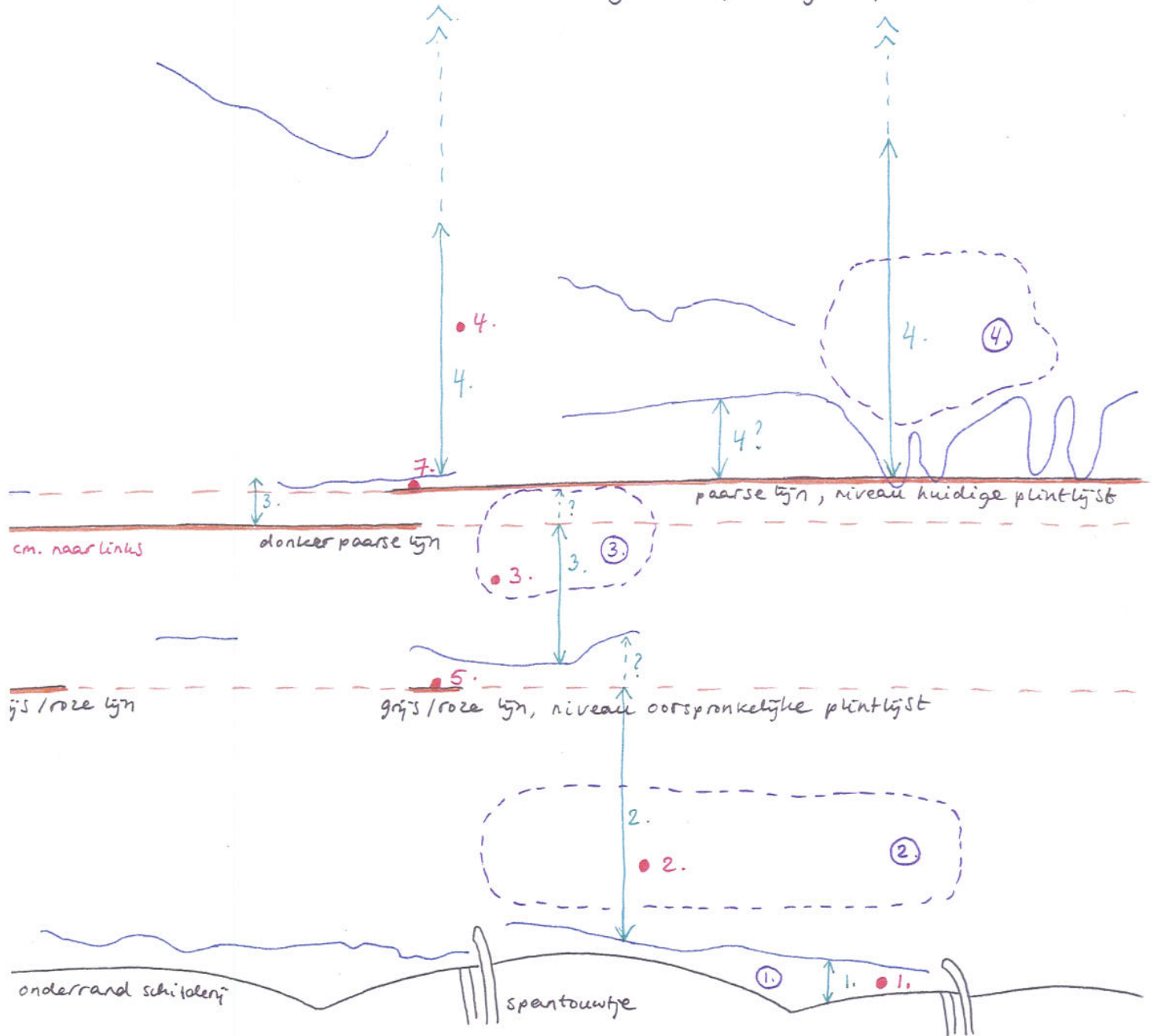


Jan Slief

Oranjezaal Huis ten Bosch

Schilderij nr. 31 : Gerard van Honthorst, Deel van de triomfstoet
Anahia met haar dochters als toeschouwers van de triomf.

Detail van de onderrand na verwijderen plintlijst, schaal 1:1



- verdikking, onderrand van vernislaag
- Optisch waar te nemen verschillende vernisfasen
- Verf van plintlijst op schilderij
- Dwarsdoorsneden van verf- en vernislagen
- Met oplosmiddel verwijderde vernis voor analyse