

‘SO LANGE MEMORIE VAN MENSCHEN KAN GEDENCKEN’

HET ONTSTAAN EN DE FUNCTIE VAN DE PORTRETREEEKS MET DE LANDCOMMANDEURS VAN DE BALIJE VAN UTRECHT¹

Daantje Meuwissen en Truus van Bueren

In de huidige kapittelzaal en expositieruimte van het Duitse Huis te Utrecht bevindt zich een voor Nederland unieke portretreeks. De serie bestaat uit achttien panelen van elk ca. 85 cm hoog en ruim twee meter breed waarop de 77 landcommandeurs van de balije van Utrecht van de Ridderlijke Duitse Orde zijn geschilderd. Met uitzondering van de laatste twee knielen alle heren achter een bidbank waarop hun wapenschild is afgebeeld (afb. 1, 2, 4, 5, 8). Hierin staat heraldisch rechts het ordewapen (een zwart kruis op een wit veld) en heraldisch links dat van de geportretteerde. Het geslachtswapen komt terug in de wapenrok die de ridders over hun harnas dragen. Onder de portretten is een tekst aangebracht waarin de namen, de sterfdata en de rangorde van de functionarissen worden vermeld. Tot en met het portret van de eerste protestantse landcommandeur, Jasper van Lynden (1619-1620), in het achtste paneel is ter afsluiting van de tekst steeds de bede ‘God heb de ziel’, of ‘God heb zijn ziel’ opgenomen (afb. 8).

Op het eerste paneel is de gekruisigde Christus geschilderd. De daaronder geplaatste tekst vermeldt dat de Duitse orde in 1190 in het Heilig Land is ontstaan (afb. 1). Voor het kruisbeeld knielen de hoogmeester en de Duitsmeester die in functie waren toen de balije werd gesticht. Daarachter is Antonis van Printhaghen, de eerste Utrechtse functionaris (overl. 1266),

Afb. 1. Paneel 1: hoogmeester Coenraet van Thüringen (overl. 1240), Duitsmeester Bodo van Hohenlohe (overl. 1303) en landcommandeur Anthonis van Printhaghen, genaamd Ledersack (overl. 1266).



1. Dit artikel komt voort uit het onderzoeksproject *Zorg voor het hier en hiernamaals. Memorietafels in het (aarts)bisdom Utrecht in de vijftiende en zestiende eeuw*, dat onder leiding staat van Truus van Bueren. In het kader daarvan schreef Daantje Meuwissen de doctoraalscriptie *So lange memorie van menschen kan gedencken. Een onderzoek naar de functie van de portrettenreeks met de landcommandeurs van de Utrechtse Balije der Ridderlijke Duitse Orde* (kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht, februari 1998). We danken prof.dr. Molly Faries van Indiana University, V.S., onder wier leiding het infraroodreflectografisch onderzoek plaatsvond, en dr. Peter Klein, Universiteit van Hamburg, die het dendrochronologisch onderzoek verrichtte. Tevens zijn wij drs. Ben Olde Meierink en prof.dr. Thijs Pollmann erkentelijk voor hun commentaar op een eerdere versie van dit artikel. De Ridderlijke Duitse Orde, Balije van Utrecht, financierde het technisch onderzoek van de schilderijen. Het infraroodreflectografisch onderzoek van de portretten van de landcommandeurs werd mede mogelijk gemaakt doordat de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek een onderzoekersbeurs beschikbaar stelde aan Molly Faries.

geplaatst. Zijn 76 ambtsgenoten zijn in chronologische volgorde op de daaropvolgende panelen geschilderd. Ook de huidige landcommandeur is al geportretteerd, maar zijn sterfdatum moet uiteraard nog worden ingevuld (afb. 8). Achter dit portret is al een plaats gereserveerd voor dat van zijn opvolger. Er wordt dus vanuit gegaan dat de reeks ook in de toekomst zal worden voortgezet.

De stijl waarin de reeks is geschilderd, maakt de beschouwer onmiddellijk duidelijk dat de portretten niet vanaf het ontstaan van de balije in de dertiende eeuw zijn bijgehouden. Voor een aantal oversten heeft de – onbekende – schilder de koppen moeten verzinnen, kennelijk omdat er geen portretten voorhanden waren. Dit was niet ongebruikelijk. In de (late) Middeleeuwen was de naam in een bijbehorende tekst en/of het wapenschild voldoende om de afgebeelde persoon te identificeren.² Pas in het zevende paneel treffen we 'naar het leven' geschilderde portretten aan (afb. 8).

Het onderzoek naar de functie van (laat)middeleeuwse portretreeksen staat nog in de kinderschoenen, maar uit de tot nog toe verkregen resultaten is gebleken dat deze kunstwerken niet alleen met religieuze en/of esthetische bedoelingen vervaardigd werden. Ze hadden vaak een politiek-maatschappelijke functie. Om deze te kunnen achterhalen is het van belang te weten wanneer de desbetreffende reeks is vervaardigd. Dan immers kan worden vastgesteld wie de de initiatiefnemer was en wat zijn motieven waren. In een serie als de Utrechtse, waaraan tot in deze eeuw telkens opnieuw portretten werden toegevoegd, moet dus vastgesteld worden wanneer de eerste schildercampagne plaatsvond.

De Utrechtse landcommandeurs zijn knielend voor een Kruisigingsscène afgebeeld. In combinatie met de bede in de tekst maakt deze opzet duidelijk dat de reeks gesticht is in het kader van de zorg voor het zieleheil van de heren. Maar zou de – tot nu toe onbekende – opdrachtgever ook in dit geval andere bedoelingen hebben gehad? In dit artikel proberen we deze vraag te beantwoorden. Eerst wordt ingegaan op de functie van vergelijkbare reeksen. Dit dient als

Afb. 2. Paneel 4a: Reynaer Hoen (overl. 1371). Hendrick van Alckemade (overl. 1375) en Hendrick Hoenhorst (overl. 1379).



2. Otto Gerhard Oexle, 'Memoria als Kultur', in: *Memoria als Kultur* (Göttingen 1995) 9-78, aldaar 53.

inleiding op het verslag van de zoektocht naar de ontstaansdatum van de Utrechtse serie. Vervolgens zullen we aandacht besteden aan de materiële geschiedenis van de panelen omdat deze zoals zal blijken van invloed was op het onderzoek naar de periode waarin de eerste campagne plaatsvond. Tot slot worden de voorlopige resultaten betreffende de functie van deze bijzondere cyclus gepresenteerd.³

Stam- en opvolgingsreeksen

De portretreks van de landcommandeurs behoort tot een veelvoorkomend (laat)middeleeuws beeldtype. Daarin zijn stam- en opvolgingsreeksen te onderscheiden.⁴ De eerste tonen de stamhouder van dat moment en zijn voorvaderen. Men gaat daarbij zo ver mogelijk terug in de tijd; regelmatig beroept men zich zelfs op een bijbelse of mythologische afkomst.⁵ Dit type wordt in de kunstgeschiedenis vaak een *Ahnengalerie* genoemd. De groep waartoe ook de Utrechtse portretten behoren, duiden wij in navolging van Oexle aan met de term *opvolgingsreeks*.⁶ Deze toont de ambtsgenoten in chronologische volgorde vanaf de stichting van de desbetreffende instelling tot en met de in leven zijnde functionaris. Omdat deze kunstwerken een publieke functie hadden, werden ze geplaatst in gebouwen die een centrale plaats in het openbare (religieuze) leven innamen, zoals in stadhuizen, kloosters en kerken.⁷

Er wordt in deze series dus gebruik gemaakt van het feit dat men deel uitmaakte van een gemeenschap die over de dood heen voortbestond. De in leven zijnde nazaat of ambtsdrager ging er daarbij van uit dat hij en zijn voorgangers dezelfde belangen hadden: de eens verworven privileges en goederen moesten behouden blijven en het gezag van het geslacht of instelling mocht niet aangetast worden. Traditie en de wens deze voort te zetten stonden aan de oorsprong van dit soort reeksen.⁸

De kunstwerken passen volledig in een samenleving waarin de overledenen een belangrijke plaats innamen en zijn een uiting van de middeleeuwse *memoria*, die gekenmerkt wordt door de verbondenheid van de levenden en de doden.⁹ Daarin was wederzijdse zorg vanzelfsprekend. De overledenen konden rekenen op gebed van hun nabestaanden, bedoeld om hun verblijf in het vagevuur zo veel mogelijk te bekorten. Zo stond er in de – dertiende-eeuwse – statuten van de Duitse orde dat er gebeden moest worden 'vor die lebenden unde vor di toden'¹⁰ en Albert van Egmont van Meresteyn (afb. 8) liet bijvoorbeeld in zijn testament optekenen dat men moest 'bidden voer die ziele van heren Wolter van Amstel van Mynden ende heeren Albrecht van Egmont van Meresteyn, beyde lantcommenduer, ende voor alle gelouige sielen daer onser heer god voor gebeden wil hebben soe inden leuen soe nader doot'.¹¹ Van hun kant

3. De schilderijen die na de eerste campagne werden vervaardigd, zullen in een later stadium worden onderzocht.
4. Stam- en opvolgingsreeksen komen voor in schilderijen, gebrandschilderde glazen en wandtapijten. Tevens zijn er beeldhouwde series bekend. Daarnaast zijn dit soort reeksen in prent uitgebracht, onder andere als boekillustratie. Zie H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschieds-uitbeelding, 1500-1800. Een iconologische studie* (2 dln.; 's-Gravenhage 1952) I, 25.
5. Keizer Karel IV (1346-1378) liet halverwege de veertiende eeuw een serie schilderen om zijn aanspraak op een edele afstamming en zijn heerschappij als keizer kracht bij te zetten. De keizer voerde zijn genealogie terug tot – let wel – Priamus, Jupiter en Noach. Deze reeks is verloren gegaan. Andrew Martindale, *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait* (Maarssen 1988) 8.
6. Otto Gerhard Oexle, 'Memoria und Memorialbild', in: Karl Schmid en Joachim Wollasch ed., *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*. Münstersche Mittelalter-Schriften XLVIII (München 1984) 384-440, aldaar 407.
7. Hoeveel Noordnederlandse stam- en opvolgingsreeksen er in de zestiende eeuw en daarvoor zijn gemaakt, is onbekend. Er zijn er maar enkele bewaard gebleven; andere zijn nog bekend uit de archieven.
8. Over traditie: Bram van den Hoven van Genderen, *De Heren van de Kerk. De kanunniken van Oudmunster te Utrecht in de late middeleeuwen* (Zutphen 1997) 610-630.
9. De stam- en opvolgingsreeksen behoren tot de zogenaamde memorietafels. Zie hierover Oexle, 'Memoria und Memorialbild', en Truus van Buuren, 'Zorg voor het hier en het hierna. De functie van memorietafels in het (aarts)bisdom Utrecht in de middeleeuwen', *De Nederlandsche Leeuw* CXV (1998) k. 153-191.
10. F.J.W. Fabius, *De Ridderlijke Duitse Orde van verleden tot heden* (Utrecht 1961) 38.
11. Archief Ridderlijke Duitse Orde, Balije van Utrecht (hierna aangeduid met ARDOU), inv.nr. 277. Testament van landcommandeur Albert van Egmont van Meresteyn (overl. 1560), vermoedelijk opgesteld rond 1550. Afkortingen in de teksten zijn in de transcripties stilzwijgend aangevuld.

konden ook de doden in het vagevuur door gebed zorgen voor degenen die hen overleefd hadden.¹² Onder andere door giften aan de armen en door de stichting van een wees- of armenhuis kon men ook na zijn dood nog bijdragen aan het welzijn van de gemeenschap. Het verrichten van deze werken van barmhartigheid werd tot in het testament voortgezet. In de hierbovengenoemde wilsbeschikking werd bijvoorbeeld vastgelegd dat "alle Jaers den armen menschen opten Wittendonderdacht elcker menschen dartich penningen [...] ter eeren ende gedenckenisse onser aller salicheyt" zullen ontvangen.¹³ Ook de behartiging van de meer politieke belangen in het hier en nu behoort tot de dodenmemoria, zoals hierboven al is aangegeven.

Van twee portretreeksen uit de Noordelijke Nederlanden zijn onlangs de politiek-maatschappelijke functies vastgesteld. De eerste is de eind vijftiende-eeuwse gravenreeks uit het karmelietenklooster in Haarlem. Deze bevindt zich thans in het stadhuis aldaar. De serie wordt geopend door een heraut en afgesloten door een voorstelling van de Dood. Daartussenin bevinden zich de 32 portretten van de graven en gravinnen van Holland. De laatst geportretteerde graaf, Maximiliaan van Oostenrijk (1459-1519), ondersteunde de vervaardiging van deze reeks. Op 10 september 1493 schonk hij achttien pond aan het klooster, ter vergoeding van de kosten die de karmelieten hadden gemaakt ten behoeve van het project. Hieruit kan niet worden afgeleid dat Maximiliaan de opdrachtgever was. Wel kan worden geconstateerd dat de reeks uitstekend aansloot bij zijn pogingen de aanspraken van het Habsburgse huis te visualiseren.¹⁴

De opvolgingsreeks die werd gemaakt van de commandeurs van het Haarlemse Jansklooster van de Ridderlijke Orde van Sint Jan van Jeruzalem vertoont een sterke verwantschap met de Utrechtse reeks.¹⁵ Omstreeks 1560 werd aan een onbekende kunstenaar de opdracht gegeven de portretten te vervaardigen van de achttien heren die de instelling vanaf de oprichting in 1310 hadden bestierd. Ze werden op twee brede panelen van ca. 27 bij 250 cm in halffiguur afgebeeld.¹⁶ Tegen de balustrade waarop ze leunen, is onder ieder van hen een briefje geplaatst met de naam en het jaar van aantreden. Een religieuze voorstelling ontbreekt in dit geval.

Deze reeks werd hoogstwaarschijnlijk vervaardigd naar aanleiding van de nieuwe indeling van de bisdommen. De Jansheren zullen de komst van de bisschop met enige argwaan hebben bekeken. Tot die tijd was de commandeur onbetwist de hoogste geestelijke in de stad. Bij processies liep hij vooraan in de stoet en afschriften van belangrijke documenten liet het stadsbestuur bij voorkeur door hem ondertekenen. Men zal zich afgevraagd hebben wat er in de nieuwe situatie allemaal zou veranderen. De portretreeks zal dan ook vervaardigd zijn om de bisschop – die het eerste jaar overigens in het Jansklooster logeerde – op het gezag en de ouderdom van de Haarlemse instelling te wijzen. Buitendien bleek de Jansorde in de Nederlanden minder onaantastbaar dan de heren zouden wensen. De Utrechtse balije moest voortaan een bijdrage leveren aan het tafelgoed van de aartsbisschop, uiteindelijk met goedkeuring van de grootmeester van de orde. Waarschijnlijk heeft de reeks in de kerk of in het kapittelhuis gehangen, plaatsen die toegankelijk waren voor de bisschop en de andere hoge functionarissen.¹⁷

Twintig jaar later, toen de reformatie in 1581 in Haarlem een feit werd, kreeg de portretserie

12. Van Bueren, 'Zorg voor het hiernamaals', k. 162 (met verwijzing).

13. ARDOU, inv.nr. 277 (zie noot 11).

14. Reindert Falkenburg, 'Politiek en propaganda omstreeks 1490', in: Wim van Anrooij ed., *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld* (Hilversum 1997) 69-72.

15. De reeks bevindt zich thans in het Frans Halsmuseum te Haarlem. De hier volgende passage is ontleend aan: Truus van Bueren, *Macht en onderhorigheid binnen de Ridderlijke Orde van Sint Jan. De Commandeursportretten uit het Sint Jansklooster te Haarlem* (Haarlem 1991). Voor een samenvatting en aanvulling: idem, *Tot lof van Haarlem. Het beleid van de stad Haarlem ten aanzien van de kunstwerken uit de geconfisqueerde geestelijke instellingen* (Hilversum 1993) 355-362 en 180-181.

16. De twee oorspronkelijke panelen zijn tussen 1625 en 1844 verzaagd tot zes schilderijen met op ieder de portretten van drie commandeurs.

17. De reeks wordt niet vermeld in de boedelinventaris van het klooster uit het jaar 1572 vermeld, maar wel in de inventaris van het verwoeste klooster waarin tevens de inboedel van de kerk en de bijbehorende vertrekken is opgenomen (1573), zie Van Bueren, *Tot lof van Haarlem*, 121.



Afb. 3. De johannieter commandeurs Willem van Schoten (sterfdatum onbekend), Gerrit van Schoten (overl. 1460) en Pieter van Schoten (overl. 1472). Thans paneel 5, oorspronkelijk onderdeel van het tweede paneel.

een functie in de strijd om het behoud van de ordegoederen. Alle kloosters in het rechtsgebied van de stad waren door de Staten van Holland onteigend en aan de stad toegekend, met uitzondering van het Jansklooster. Kennelijk wilde of durfde men in Holland een instelling van de machtige orde van Sint-Jan niet aan te pakken. Het stadsbestuur bleef echter aandringen en ook van andere zijde dreigde gevaar. De Staten van Utrecht hadden namelijk de in Utrecht gevestigde balije van de Jansorde wel aan zich getrokken en daarmee ook de commanderijen die onder het gezag van de balijer vielen. Het Haarlemse klooster was echter in 1469 losgemaakt van Utrecht. Sindsdien was de commandeur alleen verantwoording schuldig aan de grootprior van Duitsland die tevens de meerdere van de Utrechtse balijer was. Dit belangrijke feit wordt voortdurend vermeld in de stukken die werden opgemaakt om de rechten van de orde op de goederen van het Jansklooster te verdedigen.¹⁸ Ook de commandeursportretten werden ingezet. De schade die de serie had opgelopen toen het klooster in 1573 werd verwoest, liet men zorgvuldig repareren en de zesde commandeur die aanvankelijk vergeten was, werd alsnog toegevoegd. Deze ingreep had als gevolg dat het portret van opdrachtgever Hendrik van Zwol (commandeur van 1542-1571) die als laatste in de reeks stond afgebeeld, moest verdwijnen. Hij werd daarom als eerste in het paneel gezet, dat later aan de twee schilderijen uit de eerste campagne werd toegevoegd. De teksten werden uiteraard ook een plaats opgeschoven, maar men liet ze voorzien van een belangrijke aanvulling. In de tekst onder het portret van de commandeur die de verzelfstandiging van het klooster had bewerkstelligd, werd nu nadrukkelijk op dit feit gewezen: "Int Jaer ons heeren M. cccc. ende Lx was heer pieter van Scoten Commanduer ende Int Jaer lxxix wordet die eerste preceptoer" (afb. 3¹⁹). De daaropvolgende commandeurs worden allen aangeduid met 'commandeur en preceptor'. De kerk was niet meer in gebruik en de reeks was daarom in de zaal van het klooster geplaatst, het vertrek waar men zijn belangrijke gasten ontving.

De portretten waren dus een uitdrukking van de aanspraken van de Jansorde op haar goederen. Daarom was de reeks belangrijk voor de Haarlemse Jansheren en werd ze voortgezet tot en met het portret van de laatste commandeur die in 1625 overleed.

De lotgevallen van de Utrechtse portretreeks

De portretreeks met de landcommandeurs beslaat een periode van acht eeuwen. Mede daarom heeft de serie een grote historische waarde. De portretten zijn daarnaast belangrijke kunsthistorische documenten; ze tonen hoe de Nederlandse portretschilderkunst zich door de eeuwen heen heeft ontwikkeld. Dit belang wordt ook in de schaarse literatuur over de cyclus onderkend. De serie toont ons "de modeschilders van het portret", aldus Van Lutervelt.²⁰

18. Over de strijd om de ordegoederen: Van Bueren, *Tot lof van Haarlem*, 93-106.

19. In de schilderijen is thans met het blote oog te zien dat de nieuwe teksten over de oude zijn geschilderd.

20. Lutervelt, R. van, 'De portretten der landcommandeurs van de Balije van Utrecht', *Oudheidkundig Jaarboek XIII* (1944) 33-40, aldaar 34.



Afb. 4. Paneel 8: Diederik Bloys van Treslong (overl. 1619), Jasper van Lynden (overl. 1620), Hendrik Casimir van Nassau (overl. 1640) en Willem Frederik van Nassau (overl. 1664)

Deze kunsthistoricus heeft in 1944 een artikel over de portretreeks geschreven, maar hij ging nauwelijks in op de ontstaansdatum. Hij was meer geïnteresseerd in de schildertechnische hoogstandjes, zoals het portret van Diederik Bloys van Treslong (†1619) (afb. 4) op paneel acht. Dit inderdaad fraaie schilderwerk noemt hij “frisch van kleur en goed geconserveerd”. Het werd dan ook vervaardigd door de bekende Utrechtse schilder Paulus Moreelse. Diens monogram is nu nog zichtbaar. Van de oudste portretten was Van Luttermant niet onder de indruk. “Een groote artistieke waarde vertegenwoordigen de paneelen in het algemeen niet. Het zijn meer historische curiositeiten dan belangrijke kunstwerken”. De auteur vond met name paneel zeven (afb. 8) “hoogst middelmatig” geschilderd. Ook over paneel één had hij een uitgesproken mening. De gekruisigde Christus zou van Anthonie Mor of uit diens omgeving afkomstig zijn, maar “waarschijnlijk [was het] een overschildering van een oudere crucifix”.²¹ Van Luttermant vermoedde namelijk ten onrechte dat het eerste paneel in de vijftiende eeuw vervaardigd was. Hij baseerde deze datering op het type harnas dat de hoogwaardigheidsbekleders dragen, maar deze harnassen werden pas vanaf 1525 gemaakt.²²

Voor het overige had de kunsthistoricus wel gelijk, want topstukken zijn de zeven oudste schilderijen inderdaad niet. Bovendien verkeren ze niet in de beste staat. Het oppervlak is niet egaal omdat op veel panelen de verflaag tot op het hout is verdwenen en vervolgens weer is ingeschilderd. Er bevinden zich bobbelingen waar de verf losgelaten heeft van de ondergrond.²³ De overschilderingen zijn talrijk en stammen gedeeltelijk ook uit deze eeuw. Bij een restauratie in 1980 werden de panelen vier en vijf – ongetwijfeld met de beste bedoelingen – door N. van Bohemen met een fijne toets en frisse, heldere kleuren opgeknapt.²⁴ Deze schilderijen zijn dus nauwelijks nog origineel. Datzelfde geldt ook voor de meeste andere stukken, want de schilders die de opdracht kregen een nieuw portret toe te voegen, gaven de oudere schilderijen vaak ook even een ‘likje verf’ mee. De serie had immers een representatieve functie en moest er goed uitzien. Zo heeft de kunstenaar die het laatste portret op het negende schilderij vervaardigde in een aantal koppen enkele details toegevoegd om een stilistische eenheid te verkrijgen. Daarnaast gaf hij de heren op dit paneel eenzelfde type shawl om de hals.²⁵

21. Ibidem, 35-37.

22. H. Kühnel, *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, vom alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter* (Stuttgart 1992) 242.

23. In 1994 zijn de panelen geconserveerd door de Stichting Kollektief Restauratie-atelier Amsterdam (hierna aangeduid met SKR A). Ze zijn toen zodanig behandeld dat hun conditie, mede door de klimaatbeheersing in de vertrekken waar ze hangen, sindsdien stabiel is.

24. ARDOU, inv. nr. 83. Brief van Van Bohemen aan de rentmeester van de Balije van Utrecht uit 1981. De schildertoets van deze restaurator is op de schilderijen zeer herkenbaar.

25. Dank aan drs. Liesbeth Abraham van de SKR A voor deze mededeling.

Ook met de teksten is het een en ander gebeurd. In paneel twee treffen we bijvoorbeeld als sterfdata achtereenvolgens de jaartallen 1279, 1383, 1383, 1286 en 1312 aan. Ook enkele boedelinventarissen waarin de reeks wordt beschreven, doen vermoeden dat kunstenaars en/of restauratoren fouten hebben gemaakt. Steven van Zuylen van Nyevelt werd in 1527 vermoord. Uit een boedelbeschrijving van 1675 blijkt dat er destijds "1528 sterft heer stiven" in de tekst stond. Twee eeuwen later heeft er "1527 sterft heer stiven" gestaan. Dat jaartal is tot op heden gehandhaafd, maar het woord "sterft" is vervangen: "1527 bleeff heer stiven".²⁶

Dat een regelmatige opknapbeurt nodig was, zal ongetwijfeld ook te maken hebben gehad met het feit dat de omstandigheden in het Duitse Huis niet bepaald optimaal waren voor de schilderijen. De reeks heeft vermoedelijk in een grote zaal – we komen hierop terug – tegen koude en vochtige muren gehangen. Toen de balije van Utrecht in 1836 een pand aan de Nieuwe Gracht betrok, werden de panelen vier en vijf in tweeën gezaagd om ze tussen de deuren te kunnen plaatsen. Tevens werden er schilderijen aan weerszijden van een open haard opgehangen. Andere kwamen boven gietijzeren verwarmingselementen terecht.²⁷ Dit zal de conditie van de kunstwerken niet ten goede zijn gekomen, want temperatuurswisselingen en tocht hebben juist op panelen een ongunstig effect.

In de twintigste eeuw heeft dit alles geleid tot enkele forse ingrepen. De eerdergenoemde Van Bohemen bracht niet alleen omvangrijke overschilderingen aan, hij verwijderde ook de oorspronkelijke drager van drie panelen. In een brief aan de rentmeester van de balije verklaarde hij dat "een afdoende restauratie slechts mogelijk [is] indien de verflaag op een krimpvrij paneel wordt overgebracht".²⁸ Van paneel drie, van het eerste deel van paneel vier en van paneel zeven werd daarom het hout tot op de verf afgeschaafd. Vervolgens werden de flinterdunne verflagen op platen multiplex geplakt. Veertig jaar daarvoor waren andere schilderijen al onder handen genomen. De restauratoren Schuring en Adama schaafden de achterkanten van vijf panelen helemaal glad ten behoeve van een te plaatsen lattenconstructie – een *parket* – die bedoeld was de stabiliteit van de stukken te waarborgen.²⁹

Het verlies van de oorspronkelijke verflagen, de talrijke overschilderingen en de overige ingrepen vormen uiteraard belangrijke belemmerende factoren bij een onderzoek naar de ont-



Afb. 5. Paneel 18: Paulus Anthony van der Borch tot Verwolde van Vorden (overl. 1996) en Albertus van Harinxma thoe Slooten. Het vak rechts van de landcommandeur dat bestemd is voor het portret van zijn opvolger is hier niet afgebeeld.

26. ARDOU, inv.nr. 190: boedellijsten met beschrijvingen van de reeks uit 1675 en ca. 1875.

27. Dank aan de heer Harting, beheerder van het Duitse Huis, voor deze mededelingen.

28. ARDOU, inv.nr. 83 (zie noot 24).

29. ARDOU, inv.nr. 80. Brief van de restauratoren Schuring en Adama aan de rentmeester-generaal van de Balije van Utrecht, januari 1938.

staansdatum van de reeks. Ze staan met name het stilistisch onderzoek in de weg. Toch zijn er nog tal van aanwijzingen te vinden die verwijzen naar de oorspronkelijk opdrachtgever.

'Myns heren tronye'

Men hoeft geen expert te zijn om te zien dat er vanaf het zevende schilderij het een en ander verandert. De koppen zijn minder stereotiep en wekken de indruk naar het leven geschilderd te zijn. Mogelijk heeft de kunstenaar deels al bestaande portretten gebruikt. Die waren er waarschijnlijk al vanaf Steven van Zuylen van Nievelt.³⁰

Ook tussen de panelen zeven en acht zijn verschillen te constateren. Op het laatstgenoemde schilderij staan maar vier portretten. Deze zijn groter opgezet dan de portretten van hun voorgangers. Ze zijn tevens zorgvuldiger geschilderd. Met name de materialen – het harde metaal van het harnas en het zachte fluweel van het kleed op de bidbank – zijn gedetailleerd weergegeven. Op de eerste zeven panelen daarentegen is, ondanks de overschilderingen, duidelijk te zien dat aan de stofuitdrukking minder aandacht is besteed; vooral de kleden zijn met grove verfstreken opgezet. Ook de onderschriften verschillen van elkaar. Terwijl de sterfdata van de landcommandeurs op de eerste zeven schilderijen met Romeinse cijfers zijn aangebracht, is het overlijdensjaar vanaf Bloys van Treslong, de eerste functionaris op het achtste paneel, in Arabisch schrift weergegeven. Tenslotte constateerden we een verschil in de opbouw van de panelen zelf. De eerste zeven schilderijen zijn vervaardigd uit vier horizontaal geplaatste planken van twee meter breed. Paneel acht daarentegen bestaat uit twee delen, elk met vier horizontale planken van één meter breed. Uit het onderzoek dat tijdens de laatste restauratie is verricht, is gebleken dat het linkerdeel op een witte ondergrond is geschilderd. Bij het rechterdeel bevindt zich tussen de witte grondering en de voorstelling nog een lichtbruine transparante laag. Dit betekent dat paneel acht niet zoals de voorgaande schilderijen in één keer is vervaardigd, maar in twee fasen is ontstaan. De delen zijn later tegen elkaar gelijmd en in één lijst gezet.³¹

Aangezien Bloys van Treslong pas in 1612 aantrad, kunnen we concluderen dat dit achtste paneel uit de zeventiende eeuw stamt. De overeenkomsten in de eerste zeven panelen wijzen erop dat deze stukken in één campagne zijn vervaardigd. Hiermee lijkt de vraag naar de opdrachtgever beantwoord te zijn. Het zou Jacob Taets van Amerongen zijn, de laatste landcommandeur in het zevende paneel. Deze conclusie bleek onjuist, want archiefonderzoek wees in een andere richting.

Van de Utrechtse balije zijn pas boedelinventarissen bekend vanaf 1675 en de beschrijvingen van de portretreeks daarin geven geen enkel houvast omtrent de eerste opzet ervan. De 'uitgeefboecken' – kasboeken met de huishoudelijke uitgaven – werden al vanaf 1455 bijgehouden, maar helaas ontbreekt er een aantal jaren in de voor het onderzoek relevante periode.³² Wel blijken er betalingen voor kunstwerken te worden vermeld, inclusief de panelen met de landcommandeurs. Ze staan in de rekeningen van augustus 1592: 'Item Meester Roloff den schilder geschoncken van myns heren tronye inde tafelen van der lantcommanduyrs mede te schilderen XIII gulden XIII stuers.'³³ Uit deze post valt op te maken dat er in of kort vóór

30. In memorietafels waren meestal de gebedsportretten geschilderd van de personen ten behoeve van wie ze waren opgericht. Naar alle waarschijnlijkheid heeft er een memorietafel voor Wouter van Amstel van Mijnden (overl. 1536) bestaan. Het onderzoek hiernaar is nog gaande. Dank aan drs. E. Domela Nieuwenhuis voor deze mededeling. In een rekening van 1547 wordt een memorietafel voor de in 1527 overleden landcommandeur Steven van Zuylen van Nievelt vermeld (ARDOU, inv.nr. 332). Er worden verder losse portretten van Albert van Egmont van Meresteyn en Frans van der Loo vermeld in de boedelinventaris uit 1566 van de commanderij van Maasland (ARDOU, inv.nr. 2123). De Geer van Oudegein noemt portretten van de ridders Frans van der Loo en Jacob Taets van Amerongen in glazen van de landcommanderij; J.J. de Geer van Oudegein, *Excerpten uit de oude rekeningen der Ridderlijke Deutsche Orde, balije van Utrecht, vóór de kerkhervorming* (Utrecht 1895) 5.

31. SKRA, verslag 1 (nr. 1022).

32. ARDOU, inv.nr. 332. Ontbrekende jaren: 1560-1581 en 1584. Behalve deze rekeningen zijn de restantrekeningen doorgenomen. Hierin staan posten die niet in de uitgeefboeken zijn vermeld. Hiervan ontbreken de jaren 1547, 1550-1551, 1556, 1561-1566, 1571, 1574-1598. Naast de 'uitgeefboecken' zijn ook andere archivalia uit de 16de eeuw doorgenomen: de los bewaard gebleven kwitanties, de acquitten bij de rekeningen en de stukken over het financieel beheer.

33. ARDOU, inv.nr. 636. Er worden ook andere kunstwerken genoemd in de rekeningen. Het onderzoek hiernaar is nog niet afgerond.

1592 een portret wordt toegevoegd aan de reeds bestaande portretreeks. De formulering 'myns heren' wijst erop dat het om de beeltenis gaat van Jacob Taets van Amerongen, de overste van dat moment.³⁴ Deze functionaris was op 18 september 1579 benoemd.³⁵

We moeten de opdrachtgever van deze eerste campagne dus zoeken onder de voorgangers van Taets van Amerongen.

*Infraroodreflectografisch onderzoek*³⁶

De portretreeks werd vervolgens met infraroodreflectografie onderzocht omdat ook met behulp van deze techniek breuken in de opzet van deze serie gevonden kunnen worden. Veel vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderijen uit de Nederlanden zijn namelijk voorbereid door middel van een *ondertekening*. Deze werd vaak met zwart krijt op een witte of licht gekleurde grondering aangebracht. De variatie in de wijze van ondertekenen blijkt groot te zijn geweest: de ene kunstenaar maakte bijvoorbeeld een losse schets om de diverse onderdelen van de compositie grofweg een plaats te geven, de andere vervaardigde een sterk gedetailleerde tekening die bij het schilderen nauwkeurig gevolgd kon worden. Grofweg kan gezegd worden dat elke kunstenaar een eigen wijze van ondertekenen heeft, reden waarom de infraroodreflectografie thans bijna standaard wordt ingezet bij het onderzoek naar het oeuvre van vooral schilders uit de vijftiende en de eerste helft van de zestiende eeuw.³⁷ De bestudering van de ondertekening zou dus kunnen leiden tot het identificeren van de portretten die bij de eerste campagne werden vervaardigd.



Afb. 6. Infraroodreflectogrammontage (kop Hendrick van Alckemade, overl. 1375, paneel 4a).

34. Deze rekening was al zonder verwijzing gepubliceerd door De Geer van Oudegein, *Excerpten*, 17. Pelinck acht het mogelijk dat met 'Meester Roloff' Roelof Willemsz. van Culemborg wordt bedoeld. Hij ziet een stilistische verwantschap tussen het portret van Taets van Amerongen en het werk van deze Roelof Willemsz. E. Pelinck, "Mr. Roelof Willemsz., portretschilder te Utrecht", *Oud Holland* LXIII (1948) 108-111, aldaar 110.

35. J.J. de Geer van Oudegein, *Archieven der Ridderlijke Duitse Orde, balie van Utrecht* (Utrecht 1871) I, 11.

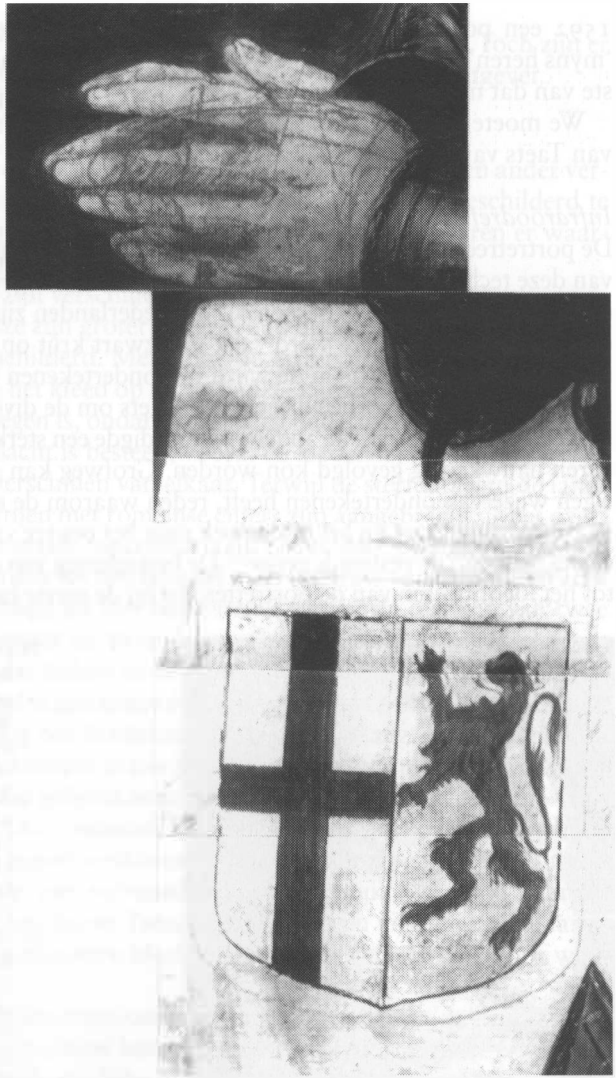
36. Het infraroodreflectografisch onderzoek werd verricht op 14, 17 en 18 maart 1997 door Molly Faries, Truus van Bueren, Ige Verslype, Barbara Schoonhoven en Daantje Meuwissen. Apparatuur van *Indiana University*: Grundig 70 H televisiecamera, uitgefilterd met Hamamatsu N 214 infraroodvidicon, TV Macromar 1: 2.8/36 mm lens, Kodak 87 A filter, Grundig BG 12 monitor, vastgelegd met Canon A-1, 35 mm lens, op Kodak Plus X (125 asa), film 1334 t/m 1336.

37. Met infraroodreflectografie kunnen de verflagen optisch worden geëlimineerd en kan de ondertekening zichtbaar worden gemaakt. Bovendien kan informatie worden verkregen over later aangebrachte overschilderingen. Er wordt gebruik gemaakt van een videocamera met infraroodvidicon waarmee het verfoepervlak wordt gescand. De beelden hiervan zijn zichtbaar via een monitor. Deze *infraroodreflectogrammen* worden vervolgens gefotografeerd en tot een montage gemaakt. De laatste tijd wordt bij deze techniek meer en meer gebruik gemaakt van de computer. Om resultaten te verkrijgen met de infraroodreflectografie moet de voorbereidende tekening wel in een koolstofhoudend materiaal zijn gemaakt op een lichte ondergrond. J.R.J. van Asperen de Boer e.a., 'Schildertechniek en atelierpraktijk in de 16de eeuwse Noordnederlandse kunst', in: *Kunst voor de Beeldenstorm*, tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Amsterdam ('s-Gravenhage 1986) 85-105, aldaar 85-86.

Tijdens het scannen van de portretten bleek dat de eerste zes panelen met krijt zijn ondertekend. De gezichten vertonen een opvallende onderlinge gelijkheid. Voor zover waarneembaar heeft de kunstenaar een vast schema gehanteerd. De koppen zijn met ovaal aangegeven. De neuzen zijn hoekig van vorm, de oren zien eruit als platte schelpjes en de ogen zijn sterk amandelvormig opgezet. Enkele portretten kregen ook in dit stadium al een baardje of een krullende snor (afb. 6).

De handen lijken over het algemeen wat vlotter te zijn opgezet met lange lijnen en diagonale arceringen (afb. 7). Het harnas van landcommandeur Hendrick van Alckemade in paneel vier (afb. 6) kreeg oorspronkelijk een geschulpte rand langs de halsopening maar in het verfoppervlak ontbreekt deze rand (afb. 2). Voor het overige bleek dat een aantal harnassen met infraroodreflectografie moeilijk door-dringbaar was. Dit is waarschijnlijk te wijten aan het gebruik van zwarte verf; het infraroodlicht kan daar niet doorheen komen. Het merendeel van de wapenrokken en de bidbanken bleek ook ondertekend te zijn (afb. 7); zelfs de plaatsing van de wapenstukken is in veel gevallen voorbereid. Bij landcommandeur Albert Vorst (overl. 1452) op paneel vijf maakte de kunstenaar een heraldisch foutje. Hij tekende een diagonale lijn naar rechtsonder om de kartelrand in het wapenschild voor te bereiden, maar tijdens het schilderen herstelde de schilder zijn fout en richtte hij de diagonaal naar linksonder.

Helaas kon juist in het zevende paneel geen ondertekening zichtbaar worden gemaakt. De infraroodapparatuur toonde een vrijwel egaal grijs beeld. Dit heeft waarschijnlijk te maken met de sterke overschilderingen. Deze wijken af van de retouches en inschilderingen van de voorgaande panelen.³⁸ De koppen op dit paneel zijn met een grovere toets geschilderd, de huidskleur is opvallend blank en met witte hoogsels afgewerkt. Op paneel acht werd eveneens geen ondertekening blootgelegd, maar dat is niet verwonderlijk. Het schilderij werd vervaardigd op een manier die vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw steeds gebruikelijker werd: men ging met dikkere verf op een gekleurde ondergrond werken en van ondertekening werd steeds minder vaak gebruik gemaakt.³⁹



Afb. 7. Infraroodreflectogrammontage (handen Hendrick van Alckemade, overl. 1375, paneel 4a).

38. Gezien het feit dat op de verplankte panelen (eerste deel van vier en vijf) de ondertekening wel zichtbaar gemaakt kon worden, mogen we concluderen dat Van Bohemen ook bij het verplanken van paneel zeven de grondering waarop de ondertekening werd aangebracht, niet heeft weggeschaafd.

39. K. Nicolaus, *Het schilderij. Materiaal, techniek, behoud* (De Bilt 1990) 66-67.

Het infraroodreflectografisch onderzoek bood, kortom, geen nadere informatie omtrent de portretten die in de eerste campagne vervaardigd werden. Daarom werd besloten een laatste mogelijkheid aan te grijpen en enkele panelen dendrochronologisch te laten onderzoeken. Met deze techniek is het mogelijk om tot een datering te komen van de planken waarop de voorstellingen geschilderd zijn.

Dendrochronologisch onderzoek

Veel schilderijen uit de vijftiende en zestiende eeuw zijn gemaakt op een houten drager. Hiervoor gebruikte men bij voorkeur planken gemaakt van het duurzame kernhout. Het zachte spinhout, dat veel sneller aangetast wordt door insecten en schimmels, werd zoveel mogelijk verwijderd. De dendrochronologie is gebaseerd op het tellen van jaarringen. Jaarringreeksen van bomen uit eenzelfde gebied komen met elkaar overeen. Het hout dat in de Nederlanden voor schilderijen werd gebruikt, was in de regel afkomstig van eikenbomen uit het Oostzegebied. Met behulp van een voor het desbetreffende gebied opgestelde standaardcurve – in dit geval een statistiek voor het Balticum – wordt dateren op grond van vergelijkend onderzoek mogelijk. De droog- en levertijd van het hout bedroeg in de Nederlanden in de zestiende eeuw over het algemeen tussen de twee en acht jaar.⁴⁰ Daarna kon het paneel worden beschilderd.

Van de Utrechtse reeks werden de jaarringen geteld van de panelen één, vijf en zes; paneel zeven kon door de eerderbesproken verplanking niet worden onderzocht. Ook van de hier gebruikte planken bleek het zachte spinhout verwijderd te zijn.⁴¹ In zo'n geval wordt bij het vaststellen van het eerste jaar waarin het beschilderen van het hout mogelijk is, het aantal kernhoutjaarringen vermeerderd met het vermoedelijke aantal spinhoutjaarringen.

Het dendrochronologisch onderzoek had een opmerkelijk resultaat. Voor paneel één blijkt het hout van een eikenboom te zijn gebruikt die op zijn vroegst in 1554 geveld werd. Paneel vijf werd vervaardigd uit een boom die vanaf 1540 gekapt kan zijn en paneel zes is afkomstig uit een boom die in 1539 geveld kan zijn. Bovendien werd duidelijk dat een plank van het eerste paneel uit dezelfde boom werd gehaald als één van de planken van het vijfde schilderij. Met een minimale droogtijd van twee jaar kunnen de panelen een, vijf en zes dus respectievelijk vanaf 1556, 1542 en 1541 beschilderd zijn. In principe moet de *terminus post quem* voor het schilderen van de portretreks op 1556 gesteld worden.

Het archiefonderzoek en het dendrochronologisch onderzoek maakten het uiteindelijk mogelijk tot een conclusie te komen: de eerste schildercampagne moet plaatsgevonden hebben na 1556 en vóór 1579, het jaar waarin Jacob Taets van Amerongen in functie trad. Deze landcommandeur liet zijn portret immers pas in 1592 vervaardigen. De initiatiefnemer voor de serie moet dus gezocht worden onder zijn twee voorgangers: Albert van Egmont van Merestejn die in 1536 aantrad en in 1560 overleed, en Frans van der Loo die in 1579 werd ontslagen.

We blijven daarbij echter zitten met één merkwaardigheid: de harnassen en de kleden over de bidbanken zijn tot en met het portret van Jacob Taets van Amerongen, het laatste in het paneel, alle op dezelfde wijze geschilderd.⁴² Dat zou tegen onze conclusie pleiten en ons met een niet op te lossen probleem achterlaten. We vermoeden echter dat de schilder van de eerste campagne iets heeft gedaan dat thans misschien als merkwaardig overkomt, maar dat gezien het feit dat het in de reeks om serieproductie gaat goed te verklaren is. Mogelijk zijn de harnassen en de bidbanken van de laatste landcommandeur of -commandeurs alvast geschilderd, zodat te zijner tijd alleen de kop of koppen en de handen nog aangebracht hoefden te worden. Het woord *tronie* in de rekening waarin de betaling van het portret van Jacob Taets wordt vermeld, geeft een aanwijzing in deze richting. Deze term werd, voor zover wij hebben kunnen

40. P. Klein, 'Toelichting op het dendrochronologisch onderzoek', in: *Kunst voor de Beeldenstorm* (zie noot 37), 102.

41. Dendrochronologisch onderzoek op 10 juli 1997 verricht door Peter Klein. Een verslag van dit onderzoek is in het bezit van Truus van Bueren.

42. Dit is ook gesignaleerd door het SKRA, verslag nr. 1281.

nagaan, alleen gebruikt voor een kop of gelaat.⁴³ Misschien werd het nog niet voltooide paneel in zijn geheel getoond ten teken dat men verwachtte dat de reeks voortgezet zou worden.⁴⁴ Gezien het gebruik van gordijnen voor schilderijen en beelden is het eveneens niet ondenkbaar dat een gordijn het nog niet voltooide deel heeft afgedekt.⁴⁵

De mogelijke opdrachtgever

Toen in 1536 Wouter van Amstel van Mijnden overleed, volgde Albert van Egmont van Meresteyn, de commandeur van Maasland, hem op als landcommandeur. Hij werd op nominatie van Karel V door het kapittel van de balije benoemd. Daarmee werd ingegaan tegen de gebruikelijke gang van zaken, want de Duitse orde was volledig autonoom en had het recht zijn eigen functionarissen aan te stellen. De Duitsmeester was bovendien niet gelukkig met het feit dat de nieuw benoemde functionaris een coadjutor wenste om zelf de keizer des te beter te kunnen dienen. Hij benoemde Van Meresteyn daarom aanvankelijk slechts als zijn stadhouder. Pas zeven jaar later werd deze – nadat hij de nodige concessies had gedaan – alsnog erkend als landcommandeur.⁴⁶ Na zijn overlijden in februari 1560 werd Albert van Egmont van Meresteyn opgevolgd door Frans van der Loo. Deze functionaris valt vooral op door zijn geringe betrokkenheid bij de gang van zaken in de balije. Hij liet het op kapittelvergaderingen herhaaldelijk afweten. In 1561 werd Jasper van Egmont van Meresteyn als zijn coadjutor aangesteld; deze nam de dagelijkse leiding van de balije op zich totdat hij in 1576 uit de orde stapte. Het coadjutorschap werd vervolgens overgenomen door Jacob Taets van Amerongen, die tevens de huiscommandeur in Utrecht was. In 1579 werd Frans van der Loo uiteindelijk door het kapittel van zijn verplichtingen ontslagen. Hij trouwde met de vrouw bij wie hij al enige kinderen had en vestigde zich in Arnhem alwaar hij op 2 mei 1592 overleed.⁴⁷ Taets van Amerongen volgde hem in 1579 op als landcommandeur.

Zowel Albert van Egmont van Meresteyn als Frans van der Loo waren in functie in een periode waarin de verworvenheden van de Duitse orde niet meer onaantastbaar bleken.⁴⁸ Zoals we al zagen dankte de eerstgenoemde daar zelfs zijn aanstelling aan. Ook in financieel opzicht kreeg de balije het in de zestiende eeuw zwaar te verduren en ook in dit opzicht werden naar de mening van de Utrechtse heren rechten geschonden, want de commanderijen waren alleen verplicht hun inkomsten af te dragen aan aan de orde zelf. Men was exempt van betaling aan andere overheden, maar deze trokken zich niet veel meer aan van de privileges die in vroeger tijden door paus en keizer waren verleend. De hoogmeester en de Duitsmeester die hoge afdrachten van hun vertegenwoordigers in de Nederlanden eisten, kregen dan ook steevast als antwoord dat deze alleen betaald konden worden indien de landsheerlijke lasten overeenkomstig de privileges verlicht zouden worden.⁴⁹

43. *Woordenboek der Nederlandsche taal*, XVII, N. Bakker e.a. ed. ('s-Gravenhage 1979) p. XII, kol. 3209-3221; E. Verwijs en J. Verdam, *Middelnederlandsch woordenboek*, VIII ('s-Gravenhage 1916) kol. 712-713.

44. De serie zou in zo'n geval te vergelijken zijn met grafzerken die men al vóór zijn overlijden op de grafplaats liet aanbrengen en waarop de overlijdensdatum nog aangebracht moest worden. Ook memorietafels werden vaak al vóór het overlijden in kerken geplaatst. Met dank aan dr. Rudi Ekkart en prof.dr. Ernst van de Wetering met wie we dit probleem bespraken.

45. Al in de middeleeuwen werden in kerken gordijnen voor schilderijen en beelden gehangen, enerzijds omdat de voorstellingen niet gedurende het gehele liturgische jaar zichtbaar waren voor de gelovigen, anderzijds om ze te beschermen tegen stof e.d., zie bijvoorbeeld: F. Allan, *Geschiedenis en beschrijving van Haarlem, van de vroege tijden tot op onze dagen* (Haarlem 1874-1888 [1973]) III, 194-195. Uit de zeventiende eeuw bestaan nog schilderijen met een gordijnroede, zie P.J.J. van Thiel en C.J. de Bruyn Kops, *Prijst de lijst. De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw*, tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Amsterdam ('s-Gravenhage 1984) 302-304, aldaar 303.

46. J.A. Mol, *De Friese huizen van de Duitse orde* (Leeuwarden 1991) 204 en J.H. de Vey Mestdagh, *De Utrechtse Balije der Duitse Orde*, tentoonstellingscatalogus Bilzen (Utrecht/Bilzen 1988) 40. Karel V en zijn opvolger gingen in hun pogingen meer greep te krijgen op de geestelijke instellingen vaker voorbij aan de rechten van die instellingen, zie De Vey Mestdagh, *Utrechtse Balije*, 33, en ook hiervóór, p. 63 van dit artikel, over de pogingen van Filips II zich met de aanstelling van de balijer van de Jansorde te bemoeien.

47. A. Matthaeus, *Veteris aevi analecta*, V ('s-Gravenhage 1738) 885; De Geer van Oudegein, *Archieven*, 11; Mol, *Friese huizen*, 377, noot 50.

48. De volgende passages zijn tenzij anders vermeld gebaseerd op De Geer van Oudegein, *Archieven*, 100-110, De Vey Mestdagh, *Utrechtse Balije*, 33-43, en Mol, *Friese huizen*, 201-204.

49. Mol, *Friese huizen*, 203.

Om sterker te staan ondernam vanaf 1508 een aantal balijers, waaronder die van Biesen en Utrecht, herhaaldelijk gezamenlijk actie, zowel tegen de eigen oversten als tegen de wereldlijke overheid. Er werden klaagbrieven naar de Duitsmeester geschreven waarin steeds opnieuw benadrukt werd dat men niet twee heren – de keizer en de hoogmeester – kon dienen. Ook de landsheer werd direct aangeschreven. In zijn verzoek om vrijstelling van de tiende penning formuleerde Albert van Egmont van Meresteyn zijn standpunt aldus: “hoe en al ist dat by zeeckere confirmatie approbatie nyeuwe giften octroye ende accorde van privilegien vryheden ende exempten den voorscreuen orde verleent by diuersche pausen ende uwe maiesteys voorsaten van allen ouden tyden solange memorie van menschen kan gedencken mits diuersch diensten ende costen byden oerde dagelicx jaegens den turcken ende ongelouigen gedragen ende geleden ende die zy vanden oerden wegen dagelicx doen ende bewyssen, vry exempt ende ontlast zyn van alde contributien van beden, subsidien, imposten excynsen tollen wechgelden ...”. Verderop zegt hij dat indien de balije de tiende penning zou moeten betalen deze instelling met “twee Roeden geslaegen soude werden”.⁵⁰ Onder het bestuur van Frans van der Loo kreeg de Nederlandse landcommanderij te maken met de nieuwe belastingen die Alva in 1568 oplegde aan de Nederlanden. Opnieuw protesteerden de heren heftig, ditmaal gesteund door het verbod van de Duitsmeester aan derden belasting te betalen. Kortom, onder het bestuur van zowel Albert van Egmont van Meresteyn als Frans van der Loo hebben de Utrechtse ridders zich keer op keer verzet tegen met name de zware lasten die de balije van verschillende zijden werd opgelegd.

De portretten van de landcommandeurs kunnen in die strijd een functie hebben gehad. Naar de eigen overste en diens afgevaardigden toe toonde men via de reeks zijn verbondenheid met de eigen orde, terwijl men tegelijkertijd in woord en geschrift steeds opnieuw protesteerde tegen de financiële eisen die de Duitsmeester oplegde. Het is geen onwil, maar onmacht, lijkt de boodschap te zijn geweest. Tegelijkertijd was de serie ook een signaal naar de wereldlijke overheid die gezien de exempte status van de Duitse orde het recht niet had om de balije belastingen op te leggen.

De portretserie lijkt het resultaat van een zorgvuldige afweging van wat men er politiek gezien mee wilde overbrengen naar beide partijen. De opzet van de reeks met de gekruisigde Christus aan het begin en daarachter de lange rij knielende ridders toont de religiositeit van de heren. De aanwezigheid van de hoogmeester en de Duitsmeester die in functie waren toen de balije werd gesticht, toont de verbondenheid met de orde. Alle functionarissen dragen het harnas met daarover een wapenrok. Dit kan een verwijzing zijn geweest naar de edele geboorte van de heren die intraden, maar ook naar een orde die letterlijk ten strijde trok tegen de ongelovigen. In de tekst wordt gewezen op de ouderdom en de eerbiedwaardigheid van het instituut: “Int iaer ons heeren MC ende XC opte XIX den dach in november onder den paus Celestinus de darden ende onder den keijser Heinrick den vijften so began die hoechweerdige ridder orde van den duitschen huse van onser liever vrouwe van Iherusalem.” Daarna wordt in de teksten onder de hoogmeester, de Duitsmeester en de eerste Utrechtse functionaris het ontstaan van de landcommanderij breed uitgemeten: ‘onder hem ontstond de balije van Utrecht’ staat onder de eerste twee portretten. Antonis van Printhaghen wordt aangeduid als de eerste landcommandeur.⁵¹

50. ARDOU, inv.nr. 389, stukken betreffende het verzoek van de landcommandeur aan de keizer om krachtens de privileges van de orde vrijgesteld te worden van de betaling van de tiende penning (1543). Andere voorbeelden van het verzet van Albert van Egmont van Meresteyn tegen de eisen van zowel de eigen oversten als de wereldlijke overheid: ARDOU, inv.nr. 152: brieven aan de Duitsmeester betreffende de vele lasten van de balije, 1543; inv.nr. 148 (ca. 1545): minuutrekwest van de landcommandeur aan de keizer omtrent zijn eeuwenoude privileges; inv.nr. 150 (ca. 1546): verklaring van de landcommandeur en zijn commandeurs dat zij de Duitsmeester te allen tijde financieel bij willen staan; inv.nr. 138 (ca. 1550): verzoekschrift van de landcommandeurs der Nederlandse balijen aan de keizer waarin zij zeggen de belastingen niet te kunnen opbrengen. Overigens is zonder uitgebreid onderzoek naar de financiële situatie van de balije niet te zeggen hoe nijpend de toestand in werkelijkheid was. De heren kunnen om tactische redenen wat overdreven hebben.

51. Terwille van het goede doel deed men de waarheid enig geweld aan. In de tekst wordt het Utrechtse huis van meet af aan als landcommanderij aangemerkt, maar onder Antonis van Printhaghen was het nog een gewone commanderijen onder zich. J.A. Mol, ‘Vechten of verplegen? Ontstaan en begintijd van het huis en de balije Utrecht’, in: *Crux et arma (Bijdragen tot de geschiedenis van de Duitse orde in de Balije Biesen)*, (Bilzen 1997) 199-221, aldaar 200.

Van Egmont van Meresteyn heeft zich herhaaldelijk en heftig verzet, zowel tegen de eigen overste als tegen de wereldlijke overheid. Hij kan de opdrachtgever van de reeks zijn geweest, maar ook een lauwe bestuurder als Frans van de Loo kan, eventueel gesteund door een van zijn coadjutors, het initiatief hebben genomen tot het laten vervaardigen van de portretten. De komst van Alva die in augustus 1568 logeerde in het Duitse Huis, of juist het bezoek van de Duitsmeester in 1570, kunnen onder zijn bewind de aanleiding zijn geweest voor het maken van de reeks. Het is zelfs mogelijk dat de campagne onder de ene overste is begonnen en onder de tweede werd voltooid.

We kunnen, kortom, geen precies moment en geen precieze aanleiding aanwijzen voor het ontstaan van de portretten, maar de precaire positie van de balije in het midden van de zestiende eeuw en de opzet van de reeks maken het alleszins aannemelijk dat deze een legitimatiefunctie heeft gehad.

De plaats waar de serie hing

Gezien haar religieuze memoriefunctie lijkt de reeks tevens bedoeld te zijn geweest voor de ordebroeders in het eigen huis. De politieke boodschap van de serie moest echter vooral aan de hoogwaardigheidsbekleders van binnen en buiten de orde overgebracht worden en de portretten moeten dan ook in een ruimte hebben gehangen die voor deze personen toegankelijk was. In principe waren er drie mogelijkheden: de refter, de kerk en het kapittelhuis. De zaal die in de zestiende eeuw fungeerde als de eetzaal valt echter af omdat er niet voldoende muurruimte was voor zeven panelen van ruim twee meter breed.⁵² De kerk daarentegen had wel voldoende plaats. Kerkruimten werden vaker aangegrepen om de aanspraken van personen of instituties te verbeelden. Ook zou de opvolgingsreeks met zijn oproep tot gebed in de nabijheid van de graven van de landcommandeurs goed tot zijn recht zijn gekomen.

De kapittelzaal, die tevens dienst deed als ontvangstruimte, komt echter het meest in aanmerking. Het is een langwerpige zaal waarvan de ruimte tussen de vensters steeds 240 centimeter bedraagt. De panelen kunnen daar zijn opgehangen; zonder lijst zijn ze ca. 209 cm breed. Er bleef dan nog zo'n 15 cm over, eventueel voor de lijst.⁵³ Aangezien er zeven stukken muur van deze breedte zijn, lijkt het heel waarschijnlijk dat de panelen met het oog op plaatsing in deze zaal vervaardigd zijn. Dit zou verklaren waarom er steeds vijf portretten op een paneel staan: de oversten moesten verdeeld worden over zeven schilderijen. De opdrachtgever kwam daardoor midden in het zevende paneel terecht. Dit betekent dat er een of twee plaatsen overbleven voor de nog aan te treden functionarissen.

Conclusie

De portretserie van de landcommandeurs van de balije van Utrecht is opgezet ná 1556 en vóórdat Jacob Taets van Amerongen aantrad in 1579 en moet zijn vervaardigd onder het bewind van Albert van Egmont van Meresteyn (overl. 1560) of Frans van der Loo (afgezet in 1579). Vermoedelijk heeft de reeks een dubbele functie gehad. Gezien de voorstelling en de tekst, maakte hij deel uit van de zorg voor het zieleheil van de overleden ambtgenoten. Nauw verweven hiermee zullen de portretten ook als legitimatiereeks hebben gefungeerd. De opdrachtgever zal duidelijk hebben willen maken dat zijn loyaliteiten bij de orde zelf lagen en dat men de strijd tegen de Turken – de voornaamste taak van de orde – financieel wilde ondersteunen, zoals een instelling die onder de Duitsmeester en de hoogmeester viel ook betaamde. Die boodschap moet zowel voor de eigen orde als voor de wereldlijke overheid bestemd zijn geweest.

Met de reeks toonde de initiatiefnemer dat hijzelf 'slechts' de zoveelste was in een ononderbroken keten van functionarissen die allemaal hetzelfde doel hadden gediend. De afgebeelde voorgangers sanctioneerden daarmee de positie van de opdrachtgever, die als laatste

52. Dank aan drs. Bart Klück die inzage gaf in de reconstructietekeningen van de zalen van het Duitse Huis.

53. De lijsten die thans om de panelen zitten, zijn niet de oorspronkelijke.



Afb. 8. Paneel 7: Steven van Zuylen van Nyevelt (overl. 1527), Wouter van Amstel van Mynden (overl. 1536), Albert van Egmont van Meresteyn (overl. 1560), Frans van der Loo (1579, overl. 1592) en , Jacob Taets van Amerongen (overl. 1612)

stond afgebeeld. Wie dat was, blijft onduidelijk. Of toch niet? Laten we nog één keer naar het zevende paneel kijken: zou het degene zijn wiens portret als enige *en face* is geschilderd, namelijk Albert van Egmont van Meresteyn (afb. 8)?