

Cornelis Springer als topograaf

J. Schaeps

Cornelis Springer (1817-1891) neemt onder de schilders van het stadsgezicht uit de vorige eeuw een vooraanstaande plaats in. Niet alleen was hij bijzonder productief, ook in kwalitatief opzicht kan zijn werk de vergelijking met dat van vakbroeders goed doorstaan. Zijn schilderijen waren en zijn nog steeds geliefde verzamelobjecten. Springers omvangrijke tekenoeuvre is verspreid over musea en andere openbare collecties, met name gemeentelijke archieven. De laatstgenoemde instellingen verzamelen tekeningen in de eerste plaats wegens hun topografische waarde. Het is echter de vraag of het werk van Cornelis Springer een dergelijke documentaire waarde heeft.

In het herfstnummer van het KNOB-Bulletin 1989 stonden verschillende artikelen waarin de relatie kunst-topografie centraal stond.¹ A. W. Gerlagh besprak in een bijdrage het tekenoeuvre van vader en zoon Schouten, waarbij hij onder andere concludeerde dat hun werk, evenals dat van andere achttiende-eeuwse tekenaars, niet zonder meer een betrouwbaar beeld van de werkelijkheid geeft. J. Peeters en E. Fleurbaay lieten in een interessant artikel hun licht schijnen op de invloed van een aantal beeldconventies op de betrouwbaarheid van topografische afbeeldingen. Hun voorbeelden uit de zestiende en zeventiende eeuw lieten zien hoe kunst en topografie soms tegenstrijdig in hun intenties zijn.

Cornelis Springer kan dienen als voorbeeld van een negentiende-eeuws kunstenaar in wiens werk de topografie een rol speelt. Ook bij hem vechten documentalist en kunstenaar om voorrang. Hoe dat gebeurde wil ik in dit artikel laten zien, ten eerste door bespreking van een reeks beeldconventies die Springer gebruikte in zijn kunst, en die als typerend voor hem kunnen worden beschouwd, en ten tweede door een aantal voorbeelden te laten zien waarbij Springer zich afhankelijk toont van andere kunstenaars.

Voor de duidelijkheid lijkt het mij zinvol op deze plaats nog eens de definitie van topografie te herhalen die Peeters en Fleurbaay in hun artikel hanteerden: 'een herkenbare weergave naar de werkelijkheid van de uiterlijke kenmerken van een beperkt gebied in tekening, prent of schilderij'.²

Ik zou hieraan willen toevoegen dat het om een 'bedoeld' herkenbare weergave gaat, met andere woorden de kunstenaar moet de bedoeling hebben gehad een herkenbaar beeld van de werkelijkheid te maken.

Beeldconventies

De volgende beeldconventies kunnen worden onderscheiden in het werk van Cornelis Springer.

Invoegen

Een van de principes die Springer steeds weer toepaste in zijn schilderijen is het invoegen van een naar de werkelijkheid getekend gebouw, of een deel daarvan, in een gefantaseerde omgeving. Zo zijn in de schetsboeken verschillende studies te vinden van het noorderportaal van de Oude Kerk te Amsterdam.³ Springer gebruikte deze studies in twee schilderijen, zonder er acht op te slaan dat de afgebeelde kerken op de Oude Kerk lijken. Integendeel, het portaal verschijnt in beide voorstellingen in een andere context.⁴

In 1841 maakte Springer een reis door Nederland, Duitsland en België, waarbij hij onder andere Maastricht en Mechelen bezocht. Herinneringen aan deze plaatsen combineerde hij in een schilderij.⁵ Hierin grenst de Onze-Lieve-Vrouwe-kerk uit Maastricht aan het stadhuis van Mechelen in een verder gefantaseerde stadsbeeld. Beide gebouwen zijn interpretaties van hun prototypen, maar wel duidelijk herkenbaar. Met kleine variaties keert het Mechelse stadhuis twee jaar later terug in een compositie, nu in half vervallen staat, in een volgens de titel Duitse stad.⁶

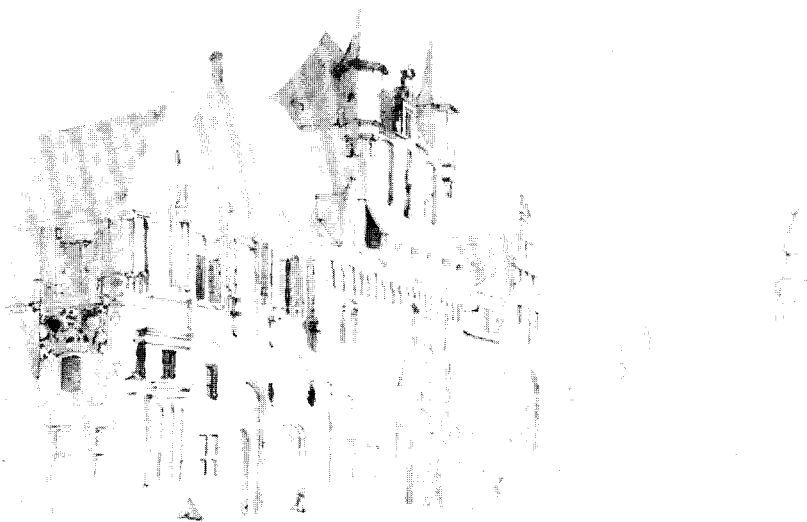
Een derde voorbeeld van het invoeg-principe is een schilderij uit 1849 dat een straatgezicht laat zien met op de voorgrond een poortgebouw.⁷ De toren van dit poortgebouw, met het opvallende portaal, bekroond door een buste, heeft Springer ontleend aan de Waag op de Nieuwmarkt in Amsterdam. Op 1 oktober 1848 maakte hij een tekening van deze hoektoren, naast andere schetsen van hetzelfde gebouw.⁸

Hierbij dient te worden opgemerkt dat Springer de genoemde schilderijen niet presenteerde als topografische stadsgezichten; geen van alle dragen ze de naam van een stad in de titel. Desalniettemin werpt het invoeg-principe licht op Springers werkwijze in het begin van zijn loopbaan en zegt het iets over de manier waarop zijn fantasie-stadsgezichten uit deze tijd tot stand kwamen.

Verplaatsen

Het principe van verplaatsen is verwant aan dat van invoeging. Als met invoegen is bedoeld het plaatsen van een bestaand bouwelement in een imaginaire omgeving, kan het woord 'verplaatsen' worden gebruikt voor het in één voorstelling samenbrengen van topografische elementen die in werkelijkheid niet naast elkaar voorkomen.

Een mooi voorbeeld hiervan is een schilderij uit 1877, *Het Gemeenlandshuis van Delfland en de Oude Kerk te Delft bij zomer*, een topografisch stadsgezicht dus.⁹ Maakt het schilderij in de eerste plaats een geheel natuurgetrouwe indruk, bij nadere beschou-



Afb. 1. Cornelis Springer, *Het stadhuis van Mechelen*; potlood, penseel in grijs (Teylers Museum, Haarlem; inv. KT 1573, 285 x 443 mm.).



Afb. 2. Cornelis Springer, *Gezicht op het Grote orgel in de Oude Kerk te Amsterdam* (Historisch Museum Amsterdam; inv. B 5159).

wing blijkt dat het gebouw links naast het Gemeenlandshuis in werkelijkheid in een andere straat staat. Springer verenigde hier dus twee fraaie gevels uit Delft in een compositie, overigens niet zonder ook nog kleine wijzigingen in de architectuur aan te brengen.

Als vroeg voorbeeld van verplaatsing kan een kerkinterieur dienen. Het *Gezicht op het grote orgel in de Oude Kerk te Amsterdam* dateert uit 1857.¹⁰ Springer bestudeerde alle elementen van de voorstelling in schetsen, het orgel, de bogen, de kerkbanken, de grafzerken en de monumenten.¹¹ Het schilderij is dan ook een getrouwe afbeelding van het interieur van de Oude Kerk. Met dit verschil: het wandmonument van admiraal Jacob van Heemskerck, dat in het schilderij rechts op de voorgrond aan een pilaar hangt, bevindt zich in werkelijkheid elders in de kerk, nl. aan de noordzijde van het koor. Ook hier bracht Springer topografische elementen samen die weliswaar beide reëel bestaan, doch niet in de door de kunstenaar gepresenteerde samenhang.

Verbouwen

Het 'verbouwen', ofwel het aanbrengen van kleine wijzigingen in bestaande architectuur, is een zo algemeen principe in het werk van Springer dat een kort voorbeeld kan volstaan. In het schilderij *De kapel aan de kerk te Weesp* uit 1877 gaf hij het eenvoudige huisje naast de kapel een fraaier aanzien door het te voorzien van een trapgeveltje, dat het bliktens de schets naar de natuur niet had.¹²

Dit veranderen van geveltoppen deed Springer vaker wanneer een modern, en in zijn ogen lelijk gebouw de straat ontsierde. Dergelijke ingrijpende wijzigingen paste hij echter alleen toe op anonieme gebouwen die als nevenmotief in zijn schilderijen fungeerden. Andere, kleinere wijzigingen bracht hij ook in belangrijke gebouwen aan. De vorm van ramen en deuren, kozijnen, schoorstenen, pinakels en andere dakversieringen, de muurstructuur, luiken, aanbouwsels, vrijwel elk detail in een gebouw kon door de schilder worden veranderd, zij het meestal zo dat de totaal-indruk van het gebouw topografisch correct leek.

Proportioneren

Meer nog dan het 'verbouwen' is het 'proportioneren' van gebouwen een vast bestanddeel van Springers schilderwijze. Door zijn gebouwen smaller en hoger dan in werkelijkheid te maken kregen ze een impo- sant uiterlijk, een effect dat nog versterkt werd door het lage standpunt dat Springer doorgaans koos. Voorbeelden in meer of minder extreme mate zijn in het hele oeuvre van de kunstenaar te vinden.

Archaïseren

Een laatste principe dat een grote rol speelt in de stadsgezichten van Cornelis Springer is het archaïseren van gebouwen. Als romanticus plaatste Springer zijn voorstellingen graag in de Gouden Eeuw. Dit deed hij niet alleen door zijn figuurtjes in zeventiende-eeuwse kledij te hullen en moderne elementen in het stadsgezicht, zoals fabriekstorens, te vermijden; vaak gaf hij gebouwen weer in een toestand, zoals deze, naar hij meende, in de zeventiende eeuw moest zijn geweest. Dat hij het daarbij wel eens mis had, hoeft ons nu niet te verbazen. In 1852 schilderde Springer het Rembrandthuis in de Jodenbreestraat te Amsterdam, het volgende jaar herhaald in een aquarel.¹³ Het schilderij laat niet alleen het huis van Rembrandt zien, het plaatst de voorstelling ook in diens tijd. Dit is in de eerste plaats te zien aan de figuren. Vergelijken we het schilderij met contemporaine afbeeldingen die de eigentijdse situatie laten zien, waaronder een schets en een litho van Springer zelf¹⁴, dan valt een ander verschil op: terwijl het huis in het midden van de vorige eeuw twee deuren en trappen had, heeft Springer in het schilderij slechts één deur en één trap weergegeven. Waarschijnlijk ging hij er van uit dat het huis ten tijde van Rembrandt, toen het alleen door diens familie werd bewoond, slechts één deur had, en dat de tweede deur een latere toevoeging was. Onderzoek van Meischke heeft echter uitgewezen dat ook in de zeventiende eeuw het huis reeds twee ingangen naast elkaar bezat.¹⁵

Een tweede frappant geval van foutief archaïseren is in 1977 besproken door P. Biesboer.¹⁶ Het stadhuis in Haarlem bezat tot 1855 een groot, stenen schavot. Toen Springer in 1868 een tekening maakte van het stadhuis in zeventiende-eeuwse vorm voegde hij dit schavot dan ook aan de voorstelling toe. Dat het stadhuis in vroeger tijden ook een toren bezat was Springer niet bekend, met als gevolg dat de tekening de bouwsituatie uit de eerste helft van de vorige eeuw laat zien, gestoffeerd met figuren gekleed in de mode van twee eeuwen eerder.

De vijf hier besproken principes doen alle afbreuk aan de natuurgetrouwheid van de afgebeelde architectuur. De mate waarin verschilt evenwel. Het invoeg-principe leidt tot gebouwen die zover van de werkelijkheid afstaan dat van topografie geen sprake meer kan zijn. Dit principe treedt vooral op de

voorgond in Springers vroege werk tot ca. 1855. Het verplaatsen als principe komt ook in latere tijden voor. Hoewel de gebouwen als object hier min of meer intact blijven, is het een verraderlijk principe omdat de kijker vaak niet in de gaten heeft dat het stadsgezicht uit afzonderlijke topografische elementen is samengesteld. Het verbouwen en proportioneren van architectuur werd door Springer zo vaak toegepast dat zijn schilderijen nooit gebruikt kunnen worden als informatiebron voor bouwkundige details. Deze ingrepen in het uiterlijk van een gebouw zijn echter naar hun aard zo marginaal dat ze de totaal-indruk van een gebouw niet verstoren. Het archaïseren van architectuur tenslotte zorgt voor zoveel valkuilen dat ook hier geen topografische nauwkeurigheid te verwachten valt.

De ingrepen die Springer deed in de weergave van bestaande architectuur verschillen dus niet alleen in mate van radicaliteit, maar ook in frequentie. Daarnaast was het mogelijk dat twee of meer principes tegelijkertijd in een voorstelling werden gecombi-

neerd. Zo plaatste Springer in het al genoemde schilderij van het Gemeenlandshuis te Delft niet alleen twee gevels naast elkaar die in feite straten ver van elkaar waren verwijderd. Ook veranderde hij details in de gevels en gaf hij de gebouwen in een zo sterk perspectief weer dat ze breder lijken dan ze in feite zijn.

Springer en de traditie

Wil men zich een oordeel vormen over de topografische betrouwbaarheid van de stadsgezichten van Cornelis Springer, dan is het van belang niet alleen op diens persoonlijke beeldconventies te letten, maar ook attent te zijn op het feit dat hij gebruik maakte van het werk van andere kunstenaars als bron. Springer greep voor zijn schilderijen namelijk niet altijd terug op eigen natuurobservatie. Geregeld nam hij het werk van andere kunstenaars tot uitgangspunt. Een aantal van deze ontleningen wil ik hier ter sprake brengen.

Karsen

Kaspar Karsen (1810-1896) was Springers belangrijkste leermeester. Het is dan ook niet verwonderlijk dat zijn invloed duidelijk aanwijsbaar is in met name het vroege werk. Een van Springers eerste schilderijen, een *Fantasiestadsgezicht met links een doorkijk onder een poort* laat een huis zien dat met kleine wijzigingen is overgenomen van een schilderij van Karsen.¹⁷ Een dergelijke schatplichtigheid is niet verwonderlijk bij een beginnend kunstenaar.

Anders staat het met het schilderij *Stadsgezicht met rechts neringdoenden bij een winkel met luitel waarop het opschrift 'D'Gekroonde Trompet'* uit 1850.¹⁸ Centraal in het schilderij staat een hoog, smal woonhuis van vier verdiepingen met halsgevel, dat op de begane grond een winkel huisvest. Rechts van het huis bevindt zich een poortje met een gevelsteen en links een doorkijkje in een straat. In 1851 herhaalde Springer de compositie.¹⁹ De huizen in het straatje hebben een ander aanzien gekregen, op de voorgond plaatste Springer een viskraam en de figuurtjes werden anders over de voorstelling verdeeld. Het hoofdmotief, het smalle winkelpand, bleef echter onveranderd, zij het dat de naam nu luidt 't Gekroonde Suikervat. Een tweede herhaling, met weer enige variaties, volgde in 1870, nu door Springer omschreven als *Gezicht in de Jodenbuurt te Amsterdam bij Winter*.²⁰

De titels van de schilderijen suggereren op bedrieglijke wijze een topografische oorsprong. In de eerste twee gevallen door vermelding van de naam van het huis, in het derde geval door de localisering in een bij naam genoemde buurt. Deze omschrijvingen zijn bedrieglijk omdat niet een bestaand huis, maar een compositie van Karsen het voorbeeld voor Springer was, dat hij in het schilderij uit 1850 nauwkeurig kopieerde.²¹ Hoewel Karsen zelden topografisch werkte, is het mogelijk dat hij deze keer wel naar de natuur werkte. Springer deed dit in elk geval niet, zoals een herhaling van een compositie over een periode van twintig jaar eigenlijk al laat zien.

Weissenbruch

1852 was het jaar van de Rembrandtfeesten. Op de Botermarkt werd na jaren overleg in de sociëteit *Arti et Amicitiae* het door Louis Royer ontworpen beeld van Rembrandt geplaatst. De onthulling ging met tal van festiviteiten gepaard, waaronder parades en een kermis. Ook de commercie maakte zich meester van Rembrandt, op een wijze te vergelijken met de Van Goghherdenkingen in 1990. De kunstenaars bezeugen op hun manier eer aan hun zeventiende-eeuwse collega. In het Park aan de Plantage Middenlaan werd een grote tentoonstellingsruimte gebouwd. Hier werden 28 schilderijen geëxposeerd, alle voor de gelegenheid gemaakt door bekende kunstenaars, die op een of andere wijze refereerden aan leven en tijd van Rembrandt.

Cornelis Springer schilderde in samenwerking met Kaspar Karsen een *Gezicht op Den*



Afb. 3. Cornelis Springer, *Het Rembrandthuis te Amsterdam* (Gemeente-archief Amsterdam, *Historisch topografische atlas*; inv. Split 727 M).



Afb. 4. Jan Weissenbruch, *Gezicht op Den Haag vanaf de Delftse Vaart*, 1848; lithografie (Prentenkabinet RU Leiden).



Afb. 5. Kaspar Karsen/Cornelis Springer, *Gezicht op Den Haag vanaf de Delftse vaart* (Rijksmuseum, Amsterdam; inv. nr. A 4870).

Haag vanaf de Delftse Vaart, gesitueerd in de zeventiende eeuw.²² We hebben hier dus te maken met een voorbeeld van het archaïseren van een voorstelling. Hoewel het schilderij, onlangs aangekocht door het Rijksmuseum, gesigneerd is door Karsen en Springer, is een voorstudie in olieverf alleen door Springer getekend, zodat we de inventie aan hem kunnen toeschrijven.²³

Als eigenlijke inventor van het schilderij geldt echter Jan Weissenbruch (1822-1880). Deze had in 1848 een litho gepubliceerd met een gezicht op Den Haag, als premieplaat toegevoegd aan *Het Hollandse Schilder- en Letterkundig Album*. Springer nam deze litho als voorbeeld. Wel bracht hij enkele wijzigingen aan om tot een zeventiende-eeuws beeld te komen. Zo liet hij de Nieuwe Kerk weg die uit 1656 dateert. Het molentype veranderde hij van bovenkruier

in een standerdmolen. Moderne elementen als fabriekstorens liet hij eveneens achterwege. Daar het schilderij moest voldoen aan de voorgeschreven afmetingen in de tentoonstellingsruimte, verbreedde hij de voorstelling. Om deze verbreding enigszins acceptabel te maken, versterkte hij de slingerbeweging van de weg op de voorgrond. Het opblazen van de litho tot de proporties van een schilderij van 2 bij 3,30 m. bleef niet ongewroken. De waarde van het schilderij is dan ook vooral een historische.

Prout

Karsen en Weissenbruch waren tijdgenoten van Springer. Dat ook het werk van oudere kunstenaars hem tot voorbeeld kon dienen, laat een schilderij uit 1869 zien: *De markt en het raadhuis te Ulm*.²⁴ Het schilderij is een nauwkeurige kopie van een lithografie van de Engelse kunstenaar Samuel Prout

(1783-1852).²⁵ Alleen de stoffering is Springers eigen werk. Prout publiceerde in de jaren 1833 en 1839 een aantal litho-bundels met topografische stadsgezichten uit o.a. Duitsland, Frankrijk en België. De bundels waren ook in Nederland bekend en van invloed op de ontwikkeling van het romantische stadsgezicht hier te lande. Opvallend is dat niet slechts Springer, maar ook Jan Weissenbruch het werk van Prout kopieerde, en wel precies dezelfde voorstelling.

Dat Springer voor zijn schilderij een prent van Prout tot voorbeeld nam, mag opvallend heten daar hij in 1869 waarschijnlijk zelf in Ulm is geweest. In een van zijn schetsboeken althans vinden we een tekening van een panorama met als bijschrift: 'Beijeren/Wurtemberg bij Ulm/spoorwegbrug over den Donau/23 Sept 69'.²⁶ Het ligt voor de hand dat Springer ook Ulm zelf bezocht heeft, tenzij deze tekening – de enige met een Duits onderwerp in het schetsboekje – eveneens een kopie is?

Schouten

Het ligt in de lijn der verwachting dat een stadsgezichtschilder als Cornelis Springer het werk van de achttiende-eeuwse topografen bestudeerde en tot voorbeeld nam. In geval van H. P. Schouten (1747-1822) deed hij dit wel erg letterlijk. Springers compositie *De Hooglandse Kerkgracht en het weeshuis te Leiden* uit 1856 komt wat betreft de architectuur geheel overeen met een aquarel van Schouten.²⁷ De kleine veranderingen die Springer in de voorstelling aanbracht zagen we al bij eerdere kopieën: details in de architectuur en vooral de stoffering, die hier weer geheel van Springers eigen hand is. Het belangrijkste verschil tussen origineel en kopie betreft de lichtval. Het zonlicht is bij beide kunstenaars niet natuurlijk. Schouten koos echter voor een belichten van de kerk, terwijl Springer de voorkeur gaf aan de gevel van het weeshuis. In Teylers Museum worden twee tekeningen bewaard met detailstudies van de Hooglandse Kerk en het weeshuis, gedateerd 1 augustus 1856.²⁸ Deze tekeningen zouden er op kunnen duiden dat Springer de voorstelling van Schouten op locatie heeft gecontroleerd, dit om anachronismen te voorkomen. Waarschijnlijk dienden ze ook als hulpmiddel bij het herhalen van de voorstelling. Net als bij de copie naar Karsen maakte Springer hier namelijk weer twee herhalingen, een in 1857 en een in 1871.²⁹ Het werk van Schouten diende Springer vaker tot voorbeeld. Zo is een *Gezicht op het Rokin gezien naar de Langebrugsteeg* uit 1854 gebaseerd op een tekening van Schouten³⁰, evenals *De Kapelsteeg te Amsterdam* uit 1848, herhaald in 1860.³¹ In deze beide gevallen is de navolging echter minder letterlijk. Springer nam Schoutens compositie tot voorbeeld, maar paste de voorstelling aan zijn eigen tijd aan. Voor beide schilderijen bestaan ook enkele natuurstudies, zodat anachronismen in de voorstelling zijn vermeden.³²

Pronk

De laatste te behandelen kunstenaar naar wie Springer copieerde is Cornelis Pronk (1691-1759). Deze was, net als Schouten, een bekend topografisch tekenaar uit de achttiende eeuw. De kopie is dit keer geen schilderij maar een tekening, *Het Martiniekerkhof te Groningen*.³³

De figuurtjes zijn weer van Springers hand, de architectuur is gekopieerd naar een teke-

ning van Pronk uit 1754. Deze tekening was in Springers tijd in bezit van de Leidse privéverzamelaar J. T. Bodel Nijenhuis.³⁴ Bij hem moet Springer de tekening hebben gezien. Een duidelijke aanwijzing hiervoor hebben we in een voorstudie die Springer voor de uiteindelijke tekening maakte.³⁵ Hier zien we, net als op de tekening van Pronk, een mannetje met een ladder op het dak van het Prinsenhof.



Afb. 6. Cornelis Pronk, *Het Martiniekerkhof te Groningen* (Universiteitsbibliotheek, Leiden; collectie Bodel Nijenhuis, inv. P. 304-II N 10).

Conclusie

De hier besproken voorbeelden maken duidelijk dat het werk van Springer niet zonder meer als bron voor topografische studie kan worden gebruikt. De veranderingen die hij aanbracht in de architectuur en het feit dat hij gebruik maakte van andermans composities manen tot voorzichtigheid. Zowel de werkelijkheid als het werk van collega's en voorgangers kon Springer tot uitgangspunt nemen en op eenzelfde wijze hanteren. Dit roept twee vragen op: kunnen we het werk van Springer nog op enige wijze een topografische inhoud toekennen, en onderscheidt Springer zich in dit opzicht van andere schilders van stadsgezichten uit de negentiende eeuw.

De stadsgezichten van Springer zijn vanaf het midden van de eeuw vrijwel alle benoembaar. Ze dragen titels als 'Straatje te Oudewater', 'Gezicht in Alkmaar', enz. In talrijke schetsboeken maakte Springer studies naar de natuur voor gebruik in de schilderijen. We kunnen dus aannemen dat Springer in elk geval ernaar streefde zijn stadsgezichten een topografische inhoud te geven. Zijn manier van werken echter, waarbij de werkelijkheid meer of minder geweld



Afb. 7. Cornelis Springer, *Het Martiniekerkhof te Groningen* (Historisch Museum Amsterdam; inv. A 10849).

werd aangedaan, is hiermee in tegen-spraak.

We kunnen dus ook niet anders dan concluderen dat Springer zijn werk weliswaar een topografisch karakter gaf maar slechts zelden geïnteresseerd was in een geheel natuurgetrouw beeld. Blijkbaar was dit laatste niet de belangrijkste eis die hij aan zijn schilderijen stelde. Als romanticus worden zijn schilderijen eerder gekenmerkt door een verlangen naar een ideaalbeeld dan naar een natuurgetrouwe afbeelding van de werkelijkheid.

Het is het ideaal van de stad waar mens en architectuur in harmonie zijn met elkaar. Niet de zich snel uitbreidende en moderniserende stad van Springers eigen tijd, maar de overzichtelijke wereld van de kleine oud-Hollandse stad waar het leven gemoedelijk toegaat. Dit ideaal, meer nostalgisch dan kritisch van aard, beheerst Springer in zijn hele loopbaan. De overgang van gefantaseerde naar herkenbare stadsgezichten verandert niets aan dit idealistische karakter en is te beschouwen als een meegaan met zijn tijd. Het vinden van een evenwicht tussen zijn eigen romantische opvattingen en de eisen van zijn tijd voor een realistisch beeld werd zo een centraal thema in het werk van Springer.

Refererende aan de in het begin geciteerde definitie van topografie kunnen we dus concluderen dat Springer geen topograaf was. Het was immers niet zijn bedoeling een afbeelding van de realiteit te maken, maar veeleer een aangenaam stadsgezicht, waarbij het topografische element ondergeschikt was. Soms verdween de werkelijkheid daarmee vrijwel uit het oog, zoals bij het samenvoegen van verschillende topografische elementen. Andere keren wekken Springers voorstellingen de schijn van topografie, maar zijn ze in feite gebaseerd op andere kunstwerken i.p.v. op de werkelijkheid. De kunstenaar overheerste in Springer de topograaf.

Of Springer hiermee typerend is voor de negentiende eeuw? Het antwoord op deze vraag laat ik graag over aan andere onderzoekers. Een vluchtig doorbladeren van reproducties van stadsgezichten van andere kunstenaars wijst in de richting dat het overnemen van elkaars compositie inderdaad niet ongewoon was.

Zo copieerde de schilder J.F. Spohler (1853-1894) tot in details een gezicht op de Herengracht te Amsterdam van Springer, zij het dat hij de figuurtjes in plaats van zeventiende-eeuwse, weer eigentijdse kleding aantrok.³⁶ Het mag ook verbazing opwekken dat geen van de critici die de Rembrandt-tentoonstelling uit 1852 bespraken, opmerkte dat het schilderij van Springer en Karsen gebaseerd was op de litho van Weisenbruch, terwijl dit moeilijk over het hoofd was te zien. Wellicht vond men deze informatie niet belangrijk of beschouwde men het niet als een punt van kritiek. Nader onderzoek zal het leren.

Noten

- 1 *KNOB Bulletin*. jrg. 88 (1989), nr. 5.
- 2 Idem, p. 20.
- 3 Haarlem, Teylers Museum, schetsboek IV, blad 14-16 en schetsboek VI, blad 6-7; zie afb. in tent. cat. Haarlem, Teylers Museum, *Cornelis Springer als tekenaar*. J. Schaeps 1990, p. 71 (verder afgekort als: Haarlem 1990).
- 4 L. 50-4 en L. 54-2. De afkorting L. verwijst naar de oeuvre-catalogus van Springer in het boek W. Laanstra. H.C. de Bruijn jr., J.H.A. Ringeling, *Cornelis Springer (1817-1891)*, Utrecht 1984; aan deze lijst werden addenda toegevoegd in het tijdschrift *Tableau*, jrg. 1986, p. 49-64 en 1989, p. 49-60.
- 5 L. 42-4; zie voor de tekeningen Haarlem 1990. cat. nr. 11 en 12.
- 6 L. 44-5.
- 7 L. 49-6.
- 8 Den Haag, Rijksarchief, archief van de fam. Boelens, schetsboek inv. 366, blad 25.
- 9 L. 77-2; zie over dit schilderij Laanstra in de inleiding van zijn monografie (zie noot 4), p. 30-33.
- 10 L. 57-5.
- 11 Haarlem 1990, p. 69.
- 12 L. 77-8; schets: Haarlem 1990, p. 73.
- 13 L. 52-7; de aquarel bevindt zich in het Gemeente-archief Amsterdam (GAA), inv. Split. 727 M (L. 53-A-1).
- 14 Zie voor de schets een schetsboek in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam, inv. 45:28, blad 80v; een exemplaar van de litho bevindt zich o.a. in het GAA.
- 15 R. Meischke, 'Het Rembrandthuis', Jaarboek Amstelodamum 48 (1956), p. 1-28, m.n. p. 19.
- 16 Haarlem, Frans Halsmuseum, 'Stadsgezicht Haarlem 1750-1850'. 1977-'78, cat. no. 61.
- 17 L. 37-1; zie voor het schilderij van Karsen: A.M. Hammacher, *Eduard Karsen en zijn vader Kaspar*. Den Haag 1947, afb. 12. Zie ook Haarlem 1990, p. 9, afb. 12.
- 18 L. 50-2.
- 19 L. 51-2.
- 20 L. 71-7.
- 21 Het schilderij van Karsen, 'Stadsgezicht met personen voor 't Gekroonde Trompet' (sic) werd in 1977 geveild te Rotterdam bij het Vendu Notarishuis op 27 jan. als lot 99 (afb. in het RKD). Het schilderij is gesigineerd, maar niet gedateerd, zodat niet geheel valt uit te sluiten dat Karsen Springer heeft gekopieerd i.p.v. vice versa.
- 22 L. 52-11.
- 23 L. 52-12.
- 24 L. 69-10.
- 25 Afgebeeld in *Sketches by Samuel Prout in France, Belgium, Germany, Italy and Switzerland*. Ed. Ch. Holmes, speciaal nummer van *The Studio*, 1914-'15, pl. XXVIII.
- 26 Amsterdam, Rijksprentenkabinet, schetsboek inv. 45:25, blad 2v-3r.
- 27 Springer: L. 56-5; Schouten: verblijfplaats toen en nu onbekend zie afb. in *Nederland Museumland*. 1988, p. 209.
- 28 Haarlem, Teylers Museum, inv. KT 1577 en KT 1578.
- 29 L. 57-6 en L. 71-8.
- 30 Springer: L. 54-14, Schouten: GAA, zie afb. in het *KNOB-Bulletin*. (noot 1), p. 20.
- 31 Springer: addenda L. 48-9 en Haarlem 1990, p. 23, afb. 11 en p. 72; Schouten: GAA, inv. Split. 667, afgebeeld in: *Oude tekeningen van Amsterdam door H.P. Schouten*. Den Haag, 1917, nr. X.
- 32 Zie voor het Rokin een studie in Den Haag, ARA, schetsboek (noot 7) blad 9; voor het schilderij van de Kapelsteeg bevindt zich een schets in een schetsboek te Haarlem (zie vorige noot).

- 33 Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, inv. A 10849.
- 34 Universiteitsbibliotheek Leiden, verz. Bodel Nijenhuis, portefeuille 304, dl. II, no. 10.
- 35 Particuliere collectie, afbeelding in het RKD.
- 36 Voorheen verzameling B. de Geus van den Heuvel, cat. uitgegeven door Mak van Waay, Amsterdam, s.a., no. 179. Zie voor Springer L. 68-3.