

Een balzaal zonder danseressen

De verdwenen muurschilderingen van Paushuize

Froukje van der Meulen

Op de binnenplaats van het Utrechtse monument Paushuize, dat in 1517 is gebouwd in opdracht van de latere paus Adrianus VI (1459-1523), bevindt zich een negentiende-eeuwse aanbouw. Deze zogenaamde Balzaal is gedecoreerd in een voor Nederland opmerkelijke interieurstijl, geïnspireerd op archeologische opgravingen in de voormalige Romeinse steden Herculaneum, Pompeii en Stabiae. De kleurige muurschilderingen uit het einde van de negentiende eeuw werden vlak voor de Tweede Wereldoorlog bedekt door nieuwe verflagen en voorzetwanden. Tijdens de meest recente restauratie, tussen 2009 en 2011, zijn de muurschilderingen teruggebracht.¹ Na de restauratie en reconstructie is de Pompeïaanse zaal van het Paushuize grotendeels in ere hersteld.² Opvallend genoeg ontbreken in de huidige toestand juist de grootste en meest in het oog springende schilderijen van het oorspronkelijke ontwerp. Waar nu drie lege muurvlakken te zien zijn, waren ooit drie vrouwelijke figuren zichtbaar. Deze ‘danseressen’, de pronkstukken van deze feestzaal, trokken in de jaren na de oplevering van het interieur de nodige aandacht. Wat ze nog interessanter maakt, is dat ze direct te herleiden zijn tot de vroegst ontdekte archeologische vondsten van Pompeii. Dankzij gravures en beschrijvingen in de literatuur is dit thema wereldwijd verspreid geraakt en ongekend populair geworden in interieurs, kunst en kunstnijverheid - van statige elitewoningen zoals Buckingham Palace tot herensociëteiten; en van schilderkunst en prenten tot Wedgwood en Sèvres-porselein. Des te opmerkelijker is het dat juist deze figuren nu ontbreken in Paushuize.

In dit artikel worden op basis van archief-, literatuur- en beeldonderzoek de danseressen in de Utrechtse Balzaal gereconstrueerd, te beginnen met de identificatie van hun waarschijnlijke inspiratiebron. Daarnaast wordt

de oorsprong van de Pompeïaanse voorbeelden besproken en hun verspreiding via illustraties en publicaties, waardoor ze op brede internationale waardering en navolging konden rekenen. De reconstructie van de Utrechtse danseressen is cruciaal om een beter beeld te krijgen van de aanblik van dit in Nederland zeer zeldzame interieurprogramma, waarin deze figuren een hoofdrol vervullen.

Totstandkoming van de Balzaal

In 1814 werd Paushuize door de Rijksoverheid aangekocht als woonhuis voor de Utrechtse Commissaris van de Koning, toen nog gouverneur genoemd. Onder het gouverneurschap van Florent Joseph ridder van Ertborn (1784-1840) werden tussen 1830 en 1833 grootschalige verbouwingen ingezet, waaronder de toevoeging van een bijgebouw met een representatieve vergaderzaal in empirestijl, die ook als ontvangstruimte of balzaal gebruikt kon worden. Het ontwerp werd gemaakt door de Utrechtse schilder en architect Christiaan Kramm (1797-1875). Met de komst van een nieuwe commissaris, Alexander baron Schimmelpenninck van der Oye (1839-1918), deden hier de Pompeïaanse muurschilderingen hun intrede. Hij liet zijn ambtswoning tussen 1888 en 1890 renoveren onder begeleiding van Rijksbouwmeester Jacobus van Lokhorst (1844-1906). Jacob Berden (1861-1940) was verantwoordelijk voor de ontwerpen van de Balzaal en de decoratieschilder Willem Fabri (1853-1925) van de Rotterdamse firma Eckhart nam de uitvoering voor zijn rekening.³ Het resultaat was een uitgesproken kleurrijke zaal in Pompeïaanse stijl, gedecoreerd met dansende vrouwen en putti op de wandvlakken, en omlijst door een weelde aan planten, bloemen, vogels, mythische wezens en ornamenten. Dit klassieke decoratieschema paste goed in de classicistische empirearchitectuur van de toen al ruim vijftig jaar oude Balzaal, met door pilasters omgeven nissen, een horizontaal fries en een indrukwekkend cassettenplafond. Niet iedereen was even gecharmeerd van de nieuwe uitrusting van de ontvangstzaal van de Commissaris van de Koningin, waarin ‘afbeeldingen [zijn] aangebracht van godinnen van den Olymp, als naakte vrouwen in wulpsche houdingen, afgewisseld of vergezeld van zwevende naakte knaapjes’, zo verscheen een commentaar in de krant. Het was ‘ergerlijk, dat een zedig gezelschap genoodzaakt wordt zich te verzamelen tusschen muren, bedekt met voorstellingen, waarvan zedige vrouwen de oogen moeten afwenden.’⁴

Met het aantreden in 1934 van de nieuwe commissaris, Lodewijk Bosch ridder van Rosenthal (1884-1953), verdwenen de Pompeïaanse schilderijen onder een witte kalklaag. Later werden ook voorzetwanden en spiegels



De Balzaal na restauratie van de Pompeïaanse wandschilderingen, zonder danseressen. Foto Heirloom, 2012.



Zicht op dezelfde hoek van de Balzaal in 1915. Collectie Het Utrechts Archief, cat.nr. 80475.



De zuidwesthoek van de Balzaal van Paushuize in 1903. Collectie Het Utrechts Archief, cat.nr. 300245.



De noordwesthoek van de balzaal van Paushuize in 1928. Collectie Het Utrechts Archief, cat.nr. 837515.

geplaatst, waardoor de zaal bekend kwam te staan onder de naam Spiegelzaal. In 2009 werd een grote renovatie van Paushuize gestart, waarbij besloten werd om de Pompeïaanse afwerking in de Balzaal terug te brengen. De restauratie werd uitgevoerd door Claudia Junge en Peter Dijkman. Zij brachten een deel van de schilderijen weer aan de oppervlakte, en reconstrueerden grote delen, zodat het gehele historische verfpakket gestabiliseerd en behouden kon worden. Sindsdien zijn de Pompeïaanse schilderijen voor een groot deel weer in het zicht.

Opvallend genoeg zijn juist de hoofdfiguren die de westelijke wand van de zaal sierden afwezig. Zij zijn niet teruggebracht als deel van deze restauratie. Er was geen verfspoor meer achtergebleven: tijdens het vooronderzoek zijn alleen lijmresten aangetroffen, die erop wijzen dat de verdwenen voorstellingen mogelijk op doek zijn geschilderd en vervolgens op de pleisterlaag aangebracht, zogenaamde marouflages.⁵ Dit in tegenstelling tot de putti en de andere decoraties, die direct op de wand waren geschilderd en daarom in de zaal behouden zijn gebleven. Of de marouflages nog bestaan is niet bekend, maar ze zijn hoe dan ook verwijderd en uit het zicht geraakt.

Pompeïaanse danseressen in Utrecht

Gelukkig is er historisch beeldmateriaal van de Balzaal, waarop de ontbrekende scènes te zien zijn. Het gaat om een foto uit het jubileumboek ter gelegenheid van het vijftienvijftigjarig ambtsjubileum van Rijksbouwmeester Van Lokhorst uit 1903, een publicatie in het tijdschrift *Het Huis*



De drie ontbrekende schilderijen van de westwand van de Balzaal in Paushuize. Digitaal gecorrigeerde afbeeldingen van de danseressen op basis van de historische foto's van de Balzaal uit respectievelijk 1903, 1915 en 1928. Links: de schildering in de zuidwestelijke hoek; midden: de schildering in het midden van de westwand; rechts: de schildering in de noordwestelijke hoek.

Oud en Nieuw (het 'maandelijksch prentenboek gewijd aan huisinrichting, bouw- en sierkunst') uit 1915 en een foto van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg (tegenwoordig Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed) uit 1928. Deze foto's worden ook bewaard in Het Utrechts Archief.⁶ Daar is te zien dat in elk van de drie hoofdnissen een vrouw was afgebeeld, zwevend boven een monochrome achtergrond. Op basis van de foto's moeten de figuren ongeveer levensgroot zijn geweest.

Deze foto's zijn een waardevolle bron. Ondanks het gebrek aan kleur en de vertekening doordat de foto's vanuit een hoek zijn genomen, tonen ze duidelijk de contouren van de houding, kledij en attributen van de verdwenen hoofdfiguren. Dit is goed zichtbaar op de voor dit onderzoek op verhoudingen en perspectief gecorrigeerde afbeeldingen van de danseressen, die op basis van de drie historische foto's zijn gemaakt.

Aan de hand van bovengenoemde foto's (zie pagina's 36 en 37) wordt duidelijk welke originele Pompeïaanse muurschilderingen als voorbeeld gediend kunnen hebben. De Utrechtse danseressen vertonen namelijk opmerkelijke gelijkenissen met de meest geliefde en gekopieerde wanddecoraties aangetroffen in Pompeii: de danseressen of 'zwevende figuren' uit de zogenaamde Villa van Cicero die net buiten Pompeii ligt en is uitgegraven vanaf 1748. Het gaat om in totaal dertien kleine figuren (zo'n 20 centimeter hoog) van dansende vrouwen, in gevarieerde poses, verschillende kledij en uitgerust met eigen attributen, zoals kruiken, dienbladen en muziekinstrumenten. Deze danseressen zijn in het eerste kwart van de eerste eeuw na Christus geschilderd, en na hun herontdekking van de originele vindplaats verwijderd. Ze maken nu deel uit van de collectie van het Nationaal Archeologisch Museum in Napels, waar ze permanent zijn opgesteld.⁷

Op de foto's van de archeologische vondsten in het museum in Napels is zichtbaar dat de muurschilderingen kwetsbaar zijn en schade hebben geleden. Vroege reproducties en beschrijvingen, net na de opgraving gemaakt, geven veel meer informatie over kleuren en details die na de opgraving pas verloren zijn gegaan en die nodig is om te komen tot een nauwkeuriger reconstructie van de Utrechtse danseressen. De ontwerper van de schilderijen in de Utrechtse Balzaal heeft de originelen in het museum in Napels waarschijnlijk nooit gezien. Het ligt voor de hand dat de ontwerpen zijn gemaakt naar voorbeeld van de vele rond 1880 in omloop zijnde reproducties en beschrijvingen.

De vroegste officiële publicaties van de archeologische vondsten in Pompeii en Herculaneum zijn *Le Antichità di Ercolano esposte* (in acht delen verschenen tussen 1757 en 1792), waaronder de delen I-IV en VI genaamd *Le pitture antiche di Ercolano e contorni incise, con qualche*



Danseressen uit de Villa van Cicero buiten Pompeii, 1-37 na Chr. Collectie Nationaal Archeologisch Museum te Napels, inv.nrs. 9292; 9295-a t/m d; 9297-a t/m g.

spiegazione (1757-1779), die alleen aan de muurschilderkunst waren gewijd. Hierin zijn gedetailleerde monochrome afbeeldingen opgenomen van de aangetroffen muurschilderingen, aangevuld door beschrijvingen van details en kleurgebruik. De danseressen uit het Napolitaanse museum zijn hierin opgenomen en van paginagrote afbeeldingen voorzien. Deze publicatie was echter in de eerste plaats bedoeld om de lezer te verbazen over de kwaliteit van de objecten in de collectie van de koning van Napels, en niet om gebruikt te worden voor wetenschappelijk onderzoek. Daarom zijn latere beschrijvingen en afbeeldingen van de danseressen uit de Villa van Cicero, zoals bijvoorbeeld van de architect Antonio Niccolini (1823), zijn zoons Fausto en Felice Niccolini (1862),

hofschilder in Berlijn Wilhelm Ternite (1838) en archeoloog Wolfgang Helbig (1868), minstens even interessante bronnen die destijds als wetenschappelijk waardevoller werden beschouwd.⁸ Later werden ook in kleur gedrukte voorbeeldboeken voor kunstenaars en architecten gepubliceerd, die figuratieve scènes en decoratieve motieven uit de Romeinse wandschilderkunst toonden als directe bron voor kunst en interieurs in de klassieke stijl, zoals bijvoorbeeld van Wilhelm Zahn (1870), August Mau (1882) en Emil Presuhn (1887).⁹

Reconstructie van de Utrechtse danseressen

Als we nu kijken naar de oude foto's van de Utrechtse Balzaal, dan zien we midden op de westwand een schildering van een danseres die met haar lichaam naar voren is gericht. Met haar handen houdt ze de uiteinden van een sluier vast, die haar bovenbenen bedekt, maar haar bovenlichaam bloot laat. Doordat ze haar ene voet voor de andere zet, lijkt ze te dansen. Ze draagt linten in het haar, en sieraden om haar hals en polsen.

De gravure uit *Le Pitture antiche d'Ercolano* door Paderni en Morghen, gemaakt naar de schildering uit de Villa van Cicero,¹⁵ toont hetzelfde beeld. De houding van haar armen en voeten en de manier waarop ze haar sluier elegant boven haar hoofd vasthoudt zijn precies hetzelfde. Zelfs de houding van de vingers, met een iets opgeheven rechterpink, en de tenen, komt één-op-één overeen met de gravure. De begeleidende tekst in *Le Pitture antiche d'Ercolano* is lyrisch: 'Men kan deze schildering



Foto van de middelste schildering in Utrechtse Balzaal uit 1915; gravure door Paderni en Morghen uit *Le Pitture antiche d'Ercolano* (1762); afbeelding in Ternite, *Wandgemälde aus Pompeji und Herculenum* (1839); afbeelding in Niccolini en Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti* (1862).



Foto van de meest zuidelijke schildering in Utrechtse Balzaal uit 1903; gravure door Paderni en Morghen uit *Le Pitture antiche d'Ercolano* (1762); afbeelding uit A. Niccolini, *Real Museo Borbonico* (1824-1835).

niet genoeg bewonderen. Denk aan de beheersing van het ontwerp, of de zachtheid van de kleuring, of de sierlijkheid van haar houding: iedereen kan de verfijning van de kunst en de perfectie van het werk herkennen. Deze mooie en delicate figuur lijkt in de stemming te zijn om te dansen.¹⁶ De originele schildering is gekleurd met een zwarte ondergrond, witte parelsnoeren en linten in het blonde haar en een geel met blauw omzoomd gewaad, zoals ook bevestigd door de beschrijvingen in *Le Pitture antiche d'Ercolano* en Helbig.¹⁷ Ook de gekleurde plaat in de publicatie van Fausto en Felice Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnat e descritti* (1862), toont deze kleuren.¹⁸

Vervolgens bekijken we de danseres op de zuidelijke wand van de Balzaal, een naar rechts gewende vrouw met een krans in het haar. Ze draagt een los gewaad met daarover een dunne mantel en sandalen aan haar voeten. In de ene hand heeft ze een kruik, in de andere een dienblad waarop iets lijkt te liggen, maar het is niet duidelijk te zien wat dat is. Deze Utrechtse schildering vertoont treffende gelijkenissen met één van de danseressen uit de Villa van Cicero.¹⁰ De lichaamshouding (het gezicht naar links gewend, haar rechterarm licht gekromd en de voeten iets uit elkaar), de plooi van de kleding, met een mantel die losjes over één schouder is gedrapeerd en achter haar aan wappert, en de attributen (een kruik, vastgehouden aan één oor, en een dienblad) zijn gelijkend. Er ligt iets op haar dienblad, maar op de foto is niet herkenbaar wat dat is. Een gravure uit *Le Pitture antiche d'Ercolano* door Paderni en Morghen bevestigt dat



Foto van de meest noordelijke schildering in Utrechtse Balzaal uit 1928; gravure door Paderni en Morghen uit *Le Pitture antiche d'Ercolano* (1762); afbeelding uit A. Niccolini, *Real Museo Borbonico* (1823).

het om een kruik en een dienblad gaat en geeft bovendien meer details:¹¹ in de begeleidende tekst wordt gesproken van een dienblad met vijgen, wat bevestigd wordt door Niccolini en Helbig.¹² De begeleidende tekst in *Le Pitture antiche d'Ercolano* beschrijft verder dat het gaat om een 'sierlijke en tedere figuur' tegen een zwarte ondergrond, met blonde haren onder een bladerenkrans, een zeer fijne gele tuniek en sandalen, en een heel lichtpaarse mantel.¹³ Deze kleuren worden grotendeels bevestigd in de latere inventarisatie van Pompeiaanse muurschilderingen door Helbig, hoewel deze laatste spreekt van een groene mantel met purperen zoom.¹⁴

Kijken we ten slotte naar de afbeelding van de vrouw aan de noordelijke kant van de Utrechtse Balzaal, dan zien we bijna een gespiegelde variant van haar linker tegenhanger, maar met een aantal kleine verschillen. Zo draagt ze in haar ene hand een leeg dienblad, zonder vruchten, en in de andere hand een object dat lijkt op een emmer.

Daarmee vertoont de afbeelding grote gelijkenis met een danseres uit de Villa van Cicero die te zien is in het Nationaal Archeologisch Museum in Napels.¹⁹ Zij heeft een krans van tarwearen om het hoofd en draagt een witte tuniek, een donkergroene mantel en rode schoenen, en heeft in haar ene hand een emmer en in de andere een leeg dienblad. Dit beeld herkennen we ook in de beschrijving en de gravure in *Le Pitture antiche d'Ercolano*²⁰ en wordt bevestigd door de beschrijving van Helbig.²¹ Opnieuw zijn er opvallende details die overeenkomen, zoals bijvoorbeeld

de knik in de rechterpols. Echter, vergeleken met deze danseres is de Utrechtse afbeelding gespiegeld en wijkt de weergave van de benen af. Het Romeinse voorbeeld heeft de voeten gesloten, maar op de muur van de Balzaal zijn de voeten uit elkaar geplaatst. Het lijkt erop dat men er de voorkeur aan heeft gegeven om deze danseres in spiegelbeeld af te beelden en dezelfde benen te geven als de danseres op de zuidzijde.

Dankzij de grote gelijkenissen tussen de foto's van de Utrechtse Balzaal en de beschrijvingen en reproducties van de archeologische opgravingen is het mogelijk om de ontbrekende informatie van de historische zwart-witfoto's aan te vullen en zo tot een bijna volledige reconstructie te komen. De lichaamshouding, kleding, sieraden en attributen van de Utrechtse danseressen zijn onmiskenbaar en tot in hoge mate van detail afgeleid van afbeeldingen van drie schilderijen uit de Villa van Cicero. De belangrijkste afwijkingen zijn dat de ontwerper de danseres aan de noordzijde van de Balzaal anders heeft weergegeven door haar in spiegelbeeld af te beelden en de stand van haar benen en voeten aan te passen, met als voorbeeld een van de andere afgebeelde danseressen. Zo is een meer harmonieuze compositie van de drie danseressen op de wand in de Balzaal tot stand gekomen: de buitenste twee danseressen zijn gericht naar het midden van de zaal, terwijl de middelste danseres naar voren is gericht. De schilderijen vormen zo samen een drieluik, waarbij de linker- en rechterfiguur zich naar de frontaal afgebeelde middelste figuur wenden. Daarnaast zijn er kleine verschillen waarneembaar, zoals in de trekken van het gezicht, de haardracht, de spieruitdrukking en de transparantie en de plooi van de kledij. Het was gebruikelijk dat afbeeldingen van de originele wandschilderingen van elkaar werden gekopieerd en soms ook aangepast of verfreesd volgens de heersende esthetische normen van vrouwelijke schoonheid, waardoor dit soort verschillen konden ontstaan. Het kopiëren van elkaars werk en het hergebruik in een nieuwe context was in de achttiende en negentiende eeuw volledig geaccepteerd.²² Dat is waarschijnlijk ook in beperkte mate toegepast bij de Utrechtse danseressen.

Maenaden uit de Villa van Cicero

De oorspronkelijke Pompeïaanse schilderijen zijn, zoals eerder beschreven, afkomstig uit de Villa van Cicero. Deze villa wordt zo genoemd omdat wel werd beweerd dat Cicero de eigenaar is geweest.²³ De overblijfselen werden aangetroffen in 1748, in het eerste jaar van de archeologische expedities die werden gefinancierd door Karel van Bourbon.²⁴ Met tussenpozen werd hier gegraven tussen 1748 en 1778, en volgens de

gewoonte van die tijd werd de villa vervolgens weer herbegraven, om de eigenaren van het land zo min mogelijk schade te berokkenen. Ook nu nog is de villa verstopt onder de grond. Het ruim opgezette gebouw, dat gelegen was aan de weg naar Herculaneum, net buiten de stadspoort, had twee verdiepingen, die schuin afliepen naar de zee.²⁵ In verschillende ruimtes werden muurschilderingen en mozaïeken aangetroffen, waaronder ook de eerder beschreven serie van dertien danseressen met dienbladen, kruiken en muziekinstrumenten. Zoals de meeste mooiste figuratieve scènes en decoraties werden ze in 1763 uit de oorspronkelijke wanden verwijderd en als zelfstandige kunstwerken ingelijst en opgehangen in het Museo Ercolanese, in het nieuwgebouwde Koninklijke Paleis van Koning Karel VII in Portici, nabij Napels. Na het vertrek van de Bourbons als monarch van Napels zijn ze in het Nationaal Archeologisch Museum in Napels terechtgekomen.

De voorstellingen die werden aangetroffen in het *triclinium* (de formele eetzaal) en de kleine *oecus* (een zaal die ook gebruikt kon worden voor banketten) van de Villa van Cicero stonden allemaal in het teken van Bacchus, de god van de wijn, het plezier en de dans. Dat realiseerde men zich al bij de opgraving, want in *Le Antichità di Ercolano esposte* werd genoteerd dat 'tutto avea del rapporto a Bacco' (alles een relatie had met Bacchus) en dat het hier ging om een 'luogo di divertimento e di piacere' (een plaats van vermaak en plezier).²⁶ Zo werden er acrobatische en muziek makende satyrs aangetroffen, met de thyrsus als attribuut,²⁷ evenals kandelabers met cupido's en centaurs met ruiters op hun rug.²⁸ De danseressen, met zwierige gewaden, dansende voeten, dienbladen met vijgen en kruiken met wijn, kunnen in deze context geïnterpreteerd worden als bacchanten of maenaden. Deze vrouwen die Bacchus vergezelden raakten door dans, muziek en wijn in een woeste vervoering en konden daarin nietsontziend dieren verslinden en mannen verscheuren. Bacchus en zijn volgelingen waren een geliefd thema in Pompeii en werden dan ook veelvuldig afgebeeld op altaren, sarcofagen en muurschilderingen.²⁹

Verspreiding van de Pompeïaanse wandschilderkunst

De toegang tot informatie over de opgravingen in de Golf van Napels was aanvankelijk beperkt. De opgravingen zelf en de uitgehouwen fresco's die naar het museum in het koninklijk paleis in Portici waren verplaatst, stelde de koning slechts open voor zeer selecte gezelschappen. Ook de publicatie van de vondsten in de uitvoerig geïllustreerde boekuitgave *Le Antichità di Ercolano esposte* was zeer exclusief en werd uitsluitend geschonken aan de hooggeplaatste vrienden en bekenden van de koning.

Hierdoor kwam aanvankelijk de invloed van de vondsten op de visuele kunsten maar langzaam op gang. Tot de *lucky few* die het koninklijke museum mochten bezoeken, behoorde ook Johann Wolfgang von Goethe, al waren zelfs hem beperkingen opgelegd: hij mocht geen aantekeningen maken.³⁰ Hij noemde de collectie de 'Alfa en Omega van alle antieke collecties'. Zelfs de bekende kunsthistoricus Johann Winckelmann moest een pleidooi voor de koning houden om het eerste volume van *Le Antichità di Ercolano esposte* te ontvangen.³¹

Al gauw verschenen er ongeautoriseerde kopieën in kleinere en goedkopere edities die een veel groter publiek vonden. Selecties van *Le Antichità di Ercolano esposte* werden gepubliceerd door Thomas Martyn en John Lettice in het Verenigd Koninkrijk, Pierre Sylvain Maréchal en François-Anne David in Frankrijk, en Christoph Gottlieb von Murr en Georg Christoph Killian in Duitsland. Pas nadat de koning van Napels in 1806 was afgezet door Napoleon, en het koninkrijk van Napels en Sicilië onder Franse heerschappij geraakt was, verdween de strenge controle van de koning op de verspreiding van de archeologische vondsten. Vanaf dat moment werden de opgravingen planmatig georganiseerd en kwamen nieuwe vondsten relatief snel in de openbaarheid. Onderzoekers, kunstenaars en architecten deden de opgravingen aan tijdens hun *grand tours*. Er verschenen meer publicaties, die door de uitvinding van de lithografie in 1796 ook in grotere oplages, goedkoper en - zeer belangrijk - in kleur gedrukt konden worden. De eerste succesvolle poging van kleurendruk in grootformaat werd gedaan door de Duitse architect en kunstenaar Wilhelm Zahn (1870), die de opgegraven muurschilderingen ter plaatse had gekopieerd en, terug in Duitsland, door zijn vriend Goethe werd aangemoedigd de tekeningen uit te geven. In de zoektocht naar een betere kleurweergave verschenen uitgaven door Emil Presuhn (*Die Pompejanischen Wanddecorationen. Für Künstler und Kunstgewerbeschulen*, 1877) en August Mau (*Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, 1882). Deze en nog veel meer publicaties dienden als voorbeeld voor kunstenaars en architecten. Zo kon waarheidsgetrouwe informatie over de Pompeïaanse muurschilderingen wijd verspreid worden over heel Europa en als inspiratiebron dienen voor architecten en kunstenaars.³²

Navolging van de Pompeïaanse danseressen

Als één van de eerste Pompeïaanse vondsten werden de danseressen uit de Villa van Cicero ongekend populair in de toegepaste kunst van de achttiende en negentiende eeuw. Zo klein als ze in het echt zijn, zo (pagina)groot werden ze afgebeeld in *Le Antichità di Ercolano esposte*.

Dankzij het sterke contrast tussen de afbeelding en de donkere achtergrond, de dramatische bewegingen en de uitbundig wapperende gewaden beantwoordden ze aan het classicistische artistieke ideaal van die tijd. Winckelmann noemde ze 'zo lichtvoetig als een gedachte, en zo mooi alsof ze door de hand van de Gratiën waren uitgevoerd.'³³

De danseressen werden veelvuldig gekopieerd en hergebruikt in een nieuwe (al dan niet op Pompeïaanse voorbeelden gebaseerde) context, bijvoorbeeld ter decoratie van porseleinen borden en plaquettes vervaardigd door de keramiekfabrieken Real Fabbrica Ferdinanda in Napels, Sèvres bij Parijs en Wedgwood bij Stoke-on-Trent.³⁴ Wedgwood beschikte zelfs over zes volumes van *Le Antichità di Ercolano esposte*, waaruit de decorateurs de gravures kopieerden op plaquettes.³⁵

Ook werden de danseressen gebruikt als inspiratiebron voor volledige Pompeïaanse interieurontwerpen. Vanaf 1806 liet koning Frederik I van Württemberg zijn barokke lusthof Schloss Favorite in Ludwigsburg in neoklassieke stijl inrichten door architect Nikolaus Friedrich von Thouret, met levensgroot de maenaden uit de Villa van Cicero geschilderd op de muren van de Pompeïaanse kamer. Ludwig I van Beieren (1786-1868), die een grote interesse in de klassieke oudheid had, liet een volledige villa in Pompeïaanse stijl bouwen: het Pompejanum (1840-1848, Aschaffenburg, naar ontwerp van architect Friedrich von Gärtner). Dit was geen villa om in te wonen, maar een geïdealiseerde replica van een Romeinse villa die diende als voorbeeld om kunstliefhebbers de antieke kunst te kunnen laten bestuderen. We zien



Dansende maenade, decoratie op een porseleinen bord van de Real Fabbrica Ferdinanda van het 'Servizio Ercolanese', circa 1780-1783. Museo di Capodimonte, Napels, inv.nr. 468.



Josiah Wedgwood en zonen, plaque van 'zwarte basalt' (ongeglazuurd steengoed) met dansende maenade, ca. 1775. 38,1 x 30,5 cm. Collectie Victoria & Albert Museum, Londen, inv. nr. 2409-1901.



Pompeïaanse kamer in het Schloss Favorite van Frederik I van Württemberg, naar ontwerp van Nikolaus Friedrich von Thouret, circa 1806. Foto Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg/Günther Bayerl, 2020.



Pompeian Room, naar ontwerp van Francis Penrose en John Crace in het Ickworth House, 1879. Foto Flickr/David Nicholls, 2017.



Zuilenhal van het Pompejanum in Aschaffenburg, naar ontwerp van Friedrich von Gärtner, 1840-1848. Foto Wikimedia Commons/Carole Raddato, 2013.

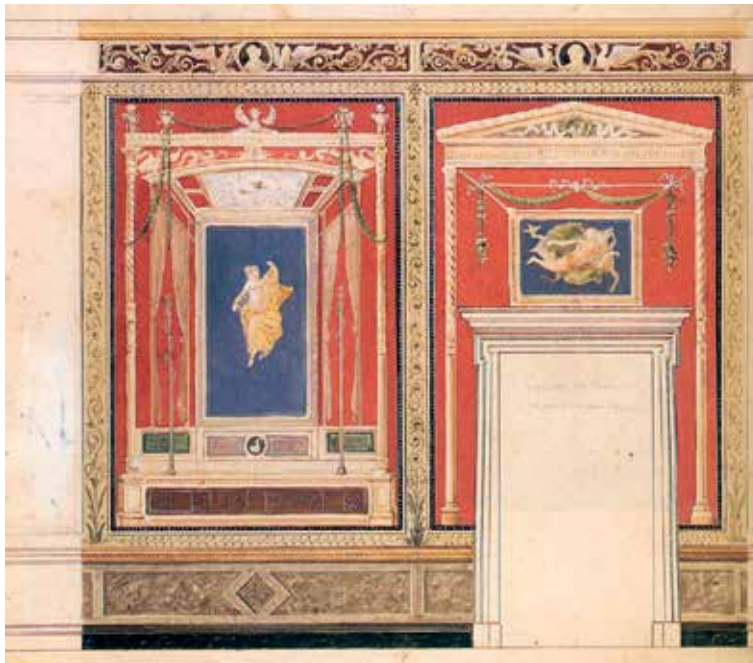


De eetzaal in het Château de Malmaison, naar ontwerp van Charles Percier en Pierre-François-Léonard Fontaine en uitgevoerd door Louis Lafitte, 1799-1802. Foto La Réunion des musées nationaux - Grand Palais/Frank Raux, 2010.



De grote eetzaal van de Nieuwe of Littéraire Sociëteit de Witte in Den Haag, naar ontwerp van Pierre Cuypers en uitgevoerd door Alfred Capelli in 1879. Foto van Henri de Louw uit 1902. Collectie Haags Gemeentearchief, inv.nr. HGA001-730041.

Ontwerptekening van de Pompeïaanse wandschilderingen in de Loggia Alexandra op de Böttcherberg door Alexander Gilli uit 1869. Foto Wikimedia Commons/scan uit J. Julier, S. Leiste en M. Schütte (red.), *Schloss Glienicke. Bewohner, Künstler, Parklandschaft*, Berlijn 1987.



de danseressen ook terug in het Verenigd Koninkrijk, bijvoorbeeld in het tuinpaviljoen van Koningin Victoria in Buckingham Palace (circa 1840, door de Italiaanse kunstenaar Agostino Aglio, afgebroken in 1928), en in de Pompeian Room in Ickworth House (1879, naar ontwerp van architect Francis Penrose en interieurontwerper John Crace). In Frankrijk zijn de danseressen afgebeeld in de eetzaal van het kasteel van Malmaison, de woning van Napoleon en zijn vrouw Joséphine de Beauharnais, ontworpen door Charles Percier en Pierre-François-Léonard Fontaine en uitgevoerd door Louis Lafitte (1799-1802). De maenaden zijn te zien tot in Washington, in de Naval Affairs Committee Room in het Capitool (naar ontwerp van de Italiaanse schilder Constantino Brumidi), en Sint-Petersburg, in de eetkamer van het Winterpaleis, een opdracht van tsaar Nikolaas I en tsarina Alexandra Fjodorovna (ingericht naar ontwerp van Alexander Briullov in 1837, ontmanteld in 1895). Ter nagedachtenis aan Charlotte van Pruisen, zoals Alexandra Fjodorovna heette voordat ze tsarina werd, liet haar broer Carl van Pruisen op een uitzichtpunt op de Böttcherberg een Pompeïaanse theehuis bouwen: de Loggia Alexandra. De muurschilderingen, zo blijkt ook uit de ontwerptekening van Alexander Gilli uit 1869, zijn direct geïnspireerd op de maenaden uit de Villa van Cicero. Dichter bij huis, in Den Haag, ontwierp Pierre Cuypers een Pompeïaanse decoratie voor de grote eetzaal in Sociëteit de Witte. De schilderijen met maenaden werden in 1879 uitgevoerd door de Parijse toneeldecoratieschilder Alfred Capelli. Dit zijn slechts enkele voorbeelden van de vele navolgingen van de danseressen uit de Villa van Cicero in Pompeïaanse interieurs.

De inspiratie reikte verder dan beeldende kunst: zo maakte Emma Hamilton, de vrouw van de Britse ambassadeur aan het hof van Napels, William Hamilton, furore met haar nieuwe acteergenre, waarbij ze houdingen en gezichtsuitdrukkingen aannam van figuren uit de klassieke mythologie. Haar uitbeelding van de maenade was geïnspireerd op de destijds recent ontdekte muurschilderingen van danseressen in de Villa van Cicero in Pompeï.³⁶



Élisabeth Vigée Le Brun, Lady Hamilton als maenade, 1790-1792. Collectie Lady Lever Art Gallery, Liverpool.

Terugkomst van de danseressen

In de afgelopen tien jaar heeft het opnieuw in het zicht gebrachte Pompeiiaanse interieur van Paushuize vele bezoekers getrokken, die zich vaak niet bewust waren van het feit dat de belangrijkste figuren afwezig zijn. De nu ontbrekende schilderijen van danseressen maakte het de negentiende-eeuwse bezoeker in één opslag duidelijk dat het hier een Pompeiiaans thema betrof. De danseressen of maenaden uit de Villa van Cicero, die sinds hun ontdekking in 1748 wereldberoemd zijn geworden, waren immers het *leitmotiv* in de vele achttiende- en negentiende-eeuwse Pompeiiaanse interieurs en andere vormen van toegepaste kunst. Op basis van vergelijking van historisch beeldmateriaal van de Balzaal met de gravures en beschrijvingen van de opgravingen in Pompeii die eind negentiende eeuw in omloop waren, is nu een goed beeld verkregen van hoe de Utrechtse danseressen er in detail uit gezien moeten hebben. Recent heeft de eigenaar van Paushuize dan ook de opdracht gegeven tot verdere restauratie, wat restaurator Claudia Junge in staat stelt haar werk te vervolgen en nieuwe doeken te maken, waardoor de Balzaal haar danseressen weer zal terugkrijgen.

Froukje van der Meulen studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht en Erfgoedstudies aan de Universiteit van Amsterdam. Sinds 2014 is zij conservator van Paushuize. Daarnaast werkt zij als projectcoördinator voor het Rijksmuseum Amsterdam.

AFKORTINGEN

HUA Het Utrechts Archief

NAMN Nationaal Archeologisch Museum te Napels

LITERATUUR

Le Antichità 1757-1792 ► *Le Antichità di Ercolano esposte*, Napels 1757-1792.

Braat en Dolfin 2012 ► S. Braat en M. Dolfin, 'Het huis van de paus. Paushuize gerestaureerd', *Tijdschrift van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed* 4 (2012) 1, 22-23.

Ciardello 2012 ► R. Ciardello, 'La ricostruzione delle decorazioni dalla Villa di Cicerone a Pompei', *AMOENITAS II. Rivista Internazionale di Studi Miscellanei sulla Villa Romana Antica*, Roma 2012, 135-149.

Evers 1915 ► G.A. Evers, 'Paushuize te Utrecht', *Het Huis Oud en Nieuw* 13 (1915) 9, 257-281.

Goethe 1816-1817 ► J.W. von Goethe, *Italienische Reise*, 1816-1817.

Helbig 1868 ► W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig 1868.

Junge-Dijkman 2013 ► C. Junge-Dijkman, 'De restauratie van de balzaal van Paushuize Utrecht', *Verslag Studiedag WTA-Nederland-Vlaanderen* (Wetenschappelijk-technische groep voor

aanbevelingen inzake bouwrenovatie en monumentenzorg), Maastricht 26 april 2013, 4.

Lill 2012 ► A. Lill, 'Myths of Pompeii. Reality and Legacy', *Baltic Journal of Art History* (2011) 3, 139-180.

Kukk 2011 ► I. Kukk, 'Vervielfältigtes Pompeji - von Graphikblättern bis zur Wanddekoration', *Baltic Journal of Art History* (2011) 3, 179-211.

Maierhofer 1999 ► W. Maierhofer, 'Goethe on Emma Hamilton's 'Attitudes': Can Classicist Art Be Fun?', *Goethe Yearbook* (1999) 9, 222-252.

Mau 1882 ► A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin 1882.

Niccolini 1823 ► A. Niccolini, *Real Museo di Napoli*, Napels 1823.

Niccolini en Niccolini 1862 ► F. Niccolini en F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti* (Band 2), Napels 1862.

Le Pitture antiche d'Ercolano 1757-1779 ► *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise, con qualche spiegazione*, Napels 1757-1779.

Presuhn 1887 ► E. Presuhn, *Die Pompejanischen Wanddecorationen. Für Künstler und Kunstgewerbeschulen, sowie Freunde des Altertums*, Leipzig 1887.

Ramage 2013 ► N. Ramage, 'Flying Maenads and Cupids. Pompeii, Herculaneum, and Eighteenth-Century Decorative Arts', *Studies in the History of Art, Vol. 79, Symposium Papers LV: Rediscovering the*

Ancient World on the Bay of Naples, 1710-1890 (2013), 161-176.

Saxa Loquuntur 1903 ► Z.n., *Saxa Loquuntur, uitgave opgedragen aan Jacobus van Lokhorst ter gelegenheid van zijn 25-jarig ambtsjubileum*, Nijmegen 1903.

De Standaard 1891 ► Z.n., *De Standaard*, 25 december 1891.

Ternite 1838 ► W. Ternite, *Wandgemälde aus Pompeji und Herculaneum nach den Zeichnungen und Nachbildungen in Farben*, Berlin 1838.

Van der Meulen 2020 ► F. van der Meulen, 'Terug naar Pompeii. Ontstaan, verdwijning en herstel van een Pompeiiaans interieur in Paushuize', *Tijdschrift Oud-Utrecht* 95 (2020) 4, 4-9.

Van der Hoeve 2013 ► J. van der Hoeve, 'Een Pompeiiaans interieur in Utrecht', *Nieuwsbrief Stichting Het Nederlands Interieur* 33 (februari 2013), 4-5.

Winckelmann 1762 ► J.J. Winckelmann, *Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen*, Dresden 1762.

Zahn 1870 ► W. Zahn, *Ornamente aller klassischen Kunst-Epochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben*, Berlin 1870.

Z.n. 1894 ► Z.n., *Tentoonstelling van monumentale en decoratieve kunst in de zalen van Pulchri Studio*, Den Haag 1894.

NOTEN

- 1 Voor de totstandkoming en herwaarding van de Pompeiiaanse schilderijen in de Balzaal van Paushuize, zie Van der Meulen 2020, 4-9.
- 2 Zie publicaties die vlak na de restauratie verschenen: Braat en Dolfin 2012, 22-23; Van der Hoeve 2013, 4-5.
- 3 Z.n. 1894, 8.
- 4 De Standaard 1891.
- 5 Junge-Dijkman 2013, 4.
- 6 De foto uit 1903 is afgedrukt in Saxa Loquuntur 1903/HUA, cat.nr. 300245. De foto uit 1915 is afgedrukt in Evers 1915, 279/HUA, cat.nr. 80475. De foto uit 1928 wordt bewaard in Het Utrechts Archief onder cat.nr. 837515.
- 7 Vier muurschilderingen zijn samengevoegd in één lijst onder inv.nr. 9295; acht muurschilderingen zijn samengevoegd in één lijst onder inv.nr. 9297, en één muurschildering is zelfstandig ingelijst onder inv.nr. 9292.
- 8 Niccolini 1823; Niccolini en Niccolini 1862; Ternite 1838; Helbig 1868.
- 9 Zahn 1870; Mau 1882; Presuhn 1887.
- 10 NAMN, inv.nr. 9297-g.
- 11 Le Pitture antiche d'Ercolano 1757-1779, tavola XXIII, 121-123.
- 12 Niccolini 1823, VII. tavola XXXA; Helbig 1868, 445.
- 13 Le Pitture antiche d'Ercolano 1757-1779, 121: 'Si vede quella leggiadra e gentil figura coverta di una lunga e fottilissima veste a color paonazzo. Ha la spalla, e 'l braccio destro ignudo, a cui si avvolge assai vagamente un finissimo vesto giallo, che girandole pel petto, e poggiando sulla sinistra spalla svolazza in parte al di dietro. Le frondi sottili, e lunghette, che le cingono i biondi capelli: l' orciuolo, che tiene colla destra mano: e 'l disco, o bacino, che sostiene

colla sinistra, e nel quale sono tre fichi; par che sieno altrettanti distintivi del suo carattere. Ha una smanglia a color d' oro al braccio destro: e le solce a' piedi.'

- 14 Helbig 1868, 445.
- 15 NAMN, inv.nr. 9297-c.
- 16 Le Pitture antiche d'Ercolano 1757-1779, tavola XVIII, 97-99: 'Non può ammirarsi a bastanza questa pittura. O si consideri la maestria del disegno, o la gentilezza del colorito, o la leggiadria dell' atteggiamento: tutto sa riconoscere la finezza dell' arte, e la perfezione dell' opera. Sembra questa bella e delicata figura essere in mosca di ballare: e le accrescono grazia oltre alle smanglie d' oro e al monile, quell' intreccio di perle e di bianchi nastri, onde ha legati i biondi capelli; e la leggiera e sottile veste di color giallo orlata di una fascetta a color turchino; la qual veste svolazzando ricuopre piccola parte dell' ignudo corpo.'
- 17 Helbig 1868, 442.
- 18 Niccolini en Niccolini 1862, tavola V.
- 19 NAMN, inv.nr. 9292.
- 20 Le Pitture antiche d'Ercolano 1757-1779, tavola XXIII, 121-123: 'La corona par che sia di steli di grano: la veste è bianca, e 'l velo è di un verde cupo: nella mano destra ha un panier, e nella sinistra un disco. Ha ella, come la precedente, sciolta e discinta la veste: non ha però, come quella, i sandali a' piedi, ma le pianelle: e tiene la spalla destra, e l' intero braccio nudo fino al petto.'
- 21 Helbig 1868, 445.
- 22 Ramage 2013, 167.
- 23 Ciardello 2012, 136.
- 24 Karel van Bourbon was bekend als Karel III, koning van Spanje; Karel I, hertog van Parma; Karel I, koning van Sicilië en Karel VII, koning van Napels.
- 25 Zie de reconstructie door Ciardello 2012, 135-136.
- 26 Le Pitture antiche d'Ercolano 1757-1779, 162.
- 27 De thyrus is een staaf waarop een pijnappel is geplaatst, versierd met linten en klimoptakken, die gedragen werd door de maenaden.
- 28 Op basis van de reconstructie van Ciardello 2012, 144: in het triclinium: 12 satyrs (inv.nrs 9118, 9119, 9121), 7 kandelabers met putti (inv.nrs 9869, 9874), 9 maenaden (inv.nrs 9292, 9297). De kleine oecus: 3 satyrs (inv.nrs 9163, 9164, 8580), een hele kandelaber (inv.nr 8538) en 2 fragmenten (inv.nr 8580), een putto en een kandelaber (inv.nr 8831), 4 maenaden (inv. nr 9295).
- 29 Lill 2012, 146.
- 30 Goethe 1816-1817, Napels, 18 maart 1787.
- 31 Goethe 1816-1817.
- 32 Kukk 2011.
- 33 'flüchtig wie ein Gedanke, und schön wie von der Hand der Gration ausgeführt', Winckelmann 1762.
- 34 Ramage 2013, 161-176.
- 35 Ramage 2013, 168-169.
- 36 Maierhofer 1999, 222.