

Gerald Volker Grimm

Rezension zu: Stichting voor onderzoek historische tabakspijpen (Hrsg.), PKN Jaarboek 2015 (Leiden 2015). 24 €. ISBN: 978-90-801138-6-2.



Abb. 1: PKN Jaarboek 2015, Titel.  
Titelbild: Pfeife zur Silberhochzeit der Kaiserlich Königlichen Majestäten Franz Josef und Kaiserin Elisabeth, Patsch, Thersienstadt, um 1879.



Abb. 2: PKN Jaarboek 2014, Titel.  
Titelbild: Erste-Generations-Pfeifen, Ein Pfeifenkopf in Form eines Schiffes und weitere Funde aus Amsterdam, um 1590-1625.

Seit 2013 erscheint alljährlich das Jahrbuch des Pfeifenwissenschaftlichen Arbeitskreises der Niederlande – Stiftung zur Untersuchung historischer Tabakspfeifen (Pijpelogische Kring Nederland – Stichting voor het onderzoek historische tabakspijpen)<sup>1</sup>. Die Publikation ist im Format Din-A4 angelegt und reichhaltig, in guter Druckqualität und überwiegend farbig bebildert. Das Spektrum der Artikel reicht von Miszellen, die einzelne Fundstücke oder archivalische Mitteilungen ausleuchten, bis zu umfangreichen Materialvorlagen, die eine hervorragende Basis für Fund- und Materialbestimmungen bieten.

Behandelt werden nicht nur die für weite Teile Mitteleuropas bestimmende und auch nach Übersee exportierten niederländischen Tonpfeifen, sondern auch Pfeifen anderer Länder, historische Quellen über Pfeifenbäcker, den Handel und Vertrieb von Tabakspfeifen, Raucherdarstellungen, politische, ikonographische, archäologische sowie technikgeschichtliche Fragestellungen im Zusammenhang mit der Verwendung und der Produktion von Tabakspfeifen.

<sup>1</sup> Danksagung: Sabrina Liebetrau, Kassel für die redaktionelle Korrektur dieser Rezension; Gary White, Köln und Claudia Weissert, Worms für die Erlaubnis Funde, zu bearbeiten und zu reproduzieren; Paul Franzen, Nimwegen für den Hinweis auf Oostveen/Ostkamp 2016, Harald Wolter-von dem Knesebeck, Bonn für denjenigen auf Długaiczkyk 2005.

Die der Aufgabe eines Herausgebers weitgehend entsprechende Redaktion übernahmen bei dem dritten Jahrbuch (*Abb. 1*)<sup>2</sup> wieder Bert van der Lingen und Arjan de Haan, die auch als Autoren in Erscheinung treten. Ausdrücklich hervorzuheben ist, dass in dem vorliegenden Band nicht primär auf „originelle“ Thesen fokussiert wird, sondern einzelne Artikel in vorangegangenen Jahrbüchern begonnene Untersuchungen vertiefen und erweitern.

### **Peter Bitter / Rob Roedema: Patriotten en prinsgezinden [9-17]**

Im ersten Beitrag gehen die Autoren anhand von im Archeologisch Center Alkmaar aufbewahrten Funden auf den Streit zwischen Patriotten (den eher republikanischen Patrioten) und Orangisten (Anhängern der Oranjer) in den Niederlanden zwischen Amerikanischer Unabhängigkeitserklärung und Napoleon ein [9-17]. Funde werden hier teils erstmals und stets in guten neuen Farbaufnahmen vorgelegt.

Zu den archäologisch-historischen Gegebenheiten: Alkmaar war nur zwischen etwa 1630 und 1690 selbst ein Produktionszentrum<sup>3</sup>. In Deutschland sind bislang nur drei möglicherweise während exakt diesen Zeitraums gefertigte Oranierpfeifen aus Augsburg und eine weitere aus Clausthal-Zellerfeld bekannt<sup>4</sup>. Auf im Gegensatz dazu häufige Pfeifen mit Fersenmarken mit dem Löwen im Holländischen Zaun wird unten eingegangen.

Dies ist der einzige Artikel, der ohne Fußnoten auskommt. Die für das tiefere Verständnis der hier betrachteten archäologischen Kontexte aus Alkmaar hilfreichen Hintergrundinformationen können jedoch den am Ende angegebenen Grabungsberichten und anderen Quellen entnommen werden<sup>5</sup>.

Aus der Langenstraat stammen etwa Pfeifen mit oranjenfreundlichen Inschriften und Darstellungen [Abb. 3-5]<sup>6</sup>, aber neben einem dieselbe Partei favorisierenden Fajenceteller [Abb. 2] auch einer aus englischem Steingut, dessen niederländische Umschrift „voor vrijheid en vaderland“ und Darstellung einer mit Symbolen der Wehrhaftigkeit, Löwen und Freiheitshut patriotischen Hollandse Maagd auf eine republikanisch-patriotische Kundschaft ausgerichtet war [Abb.6].

Die Autoren beschränken sich jedoch nicht allein auf Pfeifen aus dem Zeitraum des oben genannten politischen Diskurses. Die Form der einen Oranierpfeife (aus Grube 13C) wurde etwa bereits 1748 von Frans Verzijl en Zoon in Betrieb genommen<sup>7</sup>, eine andere kann aufgrund der Darstellung des Statthalters Willem IV. zwischen 1747 und 1751 datiert werden [11, Abb. 5]<sup>8</sup>. Zwei weitere, noch wesentlich ältere Oranierpfeifen (um 1672-1680) aus dem gleichen Kontext, die im Artikel nicht genannt sind, seien hier der Vollständigkeit halber erwähnt<sup>9</sup>. Eine Pfeife mit Inschrift VW (Vivat Willem) [Abb. 3] stammt Duco zufolge von Andries Brem, der das Modell zwischen 1759 und 1766 produzierte, bevor dieser sein Amt als Statthalter antrat<sup>10</sup>.

Zwei Pfeifen [Abb. 11-12] stammen den Autoren zufolge aus der Zeit des bis in den Konflikt hinein herrschenden Willem V. Aus einer Abfallgrube des frühen 18. Jahrhunderts stammt eine Pfeife mit rauchendem und trinkendem Affen [15-16, Abb. 13]. Es handelt sich hierbei um ein spätes Exemplar des Basistyps 2, von dem ein typusgleiches Stück zwischen 1700 und 1740 datiert ist<sup>11</sup>, was einen Zusammenhang mit dem Streit zwischen Orangisten und Patriotten ausschließt [16]<sup>12</sup>.

Dass auch scheinbar unpolitische Tierstücke eine politische Botschaft enthalten können zeigt prinzipiell die Verwendung des Spitzes als Symbol für die wachsamten Patriotten [12]. Allerdings ist auf dem um 1780 datierten Näpfchen aus Delfter Fayence [Abb. 7] kein Spitz, sondern ein Spaniel dargestellt, was anhand der hängenden statt dreieckig aufstehenden Ohren erkennbar ist.

---

2 Im folgenden beziehen sich alle Angaben zu Abbildungen und Seitenverweise in eckigen Klammern auf das hier rezensierte Jahrbuch; alle kursiv gedruckten Abbildungsverweise in gebogenen Klammern beziehen sich auf die Rezension. Die Reproduktionen nach PKN-Jaarboeken erfolgen mit freundlicher Genehmigung des PKN.

3 Duco 2004a, 96; Oostveen/Stam 2011, 23, 40-41: Frühester Nachweis 1632, letztes gesichertes Datum 1681.

4 Hermann 2009, 87-89, 100, Abb. 2.1-2, 3, Nr. 1-3; vgl. Reiff 1995, 57, Abb. 8. Ob bei den Oranierpfeifen aus Augsburg das Gasthaus „Die Schenke zum Prinzen von Oranjen“ eine Rolle gespielt hat, wird von Hermann 2009, 100 erwogen.

5 Ergänzend sei hier noch auf Duco 2004a verwiesen.

6 Vgl. hierzu Dijkstra/Duco/Roedema 1997, 164-167, Abb. 8-9; Duco 2004a, 88-89, Abb. 149-151. Siehe auch Bitter 2016, 149.

7 Dijkstra/Duco/Roedema 1997, 164, 167, Abb. 8.

8 Dijkstra/Duco/Roedema 1997, 191, 193-194, Abb. 12; Duco 2004a, 88-89, Abb. 149-150 datiert eine der Pfeifen trotz der Zuordnung zu Willem IV. um 1753-1760.

9 Dijkstra/Duco/Roedema 1997, 193-194, Abb. 7; Duco 2004a, 79-80. Zu Oranierpfeifen allgemein vgl. Duco 1992. An dieser Stelle sei auch auf eine um 1680-1700 datierte Pfeife mit Bacchus und Hollandse Magd aus einer Abfallgrube an der Oudegracht/Ruitersteeg hingewiesen: Duco 2004a, 80-81, Abb. 136.

10 Dijkstra/Duco/Roedema 1997, 166-167, Abb. 9; Duco 2004a, 89, Abb. 151 datiert weiter: 1760-1800.

11 Duco 1987, 102-103, Abb. 530.

12 Duco 2004a, 87-88, Abb. 147 datiert das Exemplar um 1710-1725.

Die Autoren vermuten bei einer Kaminplatte mit Hollandia eine Entstehung um oder kurz vor 1800 [15-16, Abb. 15]; diese wurde allerdings bereits im ursprünglichen Grabungsrapport korrekt in das mittlere 17. Jahrhundert datiert (Abb. 11.1A2)<sup>13</sup>. Da nun genug Exemplare des Typus bekannt sind, um einen kopienkritischen Vergleich durchzuführen, wird die Platte im Anschluss an die Rezension ausführlicher behandelt.

Roedema und Bitter identifizieren die blau weiß rote Flagge als Oraniersymbol, wohingegen der Keeshond patriotisch ist. Zudem möchten sie in der Hollandse Maagd und dem Freiheitshut Patriotensymbole sehen, die ursprünglich Oranjsch quasi nun von der innenpolitischen Gegenseite besetzt wurden [10]. Dies führt aber zu widersprüchlichen Statements, wenn man die Pfeifen der Verzijl betrachtet: Diese führten von 1724-1820 als Marke den Löwen im Holländischen Zaun<sup>14</sup>, während einige Reliefs eindeutig Oranier darstellten. Dies gilt auch für die Pfeife mit „Vivat Oranje“<sup>15</sup>. Waren die Verzijl nun etwa Patrioten, die aber auf das Geschäft mit Orangisten nicht verzichten wollten? Oder war die patriotische Einstellung, die zur Entwicklung und Übernahme der Ikonographie bewog, vielleicht nicht als zwingender Widerspruch zu einer Unterstützung der Oranjer anzusehen. Darauf deuten die Bildquellen des 17. Jahrhunderts zumindest hin. Zudem benutzten die Pfeifenbäcker der Familie Laspe und wohl weitere mitteldeutsche Kollegen das Symbol „Löwe im Holländischen Garten“ ebenso selbstverständlich, wie andere holländische Marken imitiert wurden<sup>16</sup>.

Die Idee, sich dem Thema des politischen Statements auf Alltagsgegenständen umfassend zu nähern, hat vielleicht keine erschöpfende Untersuchung zu den vorgestellten Grabungsfunden gebracht, aber allein die übersichtliche Vorstellung des in den originalen Grabungsberichten nicht vollständig publizierten Materials ist eine Bereicherung für die Forschung.

### **Bert van der Lingen, Aanvulling op 'Een groep zeldzame eerste-generatiepijpen uit Amsterdams afval, 1590-1625' [19-31]**

Der zweite Beitrag ist eine Ergänzung zu dem im PKN Jahrbuch 2014 vorgestellten, mit 248 Fragmenten größten bislang bekannt gewordenen Komplex von Erste Generatie Pijpen (in der Folge: Erste-Generations-Pfeifen)<sup>17</sup>. Dort werden auch ein hölzerner Pfeifenstiel und ein besonderes Modell, eine der sehr raren frühen Pfeifen in Form eines Segelschiffes (üblicherweise vom Typus fluit) vorgestellt [31] (das dort neben anderen Pfeifen aus dem Fund auch auf dem Titelbild abgebildet ist; Abb. 2)<sup>18</sup>. Zudem konnte über Abdrücke nachgewiesen werden, dass in Amsterdam wie in England hölzerne Pfeifenmodel verwendet wurden [23]<sup>19</sup>. Kurz nach der Publikation ergab es sich, dass seinerzeit nur knapp die Hälfte der Fragmente zur Bearbeitung vorgelegt wurde, so dass der nun vorhandene Bestand 585 Fragmente umfasst [19]. Einige Stücke aus dem Amsterdamer Fundkomplex stammen aus der Zeit, in der man dazu überging den Rand zu bottern [20].

Bei Erste-Generations-Pfeifen handelt es sich um die von der ersten Generation aus Großbritannien eingewanderter Pfeifenbäcker in den Niederlanden produzierten Tonpfeifen. Diese stehen – wenig verwunderlich – den zeitgleichen britischen Modellen formal noch sehr nahe<sup>20</sup> und es gibt auch ähnliche Pfeifen aus Metall<sup>21</sup>.

Die Erste-Generations-Pfeifen sind kein fest umrissener Typus. In der Frühzeit der Niederländischen Pfeifenproduktion konkurrierten mehrere formale Gestaltungen um die Vorherrschaft, deren einzelne Elemente durchaus austauschbar waren; den Bildquellen zufolge setzte sich erst um etwa 1635/36 der bereits gegen 1600 entwickelte asymmetrisch-doppelkonische Basistyp 1 auch im Verbrauchermilieu allgemein und vollständig durch. Da einige Erste-Generations-Pfeifen selbst bereits einen doppelkonischen Pfeifenkopf aufweisen, ist es nur folgerichtig, dass Duco diese auch unter seinen Basistyp 1 subsumiert<sup>22</sup>.

13 Jong-Lambregts/Roedema 2009b, 68.

14 Duco 2003, 123, Nr. 5. Vgl. Hermann 2009, 91-93, Nr. 2-27, Tabelle 1 (späte Formen mit Freiheitshut auf Stock!).

15 Duco 2004a, 89 erwähnt die Marke ausdrücklich.

16 Hermann 2009, 91; Standke 2007, 57, 62 Abb. 5 f-j. In einem Fall (Abb. 5f) ist die Darstellung sogar detaillierter als bei den bekannten niederländischen Exemplaren, so dass klar ist, dass die Ikonographie von den deutschen Pfeifenbäckern klar erkannt wurde.

17 Lingen 2014.

18 Lingen 2014, 140-145; vgl. zu frühen Schiffspfeifen auch Duco 2009a.

19 Lingen 2014, 118-120.

20 Lingen 2014, 112.

21 Tienhoven 2009, 12-13, Abb. 1-5. Zu der (bedingten) Vergleichbarkeit von Ton- und Metallpfeifen allgemein vgl. Heege 2009, 40-43.

22 Duco 2004b, 115, Abb. 9; vgl. auch Duco 2009b, 146-147, Abb. 1-3.

Einige Modelle der ersten Generation haben jedoch ganz andere Kopfformen. Demzufolge sind folgerichtig nicht alle als Früh- oder Vorformen des Basistyp 1 aufzufassen. So gibt es Pfeifen, die auf der Rückseite keine bzw. kaum eine Bauchung haben<sup>23</sup>, bei anderen sind die Lippe und der eher rundliche Bauch des Kopfes so stark ausgeprägt, dass der Begriff doppelkonisch irreführend wäre<sup>24</sup>, wiederum andere haben eher einen runden Bauch mit eingezogener Lippe<sup>25</sup> und es gibt zudem frühe, meist doppelkonische Pfeifen, die eine stark abgesetzte, zylindrische Lippe aufweisen<sup>26</sup>. Von diesen sind jüngere Ellenbogenpfeifen zu unterscheiden. Diese greifen, von Duco selbst als regionale Variante des Basistyps 1 bezeichnet, eine vor allem für englische Pfeifen des 17. Jahrhunderts typische Entwicklung auf, die im Extremfall zu scharf geknickten Enghalstrichterformen führen, die deutlich vom klassischen trichterförmigen Modell (Basistyp 2) abweichen<sup>27</sup>.

Duco ging ursprünglich davon aus, dass sich der Wechsel von den Erste-Generations-Pfeifen zum klassischen Basistyp 1 um 1610 vollzog. Das ist insoweit korrekt, als ab etwa 1610 mit den ersten typisch doppelkonischen Pfeifen ohne ausgeprägte Lippe zu rechnen ist<sup>28</sup>. In seinem Handbuch gibt es allerdings diesbezüglich einen Hiatus. Aufgrund von Neufunden in der Folgezeit erweiterte Oostveen den Datierungsrahmen für einzelne Erste-Generations-Pfeifen auf etwa 1620 bzw. in einem Fall auf 1630<sup>29</sup> und Duco seinerseits den Datierungsrahmen für die konkret besprochenen Exemplare bis kurz nach 1615 bzw. die allgemeine Standardisierung auf kurz nach 1620<sup>30</sup>.



Abb. 3: Adriaen Pietersz. van de Venne: Prins Maurits en Frederik Hendrik op de paardenmarkt van Valkenburg, 1618, Detail (Rijksmuseum Amsterdam Inv.-Nr. SK-A-676. Reproduziert nach: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-676>).

23 Vgl. Duco 1987, Abb. 10.

24 Vgl. Duco 1987, Abb. 5, 8.

25 Vgl. Duco 1987, Abb. 15; Duco 2006, Abb. 3.

26 Vgl. Duco 2006, Abb. 5, 7-8.

27 Vgl. Duco 1987, Abb. 58-62, 78-79 besonders 61-62; Oostveen/Stam 2011, 49, Abb. 87.

28 Vgl. etwa Duco 2004b, 110, Abb. 4 oben (1614).

29 Oostveen 1996, 5-6, weist ausdrücklich darauf hin, dass die insgesamt 5 Erste-Generations-Pfeifen zusammen mit Material um 1620-1650 geborgen wurden.

30 Duco 2006, 1, 4; vgl. auch Duco 2009b, 147, 149, Abb. 6.

Im vorangegangenen PKN Jaarboek hat van der Lingen, wie oben erwähnt, einen ungewöhnlich reichhaltigen Fundkomplex von Erste-Generations-Pfeifen vorgelegt, der zudem unabhängig durch Beifunde aus Keramik und Metall datiert ist. Etwas mehr als 20 % der inschriftlich datierten Funde stammen aus dem 4. Viertel des 16. Jahrhunderts, über 2 Drittel aus dem Zeitraum von 1600-1620 und drei Münzen sowie eine Tuchplombe von 1622-1626<sup>31</sup>. Die übrigen Funde entsprechen dem Zeitrahmen. Damit ist nun allerdings gesichert, dass zumindest in Amsterdam bis um kurz nach 1625 überwiegend Pfeifen aus dem Formenspektrum der Ersten Generation produziert wurden (da die Pfeifen vor Ort produziert und verworfen wurden und bei den anderen Funden eine Benutzungszeit einzurechnen ist, würde ich persönlich eine auch zu den jüngsten jahrgenau datierten Stücken passende Abschlussdatierung von 1626 bis ca. 1629 postulieren).

Ein Blick in die Malerei bestätigt dies. Van der Lingen publiziert drei entsprechende Werke: Eine Kopie nach Pieter Bruegels d. Ä. „Die Großen Fische fressen die Kleinen“ aus dem 4. Viertel des 16. Jahrhunderts, Adriaen Pietersz. van de Vennes „Prins Maurits en Frederik Hendrik op de paardenmarkt van Valkenburg“ von 1618 (Abb. 3) sowie ein Paar von Werner van den Valckert zeigen Erste-Generations-Pfeifen<sup>32</sup>. Vice versa sind die dargestellten Pfeifentypen ein wichtiger Datierungsanzeiger bei Gemälden.

Aber auch für die hiesige Archäologie handelt es sich um einen Schlüsselfund. Üblicherweise kommen Tonpfeifen in Deutschland mit dem Eintreffen des Dreißigjährigen Kriegs in den verschiedenen Regionen und Städten auf, was dazu führt, dass man generell als früheste Modelle frühe Pfeifen des Basistyp 1 erwarten darf (Abb. 4; FO: Stralsund, um 1625-1630)<sup>33</sup>.

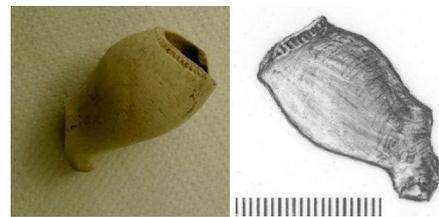
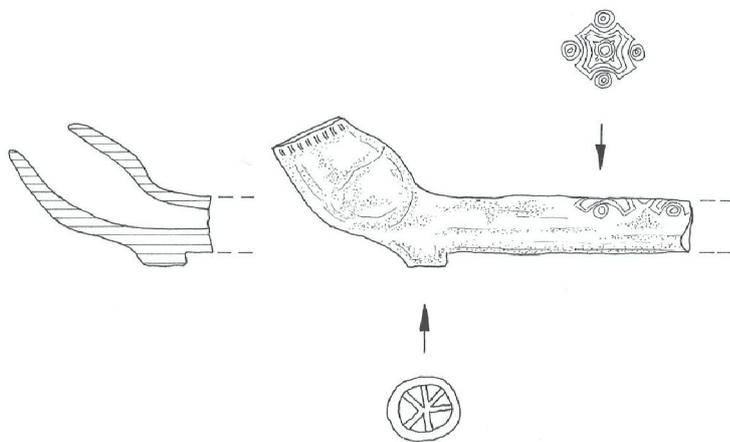


Abb. 5: Erste-Generations-Pfeife aus Aachen, ca. 1595-1630.



Abb. 4: Tonpfeife, Basistyp 1 aus Stralsund, um 1620/1625 (Reproduziert nach Möller 2012, Abb. 1b).

Abb. 6: Tonpfeife, Basistyp 1 aus Worms, ca. 1610-1630.

Eine Pfeife aus Aachen gehört ähnlich denjenigen aus dem Amsterdamer Massenfund zu den bereits gebotterten doppelkonischen Erste-Generations-Pfeifen mit ausgeprägter Lippe (Abb. 5, LVR-Landesmuseum, Bonn). Dagegen setzt in Worms typologisch das Pfeifenmaterial mit einer bereits überwiegend dem klassischen Basistyp 1 angehörenden Pfeife mit als stilistisch eher für Erste-Generations-Pfeifen typisch hoch sitzender Pfeifenkopf ein (Abb. 6, Museum der Stadt Worms im Andreasstift). Abgesehen von dem noch sehr schmalen Pfeifenkopf ist ein zwischen 1610 und 1630 entstandenes Produkt des Amsterdamer Pfeifenbäckers Ralf Constable was den hoch sitzenden Brennraum angeht, sehr gut vergleichbar<sup>34</sup>. Bei beiden Pfeifen überwiegen die Kriterien des Basistyp 1 deutlich, doch es gibt ebenfalls noch Formmerkmale, die bei dessen entwickelter Ausprägung nicht mehr vorkommen<sup>35</sup>. Es handelt sich um Elemente eines Übergangsstils, wie sie derart deutlich ausgeprägt nach 1640

31 Lingen 2014, 113.

32 Lingen 2014, 111-112, Abb. 1-3.

33 Möller 2012, 71-72, Abb. 1b.

34 Vgl. Oostveen 1996, 9, Nr. BV91A.150/1, vgl. auch Nr. 7 Nr. BV91A.144/1 (1620-1640).

35 Ausgenommen hiervon sind Metallpfeifen, bei denen aus praktischen Gründen die Verletzungen durch scharfkantige Ränder vorbeugende Lippe auch noch bei ansonsten den Basistypen 2 und 3 entsprechenden Exemplaren vorkommen: vgl. etwa Heege 2009 mit einigen Beispielen. Die formalen Parallelen für die Pfeife Heege 2009 Kat. Nr. 55, Abb. 34.5, S. 37, 52 (Basistyp 1) weisen eher als dort (S. 45) angegeben „um die Mitte des 17. Jahrhunderts, d. h. deutlich nach dem Dreißigjährigen Krieg“ auf die Zeit um 1630; vgl. etwa Oostveen 1996, 19, Nr. BV91A.136/1 (Amsterdam 1620-1640), was aber wegen der längeren Haltbarkeit auch mit nach Kriegsende heimkehrenden Söldnern zusammenhängen könnte, also nicht als Begründung für frühen Tabakgenuss in der Schweiz herangezogen werden kann.

nicht mehr feststellbar sind. Wenn etwa gelegentlich noch bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Brennkammer der Pfeife oberhalb der Stielunterkante ansetzt, dann höchstens um wenige Millimeter, so dass der Rauchkanal selbst auf Höhe des Kopfes und sicher nicht darunter liegt, was eine Vertiefung der Brennkammer unnötig macht. Andere gekrönte fünfblättrige Rosen sind aus den Niederlanden zahlreich überliefert<sup>36</sup>.

Auf Basis der neu aufgenommenen Pfeifen gibt van der Lingen am Ende eine Gesamtübersicht der entdeckten frühen Amsterdamer Produktion. Eine Zusammenfassung bislang bekannter Erste-Generations-Pfeifen findet sich bereits im ersten Aufsatz<sup>37</sup>. Für die Erforschung der frühen kontinentaleuropäischen Pfeifen ist hier ein Schlüsselbefund mustergültig vorgelegt.

### **Bert van der Lingen, Een tabakspijp ter herdenking van de verovering van de zilvervloot door Piet Hein, 1628-1828 [33-35]**

Im folgenden Kurzbeitrag desselben Autors wird eine Gedenkpipe mit dem Portrait des Flottenadmirals Piet Hein vorgestellt, die 1828 zur Erinnerung an die erfolgreiche Kaperfahrt der Westindischen Kompanie herausgebracht wurde. Die anlässlich der Feiern zum 200-jährigen Jubiläum hergestellte Pfeife wird aufgrund der Marke dem Goudaer Pfeifenbäcker Joot Leendersz. Welter zugewiesen. Das Portrait des im Jahr nach seinem größten Triumph Verstorbenen führt van der Lingen auf den im Gegensinn ausgeführten Kupferstich Crispin van de Passe d. J. zurück. Der historische Hintergrund der sich während der zweiten Phase des 80-jährigen Krieges abspielenden Ereignisse wird kurz beleuchtet.

### **Ruud Stam, Leidens Ontzet op pijpen [37-45]**

Auch der erste Beitrag Ruud Stams befasst sich mit Pfeifen, die an ein wichtiges Ereignis während der Befreiungskriege gedenken. In diesem Fall geht es um den Entsatz der von den Spaniern in der ersten Phase des 80-jährigen Krieges 1574 zum zweiten Mal in kurzer Folge belagerten Stadt Leiden. Am 3. Oktober 1574 konnte ein niederländisches Heer mithilfe der gefluteten Polder den Spanischen Belagerungsring brechen und die Spanier mussten fliehen. Die ankommenden Befreier versorgten die hungernde Bevölkerung mit Hering, Weißbrot und Käse. Ab 1823 wurde das Gedenken in Leiden von einem eigenen Komitee organisiert [37-38].

Unklar ist, ab wann die ersten Gedenkpipe entstanden. Stam führt eine um 1660-1670 datierte späte Leidener Pfeife mit Leidener Wappen und stilisierter Blume in die Diskussion ein [39-40, Abb. 6]. Aufgrund ihrer Ikonographie als solche erkennbar sind seit dem 18. Jahrhundert 3.-Oktober-Pfeifen in Gouda hergestellt worden [39-41, Abb. 7-11]. Eine Tabelle mit den zwischen 1887 und 1913 verteilten 3.-Oktober-Pfeifen zeigt die Popularität der Festgabe [39].

Ausführlich wird die Herstellung von Gedenkpipe anlässlich des 350-jährigen Jubiläums 1924 untersucht. Hierbei werden die Rolle des Pfeifen- und Tabakhandels und der 3.-Oktober-Vereinigung getrennt voneinander betrachtet [40-43]. Besonders interessant ist eine Pfeife der Firma Goedewaagen in Form des heute im Museum Lakenhal aufbewahrten eisernen Krapens, den die Spanier bei ihrer überstürzten Flucht zurückgelassen hatten [Abb. 15, vgl. Abb. 4].

---

36 Vgl. Oostveen 1996, 14-16, 18-20, Nr. BV91A.132/1 (Amsterdam 1630-1650), Nr. BV91A.145/1 (Amsterdam), Nr. BV91A.144/1 (Amsterdam 1620-1650), Nr. BV91A.148/1 (Amsterdam 1620-1640), Nr. BV91A.141/1 (1625-1645), Nr. BV91A.142/1 (Amsterdam? 1620-1640), Nr. BV91A.62/2 (Amsterdam, John Altford 1630-1650), Nr. BV91A.142/1, BV91A.148/1, BV91A.150/2, BV91A.144/1 (Amsterdam, John Altford 1620-1650), Nr. BV91A.149/1 (Amsterdam 1620-1640), Nr. BV91A.136/1 (Amsterdam 1620-1640), Nr. BV91A.138/7 (Amsterdam 1620-1640), Nr. BV91A.142/1 (Amsterdam 1620-1650), Nr. BV91A.145/1 (Amsterdam 1630-1650), Nr. BV91A.136/1 (Amsterdam 1630-1650), Nr. BV91A.148/3 (Amsterdam 1620-1640), Nr. BV91A.144/1 (Amsterdam 1620-1640). Eine Nummer (BV91A.142.1) ist doppelt vergeben. Oostveen 2015, 72-73, Abb. 89a (Rotterdam 1630-1645), Abb. 89b (Rotterdam 1630-1645), Abb. 89c (Rotterdam 1635-1650), Abb. 89d (Rotterdam 1620-1630), Abb. 89e (Rotterdam 1620-1630), Abb. 90c (Rotterdam 1630-1645); Oostveen/Ostkamp 2016, 152, Nr. 209 (1630-1645), 153, Nr. 211 (Gorinchem 1630-1650), 154, Nr. 217 (Gorinchem 1630-1645), 155, Nr. 219 (Gorinchem 1630-1650), 156, Nr. 223-224 (Gorinchem 1635-1650), 160, Nr. 239 (Gorinchem 1630-1645), 160, Nr. 241 (Gorinchem 1635-1650), 161, Nr. 246 (Gorinchem 1630-1645), 162 Nr. 248-250 (Gorinchem 1640-1655/1660), 166, Nr. 265 (1630-1645), 166, Nr. 266 (Willem Pritsaert, Gorinchem 1640-1655), 171, Nr. 286 (Gorinchem 16350-1650), 172, Nr. 287 (Gorinchem 1635-1650, Krone schlecht erkennbar), 172, Nr. 290 (Willem Pritsaert?, Gorinchem 1635-1650), 173, Nr. 291 (Willem Pritsaert, Gorinchem 1635-1650), 174, Nr. 295 (Richard Sweetin, Gorinchem 1640-1655), 175, 301 (Gorinchem 1635-1650, Krone und Rose schlecht erkennbar, Zuordnung im Katalog falsch), 176, Nr. 306 (Gorinchem 1640-1655), 177, Nr. 309 (Gorinchem 1640-1655).

37 Lingen 2014, 147, Beilage 1. Zu möglichen Identifizierungen Lingen 2014, 122-130. Eine Liste der bislang bekannten Amsterdamer Pfeifenbäcker und einige frühe Beispiele bei Oostveen/Stam 2011, 47, 51-54.

### **Ron de Haan, Herinneringspijpen naar aanleiding van de Vrede van Aken in 1748 [47-49]**

Die in diesem Beitrag vorgestellten Gedenkpfeifen stammen im Gegensatz zu denen, die Ereignisse des 80-jährigen Krieges feiern, aus der Zeit des Ereignisses selbst, was sie zu besonderen historischen Objekten macht. Wie bei den beiden vorangegangenen Beiträgen erläutert auch de Haan kurz die politisch-historischen Umstände. Auf besondere Weise zelebrierte eine Pfeife das Ende des Österreichischen Erbfolgekriegs: neben dem auf die ungebrochene Sukzession verweisenden Bildprogramm ist es die seltene orangerote (Oranje) Farbe, die die politische Botschaft transportiert [47-48, Andries van Dijk, Gouda aktiv 1747-1781]. Die übrigen Pfeifen tragen alle das Portrait der Kaiserin Maria Theresia, einige zusammen mit George II. von England und zugleich Statthalter sowie neben weiteren auch Friedrich II. von Preußen [Abb. 2-6].

Die Beschreibungen und Interpretationen sind fundiert und auf formal-typologische Besonderheiten wird eingegangen. Lediglich für mit den Niederländischen Gebräuchen nicht Bewanderte wäre ein knapper Hinweis darauf hilfreich, dass sich die bei den Pfeifenherstellern angegebenen Datierungsrahmen üblicherweise auf die Produktions- und nicht auf die Lebenszeiten beziehen.

### **Jan van Oostveen, Afval van een Schoonhovense pijpenbakker [51-57]**

Bei dem archäologischen Rapport zu einer Pfeifenbäckerei des späten 18. Jahrhunderts aus Schoonhoven gibt van Oostveen alle Funde mit eingeblendetem Maßstab wieder, was die Zuordnung eventueller Parallelen erleichtert. Lediglich die Marken der Pfeifen werden unmaßstäblich vergrößert.

Der Artikel ist übersichtlich gegliedert. Fünf gerauchte Altstücke des 2. Viertels des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts werden gesondert vorgestellt [51, Abb. 1-2]. Der wohl aus einer einzigen Saison stammende Brennabfall geht auf eine Vielzahl von Herstellern zurück [Abb. 6], die ihre Produkte gemeinsam brennen ließen [56]. Die überwiegend dekorierten gängigen Basistyp-3-Pfeifen werden in drei Übersichtstafeln vorgestellt [Abb. 3-5]. Besonders hervorzuheben ist, dass van Oostveen auch ausführlich auf das der Produktion dienende Inventar des Töpfereiabfalls eingeht. So sind Pfeifentöpfe mit gelochten Deckeln nun außer aus Alphen, Gouda und Groningen auch aus Schoonhoven bekannt [52, 54, 57].

### **Bert van der Lingen, De firma G. Rompelman & Compagnie fabrikant in grof aardewerk en pijpen te Kampen [59-68]**

Dieser Beitrag ist vor allem auf Archivalia und Annoncen gestützt. Tatsächlich stammt die einzige bislang bekannte Pfeife [66-67, Abb. 9] nicht von Rompelman sondern von seinen Nachfolgern Friedrichs en Steinmann. Van der Lingen referiert die historischen Fakten über einen Kaufmann, der Pfeifen für den Export nach Surinam herstellen ließ, wobei er zeitweise auch selbst Pfeifen und Keramikgefäße produzierte. Nach anfänglichen Erfolgen, kamen mit der eigenen Produktion von sogenannten Sklavenpfeifen finanzielle Probleme, die 1828 zum Verkauf der Fabrik führten. Besonders der Verweis auf die Kunden thematisiert einen für die Niederlande bislang nicht hinreichend berücksichtigten Aspekt der Kulturgeschichte des Rauchens.

### **Jos Engelen, Ijzeren persvorm uit Gennep en de pijpenmaker Peter Dorn (1849-1871) [71-73]**

Ein zweischaliger eiserner Pfeifenmodel, der 2015 als Einzelfund in Gennep entdeckt wurde, wird von Engelen mit der einzigen am Fundort bekannten Pfeifenfabrik in Verbindung gebracht. Für diese These spricht auch die Form der hiermit gefertigten Pfeifen, die eine Datierung zwischen 1850 und 1880 nahelegt [71]. Peter Dorn richtete 1849 ein Gesuch beim Genneper Bürgermeister ein, eine Tonpfeifenfabrik errichten zu dürfen, die 1871 ein letztes Mal als bestehend erwähnt und 1883 als seit Jahren außer Betrieb bezeichnet wird [72-73].

Eine nachträglich eingeritzte Inschrift (Abb. 7) auf der Form liest Engelen als „HW“ oder „HV I“ und vermutet ein Kürzel eines früheren Eigentümers [71-72, Abb. 4].



Abb. 7: Pfeifenmodel, Detail nach Engelen Abb. 4.



Abb. 8: Wie Abb. 7 mit Hervorhebungen d. Verf. 1. Inschrift grün, Umstellung rot.

Die gute Detailaufnahme erlaubt allerdings auch eine andere Lesart: Vor der von Engelen als „H“ gelesenen Struktur befindet sich demnach ein „X“ darauf folgt ein weiteres, nachträglich durchgestrichenes „t“, erst dann das als H gelesene Zeichen, tatsächlich zwei durchgestrichene große i „H“ und danach in einer andere Schrift „VI“. Die ursprüngliche Lesart bedeutete also „XIII“ und wurde durch „XVI“ ersetzt (Abb. 8).

Möglicherweise ist dies ein Zeugnis der Umstellung von 13 duim (ca. 2,4-2,7 cm) auf ein 16-Finger-Maß (oder etwa den real kleineren Daumen einer Mitarbeiterin), was beides zu der Pfeife mit 27 cm langem Stiel passt, wenn man den Kopf hinzurechnet.

### **Barbara Walraven, Glaspanelen van de firma P. van der Want Gzn (Ivora) in Gouda [75-77]**

Walraven stellt zwei Jugendstil-Milchglasfenster einer in den 1970er Jahren geschlossenen Goudaer Pfeifenfabrik vor. In Goldschrift wird dort für die Fayencepfeifen und „Elfenbeinpfeifen“ der Firma geworben. Bei letzteren handelte es sich um die unbemalten Versionen der Fayencepfeifen [76]. Der Beitrag wird durch eine mit Jugendstilornament dekorierte Gusspfeife zur Mobilmachung 1914 und einem bemalten Werbeteller, wohl aus dem gleichen Jahr, abgerundet [Abb. 4-5].

### **Bert van der Lingen, Ruiters te paard en vijf schijven in en Delftse tuin en de relatie tussen pijpenmakers te Gouda [79-83]**

In diesem Artikel wird eine kleine, aber interessante Gruppe von Pfeifen aus dem mittleren bis späten 18. Jahrhundert vorgestellt, die in Delft bei einer Ausgrabung in der Lange Gracht zum Vorschein kam. Van der Lingen weist das Monogramm WVMF einer in großer (schlichter) Qualität gepressten Rundbodenpfeife überzeugend dem Gorkumer (Gorinchemer) Willem van Montfoort zu [79, Abb. 1]. Ein Vergleichsstück mit selbem Monogramm – eine Knorrenpfeife [Abb. 2] – und weitere Hinweise zu diesem bislang wenig bekannten Hersteller, der von 1761 bis 1784 fassbar ist, runden diesen Teil der Recherche ab.

Die Mehrzahl der Funde sind frühe Exemplare des Basistyps 3 (aus den 1730er bis 1740er Jahren) von höherer Qualität, deren Marken auf einen gemeinsamen Bezugspunkt des Konsumenten schließen lassen. Möglicherweise arbeiten verschiedene Hersteller mit Pfeifenhändlern zusammen [79-82].

### **Arjan de Haan, Een groep bijzondere pijpmodellen van Johann Partsch II uit Theresienfeld (Oostenrijk) [85-91]**

Arjan de Haan stellt eine Gruppe oft hoch dekoriertes und polychrom glasierter Tonpfeifen des Historismus aus der späten Habsburgermonarchie vor und stellt sie mit Brennabfällen der nahe der Grenze zu Ungarn im Niederösterreichischen Theresienfeld beheimateten Fabrik gegenüber. Ein kleiner Katalog [Abb. 6-21] stellt eine ausgewählte Produktpalette vor. Hierbei handelt es sich um eine Ergänzung zu Peter Daveys umfangreicher Vorlage von Produktionsabfällen und Werkstattmaterial, aus der hervorgeht, dass die von Albert Halmos entdeckte, von den 1830er Jahren bis nach 1930 aktive Firma ein breitgefächertes Sortiment hauptsächlich sparsam dekoriertes Modelle vertrieb<sup>38</sup>.

Die Mehrzahl der Fabrikate kann aufgrund der Schutzmarke zwischen 1867 und 1890 datiert werden [86]. Bei einzelnen Pfeifen kann der Datierungsrahmen (des Entwurfs) auf die Zeit um 1868 bis um 1879 eingegrenzt werden [90-91].

Besonders hervorzuheben ist, dass einige der obertägig überlieferten Pfeifen noch ihre zeitgenössischen Metalldeckel aufweisen. Betrachtet man die auf den Pfeifen dargestellten Persönlichkeiten, dürfen Kaiser Franz Josef (Abb. 1) und Kaiserin Elisabeth (Sissi) nicht fehlen, die durch eine zur Silberhochzeit herausgebrachte Pfeife vertreten sind [85-86, Abb. 1, 16], aber auch ungarische Freiheitshelden kommen vor [Abb. 13].

Zwei Pfeifen weisen den gleichen Ornamentdekor auf. Eine ist mit der Büste einer Frau mit Hut<sup>39</sup> im Profil, die andere mit der eines bärtigen Mannes im Viertelprofil versehen. Dieser trägt eine ungarische Offiziersuniform. De Haan vermutet hier eine Darstellung des Kaiserpaars [86-87, 90-91, Abb. 4, 18-19]. Allerdings weichen der Bart und auch die Gesichtszüge von Franz Josef ab. Dagegen kommt ein entfernter Verwandter in Frage: Josef Karl Ludwig von Österreich (1833-1905). Dessen Gattin sieht der auf der anderen Pfeife dargestellten Frau zumindest nicht ganz unähnlich.

Eine andere Identifikation ist jedoch zu korrigieren: Bei dem Männchen machenden Hund handelt es sich nicht, wie angegeben, um einen Pudeln [87, 91, Abb. 5, 20], sondern um einen anhand des Bartes leicht zu erkennenden Rauhaardackel, also einen Vertreter der in Süddeutschland und Österreich beliebtesten kleinen Jagdhundrasse.

<sup>38</sup> Halmos 2010; Davey 2010.

<sup>39</sup> Pfeife des Monats Juni 2016 des PKN <http://www.tabakspijp.nl/archief/archief-pijp-van-de-maand/pvdm-2016/>.

### **Arthur van Esveld, Misbruik van de naamsbekendheid van Gambier [93-99]**

In diesem Beitrag greift van Esveld ein Problem der Produkt- und Markenpiraterie auf, das die gesamte Pfeifenforschung durchzieht. Gerade Plagiate nach Vorbildern von Gambier waren weit verbreitet<sup>40</sup>. Üblicherweise sind diese weniger fein und detailliert ausgearbeitet als die Originale [96]. Eine Sonderrolle nehmen handmodellerte und „Gambier“ signierte Pfeifen aus braunem Ton ein [Abb. 15-16], die dem Stil zufolge aus Nordfrankreich stammen, deren Schreibstil van Esveld an eine Marke der Pariser Firma erinnert [98]. Die Ähnlichkeit hält sich allerdings in Grenzen. Weder die Form der Buchstaben noch deren Abstände zueinander weisen größere Übereinstimmungen auf<sup>41</sup>, so dass die Signatur kaum zur Täuschung geeignet scheint. Zudem handelt es sich bei den genannten Pfeifen um relativ schlicht ornamentierte weißtonige Exemplare, die künstlerisch keinem Vergleich mit den detaillierten Miniaturplastiken mit handschriftlicher Signatur standhalten. Man stelle sie nur neben die sicher vom gleichen Portrait des Sängers abgeleitete Pfeife von François St. Prevost, die neben derjenigen Gambiers eher steif und unbeholfen wirkt<sup>42</sup>. Eine Täuschungsabsicht erscheint hier unwahrscheinlich. Dagegen handelt es sich bei den von Dutel-Giscon herausgegebenen Pfeifen um eindeutige Plagiate, wobei das Kürzel DG so unklar gedruckt ist, dass es ein JG (allerdings nicht eines der Firma Gambier) zu sein scheint.

### **Ron de Haan, Geboetseerde en met de hand nabewerkte Kleipijpen uit Noord-Frankrijk (Bretagne, Normandië en Nord-Pas-de-Calais) [101-126]**

In seinem ausführlichen Beitrag wendet sich Ron de Haan einer Gruppe künstlerisch gestalteter Pfeifen aus Ton zu, die um das späte 19. Jahrhundert in Nordfrankreich geschaffen wurde. Alle Exemplare sind entweder vollständig modelliert, oder wenn zu ihrer Herstellung Model verwendet wurden, sind wenigstens wesentliche Teile von Hand nachbearbeitet.

Die Mehrzahl der anonymen und der Pfeifen von L. Desbordes, Tanneveau und Gasc & Gailleau gehört zu den seinerzeit äußerst beliebten Karrikaturpfeifen, übertrifft aber das von anderen französischen, belgischen und deutschen Herstellern bekannte Niveau. Durch die Spontaneität der Darstellungen und die lebendige, stets humoristische Charakterisierung der Typen werden die Personen nicht verächtlich gemacht. Sie führen somit die Hohe Kunst der französischen Karikatur, die im mittleren 19. Jahrhundert mit Vertretern wie Daumier und Grandville einen ersten Höhepunkt erreicht hatte, kongenial weiter. Dagegen sind die Pfeifenköpfe von Gambier, F. Viette, Cisterne, Eugene Blot sowie dessen mit A. Levasseur kooperierendem Sohn Achille Blot Zeugnisse des Naturalismus.

Dass der bekannte Bildhauer Eugene Blot (1830-1899) auch Pfeifen gestaltet hat, war der kunsthistorischen Forschung bislang unbekannt [105]<sup>43</sup>. Die Pfeifen dieses Künstlers stehen den naturalistischen Terrakottagruppen in Bezug auf Lebendigkeit und getreue Beobachtung in nichts nach. Typisch sind die Büsten wachsender nordfranzösischer Fischer, die sich direkt an dessen Terrakottagruppen, Bildnisse und Büsten von Fischersleuten anschließen lassen.

Gerade die wegen ihrer ausdrucksvollen Schönheit aus dessen Œuvre herausstechende junge Frau aus Boulogne-sur-Mer wurde von Cisterne und Achille Blot adaptiert, wobei der direkte Vergleich die uneinholbare Qualität des Vorbilds offenbart [106, 108-109, 117, 121, 123-126, Abb. 21,30, 34, 75, 107-109, 127]. Welchen Stellenwert die Kunstpfeife im Werk des Bildhauers einnimmt, kann man daran ablesen, dass eine vollständig modellierte Pfeife nichts anderes als ein Selbstportrait ist [105, Abb. 19].

---

40 Vgl. Stam 2014, Abb. 1-2.

41 Vgl. <http://www.gambierpipes.com/merken/> ; [http://gambierpipes.com/flippingbook/1840-1926\\_NED/index.html#/611/zoomed](http://gambierpipes.com/flippingbook/1840-1926_NED/index.html#/611/zoomed); [http://gambierpipes.com/flippingbook/1840-1926\\_NED/index.html#/566/zoomed](http://gambierpipes.com/flippingbook/1840-1926_NED/index.html#/566/zoomed) . Vgl. auch den etwas ähnlicheren, aber wegen des nach wie vor auf die selbe Linie gesetzten großen „G“ und der anderen, enger gesetzten Buchstaben unähnlichen Schriftzug bei der Pfeife Inv. Nr. APM 19.392 im Amsterdam Pipe Museum: <http://www.pipemuseum.nl/index.php?hm=4&dbm=1&pkl=13&wmod=dia&startnum=1968&id=24333#7> .

42 Vgl. Stam/Kleiber/Leclair 2014, 212, Abb. 9.

43 Im Amsterdamer Pipe Museum befindet sich eine weitere Pfeife, die dort dem Bildhauer aufgrund der als „Em Blot“ gelesenen Signatur zugeschrieben wird: Inv. Nr. APM 04.289. [http://pipemuseum.nl/index.php?hm=4&dbm=1&maker=blot&q=1&wmod=dia&sortby=datering\\_kruis&startnum=0&id=5562](http://pipemuseum.nl/index.php?hm=4&dbm=1&maker=blot&q=1&wmod=dia&sortby=datering_kruis&startnum=0&id=5562) . Bei genauerer Betrachtung fallen jedoch sowohl hinsichtlich der Signatur als auch des verwandten, aber etwas zahmeren Stils Unterschiede zu gesicherten Werken Eugen Blots auf. Die Signatur ist eher als „Em. Blot“ zu lesen. Der Künstler ist demnach der jüngere Sohn Eugenes: Ernest Blot (1860-1916).

Eine weitere Entdeckung ist der Bildhauer F. Viette, dessen Qualitäten erst durch die in dieser Übersicht vertretenen Pfeifenköpfe [114, Abb. 50-57] deutlich werden. Ein Hinweis auf zwei typusgleiche Figurenpfeifen und zwei weitere Exemplare dieses Bildhauers [vgl. Abb. 51, 53] im Amsterdam Pipe Museum<sup>44</sup> wäre interessant gewesen. Besonders eindringlich ist der Blick seiner ernstesten Gesichter. Selbst die eigentlich durch Monokel verdeckten Augen zweier Herren mit Hut [Abb. 51 und 56] scheinen den Betrachter mit durchdringendem Blick anzuschauen.

Zu dem Œuvre des bislang nicht bekannten Modelleurs L. Desbordes kann de Haan noch zwei durch Nachzeichnungen überlieferte Modelle mit Don Quichotte und Sancho Panza beisteuern [104, Abb. 9-10].

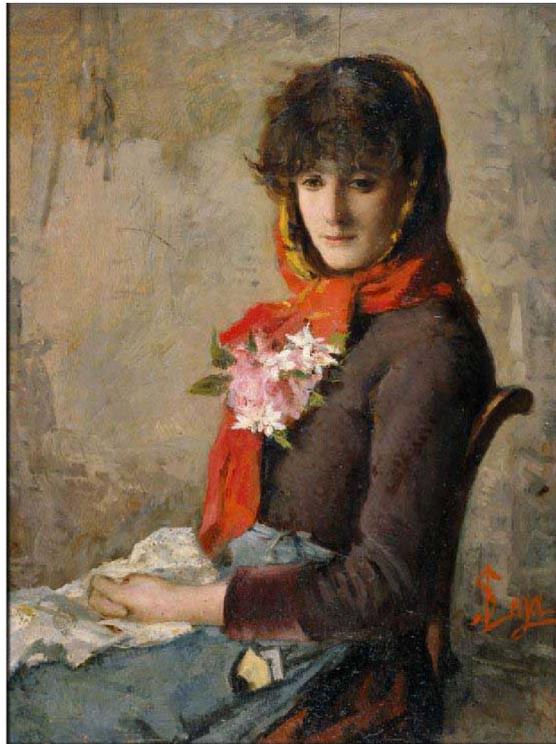


Abb. 9: Silvestro Lega: Ragazza di Crespina, um 1870. Nach: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lega\\_Ragazza\\_di\\_Crespina.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lega_Ragazza_di_Crespina.jpg) nach: [http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=arte&scheda=lega\\_opere](http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=arte&scheda=lega_opere)

Wegen des italienischen Namens Follini, der übrigens nicht auf der Marke, sondern (wie in der Bildunterschrift richtig angemerkt) als Signatur zu lesen ist, geht de Haan davon aus, dass der Hersteller einer besonders realistisch modellierten Pfeife mit Darstellung einer alten Frau möglicherweise nicht aus Nordfrankreich stammt [107, Abb. 23-25]. Der Verfasser dieser Zeilen möchte sich dem anschließen. Allein die Art, wie das Kopftuch gebunden ist, hat bei den nordfranzösischen Darstellungen dieser Zeit keine Parallelen. Gut vergleichbar ist etwa das Bild einer jungen Frau von Silvestro Lega (1826-1895): Das Kopftuch lässt jeweils mehr als ein Drittel des Stirnschädels unbedeckt, bedeckt aber den Nacken vollständig, ruht auf den Schultern und der Knoten befindet sich auf Höhe des Schlüsselbeins, so dass die Bewegungsfreiheit nicht eingeschränkt ist und es leicht heruntergestreift und wie ein Schal getragen werden kann (Ragazza di Crespina, ca. 1870, Abb. 9).

Aus dieser Zeit hat nur ein Künstler mit dem Namen Follini einigen Ruhm erreicht: Der italienische Landschaftsmaler Carlo Follini. Dieser war in seiner Jugend auch Bildhauerisch aktiv, wobei vor allem karikierte Terrakottafiguren zu seiner Spezialität gehört haben sollen<sup>45</sup>. Die Signaturen des Künstlers unterscheiden sich beträchtlich. Besonders die späten sind in einem sehr eckigen Duktus gehalten<sup>46</sup>. Lediglich eine frühe Signatur

<sup>44</sup> Inv.-Nr. APM 09.369, APM 02.202, APM 09.367 und APM 09.368 ; [http://pipemuseum.nl/index.php?hm=4&dbm=1&maker=viette&q=1&wmod=dia&sortby=datering\\_kruis&startnum=0&id=11979](http://pipemuseum.nl/index.php?hm=4&dbm=1&maker=viette&q=1&wmod=dia&sortby=datering_kruis&startnum=0&id=11979) ; <http://pipemuseum.nl/index.php?hm=4&dbm=1&pkl=42&wmod=lijst&startnum=648&id=2934> ; [http://pipemuseum.nl/index.php?hm=4&dbm=1&maker=viette&q=1&wmod=dia&sortby=datering\\_kruis&startnum=0&id=11977](http://pipemuseum.nl/index.php?hm=4&dbm=1&maker=viette&q=1&wmod=dia&sortby=datering_kruis&startnum=0&id=11977) und [http://pipemuseum.nl/index.php?hm=4&dbm=1&maker=viette&q=1&wmod=dia&sortby=datering\\_kruis&startnum=0&id=11978](http://pipemuseum.nl/index.php?hm=4&dbm=1&maker=viette&q=1&wmod=dia&sortby=datering_kruis&startnum=0&id=11978) .

<sup>45</sup> Stella 1893, 500; Thieme/Becker 1999, 154.

<sup>46</sup> Vgl. Benezit 2006, 839.

hat einen verwandten Abschluss (*Abb. 10*)<sup>47</sup>, doch das „F“ ist grundverschieden. Die bislang bekannten Analogien sind für eine Zuschreibung zu gering, aber immerhin war der Maler Pfeifenraucher, was aus dem 1902 veröffentlichten Fotoportrait ersichtlich ist, so dass man vielleicht versuchen könnte, die These von einem Zusammenhang zwischen Pfeife und Maler zu veri- oder falsifizieren.



Abb. 10: Carlo Follini: La Dent du Geant, Radierung, Detail: Signatur. Nach: Aiteli 1903, 462.

Warum nicht auf die in Berlaumont aufbewahrten Figuralpfeifen von Gasc & Cailleau sowie die Zeichnungen ornamentaler Exemplare hingewiesen wird, ist schwer verständlich, da der zugehörige Katalogtext zitiert wird, als es um die formalen Parallelen zu Tanneveau geht<sup>48</sup>. Dies überrascht umso mehr als dort (teilweise auf den Umzeichnungen erkennbare) Originaltitel genannt werden, die von den Bezeichnungen de Haans abweichen. Insbesondere drei Figuren werden hier als Infanteristen bezeichnet [110, 126, *Abb. 36, 116, 125*], während ihre Titel „Grogniard“, „Grenadier“ bzw. „Rembrandt“ lauten<sup>49</sup>. Eine weitere Büste mit typischer kariierter Schirmmütze heißt „Anglais“, wird aber im Katalog umständlich als Herr von Stand beschrieben [126, *Abb. 123*]<sup>50</sup>. Die anonyme Pfeife [101, 111, *Abb. 1, 43*] stellt nicht eine vermenschlichte Raubvogelphysiognomie sondern, an Mähne und gespaltener Lippe erkennbar eine Löwenmaske dar. Bei der ebenfalls anonymen „Negerin“ mit heimischer Haube [112, *Abb. 49*] handelt es sich um eine Rhesusäffin mit menschlichen Zügen oder umgekehrt. Auch wenn seitens des Rezensenten an dieser Stelle einige Ergänzungen beigesteuert wurden, ist hervorzuheben, dass de Haan hier Pionierarbeit geleistet hat. Sein grundlegender Beitrag über die tönernen Kunstpfeifen des Naturalismus ist eine gute Basis, auf der folgende Forscher aufbauen können. Der kunsthistorischen Disziplin sind die Meisterwerke bislang entgangen. Man darf hoffen, dass dieses Defizit nun behoben wird.

#### **Ruud Stam, Iets over de sociale geschiednis van de Belgische kleipijpen-nijverheid [129-137]**

Auch dieser Aufsatz Ruud Stams verfolgt einen bereits in Beiträgen zu den PKN Jaarboeken 2013 und 2014 aufgegriffenen Ansatz weiter<sup>51</sup>.

Anders als in Gouda waren die Arbeitsbedingungen und Löhne für Pfeifenmacher in Belgien auch im 19. und 20. Jahrhundert noch vergleichsweise gut. Allgemein gilt, dass die größeren Betriebe wegen der stärkeren Arbeitsteilung höhere Gehälter auszahlen und hochwertigere Pfeifen herstellen konnten [132, 136]. Allerdings nahm die Anzahl der Beschäftigten bereits im 19. Jahrhundert stark ab [134-135]. Der durch Tabellen sehr übersichtlich gestaltete Artikel vermittelt zusammen mit den vorangegangenen einen guten Überblick über die Wirtschaftsgeschichte der Pfeifenfabrikation in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten und zeigt den Wert umfangreicher Untersuchungen, da essayistische Abhandlungen eben nicht in der Lage sind, übergreifende Aspekte hinreichend zu beleuchten.

#### **Ruud Stam, De sociale strijd op Belgische pijpen [141-147]**

Auch Stams folgender Artikel beschäftigt sich mit dem Thema der sozialen Lage, allerdings auf Basis von Pfeifen, die als Bildträger im sozialen Kampf fungierten. An erster Stelle seien hier Pfeifen genannt, mit denen gegen das bereits von Napoleon eingeführte, aber auch nach der Unabhängigkeit beibehaltene Koalitionsverbot protestiert wurde. Dieses sollte ausschließen, dass Werkstätige durch Selbstorganisation höhere Löhne oder bessere

47 Vgl. Aiteli 1903, *Abb. S. 462*.

48 Barbieux/Gabriel 2006b, 105. Zu 8 weiteren, darunter zu *Abb. 84, 91 und 93* typusgleichen Exemplaren Tanneveaus im Amsterdam Pipe Museum vgl. [http://pipemuseum.nl/index.php?hg1=&geoniv=&datering\\_start=&maker=tanneveau&keyword=&keyword\\_bool=OR&afb=&wmod=dia&hm=4&sm=3&dbm=1&sortby=datering\\_kruis&q=1](http://pipemuseum.nl/index.php?hg1=&geoniv=&datering_start=&maker=tanneveau&keyword=&keyword_bool=OR&afb=&wmod=dia&hm=4&sm=3&dbm=1&sortby=datering_kruis&q=1).

49 Barbieux/Gabriel 2006b, 107, Nr. 8, 9 und 11. Zwei weitere Büsten werden einfach „figure masculine“ genannt, und bei de Haan (126) ausführlich als Dandy-artig beschrieben. Barbieux/Gabriel 2006b, 126, Nr. 4 und 7.

50 Barbieux/Gabriel 2006b, 107, Nr. 10.

51 Stam 2013; Stam 2014.

Arbeitsbedingungen durchsetzen konnten [141-143]. Eine „8“ verwies etwa auf die Forderung nach dem 8-Stunden-Tag [143-144]. Die „Rote-Nasen-Pfeifen“ waren dagegen Spottbilder auf Arbeitgeber, Streikbrecher und Polizei [144]. Mit Falleur und Schmidt wurden zwei hervorragende Vordenker der gewerkschaftlichen Bewegung geehrt bzw. ihre Freilassung gefordert [142-143, Abb. 2-3]<sup>52</sup>.

### **Bert van der Lingen, De Amsterdame pijpenhandelaar Dirk Entvogel, zijn opvolger Jacob van der Werf en het handelsmerk Wapen van Gouda [149-164]**

Auch der folgende Artikel hat einen historischen Schwerpunkt. Wie eng die familiäre Vernetzung zwischen Pfeifenhandel und Produzenten sein konnte, lässt sich daraus ablesen, dass Dirck Entvogel (nachweisbar um 1700-1762) 1704 die Witwe des, wie van der Lingen nun herausgefunden hat, bereits 1699 verstorbenen Gouda Pfeifenbäckers Dirck Janse Doesburgh (aktiv ab 1683) ehelichte [149]. Zudem sei hervorgehoben, dass die von Duco<sup>53</sup> dem Pfeifenmacher Dirck Janse Doesburgh zugewiesene Marke Hase diesem abzuschreiben ist. Vielmehr hatte er die bedeutende Marke Hut (als Hut, gekrönt 1686-1691 Marke des Jan Pietersz van den Hof<sup>54</sup>) und später das Wappen von Haarlem [150, Abb. 2].

Dass Entvogels Haus mit dem von einer Ente gezierten Giebel von 1743 noch erhalten ist und in dieser Kurzbiographie berücksichtigt wird, ist ebenso erfreulich [Abb. 1 und 3] wie, dass sich sein Name auch auf Pfeifen findet [152-153, Abb. 4, 8]. Dass die für ihn hergestellten Pfeifen offenbar auf sein Betreiben hin mit den sechs Sternen von Gouda gemarkt wurden, ist einer von ihm geschalteten Annonce zu entnehmen [152]. Der die Schweiz, Schweden und Polen ebenso wie das von Afrika bis Ostasien reichende Gebiet der VOC umfassende Absatz seiner Produkte wird ebenso behandelt [152-156] wie das Verlagsystem der Pfeifenhändler und die damit einhergehende Kooperation mit Pfeifenherstellern [158-159]. Abschließend wird die auf Pfeifen Entvogels verwendete Marke Wappen von Gouda eingegangen [159-161].

### **Bert van der Lingen, Adverties met pijpen en tabak in Zürichse weekbladen, 1730-1806 [167-185]**

Anders als der Titel vielleicht suggerieren könnte, beschränkt sich auch der letzte Artikel van der Lingen nicht auf Wochenblattsannoncen aus Zürich, sondern beleuchtet weite Bereiche des Tabakkonsums unter Einbeziehung von Gemälden (auf denen teils gemarkte Tabakpackungen erkennbar sind), der Archäologie und von Sammlungsstücken. Auch auf die besonders im Süden und Südosten des deutschen Sprachraums öfters vorkommenden schwarzen Pfeifen geht van der Lingen ein. Eine Archivalie belegt dem Einstieg in dieses von heimischen Herstellern schon zuvor eingeführte<sup>55</sup> Marktsegment nicht nur im Westerwald sondern auch in den Niederlanden bereits ab 1775 [173]. Die als Tabellen ausgewerteten Preise für diverse Tabakqualitäten machen die Auswertung der Annoncen übersichtlich<sup>56</sup>.

### **Resümee**

Das PKN Jaarboek 2015 ist eine gleichermaßen gut bebilderte wie inhaltlich fundierte Fachpublikation. Ihre Artikel haben selbst dann eine über die Niederlande (und Belgien) hinausgehende Bedeutung, wenn dies nicht wie bei den Beiträgen zu der Produktion im K.u.K. Habsburgerreich oder über den Handel in der Schweiz ohnehin selbstverständlich ist. Das Themenspektrum umfasst historisch-archivalische Forschungen, Ausgrabungsberichte, typologische Untersuchungen und widmet sich kunsthistorischen Fragestellungen. Mit dem letzten Programmschwerpunkt erweitert sie den Fachbereich von außen, da die Kunstpfeifen bislang von der Kunstgeschichte nicht als die bemerkenswerten Meisterwerke erkannt wurden, die sie zweifellos sind.

Einige redaktionelle oder Tippfehler seien zum hier näher beleuchteten Jahrgang anzumerken: Verweis auf PKN Jaarboek 2013 auf S. 19 statt wie in S. 20 und 21 korrekt angegeben auf das Jahrbuch von 2014, der Verweis auf die erst in einigen Jahren zu erwartende 450-Jahrfeier des Entsatzes Leidens statt korrekt jene zum 350-jährigen Jubiläum [39] oder auf S. 163, Anm. 103 (Verweis auf ein nicht im Literaturverzeichnis aufgeführtes Werk Duco 2009 statt auf das zitierte Buch Duco 2003, 124). Das Zitat „Brongers 1964“ [178] ist nicht aufgelöst; wohl G.A. Brongers, *Pijpen en Tabak* (Bussum 1964).

Die Artikel werden durch großformatige Abbildungen voneinander getrennt. Bei einzelnen zwischengeschalteten Fotos, auf S. 69 und 83 sind die Seitenangaben zu den entsprechenden Beiträgen des Bandes nicht korrekt; dies kann der aufmerksame Leser aber problemlos erkennen. Die zwischengeschalteten Großaufnahmen bereichern

52 Vgl. hierzu auch Verbrugge 2006, 80, Nr. 19.

53 Vgl. Duco 2003, 130, Nr. 99.

54 Vgl. auch Duco 2003, 144, Nr. 289.

55 Vgl. etwa Heege 2009, 134, 136, Abb. 7.

56 Kleine Korrektur am Rande: Das Binnen-s und f sind einander sehr ähnlich. Auf S. 172 muss es „wohlfailem“ (preisgünstigen) statt „wohlsailleim“ heißen.

allerdings den ohnehin gut illustrierten Band zusätzlich und erleichtern das Suchen im Band. Gegenüber anderen Sammelwerken zeichnet sich das PKN Jaarboek dadurch aus, dass zusammenhängende Themenkomplexe in der gebührenden Ausführlichkeit und, wenn es sachdienlich ist, manchmal auch über mehrere Bände hinweg behandelt werden.

Positiv hervorzuheben ist die Tendenz, historische Daten in die Auswertung und Überprüfung der Ergebnisse erleichternden Tabellen darzustellen. Hier wird dem Leser nicht nur unnötiges Hin- und Herblättern erspart, sondern für weitergehende Untersuchungen sind die Daten auch schnell auffindbar.

Im Ganzen ist das PKN Jaarboek 2015 eine hervorragende Fachpublikation zum archäologischen Leitfossil der frühen Neuzeit, künstlerischen Experimentierfeld und kulturhistorischem Anzeiger Pfeife.

### **Im Fokus: Kaminplatte mit Darstellung der Hollandia und eines gewappneten Löwen in einem Garten**

Von besonderem Interesse ist eine in die Diskussion des ersten Beitrages einbezogene gusseiserne Kaminplatte (*Abb. 11.1A2*), die 2006 ausgegraben wurde [15-16, *Abb. 15*]<sup>57</sup>. Die Platte selbst wird von den Autoren nicht datiert, aber es wird darauf hingewiesen, dass der Fundort, Bloemenstraat 32, im 18.-19. als Magazin diente und die Bevölkerung in der Gegend in dieser Zeit eher ärmlich war. Bitter publizierte das Stück zudem in einem Überblick über die Archäologie in Alkmaar mit der Datierungsangabe spätes 18. Jahrhundert<sup>58</sup>. Aus der Kapitelüberschrift geht auch klar hervor, dass die Autoren den Eigentümer zu den Patriotten der Jahrzehnte um 1800 halten [16]<sup>59</sup>.

Dargestellt ist eine Frau mit breitkempigem, federgeschmücktem Hut, die in einem umhegten Garten sitzt. Mit der Rechten hält sie eine Stoßlanze, auf die ein Hut gesteckt ist. Die Linke hat sie lässig in die Hüfte gestemmt. Vor ihr steht ein heraldisch schreitender gekrönter Löwe auf einem geschlossenen Gatter und dem Flechtzaun. In seiner linken Pranke hält er sieben Pfeile, die rechte mit dem Schwert ist zum Oberen Ort erhoben. Allen frühen Exemplaren ist ein Perlstabrahmen eigen.

Doch handelt es sich bei diesem, im archäologischen Rapport erwähnten, aber nicht abgebildeten<sup>60</sup>, Bildwerk trotz der auf den ersten Blick ähnlichen Ikonographie nicht um eine weitere Quelle zum Streit zwischen Patriotten und Orangisten im späten 18. Jahrhundert.

Dank des nun vorgelegten Neufundes aus Alkmaar ist es vielmehr möglich, eine typochronologische Reihe der Hollandia-Pro-Patria-Platten aufzustellen. Bei den bekannten Exemplaren handelt es sich mit einer Ausnahme wie bei derjenigen aus der Bloemenstraat um Kaminplatten. Da die Verwendung jedoch von untergeordneter Bedeutung für Typus und Stil der Platten ist, erfolgt die Zuordnung primär den bildlichen Darstellungen nach. Es lassen sich drei Typen mit und eine ohne die Figur der Hollandia unterscheiden, wobei zwei von diesen weiter untergliedert werden können:

Typus 1: Hollandia im Profil mit nach hinten zusammengebunden Haaren stützt ihren linken Arm kraftvoll auf die Hüfte.

Dieser Typus ist stilistisch für eine Komposition, die wie unten gezeigt erst nach dem Westfälischen Frieden, in diesem Fall also ab Mai 1648 möglich ist, auffällig. Das Figurenideal ist nicht barock, sondern noch dem Spätmanierismus verpflichtet. Alle drei Subtypen gehen auf jeweils deutlich unterschiedlich gestaltete, aber vom gleichen Entwurf abhängige Modelli zurück. Es handelt sich also nicht um Zustände eines Modellos oder etwa nur nachbearbeitete Abformungen desselben, sondern um eigenständige Kopien.

Typus 1A (*Abb. 11.1A1-2*): Hollandia ist als einfache Magd dargestellt. Der die Lanze mit dem Geusenhut haltende rechte Arm ist merklich nach vorn ausgestreckt. Der den Schriftzug Hollandia flankierende Teil des Rahmens ist mit Spangenwerk ornamentiert. Seitlich hängen mit Spangenformen durchsetzte schlanke Frucht- und Blütenbündel herab. Unten eine barocke Akanthusgroseske. Der Rahmen wird von Muscheln und verknoteten Seeungeheuern bekrönt, die zur die zentralen Muschel hin orientiert sind.

Diesem Typus gehören der besser erhaltene Guss aus dem niederländischen Kunsthandel (*Abb. 11.1A1*)<sup>61</sup>, bei dem allerdings eine sekundäre Lochung angebracht wurde und dessen obere Muschel weitgehend abgearbeitet ist, sowie der flauere Guss aus Alkmaar (*Abb. 11.1A2*) an, dessen Rahmen unten weitgehend beschädigt ist. Keines der Exemplare trägt eine Datierung.

57 Jong-Lambregts/Roedema 2009a, 43.

58 Bitter 2016, 149.

59 Jong-Lambregts/Roedema 2009a, 44.

60 Vgl. Jong-Lambregts/Roedema 2009a, 43; Jong-Lambregts/Roedema 2009b, 68.

61 antieke-haardplaat.nl Charles Nijman. <https://www.haardplaat.com/blog/pro-patria-haardplaat>.



Typus 1A1



1A2



1B1



1B2



1C



Typus 2A1



2A2



2B



2C



2D



Typus 3



4



4 (Detail)



5

Abb. 11: Falls nicht anders angemerkt: Kaminplatten mit Hollandia pro Patria. 1A1 Ehem. Kunsthandel Niederlande. 1A2 aus Alkmaar. 1B1 Privatbesitz. 1B2 Albany Institute of History and Art. 1C Museumsbesitz. 2A1 Grafschafter Museum im Moerser Schloss. 2B Kunsthandel Niederlande. 2C Freilichtmuseum Kommern. 2D Takenplatte in Museumsbesitz. 3 Privatbesitz. 4 leeuw in de Hollandse tuin über Salomonischem Urteil. 5: leeuw in de Hollandse tuin aus Burg Royerplein, Hasselt.

Abbildungen nach: 1A1: <https://www.haardplaat.com/blog/pro-patria-haardplaat>. 1A2: [15, Abb. 15]. 1B1, 1C, 2A2: Driesch 1990, 538-539, Nr. 1069-1073. 1B2: <http://www.albanyinstitute.org/details/items/fireback.html>. 2A1 Stadt Krefeld et al. 1999, 61, Nr. 3/7. 2B: <https://www.haardplaat.com/pro-patria-d349.html>. 2C: Pesch 1980, 266-267, Nr. 516. Driesch 1990, 538-539, Nr. 1073. 4 <http://www.bildindex.de/document/obj20726888/fm812285/?part=0>. 5: Bartels 1993, Abb. 7

Eine unter Vorbehalt neben dem Siegerland auch dem Eifel-Hunsrück-Raum zugewiesene Variante der Bekrönungskomposition, bei der die beiden äußeren Muscheln etwas verderbt sind, feiert die Darstellung von drei Friedenstauben, die den Deutschen am 24. Oktober 1648 den Frieden nach dem Dreißigjährigen Krieg brachten<sup>62</sup>. Die sich hier abzeichnende Entwicklung der Bekrönung ist bei einer 1655 datierten Kaminplatte fortgesetzt, wo alle Muscheln in Bismäpfel verändert wurden<sup>63</sup>, sowie mit einer weiteren mit Hl. Michael und Friedensspruch, die wegen einer zugehörigen Platte mit einer typusgleichen von 1653 verbunden wurde<sup>64</sup>.

62 Vgl. Seewaldt 1988, 56, Nr. 36. Ein weiteres Exemplar findet sich im Friedenssaal des Münsteraner Rathauses selbst, was auf eine Zeitnahe Komposition, vielleicht noch im Jahr 1648 hindeutet; <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/MuensterRathausFriedenssaalKaminplatte.jpg> (wikimedia commons: STBR). Hier sind die Bismäpfel schön ausgestaltet.

63 Vgl. Seewaldt 1988, 57, Nr. 37.

64 Vgl. Pesch 1982, 246-248, 250, Nr. 232 sowie Nr. 230 und 229.

Aufgrund des den Westfälischen Frieden voraussetzenden Sujets, der Stilentwicklung und der Datierungen von Platten mit verwandten Rahmen kann die ursprüngliche Fassung zwischen 1648 und ca. 1653 datiert werden.

Typus 1B (*Abb. 11.1B1-2*): Hollandia trägt ein Kostüm, das ihre Brüste betont. Der rechte Arm der Hollandia ist stärker angewinkelt, die Lanze verläuft annähernd parallel zum Unterarm. Der Schriftzug Hollandia ist von reduzierter Quapp-Ornamentik umgeben. An den Seiten hängen massige Fruchtbündel herab. Bekrönt wird das Bildwerk von einer Muschel, von der sich zwei Delfine nach abwenden. Die Exemplare sind in einem unter der Darstellung im Rahmen angebrachten Schriftband „ANNO 1662“ (*Privatbesitz; Abb. 11.1B1*)<sup>65</sup> und „ANNO 1665“ (Albany Institute of History and Art, Albany/Staat New York, USA; *Abb. 11.1B2*) datiert. Nahezu identisch sind die Delfine der Bekrönung und einzelne Blattmotive des Rahmens bei einer 1662 (oder 1667?) datierten Kaminplatte mit Caritas und eine weitere 1662 datierte mit Papagei, was die Datierung bestätigt<sup>66</sup>. Trotz der augenscheinlichen Ähnlichkeit zu Typus 1A weichen die Bildgegenstände und ihre Zuordnung zueinander deutlich ab. So hält der Löwe etwa auch sein Schwert in einem etwas steileren Winkel, der Rahmen ist relativ zur Höhe etwas breiter. Es ist also keine Abformung vom gleichen Modello verwendet und stellenweise nachbearbeitet worden, sondern nach demselben Entwurf wurde ein neues Modello geschaffen.

Typus 1C: Hollandia blickt leicht nach unten. Das „O“ von „PRO PATRIA“ überlagert die Lanze. Der Rahmen ist etwas enger, das Fruchtbündel und die Blüte vergrößert. Als Bekrönung dient nun eine doppelte Muschelgroteske, von der halb vegetabile Delfine zu den Seiten ausgehen. Bei dem einzigen Exemplar in Museumsbesitz trägt das Schriftband des Rahmens die Datierung „1700“ (*Abb. 11.1C*)<sup>67</sup>.

Der Winkel, in dem die Hollandia die Lanze hält, ist steiler als bei Typus 1A, aber etwas weniger steil als bei Typus 1B. Ansonsten sind die Übereinstimmungen tendenziell etwas höher zu Typus 1 A, aber eine Überblendung ist wegen der leicht verschobenen Einzelemente an keiner Stelle möglich. Die rahmenden Perlen sind deutlich größer als bei den beiden vorangegangenen Varianten.

Typ 2: Die Darstellung ist ähnlich Typ 1B/C, doch blickt Hollandia im Viertelprofil zum Betrachter und sie trägt ihre Haare offen. Das Schwert des Löwen ist allerdings in einem flacheren Winkel gehalten als selbst bei Typus 1A. Die Figuren sind im Verhältnis zum Rahmen deutlich kleiner als bei Typus 1 und der Rahmen ist auch relativ schmaler. Hollandia trägt ein militärisches Kostüm des Barock, das an zeitgenössische Theaterrequisiten angelehnt ist<sup>68</sup>. Ihr linker Arm ist eher locker an die Hüfte gelehnt als aufgestützt. Drei der Plattentypen sind mit den ligierten Initialen CL im Flechtzaun signiert (Typus 2A-C), bei Typus 2D wurde die Inschrift unvollständig getilgt. Dasselbe Monogramm befindet sich auf hochgradig virtuosen Kaminplatten mit Darstellung der Geburt der Venus im Kölnischen Stadtmuseum, wobei eine von ihnen dieselben Delfine, allerdings ohne die Muschel aufweist; die stilistisch der Fruchtdecoration der Hollandia nahestehende inhaltlich abgestimmte maritime Girlande dieses Werkes ist ein und demselben Künstler zuzuschreiben<sup>69</sup>. Die Girlanden von Typus 2D (allerdings weit weniger verziert als dort) sind mehrfach mit einer Weiterentwicklung des von Typus 2A bekannten Bekrönungsmotivs kombiniert<sup>70</sup>.

Die Partie unter dem linken Unterarm der Personifikation war ursprünglich nicht ausgestaltet und wurde jeweils individuell nachbearbeitet. Dass der Rahmen und das Bildfeld in dieser Reihenfolge in die Sandgussform gepresst wurde ist bei den Exemplaren des Typus 2A und 2B gut zu erkennen. Bei Typus 2D war die Reihenfolge entweder genau andersherum oder die rahmenden Motive wurden nach dem Einpressen der Form gestempelt.

Bei Typus 2 ist eine klare Abfolge von 2A über 2B und darauf folgend 2C zu 2D zu konstatieren. Da die Darstellung bei dem einfacher gerahmten Exemplar der Hollandia zudem noch ursprünglicher ist, muss es ebenfalls noch in den 1650er oder 1660er Jahren entstanden sein. Dadurch, dass wie unten gezeigt, Typus 4 von Typus 2 abhängig ist, muss der Entwurf schon vor 1657 fertiggestellt gewesen sein. Nummer 2A2 hat einen 1670 datierten, Typus 2C dagegen hat einen verschlissenen, 1680 datierten Rahmen. Von daher spricht alles für einen kontinuierenden Gebrauch dieses Entwurfs von den 1650er Jahren bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts.

65 Driesch 1990, 538-539, Nr. 1070.

66 Vgl. Pesch 1982, 252-253, Nr. 235; Pesch 1980, 266-267, Nr. 518.

67 Driesch 1990, 538-539, Nr. 1071.

68 Vgl. etwa Simon Johannes van der Douw (1630 bis nach 1677): „Der Sturz des Saulus“: Raupp 2010, 110-112, Nr. 14 (Dorothee Walter).

69 Vgl. Bildindex für Kunst und Kultur RBA 21223; <http://www.bildindex.de/document/obj05746965/mi01726e02/?part=0> .

70 Vgl. Bildindex für Kunst und Kultur RBA 81300; Dieses Bildmotiv findet sich auch auf einer unsignierten und flauen Platte mit Fuchs und Storch in Danzig: Foto Bildarchiv Marburg 613.049; <http://www.bildindex.de/document/obj05746966/mi01726e03/?part=0> <http://www.bildindex.de/document/obj20491947/fm613049/?part=0> .

Typus 2A (Abb. 11.2A1-2): Das Gesicht der Hollandia ist in leichter Untersicht wiedergegeben. Die Gestaltung des Rahmens unterscheidet sich: Während das Exemplar im Grafschafter Museum im Moerser Schloss (Typus und Abb. 11.2A1) über dem Perlstab lediglich zwei an Typ 1A erinnernde, aber längere Seeschlangen hat, die zu dem mittleren von drei Granatäpfeln orientiert sind<sup>71</sup>, weist das Exemplar in Privatbesitz (Typus und Abb. 11.2A2) einen reich ornamentierten, mit eine Kartusche haltenden Löwen bekrönten Rahmen auf, der 1670 datiert ist<sup>72</sup>. Derselbe 1670 datierte Rahmen kommt bei einer Darstellung von Jesus und der Samariterin<sup>73</sup>, bei einer Pax im Kölner Rathaus<sup>74</sup> und bei einer zusätzlich im Bildfeld 1679 datierten Pax vor, die den Frieden nach dem niederländisch-französischen Krieg feiert<sup>75</sup>.

Zum Rahmenmotiv des Grafschafter Stückes gibt es eine von Pesch um 1660/1670 datierte Parallele mit Darstellung des Prinz Willelm II. von Oranjen<sup>76</sup> und eine weitere mit einer auf den deutschen Teil des Westfälischen Friedens verweisenden Pax, die um 1650 datiert wird<sup>77</sup>. Die Rahmenmotive dieser Gruppe gehen noch auf dieselbe Basis wie dasjenige von Typus 1A zurück.

Typus 2B (Abb. 11.2B)<sup>78</sup>: Das Gesicht der Hollandia ist im Model überarbeitet. Bei dem erhaltenen Exemplar wurde die Augen und Brauen besonders stark überarbeitet. Der reiche Fruchtgirlandenrahmen ist von zwei Füllhörnern bekrönt, die von einem Granatapfel ausgehen. Stilistisch verwandt ist der Rahmen von Typus 2C.

Typus 2C: Die mit Typus 2B eingeführten Überarbeitungen des Gesichtes sind erkennbar, aber bereits flauer (Abb. 11.2C)<sup>79</sup>. Der Rahmen ähnelt auf den ersten Blick dem von Typus 2B; allerdings ist die Gestaltung der Füllhörner ungeschickter und auch die Blumen sind einfacher gearbeitet. Das Monogramm ist kaum mehr leserlich und im Zaun sind Beschädigungen feststellbar.

Pesch hält die Platte für „wohl niederländisch, 17. Jh.“<sup>80</sup>. Typusgleich, aber in einzelnen Details abweichend ist ein Rahmen mit Bild von Jesus und Samariterin, dessen Datierung um 1670 angegeben und dessen Kartusche von Pesch als „L6C“ gelesen wird, wobei meines Erachtens eher „1680“ zu lesen ist<sup>81</sup>.

Typus 2D: Das erhaltene Exemplar ist die einzige Takenplatte mit diesem Sujet; Driesch schließt hier neben einer Siegener Produktion eine Herstellung in der Eifel um 1700 nicht aus (Abb. 11.2D)<sup>82</sup>. Dafür wurde erkennbar die ursprüngliche Gestaltung mit einem einfachen Rahmen überprägt. Das Gesicht des Löwen, besonders die Augenpartie wurden überarbeitet. Die Beschädigungen am Zaun sind noch deutlicher als bei Typus 2C, das Monogramm ist bis zur Unleserlichkeit getilgt.

Typus 3: Die Komposition ist bei beibehaltener Ikonographie völlig neu gestaltet. Hollandia trägt nun statt eines Wanderhutes einen Helm. Der Zaun ist nun nicht mehr rund sondern u-förmig. Der Löwe wendet sich der Personifikation zu. Der Bogenförmige Rahmen ist als Fruchtbündel-Groteske gestaltet. Bislang ist nur ein von Driesch um 1700 datiertes Exemplar in Privatbesitz bekannt (Abb. 11.3)<sup>83</sup>.

Typus 4: Eine freie Kopie des Löwen von Typus 2 findet sich in einer reduzierten, 1657 datierten Darstellung des „leeuw in de Hollandse tuin“ über einer Darstellung des Salomonischen Urteils im Marburger Universitätsmuseum, die dort als 1551 (sic!) datiert und dem Meister Ronne zugeschrieben geführt wird, was man getrost ins Reich der Legende verweisen darf – dessen Komposition ist grundlegend verschieden (Abb. 11.4)<sup>84</sup>. Übernommen wurden speziell von Typus 2 die Stellung des rechten Beines und die Gestaltung der Haare am Oberschenkel des Löwen.

71 Ausstellungskat. Krefeld, 61, Nr. 3/7.

72 Driesch 1990, 538-539, Nr. 1069.

73 Vgl. Pesch 1982, 260, 263, Nr. 243, bei Abb. Nr. 244 (vertauscht!); Zippelius 1968, 239, Nr. 819.

74 Vgl. Bildindex für Kunst und Kultur RBA 11055; <http://www.bildindex.de/document/obj05746963/mi01726d13/?part=0>.

75 Vgl. Driesch 1990, 536-537, Nr. 1068.

76 Pesch 1982, 256-257.

77 Vgl. Driesch 1990, 536-537, Nr. 1067.

78 antieke-haardplaat.nl Charles Nijman. <https://www.haardplaat.com/pro-patria-d349.html>.

79 Pesch 1980, 266-267, Nr. 516.

80 Pesch 1980, 266.

81 Vgl. Pesch 1982, 260, 263, Nr. 244, bei Abb. Nr. 243 (vertauscht!).

82 Driesch 1990, 538-539, Nr. 1073.

83 Driesch 1990, 538-539, Nr. 1072.

84 Vgl.: Foto Bildarchiv Marburg fm812215 (Ludwig Bickel, 1869-1900); <http://www.bildindex.de/document/obj20726888/fm812285/?part=0>.

Die beiden Wappen (Löwe und geteilt Löwe mit Wasser) sind bislang nicht zugeordnet. Bei dem heraldisch rechten dürfte es sich um dasjenige der Provinz Holland handeln. Das heraldisch linke ist dasjenige der Provinz Utrecht. Derart flankieren sie den ebenso als Wappenbild der Vereinigten Provinzen dienenden, die sieben Provinzen darstellenden Löwen.

Typus 4 lässt sich ikonographisch leicht von älteren wie von jüngeren Darstellungen des Löwen im Holländischen Zaun abgrenzen. Auf einem 1607 datierten Herdstein steht der Holländische Löwe inmitten des Hags und wehrt mit Rundtartsche und Falchion zwei Löwen ab, von denen der eine einen Kardinalshut trägt (Abb. 12)<sup>85</sup>. Als mögliches Pendant käme wegen des ähnlichen Rahmens eine im Garten sitzende Hollandse Magd zwischen zwei Blumen haltenden Frauen auf einem anderen Herdstein in Betracht, der 1608 datiert ist<sup>86</sup>.



Abb. 12: Herdstein mit Löwen im Holländischen Zaun aus Utrecht, 1607. Nach: Lägers 2006, 117, Abb. 164.



Abb. 13: Vignette zum Waffenstillstand 1609. Nach Długaiczek 2005, 329, Kat. 5/1.

Typus 5: Von den übrigen ist klar eine ungewöhnliche Kaminplatte im Louis-seize-Stil mit „leeuw in de Hollandse tuin“ (Abb. 11.5) zu unterscheiden<sup>87</sup>. Bei dieser hält der ungekrönte Löwe anstelle des Schwertes und der Pfeile einen Stock, der anstelle der Lanze der älteren Ikonographie trat, mit Freiheitshut. Ähnliche Darstellungen sind auch von Pfeifen bekannt, die in das (frühe bis) mittlere 18. Jahrhundert datiert werden<sup>88</sup>.

#### Zusammenfassung und Ergebnisse zu Typus 1-4:

Typus 1 steht am Anfang einer kopienkritisch gut belegbaren Reihe von Figuren. Ein Detail, der Knauf des Schwertes, ist hier gut durchdacht. Er befindet sich zentriert am Griff, während er bei den Typen 1B, 1C, 2 und 4 jeweils verschieden leicht nach hinten verrutscht ist, was sich bei einer realen Waffe mit nicht gebogener Klinge außerordentlich negativ auf die Balance auswirken würde. Zudem hätte dies negative Effekte bei der Verwendung als stumpfe Schlagwaffe etwa gegen gerüstete Gegner (etwa dem vor allem für das Harnischfechten relevanten Mordschlag<sup>89</sup>). Dies ist erst einmal nur ein Qualitätsmerkmal, aber im Auge zu behalten.

Das Gefäß ist für ein Schwert oder Rapier der Zeit auf den ersten Blick ungewöhnlich schlicht gearbeitet<sup>90</sup>. Allerdings ist die Form in dem 2. Viertel des 17. Jahrhunderts bei einem Rapier mit ungewöhnlich breiter Klinge<sup>91</sup> und bei einem Degen mit Bergkristallgefäß<sup>92</sup> sowie einem weiteren im Louvre<sup>93</sup> belegt. Zudem gibt es ein

85 Vgl. Lägers 2006, 117, Abb. 164.

86 Vgl. Lägers 2006, 117, Abb. 165.

87 Bartels 1993, 83, 87, Abb. 7 will das Exemplar zusammen mit dem Befund in das 4. Viertel des 18. Jahrhunderts datieren, doch die asymmetrische Ornamentik deutet eher auf einen Entwurf in den 1760er Jahren hin.

88 Duco 1987, 100, 104 Nr. 542; Ekkel 1993, 80-81, Abb. 6.

89 Vgl. etwa Schulze 2006, 150-153; Hagedorn/Walczak 2015, 238-239.

90 Nicht zu verwechseln mit dem Wiederaufgreifen der Parierstangenform in späterer Zeit, etwa mit dem französischen Kettensäbel (um 1800/1802) mit einem zum Korb aufgefächerten Nagel bei einem Schwert der Kaiserlichen Trabanten Leibgarde: Müller/Kölling 1990, 313, Nr. 404; Šach 2001, 220-221, Abb. 278 (um 1850). Vor allem bei Plauten und Faschinenmessern kehrte man zusehends ab dem 18. Jahrhundert und vor allem im 19. Jahrhundert zu dieser Parierstangenform zurück. vgl. Müller/Kölling 1990, 285, 304, 327, 350, Nr. 326, 366, 447, 525-526; Peter-Michel 2015, 16-69, 76-154, 162-202, 220-233, 245, 247.

91 Vgl. Šach 2001, 104, Abb. 122-123 (1627).

92 Vgl. Schöbel 1973, 88-89, 115, Nr. 63b (1641 an Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen geschenkt).

93 Vgl. Malgouryes 2014, 93, 128, Nr. 74.

Reitschwert der Zeit um 1600 mit der gleichen Grundform der Parierstange, bei dem nur der Bügel nicht oval sondern ungewöhnlicherweise tropfenförmig gestaltet ist<sup>94</sup>. Bei einem Degen mit Klinge (1580-1589) von Antonio Piccino wurde zwischen 1610 und 1620 ein weitgehend vergleichbares Gefäß von Daniel Stadler montiert, bei dem die s-förmig gebogene Parierstange weiter nach innen gebogen wurde, so dass ihre Löwenkopffenden sich dem Bügel zuwenden<sup>95</sup>. Ein gerades Schwert mit derartiger Parierstange (ohne Bügel) hält die *lusticia* im Augsburger Vogteienbuch<sup>96</sup>. Somit ist die Gefäßform durchaus als bekannt vorauszusetzen.

Üblicherweise würde man zu dieser Zeit zusätzliche Bügel erwarten. Dagegen kommen ähnliche Parierstangen bei Schwertern, insbesondere Säbelformen, mit derartig (nicht klassifiziert) vertikal s-förmige geschwungen Klingen im 16. Jahrhundert vor<sup>97</sup>. Geläufig ist das Gefäß dagegen bei Linkshanddolchen des späten 16. bis mittleren 17. Jahrhunderts<sup>98</sup>. Die Klinge des Löwen ist relativ breit. Auch die Ratio der Länge des Gefäßes (inkl. Knauf und Knäufchen bis zur kreuzenden Parierstange) zur Klinge entspricht mit ca. 1:2 derjenigen eines Linkshanddolches der Epoche<sup>99</sup>. Im Bild ist der Löwe nur etwas mehr als halb so groß wie die *Hollandse Magd*, seine Pranke ist aber etwas breiter als ihre Hand. Möglicherweise erschien es dem entwerfenden Künstler also angebracht, einen Dolch als Vorbild zu nehmen, der bei dem Löwen der Größe wegen wie ein Schwert wirkt und ebenso gebraucht wird.

Die Komposition des Typus 1 sind untereinander eng verwandt, aber die Abstände und Winkel sind stets leicht verschieden, so dass es sich in diesen Fällen um freie Umsetzungen einer gemeinsamen Vorlage handelt. Auffällig ist dabei der spätmanieristische Figurentypus.

Anders dagegen verhält es sich bei Typus 2. Hier stehen alle Exemplare in einer Abfolge von Abformung und Nachbearbeitungen, wobei die Abfolge von Typus 2A über 2B und 2C zu 2D verläuft. Wie bei Typus 1A sind rechts des Tores 8 statt 7 Zaunpfähle zu erkennen und auch die Haltung des rechten Arms der Personifikation entspricht derjenigen bei Typus 1A weitgehender als bei den anderen. Dagegen ist der Knauf leicht dezentriert, die Parierstange missverstanden, da beide Hälften der Parierstange nach links zeigen, was bei 2A-1 händisch in der Form und ab 2B im Positiv korrigiert ist. Hier ist jedoch die vordere Parierstange zu weit zur Klinge verschoben. Gemeint war jedoch eine eingerollt nach oben und unten schwingende Parierstange wie bei den im Folgenden aufgeführten Graphiken. Typus 2 transferiert die Personifikation in ein für das mittlere 17. Jahrhundert typisches Stilniveau.

Typus 3 ist kompositionell unabhängig, dagegen weist Typus 4 deutliche Analogien zum Löwen von Typus 2 auf, ist also direkt von diesem abhängig. Typus 5 setzt die direkte Bekanntschaft mit den älteren Typen nicht zwingend voraus. Da das Gatter im Gegensatz demselben Typus entspricht, ist eine Orientierung an einer der älteren Kaminplatten jedoch wahrscheinlich.

## Die Vorbilder

Welche Bildquellen für die Gestaltung herangezogen wurden, ist für die Datierung in diesem Fall ähnlich wichtig wie für das tiefere Verständnis der Bildinhalte.

Die Darstellung des heraldisch schreitenden Löwen im Holländischen Zauns mit Schwert (Messer oder Malchus, Elmslie 3b-4d++ mit gerader Parierstange im Stil 5)<sup>100</sup> in der rechten Pranke und selbst das Tor mit Schrägbalken finden sich bereits auf dem Herdstein von 1607 (*Abb. 12*). Der Löwe könnte neben anderen Darstellungen des Wappenlöwen von einem um 1599/1600 entstandenen Stich nach Johannes Sadeler angeregt sein, wo eine gleichartige Waffe, in diesem Fall klar ein Malchus (Elmslie 3b++) verwendet wird<sup>101</sup>. Das Gattertor findet sich

94 Vgl. Šach 2001, 82, Abb. 89.

95 Vgl. Müller/Kölling 1990, 216, 379-380, Abb. 150.

96 Vgl. Emmendorfer/Zäh 2011, 106-107, Nr. 2 fol. 16v.

97 Vgl. Haenel 1923, 104-105, Taf. 52d; Carpegna 1969, 48, Nr. 276; Malgouryes 2014, 70, 121, 128, Nr. 30, 75; Grotkamp-Schepers/Immel/Johnsson/Wetzler 2015, 122-125, Nr. 32-33.

98 Vgl. Haenel 1923, 92-93, Taf. 46f, 118-119, Taf. 59f; Carpegna 1969, 52-54, Nr. 296, 305-306; Schöbel 1973, 95, 143, Nr. 93; Baumann 2010, 640; Malgouryes 2014, 155, Nr. 203.

99 Vgl. Müller/Kölling 1990, 235-238, Abb. 191-201, 203-209; Puype/Stevens 2010, 234-237, Nr. 73; Baumann 2010, 636-646; Capwell 2011, 178.

100 Vgl. zur Parierstange: Oakeshott 2009, 114-115; die Form blieb während des 16. und frühen 17. Jahrhunderts auch bei Schwertern noch in Mode (bei Dolchen blieb die Form erhalten und weniger flache Querschnitte laufen länger), wie etwa bei den Rapiere mit Dolchen des Kurfürsten August von Sachsen von um 1560 und von 1567, mit aufwändigem Bügel bei einem weiteren des Kurfürsten (um 1570-1580) und mit voluminöserer Parierstange bei einem Richtschwert vom Ende des 16. Jahrhunderts: Vgl. Syndram/Bloh/Münchow 2011, 78-89, 108-109, Nr. 16-17, 23. Daniel Sadeler wählte diese Form zusammen mit aufwändigen Bügeln um 1610-1620 für eine Klinge Antonio Piccinnos um 1580-1589: Müller/Kölling 1990, 216-217, Abb. 150. Zur Elmslie-Typologie Grotkamp-Schepers/Immel/Johnsson/Wetzler 2015, Backcover.

101 Vgl. Dlugaiczyk 2005, 346, Kat. 38.





Abb. 15: Antoine Lancel, Der kram des Romischen Papst, 1615. Nach Ausstellungskat. Krefeld 1999, 65, Nr. 3/10a

Abb. 16: Nach Claes Jansz. Visscher, Waffenstillstand von 1609, Detail, 1615. Nach Długaiczek 2005, Kat. 16.

Claes Jansz. Visscher: Bataafsche Spieghel. Nach <http://www.geheugenvannederland.nl/nl/geheugen/view?coll=ngvn&identifiser=BVB01%3ABDH17121PK>.

1615 taucht in zwei auf die gleiche Komposition zurückgehenden Flugblättern ein vieläugig dargestellter Löwe mit erhobenem Schwert (Malchus Elmslie Typ3a+) auf, der vor der wie bei der Herdplatte annähernd im Profil dargestellt sitzenden Hollandia steht, allerdings hier noch hinter dem Zauntor. In demjenigen von Antoine Lancel, der den im Vorjahr zugunsten der mit den Niederlanden verbündeten Brandenburger ausgegangenen Jülich-Klevischen Erbfolgekrieg thematisiert (Abb. 15)<sup>110</sup> hat er das Bündel der 7 Pfeile in der Linken. Hollandia hält eine Fahne und stützt sich mit der Rechten auf ein Buch. In einem anonymen Stich nach Claes Jansz. Visscher, der den Waffenstillstand von 1609 thematisiert (Abb. 16)<sup>111</sup> steht der gleiche Löwe vor dem geschlossenen Tor, dessen Querbalken jedoch entriegelt ist. Statt der Pfeile hält er die Lanze mit dem Freiheitshut in der Linken. Hollandia hält stattdessen die Pfeile und einen Palmwedel. In den rechten Bildecken dieser Stiche ist die Ikonographie der Ofenplatten weitgehend vorgebildet. Die Schrittstellung des Löwen und sein leicht erhobenes Haupt werden dort ebenfalls aufgegriffen, die Armhaltung nur leicht verändert, was über die im Heraldischen übliche Gemeinsamkeit hinausgeht. Claes Jansz. Visscher verwendete im gleichen Jahr beinahe dieselbe Ikonographie in anderer Komposition noch einmal, nur dass dieses Mal Magd und Löwe gemeinsam eine Stoßlanze mit Wimpel halten (Abb. 17).

Ebenfalls aus dem Jahr 1615 ist eine Radierung von Willem Buytewech<sup>112</sup>. Die Figuren der Hollandia und des gelöwten Leoparden sind dabei völlig anders gestaltet, aber der Löwe legt seine Vorderpranken auf das geschlossene Gattertor. Auch wenn er später auf das Gatter tritt, könnte hier ein neuer Bildinhalt vorformuliert sein.

In „Pacifcatie van Gend 1577“ von Pieter Serwouters nach Adriaen van de Venne, 1626 in Adriaen Valerius „Nederlandsche Gedenck-Clanck“ erschienen, schreitet der Löwe vor dem geöffneten Gartentor, um die 17 Provinzen mit dem Schwert (mit besagter Parierstange) und Rundartsche zu verteidigen (Abb. 18)<sup>113</sup>. Ein zweites Mal erscheint der Löwe im Freien in derselben Serie in dem den Friedensvertrag von 1609 darstellenden Kupferstich „Handeling van trefues, Anno 1609“ (Abb. 19)<sup>114</sup> als gelöwter Leopard, aber bekrönt zwischen den Kriegsparteien, wobei die Lage der Pfeile, 7 in der Pranke, mehrere verstreut bzw. unter dem Hinterbein des Löwen, die Stellung der Provinzen angibt. Dieser Löwe wurde beinahe 50 Jahre später (1674) noch einmal aufgegriffen, aber nur mit vier Pfeilen in der Pranke und mit dem Fuß auf einem fünften, der die Provinz Utrecht verkörpert, die von den französischen Invasoren gerade zurückerobert wurde<sup>115</sup>.

Weitere Darstellungen<sup>116</sup> verdeutlichen das Gesagte, ohne nennenswerte neue Parallelen zu der Kaminplatte aufzuweisen.

110 Ausstellungskat. Krefeld 1999, 65-66, Nr. 3/10a (Frank Deisel).

111 Długaiczek 2005, 64-66, 335-336, Kat. 16.

112 Ausstellungskat. Krefeld 1999, 61-63, Nr. 3/8 (Frank Deisel); vgl. auch Długaiczek 2005, Kat. 26.

113 Ausstellungskat. Krefeld 1999, 56, Nr. 3/4e (Frank Deisel).

114 Ausstellungskat. Krefeld 1999, 55-56, Nr. 3/4d (Frank Deisel) mit ausführlicher Deutung. Vgl. auch Długaiczek 2005, 345, Kat. 37 mit stellenweise fast wortgleicher, verkürzter Umschreibung des Bildinhaltes, aber ohne Hinweis auf den Text von Deisel bzw. Ausstellungskat. Krefeld 1999.

115 Ausstellungskat. Krefeld 1999, 56, 58 Nr. 3/5c (Frank Deisel).

116 Vgl. etwa Długaiczek 2005, Kat. 38, 48, 63.

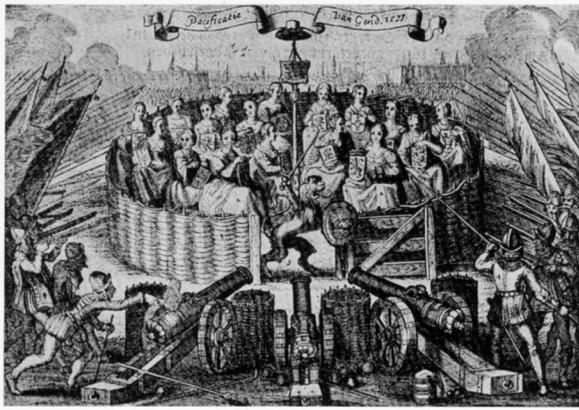


Abb. 18: Pieter Serwouters nach Adriaen van de Venne  
Pacifiatie van Gend 1577, 1626. Nach:  
Ausstellungskat. Krefeld 1999, 56, Nr. 3/4e



Abb. 19: Pieter Serwouters nach Adriaen van de Venne  
Pacifiatie van Gend 1577, 1626. Nach: Dlugaiczyk 2005,  
Kat. 37



Abb. 20: Abraham Bloemaert: Vertumnus  
und Pomona. Privatbesitz. Nach  
Roethlisperger 1993, Taf. IX.



Abb. 21: Kaminplatte mit Hollandia  
pro Patria. 1A1, Detail. Ehem.  
Kunsthandel Niederlande nach:  
[https://www.haardplaat.com/blog/  
pro-patria-haardplaat](https://www.haardplaat.com/blog/pro-patria-haardplaat).



Abb. 22: Abraham Bloemaert:  
Apoll und Pan, Detail, um 1635-  
1640(?). Nach Roethlisperger  
1993, Abb. 729.

### Der Stil des Entwurfs und verwandte Studien Abraham Bloemaerts

Bei einem Werk des mittleren 17. Jahrhunderts verwundert der klar an spätmanieristischen Idealen orientierte Figurentypus der Personifikation. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich in den Niederlanden der Barock bereits durchgesetzt. Künstler wie Rembrandt, Hals, die Leidener Feinmaler im Norden und Rubens, Brouwer sowie Teniers aus den südlichen Niederlanden hatten vollkommen neue Figurentypen geprägt.

Allerdings gab es noch einen Künstler, der obwohl in Bezug auf die Gestaltung der Landschaft in seinen Bildern sicherlich als einer der modernsten und einflussreichsten Gestalter seiner Zeit anzusehen, in Bezug auf das Schönheitsideal eher konservativ geblieben ist: Abraham Bloemaert (1564-1651).

Zu beiden Personifikationen der Kaminplatte gibt es Analogien aus dem Werk Bloemaerts, aber eine wie auch immer geartete Skizze und direkte Vorstudie zu der Kaminplatte ist nicht bekannt.

Allgemeine Elemente wie der Körperbau der Figur, besonders der im Vergleich zu den Beinen kurzen Oberkörper, aber auch die scharfe Trennung der Beine, die allerdings in beiden Fällen durch ein Spannfalte überwunden wird, finden sich bei der Platte und dem Gemälde Vertumnus und Pomona (Abb. 20)<sup>117</sup>. Wie ähnlich das Gesicht weiblichen Idealgestalten Bloemaerts ist, zeigen einige Gemälde: Mit dem scharf abgegrenzten ovalen Kinn und dem zart gerundeten Doppelkinn, der geraden Nase und sanft gerundeten Stirn sowie der um die Mitte des 17. Jahrhunderts eigentlich ungewöhnlichen nach hinten gebundenen Frisur sind sich die Hollandia (Abb. 21)<sup>118</sup>, die Pomona, Samariterin, Pero und vor allem die Musen in Apoll und Pan (Abb. 22, um 1635-1640?)<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Roethlisperger 1993, Taf. IX, Nr. 107.

<sup>118</sup> Hier nach dem besser erhaltenen Exemplar, ehemals niederländischer Kunsthandel wiedergegeben: antieke-haardplaat.nl Charles Nijman. Abbildung nach: <https://www.haardplaat.com/blog/pro-patria-haardplaat>.

<sup>119</sup> Roethlisperger 1993, 338, Nr. 544, Abb. 729.

geschwisterlich ähnlich<sup>120</sup>. Diese und eine idealisierte, eine Fayenceschale mit Trauben vorweisende, Schäferin tragen übrigens dasselbe Gewand, das ausschließlich bei der auf kopienkritischem Weg ermittelten ursprünglichsten Variante vorkommt<sup>121</sup>. Insoweit verwundert es nicht, dass auch die Wanderhüte von Hollandse Magd (Typus 1A) und Schäferin einander am stärksten ähneln. Derselbe Hut kommt 1628 u.a. auch bei einer weiteren Schäferin vor – dieses Mal zusätzlich mit Federschmuck; auch Gesicht und Frisur sind eng mit der Hollandia verwandt<sup>122</sup>. Die Krempe ist hoch gebogen wie bei der Melania senior und bei der Sancta Magna (Abb. 23)<sup>123</sup>. Beide Figuren tragen einfache Mäntel und wie bei Hollandia fällt das prononcierte Handgelenk der Magna auf<sup>124</sup>. Der linke Arm ist aus leicht veränderter Perspektive und Haltung fast identisch zu dem der Hirtin in einer pastoralen Landschaft, die von Roethlisperger unter Vorbehalt um 1625-1635 datiert wird, die Gestaltung der Körpermerkmale wie Muskulatur, Hand etc. finden sich auf einer von Bloemaerts Studien (Abb. 24, 25)<sup>125</sup>. Die exakt gleichen, beim Hochbiegen entstandenen Beulen weist die Krempe des Hutes der Hirtin im Stich „Auditus“ auf – allerdings aus einem anderen Blickwinkel (Abb. 26)<sup>126</sup>. Auch im Tekenboek findet sich eine Samariterin mit demselben Hut mit eben den gleichen Beulen (Abb. 27<sup>127</sup>; 1650-1656 von Frederick Bloemaert nach Zeichnungen seines Vaters, die v.a. zwischen 1620 und 1650 entstanden sind<sup>128</sup>, gestochen). Die Frau hat wie die Hollandia ihren Mantel lose über den Rock gelegt. Möglicherweise ist die grundlegende Studie also parallel zu den „Fünf Sinnen“ entstanden. Diese sind von Frederick Bloemaert gestochen deutlich nach 1649 bei Nicolaes Vischer II. erschienen<sup>129</sup>. In einem eigenhändigen, um 1627-1637 datierten Schäferpaar trägt die junge Frau denselben, gleichermaßen zurechtgebogenen Hut (Abb. 28)<sup>130</sup>.

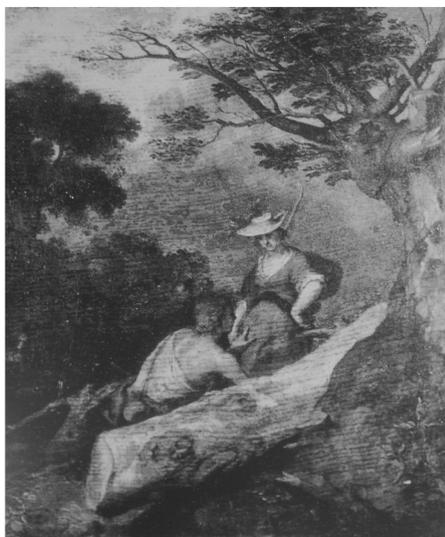


Abb. 23: Frederick Bloemaert nach Abraham Bloemaert: Sancta Magna. Nach Roethlisperger 1993, Abb. 313.

Abb. 24: Abraham Bloemaert: Hirten-  
szene, um 1625-1630(?). Nach Roethli-  
sperger 1993, Abb. 681.

Abb. 25: Abraham Bloemaert:  
Studienblatt. Nach Bolten 2007, Nr.  
1176.

120 Vgl. Roethlisperger 1993, Abb. 413, 729, Taf. X, XI, Nr. 280 (1620), 109, 110, 544.

121 Vgl. Roethlisperger 1993, Taf. XXI, Nr. 452 (1628). Vgl. auch Helmus/Seelig 2011, 156-157, Nr. 60 (L. M. Helmus).

122 Vgl. Roethlisperger 1993, Abb. 626, Nr. 453, Abb. 666, Nr. 484 mit einer derjenigen der Hollandia noch ähnlicheren Federschmuck; vgl. auch Roethlisperger 1993, Abb. 700, Nr. 515 (Eierverkäuferin 1635).

123 Vgl. Roethlisperger 1993, Abb. 307, 313, Nr. 206, 210.

124 Gut vergleichbar ist auch dasjenige der Hirtin in der 1627 entstandenen Pastoralen Szene: Vgl. Roethlisperger 1993, Abb. 622, Nr. 449.

125 Abb. 24: Roethlisperger 1993, 320, Abb. 681, Nr. 497. Abb. 25: Bolten 2007, Nr. 1176.

126 Roethlisperger 1993, Abb. 523, Nr. 376.

127 Roethlisperger 1993, Abb. T125.

128 Roethlisperger 1993, 389.

129 Roethlisperger 1993, 246-247 meint zwar, dass die Studien hierzu bereits um 1620-1625 entstanden seien, nennt aber nahezu ausschließlich jüngere Parallelen.

130 Bolten 2007, 227, 287, Nr. 641.



Abb. 26: Frederick Bloemaert nach Abraham Bloemaert: *Auditus*, nach 1649. Nach Roethlisperger 1993, Abb. 523.



Abb. 27: Frederick Bloemaert nach Abraham Bloemaert: *Samariterin am Brunnen*. Nach Roethlisperger 1993, Abb. T125.



Abb. 28: Abraham Bloemaert: *Schäferpaar*. Nach Bolten 2007, 227, 287, Nr. 641.



Abb. 29: Siegel Abraham Bloemaerts, Detail. Nach Roethlisperger 1993, B.8.



Abb. 30: Abraham Bloemaert: *Studienblatt*, um 1595-1605. Nach Bolten 2007, 4, Nr. 1111.

Der Löwe hat keinerlei Ähnlichkeit zu demjenigen aus dem *Tekenboek*<sup>131</sup>. Seine Körperhaltung und selbst die Parierstange gehen auf die oben beschriebene ikonographische Tradition zurück. Das Gesicht des Löwen unterscheidet sich aufgrund seiner spitz vorstehenden Nase und dem kurzem rundlichen Unterkiefer jedoch signifikant von allen bekannten Löwen aus dem Themenumfeld. Eben diese Züge weist der Löwe aus Bloemaerts Siegel auf (*Abb. 29*; Detail mit Wappenschild des Siegels)<sup>132</sup>, das hier wohl als Vorbild für das Haupt diente.

Der bei den Vorbildern nicht vorhandene Bügel des Schwertes ist möglicherweise aus einem älteren Studienblatt übernommen worden, wo er allerdings im Gegensinn wiedergegeben ist (*Abb. 30*, um 1595-1605)<sup>133</sup>.

Auch, wenn keine unmittelbare Vorzeichnung Bloemaerts für die Kaminplatte erhalten ist, sind dessen individueller Stil, das von dem moderneren seines Sohnes klar unterscheidbare Figurenideal, aber auch Atelierrequisiten und der Löwe des Siegels klar zu erkennen.

Da die Detailformen des Hutes nicht unbegrenzt gehalten haben dürften, ergeben sich für die *Hollandia* zwei Möglichkeiten: Entweder die zugrundeliegende Studie war, wie die hypothetischen Datierungen der Entwürfe suggerieren, lange vor dem Münsteraner Frieden geschaffen und nur auf das neue Sujet hin adaptiert worden. Oder, was angesichts des weitgehenden Fehlens später Werke in den *Œuvreverzeichnissen*, die aber mit der historischen Überlieferung, dass der Künstler weiterhin sehr geschätzt war, nicht plausibel ist, einige bislang in die 1620er bis 1630er Jahre datierte Werke des Künstlers sind tatsächlich in den 1640er Jahren bzw. bis zum Tod des Künstlers entstanden.

131 Vgl. Bolten 1993, T. 159.

132 Roethlisperger 1993, B.8.

133 Bolten 2007, 4, 355 Nr. 1111.

Gero Seelig bemerkte beim Spätwerk Bloemaerts Schwächen in Ausführung und Konzeption, die er darauf zurückführte, dass der gealterte Maler die Gestaltung seinem Sohn Hendrick Bloemaert oder anderen Werkstattgehilfen überließ. Seelig zufolge überwachte Abraham Bloemaert deren Arbeit lediglich und segnete letztendlich die Ergebnisse ab, wobei mehrfach ein geradezu pasticciohaftes Komponieren aus älteren, originären Werken festzustellen sei<sup>134</sup>. Dies könnte hier der Fall gewesen sein.

Man kann derzeit nur belegen, dass ein (ehemaliges) Mitglied mit zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe vollem Zugang zu Abraham Bloemaerts Zeichnungen, Werkstattinventar und Siegel für den ersten Entwurf der Kaminplatte verantwortlich war. Lediglich eine Einschränkung sei erlaubt: Es gibt keinerlei stilistische Anzeichen dafür, dass Hendrick Bloemaert der Schöpfer des Entwurfs war.

Bei der Kaminplatte handelt es sich um das bislang erste Werk der Plastik, dem ein Entwurf Bloemaerts oder eines Werkstattmitglieds zugrunde liegt.

### **Die Ikonographie der Kaminplatten mit Hollandia**

Die wesentlichen Punkte der Ikonographie der Platten mit Hollandia wurden bereits von Driesch angesprochen: Die Hollandsche Magd (Hollandia) sitzt mit dem auf der Lanze gehaltenen Geusenhut in dem den Niederlanden Tuin verkörpernden Flechtzaun. Vor ihr schreitet der gekrönte Nassauische Löwe, der die sieben vereinigten Provinzen in Gestalt von Pfeilen in der linken Pranke hält, während er drohend das Schwert erhebt. Diese Ikonographie weise bereits auf den 1648 hergestellten Frieden hin<sup>135</sup>. Das lässt sich anhand der ikonographischen Vorbilder belegen: Während der 2. Phase des 80-jährigen Krieges war das Gatter nämlich geöffnet, der mit als Maximalanspruch 17 Pfeilen für alle 17 Provinzen Löwe bereit, einen Ausfall durch das Gartentor zu machen. Das geschlossene Gatter zeigt also, wie bei der bereits erwähnten Pfeife mit Hollandia und Bacchus von etwa 1680-1700<sup>136</sup>, dass die Gebietsansprüche der Vereinigten Provinzen saturiert sind. Der Gestus des Wappenlöwen ist als Abschreckung und Zeichen der Wehrhaftigkeit zu verstehen.

### **Resümee**

An der Fundstelle der Alkmaarer Platte wurde zwischen 1640 und 1660 ein Gebäude mit großem Keller angelegt, der zwischen etwa 1675 und 1725 umgebaut wurde; in dessen Verfüllung wurde die Platte gefunden<sup>137</sup>. Die Keramik aus der Verfüllung wird in den Zeitrahmen zwischen 1775 und 1825, die Pfeifen in das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts datiert<sup>138</sup>. De Jong-Lambregts und Roedema datierten die Platte allerdings in die Entstehungszeit des Gebäudes um 1640-1660<sup>139</sup>.

Aufgrund der Stilentwicklung der Bekrönung kann die Datierung mit hoher Sicherheit auf 1648 bis vor 1655 eingegrenzt werden. Der Entwurf stammt entweder von Abraham Bloemaert oder einem Künstler aus seinem engsten persönlichen Umfeld. Alle frühen Exemplare dürften aus dem Kernland der Nassauer, dem Siegerland stammen.

### **Literatur:**

Aitelli 1903 = Efsio Aitelli, Un paesista Italiano. Carlo Follini. Natura ed Arte 2, 1902/1903, 562-574.

Ausstellungskat. Krefeld 1999 = Stadt Krefeld / Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Stichting Paleis Het Loo (Hrsg.), Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenthöfen (München 1999).

Barbieux/Gabriel 2006a = José Barbieux / Martine Gabriel (Hrsg.), Nom d'une pipe! Tabac et pipes en terre Flandre Hainaut (Tourcoing 2006).

Barbieux/Gabriel 2006b = José Barbieux / Martine Gabriel, Les fabricants de pipes en terre du nord de la France. In: José Barbieux / Martine Gabriel (Hrsg.), Nom d'une pipe! Tabac et pipes en terre Flandre Hainaut (Tourcoing 2006) 83-109.

Bartels 1993 = Michiel Bartels, Voorwerpen van metaal, been, steen en pijpjaerde. In: Michiel Bartels / Hemmy Clevis / Frits David Zeiler, Van huisvil en huizen in Hasselt. Opgravingen aan het Burg Royerplein (Kampen 1993) 83-87.

---

134 Seelig 1997, 261-281.

135 Driesch 1990, 536, 538. Lediglich ein Fehler ist ihm hierbei Unterlaufen: 1579 waren nicht wie hier dargestellt 7 sondern 6 Provinzen und einige Städte; Maesschalck 2015, 168-169.

136 Vgl. Duco 2004a, 80-81, Abb. 136.

137 Jong-Lambregts/Roedema 2009a, 43-44.

138 Jong-Lambregts/Roedema 2009b, 68, 96-97, Nr. 15-17, 108-109.

139 Jong-Lambregts/Roedema 2009b, 68.

Baumann 2010 = Wilfried Baumann / Hermann Baumann, Katalog zur Waffensammlung der Stiftung Baumann in den Räumen des Reichsstadtmuseums in Rothenburg o.d. Tauber. Stiftung Baumann. Reichsstadtmuseum Rothenburg (Rothenburg o.d. Tauber 2010).

Benezit 2006 = Benezit. Dictionary of Artists. Bd. 5 (Gründ 2006).

Bitter 2016 = Peter Bitter, Schaven aan Alkmaar. 25 jaar archeologisch onderzoek in beeld (Alkmaar 2016).

Bolten 2007 = Jaap Bolten, Abraham Bloemaert c. 1565 – 1651. The Drawings (Leiden 2007).

Capwell 2011 = Tobias Capwell, Masterpieces of European Arms and Armour in the Wallace Collection (London 2011).

Carpegna 1969 = Nolfo di Carpegna, Antiche Armi dal Sec. IX al XVIII (Roma 1969).

Davey 2010 = Peter Davey, A sample of the clay pipeproduction at Theresienfeld, Austria. Journal of the Academie Internationale de la Pipe 3, 2010, 147-170.

Dijkstra/Duco/Roedema 1997 = Juke Dijkstra / Don Duco / Rob Roedema, De vondsten uit de beerputten. In: Peter Bitter / Juke Dijkstra / Rob Roedema / Rob van Wilgen (Hrsg.), Wonen op niveau. Archeologie, bouwhistorie en historie van twee percelen aan de Langestraat. Rapporten over de Alkmaarse Monumentenzorg en Archeologie 5 (Alkmaar 1997) 101-198.

Dlugaiczky 2005 = Martina Dlugaiczky, Der Waffenstillstand (1609-1621) als Medienereignis. Politische Bildpropaganda in den Niederlanden. Niederlande-Studien 39 (Münster / New York / München / Berlin 2005).

Driesch 1990 = Karlheinz von den Driesch, Handbuch der Ofen-, Kamin- und Takenplatten im Rheinland (Köln 1990).

Duco 1987 = Don H. Duco, De Nederlandse kleipijp. Handboek voor dateren en determineren (Leiden 1987).

Duco 1992 = Don H. Duco, De tabakspijp als Oranje-propaganda (Amsterdam 1992).

Duco 2003 = Don H. Duco, Merken en merkenrecht van de pijpenmakers in Gouda (Amsterdam 2003).

Duco 2004a = Don H. Duco, Drie eeuwen tabakspijpen uit Alkmaar. Een analyse van de kleipijpen na vijftien jaar stadskernonderzoek. vormen uit vuur 186/187, 2004/1-2, 71-96.

Duco 2004b = Don H. Duco, Pipes en terre – De la datation à l'interpretation des trouvailles. In: Jaques Caro, La pipe en terre. Wallonie – Bruxelles – Flandre. Identification et datation (Bruxelles 2004) 106-117.

Duco 2006 = Don Duco, Een groep eerste-generatie pijpen uit Den Haag, Amsterdam, 2006. <http://www.pijpenkabinet.nl/Artikelen/Eerste%20generatie%20Den%20Haag/eerste%20generatie%20DH.html> .

Duco 2009a = Don Duco, Twee vroege tabakspijpen in de vorm van een ship, Amsterdam 2009, <http://www.pijpenkabinet.nl/Artikelen/fluitschip/art-fluitschip.html> .

Duco 2009b = Don Duco, Roken in een boerenkroeg in West-Friesland. Westerheem 58, 4/2009, 146-155.

Ekkel 1993 = Johann Ekkel, De kleipijpen uit Hasselt. In: Michiel Bartels / Hemmy Clevis / Frits David Zeiler, Van huisvil en huizen in Hasselt. Opgravingen aan het Burg Royerplein (Kampen 1993) 79-82.

Emmendorfer/Zäh 2011 = Christoph Emmendorfer / Helmut, Bürgermacht & Bücherpracht. Die Augsburger Prachtcodices in Eton und im Escorial Zäh (Augsburg 2011).

Grotkamp-Schepers/Immel/Johnsson/Wetzler 2015 = Barbara Grotkamp-Schepers / Isabell Immel / Peter Johnsson / Sixt Wetzler (Hrsg.), Das Schwert – Gestalt und Gedanke. The Sword – Form and Thought (Solingen 2015).

Haenel 1923 = Erich Haenel, Kostbare Waffen aus der Dresdner Rüstammer (Leipzig 1923).

Hagedorn/Walczak 2015 = Dirk Hagedorn / Bartłomiej Walczak, Gladiatoria. New Haven. MS U860. F46 1450 (Herne 2015).

Halmos 2010 = Albert Halmos, The Partsch pipe factory in Theresienfeld, Austria. Journal of the Academie Internationale de la Pipe 3, 2010, 141-146.

Heege 2009 = Andreas Heege, Switzerland. Journal of the Academie Internationale de la Pipe 2, 2009, 131-136.

Helmus/Seelig 2011 = Liesbeth M. Helmus / Gero Seelig, Der Bloemaert-Effekt. Farbe im Goldenen Zeitalter (Petersberg 2011).

Hermann 2009 = Michaela Hermann, Tonpfeifenfunde vom Jakobsplatz in Augsburg. Oranier-Pfeifen in Bayern. Knasterkopf 20, 2009, 85-109.

- Holk et al. 2012 = A.F.L. van Holk / K. Blok / Y.T. van Popta / A.G.M. Spiekhout / J.P.F. Verweij, Zwaar gehavend wrak voor de kust van Kuinre. Definitief onderzoek van scheepswrak op kavel R 4 in de Noordoostpolder. Grondsporen 13 (Groningen 2012) <http://archeologie.eldoc.ub.rug.nl/root/Grondsporen13/>
- Jong-Lambregts/Roedema 2009a = Nancy de Jong-Lambregts / Rob Roedema, Een brandweerkazerne op en terp (06KRKL). In: Nancy de Jong-Lambregts / Peter Bitter / Rob Roedema / Lisette Verspay-Frank, Sporen onder het maaiveld. Opgravingen in Alkmaar en Koedijk tussen 2001 en 2007. RAMA14 (Almaar 2009) 15-37.
- Jong-Lambregts/Roedema 2009b = Nancy de Jong-Lambregts / Rob Roedema, Ontdekkingen aan de Bloemenstraat (06BLO). In: Nancy de Jong-Lambregts / Peter Bitter / Rob Roedema / Lisette Verspay-Frank, Sporen onder het maiveld. Opgravingen in Alkmaar en Koedijk tussen 2001 en 2007. RAMA14 (Almaar 2009) 39-109.
- Lägers 2006 = Hans Lägers, Hertsteen en Cronement. Haardstenen uit de zestiende en zeventiende eeuw (Utrecht 2006).
- Lingen 2014 = Bert van der Lingen, Een groep zeldzame eerste-generatiepijpen uit Amsterdams afval, 1590-1625. In: Stichting PKN (Hrsg.), PKN Jaarboek 2014 (Leiden 2014) 111-149.
- Maesschalck 2015 = Edwaerd de Maesschalck, Oranje tegen Spanje. Eenheid en scheiding van de Nederlanden onder de Habsburgers. 1500-1648 (Leuven 2015).
- Malgouryes 2014 = Philippe Malgouryes, Armes Européennes. Histoire d'un collection au musée du Louvre (Paris 2014).
- Möller 2012 = Gunnar Möller, Von Tobacksäufeln und Tabakspinnern-Anmerkungen zum Tabakgenuss in Stralsund im 17. und 18. Jahrhundert. Stralsunder Hefte für Geschichte, Kultur und Alltag 2012, 70-75.
- Müller/Kölling 1990 = Heinrich Müller / Hartmund Kölling, Europäische Hieb- und Stichwaffen aus der Sammlung des Museums für Deutsche Geschichte (5. Aufl. Berlin 1990).
- Oakeshott 2009 = Ewart Oakeshott, Records of the Medieval Sword (Repr. Woodbridge 2009).
- Oostveen 1996 = Jan van Oostveen, 't Kalfje, 17e eeuwse kleipijpen. Het Profiel, december 1996, 3-32.
- Oostveen 2015 = Jan van Oostveen, Tabak, tabakspijpenmakers en hun producten in Rotterdam (1600-1675). BOORnotitie 19 (Rotterdam 2015).
- Oostveen/Ostkamp 2016 = Jan van Oostveen / Sebastiaan Ostkamp, Catalogus tabakspijpen. In: C.W. Koot / E.N.A. Heirbaut, Archeologische monumentenzorg in het plangebied van de dijkteruglegging bij Lent. 1. Toelichting op de AMZ en vier proefsleufonderzoeken in het buitendijkse deel (Nijmegen 2016) 150-186.
- Oostveen/Stam 2011 = Jan van Oostveen / Ruud Stam, Productionscentra van Nederlandse kleipijpen. Een overzicht van de stand van zaken (Tielt/Leiden 2011).
- Pesch 1980 = Dieter Pesch, Katalog. In: Dieter Pesch, Volkskunst am Niederrhein (Köln / Bonn 1980) 78-314.
- Pesch 1982 = Dieter Pesch, Herdgußplatten. Bestandskatalog. Führer und Schriften des Rheinischen Freilichtmuseums und Landemuseums für Volkskunde in Kommern Nr. 23 (Köln / Bonn 1982).
- Peter-Michel 2015 = Wolfgang Peter-Michel, Faschinentmesser. Preußen, Sachsen, Bayern, Württemberg (Norderstedt 2015).
- Puype/Stevens 2010 = Jan Piet Puype / Harm Stevens, Arms and Armour of Knights and Landsknechts in the Netherlands Army Museum. Wapens van ridders en landsknechten in het Nederlands Legermuseum (Delft 2010).
- Raupp 2010 = Hans-Joachim Raupp (Hrsg.), Historien und Allegorien. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung (Münster 2010).
- Reiff 1995 = Ekkehard Reiff, Oberharzer Tonpfeifenfunde. Eine Übersicht. Knasterkopf7, 1995, 50-63.
- Roethlisperger 1993 = Marcel G. Roethlisperger, Abraham Bloemaert and his Sons. Paintings and Prints (Doornspijk 1993).
- Šach 2001 = Jan Šach, Illustriertes Lexikon der Hieb- und Stichwaffen (Eggolsheim/Utting 2001).
- Schöbel 1973 = Johannes Schöbel, Prunkwaffen. Waffen und Rüstungen aus dem Historischen Museum Dresden (Wien / Düsseldorf 1973).

- Schulze 2006 = André Schulze, Mittelalterliche Kampfesweisen. Das Lange Schwert. Talhoffers Fechtbuch. Anno Domini 1467 (Mainz 2006).
- Seelig 1997 = Gero Seelig, Abraham Bloemaert (1566-1651). Studien zur Utrechter Malerei um 1620 (Berlin 1997).
- Seewaldt 1998 = Peter Seewaldt, Katalog der Herdgußplatten des Rheinischen Landesmuseums Trier (Trier 1988).
- Stam 2013 = Ruud Stam, Waroom de ontwikkeling van de pijpennijverheid in België zo anders was als die in Nederland. In: Stichting PKN (Hrsg.), PKN Jaarboek 2013 (Leiden 2013) 33-49.
- Stam 2014 = Ruud Stam, De Belgische export en import van pijpen na de Belgische onafhankelijkheid. In: Stichting PKN (Hrsg.), PKN Jaarboek 2014 (Leiden 2014) 75-85.
- Stam/Kleiber/Leclair 2014 = Ruud Stam / Gilles Kleiber / André Leclair, The hero of a French republican pipemaker and other pipemakers from Strasbourg. Journal of the Academie Internationale de la Pipe 6, 2013 (2014), 209-214.
- Standke 2007 = Bernd Standke, Zur Tonpfeifenbäckerei in Altenburg – die Pfeifenmacherfamilie Laspe. Knasterkopf 19, 2007, 53-74.
- Stella 1893 = A. Stella, Pittura e Scultura in Piemonte. 1842-1891. Catalogo Cronografico Illustrato. Esposizione retrospettiva 1892 (Torino / Róma / Milano / Firenze / Napoli 1893).
- Stevens 2006 = Harm Stevens, „Een sybool voor den krijgsman“. Ontwerp en ontstaan van de Nederlandse eresabel voor general Eisenhouwer. Armamentaria 40, 2005/2006, 6-25.
- Syndram/Bloh/Münchow 2011 = Dirk Syndram / Jutta Charlotte von Bloh / Christoph Münchow (Hrsg.), Erhalt uns Herr bei deinem Wort. Glaubensbekenntnisse auf kurfürstlichen Prunkwaffen und Kunstgegenständen der Reformationszeit (Dresden 2011).
- Thieme/Becker 1999 = Ulrich Thieme / Felix Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 12 (Repr. Leipzig 1999).
- Tienhoven 2009 = Felix van Tienhoven, Metallpfeifen – Eine Objektgruppe mit zahlreichen Fragen und wenigen Antworten. Knasterkopf 20, 2009, 12-18.
- Verbrugge 2006 = Vincent Verbrugge, Les pipes en terre illustrent la grande et la petite histoire. In: José Barbieux / Martine Gabriel (Hrsg.), Nom d'une pipe! Tabac et pipes en terre Flandre Hainaut (Tourcoing 2006) 61-81.
- Zippelius 1968 = Adelhart Zippelius (Hrsg.), Volkskunst im Rheinland (Düsseldorf 1968).

*Bonn 2017.*